

**МАТЕРІАЛИ  
V МІЖНАРОДНОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**



**ІННОВАЦІЙНІ  
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ  
АСПЕКТИ В СУЧАСНІЙ  
КАРТИНІ СВІТУ**

ХЕРСОН 2019



Міністерство освіти і науки України  
Херсонський національний технічний університет  
Кафедра дизайну

**ІННОВАЦІЙНІ  
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ  
В СУЧАСНІЙ КАРТИНІ СВІТУ**

Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції

11-13 вересня 2019 р.

Херсон 2019

ББК 85  
УДК 7.01  
ISBN 978-966-97932-2-5

**Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу** // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11-13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. Якимчук О.В. – Херсон: ХНТУ, 2019. – 428 с.

**Инновационные культурно-искусствоведческие аспекты в современной картине мира** // Материалы V Международной научно-практической конференции (11-13 сентября 2019 г.), ХНТУ / под ред. Якимчук Е.В. – Херсон: ХНТУ, 2019. – 428 с.

**Innovative cultural and artistic aspects in the modern world** // V International scientific and practical conference (11-13 september 2019), KNTU / Yakymchuk O.V. – Kherson: KNTU, 2019. – 428 p.

(укр., рос., англ. мови)

Технічна редакція: Семеняк Н.В.

Розробка обкладинки збірника: Пагельс Вікторія, студентка ХНТУ.

У збірнику представлено матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції "Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу", яка організована кафедрою дизайну Херсонського національного технічного університету та проходила 11-13 вересня 2019 року на березі Чорного моря у смт. Залізний порт Херсонської області.

Редакційна колегія:

**Чепелюк Олена Валеріївна** – голова редакційної колегії, доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету.

**Жана Манева-Чупоска** – ректор Європейського університету, художник (м. Скопье, Македонія).

**Колосніченко Марина Вікторівна** – доктор технічних наук, професор, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, Відмінник освіти України, декан факультету дизайну Київського національного університету технологій та дизайну.

**Роготченко Олексій Олексійович** – доктор мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

**Кротова Тетяна Федорівна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри художнього моделювання костюму Київського національного університету технологій та дизайну.

**Кармен Імбах** – професор Національного університету мистецтв, дизайнер (м. Буенос-Айрес, Аргентина).

**Бойчук Олександр Васильович** – кандидат мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри дизайну Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

**Пенг Жан** – phd, доцент Уханьського політехнічного університету, графічний дизайнер (м. Ухань, Китай)

**Якимчук Олена Володимирівна** – кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету.

**Якимчук Дмитро Михайлович** – кандидат технічних наук, доцент кафедри готельно-ресторанного та туристичного бізнесу Херсонського державного університету.

**Артеменко Марія Павлівна** – кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету.

## ЗМІСТ

### Секція № 1. КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ДИСКУСІЇ В ТЕОРІЇ МИСТЕЦЬКИХ КОМУНІКАЦІЙ

<i>Алфьорова З.І.</i> ПРОБЛЕМИ НОВІТНЬОЇ МОРФОЛОГІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДИСКУСІЙ	16
<i>Andrea Graham</i> COLOR AND SHAPE	17
<i>Atsushi Ohta</i> EMOTIONALITY AND THE SUBCONSCIOUS IN ABSTRACT EXPRESSIONISM	18
<i>Evans Kao</i> THE PHILOSOPHY OF PLASTIC FORM AND SURFACE IN CERAMICS	20
<i>Gerardo Ranieri</i> PAINTING OF AUTHORS CERAMIC TABLEWARE IN THE ARTS AND CRAFTS OF ITALY	21
<i>Hongbo Xu</i> CERAMICS AS CONTEMPORARY ART EXPRESSION	23
<i>Jolanda Van de Grint</i> THE BEAUTY OF IMPERFECTION	24
<i>Gioulis Panagiotis, Mariia Artemenko</i> THE ROLE OF COSTUME IN CULTURAL-EDUCATIONAL AND NATIONALLY ORIENTED RECREATIONS FOR CHILDREN	25
<i>Чеплюк О.В., Сидоренко В.В.</i> ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА ЗМІНИ ДИЗАЙНУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ	26
<i>Ayşenur Ceren Asmaz</i> INDIVIDUAL ORIGINALITY VS SOCIAL ORIGINALITY	28
<i>David Cycleback</i> COGNITIVE SCIENCE OF ART AND AESTHETIC PERCEPTION	30
<i>Jayanto Damaniк Tan</i> RITUAL AND DIASPORA	33
<i>Азүф О.Б.</i> СЕМІОТИКА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ У УРБАНІЗОВАНОМУ СУСПІЛЬСТВІ	35
<i>Білик А.А.</i> 60-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ	37
<i>Горлачова В.В.</i> КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРЯДУ ІНІЦІАЦІЇ В МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНОМУ ФІЛЬМІ "МОАНА"	38
<i>Лоліна Н.А.</i> МУРАЛ – МИСТЕЦЬКИЙ ВИКЛИК СОЦІАЛЬНИМ ТА ЕКОЛОГІЧНИМ ПРОБЛЕМАМ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА	41

<i>Новачинський Ю.М.</i> ЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ОЦІНКИ МИТЦЯ НА ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМАХ ДЛЯ ТОРГІВЛІ ТВОРАМИ МИСТЕЦТВА	42
<i>Grzegorz Soltyszewski</i> CRAQUELURE AS AN ARTISTIC AND DECORATIVE EFFECT IN MODERN CERAMICS	44
<i>Mayra Lucía Carrillo Colmenares</i> A LOOK AT THE OWN ACTION OF THE SOCIAL SCULPTOR	46
<i>Пучков А.О.</i> ХРОНОМОРФІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК АКсіОЛОГІЧНИЙ ЗАСНОВОК ЙОГО РЕСТАВРАЦІЇ	47
<i>Райко Г.О., Строгіна А.С.</i> ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК СПОСІБ САМОВИРАЖЕННЯ В УМОВАХ ЦИФРОВОГО СУСПІЛЬСТВА	50
<i>Спольська О.В.</i> ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПІЛЬЩИН У XX СТОЛІТТІ	52
<i>Білик А.А., Стефуришина Ю.Р.</i> ПОШУКИ ВИРІШЕННЯ ЕКОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ НА ВЕНЕЦІАНСЬКІЙ БІСНАЛЕ	54
<i>Маркович М.Й.</i> ВІД МИСТЕЦТВА ІНСТАЛЯЦІЇ ДО ГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ	58
<i>Артеменко М.П.</i> КОСТЮМ ЯК ЕЛЕМЕНТ РЕКРЕАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ В ТУРИЗМІ	60
<i>Ванюга Л.С., Бажанов М.Л.</i> РЕГІОНАЛЬНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ В УКРАЇНІ	63

## **Секція № 2. ПЕРСОНАЛІ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ: ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ТА ОРИГІНАЛЬНІСТЬ**

<i>Alex Labejof</i> IMAGES AND HEROES OF METAL SCULPTURES OF THIERRY LAUWERS	66
<i>Hiyu Hamasaki</i> BEAUTIFUL WORLD OF JEWELRY ART BY HIYU HAMASAKI	68
<i>Ina Petersen</i> THE MOTIVES OF ASIAN PAINTING IN THE WORKS OF INA PETERSEN	69
<i>Костогриз Ю.О., Герасименко О.Д., Пашкевич К.Л.</i> ХУДОЖНИКИ-МОДЕЛЬСЕРИ ЧОЛОВІЧОГО ОДЯГУ В УКРАЇНІ В 1970-80-Х РОКАХ	70
<i>Yoshimi Iwata</i> "YAKIMONO" CONCEPT IN WORKS OF YOSHIMI IWATA	72
<i>Лисенко Г.О.</i> МАТЕРІАЛІЗОВАНА У ЗОБРАЖЕННІ ПІСНЯ МИКОЛИ КОЛЯДКА	74

<i>Прокончук І.Ю.</i> ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНИХ ПЕЙЗАЖІВ ОСТАПА ПАТИКА	76
<i>Роготченко С.В.</i> КОВАЛІ-ХУДОЖНИКИ КИЇВСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ ІЛЛІЯ ПОПЬОК, ВОЛОДИМИР БЕЛОКОНЬ, СЕРГІЙ ФІРСОВ	79
<i>Роготченко О.О.</i> ВОЛОДИМИР ВІРАЧЕВ – ЗАСНОВНИК СУЧАСНОГО ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ	81
<i>Aleksandra Rogólska</i> CREATIVE CONTRIBUTION OF EWA BARDADIN	84
<i>Barbara Esser, Wolfgang Horn</i> CROSSING BORDERS	86
<i>Barbara Nalepa</i> THE ART OF ENAMEL BY BARBARA NALEPA	88
<i>Carmen Imbach</i> MODERN ART IN CONTEXT OF CREATIVITY OF CARMEN IMBACH	89
<i>Oscar Santos Marchetti</i> THE TEXTILE AS A LIVED EXPERIENCE OF ABSENCE	90
<i>Valentin Bakardjiev</i> THE BUTTERFLY EFFECT BY VALENTIN BAKARDJIEV	91
<i>Virginia D'Angelo</i> EMANCIPATED BODIES SERIES	93
<i>Вольська С.О.</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ КЕРАМІКИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО МИТЦЯ ЄВГЕНА ОВЧАРИКА	94
<i>Гірна Н.М.</i> ТВОРЧА СПАДЩИНА МИХАЙЛА ГАВРИЛКА	96
<i>Кирея М.В.</i> ТВОРЧИЙ ВНЕСОК БОГДАНА АНТКІВА У РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ	99
<i>Кругляк В.І.</i> ПЕРЦЕПЦІЇ ІНДУСТРІАЛЬНОГО МІНІМАЛІЗМУ В ПРОЕКТАХ НАОТО ФУКУСАВИ	101
<i>Мосендз О.О.</i> ЕВОЛЮЦІЯ СВІТЛА В ЖИВОПИСІ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА	102
<i>Паранько Н.П.</i> ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ПОСТАТІ ДОМІНІКА ДЕ ЛЯ ФЛІЗА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	104
<i>Рублевська Н.В.</i> ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ГУРТУ "ПАЛІТРА"	106
<i>Селезньова А.В.</i> МОНУМЕНТАЛЬНА ХУДОЖНЯ ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ІВАНОВИЧА МАЗУРА	108
<i>Сергієнко О.М., Чуприна Н.М.</i> РОЛЬ МИТЦЯ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ВІД ДАВНЬОГО ЄГИПТУ ДО ВІДРОДЖЕННЯ	111

<i>Ямаш Ю.В.</i> МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ШЕВЧЕНКІВСЬКИХ ВИДАНЬ ІВАНА ТРУША	113
<i>Черкесова І.Г.</i> ГРОТЕСК З УКРАЇНСЬКИМ ХАРАКТЕРОМ ТЕТЯНИ ІВАНЕНКО	115
<i>Érica Campos, Fernanda Monteiro</i> CREATIVE CONTRIBUTION OF ÉRICA CAMPOS	118

### **Секція № 3. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ**

<i>Peng Jun</i> REFLECTIONS ON THE VISUAL INNOVATION DESIGN OF PRINT PUBLIC SERVICE ADVERTISEMENTS IN THE NEW MEDIA ERA	119
<i>Іваненко Т.О.</i> АЛФАВІТНІ ШРИФТИ: ХАРАКТЕР ТА ПРИЗНАЧЕННЯ	121
<i>Скляренко Н.В.</i> ПРОЕКТНА СУТНІСТЬ АБСТРАКЦІЇ У ДИНАМІЧНИХ ВІЗУАЛЬНО-ГРАФІЧНИХ СИСТЕМАХ НАВЧАЛЬНОГО ПРОСТОРУ	123
<i>Adrian Marcucci</i> GRAPHIC DESIGN IN THE WORKS OF ADRIAN MARCUCCI	125
<i>Brian Hallas</i> CONTEMPORARY ART PHOTOGRAPHY BY BRIAN HALLAS	127
<i>Daniel Torrent</i> AN AESTHETIC OF UNSTABLE EQUILIBRIUM AND BLURRED BOUNDARIES	129
<i>Дядюх-Богатько Н.И.</i> АКЦЕНТ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В ДИЗАЙНІ ВИВІСОК	131
<i>Зайцева В.С.</i> РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ПЛАКАТУ: ОСНОВНІ ЧИННИКИ	134
<i>Зосім О.Л.</i> ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКИХ СПІВАНИКІВ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ (1990–2010-ТІ РР.)	136
<i>Потапенко М.В., Потапенко Г.М.</i> СЕМІОТИКА В ДИЗАЙНІ ПЛАКАТУ	141
<i>Гладун О.Д.</i> ПЛАКАТ ЯК ВІЗУАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНА ПРАКТИКА: МІСЦЕ І РОЛЬ	143
<i>Білик А.А., Федорова А.А.</i> МЕДІЙНИЙ ПРОСТІР ЯК НОВА ОСНОВА ДЛЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ КАРИКАТУРИ	146
<i>Шевчук В.С.</i> ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДИЗАЙНУ ТА ВИМОГ ДО ПІКТОГРАМ	148



**Секція № 4. МУЛЬТИМЕДІЙНИЙ ДИЗАЙН У ФОРМУВАННІ  
ВІРТУАЛЬНО-АЛЬТЕРНАТИВНОГО ВИМІРУ НОВІТНЬОЇ  
КУЛЬТУРИ**

<i>Melih Tomak</i> VIRTUAL ADVERTISING IMPLEMENTATIONS IN TURKEY: EXAMPLES OF FOOTBALL AND BASKETBALL MATCHES	151
<i>Романенко Н.Г., Стець О.О.</i> ДИЗАЙН-АніМАЦІЯ. Візуально-образна мова	154
<i>Фефелов А.О.</i> АВТОМАТИЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ РОЗРОБКИ РЕСУРСІВ У МУЛЬТИМЕДІЙНОМУ ДИЗАЙНІ	156
<i>Алфьоров А.М.</i> ПРОЯВ ОЗНАК "ВІРТУАЛЬНОЇ ДІЙСНОСТІ" В КІНЕМАТОГРАФІ	158
<i>Полетасва Г.Н., Жукова М.І.</i> ОГЛЯД ІНТЕРФЕЙСУ МОБІЛЬНИХ РОЛЬОВИХ ІГОР З ПОЗИЦІЇ ГРАВЦЯ	159
<i>Полетасва Г.Н.</i> ФАКТУРА ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ В АНІМАЦІЇ	161
<i>Katerina Ladon</i> RESEARCH OF THE PAINTING INTO THE PIXELS	162

**Секція № 5. НОВІ ПІДХОДИ І СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ  
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА**

<i>Takashi Ikezawa</i> CONCEPTUAL PRINCIPLES OF MODERN LAND ART IN JAPAN	165
<i>Jae Gyu Kim</i> SPATIAL INSTALLATION IN FORMATION OF AN AESTHETICALLY COMPLETE AND HUMAN-FRIENDLY LIVING ENVIRONMENT	166
<i>Oleksandra Chernysh, Ruslana Khynevych</i> ANALYSIS OF THE DEVELOPMENT TRENDS OF LIGHT DESIGN	168
<i>Вільгушинський Р.К.</i> МАЛА СКУЛЬПТУРНА ПЛАСТИКА У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ	170
<i>Дацюк Н.М.</i> САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА ТЕРНОПІЛЛЯ У ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРА МИХАЙЛА НЕТРИБ'ЯКА	172
<i>Кюнцлі Р.В., Степанюк А.В.</i> ДУХОВНІСТЬ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА, ЯК АЛЬТЕРНАТИВА СУЧАСНОМУ ТЕХНОКРАТИЧНОМУ ДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ АРХІТЕКТУРИ ШТАЙНЕРА)	175
<i>Литовченко Н.М.</i> ВИКОРИСТАННЯ КОМБІНАТОРНОГО ПРИНЦИПУ LEGO В ПРОЕКТУВАННІ МЕБЛІВ ДЛЯ ДІТЕЙ	176

<i>Міронова Т.В.</i> ТРАНСФОРМАЦІЇ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ОБ'ЄКТАХ "ART PUBLIC" ОЛЕКСІЯ ЗОЛОТАРЬОВА ТА СЕРГІЯ ШАУЛІСА	179
<i>Нетриб'як М.М.</i> РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ НА ТЕРНОПІЛІ	182
<i>Сумська О.П.</i> ГРАДАЦІЯ СВІТЛОСТІ ТЕКСТИЛЮ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА	184
<i>Романюк О.В.</i> ГРАФІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ НА СТІНАХ НАВЧАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА	187
<i>Бондарчук Ю.С.</i> КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ПРОЕКТУВАННЯ ДИТЯЧОГО ІГРОВОГО СЕРЕДОВИЩА В ЗАКЛАДАХ ГРОМАДСЬКОГО ПРИЗНАЧЕННЯ	188
<i>Купчик Р.М.</i> ПРАКТИЧНІ НАПРЯМКИ ІНЖЕНЕРНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ МЕБЛІВ	190
<i>Жуков. І.О.</i> ОПТИМІЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ ПОШУКУ ПРОЕКТНОГО РІШЕННЯ В РОБОТІ ДИЗАЙНЕРА	193
<i>Овчарук В.С., Волинець Т.В.</i> ТЕКСТИЛЬ У ДИЗАЙНІ ВИСТАВКОВОГО СТЕНДУ	194
<i>Тобілевич Г.М.</i> ФОРМОТВОРЧА РОЛЬ ДЕКОРАТИВНОГО СВІТЛЕННЯ В ЛАНДШАФТНО- АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ	197
<i>Фесенко Г.Г., Фесенко Т.Г.</i> ДИЗАЙН АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВИХ РІШЕНЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УРБАНІЗМУ	199
<i>Яковець І.О., Овчаренко В.Ю.</i> АРТ-ПРОСТІР У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КРЕАТИВНОГО ПРОСТОРУ МІСТ	202
<i>Яковець І.О., Тертишник М.В.</i> ЗД-ДРУК У КОНТЕКСТІ ПРОЕКТУВАННЯ ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА	205
<i>Вей Венъцзюнь</i> ДИЗАЙН И ПРОИЗВОДСТВО МЕБЕЛИ В КОНТЕКСТЕ ПРОГРАММ ИННОВАЦИОННОГО НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КИТАЯ	207
<i>Хе Сіні</i> БУТИК-ГОТЕЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ ПРОЕКТУВАННЯ ТА ІСТОРІЯ ЙОГО ФОРМУВАННЯ	210
<i>Giovanni Rotondo</i> SPIRAL AS AN IMAGE AND FORMATIVE CONCEPT IN SCULPTURE	212

<i>Hnatyshyn Oksana</i>	BASIC PRINCIPLES OF INTERIOR DESIGN FOR CHILDREN'S REHABILITATION CENTERS	213
<i>Сандік О.П.</i>	ЕКОЛОГІЧНИЙ ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ТА ОБ'ЄКТІВ ДИЗАЙНУ ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ	215
<i>Ayşenur Ceren Asmaz</i>	ART-SPACE COMPRESSION: A CASE OF "ART ROOMS" AS AN ART GALLERY	218
<i>Frédéric Bignon</i>	THE ART OF WORKING WITH WOOD BY FRÉDÉRIC BIGNON	220
<i>Akiko Taniguachi</i>	NOTHING IS ROUTINE, NOTHING IS SAME	221
<i>Guillermo Vargas Jeldes</i>	APPLICATION FEATURES OF POLYCHROME EFFECTS IN A METAL SCULPTURE	222

#### **Секція № 6. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ FASHION-ІНДУСТРІЇ ЯК МАРКЕР ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

<i>Головчанська Є.О., Колосніченко М.В.</i>	СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК МОДИ У XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ	224
<i>Elena Larrén García</i>	THE CREATIVE PROCESS OF 21ST CENTURY JEWELRY	226
<i>Flaviva Maranda</i>	THE ART OF COMBINING JEWELRY AND TEXTILES	228
<i>Caterina Zucchi</i>	MURANO GLASS JEWELS BY CATERINA ZUCCHI	229
<i>ElSayed ElNashar</i>	EGYPTIAN FOLKLORE TEAMS MODELS OF THE POPULAR CLOTHING BETWEEN ORIGINALITY AND TECHNOLOGY	230
<i>Drazen PejkoVIC</i>	ABOUT THE SIXTH PART OF THE GENESIS CYCLE, ENTITLED CLONING	231
<i>Векліч А.М., Корсінов Р.В., Кротова Т.Ф., Пашкевич К.Л.</i>	ПІДХОДИ ДО ДИЗАЙНУ ОДЯГУ В КОНТЕКСТІ ЕТИЧНОЇ МОДИ	232
<i>Гахова А.Ю., Єременко І.І.</i>	РОЗВИТОК ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВИРОБНИЦТВІ ЕКОЛОГІЧНИХ ТКАНИН	235
<i>Герасімова О.В., Єременко І.І.</i>	ДЕКОНСТРУКЦІЯ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ	237
<i>Захаркевич О.В., Кошевка Ю.В., Селезньова А.В.</i>	АНАЛІЗ НАПРЯМІВ РОЗВИТКУ КОНЦЕПЦІЇ СВІДОМОЇ МОДИ	239
<i>Назарчук М.В., Сфімчук Г.В.</i>	СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ ВТОРИННОЇ СИРОВИНИ У ДИЗАЙНІ СПОРТИВНОГО ВЗУТТЯ	242

<i>Цимбал О.М.</i> ГАРМОНІЗАЦІЯ ПАРАМЕТРІВ ЛЮДИНИ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННІ АКСЕСУАРІВ З АВТОРСЬКИМИ ОРНАМЕНТАЛЬНИМИ ПРИНТАМИ	243
<i>Краснюк Л.В., Троян О.М., Кошевка Ю.В.</i> ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ АВТОРСЬКИХ КОЛЕКЦІЙ ОДЯГУ НА ОСНОВІ ПРИРОДНИХ ДЖЕРЕЛ ТВОРЧОСТІ	247
<i>Миргородська Н.В., Тимошенко О.П.</i> "ВІД ПЛОЩИНИ ДО ФОРМИ" АБО МОДНА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ФОРМАТ ЖИВОЇ КОМУНІКАЦІЇ	251
<i>Захарова С.Г.</i> ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТИЛЯ ДЛЯ ОДЕЖДЫ	253
<i>Малик Т.В.</i> ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ ПО ТКАНИ	257
<i>Матвійчук С.С., Цицей С.Ф.</i> ДОСЛІДЖЕННЯ ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОГО КОСТЮМА – НЕВІД'ЄМНИЙ АТРИБУТ ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ СУЧАСНОГО ОДЯГУ	259
<i>Миргородська Н.В.</i> ІЛЮЗІЯ ЕСТЕТИЗОВАНОГО ДОБРОБУТУ ЯК ФОРМА МИСЛЕННЯ, ЯКА ВІДОБРАЖАЄТЬСЯ В ІЛЛЮСТРАЦІЇ АР-ДЕКО	261
<i>Рубанка А.І., Рубанка М.М., Луцкер Т.В., Гініятуллін Р.Ю.</i> АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ОФОРМЛЕННЯ ГОРЛОВИНИ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ	263
<i>Рубанка А.І., Остапенко Н.В., Добровольскас Ю.І., Іванюк С.О.</i> ПІДХІД ДО ПРОЕКТУВАННЯ КОЛЕКЦІЇ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ У ФОЛЬКЛОРНОМУ СТИЛІ	265
<i>Артемко М.П., Волкомор О.Б.</i> СУЧАСНА ПОВСЯКДЕННА МОДА В СТИЛІ CASUAL У ФОРМУВАННІ ОБЛИЧЧЯ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА	268
<i>Якимчук О.В., Родзік О.Ю.</i> ТОПОГРАФІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ОРНАМЕНТИКИ У КОСТЮМАХ REI KAWAKUBO	270
<i>Dimitar Stankov</i> INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE MANUFACTURE OF JEWELLERY AND ART OBJECTS OF DIMITAR STANKOV	272
<i>Ewa Latala</i> DIVERSITY OF CREATIVE POTENTIAL OF EWA LATALA	273
<b>Секція № 7. КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ДІАЛОГ У ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ</b>	
<i>Одрехівський Р.В.</i> УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ КУЛЬТОВИХ СПОРУД	275

<i>Дячок О.М.</i> ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ГАЛІЧИНИ	277
<i>Сопко О.І.</i> ТВОРЧА СПАДЩИНА ІВАНА ЮГАСЕВИЧА У МИСТЕЦЬКОМУ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РУКОПИСНОЇ КНИГИ СЕРЕДИНИ XVIII ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ	279
<i>Гавронський В.П.</i> ПРОБЛЕМИ, РИЗИКИ ТА НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ	280
<i>Гальчинська О.С., Пашкевич К.Л.</i> ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ ОБ'ЄКТІВ ЛЕНД-АРТ НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО ПРОЕКТУ "СТИХІЇ"	282
<i>Довгань С.М., Молотніков Ю.А.</i> ХУДОЖНИКИ ХБК	285
<i>Кондратюк О.А.</i> ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ НА ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЮ	287
<i>Пилипів І.З.</i> РОЛЬ ДИЗАЙНУ В СТРАТЕГІЇ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ	290
<i>Стульнікова Ю.О.</i> ДОСЛІДЖЕННЯ ВИНИКНЕННЯ І РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ВИТИНАНКИ В УКРАЇНІ. ПЕРІОДИЗАЦІЯ	293
<i>Гащин Н.Б.</i> ПИСАНКА – УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ВИТВІР МИСТЕЦТВА	297
<i>Мироненко Н.В., Манойленко Н.В., Абрамова О.В.</i> УКРАЇНСЬКИЙ СТИЛЬ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕКОЛОГІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА	298
<i>Ткачук В.І., Бойко К.В.</i> МІМЕСИС ХЕРСОНСЬКОГО ДИЗАЙНУ ЯК МЕСЕДЖ ДО СУЧАСНОСТІ	301
<i>Трегуб Н.Є.</i> НОВІ МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МЕБЛЕВОГО ДИЗАЙНУ	303
<i>Храмова-Баранова О.Л.</i> НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ НА ПОЧАТКУ XX СТ.	305
<b>Секція № 8. ІНТЕГРАЦІЯ ТА НОВАЦІЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННІ</b>	
<i>Anna Maria Colaci</i> PHILOSOPHICAL AND CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF THE ART OF ECO-PRINTING	308
<i>Chaman Siju</i> SEMIOTICS OF TEXTILE DECORATION AND DESIGN IN INDIAN CULTURAL TRADITIONS	309
<i>Francesco Caroleo</i> INNOVATIVE GRAPHICS OF FRANCESCO CAROLEO	310

<i>Gordana Brelj</i>	EMBROIDERY AS A TOOL FOR CREATING TEXTURED AND DECORATIVE SURFACES IN TEXTILE DESIGN	311
<i>Helena Kim Ju</i>	HOPEFUL ROLES OF EGGS AND NEW BIRTH IN THE CHAOS OF LIFE	313
<i>Irfan Khatri</i>	FABRIC DESIGN IN THE TRADITIONS OF HAND PRINT INDIA	314
<i>Joanna Alexandrowicz</i>	TAPESTRY AS A BEST TOOL TO EXPRESS INSPIRATIONS AND EMOTIONS	316
<i>Kadir Erturk</i>	HIERARCHY AS A MEASURE OF COMPREHENSION OF SURROUNDING SPACE	317
<i>Kartik Hirabhai Chauhan</i>	DESIGN AND PRODUCTION OF TEXTILES AS A COMMON CAUSE AND PRESERVATION OF CULTURAL TRADITIONS IN INDIA	318
<i>Kazuaki Hayakawa</i>	JOURNEY TO INNER SPACE THROUGH THE LENS OF GLASS ART	319
<i>Vankar Rajan Bhimji</i>	TRADITIONAL KUTCH WEAVING BY VANKAR RAJAN BHIMJI	320
<i>Zetta Kanta</i>	MULTISENSORY FEATURES OF WOOLEN PRODUCTS	321
<i>Нани Татьяна</i>	ИСТОРИЯ ВОЙЛОКА: ОТ УТИЛИТАРНОСТИ ДО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ	323
<i>Adriana Del Duca</i>	KINETIC PAPER, A JEWELRY COLLECTION	325
<i>Wu Ching-Chih</i>	PLIQUE-A-JOUR ENAMEL BY WU CHING-CHIH	327
<i>Eke Krug</i>	CONCEPTUAL TEXTILE WORKS OF EKE KRUG	328
<i>Савісько P.I.</i>	НЕЙРОМЕРЕЖІ ЯК НОВІТНІЙ ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ДИЗАЙН-ОБ'ЄКТІВ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ	330
<i>Alexandre Heberte</i>	VOLUMETRIC, SPATIAL AND PLANAR HAND WEAVING IN MODERN AUTHOR'S TEXTILE DESIGN	332
<i>Aliza Thomas</i>	PAPERMAKING PHILOSOPHY IN THE WORKS OF ALIZA THOMAS	334
<i>Emoke Tapisserie</i>	CONTEMPORARY TAPESTRY	335
<i>Faserhaft Judith Pauly-Bender</i>	ART IN THE MODERN WORLD	337
<i>Fukuhara Tomoko</i>	GESSO BOLOGNA IN FUKUHARA TOMOKO WORKS	338

<i>Gail Baxter</i> EXPLORING THE ISSUES OF PLASTIC POLLUTION THROUGH CREATIVE PRACTICE	339
<i>Galit Einav</i> PLASTERING PEARLS	341
<i>Giacomo Meneghello</i> THE ART OF PAINTING BY GIACOMO MENEGHELLO	342
<i>Joe Lewis</i> CONTEMPORARY PROVOCATIVE ART AND COLLAGE IN TEXTILE DESIGN	342
<i>Trajce Catmov</i> SEEING THE WORLD TROUGH A GLASS PRISM	344
<i>Ilke Ilter Güven</i> AID TOOLS DEVELOPED FOR DRAWING IN ART: DRAWING MACHINES	345
<i>Полякова О.В.</i> ІНТЕГРАЦІЯ ЗАСОБІВ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО КЕРУВАННЯ СЕРЕДОВИЩЕМ У ДИЗАЙН ЖИТЛА	347
<i>Goran Trencovski</i> UNDER IMPRESSION OF CREATIVITY OF JANA MANEVA- CUPOSKA	350
<i>Jana Maneva-Chuposka</i> THE PORTRAIT THAT VISUAL RECORD WITH A HUMAN FACE	351
<i>Nada Peseva</i> EXHIBITION "PORTRAYED MEMORIES"	353
<i>Антонова А.С., Рязанова О.Ю., Загора О.В.</i> ДОСЛІДЖЕННЯ АСОРТИМЕНТУ ТКАНИН У СМУЖКУ	355
<i>Білецька С.О., Федорченко О.В., Нода О.М., Загора О.В.</i> ТЕКСТИЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК САМОСТІЙНИЙ НАПРЯМОК І ОСНОВА ДЛЯ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	358
<i>Кармаліта А.К.</i> ДИЗАЙН-ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК ОСНОВА УСПІШНОГО БІЗНЕСУ	361
<i>Кузнецова І.О., Кірдіна О.М., Лільчицький О.В.</i> АКТИВІЗАЦІЯ ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕКСТУРИ І ФАКТУРИ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ	362
<i>Луговський О.Ф., Пищик О.</i> ВИКОРИСТАННЯ БІОПЛАСТИКУ В ПРОЕКТНІЙ ПРАКТИЦІ. ВІТЧИЗНЯНІ ПЕРСПЕКТИВИ	364
<i>Мигаль С.П., Борисенко О.М.</i> КОМУНІКАТИВНИЙ РЕСУРС В ДИЗАЙНІ	367
<i>Артеменко М.П., Вельбік-Гужвіна О.М.</i> СОНЦЕЗАХИСНА ПАРАСОЛЬКА ЯК БАЗОВИЙ АКЕСУАР ПРОГУЛЯНКОВОЇ РЕКРЕАЦІЇ В СЮЖЕТАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ	370
<i>Гладько М.В.</i> ДИЗАЙН ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ: АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ	372

<i>Сажова О.В., Баранько О.О., Батрак І.М., Крамаренко Н.М., Мартинюк М.А.</i> ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ ЖІНОЧИХ СУКОНЬ З ОЗДОБЛЕННЯМИ	374
<i>Гирпак К.О., Смирнова К.О., Загора О.В.</i> ІННОВАЦІЙНИЙ СПОСІБ ВИГОТОВЛЕННЯ БЕЗШОВНОГО ОДЯГУ	377
<i>Захаркевич О.В., Кулешова С.Г., Вітюк Ю.О., Сорока М.С.</i> ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ УНІВЕРСАЛЬНОГО ОДЯГУ- КОНСТРУКТОРА	380
<i>Yakutchuk Dmytro</i> FOOD DESIGN AS AN INNOVATIVE DIRECTION FOR DEVELOPMENT OF HOSPITALITY INDUSTRY	383
<b>Секція № 9. АРТ-ОСВІТА ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА</b>	
<i>Estela Halpert</i> DESIGN FUNCTIONS OF EDUCATION IN MODERN SOCIETY	385
<i>Zainab Fouad Elzayat</i> THE IMPACT OF CONSTRUCTIVE LEARNING IN THE COLLECTION OF ARABIC LANGUAGE	386
<i>Агамян Карен Гургенович</i> ИДЕАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ, КАК СТИМУЛ К ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	386
<i>Бондаренко В.В.</i> ПОШУК НОВИХ ПІДХОДІВ ТА МЕТОДИК В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА	388
<i>Сергієнко О.М., Данильченко Н.В.</i> СИНТЕЗ ХУДОЖНЬОЇ І ТЕХНІЧНОЇ ОСВІТИ ВИКЛАДАЧА ЯК КОМПОНЕНТ ВПЛИВУ НА ПРОФЕСІЙНУ ЯКІСТЬ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ ДИЗАЙНУ	390
<i>Сорохан Г.О.</i> ПРОБЛЕМА АКАДЕМІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ- ДИЗАЙНЕРІВ НА ХВИЛІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ	392
<i>Базилюк Е.В.</i> ЕРГОНОМІЧНІ АСПЕКТИ В ДИЗАЙНІ НАВЧАЛЬНИХ ПОСІБНИКІВ З КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ	394
<i>Богомаз-Назарова С.М., Пуляк О.В., Гавриленко К.О.</i> ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ В ТЕХНОЛОГІЧНІЙ ОСВІТІ	397
<i>Eslam Mohamed Elwakil</i> THE IMPACT OF VIRTUAL REALITY ENVIRONMENT IN TEACHING THE HISTORY OF ART IN ANCIENT OF THE EGYPTIAN CIVILIZATION	398
<i>Чеплюк О.В., Малищук Т.В.</i> СПОСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ- ДИЗАЙНЕРІВ НА ПРИКЛАДІ ПРОЕКТУВАННЯ ВОВНЯНИХ СКУЛЬПТУР У СТИЛІ БІОПАНК	399



<i>Дяченко А.В.</i> ПРОБЛЕМИ ТА ВИРІШЕННЯ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ	401
<i>Пантус Н.М.</i> РОЛЬ ОСНОВ ФОРМОУТВОРЕННЯ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ	405
<i>Прусак В.Ф.</i> РЕЗУЛЬТАТИ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНУ ПРОГРАМУ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ	406
<i>Прусак Ю.В.</i> НАСКРІЗНА КОМП'ЮТЕРНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ МЕБЛІВ	409
<i>Ковальська Н.М.</i> КОУЧИНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРОФЕСІЙНІЙ ОСВІТІ	411
<i>Томашевський В.В.</i> ЗАЛУЧЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ ДО ЕСТЕТИЗАЦІЇ НАВКОЛИШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК ОДНА ІЗ УМОВ ФОРМУВАННЯ ЇХ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ	413
<i>Музиченко В.М.</i> ДО ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ З ЯКІСНО НОВИМ РІВНЕМ ПРОФЕСІЙНОГО МИСЛЕННЯ	416
<i>Більдер Н.Т.</i> СТУДЕНТ-ДИЗАЙНЕР У СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ	418
<i>Кашуба Г.В.</i> РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ ЗАСОБАМИ СТИЛІЗАЦІЇ	421
<i>Більдер Н.Т.</i> БАЧИТИ, СПРИЙМАТИ, РОЗУМІТИ, СТВОРЮВАТИ: ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ	423
<i>Barb Green, Anna Chornostan</i> TO A QUESTION ABOUT PROCRASTINATION IN SOLVING CREATIVE TASKS	426

*Алфьорова З.І.*

*Доктор мистецтвознавства, професор  
Декан факультету кіно-, телемистецтва  
Харківська державна академія культури*

### **ПРОБЛЕМИ НОВІТНЬОЇ МОРФОЛОГІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДИСКУСІЙ**

Донедавна культурологи та мистецтвознавці дискутували щодо проблем сучасності окремо одні від одних. Різниця в об'єктах та предметах цих наукових галузей давалась взнаки. Але з початку ХХІ ст. стало ясно, що проблеми мистецтва в багатьох випадках повинні розглядатись в контексті розвитку культури як макросистеми, адже онтологічно і генетично обидві системи щільно пов'язані одна з одною.

Це в повній мірі стосується і морфологічних проблем культури і мистецтва. Сучасна морфологія культури динамічно змінюється завдяки виникненню новітніх морфологічних систем, які мають ознаки культурорно-художніх. Така "гібридна" морфологія є породженням дифузії постмодерну та кардинального перетворення культури не тільки на край гетерогенну, але й дисипативну, з нестійкими морфологічними ознаками.

Морфології сучасної аудіовізуальної культури і аудіовізуального мистецтва не виняток. Усе минуле століття аудіовізуальна культура формувала в своїх надрах новітні морфологічні підсистеми (кінематографічну, телевізійну = екранну) та візуальну (новітні візуальні практики гібридного морфологічного характеру). У ХХІ ст. розпочала формуватись мультимедійна морфологічна система, в якій дисипативно переплелись ознаки двох попередніх морфологічних підсистем аудіовізуального характеру та сформувались власні сутності ознаки. Такі ознаки мають, наприклад, і Інтернет відеохостинги — новітній морфологічний сегмент аудіовізуальної культури, який поступово виявляє і ознаки художньої морфології. Що дозволяє це стверджувати? Наявність "палітри" художніх засобів виразності, які перетворюють технологічну платформу та мультимедійне середовище на художню морфологічну підсистему.

Треба зазначити, що продовжується процес не тільки морфологічного макротворення, динамічно творяться та

модифікуються види і жанри новітніх аудіовізуальних морфологій на мікрорівні. Серед останніх прикладів: поява жанру лайфстайл та формування жанру антиутопії ( донедавна існуючому тільки в ігровому кінематографі) в уже традиційному для кінематографа виді – документальному. Так, за визначенням О.Чернобая, лайфстайл — жанр, формування якого відбувається у "новій" передкамерній реальності, особливостями якої, з культурологічної точки зору, є ціле направлене формування гіперреалістичного міфодизайну лайфстайлера через "гіпероко". З мистецтвознавчої точки зору, така "реальність" характеризується одночасно, як документальна та псевдодокументальна. Про що свідчить таке визначення? Що, на сьогодні, рефлексуючи щодо новітнього морфологічного утворення, сучасний мистецтвознавець не може користуватись лише мистецтвознавчим інструментарієм, потрібен інструментарій і культурологічний.

Отже, оновлення поглядів на морфологічні трансформації аудіовізуальної культури і мистецтво неможливе без синкретичного використання культуролога - мистецтвознавчого наукового інструментарію та інтегральних пошукових методологій. На часі є і переосмислення цих трансформацій з позицій наукової концептуалізації інноваційного характеру.

---

*Andrea Graham*  
*Artist, San Diego, USA*

## **COLOR AND SHAPE**

The main means of organizing image creation is form and material. Color is a medium of material and easily influences the shape with help of geometric characteristics, size, position in space and light, as well as its "colleagues" – texture, mass and light absorption. Analyzing these relationships, we have a great influence on the viewer, forcing him to predict the course of events in the movement of lines, planes, divisions, forms, enhancing the impact of creative thinking of viewer's sympathies.

Eye movements fast, such as saccades, tremors and drifts, and slow ones such as tracking and vergence, make the viewer think about the content of the author's intention (perception of the world: jumps and dots). The creative process here goes into tracking, studying different visual material in order to obtain visual integrity on the basis of normatively set rules and simple schemes for organizing the nature of the work.

The process of working on color in a form is an individual imaginative thinking of the author. The viewer reads his thoughts, desires, imaginations, which are realized in a particular work of art.

Knowledge of space and time through color in form is a process connected with the peculiarities of people's practical activity, their experience. Significant achievements in the knowledge of these forms of being are connected with the philosophy of ancient world. It is here that four basic views of time and space have been developed: statics, dynamics, substance, relativity. These concepts were "variants" of general setting of ancient worldview, according to which color in form was perceived as its essence, as the law of organization (transformation) of world chaos into space, where order and harmony reign.

Color in form through time manifests itself as the duration, sequence of existence and change of the state of different systems: one-dimensionality, asymmetry (movement from the past to the future), irreversibility, unity of general and special, continuity and discretion.

The actions of color in space are extent (as coexistence and regularity of various elements of content), coherence and continuity together with relative continuity, three-dimensionality, symmetry, interrelation of general and special. It is quite natural that both space is connected with time and time is connected with space.

---

---

*Atsushi Ohta*  
*Contemporary artist*  
*Tokyo, Japan*

## **EMOTIONALITY AND THE SUBCONSCIOUS IN ABSTRACT EXPRESSIONISM**

Expressionism as a form of art arose at beginning of the twentieth in the inherent atmosphere of a rapid and painful reappraisal of values for this period. A century later, it also remains a current trend and allows artists to express inner feelings, in particular those related to attack on spiritual world of a person by urban civilization.

Many modern artists from different countries work in this direction, among which art historians single out adherents of "action painting" and "color field painting". The latter in their works create simple compositions with large areas filled with the same color, designed to evoke a contemplative, meditative mood in the viewer. It is such works that are congenial to the work of author of this article, Japanese contemporary artist Atsushi Ohta.

These large-scale abstract paintings, departing from the interest in naturalism. In his works, the author quite often tries to imagine the relationship between painting and space, so the size of paintings matters. In particular, when demonstrating works in the exhibition space, it is possible to surround the viewer with them from all sides and create maximum immersion in color textured planes. In this case, the color used by painter in picture as an exteroceptor stimulus not only causes this or that emotion in contemplator, but is also an extremely convenient means for objectifying the artist's emotional experiences, and allows for communication between the creator and viewer.

In a characteristic manner and a combination of techniques, individual stylistic and technical features in the work, author tries to achieve a certain emotionality, bring subconscious experiences and worldview to the surface. In particular, on the paintings of the author of this article, one can observe the use of a closed type composition. This technique, for example, is pronounced in some works (Fig. 1). Sometimes the author expresses development and emotions in the form of a line, which, having reached a certain state, is limited by the space of canvas.



Fig. 1. Picturesque canvases contemporary japanese artist Atsushi Ohta

But, nevertheless, the author believes that the space of canvas should not limit idea of the artist. Beyond it, observer is given opportunity to independently think, thereby becoming a co-author of this work.

The author's paintings were presented at numerous exhibitions in Tokyo, and the viewer saw them at international exhibitions in New York and Paris.

---

*Evans Kao*  
*Ceramic artist*  
*New Taipei City, Taiwan*

## **THE PHILOSOPHY OF PLASTIC FORM AND SURFACE IN CERAMICS**

Since ancient times, ceramics has been an integral part of existence of humanity. Many things were made that are necessary in everyday life. These are both items for eating and storing food, as well as decorative items. Burnt clay products are a widespread and very ancient type of folk art craft using easily accessible natural material. Tableware for various purposes – jugs, bowls, plates, jars, pots, and also toys are the most typical products of folk ceramic production.

However, in our time of high technology, the utilitarian functions of things, artists often push to the background, design and art become conceptual, bearing their own philosophy and idea. And clay as a plastic material allows to embody the most incredible ideas and forms, born in the mind of a ceramic master.

Creativity of the author of this article is less focused on direct use of ceramics, and greater importance is attached to artistic imagery of product, which causes its meaningful contemplation, pacification and reflection on universe, the passage of time, movement and peace. Most of them are light, almost white works with a minimum of decor and complex textures, but with fancy plastic shapes.

Natural smoothness is emphasized and deliberately emphasized in the works, as if all the bends, by the will of nature, had taken the desired form. The artist also pursues an unobtrusive variety of forms, which are replaced by a simple one and, outlining smooth lines, move on to more complex and interesting ones (Fig. 1). Light in terms of visual perception, but deep in meaning, ceramic products, can be compared with elements of water, wind and see in them a frozen moment of movement.



Fig. 1. Evans Kao art ceramics

The predominant choice of white is justified by desire to express space and shape in ceramics with the simplest color of glaze, so that the surface inside is illuminated by sunlight. White is main color in spectrum of which all the others are contained.

Each product is individual and its shape and plastic reflects the dialogue between creator and material, and each time result of this dialogue is not the same because it is also time-varying like life itself.

---

***Gerardo Ranieri***  
*Ceramic artist*  
*Vietri sul Mare, Italy*

### **PAINTING OF AUTHORS CERAMIC TABLEWARE IN THE ARTS AND CRAFTS OF ITALY**

Pottery Making – ancient art that is present in most cultures. Italy is no exception. Ceramic craftsmanship developed as an art in ancient Romans. And ceramics became for Italy a certain calling card, especially its

kind – majolica, the first specimens of which archeologists refer to the XIV century. Over time, the shape of ceramic products and methods of their decoration changed. Contemporary ceramics have certain varieties just like any art.

Regardless of the material and type of ceramic product, the author's hand, his handwriting, craftsmanship and peculiarities of worldview are above all felt. That is why the author's ceramics is still in demand, is collected by admirers and connoisseurs of arts and crafts, and is displayed at various thematic exhibitions and fairs. Generally, the collecting traditions in Italy of original ceramics go back to the XV century and that's when the works begin to put a "master's mark", which helped to define authorship and the center of production.

To the author of this article, the love of ceramics was passed down from his father, who was a ceramist and worked with other talented artists. They devoted their creative efforts to this area of art. Initially, through years of study and practice, after going through many laboratories and large industrial industries, the author went from clay processing to decoration.

The works of the author refer to porcelain and porcelain. The characteristic features of the author's painting are decoration of exquisite floral and geometric ornaments, as well as the choice of colors traditional blue for one of the varieties of Italian majolica – blue, green, burgundy. In recent works, the dishes are decorated with white lace ornaments, in contrast to the dark clay base. The collections contain different types of utensils, namely mugs, mugs, plates, etc. (Fig. 1).



Fig. 1. Gerardo Ranieri ceramic tableware



With his work, the author also occasionally visits some exhibitions and fairs, the last of which took place in San Lorenzo in 2018.

Thus, it can be said that the author's ceramic tableware and his painting is not the last place in the decorative and applied art of Italy, has a deep historical roots and a culture of appreciation of authorship, which has survived to this day.

---

*Hongbo Xu*

*Visiting Professor, Artist, Ceramic designer*

*Zhaoqing University*

*Shenzhen, Guangdong, China*

## **CERAMICS AS CONTEMPORARY ART EXPRESSION**

Ceramics and its products are contemporary works of art that embody the elegance, beauty, embodiment of long-standing traditions of human history, different cultures and peoples. Inspiring designers from all over the world, her products are the epitome of elegance and beauty. One of such creators is Hongbo Xu.

Born in China, he embodies the millennial history of his people. Ideas of one of his works came from the way of casting for making pottery and biological clone. Having one set of mound which consist of four unattached mounds for different parts of one baby-body. The parts are put together with slip when four parts of clay body are ready. The way of combining is unreasonable and random but make the place of combine smooth and look like "natural".

Author made several hundreds of bodies which have different kinds of shapes, some of them putting into hospital jar, which can be seen one shape as glance from same mound, symbolizing clone. More importance is that they look like nature but against nature. From far view it would be happy for finding many babies, but when get closer it would be disturbing for new finding. It seems to be related to morality of science and culture research or something else. Hongbo Xu used the traditional porcelain baby with traditional celadon glaze to make new ceramics works, gas kiln 1300c (Fig. 1).

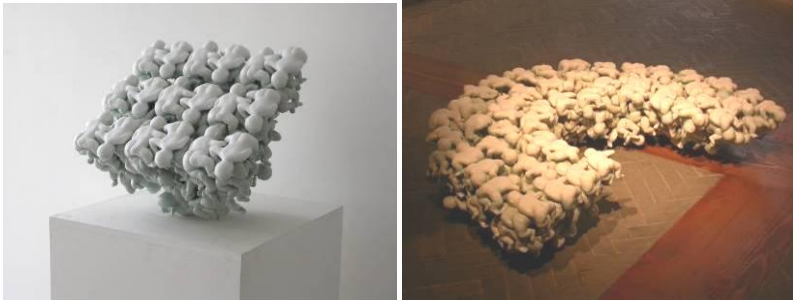


Fig. 1. Ceramic work "Clone"

Positioning himself, Xu Hongbo clearly positioned his artistic act, sensitive to the societal data's. By his approach and the lighting which he proposes, it is to a kind of social acupuncture that participates, and so, demonstrates in a convincing way the possible space for ceramic, this traditional art, within the contemporary art expression.

---

**Jolanda Van de Grint**  
*Ceramist, owner in ceramics studio "Jolanda Van de Grint"*  
*Tilburg, Netherlands*

### **THE BEAUTY OF IMPERFECTION**

Jolanda Van de Grint – famous ceramist and owner in ceramics studio "Jolanda Van de Grint". Author has worked in this field for many years, for which she created many interesting and sophisticated works.

The basis of works is wabi-sabi – Japanese philosophy and aesthetics, that say that imperfection makes an object more interesting (Fig. 1, Fig. 2).



Fig. 1. The layers of paint on an old wall      Fig. 2. A mouldered piece of wood

Interesting patterns appear that bring the object to life, give it a history. That is the feel that want to give my work. Designer use a special way of firing to accomplish this – saggar firing. Artist do this in an electric kiln. There is an opportunity to influence on the result, but cannot control it. It gives random patterns (Fig. 3).



Fig. 3. Art works made using saggar firing

At first objects often had smooth, white surfaces. Lately they get more rough and uneven, like they were dug up after decades.

After the bisque fire author break them and fire the shards separately in the saggar. Sometimes – fire them 2 or 3 times before satisfied. Then put it back together. This technology ensures that there is an opportunity to get interesting work that comes out differently each time.

---

**Gioulis Panagiotis**

*Secretary of general director office at the Regional Directorate of primary and secondary education of South Aegean's sea islands, Syros Island, Greece*

**Mariia Artemenko**

*Candidate of Engineering Sciences (PhD), assistant professor  
Department of Design, Kherson National Technical University  
Kherson, Ukraine*

## **THE ROLE OF COSTUME IN CULTURAL-EDUCATIONAL AND NATIONALLY ORIENTED RECREATIONS FOR CHILDREN**

The current state of development of mankind, new challenges in the field of human sciences and naturally inevitable socio-cultural changes taking place in the world require a rethinking of culture of leisure in society, in the family and in educational institutions. Properly organized leisure is

the key to preserving and enhancing spiritual and cultural potential of nations, especially in today's globalized environment and is therefore a priority.

In this context, the issue of healthy occupation of free time of younger generation, which is at personal-forming stage, when the basic ideological principles are laid, are of particular importance and relevance. Formation of latter should be closely linked to the cultural heritage in order to preserve historical memory of generations and national outlook.

The national costume, which is an important part of material and spiritual culture of ethnic group, becomes a guide that brings to observer visual information about the peculiarities of local population and reveals specifics of decorative and applied art of a particular region. Therefore, introduction of national costume in cultural and educational recreation for children contributes to their comprehensive development, both in the processes of self-identification and in understanding the value of world cultural diversity.

---

**Чепелюк О.В.**

*Доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри дизайну*

**Сидоренко В.В.**

*Студентка кафедри дизайну*

*Херсонський національний технічний університет*

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА ЗМІНИ ДИЗАЙНУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ**

На сьогоднішній день, люди все більше вільного і робочого часу проводять в соціальних мережах. Соціальні мережі - досить зручний і популярний спосіб отримання нової інформації, спілкування з друзями, колегами, знайомими і просто спосіб ділитися з ними цікавими моментами зі свого життя. Окрім розважальної місії, персональні сторінки в соціальних мережах можуть відігравати роль робочого інструменту. Враховуючи те, яким чином оформлена сторінка та яку інформацію представляє автор на ній, можна зробити висновок про рід його діяльності та захоплення. Таким чином, є можливість просувати та рекламувати власний бізнес, позиціонувати себе з певного ракурсу, задля залучення людей зі схожими інтересами та клієнтів.

В результаті появи попиту почала з'являтися велика кількість відповідних додатків. Важливим елементом будь-яких соціальних мереж це – наявність легкого та зручного у використанні графічного

інтерфейсу. З огляду на все вищесказане, визначення особливостей розвитку та зміни дизайну соціальних мереж є темою актуальною.

За даними соціологічних досліджень, виявлено найбільш популярні соціальні мережі в Україні, на період з травня 2018 - по березень 2019. Лідерами цього списку є: Facebook (до 50%), YouTube (30%), Instagram (27%). На основі аналізу представлених соціальних мереж, було виявлено кілька особливостей розвитку і зміни дизайну додатків, серед них:

1. Спрощення дизайну - з кожним наступним оновленням, розробники того чи іншого сайту намагаються міняти дизайн так, щоб користуватися їх мережею ставало ще легше і простіше. Тим самим, інтерес до сайтів зростає, так як на сьогоднішній час люди не хочуть витратити багато часу для того, щоб зрозуміти всю концепцію користування соціальною мережею.

2. Регулярне оновлення інтерфейсу. Розробники соціальних мереж, з відповідною періодичністю, випускають нові оновлення до своїх додатків. Більшою мірою це стосується функціоналу мережі, поряд з цим дизайн майже не змінюється. Розташування основних кнопок та значків залишається незмінним, адже кожне значне змінення у дизайні додатку вимагає напруження при пошуку необхідного інструментарію і сприймається споживачами негативно. Різке та кардинальне змінення у дизайні може потягнути за собою зниження попиту на дану продукцію. Тому, оновлення дизайну відбувається крайнє рідко та в досить мінімальних масштабах.

3. Використання фірмового стилю і кольору. Природно, створення будь якого дизайнерського продукту передбачає використання фірмового стилю та кольору. Соціальні мережі – не виключення. Вони передбачають наявність певного стилю, якому будуть підпорядковані усі сторінки та додатки цієї соціальної мережі. Як основний елемент ідентифікації, багато розробників соціальних мереж, використовують шапку профілю в якій, зазвичай, використовується логотип мережі. При переході з однієї сторінки на іншу, "шапка" залишається незмінною, тим самим викликаючи у людини підсвідоме відчуття цілісності даної соціальної мережі.

Враховуючи те, що дизайн соціальних мереж змінюється не досить часто, у користувача є можливість розробляти дизайн власного профілю. Для цього, наприклад в інстаграмі, створюють пости у такий спосіб, щоб усі фотографії в них були об'єднані в цілісну композицію. На даний час існує багато варіантів обробки та компоновання фото: використання певної обмеженої кольорової гами, об'єднання фото за допомогою графіки і т.п. Пошук способів створення візуального контенту засобами графічного дизайну є темою подальших досліджень.

---

*Ayşenur Ceren Asmaz*  
*Proficiency in Art, Assistant Professor Dr., Lecturer*  
*Department of Plastic Arts*  
*Arkin University of Creative Arts and Design*  
*Kyrenia, TRNC*

## **INDIVIDUAL ORIGINALITY VS SOCIAL ORIGINALITY**

There are many variables that could be considered while discussing the success of an artwork; cultural interaction, a considerable aesthetic concern among its contemporaries. The connection it has established with the audience and its relationship with the space are just some of these variables. But a single criterion covering all these variables that plays a leading role in the evaluation of work of art is individuality and originality.

At the same time, another factor that should be taken into consideration while making this evaluation is each individual work of art could be original. However, not every original work includes individuality. "Although the phenomenon of individuality has been perceived by different nations in different dimensions throughout history it has always kept the meaning of self-fulfilment and the desire to be a different person from others" (Eyigiin, 2005). But being original, creating original artworks although it is often perceived as actions taking place on the basis of individuality. Also social factors such as era, environment and culture shape the individual's originality and limits the originality expected from individual.

In this context, it is possible to place the different factors that define the authenticity of artwork into two headings as individual and social originality (audience based / audience dependent). "Beyond being a phenomenon that can be realized by an ordinary or only individual choice, artistic influence and creation is a highly complex adventure in which the social structure and social formations, economic, scientific and technological experiences can change direction at any time" (Kurt, 2004). It is precisely for this reason that the audience is expected to investigate the social conditions under every new orientation and every basis of the structure.

Peltz describes the artwork as "a physical object (sculpture, painting, etc.) that is separate from the artist and the receptive audience who is watching the artwork" (Peltz, 1966). Based on this definition, although the work of art leaves the artist and the audience; social authenticity is very significant in fixing existence of the work. As a result, the artist is a part of the structure that forms the social originality, whether it is the interactions

in creation process or social environment that shapes her/his character. Although the influence of social originality on creative individual and receptive individual varies, the source is same both are the individuals that forms society. This situation seems to double up the role of artist on the work of art, nevertheless it did not end up with decreasing role of receptive individual.

"The artist presents a finished product to the audience by aiming to perceive and enjoy the form of her/his work in the form edited. On the other hand, the audience reacts to these stimuli and their responses with their own play. At the same time incorporates their own existence, tastes, personal tendencies, conditioning and prejudices according to a defined culture. Thus, the meaning she/he will give in the original structure is shaped according to her/his private and personal point of view" (Aşar, 2016).

In this context, the artwork can be called the concrete state of mutual exchange and an element that keeps the two sides in balance.

According to Umberto Eco, "the artwork is the final product of an artist's effort to organize a series of communicative influences in a way that each audience can make sense of her/his own original composition" (Eco, 2001). This approach defines the artwork as a bridge that the artist builds with the audience. However, the point where the original artwork has come on the contemporary art basis and the artist's approach has demolished this bridge and turned it into a wall of individual originality. "Excessive exaltation of the subject has also prepared its collapse" (Kurt, 2004). The reason for this is the abuse of individual originality. In fact, the attitudes of artists who stand on individual originality and isolate themselves from social originality also affect their production process and therefore "what the artist does, what the artist says what is an artwork it's an art work" (Akman, 2014) perception comes along. This attitude results in a wall of individual originality between artwork, also audience and a cross section of audience that cannot reach the artwork.

Individual and social originality, even if they are perceived as different parties in the artwork, they are equal parts that make up artwork. Although artist abstracts her/himself by emphasizing her/his individuality in the creation process. She/he surely bears the traces of society she/he is in. When these traces are used in place adequately, the first and most important step of the bond to be established between the parties through the artwork is taken. Strengthening social originality through this bond will strengthen the art infrastructure in the society and ensure that the works of art become more qualified and reach an inter-communal level.

## REFERENCES

1. Akman, K. (2014). Toplumsal Bir Süreç Olarak Sanat Yapıtı. Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (5), s. 37-54.
2. Aşar, H. (2016). Umberto Eco: Açık Yapıt ve Sınırsız Yorum Tartışması. Temaşa (5), s. 99-117.
3. Eco, U. (2001). Açık Yapıt. (P. Savaş, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
4. Eyigün, S. (2005). Bireysellik ve Birey Olma Düşüncesinin Sanattaki Yansıması. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi(9), s. 213-220.
5. Kurt, S. (2004). Sanatın Kendini Gerekçelendirme Aşamalarına Genel Bir Bakış. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1).
6. Peltz, R. (1966). Ontology and the Work of Art. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 24(4), s. 487-499.

---

**David Cycleback**

*Director, Center for Artifact Studies  
Seattle, USA*

## COGNITIVE SCIENCE OF ART AND AESTHETIC PERCEPTION

A complex and fascinating question is why do humans have such strong emotional reactions and human connections to unrealistic art? Why do viewers become scared, even haunted for days, by a movie monster they know doesn't exist? Why do humans become enthralled by distorted figures and scenes that aren't realistic? Why do viewers have emotional attachments to comic book characters?

The answer lies in that, while humans know art is human made artifice, they decipher and perceive art using the same often nonconscious cognitive and neurological methods that they use to perceive reality. Looking at how we view reality shows us how we view art, and looking at how we view art helps show us how we interpret reality.

Published by the academic publisher Bookboon of London, cognitive scientist, philosopher and artifacts historian David Cycleback's cognitive science book series studies all aspect of minds, intelligence, communication and thinking, including in art and design, art perception and aesthetics. The book *Understanding Human Minds and Their Limits* in particular has extensive sections on art and aesthetic perception, and has been one of the bestselling natural science digital textbooks in the world.



Using brain scans, neuroscientists such as Semir Zeki of University College London and Vilayanur S. Ramachandran of the University of California at San Diego have shown that much of our aesthetic perception of art and the natural world is based on natural evolutionary emotional reaction to basic sensory stimuli. Whether viewed on their own or incorporated into art or the physical world, many simple, basic qualities and designs evoke natural psychological, aesthetic and even physical reactions in humans.

The reactions we have to certain colors, angles and textures are in part hardwired into our brains, though can be honed and altered with experience, education and culture. Artists use these emotion inducing qualities to help express their artistic ideas and create aesthetic feelings. A landscape painter may use *warm* colors and soft lines to evoke pleasant and serene reactions, while an advertising poster artist or propagandist may use bold colors and jagged lines to excite the senses and raise the blood pressure.

Professor Zeki said that, whether they realized it or not, great artists were neuroscientists. They experimented with and employed techniques such as colors, angles and shapes to manipulate and influence the audiences minds. Fig. 1 represent movie monsters such as the vampire in 1922's *Nosferatu*, are depicted as deformed and unbalanced. Humans naturally get a negative, even repulsed, reaction from these qualities.



Fig. 1 Movie monsters

Narrative is an integral part of how humans perceive, identify and judge of sensory information, both moving and still, realistic and abstract. A narrative is the conscious and nonconscious story we see and tell about our lives, attach to observed situations and still objects. Narrative is an expression of human's philosophy of time, cause-and-effect, relationships between things. To most humans, nothing is static, but a part of a linear flow. Even still things and still images of things are viewed as part of this flow.

What is particularly interesting is humans apply narratives to abstract images and other information where it is not clear whether there is a real narrative.

Even though this is an abstract combination of dots and lines, most will say this shows two balls racing towards each other. Viewers can even describe what they see as happening before and after this image.

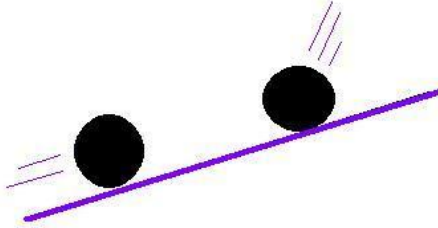


Fig. 2 Describe what is going on above?

However, unlike a movie still or snapshot photo, there is no before or after. As I am the one who created this design, I can assure that this is the only image, the one and only existence of these dots and lines. There is no narrative with this image other than as speculated by the viewer. That it shows balls on a line is itself imagination.

People don't perceive art, or reality, on the entirely logical, rational or literal levels. Art is designed to communicate psychologically, aesthetically, sensually, viscerally, irrationally, subconsciously, intuitively. Music is felt. Beauty and ugliness are psychological. Unreal things, distorted figures, a fictional monster in a movie can strike a primordial chord in us that our normal daily reality can't. A computer generated science fiction landscape can be perceived as beautiful. Art and aesthetics is closely tied to, and often an integral part of, spiritualism and mysticism.

The unrealistic, the impossible, the surreal, symbolism can evoke that which realistic art and our daily lives don't. Abstract patterns and wordless music can evoke secret memories, emotions and philosophical ideas that a photograph or neighborly chat cannot. Art artificially manipulates the mind. One significant point about this is that it shows that the mind can be artificially manipulated.

That humans can be affected by the fake of art, the artificial – sometimes even more so than reality – says something significant about the reliability of human aesthetic perception. Human emotions and psychology being a direct path to identifying larger objective truths is at best a dubious notion.

Artworks are artifacts, showing how humans think and perceive, their physiological and cognitive abilities and limitations, the questions they have, the human condition. Alien psychologists and scientists from the future would learn about humans from these artifacts.

---

*Jayanto Damanik Tan*  
*Master of Fine Art*  
*Sydney, Australia*

## **RITUAL AND DIASPORA**

Jayanto Damanik Tan art project investigates the way collected found objects and personal performance activate and reveal hidden aspect of cultural identity, and queer identity to create emotional intensity, and generate the potential for multiculturalism. Through installation and performance hybrid cultures have the potential to create new identities from which it is possible to appreciate the increasingly mixed cultural identity throughout the world.

Artist interest in this topic arises from background as a mixed Asian immigrant living in Sydney. Started by examining heritage background and have both Chinese-Indonesian parents with Christian and Taoist traditions. Artist is the younger son of Chinese-born father from Guandong Province and a rural Chinese-Malay-Sumatran born mother from North Sumatra. Both sides of family beyond immediate aunts and grandparents were absent and distant. As a child, very often struggled with these two identities, feeling incomplete and strange, and was even confused about who was named after. At home, author was called a Lee, at school – Yanto. In his community, was targeted as scapegoat for people being different. Again and again found himself questioning what we are given, or imagine as our ancestors.

As a response to questioning identity has developed a personal sensibility that has led to the development of his art practice. By understanding own practices and identity, came across an early Chinese account of his father's life as an immigrant in Indonesia. Then found these thoughts confronting because of the racial conflict that created chaos and cultural gaps between the minority and the dominant culture in Indonesia. After that became a citizen of Australia and life has been divided between family culture, adopted culture and queer identity.

Artist feels, that is in exile in both countries, Sumatra and Australia. The desire to understand and to know the live of ancestors is what brought to the art. Art is not only a visual outcome, make artwork is like a way of processing through the dilemma and trauma of the past and also the way of thinking, collecting memories, travelling, connecting, healing, rebuilding stories from the fragmented unusually hidden histories that inherited.

Then Jayanto explore ritual to find a way to fit into the everyday of life as a diaspora. It becomes "soft-power" to express personal unique

culture identity of "not belonging" and "no room". Author deeply considered issue of ritual in art practice as it reveals the blend of personal family migration and own diaspora experience through the examination of identity culture and ethnicity referenced from Sumatran and Australian homes. Hopefully, through installation and performance hybrid cultures have the potential to create new identities from which it is possible to appreciate the increasingly mixed cultural identity throughout the world.

For example, artist current commissioned solo show at Firstdarft Gallery, "Ritual Everywhere But Nowhere" – Buah Semangka Berdaun Sirih evokes the precarious tension between loss, separation and hoped of reconciliation experienced by an arrival in a new country. As a Chinese-Indonesian Peranakan immigrant living in Sydney, from Chinese Diaspora, artist would like to introduce mixed cultural background to adopted homeland Australia through sharing of the culture, ritual and spirituality. To bring the timeless wisdom of meditation of Asian background to contemporary Australia.

In this project, author uses materials that offer multi-layered readings including, authentic cakes, found objects such as spirit paper, incense sticks, used teabags, photographs, clay, hair and personal items each of which carries specific meanings and histories that are manipulated through interactive performance installation. Through a range of processes including, burning, walking, passing, stepping, erasing, writing, scraping, tearing, spitting, punching, touching, arranging, washing, stitching the stories of humble materials are revealed. By looking closer at what is inside, beneath and between things a subtle and mysterious reading of his belongings is revealed.

This memorial interactive performance installation explores the identity and politics of diaspora in ways that express personal experiences of "otherness". The mixed objects that are related to both Eastern and Western cultures and through colours as an expression of identity that culminate in a celebration of liberation and creative freedom that proposes a bridge from past to present, from trauma to healing, now to a diverse future not of "difference" but of "togetherness" in today world.

The purpose of the installation is to look outside the box and challenge the diversity of our contemporary world. This work is a sentiment of mixing spirituality and sharing, and as we well know, things are simply better when they are shared.

## **СЕМІОТИКА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ У УРБАНІЗОВАНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Дизайн середовища невід'ємно співіснує із мистецтвом: картини; скульптури; арт-об'єкти; принти для текстилю, шпалер; паттерни тощо – це стає засобом створення акцентів інтер'єру, його затишку, оригінальності, складовою психологічного впливу. Адже жодний арт-об'єкт не існує в цілковитій порожнечі: розміщення в просторі, динаміка сонячного світла чи статика штучного, фактура чи текстура оточуючих поверхонь – все "працює" на вираження ідеї інтер'єру. Інтелектуальний та формальний зв'язок об'єкту мистецтва та простору, в якому він сприймається, формує цілісність дизайнерського задуму. Інтегрування мови сучасного мистецтва, мови простих форм, в методи створення інтер'єрного рішення – актуальна риса нашої епохи. Масштаб цього злиття, синтезу, не має аналогів в історії мистецтва за всі роки його існування, і, саме тому, привертає увагу.

Коли ми говоримо про мистецтво сьогодні, ми, ймовірно за все, говоримо про синтез мистецтв. Мистецтво неминує відображає епоху свого існування: світосприйняття творців та вподобання людських мас. Безперервний розвиток технологій дає безліч нових інструментів. Швидкий темп життя вимагає спрощення. Можливості Інтернету, що розповсюджує інформацію, призводять до синтезу: змішування стилів, засобів, концепцій.

Мистецький твір може бути не тільки декорацією – він стає невід'ємною частиною дизайну. Адже сама робота означає більше, ніж об'єкт і, навіть, сюжет, що відображає – завжди є "глибшою", збагаченою інтелектуальним досвідом митця, та безпосередніми, чуттєвими взаєминами із людиною, що її обирає для свого простору.

Науковий прогрес, потрясіння від світових війн та атмосфера катастроф суттєво змінили світосприйняття людей, їх ставлення до цінностей гуманізму епохи Відродження: філософії, що ставить знак рівності між красою та добром. Розпалася концепція єдиного канону краси, що асоціюється із довершеністю класицизму, за яким краса тотожна гармонії, граційності, пропорційності. За розладом гармонійної картини світу, слідом, втрачає силу і ідея відображення в мистецтві краси та досконалості божественного.

Мистецтво ХХ століття дало собі право бути не ідеальним і не

красивим, воно змінило пріоритети та винайшло нову мову, якою говорить. Сучасне мистецтво, на відміну від академічно-відокремленого, має силу втручатися в життя. "Крім того воно прагне висловити істину – або принаймні правду, якою її бачить творець, звертаючись до щоденного життя без прикрас", як пише Франсуаза Барб-Галль про мистецтво ХХ століття. Сучасне мистецтво показує світ прямолінійно: у такий спосіб, за допомогою таких форм, кольорів, образів, що кожен може вподобати його сутність, спираючись на невимушене, "дитяче" сприйняття. Простота форм та композиційна структура – позачасові складові твору – проте вони стали очевиднішими і помітнішими, відколи сучасне мистецтво надало їм першочергової ваги.

Для сучасного мистецтва дуже важливий зв'язок із простором: він не менш визначальний, ніж в архітектурі. Глядач, який фізично потрапляє "у зону впливу" певної мистецької роботи, практично в неї "занурюється". У ХХ столітті мистецтво остаточно вийшло за межі рами картини, мистецького полотна, за межі площини, зробивши крок у простір. Воно стає і об'єктами інтер'єру, і частинами інтер'єру, і, навіть, самим інтер'єром: взяти, для прикладу, стиль Мемфіс, що був заснований у 1980 р. групою "Мемфіс". Відтоді людина має можливість не тільки споглядати, а й існувати безпосередньо в мистецькому творі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Франсуаза Барб-Галль. Як розмовляти з дітьми про мистецтво / Барб-Галль Ф. — Львів: "Видавництво Старого Лева", 2015
2. Франсуаза Барб-Галль. Як розмовляти з дітьми про мистецтво ХХ століття / Барб-Галль Ф. — Львів: "Видавництво Старого Лева", 2016
3. Марк Гетлейн, Аннабель Говард. АРТ візіонери / Гетлейн М., Говард А. — Харків: "видавництво Vivat", 2018
4. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) /Сост. И. Г. Мосин. – Спб: ООО "СЗКЭО "Кристалл"", 2006
5. Дмитро Гутов. Все о современном искусстве за полтора часа. Лекція [Електронний ресурс]. – режим доступу: <https://www.youtube.com>

---

*Білик А.А.*  
*Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну*  
*Херсонський національний технічний університет*

## **60-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ**

- 60-ті роки ХХ ст. є початком нового періоду в образотворчому мистецтві, який триває дотепер. Його визначають як "contemporary art". Для України 60-ті роки були не менш знаковими – це і поява нонконформізму й одеського акціонізму (1967 р.), що розпочався з несанкціонованої "Парканої виставки" біля оперного театру, влаштованої Валентином Хрущем та Станіславом Сичовим. Безперечно, у 60-ті роках з'явилися твори, що модернізували форми, структуру і навіть художню мову. Це час перевороту в мистецтві.

- Вибух інновацій в образотворчому мистецтві характеризувався зміною основних і системних пріоритетів, що супроводжувався понятійним безладом. Важлива тенденція бієнале – це відхід від живопису, традиційних матеріалів, панування інсталяцій. Слово "картина" в сучасному мистецтві часто поступається словосполученням "художній артефакт", "артефакт культури", "арт-об'єкт".

- Сучасне мистецтво (60-х рр. ХХ ст. – ХХІ ст.) варто розділити на чотири групи. До першої групи слід віднести образотворче мистецтво. До другої – мистецтво нових технік і технологій. До третьої – мистецтво вулиці і просто неба. Четверта група – акціонізм. Пропонуємо загальну характеристику кожної:

- Перша група – образотворче мистецтво із застосуванням традиційних і нетрадиційних матеріалів. Це перемога американського художника Роберта Раушенберга на Венеціанській бієнале (1964) і визнання поп-арту як значного міжнародного художнього руху. Поява нових диких (Німеччина), трансавангарду (Італія), мінімалізму. Найпопулярніше поняття другої половини ХХ ст. у мистецтвознавстві – "постмодернізм" зародилося також в 60-ті роки.

- Друга – мистецтво нових технік і технологій характеризується впровадженням індустріальної естетики в художню практику. Передусім 60-ті роки – початок французького "нового реалізму", що не мав нічого спільного з реалістичним напрямом у мистецтві, відмовилися від станкового живопису. Митці пропугували нову техніку, наприклад, ассамбляж, запровадили акумуляцію (Арман). З'являється концептуалізм. Актуальним постає питання "Що є

мистецтво?". Інсталяція утверджується як панівна художня форма сучасності.

- У 60-ті рр. ХХ ст. виникає феномен "ленд-арту", де визначальним у творчості художника стає слово "природа", яка розглядається як матеріал, так і арт-простір; майже одночасно формується "стріт-арт", що сьогодні представлений різними формами (муралом, графіті, сграфіто, арт-принтом, тротуарним живописом тощо). Набуває популярності вулична інсталяція. У 60-х рр. ХХ ст. з'являється поняття "public art" на позначення художнього артефакту, розміщеного у публічному просторі.

- Мистецькі акції – заплановані художні заходи, спрямовані на досягнення певної задумки. Найрадикальнішим мистецьким рухом, що пов'язаний з діяльністю групи австрійських художників 1960-х рр., був Віденський акціонізм. У зв'язку з активізацією ігрового начала в культурі у мистецтві стають популярними перформанс, як форма паратеатральної діяльності, метою якої є підвищення рівня ігрового змісту реального життя (професор А. Баканурський) і гепенінг.

---

**Горлачова В.В.**

*Кандидат філологічних наук*

*Доцент кафедри іноземних мов професійного спілкування*

*Національний університет "Запорізька Політехніка"*

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРЯДУ ІНІЦІАЦІЇ В МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНОМУ ФІЛЬМІ "МОАНА"**

З давніх-давен казка стала формою виховання дитини. В цій суто розважальній на перший погляд розповіді було сфокусоване знання про оточуючий світ та моделі поведінки різних представників соціуму. З усіх жанрових різновидів народної казки саме чарівна казка має найбільш виражений сакральний контент. Дослідники фольклору не раз підкреслювали зв'язок чарівної казки з міфом. Чарівна казка, безперечно, успадкувала в рудиментарній формі найбільшу кількість елементів міфу та зберігає в імпліцитній формі знання про світ та місце людини в ньому.

В умовах глобалізації сучасний світ запропонував нову іпостасію чарівної казки: якщо у минулому колективний сакральний досвід передавався завдяки фольклору, то зараз актуальними є авторські казки або використання "вічних" сюжетів чарівних казок для створення мультиплікаційних фільмів. Компанія Дісней є одним з авторів подібного продукту масової культури. Зазначені



мультиплікаційні фільми широко відомі по всьому світу, і, хоча вони оригінально англомовні, проте створюються аби бути "зрозумілими" для представників інших мовних колективів. Ці мультиплікаційні фільми дивляться не лише діти, а й дорослі, тому автори закладають у фільм змісти, що будуть позитивно сприйняті представниками різних культур, соціальних прошарків та вікових категорій.

В межах нашого дослідження ми звернулися до англомовної версії мультиплікаційного фільму "Моана" як першоджерела (репліки та текст пісень персонажів), визначаючи культурологічні особливості обряду ініціації, що є сюжетним стрижнем наративу. На нашу думку, "Моана" є одним з прикладів сучасної форми існування чарівної казки, сюжет якої побудований на архетипічній структурі обряду так званої першої ініціації (переходу від дитинства до статусу "доросла людина") через такі етапи – від'їзд з дому, мандри, випробування та пошук себе, повернення до дому. Термін *ініціація* має багато тлумачень, але зазвичай дослідники погоджуються з таким його визначенням як, окремий випадок транзитивного обряду. В цьому випадку відбувається перехід індивіда від одного статусу до іншого, його причетність до повноправних членів соціуму, племені, союзу при відтворенні певних дій, що оформлюють зазначений перехід.

Мультиплікаційний фільм починається з зображення сім'ї та років дитинства головної героїні. На відміну від фольклорного еталону чарівної казки, де персонаж-дівчина зазвичай зростала в умовах неповної сім'ї та утисків, головна героїня має статус дочки голови племені та зростає в любові. Над нею не висить жодне прокляття та вона, на перший погляд, вільна у своїх діях (гіперопіка з боку батьків). В репліках та піснях батьків Моани та представників її племені знаходимо: "*This tradition is our mission / And, Moana, there's so much to do / Make way! / Don't trip on the taro root / That's all you need / We share everything we make, we make / We joke and we weave our baskets, aha! / The fishermen come back from the sea / Don't walk away / Moana, stay on the ground now / In time you'll learn just as I did / You must find happiness right where you are*" [1]. Велика кількість дієслівних лексем у висловлюваннях батьків та одноплемінників дівчини пов'язана з заборонаю та відсутністю необхідності руху за межі острова. На протигагу традиційній фольклорній чарівній казці жіночій персонаж навчається не лише виконанню побутових справ (роль берегині дому), але й управлінських обов'язків, які вона повинна буде виконувати як спадкоємиця свого батька. Останнє характерне для освіти чоловічих персонажів традиційних чарівних казок. З казок та пісень бабусі вона отримує сакральні знання про оточуючий світ та своє місце в ньому: "*Well, there you are / You are your father's daughter / Stubbornness and pride / Mind what he says but remember / You may hear a voice inside /*

*And if the voice starts to whisper / To follow the farthest star / Moana, that voice inside is who you are*" [1]. Поштовхом до змін головної героїні, початком її ініціації стають екологічні та економічні проблеми острова, смерть бабусі та переродження Тали у вигляді морської істоти. Тотемні тварини (орел, в якого може перетворюватися Мауї, півень – представник фауни острова, що супроводжує Моану в мандрах, та скат – переродження бабусі Тали) допомагають героїні на її шляху до виконання завдання. Зазначимо, що в фольклорній чарівній казці процес ініціації дівчини та хлопця різняться. В зазначеному фільмі Моана здебільшого проходить шлях ініціації саме хлопця (активне переміщення в просторі, фізична боротьба з ворогами, надбання навичок не пов'язаних з побутом). В процесі мандрів Моана отримує нові практичні знання та навички (сфера мореплавства) та долучається до сакрального змісту (богиня Дефіті перетворилася в монстра через неправильну поведінку людей). Традиційний для чарівних казок взаємозв'язок "людина – світ природи" надає можливість розкрити екологічну проблематику, що є спільною для багатьох культур. Тема романтичних взаємовідносин не репрезентована, що є нестандартним для чарівних казок, оскільки традиційно неофіт, вступаючи в пубертатний період, мав знайти собі пару. На нашу думку, це віддзеркалює сучасну соціокультурну позицію про небажаність ранніх шлюбів.

Таким чином, мультиплікаційний фільм "Моана" – це приклад сучасної репрезентації елементів чарівної казки з сюжетом так званої першої ініціації (переходу від дитинства до статусу "доросла людина"). Не зважаючи на те, що головним персонажем наративу є дівчина, її обряд ініціації об'єднує моделі "чоловічої" та "жіночої" трансформацій, що обумовлено сучасними культурологічними особливостями позиції гендерного паритету.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Lyrics from Moana [Electronic Resource]. – Retrieved from: <https://www.disneyclips.com/lyrics/moana-how-far-ill-go.html> Accessed on 21 July 2019. [in English].

---

*Лоліна Н.А.*  
*Кандидат мистецтвознавства, доцент*  
*Завідувач кафедри дизайну*  
*Університет КРОК, м. Київ*

## **МУРАЛ – МИСТЕЦЬКИЙ ВИКЛИК СОЦІАЛЬНИМ ТА ЕКОЛОГІЧНИМ ПРОБЛЕМАМ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА**

Чи може мистецтво стояти осторонь проблем сучасного суспільства? Чи здатен митець, який гостріше за звичайну людину відчуває недоліки та безвихідь екологічних та соціальних негараздів сучасності, не відобразити їх у своїх художніх роботах? Парадигма візуального мистецтва за будь-яких епох, віх, миттєвостей життєдіяльності людини полягає в тому, що саме митці: поети та прозаїки, музиканти та художники ставали промовцями серед своїх сучасників.

Декоративне оздоблення архітектурних об'єктів – монументальний живопис – мурал, що за останні роки набув найбільш широкого вжитку у візуальній комунікації "людина-місто", завдячуючи своїй "демократичності": зрозумілості широкому загалу містян став, на думку автора, "рупором", з картинних площин якого, звучать виклики, звернення, прохання та заклики художників – сучасна промова до суспільства. Широкий діапазон композицій муралів, їх різні колористичні рішення, використання народних та історичних тем, використання новітніх технологій (LED-підсвітка) або, навпаки, традиційних технік (мозаїчні полотна або фрагменти) – все це безсумнівно підкреслює питому важливість муралу у сучасній візуальній культурі предметно-просторового наповнення міста.

Серед питань сучасного суспільства, що знаходять своє відображення у муралах, окремо слід відмітити вагому кількість композицій, що присвячені проблемам екології та соціальних нерівностей. Великі площини привертають увагу – тому не використовувати їх для змін до кращого у свідомості сучасників, було б не оправданою розкішшю, чим в повній мірі і користуються митці-муралісти.

Невпинний ріст кількості муралів, залучання зарубіжних авторів та міжнародних команд до розписів окремих будівель чи комплексного декорування вуличних ансамблів Києва, Дніпра, Львова, Одеси та інших міст України, заснування декількох фестивалів (у м. Івано-Франківську та м. Харкові), що присвячені муралам, не рівнозначні реакції суспільства: мешканців міста, мистецтвознавців, освітян,

архітектурної спільноти – все це робить мурал та його вивчення актуальним та важливим. І те, що для багатьох мурал є швидкоплинним явищем сучасної культури, лише підкреслює значимість можливого наукового дослідження даного феномену.

---

---

*Новачинський Ю.М.*

*Керівник відділу видавництва та інформації, аспірант  
Львівська національна академія мистецтв*

## **ЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ОЦІНКИ МИТЦЯ НА ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМАХ ДЛЯ ТОРГІВЛІ ТВОРАМИ МИСТЕЦТВА**

Стрімкий розвиток та загальна доступність технологічних досягнень має безпосередній вплив на особливості просування своєї творчості митцями в усьому світі. Одні зосереджують свою активність у соціальних мережах та використовують їх для продажу своїх творів чи власної промоції, інші ж зосереджуються на спеціалізованих сайтах для продажу творів мистецтва. Характерною спільною рисою більшості з них є відсутність зовнішньої оцінки творчості митця, і в такому випадку весь контент залишається на розгляд самого художника чи його менеджера. Самопромоція часто призводить до відсутності структурованого викладу інформації про митця чи її свідомого або несвідомого викривлення. Стрімкий розвиток платформ з можливостями для створення онлайн-портфоліо та засилення неякісного контенту зумовлюють необхідність ранжування веб-сайтів та виокремлення тих, що співпрацюють з мистецтвознавцями чи проводять попередній відбір митців перед публікацією даних. Для багатьох мистецтвознавців оцінювання творчості невідомого їм художника, творче становлення якого відбувалось у відмінних від них соціокультурних реаліях, є доволі складним завданням, що вимагає особливих навиків. Це є однією з причин використання рецензій від арт-критиків, що знайомі з локальним контекстом творчості митця при проведенні поданого відбору. Мистецтвознавча оцінка здебільшого визначає цінність твору мистецтва та творчість митця загалом і лише опосередковано стосується категорії вартості мистецького твору.

Принцип за яким працюють більшість платформ для демонстрації та продажу робіт носить назву "програмне забезпечення в якості послуги" та передбачає, що платформа є лише віртуальним посередником, який з'єднує митців та споживачів. Найбільшим глобальним онлайн-майданчиком для художників є платформа

Saatchi.com. Станом на кінець червня 2019 року на ній репрезентовано близько 65 тис. робіт з України, які демонструють широкий діапазон мистецьких технік, що використовуються художниками. Відсутність відбору на початковому "вхідному" етапі на платформу зумовлює сусідство художників-початківців та відомих персоналій. Характерною особливістю майданчика є відсутність митців, що мають підписані угоди співпраці з галереями, адже репрезентацією на сайті займаються переважно художники, що надають перевагу прямим продажам з майстерні перед довгостроковими зобов'язаннями. Своєрідну селекцію виконують куратори платформи, що з різною періодичністю оновлюють різноманітні тематичні підбірки. Для прикладу серед львівських художників, тут періодично зустрічаються роботи митців різних генерацій: Сергія Савченка, Михайла Бокотєя, Миколи Курилюка, Євгена Лісняка, Назара Симолюка та багатьох інших. Суб'єктивний кураторський відбір може слугувати певним "вказівником" для потенційних байєрів, однак часом відсутність логіки обрання робіт чи її пояснення наводить на думку щодо виключно комерційної орієнтованості селекції. Особливої уваги заслуговують текстові матеріали, що додаються у портфоліо безпосередньо художниками та складаються з біографічних даних та коротких описів творів. Якщо неграмотність складання першого ще можна пояснити відсутністю досвіду, використанням автоматизованих програм перекладів тощо, то специфіка викладу другого вимагає певних рекомендаційних пояснень. Здебільшого художники легковажно ставляться до текстових матеріалів, вважаючи, що основним рушієм для здійснення покупки є виключно фотографії робіт. Така позиція виникла не випадково, а підтверджується відсутністю ранжування представлених художників. Кількісними показниками на сторінках профілів є виключно дані щодо робіт на платформі, їх наявності в умовних "колекціях", "вподобаних" робіт та щодо "фоловерів". Алгоритми видачі показів робіт аналізують виключно динаміку активності на платформі та використані "теги". Ігнорування текстових описів сайтом є причиною поширення твердження про "ярмарковість" платформи. Однак серед українських митців є приклади якісно іншої подачі матеріалів. Систематизація біографічних даних та стисла характеристика творчості (стилістика творів, джерела інспірації, тези щодо цінностей у мистецтві тощо) свідчать про ще одну опцію на користь використання майданчика – у якості онлайн портфоліо, що зумовлена зручністю користувацького інтерфейсу. Серед текстів, що зустрічались в описах біографії митців під час роботи з сайтом слід виокремити наступні: короткі рецензії від мистецтвознавців, згадка про галереї, з якими співпрацює художник, зворотня хронологія викладу інформації про виставкову та творчу діяльність, мовлення від

третьої особи тощо. Описи робіт зазвичай обмежуються шаблонним текстом обсягом до 150 символів, в якому не подано ані оцінки конкретного твору чи загальної творчості митця. Автори робіт зазвичай описують територію чи час виконання роботи, однак не звертаються до описів вкладених сенсів чи техніки виконання. Предмет зображення та техніка вказуються теж, без деталізацій. Залежності описів від кількості робіт у колекціях, активності на платформі чи вартості творів не прослідковується. Відсутність мистецтвознавчої аналітики скоріше має значення лише для невеликої частки користувачів з числа митців чи теоретиків, однак для більшості споживачів є неважливою та другорядною. Однак такий дисбаланс між візуальними матеріалів та їх осмисленням може зумовлювати поширення "ремісництва", що проявляється у копіюванні окремими користувачами робіт популярних авторів. Відсутність фільтру щодо якості творів чи бекграунду їх виконавців в результаті виступає потенційним ризиком для покупців, що можуть одержати неякісно виконані чи неоригінальні роботи. І якщо у першому випадку вони є захищеними правилами користування та повернення робіт, то в другому – потенційно можуть стати власником тиражованих серій творів без оригінального задуму чи авторського вкладу, що виконуватиме виключно прикрашальну функції у їх приміщеннях.

---

---

*Grzegorz Soltyszewski*

*Ceramic artist*

*Gmina Kleszczów, Poland*

## **CRAQUELURE AS AN ARTISTIC AND DECORATIVE EFFECT IN MODERN CERAMICS**

Ceramics has been known since antiquity and some sources claim that it is perhaps the first man-made material. Certain types of ceramics were formed gradually as production processes improved, depending on the properties of raw materials and the processing conditions obtained. It is believed that the craquelure effect or pattern of cracks was first obtained by masters of the ancient East. In those days, it was one of the characteristic features of zinc ceramics. At first, the craquelure effect was perceived as a defect, but in the Song era it quickly gained popularity, meeting the refined taste of connoisseurs of antiquity.

Currently, in contemporary art ceramics, creative searches are observed both in the plastic of products, orderliness and complexity of the color scheme and tonal color transitions. In addition, to increase the artistic level of works among ceramic masters, there is an increasing interest in

decorativeness, in which there is a plastic and color variety of texture, an increasing sense of originality of material, and craquelure in combination with other textured effects is gaining popularity again.

In his work, the author of this article also actively uses craquelure effect as an artistic and decorative technique. Examples of such works are presented in Figure 1. The author shares opinion that pattern of cracks is not a "vexing flaw", but a "charm of old age", which gives the product a unique refinement. It turns out to achieve a special artistic expressiveness in combination with imperfect forms from the point of view of classical geometry, additional textures and color transitions of the glaze.



Fig. 1. Ceramic vessels made by Grzegorz Soltyszewski with craquelure effect on the surface

In support of the idea that craquelure effect in the design of contemporary ceramics is popular, a number of other authors who also use artistic and decorative ones should be noted. In particular, following names can be highlighted, for example, the Japanese artist Uraguchi Masayuki, the Ukrainian ones – Vyacheslav Odarchenko and Yuri Musatov and a lot of others.

---

***Mayra Lucía Carrillo Colmenares***  
*Creator of the International Festival of Ceramic Culture (FICC)*  
*Researcher attached to the Free International University (FIU)*  
*Bogota, Columbia*

## **A LOOK AT THE OWN ACTION OF THE SOCIAL SCULPTOR**

One of the most important discoveries that had the generation of artists and thinkers that saw man reach the moon, was that human action both individually, and has the ability to determine the future of humanity and quality of life on the planet.

It is only a decade later towards 1978, that the German artist Joseph Beuys creates the concept of Social Sculptor and gives him the profile of profession through which every human being can help "shape or give a desired shape to society". Starting from being aware of the crises that the individual and modern society have and looking for ways to dispose of their conscious self, their will and their human faculties to help produce what is really needed.

And it is from there, from that "produce what is really needed", that it is possible to talk about social creativity and consider possibility of reaching social needs detected, in such a way that we can work together to stop environmental problems, accelerated species extinction, lack of sense, the arms race and guarantee the quality of life on the planet.

Below is a list of actions through which Beuys was firmly convinced that any human being could assume himself as a Social Sculptor and contribute effectively to his society. Give yourself an internal form that makes it possible to create and maintain a firm bond between feelings, thoughts and actions. Learn to assume yourself as being responsibly creative free and committed to society. Consider the possibility of achieving significant historical developments from your own workplace field of knowledge foundation to which it belongs.

Adopt or create ideals that contribute to the transformation of society. To think that only acts full of consciousness that tend for the quality of life can be considered works of art. To contribute to the production of spiritual goods using their creativity, as a human being who is capable of producing the new for humanity. Contribute to the transformation of existing institutions by bringing them new ideas. It helps to get people to develop other concepts of the spirit, the values of human life and understanding of human dignity.

Know and learn to manage the three fundamental energies of social art: awareness, knowledge and intuition to assume responsibilities and



overcome crises. Assume freedom as a science (both personal and social). See art as the ability of human beings to bring about the new in the world. Keep in mind that true function of the state is to guarantee human rights.

Recognize that the promotion of personality and freedom are meaningful ends (a necessary condition and without which it is not possible to help new generations to develop healthily).

The action of the social sculptor raised by Beuys, is the action of every human being who consciously assumes a future-oriented ethic, thinking about those who were not born, about the future consequences of their actions and in the capacity that he possesses to live performing year after year and until the day of his death actions if mixed and exemplary is.

---

**Пучков А.О.**

*Заслужений діяч мистецтв України*

*Доктор мистецтвознавства, професор*

*Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

*м. Київ*

## **ХРОНОМОРФІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК АКСІОЛОГІЧНИЙ ЗАСНОВОК ЙОГО РЕСТАВРАЦІЇ**

1. У фаховому лексиконі приставка "ре-" до слів, пов'язаних із відтворенням минулого часу, є такою ж звичною, як і ідеологема того, що все, що має хоч якийсь аксіологічне навантаження, повинне бути збереженим, навіть якщо час цього продукту відійшов у минуле і становить "музейну цінність".

Що це за форма цінності, важко визначити одразу, втім, варто наголосити, що в музейному звалищі цінними є не так самі предмети, скільки форми часу, за умов яких вони виникли, функціонували й припинили існування як власне ознаки *свого* часу. Але: в ужиткових предметів (дизайн-продукти) й художніх творів (явища мистецтва) кардинально різні історико-культурні біографії.

2. Якщо йдеться про ужиткову річ, то давно слід було віддати до спеціального музею пейджер, сургуч, друкарську машинку, ламповий радіоприймач і підручники з нарисної геометрії. Ці реліквії побуту (зокрема студентського) мають не так виховне, як меморативне значення, і можуть бути цікавими хіба в контексті дослідження минулого часу в його матеріальному смислі. Як *художні речі* вони не існують — існують як *естетичні предмети*, семіотичне навантаження яких завжди перевищує функційне. *Хрономорфія ужиткової речі завжди кінцева.*

3. Якщо йдеться про твір мистецтва, що принципово позбавлений будь-якого речовинно-корисного інтересу (але становить матеріальну цінність, набагато вищу за більшість ужиткових речей), музейність — чи не єдина форма його існування в культурі (поряд з публікацією), причому форма, що не має минулого, — лише майбутнє. Нічого не вдієш, коли, виникнувши, твір мистецтва втрачає власну минулість, родову пам'ять походження, і — немов міцніючий з часом бетон — набуває рис лише "тутешньої сучасності" й, що більш важливо, щохвилини — різних ознак майбуття. Що б робили історики мистецтва, якби художній твір ніс на собі біографію свого створення? А так їм є чим займатися: розумовою "реставрацією" (іконографічною, іконологічною, іконічною) твору, торкаючись не так оком його "фізики", як розумом, уявою й фантазуванням його "метафізики" — контексту часу, в якому він створений, і умов доби, за допомогою яких зберігся і дійшов до нас, зокрема його провенанс.

Коли автор вмирає, його твори майже завжди отримують квитанцію на вічність. Твори Фідія і Яблонської для нас і нащадків — щомиті одночасні в їхній сучасності. *Хрономорфія твору мистецтва завжди нескінченна.*

4. Реставрація у широкому смислі — це протягання *художності* минулого часу в майбутнє за умов мінливості простору й механіко-технологічних умов існування.

Реставруючи інкунабули або стінопис, майстер надає їм сучасної для цього майстра форми буття предмета/зображення на підставі його стилізування, повторення "під старовину", надає можливість начебто лишатися самим собою на підставі власних ознак, однак з урахуванням новітніх механічних (фізичних, фізико-хімічних тощо) технологій відтворення втрачених частин (або якостей) без втрати їхніх сутнісних ознак, тобто того, заради чого й відбувається акт реставрування.

5. Реставратор веде боротьбу насамперед за збереження саме сутнісних, а не формальних, ознак будь-якої художньої форми: відновлюючи формальні характеристики, він *тим самим* усталює характеристики сутнісні, перетворюючи їх з нібито мінливих, таких, що можуть бути втрачені, на нібито вічні. Вживане тут слово "нібито" важливе, оскільки вказує на ту міру умовності, що супроводжує тихі, обережні кроки реставратора між двома небезпечними для нього релігійно-світоглядними крайнощами: *стилізацією* та *стилізаторством*. Трохи в бік одного, і виникає звичний несмак, у бік іншого — випинається реставраторське "я" замість відтворення й підкреслення "я" давнього митця (в нашому випадку художника або інтролігатора).

6. Томас Стернз Еліот: "Минуле зазнає вплив теперішнього тією ж самою мірою, якою теперішнє визначається минулим" ("Традиція й індивідуальний талант", 1917). Реставратору як художнику не властива войовнича активність модернізації, його фахове канатоходство — досягнення рівноваги на шпагаті між двома прірвами — стилізацією і стилізаторством: про *етикет запозичення в минулому часі ознак майбутнього*, тобто про *культуру запозичення* (див.: [1]).

7. Реставрація ужиткових речей, що зберігаються в релікваріях, — намагання продовжити їхнє існування у часі в незмінному вигляді. Варто замінити щось там таке в годиннику з репетиром, і він знову може щогодини відбивати "Матчиш — прелестный танец..." упродовж століть. Тобто деталь ужиткової речі повинна бути максимально такою ж самою, як і та, що вийшла з ладу. Якщо її "модернізувати", річ перетвориться на експонат, тобто буде мати лише естетичну цінність, втративши ужитковість, якість функційності. Але їй ніколи не стати твором мистецтва.

8. З метою подальшого розгортання думки нагадаю про італійського архітектора, теоретика мистецтва й романіста Камілло Бойто (1836–1914), який у книзі "Практичні питання витончених мистецтв" (1893) заклав майже весь лексикон реставратора, що лишається у кореневих засновках незмінним до сьогодні. Перша класифікація реставрації за Бойто: 1) археологічна — для пам'яток античності, де потрібна стриманість реставратора; 2) мальовнича — для пам'яток середньовіччя, що характеризуються свободою композиції і вирішення деталей; 3) архітектурна — для пам'яток Відродження і наступних періодів, архітектура яких підпорядкована принципам регулярності. На першому плані для Бойто — історична цінність пам'ятки архітектури: цінним є не лише те, що передає риси початкового вигляду, а й усе, що свідчить про його життя в часі ("пatina часу"). Власне, цю метафоричну "патину" і слід визнати *хрономорфією твору мистецтва* не тільки щодо пам'яток архітектури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Пучков А. Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво). Київ: Дух і Літера, 2018. С. 314–315.

---

**Райко Г.О.**  
*Кандидат технічних наук*  
*Доцент кафедри інформаційних технологій*  
**Строгіна А.С.**  
*Магістрант кафедри інформаційних технологій*  
*Херсонський національний технічний університет*

## **ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК СПОСІБ САМОВИРАЖЕННЯ В УМОВАХ ЦИФРОВОГО СУСПІЛЬСТВА**

Сучасне суспільство все частіше називають інформаційним. Потoki різноманітної інформації зростають щодня, створюючи складну проблему виживання соціумів. Сучасні інформаційно-пошукові системи надають користувачам таку кількість різноманітної інформації, яку вони не здатні самотійно ні сприйняти, ні переробити. У той же час практично будь-яка інформація знаходить свого споживача, особливо це стає помітно в процесі "обплутування" планети павутиною Інтернет. Важливим аспектом сучасного суспільства є концентрація достовірної інформації для управління різними процесами та прийняття ефективних рішень.

Інформаційна культура – це одна із складових загальної культури особисті, сукупність інформаційного світосприйняття та системи знань та вмінь, що забезпечує цілеспрямовану самотійну діяльність з оптимального задоволення індивідуальних інформаційних потреб з використання як традиційних, так і інформаційних технологій. В епоху цифровізації майже всіх сфер інформаційна культура являється важливим фактором успішної як професійної та непрофесійної діяльності, так і соціальної захищеності особистості в інформаційному суспільстві.

В сучасному світі йде процес становлення особливого типу реальності - інформаційної. Саме використання інформації в різних сферах життєдіяльності суспільства є нині ключовим фактором соціальної дійсності. Поряд з речовиною та енергією інформація стає третім (і провідним) фактором об'єктивної реальності. Саме під впливом широкого використання інформації відбуваються суттєві соціальні зрушення. Вони проявляються, зокрема, в глобалізації суспільства, відчуження та появу нової форми нерівності - інформаційної. Виділяють наступні складові інформаційної культури:

- складова світосприйняття передбачає усвідомлення сутності явищ реальності, пізнання законів та закономірностей розповсюдження інформації в суспільстві, вплив її на особистість,

теоретичного осмислення ролі інформації в контексті культури;

- морально-етична складова передбачає виховання особистої відповідальності за розповсюдження інформації, принципів та переконань, що заважають розповсюдженню соціально-деструктивної інформації, дезінформації, маніпулювання свідомістю людей;

- психологічна складова інформаційної культури особистості полягає у формуванні оптимальної реакції на вхідну інформацію та адекватної реакції особистості, наявність навичок діяти в умовах надмірного інформаційного простору, відбирати з масивів даних достовірну інформацію та критично її переосмислювати, напрацьовувати навички психогігієни сприйняття та захисту від інформаційних шумів;

- соціальна складова проявляється у формуванні в особистості соціально необхідного рівня інформованості, що є обов'язковою умовою соціалізації особистості;

- технологічна складова передбачає наявність таких компонентів як: бібліографічна та комп'ютерна грамотність, культура читання, культура аналітико-синтетичної обробки інформації.

Таким чином, можна виділити проблеми формування інформаційної культури особистості:

- відсутність чіткого розуміння сутності даного феномену;
- обмеженість теоретичної методології такого поняття як інформаційна культура особистості;
- неструктурованість компонентів інформаційної культури індивідуума, з урахування всіх сфер суспільного життя;
- переважання тільки одного компонента – технологічної складової, пов'язаного з пошуком необхідної інформації з використанням комп'ютерної техніки.

Сьогодення свідчить про те, що в суспільстві спостерігаються стресові ситуації, що виникають від інформаційних перевантажень, які дезорганізують мислення та породжують хворобливий стан, що отримало назву "синдром інформаційної втоми". При цьому особистість одночасно є творцем, "приймачем", зберігачем і "передавачем" інформації. При цьому інформація трансформується, набуваючи відмінні від початкових форми і змісту. Дана обставина дозволяє стверджувати, що інформація часто суб'єктивна. У той же час отримання недостовірної інформації може викликати досить непередбачувані негативні наслідки.

Інформаційна культура, як і культура взагалі - справа думок і рук людських. Завдяки формуванню культури людина створила світ символів, який відображає навколишню дійсність і в той же час виходить за її рамки. Разом з тим, тільки завдяки культурі людина стала тим, ким вона є сьогодні. Культура - найважливіший засіб

розвитку людини як біологічної істоти і найважливіший засіб соціалізації, розвитку особистості.

В результаті можна зробити висновок про важливість вивчення всіх без винятку аспектів культури інформації. Також слід зазначити, що відповідальне ставлення до всіх її компонентів здатне з часом сформувавши дійсно дієздатну демократичну спільноту, діяльність керівників будь-яких ланок якого націлена на процвітання соціуму. Необхідний для цього період часу обумовлений, з одного боку, часом освоєння практично всіма членами суспільства основ культури інформації, які слід знати як "Отче наш" та вміти застосовувати в різних ситуаціях.

---

*Спольська О.В.*

*Інженер кафедри музикознавства та  
методики музичного мистецтва*

*Тернопільський національний педагогічний університет  
імені В. Гнатюка*

## **ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПІЛЬЩИН У ХХ СТОЛІТТІ**

ХХ століття – епоха соціальних потрясінь і час переоцінки поглядів, що стало причиною кардинальних змін у культурі означеного періоду. Дослідження фортеп'янного мистецтва України як складової частини національної культури розпочалося від часів становлення української незалежності. Саме в цей час сформувалися поняття "українська фортеп'янна культура", "українські фортеп'янні школи". Характеризуючи фортеп'янне мистецтво ХХ століття, можна констатувати, що воно виявилось однією з небагатьох сфер, яка зберегла традиції просвітництва, а також композиторської, виконавської і педагогічної творчості. За таких обставин, природньо, постало також питання про міру самостійності цього мистецтва та українську піаністику. Вивчення цього пояснює історичний процес їхнього формування, а водночас дозволяє зрозуміти корінні риси української ментальності, що проявляються у мистецтві незалежно від впливів.

Важливим осередком музичного життя в Галичині, починаючи з другої половини ХІХ ст., було повітове містечко Тернопіль. Основним його організатором став директор гімназії О. Барвінський. Рід Барвінських — один із найдавніших в Україні, походить із с. Барвінок коло Дуклі (повіт Кросно). Барвінські були відомими діячами

української культури. Особливе місце в історії української музичної культури належить Василеві Барвінському - видатному композитору ХХ століття, талановитому педагогу, виконавцю, вченому, активному громадському діячеві. "Значення Барвінського в історії розвитку української музики величезне не тільки тому, що він в рішучий спосіб повернув західноукраїнську музику на новий шлях, не тільки з огляду на високу мистецьку вартість і якість його творів, з яких багато були першими цього роду в нашій літературі, але й з огляду на його безпосередній вплив на цілу генерацію західноукраїнських композиторів і піаністів, з яких усі, без винятку, були або безпосередніми учнями Барвінського — як З.Лисько, М.Колесса, Ст.Туркевич-Лукиjanович, Р.Савицький. Д.Каранович, Б.П'юрко та автор цих рядків - або були з ним в постійнім особистім контакті, як товариші по праці та приятелі, що теж не могло не відбитися на їх творчості чи діяльності, як у випадку С.Людкевича та Н.Нижанківського" [3, с. 189].

В мистецтві українських піаністів впізнаються важливі прикмети Віденської фортепіанної школи такі як: опанування класичної традиції та її фундаментальна роль у виконавстві й педагогіці, увага й повага до тексту і стилю твору як істотна підстава його трактування, структурна впорядкованість, вибудованість інтерпретації, виразна манера інтонування. Водночас, перетворюючи впливи Відня у сфері професіоналізму та естетики, піаністи України завжди зберігали в своєму мистецтві характерні риси національної ментальності. Жоден з відомих нам українських піаністів віденської школи не став в результаті навчання піаністом австрійським. Це виявлялося і в свідомій їхній естетичній установці на рівні репертуару й концертних програм, і на рівні виконавського стилю.

1929 рік – це рік заснування в місті Тернополі музичного філіалу Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Першим директором була відома піаністка, педагог, громадський діяч Ірина Любчак-Крих. З відкриттям філіалу розпочинається робота найбільшого відділу нашої школи – фортепіанного. Ще з дня заснування філії викладачами по класу фортепіано були Ірина Любчак-Крих та І. Сулима.

У 1939 р. у приміщенні колишнього "Міщанського братства" (вул. Князя Острозького, 7) була організована державна обласна філармонія. Через воєнні лихоліття вона припинила свою діяльність і лише з 1944 р. почала знову працювати.

1 вересня 1958 р. в м. Тернополі розпочав перший навчальний рік професійний навчальний заклад — музичне училище (у 1963 р. йому було присвоєно ім'я видатної співачки, землячки Соломії Крушельницької), в якому працювало 12 викладачів-випускників

Київської, Харківської, Львівської консерваторії та 60 студентів 3 часу створення училище ім. С. Крушельницької підготувало близько 4000 спеціалістів.

Поява мистецького навчального закладу дала великі можливості для становлення та розвитку мистецького життя в тернопільському краї.

Вивчення національної музичної виконавської культури та педагогіки є актуальним завданням сучасного вітчизняного мистецтвознавства. В проблематиці дослідження українського піаністичного мистецтва важливе місце займає комплекс питань про регіональні фортепіанні школи. Раніше дана проблематика залишалася поза увагою дослідників мистецтва, або вивчалася тенденційно, в межах прийнятої ідеологічної доктрини історичного розвитку. Таким чином, музична культура деяких регіонів України майже зовсім не отримала наукового осмислення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Музична Тернопільщина: Бібліогр. покажчик / Уклад. В. Я. Миськів; Вступ. ст. О.С. Смоляка; Ред. Г.Й. Жовтко. –Т.: Підручники і посібники, 2008. – 288 с.
2. Рудницький А. Про музику і музик. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. - С. 189-190).
3. Сердюк О.В., Уманець О.В., Слюсаренко Т.О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення (Навч. монографія) / О.В. Сердюк, О.В. Уманець, Т.О. Слюсаренко. – Харків: Основа, 2002. – 400 с. – Мова укр.

---

**Білик А.А.**

*Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну*

**Стефуришина Ю.Р.**

*Магістрант кафедри дизайну*

*Херсонський національний технічний університет*

#### **ПОШУКИ ВИРІШЕННЯ ЕКОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ НА ВЕНЕЦІАНСЬКІЙ БІСНАЛЕ**

Бісенале – це подія, яка відбувається раз у два роки. Даний термін прийнято вживати для виставок сучасного мистецтва, музичних та кінофестивалів. Найвідоміша бісенале заснована в 1895 р. – це Міжнародна виставка сучасного мистецтва у Венеції – Венеціанська



біенале. Ідентичним терміном для подій, що проходять раз у три роки, є тріенале. Всі представлені твори мистецтва на біенале відносяться до поняття – "Contemporary Art" (сучасне мистецтво).

Україна, як незалежна держава, бере участь у Венеціанській біенале сучасного мистецтва з 2001 року. В останні роки біенале достатньо глобально розкриває теми, пов'язані з екологією та комунікацією мистецтво-природа. Тема вторинної сировини, як один із аспектів біенале – багатогранна. Оскільки передбачає використання різноманітних предметів побуту в своєрідному трактуванні.

Тематика навколишнього середовища у сучасному мистецтві з кожним роком набуває популярності. Художники намагаються відобразити проблему забруднення, використовуючи сміття як матеріал для скульптур та арт-об'єктів. Так, на XV архітектурній біенале у Венеції в 2016 році, екологічну проблематику передбачено включили в список найбільш актуальних глобальних викликів, зокрема і для архітектури. Охорона навколишнього середовища спонукає архітекторів до пошуків нового, відобразити живе в штучному, тобто застосовувати природні форми, лінії, кольори та матеріали в проектуванні будівлі. Це сприяє появі нових архітектурних напрямів, зокрема: постмодернізм, параметризм, біо-тек або біоніка; ландшафтна архітектура; "невидима архітектура" – новий тренд, де будівлі ховаються під землею.

Наприклад, новий корпус Єврейського музею в Берліні, 2001 р. (Даніель Лібескінд); датський музей "Тірпіц", 1944 р. (створений за проектом бюро Бьярке Інгельса BIG); Музей сучасного мистецтва в Наосіме, 2004 р. (спроєктований Тадао Андо).

Куратор Алехандро Аравена на XV біенале у Венеції показав приклад ощадливості: його величезна інсталяція важить 100 тонн і зроблена зі спресованого сміття, що залишилося від арт-біенале минулого року. Вторинна сировина виглядає цілком гідно, металева арматура нічим не відрізняється від сучасної скульптури. Інсталяція виглядає як металеве небо, яке звисає над головами глядачів. Робота досить масштабна і вражає своїми розмірами, що справляє сильне емоційне враження. Концепцію даної інсталяції можна пояснити так, що все сміття, яке ми викидаємо – так чи інакше оточує нас. Тому, прихований сенс арт-об'єкту дає привід використовувати предмети вторинної переробки, щоб не забруднювати навколишнє середовище.

Темою Венеціанської біенале в 2019 році була "May you Live in Interesting Times" ("Чи можете ви жити в цікаві часи"). Куратор Ральф Ругофф (Ralph Rugoff). Японія показує на біенале проект під назвою Cosmo Eggs. Він присвячений екології, фактично, найпопулярнішій темі цьогорічної виставки.

Головний "персонаж" проекту – величезні валуни, які утворюються на березі океану після цунамі. Японський художник і фотограф Мотоюкі Шітомічі кілька років фотографував валуни на японських островах Міяко й Яеяма і спостерігав за тими трансформаціями, що з ними відбувалися. Наприклад, як валуни стали домішкою для птахів і рослин. У просторі виставки ці величезні уламки гірських порід інтерпретовані по-різному: у вигляді композицій, які нагадують спів птахів, як медитативне короткометражне кіно, поезія, інсталяції.

Головною подією в 2019 році стало вручення "Золотого лева" на 58-й Венеціанській бієнале сучасного мистецтва. Ним став американський скульптор і літератор Джиммі Дарем, відомий своїми скульптурами, виконаними з різноманіття матеріалу, також участю в публічних виступах за права індіанців і афроамериканців. Тому в його скульптурах візуально можна простежити стилістику африканської культури. Скульптури являють собою образи тварин, чоловіків та жінок. Можна відзначити, що матеріал доволі різний – це нитки, дерево, залізо.

Одна з відомих праць митця – дві фігури чоловіка та жінки, "Кортес" (1991-92 рр.) і Малінче (дружина Кортеса) 1988-1992 рр., виготовлених зі скловолокна, смоли, полівінілхлориду, металевих деталей автомобілів, шкіри, скла, акрилової фарби, арматури, листового металу, ручки тощо. Куратор Ральф Ругофф зазначив, що твори Дарема є критичними, гумористичними і глибоко гуманістичними [1].

Безсумнівно, роботи Джиммі Дарема викликають великий інтерес, оскільки дивлячись на них, ми помічаємо підняття соціальних тем, таких як: природа, тварини, люди, тема тілесності. Так, акцентуючи увагу глядачів на почутті любові і турботи про те, що нас оточує. Що стосується матеріалів, які задіяні при розробці скульптур, художник показує, як різні предмети побуту і здавалося б сміття, можливо використовувати вторинно – як наслідок створивши цікаві скульптури.

58-у Венеціанську бієнале назвали La biennale Donna або "жіноча бієнале". Україну в 2019 році на виставці представляла Жанна Кадирова. Художниця брала участь в основному проекті "May you live in interesting times" відразу на двох локаціях. Інсталяція "Market" презентована в Арсеналі, а роботи з серії "Second Hand" – у центральному павільйоні в Джардіні.

"Market" (укр. "ринок") – це проект, який подорожує по світовим ярмаркам від Art Miami до Kyiv Art Week. Для інсталяції художниця обрала свої улюблені матеріали – цемент, бетон і кахель. Інсталяція являє собою продукти вживання, і навіть трансформується в

залежності від місця презентації. Демонструючи роботу в Штатах, художниця представляла фрукти, а в Україні – сало й ковбасу, і продавалися вони "на вагу" за універсальною ціною: одиниця місцевої валюти за грам. З огляду на те, що "Market" досить іронічна і гротескна інсталяція, вона справляє враження на арт-ярмарках. У Венеції виглядає вражаюче, але все одно вписується в загальний тандем робіт Кадирової, головне завдання якої – експеримент з формою, матеріалом і концепцією.

Інсталяцію зі штучними фруктами можна назвати "об'ємною мозаїкою". Здалеку предмети нагадують оригамі з паперу. Загальний образ експозиції налічує сині ваги, безліч картонних коробок, скляні банки і власне самі фрукти, що дуже сильно нагадують продуктової прилавок на ринку провінційного містечка. Стилістика виконання фруктів, овочів та інших продуктів базується на геометричних формах, гранованих згинах і на яскравому колірному рішенні. Кольори обрано насичені, і відповідні реальним відтінкам їжі – тобто, ніякого сюрреалізму. Отже, скульптури декоративних фруктів окремо можна розцінювати як самостійний арт-об'єкт в інтер'єрі, що додасть будь-якій кімнаті креативний акцент.

Мистецтво й екологія – це погляд на совість і прагнення, які лежать в основі зусиль останніх митців. Наука свідчить про природні зміни, які відбуваються на землі. Ми перетворюємо навколишнє середовище в те, що на нашу думку, є найкращим з усіх можливих світів. Наука вказує нам на речі, які ми б вважали за краще не чути, зі свого боку, мистецтво візуалізує сучасні проблеми. Приклад цитат, які дійсно змушують задуматися: "Мистецтво пропонує різні трактування [наших відносин з природним середовищем] і доносить суть до людей в тій мірі, в якій звичайна освіта і пропаганда не здатні <...> Основний сектор навколишнього середовища потребує більшої кількості [таких] голосів, щоб кинути виклик сприйняттю, пробудити почуття і більш серйозно охопити аспекти натхнення, більш глибоких культурних питань, творчості та яви <...> Художник може допомогти нам знову закохатися в Землю" [2].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Венецианская биеннале и эпоха перемен. Гид по локациям и мероприятиям. 2019. Online magazine: "Elegant New York". URL: <http://elegantnewyork.com/biennale-arte-2019/> (дата звернення: 5.07.2019).
2. Martin Spray. Art and Ecology Now. Ecologist: The journal for the post-industrial age. 2014. URL: <https://theecologist.org/2014/sep/16/art-and-ecology-now> (дата звернення: 5.07.2019).

---

**Маркович М.Й.**  
*Кандидат мистецтвознавства*  
*Доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну*  
*та методики їх навчання*  
*Тернопільський національний педагогічний університет*  
*імені В. Гнатюка*

## **ВІД МИСТЕЦТВА ІНСТАЛЯЦІЙ ДО ГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ**

Генезис візуального мистецтва на перетині новітніх культурних парадигм впливає на явища мистецького авангарду упродовж ХХ – початку ХХІ ст. та впевнено вводить у мистецький простір терміни "концептуальне мистецтво", "перфоменс", "інсталяція".

Концептуалісти ставлять своїм завданням перехід мистецтва від виконання художніх творів до вільних від матеріального втілення "художніх ідей", це статично зафіксований процес залучення глядача в "гру ідей". Перфóманс - одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу. Інсталяція - художня техніка, яка використовує тривимірні об'єкти, призначені для зміни сприйняття простору людиною. На відміну від лендарту, інсталяції влаштовуються зазвичай у приміщенні. Проте в умовах сьогодення, коли арт-майданчиком для інсталяцій може бути що завгодно: від зруйнованих заводів і шахт до фешенебельних готелів і торгових центрів, твори мистецтва покликані знайомити глядача з історією мистецтва. Інсталяція наповнює середовище міст і сіл, використовує для поєднання найрізноманітніші об'єкти. Практично в кожному великому місті реалізуються інсталяційні проекти екологічної, урбаністичної та іншої тематики.

Елементами інсталяції можуть бути різні об'єкти включаючи предмети, малюнки, звук, віртуальна реальність, Інтернет та інші. Інсталяції регулярно презентуються на міжнародних виставках сучасного мистецтва.

Проблематику інсталяційних практик в Україні та за її межами досліджували українські мистецтвознавці, культурологи та філософи. Серед них праці Г. Вишеславського, Г. Скляренко, О. Сидора-Гібелінди, О. Голубця, О. Котової, О. Соловйова, Я. Шумської. Звідси характер становлення інсталяції та перформансу як складової мистецтва постмодернізму, охоплює акції, виставки, фестивалі, які пропонували новаторські ідеї, форми та засоби вираження.

Серед інсталяцій виділяються три основних види: звичайні, віртуальні, також відеоінсталяції. Сьогодні існує навіть термін "дизайн інсталяцій" або "інсталяційний дизайн".

Проте у сучасне мистецтво впевнено входять терміни Big data, алгоритми, фрактали, cloud computing. І, власне, ці терміни стосуються не тільки IT-спеціалістів, а й графічних дизайнерів.

Генеративний дизайн упевнено займає своє місце у професійному середовищі й зараз використовується для найбільш амбітних та складних проєктів, які іншими засобами, можливо, навіть не вдалося б реалізувати. Генеративний дизайн, алгоритмічний дизайн, параметричне моделювання — усі ці назви дають нам зрозуміти, що йдеться про програмування й математику.

Дійсно, для створення генеративного дизайну використовується середовище, в якому треба прописувати код. Цікавість генеративного дизайну полягає у тому, що він використовує математичні моделі, які лежать в основі не лиш симетрії, а й будь-яких природних об'єктів. Отже, за допомогою цих моделей можна генерувати об'єкти, що будуть повторювати природні форми. Також можливості генеративного дизайну дозволяють працювати з великими масивами інформації і на їхній основі обирати найкращі моделі й рішення, а також створювати візуалізації цих даних. Однак можемо спостерігати, що великі компанії зараз надзвичайно зацікавлені в побудові візуальної ідентичності за допомогою генеративного дизайну й готові використовувати його для моделювання продукції. Як можна здогадатися, генеративний дизайн знаходиться на перетині візуальної комунікації, науки, технологій та мистецтва. Досить часто автори, які вдаються до його методів, є незалежними арт-директорами або поєднують у своїй діяльності комерційний дизайн й експериментальне мистецтво, а теми їхніх робіт можуть мати наукове спрямування.

Мистецтво інсталяції є не тільки важливою складовою сучасного мистецтва, а й завдяки своїм візуальним функціям інсталяція впливає на глядача — іноді провокативно, іноді просто емоційно подразливо. А у поєднанні із генеративним дизайном це не просто предмет у просторі, це те, що є самим простором — наскільки сильно інсталяційний твір має здатність заповнювати простір, інтегруватися у нього органічно і цілісно. Інсталяція, як своєрідна штучно створена художня форма, завжди соціально активна, бо створюється для того, щоб впливати на глядача. Тобто вибудувати, викликати нове ставлення до предмета (іноді звичного й повсякденного) — одне з головних завдань цього виду сучасного мистецтва.

Отже, інсталяція як різновид образотворчості і вид художньої творчості, що безпосередньо пов'язаний з простором та

концептуальними засадами постмодернізму, знаходить все більше послідовників у сучасній Україні. Техніка інсталяції різноманітна: вона може бути заснована на побудові принципово нового мистецького об'єкта, може надавати відомій побутовій речі зовсім іншого звучання, а може – поєднувати і те, і інше. Головне завдання інсталяційних практик – акцентуація на авторській ідеї. Інсталяція, як мистецька сфера побудови твору (об'єкту) у просторі, "...знаходиться на межі з асамбляжем, енвайронментом, мистецьким об'єктом як явищем. Також інсталяційні практики часто поєднуються з перформансами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець О. Мистецтво ХХ ст.: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
2. Скляренко Г. "Нова українська хвиля": мистецтво на зламі епох. Образотворче мистецтво. 2009/2010. №4/1. С. 104-105.
3. Чембержі Д. Інсталяційні проекти в Україні: витоки, ідеї персоналії, Київ: Мистецтвознавчі записки, Випуск 33. с 167

---

*Артеменко М.П.*

*Кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну  
Херсонський національний технічний університет*

## КОСТЮМ ЯК ЕЛЕМЕНТ РЕКРЕАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ В ТУРИЗМІ

Костюм, що є невід'ємним атрибутом побуту людини, проникає у всі сфери діяльності та виконує низьку корисних функцій не лише утилітарного характеру. На підтвердження даного факту А.Б. Гофман відмічає, що важко назвати таку область соціально-економічного та культурного життя, де б не позначався його вплив [1]. В науковій та науково-популярній літературі костюм, що є складним та багатограним явищем, неодноразово виступав в якості об'єкту досліджень різних галузей науки.

В даній роботі пропонується розглянути костюм як елемент рекреаційних заходів в туризмі, оскільки сфера туризму сьогодні розгортається потужними темпами. Це пояснюється рядом об'єктивних причин, які зумовлені особливостями сучасного розвитку суспільства – доступністю подорожей, мобільністю, швидкістю поширення інформації й постійною потребою людини в нових враженнях та емоціях. Підвищений попит на відпочинок та подорожі

вимагає урізноманітнення пропозицій рекреаційних заходів в туризмі та підвищення їх атрактивності. В свою чергу костюм з його високими комунікативними, знаково-символічними та іншими властивостями може сприяти цим процесам.

Загалом, сучасна рекреація як система заходів охоплює різноманітні види діяльності у вільний час, спрямовані на відновлення сил і задоволення широкого кола особистих і соціальних потреб та запитів, про що зазначають в своїй роботі І.В. Смаль та В.В. Смаль [2]. З метою з'ясування взаємозв'язку першочергових задач рекреаційної діяльності та костюму в цій системі було проаналізовано низку літературних джерел з рекреаційної географії. Найбільш систематизована інформація щодо видів та класифікації заходів в рекреаційній діяльності, яка може бути використана в контексті дослідження ролі костюму в ній, представлена в роботах Н.В. Фоменко [3] та П.О. Масляк [4]. Ґрунтуючись на аналізі праць зазначених авторів, можна сказати, що всі рекреаційні заходи направлені на відновлення та розвиток двох важливих сфер існування людини – фізичних та інтелектуально-емоційних (духовних) сил (рис 1).



Рис. 1. Структурна схема взаємозв'язку першочергових задач рекреаційної діяльності та костюму в її системі

В першому випадку (лікувальна, оздоровча та спортивна рекреаційна діяльність) відпочиваючий концентрується на власному організмі, активно контактує з природними ресурсами, обмежує інтелектуальне навантаження. Відповідно і костюм для даного виду рекреації має також концентруватися на відпочиваючому та, перш за все, забезпечувати його фізіологічний комфорт та свободу рухів. Це

спортивний та побутовий одяг, що перебуває в особистому використанні рекреанта, а також одяг спеціального призначення для активного відпочинку, який часто називають в широкому значенні "одягом для туризму". В переважній більшості цей одяг відпочиваючий придбає самостійно заздалегідь і в процесі рекреації в якості засобу підвищення атрактивності не може приймати участь. Даний факт пояснюється тим, що організатори відпочинку позбавлені механізмів адаптувати його до потреб рекреації. Винятком є одяг, що надають в тимчасове використання.

У випадку, коли рекреаційна діяльність направлена переважно на інтелектуально-емоційне відновлення та розвиток (культурно-пізнавальна та розважальна рекреації), ланцюг комунікації відпочиваючого с оточуючим простором зміщується з природніх рекреаційних ресурсів в сторону історичних та соціокультурних. Людина концентрується на сприйнятті інформації, яка проковує емоційний відгук. З даної точки зору першочергові задачі при проектуванні костюму для рекреаційно-туристичної сфери також переміщуються з особи відпочиваючого до тих учасників заходів, з якими він контактує та з зовнішнього вигляду яких зчитує повідомлення. Саме тут дизайн костюма виступає елементом досягнення та інструментом підвищення атрактивності рекреаційних заходів в туризмі. Як правило, це костюм працівників сфери обслуговування (формений одяг персоналу) та костюм ведучих, артистів й учасників культурно-пізнавальних та розважальних заходів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. – М.: Наука, 1994. - 160 с.
2. Смаль, І. В., Смаль В. В. Рекреація, туризм і дозвілля: тлумачення і співвідношення понять // Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 4-6 черв. 2004 р. – К. : КНУКіМ, 2004. – Ч. 2. – С. 123-128.
3. Фоменко Н.В. Рекреаційні ресурси та курортологія. - К.: Центр навчальної літератури, 2007. - 312 с.
4. Масляк П.О. Рекреаційна географія: Навч. посіб. - К.: Знання, 2008. – 343 с.



---

*Ванюга Л.С.*  
*Заслужений діяч мистецтв України*  
*Кандидат мистецтвознавства, доцент*

*Бажанов М.Л.*  
*Заслужений артист України*  
*Доцент кафедри театрального мистецтва*  
*Тернопільський національний педагогічний університет*  
*імені В. Гнатюка*

## **РЕГІОНАЛЬНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРУ В УКРАЇНІ**

Культурні, історичні, географічні, соціально-економічні відмінності регіонів України потребують серйозних наукових досліджень і врахування цих особливостей при здійсненні державою культурної політики. Регіональна унікальність певного регіону полягає насамперед в особливостях його традиційної культури, що сягає тисячолітніх глибин, а також і сучасного мистецтва. "У сучасній українській культурі замало використана регіональна розмаїтість і водночас ще не окреслений виразно її соборно-цілісний образ" [2, с. 29].

Під впливом перебування певних регіонів України у складі різних держав формуються їхні іманентні, локальні особливості. Культурний ландшафт областей формувалася під впливом різних культур (європейської, російської) хоча населення і зберегло свої власні, притаманні українському народові риси, традиції.

Також важливо зауважити, що етнічний склад населення впливає на формування відповідних соціально-культурних запитів.

В сучасному українському театрі активізується традиційна для українського класичного театру функція утвердження національно-культурної ідентичності, посилюється "роль соціально-терапевтичної функції театру, зняття соціально-психологічними і художніми засобами фрустрацій, соціально-психологічної перевантаженості, десоціалізованості, пошуку адекватних новим реаліям моделей поведінки. Для суспільства найважливішою функцією театру традиційно є художньо-виховна, соціальним ефектом якої є сприяння соціалізації, формуванню громадянськості та ін." [1, с. 49].

Театр як найбільш комунікативно розвинений вид мистецтва має виконувати цю функцію шляхом розвитку здатності соціально-художнього спілкування, вміння включатися в різні соціально-культурні типи відносин. Театр має розвивати найважливіші сутнісні соціальні сили особистості, індивідуалізувати її, що і є його особливою функцією, яка нероздільно сполучена з соціалізуючою його роллю. В

іншому разі виникає суперечність між потребою театрів у громадській підтримці їхньої діяльності і низьким реальним рівнем включеності театральних працівників у соціальні відносини. "Театр має бути не тільки важливим осердям архітектурного і загальнокультурного змісту міста, міського життя, але й його духовною домінантою, "другим університетом" [1, с. 197].

Після здобуття Україною незалежності відбувається процес певної регіоналізації театального життя різних регіонів.

Серед основних чинників процесу регіоналізації театру можна відзначити такі:

- гастрольна діяльність в умовах нової соціокультурної реальності набула переважно ознак регіональних гастролей, які здійснюються переважно як обмінні;

- наявність національно свідомої і театально вихованої глядацької аудиторії;

- система забезпечення театру акторами відбувається переважно за рахунок їхньої підготовки у місцевих початкових закладах;

- повноцінне забезпечення україномовного статусу театру, що почасти супроводжується наявністю у деяких акторів регіонального діалектного інтонаційно-мелодійного мовного забарвлення;

- наявність компетентної місцевої театальної критики, значення якої певною мірою нівелюється компліментарністю, недостатньо критичною оцінкою театального процесу, неспроможністю вказати обриси нової моделі театру, стратегії його розвитку;

- часткове врахування в репертуарній афіші запитів аудиторії щодо відображення у виставах історичних подій та окремих персонажів, що мають безпосереднє відношення до певного регіону України;

- організація власних щорічних театральних фестивалів, більшість з яких набули статусу всеукраїнських;

- домінування серед соціальних функцій театру розважальної функції.

Що стосується регіоналізації гастрольної діяльності, то основною причиною такого явища є відсутність коштів для здійснення гастрольних подорожей в регіони України та інші країни. Певною заміною "далеким" гастролям є участь у різноманітних театральних фестивалях.

При цьому слід відзначити, що регіоналізація театального життя, спричинена певними соціокультурними процесами в Україні, не сприяє створенню єдиного загальноукраїнського культурного простору, проте вона дає можливість зберегти регіональні театральні традиції притаманні певному регіону.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін І. Д. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого / І. Д. Безгін, О. М. Семашко, В. І. Ковтуненко. – Київ: КФ НВК "Наука", 2002. – 336 с.
2. Дзюба І. Проблеми культури в незалежній Україні / Пам'ятки України: історія та культура, 1997. – № 2. – С. 29.

*Alex Labejof*

*Sculptor*

*Castéra-Verduzan, Midi-Pyrenees, France*

### **IMAGES AND HEROES OF METAL SCULPTURES OF THIERRY LAUWERS**

The skill to create three-dimensional objects is not given to everyone, this type of art requires a lot of experience, imagination and rich fantasy. The number of unique people and authors of three-dimensional art objects includes the personality of Thierry Lauwers. The artist participated in more than 200 sculptural symposia around the world. In this year – Aya Napa in Cyprus, and also in Mohamed Hemida in Egypt, where decided to devote their symposia to his memory.

Each author's work is unique, their general concept, variety of forms and painstaking combination of many elements into finished and complex volumetric compositions are impressive. The art objects created by Thierry Lauwers are performed with humor and carry positive emotions. Of particular interest in the artist's work was metal sculptures, although he also worked with stone and wood. Some of them are presented in Figure 1.



Fig. 1. Metal sculptures of Thierry Lauwers

The set of images and heroes among the art objects made of metal created by Thierry Lauwers is very diverse. In most cases, there are anthropomorphic and zoomorphic characters, mythical heroes, less often plant and abstract forms. Most often, the artist received volumetric forms

from a large number of small-sized modules, interconnected by means of welding and forming a surface. Thierry Lauwers art objects can be found in different parts of the world. These are multi-figure plot compositions, and free-standing figures.

His last monumental work is in the Aya Napa sculpture park in Cyprus, it is filled with symbols. It is a metal bridge, which the author called "Argo" and, walking along it, you don't know what you will find from the other side. Here you can find images of the Argonauts, Hercules, Poseidon and other inhabitants of Olympus (Fig. 2).



Fig. 2. Argo Bridge in Aya Napa Sculpture Park in Cyprus.  
Job of Thierry Lauwers

In the end, it wants to note that the talent and individual vision of Thierry Lauwers conquered the whole world, the creator left behind a rich heritage that can be a worthy example for young artists and designers.

---

*Hiyu Hamasaki*  
*Jewelry artist*  
*Tokorozawa, Japan*

## **BEAUTIFUL WORLD OF JEWELRY ART BY HIYU HAMASAKI**

Author studied jewelry in a college for 5 years, which made it possible to get master skills of sophisticated handmade and create own. Was faced variety of materials and made jewelry of different kinds. Inspiring the surrounding space works have been created and dedicated to shoes and bags.

To create new works, the author also raises various cities, including Tokyo. Tokyo is messy unfilled color, neon, signboard and overflowing garbage. It can feel a huge amount of people's energy from cities, full of color and things.

Author focused on the waste generated when it was shaving plastic. To show a new face, artist spent a lot of time to drill, scrape and melt to break the material. The shavings looked like beautiful crystals and studied the material to form them.

Artist create a process, that only he could do it. First of all, welding it after cutting three different colors of PVC freely and superimposing each pieces. To shave by Leutor point, color is mixed by turning it, flash is created by shaving. Lastly, warm up flash and then put it together. At first glance, it looks like soft textile, but it retains hard plastic when you touch.

Such works is authors foundation. This technology discovered 3 years ago and only artist can use it. Artist is looking for possibilities as product arts as vase and lampshade. Artist awarded many times in different international exhibitions in other countries.

There are a lot of jewelry in the world. For example, high jewelry, art jewelry, concept jewelry. Always needed materials to express jewelry. The materials are always pure and beautiful. Sometimes they make me annoy and confused, but they show a new face when faced them property.

Artist would like to continue to explore the possibilities of materials from all over the world. Life is a series of discoveries. Cities, land, sea and the earth are full of materials. It may be full of possibilities around as.

---

*Ina Petersen*  
*Painter, designer*  
*Majorca, Spain*

## **THE MOTIVES OF ASIAN PAINTING IN THE WORKS OF INA PETERSEN**

As a violinist, authors childhood is rocked by the music of Schubert, Brahms and their contemporaries as well as composers of baroque music (Purcell, Albinoni, Pachelbel). The artistic expression begins with the piano then evolves towards pictorial art through drawing and painting.

Graduated from the Gesamthochschule Kassel in the design section where was taught by the Bauhaus method knowledge. Specializes in textile design with professor El Attar, designer works in particular with color and transparencies, but also practices and intensively the drawing of nude.

Graduated as a textile designer with honors author moved to France. The birth of children was a parenthesis in artistic life that quickly resumed by installing workshop in the family home.

Explores new media and creates particular lines of crockery for Artludie as well as plates of presentation for the restaurants of great Chefs (Atlantis in Nantes, Gilles Epie Citrus Paris 8th).

In parallel with new work as a designer, author continues work as a painter and exhibits paintings in several French galleries in La Baule, Guérande, Nantes, Paris and Germany.

Meeting with Alain Margaron will be decisive for the rest of artistic research. Playing the role of "critic" for ten years to allow find own way, own expression purified and freed from the superficial.



Fig. 1 "Gleichgewicht"



Fig. 2. "Emergences"

The work has been nourished for the past ten years by numerous travels in Asia. Author sensitized by the colors of landscapes as well as their multiple local cultures with a particular attraction for Japan.

Designer lives and works in Mallorca, where exhibited at the ARTE CASA gallery in Andraxt.

---

**Костогриз Ю.О.**

*Аспірант кафедри ергономіки і проектування одягу*

**Герасименко О.Д.**

*Аспірант кафедри ергономіки і проектування одягу*

**Пашкевич К.Л.**

*Доктор технічних наук*

*Професор кафедри ергономіки і проектування одягу*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ХУДОЖНИКИ-МОДЕЛЬЄРИ ЧОЛОВІЧОГО ОДЯГУ В УКРАЇНІ В 1970-80-Х РОКАХ**

Останнім часом науковці активно досліджують розвиток чоловічої моди в Україні у ХХ столітті, проте, про провідних художників-модельєрів, творців чоловічої моди того часу в загальному доступі недостатньо інформації. Метою дослідження є визначення провідних фахівців, які розробляли моделі чоловічого одягу в 1970-80-х роках в Україні та представляли моделі у фахових друкованих виданнях.

Основним джерелом інформації, де українські Будинки мод друкували перспективні моделі, розроблені власними художниками-модельєрами, був збірник "Краса і мода", створений за ініціативою В. Несміяна та його перших редакторів Н. Кіллерог і Н. Шевченко [1]. Журнал видавався щоквартально з 1970 по 1988 рік [2]. Нами визначено, що моделі чоловічого одягу від Київського Будинку моделей представляли художники-модельєри Л. Дмитрієв (1970), Л. Загубін (1970), Г. Хохлов (1970-1971), Ф. Габєєв (1970-1980), Є. Кухаренко (1970-1985), Н. Гасанова (1971), Л. Субатович (1971), Б. Ярошевська (1972-1981), Є. Кукліна (1974), Т. Забанова (1975-1977), І. Лапинський (1976, 1980), Л. Мельникова (1980), Ю. Ніконов (1987). Чоловічий одяг від Львівського Будинку моделей представляли художники-модельєри А. Голодієвський (1970-1983), Т. Козаровський (1970-1986), В. Заліський (1971), Л. Заліська (1971), Є. Козюба (1971), М. Горішний (1971-1987), Д. Тесляк (1978-1987), Н. Синякевич (1983-1986), Н. Євтушенко (1983-1988), О. Стадник (1986-1988), В. Тукало



(1986-1988), Т. Ільїна (1987), О. Морозова (1987, 1988). Одеський Будинок моделей представляли Г. Гонжаленко (1970-1979), А. Міхов (1970-1985), Ж. Гонжаленко (1971-1973), Е. Скульський (1978-1979). Від Донецького Будинку моделей чоловічий одяг представляв Т. Кондратюк (1970-1980). Дніпропетровський Будинок моделей представляли Н. Баранова (1972, 1979) та В. Гнатюк (1988). Чоловічий одяг від Республіканського Будинку моделей представляв художники-модельєри В. Несміян (1978-1980), який довгий час був художнім керівником Республіканського Будинку моделей, О. Нефьодова (1979), Т. Шевель (1980-1982). Моделі чоловічого одягу, розроблені В. Антоненко, з 1970 року публікувались від Республіканського Будинку моделей, пізніше, до 1977, – від фабрики індошиття і лагодження одягу №3. Фабрику індошиття і лагодження одягу №3 також представляли художники-модельєри Г. Гапон (1970), Л. Самійленко (1970). На різних підприємствах швейної промисловості України тих часів працювали такі художники-модельєри, моделі чоловічого одягу яких публікували у журналі "Краса і мода": Л. Авдєєва, Л. Авілкава, Б. Бурмістров, Г. Горелік, С. Данилюк, Л. Дмитровська, Л. Ігнатова, Ф. Кутєпов, С. Ластик, О. Лукашова, Л. Львов, Т. Маєвська, Л. Мазур, Л. Павлова, О. Рабченюк, Е. Рєзник, М. Сошкін, Л. Сошкіна, В. Тарнавська, В. Турчин, М. Ходорова, Г. Шкарупило, Н. Яковенко. Моделі чоловічих трикотажних виробів від Республіканського Будинку моделей трикотажних виробів представляли С. Межирівська (1970), І. Мітрохіна (1970-1979), О. Тумасова (1976-1980), М. Пашицька (1979-1987), Г. Забашта (1980),

У випуску "Весна-1975" збірнику "Краса і мода" було представлено моделі чоловічого одягу, розроблені М. Вороніним – метром чоловічої моди, знаним фахівцем, пізніше – власником успішного швейного підприємства "Желань" [3]. М. Л. Воронін та В. У. Несміян – співавтори винаходу для вимірювання фігури – жакету для вимірювань [4]. В той же час в Києві працювали відомі майстри з виготовлення чоловічого одягу за індивідуальним замовленням, наприклад, І. Я. Гриншпан – відомий фахівець, який написав кілька книг з конструювання чоловічого одягу [5, 6], Д.М. Пітенін [7] та інші.

Таким чином, проведено огляд та визначено передових художників-модельєрів чоловічого одягу в Україні у ХХ ст., роботи яких публікували у журналі "Краса і мода" – джерелі інформації про новинки моди для широких верств населення в Україні у 1970-80-ті роки. У перспективі подальших досліджень вбачаємо необхідність детальніше розглянути особливості стилю та напрямки роботи провідних художників-модельєрів України другої половини ХХ ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Николаева Т. В., Кокорина Г. В. Творча біографія дизайнера Володимира Несміяна: між пам'яттю та свободою. *Art and Design*. 2018. №3. С. 132-144.
2. *Краса і мода: Збірник*. Київ: Реклама, 1970–1988 роки видання.
3. Воронин М. Л. Конструирование и изготовление мужской верхней одежды беспримечным методом. Київ : Техніка, 1985. 232 с.
4. Мерочный жакет: пат. 963498 СССР: МПК А41Н 1/10; заявл. 04.01.79, 2709009; опубл. 07.10.82, Бюл. № 37.
5. Гриншпан И. Я. Конструирование брюк и жилетов, М., Легпромбытиздат, 1988. 96 с.
6. Гриншпан И. Я. Конструирование мужских пиджаков. М. : Легкая индустрия, 1980. 144 с.
7. Пітенін Д. М. Поліпшення якості пошиття одягу за індивідуальним замовленням К. : Техніка, 1978. 240 с.

---

*Yoshimi Iwata*

*Artist*

*Saga, Japan*

### "YAKIMONO" CONCEPT IN WORKS OF YOSHIMI IWATA

Contemporary art is characterized by a variety of works and authors, one of which is Yoshimi Iwata. If looking back at the work production for about 40 years, it can divide the artist works into two parts – "Potter's wheel" and "free-form". The history of humanity's "freeware" is currently archeologically "Jomon pottery" about 16000 years ago in Japan. We think that this history is one factor that makes the concept of "Yakimono" = "container" flowing deep in our Japanese DNA.

At first author make the body, lid, and spout (Fig. 1., d). Then, gently push it from the inside along the line, that want to deform. The lid is also deformed according to the shape of the body. Then lay the main body and lid on top of each other gently with a tapping bar to create the ideal shape. In each process, if proceed carefully while reading the dry condition of the clay, cracks will occur in each place. Firing was performed in a anagama with firewood.

Next work is by "porcelain" (Fig. 1., c). Although the production method is the same as the above-mentioned pottery. There are points to be noted in the process, because the nature of clay is somewhat different. Firing is oxidation firing byan electric kiln. Author did not use glaze, but painted terashigirata by brush.



a



b



c



d

Fig. 1. Yoshimi Iwata artworks

One of the works work is combined work of "Wheelmolding" and "Slabmaking" (Fig. 1., b). First, mold the white part of the figure with a broom. After drying a little, cut it in half vertically. Place the halved ones on the board and apply the clay to the colored parts to make a shape. We will also make the bottom part at that time. In order to get water into the lower part of the front, paste the board of soil and molding is completed. The production intent is to show both the functionality as a vase and the attractiveness of the vase while showing the normally invisible inside of the vase.

---

*Лисенко Г.О.*  
*Аспірант кафедри теорії та історії мистецтв*  
*Харківська державна академія дизайну та мистецтв*

## **МАТЕРІАЛІЗОВАНА У ЗОБРАЖЕННІ ПІСНЯ МИКОЛИ КОЛЯДКА**

Талановитий запорізький художник Микола Колядко (1951 – 1999) вирізнявся винятковою творчою уявою, енергійністю, працьовитістю. Образи, створювані ним, виникали з народних пісень, історій, легенд козацького краю і своєрідного сплаву їх із його сучасністю. Мистця цікавили теми сенсу буття, краси, любові, призначення людини, вічних людських цінностей.

Народився Микола Колядко у Запоріжжі в сім'ї робітників і змалку проявляв хист до малювання. У 1972 році закінчив живописно-педагогічне відділення Дніпропетровського художнього училища, де навчався у майстерні Віктора Загубибатька. Після закінчення училища повернувся до рідного міста і з 1975 року працював у живописно-монументальному цеху Запорізького художньо-виробничого комбінату. Микола Колядко був учасником численних республіканських, обласних та міських виставок, українських та міжнародних пленерів. Художник передчасно пішов з життя, проте залишив по собі багату творчу спадщину, яка налічує близько шестисот живописних та графічних робіт.

Звернення до особистості мистця та його творчості зумовлено необхідністю осягнення внеску художника в сучасне українське малярство, адже його творчий спадок залишається малодослідженим.

Метою роботи є розкриття витоків та особливостей творчості Миколи Колядка.

У своїй творчості художник звертався до жанрів пейзажу, портрету, жанрової картини. Він володів широким діапазоном технік: олійний та темперний живопис, акварель, туш, сангіна, соус, офорт тощо.

Колега мистця – художниця Галина Сапегіна, говорила про нього так: "Вирізняє Миколу серед інших художників і ставить його на відповідний щабель, те, що він із дитинства цікавився історією України й, зокрема, козацтвом. У ті роки на цю тему було накладено табу. Миколу цікавило все: не лише, де козаки воювали, а, перш за все, ким вони були, звідки походили, який одяг носили, особливості військової тактики. Він їздив козацькими містами, селами. Це був його душевний стан. Саме пізнання цього пласту історії було дуже

важливим для нього. Ця людина ніби народилася для того, щоб відкрити цей пласт інформації, хоча б її частину. Це – найголовніше в ньому" [2]. Історична тематика, яка так цікавила художника була під забороною, а головним творчим методом офіційного мистецтва того часу все ще залишався соцреалізм. Це спричиняло конфлікт між світоглядом художника, його внутрішньою потребою творити за покликом свого серця і "замовленням" радянської доби. Траплялося, що його роботи не допускали на виставки.

У своїй творчості Микола Колядко часто звертався до жіночих образів. У роботі "Місячна колискова" (1982) мистець розкриває тему материнства, створюючи поетичні образи матері та дітей, застосовуючи прийоми стилізації, співучу пластичність ліній, стриманий, але багатий за кольорами колорит. А в роботі "Вітер. Великі зміни" (1987) художник змальовує ніжний образ замріяної дівчини.

На відміну від жіночих – жіночих та поетичних, козацькі образи сповнені енергії, руху, подекуди драматизму. В роботі "Танок" (80-ті) зображено бойовий танок трьох козаків. Коричнево-червоний колорит викликає почуття напруження та тривоги, фігури подано динамічно, їх стилізація спрощена. В більш пізній роботі на козацьку тематику – "Козаки гуляють" (1998) також зображений танок козака під музику кобзаря. Але робота відрізняється ускладненим колоритом, більшою увагою до деталізації, застосуванням новаторського для того часу технічного прийому, який був особистою творчою знахідкою художника. Для нанесення ліній на полотні художник застосовував білу рельєфну пасту, а після висихання писав кольорами. Це надавало роботі додаткової глибини і призвело до появи своєрідного синтезу графіки та живопису у творчості художника.

Цікаві графічні серії художника, що були створені у 1984 році – "За мотивами українських жартівливих пісень" та "За мотивами античної поезії". Вони були виконані в техніці соуеу і саме в них викристалізувалися головні засади творчості мистця: пластична виразність ліній, поетичність, матеріалізована у зображенні пісня.

Складні часи початку 90-х років наклали відбиток на творчість Миколи Колядка – його роботи написані здебільшого в темних кольорах, відображають складні переживання художника. Але починаючи з 1997 року колорит картин мистця світлішає. Останні дві роботи написані у рік передчасної смерті художника: полотно "Збір урожаю" (1999), що зображує свято після збору врожаю, утверджує радість життя, а картина "Доля" (1999) своїми образами звертає глядача до творчості Т.Шевченка. Вона сповнена символізму, заставляє розмірковувати про містичні таємниці буття.

Отже, на нашу думку, творчість Миколи Колядка займає гідне місце серед творчості значних українських художників і заслуговує ретельного вивчення та висвітлення на широкий загал, але є майже недослідженою темою сучасного мистецтвознавства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева О. Професійне мистецтво Запоріжжя. На зламі часів / Оксана Алексеева. // Образотворче мистецтво. – 2007. – №4. – С. 91,92.
2. Микола Колядко. Живопис. Графіка – Запоріжжя: ТОВ "Привоз Принт", 2011. – 128 с. – (Альбом).
3. Серета В. Доробок, якого не торкнеться селекція часу [Електронний ресурс] / Віра Серета // Письменницький портал Пилипа Юрика. – 2011. – URL: [https://piliipyurik.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=465:2011-11-18-09-32-46&catid=1:latest-news](https://piliipyurik.com/index.php?option=com_content&view=article&id=465:2011-11-18-09-32-46&catid=1:latest-news).

---

**Прокопчук І.Ю.**

*Кандидат мистецтвознавства*

*Старший викладач кафедри дизайну*

*Національний лісотехнічний університет України, м. Львів*

## **ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНИХ ПЕЙЗАЖІВ ОСТАПА ПАТИКА**

Сьогодні творчість Остапа Володимировича Патики справедливо вважається надзвичайно яскравим, своєрідним явищем в сучасній історії львівської малярської школи з тієї причини, що вона акумулювала в собі прогресивні набутки класиків львівського модернізму, що працювали в другій половині ХХ ст.

Природно, що найбільший вплив на формування творчої поведінки, на виразний індивідуальний стиль у творчості Остапа Патики мав його батько – народний художник України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка Володимир Патик, а також найвизначніші українські митці другої пол. ХХ ст., гордість львівської малярської школи – Роман Сельський, Вітольд Монастирський, Карло Звіринський, Зеновій Флінта.

Всотуючи у себе найкращі художні зразки представників львівської творчої еліти другої пол. ХХ ст., й глибоко засвоївши їх малярсько-методологічні настанови, Остап Патик у своїй творчості віртуозно досягає образно-декоративної мови кольору, певного лаконізму зображення шляхом стилізації форм. В кожній своїй

живописній композиції художник утверджує красу природи у її самостійному бутті, зосереджуючи особливу увагу на кольорі, на світлі, на текстурі предметів, на комбінаціях простих природних форм. У більшості пейзажних робіт художника відчутне прагнення до узагальнення, до певного спрощення у трактуванні форми, але неодмінно при вірній передачі усіх пропорцій, тяжіння до декоративності кольорових рішень, що схоже з прийомами письма знаменитих французів – Поля Сезанна та П'єра Боннара.

В малярстві художника чітко простежується сформований свій власний творчий почерк, індивідуальний метод живописця, який вирізняється вишуканістю виразних засобів, змістовністю й неоднозначністю.

Натурні етюди художника заслуговують окремої уваги, оскільки робота в пейзажі вимагає постійного вдосконалення навичок плерного живопису. Аналіз плерних робіт митця цікавий й тому, що художні експерименти О. Патики пов'язані, у тому числі, і з питаннями передачі світлотіньових ефектів, відчуття наповненої світлом повітряності. Саме в роботі на плері народжується концепція передачі повітря і простору, формується спосіб фіксації натурних явищ.

Про значне висвітлення палітри, цікавість до змін кольору під впливом атмосфери, до рефлексів промовляють епічні архітектурні пейзажі "Старе китайське село, або околиці Шанхаю" (2013), "Біле небо Китаю" (2013). Обидва етюди з насолодою написані в приглушених тонах сонячною дниною. Роботи добре артикульовані світлом, кольором, художник тонко помічає і передає ефекти освітлення, відблиски, плавне ковзання рефлексів і тіней. Лілово-сірі, блакитно-зелені, жовто-зелені, кремове-коричневі відтінки делікатно зіставлені, бездоганно згармонізовані і створюють відчуття затишку і спокою. Роботи вражають своїм елегантним ліризмом, незвичною м'якістю, умиротворенням.

Подорожі південними країнами – Єгиптом, Іспанією, Туреччиною та ін. – загострили виняткову чутливість колірного бачення, яскраві барви півдня спонукають інтенсифікувати палітру. З видів Іспанії особливе місце належить картинам "Парк Гауді в Барселоні" (2017), "Мурсія" (2017), "На пляжах Мурсії" (2017). У роботах збережена чистота та звучність кольору, фарби не знебарвлюють одна одну, а підсилюють контрастами, хоча вони і пом'якшені гарячим літнім полуденним сонцем. Однакові за інтенсивністю кольорові зони, неважливо, море це чи небо, дерева або узбережжя, утворюють постійне за своєю насиченістю емоційне і декоративне ціле. Чисте прозоре повітря, рівне сонячне світло дають можливість відчути всю просторову безкрайність краєвидів. Картини

дихають радістю зустрічі із сонцем, теплом повітря і легкістю морської свіжості.

Скупий краєвид Єгипту зображено у картині "Червоне море. Вечір" (2016). Аскетична композиція роботи будується з кількох кольорових горизонтальних смужок майже однакової ширини та однієї вертикальної, що зображує фінікову пальму на передньому плані. Другий план – найяскравіша в композиції смуга поселення місцевих мешканців. Наступна смуга – голі піщані простори пустелі, і далі вздовж обрію тягнеться найтонша смужка рожево-лілових скель на тлі ніжно-сапфірового вечірнього неба. Загальна палітра роботи зачарує на рідкість дивовижними поєднаннями бузкових, блакитних, рожевих, жовтогарячих кольорів.

Більшість етюдів художника – то сонячні пленери з нестримним потягом від блакитно-сріблястих відтінків до незамутнених розбілом спектральних кольорів, до світло-насичених блакитних, рожевих, бірюзових, бузкових – як у роботах із стамбульської серії 2018 року: "Айя Софія", "Сулейманіє Джамі", "Мечеть Соколлу Мехмет-Паші". Тут живопис стає по-особливому матеріальним, художник міцними об'ємами зводить будівлі, витинає силуети споруд, вловлюючи при цьому найтонші світлові ефекти. Але іноді в прагненні до інтенсивності художник наважується і на бездоганно відкритий колір палітри – синя фарба просто з тюбика, як, наприклад, у роботі "Червоне море. Полудень" (2006).

У пейзажі "Озеро Кримно" (2018) художник постає перед глядачем у своєму винятковому конструктивному аспекті. Водяна гладь озера, що заглиблюється до горизонту, небо з купчастими хмарами та їх ледь помітним відбиттям в озері, частина піщаного берега в лівому нижньому куті, вільно і легко накладені плями кольору – усе створює відчуття просторової широти і натуральності. Спокійні, прохолодні маси блакиті озера сприяють гострішому фокусуванню погляду на активному небі, де чергуються шляхетні теплі і холодні відтінки. Якщо синявий колір концентрується в темній зелені дерев, що щільно охоплює обрій і зупиняє погляд, то жовтавість, розкидана по небу, по дереву і на березі, несе в собі енергію сонця, невидимого, але готового засяяти, має особливу просторову функцію. Жовтуваті акценти на небі – ніби посланці сонця в картині, від нього експресивно поширюються світлі хмари, тоді як рослини червоного кольору на передньому плані очікують прямих сонячних променів, аби засяяти на повну силу.

Пейзажні композиції художник, як правило, будує в нерозривній єдності з колористичною структурою – системою взаємотягіння і співвідношення колірних зон. Усі елементи картинної площини за своєю узагальненістю тісно взаємозалежні та є продовженням і



вираженням кольорової побудови форми зображення. Натура, як така і її перетворення, рух великого міста або спокійна ідилія лісового озера, стійка, горизонтальна архітектоніка композиції або плавна ритміка, декоративність або монументальність, складна тональна палітра або звучний відкритий колір – усе це займає основну увагу художника, що створює істинні шедеври.

Пленерні пейзажі Остапа Патики – це окремі епізоди життя художника. Вони вирізняються колористичним багатством, експресією контурного рисунку, соковитою, пастозною, широкою манерою письма, наділені оптимістичною цілісністю світобудови, від якої віє міццю життєвої енергії.

---

**Рогозченко С.В.**

*Аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України, м. Київ*

### **КОВАЛІ-ХУДОЖНИКИ КИЇВСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ – ІЛІЯ ПОП'ЮК, ВОЛОДИМИР БЕЛОКОНЬ, СЕРГІЙ ФІРСОВ**

Сучасна обробка металу, використовуючи прогресивні технології, досягла високого рівня. Ковалям, які жили і працювали на межі ХІХ – ХХ століть (час розквіту вітчизняного художнього ковальства), важко було б навіть уявити, що можуть зробити у ковальстві сучасні технології. Поряд з цим ковальський дух і традиції ручної праці у кузні залишаються першоджерелом філософії професії, категоріальна незмінність якої стає запорукою існування художнього ковальства, навіть у часи використання найновіших комп'ютерних технологій. Машинне виробництво, яким би привабливим воно не було з першого погляду, залишається лише повтором людської праці. Ковальське ремесло і ковальське мистецтво є унікальною творчою професією, що спочатку уповільнює, а згодом взагалі практично зупиняє плин часу у кузні. Новації перемижуються з традиціями, пропонуючи новий симбіоз небаченого раніше дійства. Сучасні можливості обробки металів спочатку приваблюють ковалів, але усе ж вони часто бувають незадіяними у створенні сучасних творчих робіт. Протягом довгого часу традиційні інструменти – молоти, зубила, горно є незмінними. Вони слугують сучасному ковалеві як і його попереднику упродовж віків. Зрештою мистецькі критики, культурологи і мистецтвознавці одностайно приходять до висновку, що художнє кування не змогли замінити машини.

Межа XX та XXI століття продемонструвала перші значні конфлікти у галузі художньої обробки металу. Розгалужена мережа виробництв, що виробляли і пропонували устаткування для виготовлення ковальських деталей, пропагуючи ідеальну ідентичність при повторюванні елементів, скорочення робочих місць на виробництвах і, що було найголовнішим, значне зниження собівартості продукції, не змогли витіснити з мистецького ринку ручну працю. Мистецький ковальський світ став активно впроваджувати традиції і досвід ковалів минулих періодів. З 1970-х років в Україні почалося відродження ковальства як мистецтва. Ковальське ремесло, яке залишалося у сільських кузнях і підприємствах, з художньою творчістю не мало нічого спільного. Ковалі-художники наполегливо шукали старовинні секрети, втрачені техніки, розробляли нові стилі у традиційному вітчизняному ковальстві. Тотожні процеси відродження проходили практично в усіх регіонах держави. Разом з іншими відроджувався і київський осередок. Сьогодні уже хрестоматійними стали імена митців і ковалів, які стояли у витоків київської художньої школи ковальського мистецтва. Це Олександр Міловзоров, Олег Стасюк, Анатолій Гайдамака, Володимир Дьомін. За наступні роки, уже у 2000-х, запрацювали нові молоді художники ковалі. Київський осередок відроджувався важко, але породив плеяду талановитих митців.

Непересічною особистістю київського мистецького осередку і художнього ковальства, як його рівноцінної складової, є доцент кафедри Київського державного декоративно прикладного інституту ім. М. Бойчука Ілля Поп'юк. Він народився у 1964р. у селі Лелеки, Вижницького району Чернівецької області. Закінчив Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (Львів). Нині працює на кафедрі художньої обробки металу у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Ілля Поп'юк володіє секретами ковальського та ювелірного мистецтва. Ковальською справою займається з 1988 року, ювелірною з 1990 року. Він працює з різними матеріалами, але віддає перевагу перламутру і агату. У ковальстві він тяжіє до пластичної образності, що межує зі скульптурою. При створенні виробів застосовує різноманітні техніки художньої обробки металу. Він – учасник республіканських і міжнародних виставок. Серед них: Всеукраїнські та міжнародні виставки в місті Гельштин (Чехія, 2003-2005 рр.), "Ювелір Експо" (Київ, осінь 2005 року). Мав персональну виставку у Чернівецькому художньому музеї. Крім того Ілля Поп'юк досліджує вітчизняне ковальство і є автором багатьох професійних мистецтвознавчих розвідок.

Художник – коваль Володимир Белоконь є одним з відомих

майстрів. Він – яскравий представник художнього напрямку у ковальській професії. Перш за все його цікавить образ. Доволі часто його ковальські твори не відповідають класичним канонам ковальського ремесла. Більше того, його залізні вироби суголосні творами кераміки або паперовим композиціям. Багато об'ємних робіт Володимира сприймаються як повноцінна скульптура малих форм. Метал для нього слугує засобом вираження художніх задумів і персонального бачення.

Творчим і креативним є власник Художньої майстерні реставрації та виготовлення кованих виробів Сергій Фірсов. Він вважає, що художник-коваль сьогодні водночас стиліст, митець, дизайнер, архітектор. Його творчість не обмежена певними традиціями. Він не притримується ковальських професійних законів і тому метал у його творчості, як і у Володимира Белокопя, є засобом втілення ідей. Сергій Фірсов – багатогранний митець. Він має специфічний художній смак і тому його творчі роботи не схожі на твори інших майстрів, виконані раніше. Він імпровізатор і тому чужі ідеї для нього взагалі не існують. Унікальний коваль, який не повторює здобутки інших. Стиль, до якого тяжіє Фірсов, звичайно, ж сецесія. Геометричні і орнаментальні, його твори мають аналогії з мистецтвом початку 20 століття. Але лише аналогії, не копії. Наприклад коване ліжко, яке переходить у настінний орнамент, насправді є унікальним. Сергій Фірсов – представник київської школи художнього ковальства. Він індивідуальний і самобутній.

В рамках дослідження визначено особливості творчості трьох сучасних київських художників ковалів. Творчий шлях кожного не схожий на інші, але рисою, що об'єднує, є ставлення до професії – індивідуальність і самобутність в умовах глобалізаційного оточення і відмова від машинного ковальства. Це доводить, що художнє ковальство є невід'ємною складовою розвитку культури України.

---

**Роготченко О.О.**

*Доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник  
Інститут проблем сучасного мистецтва, м. Київ*

## **ВОЛОДИМИР ВІРАЧЕВ – ЗАСНОВНИК СУЧАСНОГО ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

"Я багато подолав в ім'я мети: створити якомога більше красивих, змістовних речей для наших співвітчизників і щоб вигляд мистецтва каменерізний — ювелірний в майбутньому став

традиційним в радянській Україні", — напише в автобіографії в серпні 1981 року уральський художник Володимир Вірачев, який приїхав в Україну у 1967 році на запрошення Міністерства культури для відтворення втраченого і забутого колись потужно розвиненого каменерізного промислу. Саме Володимир Олексійовичу Вірачеву, 1928 року народження, росіянину, уродженцю міста Ірбит Свердловської області, судилося стати художником, тим майстром, який відродив з небуття і вивів на європейський рівень ювелірне мистецтво України, що об'єднало у собі історичний досвід скіфської скані, фантастичної філіграні, складних конструкторських і технологічних прийомів виготовлення відомих дореволюційних виробів фабрик В. Маршака і досвіду безіменних художників-ювелірів величезної імперії, які жили і працювали у Києві, Харкові, Донецьку, Одесі і практично в кожному великому та маленькому повітовому містечку держави. На межі XIX і XX століть Україна була однією з потужніших і найбільших країн-виробників ювелірної продукції. На Чиказькій всесвітньому ювелірному ярмарку (1893) і Антверпенській виставці (1894) вироби фабрики В. Маршака з Києва зайняли практично усі призиви перші місця.

Капіталізм розвивав культуру ковальської справи, ґрунтуючись на економічному, політичному і соціальному факторі. Саме соціальний фактор і став основою ненависті молодій радянській чиновницькій порослі до традиційного мистецтва. Ковальське і ювелірне ремесла у більшості випадків були цеховими, родинними. Родинні стосунки між чужими людьми не могли бути схвалені новим ладом. Колись квітучі промисли — гордість держави — природним шляхом прийшли в занепад. Ювелірне і каменерізне мистецтво України протягом чотирьох десятиліть практично не існувало. Перемовини з Росією про переїзд до Києва художників - каменерізів на рівні Міністерств культури двох республік велися кілька років. Вибір впав на Володимира Вірачева і Володимира Стародубцева з далекого Свердловська. У 1967 році Володимир Вірачев з дружиною і двома маленькими дітьми переїжджає до Києва. Роком пізніше з Росії приїжджає його напарник по Свердловському ювелірному заводу Володимир Стародубцев. Тоді, наприкінці шістдесятих, пропозицію про переїзд на південь отримали два десятки художників-каменерізів, але приїхав лише Вірачев.

Перший запис у трудовій книжці чотирнадцятирічного хлопчика в 1942 році свідчив про те, що В. Вірачев прийнятий шевцем на Лосине торф'яне виробництво. Він шив чоботи для фронту, а з 1943-го п'ятнадцятирічним підлітком осідлав трактор, на якому пропрацював до 1946-го, поки з фронту не повернулися односельці. З 1946-го почалося справжнє щастя. Володю зарахували на каменерізне

відділення Уральського училища прикладного мистецтва в місті Нижньому Тагілі. Студентство перервала чотирирічна служба в Радянській Армії, а потім, з 1952 року і до від'їзду в Україну, — постійна робота на важкій каменеобробні. Він працював художником Уралмаш заводу, майстером, начальником дільниці Свердловського ювелірного заводу. Чверть століття тяжкої заводської праці, захист диплома під керівництвом відомого уральського майстра Василя Горохова відкривали шлях до нехитрих радощів і "світлого советського майбутнього" тієї країни. Але Володимир Вірачев обрав інший шлях. Він обрав шлях піонера і поїхав в Україну, де не завжди розумів, про що говорять на зборах його робітники і керівники. Перші кроки самостійної роботи в Києві були зроблені на експериментальному заводі "Металогалантерея". Завдання полягало в тому, щоб у короткі терміни "підготувати робочі кадри і всіляко допомагати в організації виробництва". Короткі терміни вилилися у п'ятирічку. П'ять років наполегливої праці на новому місці з новими людьми. Завдання полягало у тому, аби у короткі терміни "підготувати робочі кадри і всіляко допомагати в організації виробництва". Короткі терміни вилилися у п'ятирічку. П'ять років наполегливої праці на новому місці з новими людьми. Робота закипіла. На заводі створювалися вироби професійного, художнього, творчого рівня, малосерійні партії запонок, брошок, кулонів, каблучок, скриньок з використанням кабашонів, вироблених з каменів. Красиві модні запонки з сердолику, лазуриту, яшми, обрамлені в мельхіорі і нейзильбері, коштували від двох до п'яти рублів. Ця продукція була по кишені будь-якій людині. Естетична сторона виробленої художньої продукції досягала досконалості. У цеху вже працювали художники, майстри художнього литва, карбування, а також бригада емальєрів і художників-ювелірів, що створювали унікальні творчі речі.

У 1972 році, за взаємною домовленістю підприємств, Володимир Вірачев переходить у художній комбінат Спілки художників України, де отримує те саме завдання — налагодити виробництво художніх ювелірних виробів з використанням природного каменю. Нова ювелірна ділянка з каменерізним ухилом запрацювала у кінці 1973 року. Цей міні цех виявився кузницею цілої плеяди талановитих українських ювелірів-каменерізів, які досягли вже не всеукраїнської і не всесоюзної, а всесвітньої слави. Роботи Віталія Хоменка і Володимира Друзенко зайняли призові місця на ювелірній виставці у чеському Яблонексі – ювелірній столиці Західної і Східної Європи. У цеху виросла ціла плеяда художників дрібної пластики і ювелірного справи: С. Маро, С. Серов, А. Падий, О. Роготченко, В. Полонський. Ювелірний цех київського комбінату став ініціатором ярмарок, які щорічно проводилися Художнім фондом.

Володимир Вірачев похований у Києві. Він започаткував відродження українського ювелірного мистецтва у його другій фазі. Він заклав один з міцних каменів у підвалини нинішнього потужного ювелірного мистецтва України.

---

---

*Aleksandra Rogólska*  
*Founder of salon of conscious change*  
*Poland*

## **CREATIVE CONTRIBUTION OF EWA BARDADIN**

Ewa Bardadin – designer, international fashion critic, stylist, actress, journalist, as well as a correspondent from Rome. Ewa Bardadin – a Polish woman who has lived in Italy for 36 years. As an international fashion critic, journalist, cooperates with the Italian fashion agency Alta Roma. Fashion is great passion, which creates by designing sophisticated outfits, full of classic elegance.

Designer invites those who love fashion to play in fashion. The stylist not only creates fashion. Appears as a model, presenting her suggestions. At the beginning gives lessons on how to understand the term "style". Emphasizes compliance with savoir vivre principles. Author talks about the importance of speaking and conversational skills and fact that public use of vulgar words immediately degrades the concept of elegance. Only when all the rules are mastered can one begin to talk about dressing skills. It is important to develop your style, create a fashion of your own personality and wear what you feel best. Of course, we always follow new products and trends. At the same time, nobody should be imitated, rather learn to emphasize their values.

One thing is certain, the nobility of the material increases the value of creation and at the same time its owner. Addressing young designers, artist says that quality is important, not quantity. A good grade of material and finish will always pay off in the future. One should not be guided only by the desire for quick profit. Fashion is a huge business, it costs a lot of staff and textiles. Author claims that whoever has the ambition to become a good designer must take this into account. For designer to be able to present his work on international catwalks, e.g. in Paris or Milan, a perfect knowledge of tailoring is required. The designer claims that true elegance will never go out of fashion. Naturally, you should go over time, constantly modernizing your image. The stylist ensures that they knows rules and secrets of real tailoring.

Designer knows that she is a difficult customer, demanding, but has favorite tailoring workshops in Italy and Poland, where sews own creations. Ewa Bardadin points out that she cannot sew, but knows perfectly well what should be done to get the effect she wants. Gained this knowledge in Italy, taking an active part in fashion shows, being interested in finishes and trifles, constantly taking part in backstage after shows, visiting the workshops of very well-known companies such as Fendi and Bulgari. Author knows the secrets and sets of tailoring, modeled on the great Italian designers. Designing headgear for himself, uses services of the La Dame studio, loves hats, headdresses. Earrings and bracelets are also a weakness of designer, without which she does not leave the house.

Ewa inspires herself, all wears are own projects. Of course, designer also buys ready-made things and combines with own creations. Ewa's idols are: Iris Apfel, who is 94 years old and looks great and Carmen Dell Orefice, who is 84 years old. Both ladies love fashion and above all themselves. They are not afraid to step out and amaze with their stylizations, it really rejuvenates. In short, according to Ewa, in fashion you should find your own style and personally implement your own stylization in which we feel confident and good. Designer comprehensively refers to fashion and style, starting from the lessons of savoir-vivre, through the proposals of own creations and styling, ending with proper nutrition, care for a slim figure and preventing aging of the body.

The designer writes on the blog that you have to take care of yourself at all ages and this over time pays off with a sense of well-being and an increase in self-worth. She quotes words spoken by Sophia Loren – "Nothing makes a woman more beautiful than her faith in her own strength".

Artist says that she is a "personal shopper". It also plans to open an Italian Style School in Warsaw to teach cut, construction, sewing as well as style and stylization. Author invariably teaches Polish women not to look blindly at what is fashionable. You need to form your own style, encouraging you to create a fashion of your own personality. Designer does not wear everything that is currently up to date. Takes care of the aesthetics, accuracy of the outfit and the quality of material. The designer says that in fashion everything changes like a kaleidoscope and everything is allowed, but elegance and style remain forever.

---

**Barbara Esser**  
*Professional textile designer*  
**Wolfgang Horn**  
*Professional textile designer*  
*Dusseldorf, Germany*

## **CROSSING BORDERS**

It really is astonishing, how these two people, who have come from totally different creative backgrounds, form a unity as they work together and complement each other. Both of them have their own styles but without each other it would not be possible to produce the work they do, which demonstrates a synthesis of their artistic talents.

Barbara Esser, a professional textile designer, started to study at the Art Institute Niederrhein, in Krefeld, Germany in 1988 and graduated as a textile designer. Shortly after Barbara bought herself an electronically powered 24 shaft Loom and since then has worked as a freelance designer. Wolfgang Horn read architecture at the Art Institute of Duesseldorf and graduated in 1999 with the degree of Dipl. Ing. His interest in painting and utopian ideas of space, as shown in the legendary "Star Wars" films in 1977, led him early on in his career to produce drawings in this style. These, he and Barbara would later use as the basis for their installations.

Since 1993 both he and Barbara Esser have worked together in their tiny studio in Duesseldorf where there is just enough space to have Barbara's loom. Here weaves all fabrics which are mainly double cloths. These unique textiles produced by Esser, form the basis of their joint artistic work and are the starting point for all their creations. It is not only the fact that they studied different subject areas for their degrees, but their different interests that make them versatile and prepared to cross boundaries to achieve the effects they are looking for. They, themselves do not specifically categorise their own work.

The fabrics that Barbara Esser weaves are textiles which have been made into cushions, rugs to be put on the floor or even as fabric for tailor-made clothing (Cat.No.4). Here an attractive double cloth with folds was made by using the Cloque technique where one of the warps is under more tension than the other one. In the 90's it was very typical for Author work with contrasting colors e.g. black, red, yellow and orange. The quality of the material and the unusual but defined cut of the waistcoat which was produced from the fabric (Cat.No.58) demonstrate her skills perfectly. Whilst author can produce beautiful clothing and it was suggested that it is opportunity to work as a fashion designer and knew that the time needed to produce these fabrics was so great that the clothing would be too expensive



to sell on the open market. It's clear that the complicated woven waistcoat, as described, cannot be mass produced. However, when textiles are made which could be mass produced in part or in their entirety there is a problem. Something has to be added in a variety of different ways so that the industry cannot duplicate it. Wolfgang Horn transforms the textiles into pictures, room dividers and objects d'art. And suddenly he changes the geometrical compositions to something that crosses the textile border.

The textiles of Barbara Esser evolve from the never-ending variations available on her loom. Sometimes there are repeated patterns, but not always. Bold color contrasts juggle with optical illusions, which partly transform reality. ("TV", Cat. No.21, "The Stock Exchange", Cat. No.5, "Circuit Board", Cat. No. 26). Technical possibilities are put into action for workable effects. Barbara Esser produces the basis for the procedures. Through the changes that Wolfgang Horn makes to the fabrics they become a newly defined object. The artists don't give their role in a piece of art work. That's very important for their work. Both of them cross the borders of the traditional areas of textile design, in which they are both perfectly skilled, to produce works of art which are not intended to be for clothing, furnishing or even decoration, but for changing the appearance of a large room and its structure in an extravagant and sometimes daring way.

The most impressive example is the installation "6 Rugs" which was exhibited at the 7th "German Designer Weekend" in Ehrenhof, Dusseldorf. Here the artists took the huge green lawns as their basis for the transformation, where they made use of the rectangular lawns for their "lawn rugs" which gave them the idea of creating "6 Rugs". Here Esser/Horn used natural colored cotton, which they were given by an industrial weave company from the wastage of woven cloth edges, to span over massive frames of different sizes. This gave a very dense white area in every frame, which at the same time maintained its textile character because of the loose white and soft-looking threads which did not appear at all harsh. Such bright, almost white areas were put on the rectangular grass areas and achieved a spectacular result whereby nature came to life through patterns, which actually came from the rugs but looked as if they had been woven. All of this a minimal expense.

The double cloths by Barbara Esser, and in particular "Circuit board" lets both sides of a pattern seem like different sounds, which you almost think you can physically hear. On the same warp further double clothes were created such as "Foliage" (Cat. No.37) and "Untitled" (Cat. No.38) both also from 2001. The falling brown leaves are captured nicely in the mainly green colored carpet "Lawn". The brown tones in the bottom half of the woven part form a carpet of leaves, whilst in the upper part of the wall hanging the smaller squares get less and less showing the bareness of the branches where the leaves have already fallen from the trees.

Very clearly, herein lies the strength of the work of Barbara Esser. She manages to escape from the normal confines of the loom and through fantastic deviations gives her designs unbelievable liveliness. Esser/Horn admit that they themselves were surprised when they read the literature about the old weaving structures. The similarity comes from the fact that the looms used were of a similar type to the one used by Barbara Esser, although they were, of course, not computer assisted as hers is. However, they too used geometric patterns and the use of rich contrasting colors was just as important then as it is now. In particular, the attraction of warp tension or the interest which of varying materials with their tactile and visual characteristics.

The range of Esser/Horn's work is very wide: textile works, objects, installations and clothes. It is a characteristic of those who work in an interdisciplinary way that border lines are crossed, but the designers feel at home on both sides of the border. This leaves all opportunities open. Barbara Esser and Wolfgang Horn are such people, always open to new ideas and impulses.

---

***Barbara Nalepa***

*Physician, polymerclayer and designer of jewellery  
Lund, Sweden*

### **THE ART OF ENAMEL BY BARBARA NALEPA**

After working almost 20 years with polymer clay the possibilities of material are still surprising Barbara Nalepa. From having been "polyortodox" and exclusively working with clay, she has moved into combining clay and other types of medium, predominantly acryl- and oil-based paint and more recently also enamel. The fascination of contrasts has been a driving force in she works with jewellery.



Fig. 1. Work of Barbara Nalepa "Fish no chips": polymer clay, sterling silver and cold enamel

The combination of gentle clay and harshness of silver surprisingly enough provides the plasticity to create the desired shapes. Nature has been a dominant source of inspiration, coming from designer Scandinavian heritage after living in Sweden since the start of 80-s. The colors come from she's Polish roots. When combining the controllability in materials like clay and silver with the unpredictability of enamel it creates surprising effects. Author is autodidact but have during the last few years participated in workshops hosted by leading polymer clay artists.

Creating great works from polymer clay, sterling silver and cold enamel and other materials, Barbara Nalepa makes a significant contribution to development of contemporary art of creating beautiful.

---

***Carmen Imbach***

*Artist, Lecturer, Professor of National University of the Arts  
Buenos-Aires, Argentina*

## **MODERN ART IN CONTEXT OF CREATIVITY OF CARMEN IMBACH**

Talking about contemporary art there is an opportunity to grasp many interesting ideas and thoughts of different artists and designers. One of them is Carmen Imbach.

As a contemporary artist of today, author has gone a long way in development: Bachelor in visual arts at UNA; University Professor of visual arts at UNA; National Professor of painting; National Professor of drawing; Master in combined artistic language; CONEAU categorized researcher; Senior counselor of the National Arts University.

Artist also is permanent participant of research projects at UNA, such as Combined Artistic Language, and since 2009 in the Centre of Research and Production on Culture, Art and Gender. Since 1996 – teaches painting technique and craft at the Arts University. Lecturer in numerous seminars, workshops and congresses. Director at REC, Restoration since 1996.

Having such a huge experience constantly evolving to create new works of art. There are some interviews to the artists published on different media in the period 2015-2016: "Tramemos" magazine – CAAT – Argentina, La Opinion Austral; "Página" 12 newspapers; 2013/2018 – Member of the Fiber Art Fever collective: a collective of visual artists who work with the thread and its techniques in a privileged way. Fiber Art Fever movement, directed by Paty Vilo; The Philadelphia Museum of Art (hereinafter, "PMA") is publishing a catalog titled Off the Wall, including work by artist Carmen Imbach in November 2019.



Fig. 1. Artworks made from different materials

Thereby, Carmen Imbach has made a significant contribution to the development of contemporary art and is stubbornly working over creation of new works of art.

---

***Oscar Santos Marchetti***  
*Artist, research professor*  
*Cordoba, Argentina*

### **THE TEXTILE AS A LIVED EXPERIENCE OF ABSENCE**

Oscar Santos Marchetti born in Argentina. He felt like an artist from a young age, so he went that route. Over time he became a research professor category III. From 2007 to 2009 – academic secretary of the department of visual arts in the National University of the Arts in Argentina (UNA).

Then artist became a director and jury of the graduate in this institution. Also was organizing director of the art and politics exhibitions at the Father Múgica cultural center (Argentina). Artist is political and cultural manager of the art-politics samples of gender, diversity and equal opportunities of the ADIUNA university teaching guild in the Argentina.

Absences for domestic violence such as those of state terrorism meet in a body of work to highlight, through textiles, issues that mark a violent history within a country, such as the suffering of a genocide of a military dictatorship. Today the great massacre of women, one death every 33 hours due to femicides. The clothes of those who are not as strongholds of those disappearances that cannot be missed or forgotten.

As a visual producer committed to the social policy of his own country, author assumes a critical role in the face of events against humanity. The dress as material of production used as a reservoir of the DNA of those who were disappeared leaving a mark of such atrocity.

---

*Valentin Bakardjiev*  
*Independent Artist*  
*Amsterdam, Netherlands*

## **THE BUTTERFLY EFFECT BY VALENTIN BAKARDJIEV**

Valentin Bakardjiev (Sliven, Bulgaria) is a multidisciplinary artist, followed art education in Bulgaria. Has lived and worked in Bulgaria, the Dominican Republic, Italy (Milan) and is now holding resident in Amsterdam. In career so far, artist had numerous solo and group exhibitions in Amsterdam, Breda, Milan, Sofia and Chicago amongst others.

In the past author art was more figurative, nowadays authors work merely as an abstract artist, although figurative elements are still part of some of his works. Artist searches for new and different ways to apply ancient art techniques. Work is a mixture of traditional and contemporary, eastern and western cultures. Having lived in and being inspired by different cultures, author admires and respects them. Basically guides the process of synthesis and integration where ancient meets modern, crafts become art. An intrinsic longing for when the world was simpler and cleaner, shapes his thoughts on his production methods.

Framing nature, focus on nature, and reminding us we are part of nature. Making us aware of the importance of connection to nature. This art project is the next step of bringing us closer the beauty of our planet and the planet's beauty closer to us. Like the movement "Arte povera", Valentin choses a very common material, the corn leaves, as a building material to create the finest structure of zoomed – in butterfly wings.



Fig. 1. Artworks used waste material from corn

Making his own pigments from indigo and avocado peel and seeds he stays true to his ideas and convictions whilst creating these exquisite series of art works. Valentin's aim is to show the hidden beauty and richness of organic structures. Putting my work in a new context of sustainability and multidisciplinary art. This project relates to the world culture.

He applies ancient craft techniques taking them to a fine art level. All forms of inspiration and the core values he stands for, have led to this multimedia project. The ancient crafts author uses come from an era when our planet was still clean.

Nowadays there is so much production, and even more waste. With all challenges we are facing regarding the environment and our planet, it is key to use all rest materials is artist conviction. Artist found new ways to incorporate for instance corn leaves and avocado peels and seeds to create art, and to make us all experience nature in a different way. Focusing what is around us and what could be usable and / or reusable. In a way making art from garbage.

Indigo is the most honest and natural pigment with distinctive specifications. The indigo does not color the fibers; it covers them with mini crystals on the fibers of the paper. Indigo has also antibacterial qualities.

Extracting the tannins from the peels and seeds of avocados create the brownish – orange warm color, as a contrast for indigo.

Corn dates back 10.000 years and came to Europe in the 15th century. People have barely used the waste material from corn over all these centuries.

The butterfly effect theory is one that exists for a very long time and artist feels a strong connection to it. Apart from these series of art looking like details of butterfly wings, with this art he tells his story, his conviction and his believes. A flap of a butterfly wing in one part of the world could be the cause of a tornado in a different part of the world. In other words, a small change now could have a big effect in our lives later.

The butterfly effect serves as a metaphor for life in a chaotic world. Butterflies are deep and powerful representations of life. Many cultures associate the butterfly with our souls. Around the world, people view the butterfly as representing endurance, change, hope, and life.

---

**Virginia D'Angelo**  
*Visual artist, Associate Professor in the department of visual arts  
Buenos Aires, Argentina*

### **EMANCIPATED BODIES SERIES**

From a gender perspective, the "Emancipated Bodies" series, as one of the examples of several works series of Virginia D'Angelo. They seek to provoke a transformation of poetics, trying to make visible, from a critical perspective, the dark areas of power structures. The works of series try to achieve a space tour that proposes a dialogue between real bodies, represented and projected, that during the time it takes to travel "build a text". Text that tries to break the status quo, allowing other representations of the world to filter. There is a process of knowledge and politicization of bodies and sensitivities that, from the beginning, questioned the biological definition of sexuality and that between the 60-s and 80-s allowed other corporalities, also other sensibilities.

One of the works ("My body is mine") unfolds through each stitch within the many warps that make it up; a text, which, in the context of the struggle of women, organizes the struggles of differences.

"Emancipated bodies" series where diving in textile art. From it, he begin to weave and reweave as a visual producer. This series proposes an architecture of different warps that contain stitches of red, gray, white and black threads that, framed in torsos modeled in interwoven wire, accentuate the chosen identity.

The tangle of different warps of vegetable and synthetic fibers between stitches of red, gray, white and black waxed threads try to accentuate through an embroidery that proposes the marking of a place, of a territory where it is being ("Unmarked body"). And in that overlap, the torso modeled in interwoven wire hints at what accentuates the embroidery.

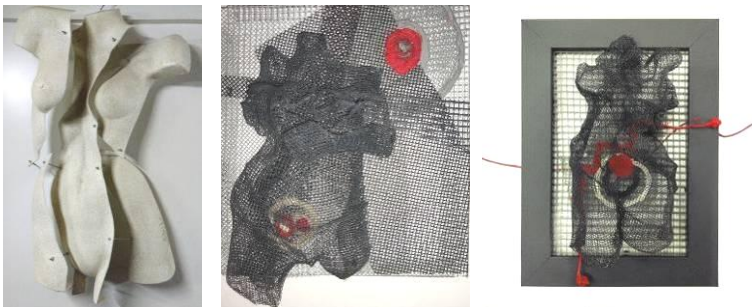


Fig. 1. Artworks "Emancipated Bodies"

This work is also part of the "Emancipated Bodies" series, where Virginia delve into those architectural structures that arm the diversity of overlapping warps, trying to build a text.

Conviction is that wherever an image and a text emerge as an expression of dissent, they generate a disagreement that will involve debates; revisions and modifications that will transform the status quo and allow other representations of the world to filter.

---

---

**Вольська С.О.**

*Кандидат мистецтвознавства*

*Доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну  
та методики їх навчання*

*Тернопільський національний педагогічний університет  
імені В. Гнатюка*

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ КЕРАМІКИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО МИТЦЯ ЄВГЕНА ОВЧАРИКА**

Пошуки творчого самовираження тернопільського художника Євген Овчарика пройшли довгий шлях, у якому відобразилися різноманітні прояви філософського бачення мистецтва художньої кераміки. Віддзеркалення життєвих подій та власних роздумів-переживань відображувалися експериментами у формотворенні, технології виготовлення та колористичному наповненні.

На початку творчого шляху (початок 1970-х років) художник працював над монументальними роботами для низки громадських закладів Тернополя, Криму тощо. У замовних творах відображена патріотична, космологічна, міська, морська тематика. Автор застосовував низку технік, які характерні складністю як в формотворчому так і в колористичному вирішенні. Зокрема, філігранний надполив'яний розпис на плитці у техніці лєсирування дещо нагадує акварельну техніку легкістю та прозорістю, яка у плавному переході кольорів не передбачає пастозності мазка, також вибагливий та технологічно складний надполив'яний розпис з рельєфами [1, с.120-121].

На сучасному етапі художник знаходить нові підходи до мистецького втілення на порцеляні. Матеріал для митця є своєрідним трампліном, на якому площинні, об'ємно-просторові, нефігуративні форми виплескується виразністю подачі, вражають глибиною думки і несуть естетичну насолоду. На основі декоративного та монументального мистецтва, живопису та скульптури майстер



створює синтез мистецтв. Цікаві панно виготовлені шляхом заливання кольорових пігментів тонкими цівками у форму створюють багату палітру твору. У подібній техніці бачимо виготовлення ікон, абстрактних пейзажів, які при розкішно глибокому колориті характерні виваженою гамою барв: "Ікона Зарваницької Божої Матері" (2002), панно "Протистояння" (2003). Базою для розпису художник обирає геометричні форми, пласти чи порцелянові брили, кожна з яких має свою унікальну текстуру від глянцевої до нарочито грубої зі сколами поверхні. Роботи майстра висловлюють глибоке емоційне та філософське навантаження і вирізняються досконало продуманою композицією: настільні форми "Галактика" (1989), "Реквієм" (2005), розпис порцелянної плитки "Безкінечність" (2017).

Творчість українських художників порцеляни відроджується та популяризується за рахунок небайдужих людей, які прагнуть віднайти митців, які репрезентують українське декоративне мистецтво і є носіями традицій, новітніх досягнень та культури. Проект "Порцеляновий ренесанс України", який стартував наприкінці 2018 року в Києві (автор і керівник проекту Валерій Завершинський, голова ГО "Голова асоціації дослідників фарфору і фаянсу") організований з метою демонстрації доробку митців, які своєю творчістю показують досягнення та перспективи української художньої порцеляни [2].

У цій потужній когорті митців порцеляни Євген Овчарик представляє дизайн-напрямок, у якому виразно відображений художній експеримент, "де техніки розпису вступають у діалог з техніками формоутворення, що породжує нові якості порцеляни у її загальному естетичному генезисі" [3, с.7].

Отже, творчість Євгена Овчарика представляє художній експеримент поєднання формотворення та розпису, який у сучасному мистецькому середовищі України відображає дизайн-напрямок. Наполегливі пошуки технологічних можливостей фактурно-об'ємної порцеляни, виразний динамізм розписаних геометричних чи площинних форм демонструють нове глибоко-емоційне мислення автора. Художник пройшов складний та насичений мистецький шлях від розпису порцеляни до модернових творів, не притаманних вітчизняному декоративному мистецтву, що вирізняє його творчість своїм новаторським баченням.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вольська С. О. Кераміка Західного Поділля кінця XIX – XX століття (історія, типологія, художні особливості) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Вольська Світлана Олексіївна. – Львів, 2013. – 159 с.

2. Рижкова Марія. "Порцеляновий ренесанс України" у Музеї сучасного мистецтва України. *ART NEWS* : веб-сайт. URL: <http://art-news.com.ua/porcelyanovij-renesans-ukraini-u-muzei-suchasnogo-mistectva-ukraini-20150.html>
  3. Завершинський Валерій. "Порцеляновий ренесанс" України. *Порцеляна*. 2018. №3. С. 6-10.
- 

*Гірна Н.М.*

*Кандидат історичних наук*

*Доцент кафедри українознавства*

*Львівський національний медичний університет імені Д. Галицького*

## **ТВОРЧА СПАДЩИНА МИХАЙЛА ГАВРИЛКА**

Тисячолітня історія української культури представлена безліччю імен художників, літераторів, акторів та режисерів театру і кіно, скульпторів, архітекторів, композиторів і співаків. Їх творчий доробок збагатив не лише вітчизняну, але й світову культуру. На жаль, багато імен представників української творчої еліти в радянський час були незаслужено забутими, забороненими, як правило, з ідеологічних міркувань. Тому тепер проблема розвитку української просопографії стоїть гостро і актуально.

Мета наукової розвідки полягає у дослідженні творчої спадщини українського художника, поета, скульптора, активного учасника національно-визвольних змагань початку ХХ століття Михайла Гаврилка. У ході роботи ми використали загальнонаукові методи – історичний, хронологічний, порівняльний, аналізу тощо, що дозволило повністю розкрити обрану нами тему і зробити відповідні висновки.

Майбутній український мистець і воїн Михайло Гаврилко народився 5 вересня 1882 року на Полтавщині у родині нащадків козацького роду. Очевидно, козацьке коріння визначило волелюбний дух Михайла, а відтак, і його подальшу долю. Хлопець навчався у Миргородській художньо-промисловій школі, де його наставником був Опанас Сластіон. За спогадами скульптора, він закликав молодого учня звертатися до народної тематики. Згодом М.Гаврилко продовжив навчання у Петербурзі у Школі технічного малювання, де студіював різні техніки живопису, рисунок, графіку, скульптуру, керамічне мистецтво. Але завершити навчання талановитому учню завадила участь у громадсько-політичному житті. Революційні події 1905 року в Російській імперії чітко окреслили державницькі ідеали Михайла Гаврилка, він бачив Україну незалежною, тому вступив до

Революційної української партії. За це був відрахований від навчання, не раз потрапляв за ґрати, перебував під постійним поліцейним наглядом.

У 1907 році М.Гаврилко у справах РУП емігрував до Австро-Угорщини, до Львова. На кошти НТШ, за підтримки родини доктора Г.Лучаківського і стипендію письменниці Н.Кобринської, молодий майстер продовжив навчання у Краківській академії мистецтв на кафедрі скульптури. У Кракові він мав нагоду спілкуватися з молодими українцями сходу і заходу – М.Жуком, М.Бойчуком, О.Новаківським, І.Трушем, І.Северином, Б.Лепким, В.Липинським та ін.. В одній із краківських кав'ярень навіть був так званий "стіл русинський", за яким молодь вела тривалі дискусії, не лише мистецькі, але і політичні. Саме у Кракові Михайло познайомився зі своєю майбутньою дружиною. Упродовж 1911 р. молодий митець навчався у Парижі у знаного французького скульптора Ж.Бурделя. Але, на відміну від вчителя та загальноєвропейської модерної генерації, М.Гаврилко залишився прихильником реалізму і народности. У Франції він створив серію портретів "Гануся", "Жіночий портрет", "Чоловічий портрет", які відображають народний стиль автора. Згодом з'явилися перейняті народними мотивами скульптурні твори "Бандурист", "Козак на коні", "Прощання", погруддя Ю.Федьковича і Т.Шевченка. Власне скульптурні зображення Кобзаря посіли головне місце у творчості майстра.

Розквіт творчості скульптора припадає на роки Першої світової війни. Він повернувся до Львова, вступив до Легіону УСС, був членом СВУ, а у вільну хвилину творив свою Шевченкіану. Так, майстер працював над проектом пам'ятника Шевченкові для Києва. Відомо, що М.Гаврилко створив шість фігур Кобзаря. Одна з них перейшла у власність Г.Лучаківського – доктора права, судді з Болехова, що допомагав мистцю під час навчання у Кракові. А п'ять інших зберігалися у Музеї НТШ у Львові. Проте, у 1939 році з початком першої радянської окупації Галичини, НТШ було заборонене, а його музейні колекції знищені або вивезені з України. У Львові скульптор створив барельєф-медальйон поета, що став культовим і виготовлявся майстернею знаного львівського архітектора І.Левинського. Саме це зображення Кобзаря прикрашало Народні доми, "Просвіти", читальні, кооперативи та інші українські установи.

Із закінченням Першої світової війни боротьба за Українську державу загострилася. У листопаді 1917 р. у Києві проголошена УНР, через рік у Львові – ЗУНР, у січні 1919 р. дві частини України об'єдналися. Але Росія, червона і біла, розв'язала криваву війну проти УНР, намагаючись втримати Україну під своєю владою. Не сприймала ідеї Української державності й Антанта. Її лідери розділили

західноукраїнські землі між Польщею, Чехословаччиною і Румунією. Українські військові – Армія УНР і УГА, опинившись у так званому трикутнику смерті, до останньої краплі крові боронили українську землю від окупантів. Звичайно, що М.Гаврилко не був осторонь визвольних змагань свого народу, адже не раз говорив, що може служити Україні або як різьбяр, або як вояк. Із січовими стрільцями він влився до лав Армії УНР, як хорунжий очолив Штаб легендарної Сірої дивізії (більше званої як Дивізія сірожупанників), а після більшовицької окупації продовжував партизанську боротьбу. Восени 1920 р. М.Гаврилко потрапив у полон до більшовиків. Після жорстоких катувань дикі ординці його живим спалили у печі локомотива. Майже всі його твори були знищені комуністичною владою. Лише у кількох приватних колекціях збереглися окремі рисунки робіт майстра.

За своє коротке життя Михайло Гаврилко створив проекти пам'ятників Тарасові Шевченкові в Києві, на Полтавщині, Прикарпатті, Буковині. Він був автором першої Шевченкіани, що стала провідною темою його творчості. Майстер увічнив Кобзаря в барельєфах, горельєфах, плакатах, портретах, медальйонах тощо. Ідеали Української державності виражені не лише у творчості скульптора, але й у його долі, адже як писав сам автор у збірці поезій: "Я йшов тернистими шляхами, як кожний справжній син народу". Він був одружений, мав єдину доньку Надію-Оксану, міг безбідно жити, емігрувати, але свідомо став на шлях боротьби за незалежність. Михайло Гаврилко є прикладом національного мистця і громадянина, що служив Україні і як різьбяр, і як вояк.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білоусько О., Мирошниченко В. Нова історія Полтавщини кінця ХУІІІ – початку ХХ ст. – Полтава, 2007. – С.258-259.
2. Коваль Р. Михайло Гаврилко : і стеком, і шаблею (історичний нарис). – К., 2011. – 284 с.
3. Лавров Ю. Гаврилко Михайло Омелянович // Енциклопедія історії України: у 10 т./ ред. кол. В.Смолій. – К., 2004. – Т.2. Г-Д. – С.11.
4. СВУ – СУМ : Спогади, матеріали, розвідки. – 3б.2. Мюнхен – Нью-Йорк, 1964. – 347 с.
5. Союз визволення України. 1914-1918. – Відень – Нью-Йорк, 1979. – 170 с.

---

**Кирея М.В.**

*Асистент кафедри театрального мистецтва  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені В. Гнатюка*

*Аспірант Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв України*

## **ТВОРЧИЙ ВНЕСОК БОГДАНА АНТКІВА У РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ**

Історико-етнографічний регіон Галичина завжди вирізнявся багатими театральними традиціями. Театральне мистецтво Галичини має цілу низку визначних діячів мистецтва, які займають вагоме місце не лише в історії мистецтва України, а й у історії мистецтва Європи. Серед видатних митців регіону слід виділити актора, музиканта, інсценізатора, хормейстера Богдана Антківа. Плідна різнобічна діяльність Богдана Михайловича може служити яскравим прикладом митця-універсала, вона була своєрідним символом епохи становлення та утвердження професійних засад музичного та театального мистецтва Галичини.

У другій половині XIX століття відбулися культурні зрушення, постав український театр товариства "Руська Бесіда", яке активно підтримувало діяльність мандрівних театральних труп. В сільському осередку культурно-освітнього товариства "Просвіта" діяли такі аматорські гуртки як: театральний, духовий, мандоліновий та хоровий. Знайомство із театральним мистецтвом Богдана Антківа розпочалося ще у дитинстві, із участі в такому аматорському театральному гуртку, який був організований в селі Острів Тернопільського повіту. В репертуарі були вистави за п'єсами як українських, так і зарубіжних драматургів. Відтак, ще з дитячих літ Богдан Михайлович популяризував просвітницьке життя в краї.

У 1944 році Богдан Антків, як досвідчений диригент, розпочав працювати у музично-драматичному театрі на посаді хормейстера. Професійну акторську діяльність Богдан Михайлович розпочав у Тернопільському державному українському драматичному театрі імені Івана Франка. Через брак акторів у трупі потрібно було виконавця головної ролі – Гната у виставі за п'єсою Івана Карпенка-Карого "Безталанна". Дирекція театру, враховуючи акторське минуле Богдана Антківа, вмовило його вийти на сцену та зіграти цю роль. Відтоді розпочалася успішна акторська кар'єра Богдана Михайловича на сцені театру міста Тернопіль.

Діяльність українського театру в період війни був доволі складним. Колектив театру та майно переводили то в Кременець, то до Чорткова, то назад в Тернопіль. Богдан Антків разом з іншими акторами працювали в умовах близького фронту, обслуговували прифронтові військові частини, госпіталі, активно виступали з концертними програмами серед простого народу. За період роботи у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка Богдан Антків зіграв чимало яскравих визначних ролей, серед них: Микита "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького, Василь "Циганка Аза" М. Старицького, Марко "Мати-наймичка" І. Тогобочного за Шевченком, Гриць "Ой не ходи Грицю та й на вечорниці" М. Старицького, Тарас Голота "Правда" О. Корнійчука, Султан "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, Михайло Гурман "Украдене щастя" І. Франка, Софрон "Маруся Богуславка" за М. Старицьким, Гнат "Безталанна" І. Карпенка-Карого та інші. Тому, за високий професіоналізм у сфері театального мистецтва Богдану Антківу в 1952 р. присвоїли почесне звання заслуженого артиста УРСР.

У 1963 році Богдан Михайлович переходить у Львівський державний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької. Шлях до вершини у цьому театрі не був легким, адже прийшов у трупу зрілим актором – заслуженим артистом, а на сцені театру грали великі майстри. Проте, наполеглива праця, сила волі та неабиякий талант допомогли Богдану Антківу утвердитися на сценічному майданчику. Такі ролі як Кобзар у "Гайдамаках" Т. Шевченка, Горнов у "Доки сонце зійде" М. Кропивницького, Кречинський у "Весіллі Кречинського" О. Сухово-Кобиліна, Суліман у "Сестрах Річинських" І. Вільде та Б. Антківа та інші, допомогли закріпити за актором героїчне амплу, його творча особистість стала потрібною театру. Також Богдан Антків проявив себе як майстерний інсценізатор-драматург, який разом із режисерами випустив не одну виставу.

За своє творче життя Богдан Антків зіграв чимало визначних ролей, які назавжди залишаться у пам'яті театального мистецтва Галичини. Тому, за його наполегливу працю, великий талант та за незриму вірність театру можемо сміло називати Богдана Антківа – Лицарем галицької сцени.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Мирослава Пінковська. До скарбниці галицької сцени. / Богдан Антків – лицар галицької сцени. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2015. – 184с.+іл.48с.

2. Смоляк Олег. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області). Монографія. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – 124 с.

---

*Кругляк В.І.*

*Старший викладач*

*Національний університет "Запорізька політехніка"*

## **ПЕРЦЕПЦІЇ ІНДУСТРІАЛЬНОГО МІНІМАЛІЗМУ В ПРОЕКТАХ НАОТО ФУКАСАВИ**

Сучасне мистецтво обумовлено соціальними та світоглядними рамками у вузьконаправленому часовому відрізку. Характеризується пошуком нових шляхів виразних засобів для самовираження автора та контакту з аудиторією. Без сумнівів, формування нових напрямків спирається на досвід та культурну спадщину своїх попередників. Культурним піднесенням ХХ століття став плюралізм культурних мов та стилів. На думку футурологів, постмодернізм є останнім етапом розвитку культури, який розтягнувся до наших днів та зайняв нішу першої світової епохи, яка стерла кордон бінарних опозицій мистецтва, охарактеризувалась еkleктичністю та не має канонічності.

Одним з напрямків постмодернізму став мінімалізм, який сформувався під впливом спільноти художників з Голландії "De Stijl" ("Стиль"), створеної в 1917 році. Саме вона презентувала концепцію про функціональні та раціональні вироби з чіткою структурованістю.

В історії розвитку мінімалізму одним з найпопулярніших етнічних різновидів вважається японський мінімалізм, який Наото Фукасава, індустриальний дизайнер-мінімаліст, підняв на новий рівень в світі сучасного дизайну. Його аскетичні погляди полягли в основу таких відомих компаній-гігантів, як Apple, Hitachi, Intel, Hewlett-Packard (HPQ), Toshiba та подарували сучасному дизайну культуру супераскетичного побуту. Дизайн компаній повинен наочно показувати їх відповідальність як перед суспільством, так і один перед одним. Ця стратегія автора дозволила багатьом компаніям досягти успіху. Проекти Наото засновані на суворій естетиці, аскетичності форм, природній красі. Наото Фукасава ставить мінімалізм на новий рівень розвитку візуального сприйняття предмета. Дизайнер намагається "прибрати себе" з проекту, створюючи предмет без надмірної складності та химерності, яка лякає споживача багатофункціональністю при експлуатуванні. Додаткове вираження індивідуальності, на думку дизайнера, є не більше, ніж манірністю та призводить до перекрученості розуміння об'єкта. Концепція

тактильного брендування стала основним підходом у створенні лаконічності та простоті проектів Наото, як несвідомого тактильного сприйняття повсякденності. Концепція "без роздумів", на думку дизайнера, полягає в спостереженні за несвідомими реакціями людей та є ключем до успішного проекту. Предмет стає зрозумілим тільки тоді, коли виконує невелику кількість функцій. Головна ідея цього принципу в тому, що об'єкти не повинні відволікати людей.

Альою творчого шляху Наото Фукусави по праву вважається програвач компакт-дисків для МУЛІ в 1999 році. Саме цей авторський проект представив світу промислового дизайну новий оригінальний та індивідуальний погляд на концепцію мінімалізму. Програвач імітує настінний вентилятор з відкритим корпусом обертання диска. Звисаючий шнур живлення використовується в якості вимикача. Даний об'єкт являє свою функціональність не маючи концепції, що, зазвичай характерно для інших течій і стилів.

Таким чином, в мінімалізмі функціональність та простота виступають основними аспектами зі зведенням обмежень пластичного вираження до самих елементарних структур без будь-якого символізму чи додаткового смислового навантаження.

---

**Мосендз О.О.**

*Аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв  
Харківська державна академія дизайну та мистецтв  
Старший викладач кафедри мистецтвознавства  
Київський національний університет культури і мистецтв,  
Відокремлений підрозділ  
"Дніпропетровський факультет КНУКіМ"*

## **ЕВОЛЮЦІЯ СВІТЛА В ЖИВОПИСІ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА**

Олександр Мурашко один з найяскравіших українських художників кінця ХІХ - початку ХХ століття. Як і багато художників цього періоду, Мурашко був в постійному творчому пошуку. Маючи класичну художню освіту, жадібно вбираючи новітні тенденції західноєвропейського мистецтва – імпресіонізму, символізму, модерну, він створив свій неповторний художній стиль. Одним з напрямків пошуків Олександра Мурашка була проблема передачі сонячного світла. В спогадах Миколи Івановича Мурашко, який з великою увагою стежив за розвитком малярського таланту свого обдарованого племінника, згадується його "гонитва за силою сонця, за плямками".



Практично в усіх картинах Олександра Мурашко світло відіграє одну з головних ролей для створення художнього образу. Аналізуючи творчість художника, ми зауважили, що на його творчому шляху спостерігається еволюційний рух в передачі сонячного світла, який простежується від полум'я похоронних свічок у "Похорону кошового" до чистих відблисків сонця в останніх картинах. Нами були зроблені такі висновки:

1. Стриманість, м'якість світла у перших роботах Мурашко можна пов'язати з іконописними традиціями, які він увібрав у свій живопис разом з першими, нехай і ремісничими, проте художніми навичками, отриманими в іконописній майстерні свого вітчима, а потім – у Володимирському соборі під час живописних робіт по його оздобленню.

2. Вміння гармонійно включити в образне рішення картини світло, вміло використовувати основні якості кольору - колірний тон, світлоту і насиченість є однією з сильних сторін творчості Мурашко, і в цьому йому допомогли роки навчання в Імператорській Академії мистецтв, в майстерні Іллі Рєпіна. Складне освітлення - тріпотіння тремтячого полум'я свічок в руках запорожців зі скорботними обличчями, гра світлових відблисків у присмерках, призахідна заграва посилюють драматизм сюжету картини "Похорон кошового" (1900 р.)

3. Приїхав до Парижу переконаним "рєпінцем", прихильником реалістичних традицій у мистецтві, під впливом новітніх тенденцій імпресіонізму, Мурашко змінив монохромну стриманість колориту на гру світла і рефлексів, багатство тональних переходів і найтонші відтінки кольору. Передача освітлення сіяючого електричними вогнями нічного міста захоплює Мурашко ("Біля кав'ярні", 1903р.).

4. У Мюнхені Мурашко захоплюється європейським модерном, в якому художники, на відміну від французького імпресіонізму, зберігаючи форму і структуру предметів, наповнюють середовище світло-повітряними рефlekсами і динамічними переливами кольору. Мурашко приваблює мюнхенський сецесіон, якому притаманна особлива декоративно-узагальнена манера живопису, коли світло і рефlekси, переломлюючись "на гранях" форми, не порушують її чіткої побудови. ("Портрет польського художника Яна Станіславського", 1906р.)

5. З часом, після повернення в Україну, Олександр Мурашко зміг пристосувати засвоєний європейський досвід для створення свого неповторного художнього стилю. Накопичений в Європі досвід імпресіонізму і модерну, Мурашко синтезує в мальовничий підхід, який художник передає через поєднання вражень від об'єктивної реальності природи і суб'єктивного відчуття кольорів, освітлених сонячним світлом. Художник створює живописну систему шляхом

ліплення форми, яку створює цілісною і нерозчиненою у сьйві сонячного світла, його найтонших градацій, передає атмосферу, сповнену світлових переходів. ("На кормі. Портрет Жоржа Мурашка" 1906 р., "Сонячні плями. Портрет Жоржа Мурашка" 1908 р., "Благовіщення" 1909 р., "Селянська родина" 1914 р., "Праля" 1914 р., "Продавиці квітів" 1917 р.)

Пройшовши через складні періоди пошуків, увібравши і переробивши різні напрямки в мистецтві, Олександр Мурашко, якого по праву називають "художником світла", знайшов свій неповторний стиль, в якому з неймовірною силою зазвучало сонячне світло, насичуючи і заряджаючи фарби енергією і силою.

---

*Паранько Н.П.*

*Кандидат мистецтвознавства, асистент*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ПОСТАТІ ДОМІНІКА ДЕ ЛЯ ФЛІЗА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

Одним із інноваційних культурно-мистецьких аспектів в дизайн-проекуванні є звернення до вивіренних часом національних етнохудожніх традицій.

Важливою складовою самоорганізації українства як загальнолюдської спільноти є глибинні народні традиції, серед яких мистецтво творення одягу займає чільне місце. Українське народне вбрання, зокрема класичний національний одяг XIX і початку XX ст., відзначається багатством і різноманітністю форм та великою мистецькою красою художнього оздоблення .

Значний матеріал по вивченню українських народних строїв середини XIX ст. представляють акварельні замальовки із зображеннями українців в народному одязі з рукописів дослідника української культури, француза за походженням Домініка Де ля Фліза. Його творча спадщина важлива, цікава і нова для використання її в дизайн-проекуванні сучасного костюма.

Домінік П'єр Де ля Фліз і його творчий доробок – унікальне явище в історії української і європейської науки та культури середини XIX століття. Творча спадщина Д.П. Де ля Фліза за своїм обсягом і змістом є визначною. Справжньою енциклопедією життя українського селянства середини XIX ст. є етнографічна спадщина Де ля Фліза, яка складається із дев'яти рукописних альбомів, присвячених дослідженню української культури та побуту Київської губернії. Його

найбільший альбом "Медико-топографічний опис державних маєтностей Київської округи..." налічує 1245 сторінок рукописного тексту французькою і російською мовами. Причому дослідники творчого доробку Домініка Де ля Фліза справедливо підкреслюють, що до наших днів збереглося далеко не все, що встигла зробити за життя ця, безумовно, неординарна людина.

Підґрунтям наукової діяльності Де ля Фліза стали історичні чинники середини XIX ст., коли на фоні слов'янського відродження панувала атмосфера піднесення українознавства. В цей період при освітніх закладах організовувались центри народознавства та етнографічні товариства.

Українські дослідники розгорнули широку збиральницьку роботу, яка вилілась в нагромадження порівняльного фактологічного матеріалу з культурної спадщини українського народу та публікацію перших народознавчих праць. При Київському університеті Св. Володимира було засновано ряд науково-дослідницьких інституцій з історії, археографії та народознавства, серед яких була Комісія по дослідженню Київської, Чернігівської, Полтавської, Волинської та Подільської губерній. У складі Комісії працювали відомі вчені Київського університету. Передові викладачі та студенти університету, освічені люди, що гуртувалися навколо нього, отримали спеціальні програми для збирання відомостей про край, його флору і фауну, культуру, побут та мову, звичаї та обряди українського народу. Домінік П'єр Де ля Фліз, лікар за фахом, був одним із перших, хто отримав програму для етнографічного опису Київської губернії і був обраний членом-співробітником Комісії.

Основною метою праць Де ля Фліза – доктора медицини, члена Імператорської Московської медико-хірургічної академії, Імператорського медичного Віленського і Київського товариств – було збирання матеріалів з "медичної географії" Київської губернії на предмет дослідження впливу навколишнього середовища на здоров'я людини. Однак, вирішуючи основне завдання, Домінік Де ля Фліз, за своєю особистою ініціативою, включив в об'єкт дослідження набагато ширше коло явищ, що дозволило йому всебічно розглянути різні аспекти культури та побуту населення, його структуру, чисельність, територіальне розміщення, спосіб життя і діяльність.

Спостережливість Д.П. Де ля Фліза, надзвичайна відданість справі, намагання точно передати побачене стали запорукою того, що його творча спадщина сьогодні є цінним джерелом дослідження самобутньої історії та культури України.

Домінік Де ля Фліз більшу частину своїх замальовок присвятив зображенню жіночого вбрання українок, які мешкали в Київському, Васильківському, Сквирському, Бердичівському, Радомишльському,

Таращанському, Липовецькому, Черкаському, Чигиринському та Звенигородському повітах Київської губернії. Ці повіти входять в склад Правобережної України. За сучасним адміністративним поділом це райони Київської, Житомирської, Черкаської, Вінницької та Кіровоградської областей.

Таким чином, звернення до доробку Домініка П'єра Де ля Фліза розширює можливості нагромадження та збагачення матеріалу з вивчення художньо-образних особливостей традиційного народного одягу, що в свою чергу, виступає засобом поширення національної ідеї, маркером якої є український народний стрій.

---

***Рублевська Н.В.***

*Кафедра образотворчого мистецтва, дизайну  
та методики їх навчання*

*Тернопільський національний педагогічний університет  
імені В. Гнатюка*

## **ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ГУРТУ "ПАЛІТРА"**

Жіночий мистецький гурт "Палітра" утворений 2003 році в м. Кременець за ініціативи Т.А.Балбус. Перша виставка творчих робіт була в грудні 2003 році в Кременецькому краєзнавчому музеї. Перший склад – викладачі кафедри Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту (сьогодні Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка), а саме: Тетяна Балбус (керівник гурту; в 2017 році - Заслужений майстер народної творчості України – вручено Балбус Тетяні Анатоліївні – майстрові народних художніх промислів, живопису та декоративного розпису, Тернопільська область ), Анна Мацега, Зоя Мацишина, Олександра Панфілова, Наталія Якубчик-Білецька. У 2005 році до гурту приєдналися Надія Волощук та Іванна Погонєць, а у 2007 році – Богдана Гуменюк, Людмила Вербило, Світлана Ткачук, Катерина Склярук, Марія Швед, Наталія Волянюк [1].

Щороку "Палітра" експонує свої творчі доробки в Кременецькому краєзнавчому музеї. Члени гурту проводять персональні та колективні виставки, представляють свої роботи на обласних, всеукраїнських та міжнародних виставках (Кременець, Збраз, Дубно, Тернопіль, Краків тощо), також беруть активну участь у пленерах, фестивалях та конкурсах як в Україні так і за її межами ("Карпатський вернісаж", м.Івано-Франківська; Міжнародний фестиваль писанкарства "Етнореволюція", с.Космач Івано-Франківської області; з 2006 року участь у міжнародних українсько-

польських пленерах "Діалог культур" тощо) [2;4].

В 2004, 2007 роках були спільні виставки з гуртом "Гладушик" в Тернопільському художньому музеї.

Восени 2006 року члени гурту "Палітра" представляли свої твори на обласній "Виставці творів викладачів образотворчого мистецтва навчальних закладів Тернопільщини", яка була в Художній галереї обласної Спілки художників України (м.Тернопіль).

91 роботу художниць можна було побачити в 2011 році на виставці "Мелодія пензля і жіночої душі" у Дубенському замку [6].

До 15-ти річчя гурту відбулася виставка в Тернопільському обласному художньому музеї, де було виставлено 72 твори дванадцятьох авторів, серед яких пейзажі, портрети, натюрморти, абстрактні композиції, вишиті картини та сюжетні ляльки-мотанки [3].

Письмо майстринь надзвичайно різноманітне, кожна художниця має власний стиль, улюблені мотиви зображення, свою техніку виконання [6].

Тетяна Балбус працює у різних техніках і жанрах: акрил, гуаш, витинанка, розпис, ткацтво, графіка тощо. Наталія Волянюк реалізує себе в портретах, пейзажах, натюрмортах, цікавих сюжетних композиціях, надає перевагу олійному живопису та змішаним експериментальним технікам. Марія Швед тяжіє до декоративного живопису, працює у техніках акварельного та олійного живопису (портрет, пейзаж, натюрморт), Надія Волощук займається писанкарством та виготовленням ляльок-мотанок, Зоя Мацишина займається художнім ткацтвом. Олександра Панфілова постійно перебуває у пошуку, віднаходить дедалі нові й нові форми самовираження; улюбленим мотивом Івонни Погонєць є природа. Для творчості Катерини Склярук характерне різноманіття як у жанрах: портрети, пейзажі, натюрморти, так і в техніках: акварель, олія, пастель. Світлана Ткачук наполегливо працює в олійному живописі, постій шукаючи нові техніки та прийоми. Різні жанри та техніки спостерігаються у творчості Богдани Гуменюк (Тивонюк) [1;5].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Виставка Кременецького мистецького гурту " Палітра" // Кременецька районна рада офіційний веб-сайт. – 2014. – 6 лютого. Режим доступу: <http://rairada-kremenets.gov.ua/novini/item/608-vystavka-kremenetskoho-mystetskoho-hurtu-palitra#!prettyPhoto>.
2. Гурт "Палітра" // Тернопільська обласна бібліотека для молоді. Режим доступу: <https://tobm.org.ua/hurt-palitra/>
3. Ігор Гречний. Кременецька "Палітра" святкує свій ювілей у художньому музеї // Пульс Кременця. – 2018. Режим доступу:

<http://www.kremenets.pp.ua/2018/12/5.html>.

4. Кременецька "Палітра" відкриє свою виставку у Тернополі // Терен. – 2018. – 15 лист. Режим доступу: <http://teren.in.ua/2018/11/15/kremenetska-palitra-vidkryue-svoyu-vystavku-u-ternopoli/>
5. Ольга Ваврик. Виставка Кременецької "Палітри" // Художній музей. – 2014 рік. Режим доступу: <http://artmuseum.te.ua/palitra>.
6. ПАЛІТРА, жіночий мистецький гурт // Тернопільщина: Регіональний інформаційний портал. – 2017. – 19 серпня. Режим доступу: <http://irp.te.ua/palitra-zhinochy-j-my-ste-tsy-j-gurt/>
7. УКАЗ ПРЕЗИДЕНТА УКРАЇНИ №251/2017. Режим доступу: <https://www.president.gov.ua/documents/2512017-22438>.

---

**Селезньова А.В.**

*Кандидат технічних наук  
Доцент кафедри технологічної та професійної освіти  
і декоративного мистецтва  
Хмельницький національний університет*

## **МОНУМЕНТАЛЬНА ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ІВАНОВИЧА МАЗУРА**

Монументаліст, скульптор, живописець, графік, педагог, Микола Іванович Мазур (1948-2015) народився у Кушівському зернорадгоспі Кушівського району Краснодарського краю (Росія) в українській родині із чернігівським корінням.

З 10-ти років його дитинство проходило на Ново-Каховській ГЕС, куди переїхали його батьки. Батько працював будівельником, мати – кранівницею. А малий Микола проводив своє дозвілля серед звалищ металобрухту, збирав обрізки, непотрібні деталі від машин для конструювання своєї власної машини. Вже тоді, в дитинстві, формувалися його естетичні смаки, уподобання.

Пробував свої сили в Новокаховській ізостудії, а у 1968 році він закінчив відділення живопису Одеського художнього училища ім. М. Грекова. Під час навчання познайомився зі своєю майбутньою дружиною красунею-подолянкою Людмилою Савчишин (у творчих колах – Людмила Мазур). По закінченню училища доля привела його у місто Хмельницький.

З 1968 року Микола Мазур працював учителем, а з 1973 року – директором Хмельницької дитячої художньої школи. Згодом, перейшовши на творчий хліб, одержав перше монументальне замовлення. Його металева композиція на фронтоні будинку

автошколи (1978 р.) була відзначена обласною премією.

Монументальна творчість Миколи Мазура у м. Хмельницькому розпочалася наприкінці 1970-х років, коли він отримав замовлення від Хмельницького обласного управління внутрішніх справ на побудову в міському парку ім. Чекмана ігрового майданчика для дітей з метою їхнього ознайомлення з основними правилами дорожнього руху. У 80-90-ті роки Мазур М.І. створює в парках, на площах, вулицях об'ємно-просторові композиції з металу. Більшість із цих оригінальних творів за видом мистецтва відносяться до монументальної скульптури.

Він обирає незвичний спосіб заповнення паркового простору, обрамленого деревами та озером: створює об'ємно-просторові композиції "Автомістечко" (1982 р.) та "Космодром" (1986 р.), в якому діти не тільки бавляться, а й розвивають свою увагу й фантазію (рис. 1).



Рис. 1. Скульптури з металобрухту Миколи Мазура.

Парк ім. Чекмана (м. Хмельницький):

а - "Космонавт"; б - "Космодром"; в - ретро-автомобіль; д - "Лев"

Микола Мазур створював свої металеві скульптури з елементами кінематики, враховуючи дитячу психологію і схильність до гри. Тому скульптури виконували функцію великих дитячих іграшок, на які можна було залізти, зручно вмотитися на сидіння і крутити справжнє кермо, тиснути на гальма, кнопки, важелі тощо. За комплекс об'ємно-просторових композицій на дитячих ігрових майданчиках Миколі Мазуру у 1987 році було присвоєно обласну премію "Корчагінець", а у 1989 році – республіканську премію ім. Островського.

Наприкінці 1980-х років у художника виникла ідея організації простору і декоративного прикрашення площі біля кінотеатру "Сілістра" (нині клуб СВ). У 1991 році тут було встановлено 8 металевих скульптурних композицій.

В інших монументальних творах М.І. Мазура, таких як "Політ на повітряній кулі", "Цирк", декоративно-скульптурній композиції набережної річки Ікопоть у м. Старокостянтиніві відчувається його незбагненна метафористична майстерність (рис. 2).



Рис. 2. Скульптури з металобрухту Миколи Мазура Набережна річки Ікопоть в м. Старокостянтинів, Хмельницької області

Монументальні скульптури Мазура знайшли високе схвалення республіканської художньої ради. До Національної Спілки художників його прийняли в 1987 році, як монументаліста. І звання Заслуженого художника України у 1996 році Микола Іванович одержав за подвижництво у створенні об'ємно-просторової архітектури нашого міста.

Публікації про твори з металобрухту Миколи Мазура обійшли всю Європу, а в далекій Якутії вони настільки сподобались, що скульптора було запрошено до створення подібного саду, дитячих майданчиків із чудернацькими іграшками, вовків, коней та інших оригінальних металевих скульптур, які він протягом 1994 року виконав у якутському місті Мирному (Росія).

З 2002 р. Микола Мазур викладав фахові дисципліни відділення "Дизайн" Хмельницького державного університету, з 2004 – доцент кафедри дизайну Хмельницького національного університету, з 2006 – керівник навчально-творчої майстерні ХНУ. Мазуром Миколою Івановичем була організована творча школа, що охоплювала викладачів і студентів кафедри дизайну. Він успішно передавав свій досвід молодим колегам і студентам, користувався заслуженим авторитетом у колективі університету, членів Національної спілки художників України та прихильників образотворчого мистецтва України, області, міста.

Творча особистість Мазура Миколи Івановича унікальна в своїй багатогранності. Авторське бачення художника, його об'ємно-просторове мислення, розуміння міського середовища, вдале використання матеріалу, звернення до прадавніх образів вітчизняної міфології роблять його монументальні скульптури оригінальним явищем у мистецтві.



---

*Сергієнко О.М.*  
*Старший викладач кафедри дизайну*  
*Чуррина Н.М.*  
*Студентка кафедри дизайну*  
*Національний університет кораблебудування*  
*імені адмірала Макарова*

## **РОЛЬ МИТЦЯ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ВІД ДАВНЬОГО ЄГИПТУ ДО ВІДРОДЖЕННЯ**

Зазвичай вивчення історії мистецтв починають з культури Давнього Єгипту. Цей період має велике культурне значення, так як саме тоді зароджуються всі види мистецтв, але імена митців залишаються невідомими. Пояснюється це тим, що громіздкі ієрархічні структури феодального суспільства і релігія (які були тісно пов'язані) підпорядкували собі мистецтво, перетворили його в носія свого світогляду. Тиск церкви знищував або сильно обмежував індивідуальність митця. Єдина персоналія, яка могла вирізнитися в цей період, це фараон, і для його возвеличення плідно працювали всі художні сили, для яких було характерне повне знищення особистості. Художники Давнього Єгипту не сприймали живопис як творчий процес, це було ремесло, яке підкорялося жорстким канонам і не передбачало проявів індивідуалізму.

В Давній Греції не було такого релігійного тиску і єдиного правителя, що був втіленням божественного начала, що зумовило розвиток індивідуальності в творчості. Розвивався живопис, скульптура, архітектура і декоративно-прикладне мистецтво, зростала роль особистості в творчому процесі. Збереглися не лише витвори мистецтва цієї епохи, а й імена і біографічні дані митців. Серед достатньо великої кількості персоналій можна виділити декілька найбільш яскравих: Поліклет, Мирон, Фідій. Поліклет – вже не просто скульптор, а теоретик мистецтва, який в трактаті "Канон" розробив теорію правильного співвідношення пропорцій людського тіла в скульптурному зображенні. Мирон зображував богів і героїв, тварин, вмів відтворювати скороминущі пози і це було новаторством в зображенні людини. Також він займався декоративно-прикладним мистецтвом – створював кубки із рельєфними зображеннями. Фідія, не лише скульптура, а й архітектора, називають засновником європейського мистецтва. Він розвинув і підсумував тенденції зображення людини в скульптурі, зробив великий внесок у розвиток реалістичного мистецтва, очолював аттичну школу скульптури. Тобто

можна бачити, що індивідуальність і оригінальність персоналій відігравали велику роль в становленні і розвитку культури і мистецтва.

В період Високого і на початку Пізнього Середньовіччя мистецтво знову потрапляє під церковний догматизм і роль окремого митця знову зменшилася. Хоча майстри цього періоду зазвичай належали до цеху ремісників, що визначало анонімність створених ними витворів мистецтва, деякі відомості про найвидатніших персоналій збереглися. Відомі імена головних архітекторів Нотр-Даму – Жан де Шель і П'єр де Монтрей, а також деяких художників: Симоне Мартіні, Дуччо ді Буонінсеня, Лоренцетті, Чимабуе. Хоча тиск релігії і феодалного устрою зменшували роль особистості в культурно-мистецькому просторі, але до здобутків Середньовіччя можна віднести створення підґрунтя для переходу до більш реалістичного мистецтва, започаткування гуманістичного світогляду.

Для наступної епохи – Ренесансу (Відродження), велику роль відіграють ідеї антропоцентризму і гуманізму, зростає віра в силу людського розуму. До цього періоду належить творчість багатьох видатних митців: Сандро Боттічеллі, П'єро делла Франческа, Леонардо Да Вінчі, Рафаеля Санті, Мікеланджело Буонарроті, Тіціана. В епоху Відродження світське мистецтво відділяється, а церковні замовлення не применшують роль особистості в творчості. Для цього періоду для митців окрім свого особливого стилю часто була характерна багатофункціональність, вони не зосереджувалися на одній єдиній галузі. Наприклад, П'єро делла Франческа був не просто талановитим художником, а ще і математиком, теоретиком мистецтва, написав два трактати: "Про перспективу в живописі " і " Книга про п'ять правильних тіл". Іншим і напевно одним з найбільш відомих прикладів яскравої персоналії є Леонардо Да Вінчі, який досяг значних успіхів в живопису, скульпторі, архітекторі, науці, літературі і музиці.

Отже, досліджуючи роль особистості в культурно-мистецькому просторі, можна виявити прямий зв'язок між посиленням тиску релігії і зменшенням індивідуальності персоналій. Роль митця залежала від ступеня тиску церкви і розвитку світського мистецтва, суспільно-економічного ладу суспільства.

---

**Ямаш Ю.В.**  
*Кандидат мистецтвознавства*  
*Доцент кафедри дизайну*  
*Національний лісотехнічний університет України, м. Львів*

## **МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ШЕВЧЕНКІВСЬКИХ ВИДАНЬ ІВАНА ТРУША**

Дотичності Труша, окремих виявів його творчості до дизайну деякими сучасними дослідниками береться під питання. Між тим художник активно виявляв себе у оформленні друківаних видань, робив ілюстрації, був фаховим критиком оформлення книжок і зміст його аналітичних статей з цього приводу лишається актуальним й по сьогоднішній день. Ця Трушева діяльність, якщо дотримуватися сучасної термінології, має відношення до графічного дизайну та його складової – книжкового дизайну.

Обрати об'єктом своєї уваги саме згадане видання змушує Труша, по перше Шевченківська тема і, по-друге, вкрай непрофесійне його оформлення. В "Артистичному віснику" за 1905 рік виходить його стаття "Артистичний орнамент обкладинки", яка друкується з подовженням в трьох номерах. В статті основна увага приділяється двом виданням "Кобзаря" – львівському і київському.

Оформлення львівського багатотомника підпадає під нищівну критику Труша. Чотири томи мають аналогічну з рисунку композицію і різняться виключно кольором тла і політури. Він віддає пальму першості виданню як би ця книга брала участь у світовому конкурсі на найгіршу композицію. Структура його аналітичної статті має відповідну логіку, виклад матеріалу - достатню переконливість. Після невеликої передмови Труш дає докладний опис обкладинки та її композиційних елементів, вказує навіть технічні її параметри.

В статті Труш перераховує всі складові оформлення поміщенні в середині рамки. У правому верхньому куті автор обкладинки зображує хату в який народився поет. Над хатою поміщена зірка, поруч написати його народження - 25/2 1814. Труш підкреслює алогічність цієї інформації потрібної в самому тексті книги. Нижче знаходиться обрамлений листям портрет. Лаврова ліва частина обрамлення портрету має відгалуження, на яке спирається дівчина – алегорія Слави. Вона тримає в одній руці пальмову гілку в іншій, піднятій до гори, лавровий вінець. Як і над хатою, і над дівчиною сяє зірка. Ідея автора, який символічними елементами намагається підкреслити велич Кобзаря зрозуміла, але вона губиться в нагромадженні інших деталей

композиції. Труш постійно в статі іронізує над автором оформлення. І, дійсно, бажання ілюстратора надати якомога більше інформації через рисунок не знає меж. Під могилою автор – "рисовник", як його називає Труш, ставить хрестик і поміщає дату смерті поета. Основне зауваження Труш робить стосовно надмірної кількості незлагоджених між собою ні рисунком ні змістом елементів.

Аналіз статті Труша містить важливий і актуальний висновок. Він вживає термін "орнамент обкладинки", який би в сучасній інтерпретації мав звучати як дизайн обкладинки. За його думкою її дизайн, в першу чергу, не має складатися з великої кількості різних елементів. Художник вважає що оформлення шкільних книжок, підручників, книг загального вжитку має бути спрощеним без особливих прикрас. На їх відміну, фахово оздобленими мають бути книги, які є за своїм змістом важливі для ширшого товариства, громади або нації. Такі книжки, як правило, не ховаються на полицях, а виставляються на видному місці для загального огляду. Труш дає дуже добру підказку потенційним оформлювачам книжок. Слід обирати не скільки важливий і наповнений змістом мотив, а можливо другорядні елементи, дотичні до сюжету. Як приклад створення доброї композиції художник згадує східних майстрів.

Труш не може обійти і питання застосування кольору у згаданому виданні, яке він вважає також не вдалим. Якщо рисувальник застосовує природні кольори в композиції, то цього правила він має за логікою дотримуватися при трактуванні інших елементів. Між ти цього не відбувається. Найживіші персонажі – Кобзар і алегорія слави мають мертве кольорове рішення. Як би автор дизайну розробив загальне колористичне рішення в одному тоні це врятувало би композицію.

Труш аналізує також оформлення обкладинки іншого "Кобзаря", що виходить друком у київському видавництві "Вік". Художник відмічає краще кольорове рішення, але саму композицію вважає так само недосконалою. На обкладинці було поміщено багатофігурну композицію, яка за ідеєю автора мала уособлювати українську поезію і пов'язану з нею музикою. Бажання автора, однак, не було втілено у образну форму. Дівчина, судячи із зображення, постави фігури та виразу обличчя декларує вірші Шевченка. Багатство української літератури символізують розкидані навколо книжки. Постаць літературної музи доповнює зображення ангела-генія музики що тримає в руках золоту ліру. Цього тандему замало і автор додає на передньому плані постать старого козака з бандурою. Навіть цієї групи замало і оформлювач поміщує перед нею широкий красвид з білою хатою на горизонті. Ближче до основної композиції зображується водоспад, який за думкою Труша абсолютно недоречний, більш того

викликає іронію, бо не рідкісний і не характерний для українського пейзажу. Він вважає в цілому композицію також перевантаженою і пропонує свою версію.

Автор обкладинки, на думку Труша, зовсім не замислювався як виникає народна поезія. Її становлення не відбувається шляхом авторської імпровізації, шляхом громадської декламації у поетичній атмосфері. Цей складний процес є підсвідомим і результатом праці не одного покоління через відчуття думок, емоційних проявів, відчуття болю. В окремих випадках сама постать дівчини-селянки могла би презентувати українську націю, але повторюване звернення до цього образу, як персоналіфікація поширеного міркування, є нерозумінням відносин самої ідеї до сільської дівчини і взагалі "мужицького стану". Остання Трушівна теза є актуальною і сьогодні, оскільки архаїчний образ, нехай чарівної за своєї природою, але дівчини-мужички, що символізує Україну, є художнім штампом і зловживання ним є досить поширеним.

Виклади Труша стосовно художнього оформлення двох "Кобзарів" є цінними і одночасно корисними з двох позицій – як грані "Шевченкіани" і як позиції теорії графічного дизайну, дизайну поліграфічної продукції.

---

---

*Черкесова І.Г.*

*Заслужений діяч мистецтв України, професор  
Одеський національний морський університет*

## **ГРОТЕСК З УКРАЇНСЬКИМ ХАРАКТЕРОМ ТЕТЯНИ ІВАНЕНКО**

Українська типографіка збагатилася на ще один гротеск. Тетяна Олександрівна Іваненко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтва, член Національної спілки художників України, організатор міжнародного студентського конкурсу з шрифту і каліграфії PANGRAM, створила власну версію вузького світлого гротеску.

Звернімося до історії гротескного шрифту. Всесвітньо визнаний авторитет у галузі шрифту і типографіки німецький дизайнер Ян Чихольд ще у 20-х рр. XX ст. виклав свій погляд на "нову типографіку". Він зазначав, що нова типографіка має бути відповідною концепціям функціональності: заперечувати зайві орнаментальні форми, використовувати як головні графічні елементи лінії та первинні геометричні форми. Чихольд стверджував, що у сучасному

технічному суспільстві потрібно використовувати саме гротеск (шрифт) у різноманітних версіях та варіантах [1].

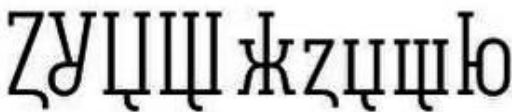
Кінець ХХ ст. ознаменовано у галузі проектної діяльності виникненням стилю "деконструктивізм". Умовами розповсюдження у дизайнерській формотворчості деконструктивізму стало активне розвинення високих технологій (комп'ютерна галузь, нанотехнологічні матеріали). Це стало основою формування нового світогляду молодого покоління, його активне спілкування з системами "людина-машина", "людина-штучний інтелект". Отримання, обробка та передача інформації комп'ютерними технологіями здійснюється завдяки графічним інтерфейсам.

За електронними довідниками інтерфейс (англ. interface) визначається як межа між двома функціональними об'єктами, сукупність засобів, методів і правил взаємодії між складовими системи. Так, клавіатура, мишка та інші пристрої вводу інформації є елементами інтерфейсу системи "людина-комп'ютер".

Користувач сприймає інформацію з екрану монітору (дисплея) завдяки графічним символам, до яких відноситься шрифт. Основними вимогами до форм шрифту на таких екранах є зручність сприйняття тексту. Саме пропорції, пластичні форми, стильові особливості шрифтових гарнітур впливають на емоційний стан людини у процесі читання з екрану. Технічний прогрес, що на сьогодні досяг вершини комп'ютерних технологій, впливає на сприйняття інформації у формах гротескних шрифтів.

У книжці "Великие шрифты" (глава Акциденц-Гротеск) наголошується, що гротески легко піддаються модифікації за насиченістю та пропорціями [2].

Варіантів гротеску кирилиці і латиниці існує багато. Виділяють гротеск геометричний, насичений, вузький, світлий тощо. Т.О. Іваненко розробила світлий вузький гротеск. "Почала новий шрифт)). Як виявилось, інтерфейсний!" – зазначає сама авторка у фейсбуці (далі ФБ) на своїй сторінці. Ще одна цитата з сторінки ФБ (мовою оригіналу): "Не нашла я больше отговорок! Edik Ghabuzyan, я это сделала))). "Ленивая собака" становится TI KSADA. Минимальный набор знаков есть (без кернинга), украинский вариант в процессе))).".



ZUЦЩ ЖзцщЮ

Рис. 1. Гротеск Тетяни Іваненко

Світлий вузький гротеск Тетяни Іваненко можна визначити як статичний, лаконічний, ґрунтовний, емоційно позитивний, усміхнений. Кирилична форма літери "У" впливає з прадавньої кирилиці, де нижня частина літери у формі петлі. Літери "Щ" і "Ц" мають нижній виносний елемент посередині нижнього горизонтального штиху, літера "З" повторює давню кириличну форму "земля", літери "ю" і "ж" мають високий вертикальний штих основу. Вертикальні основні штрихи завершуються карбами однієї товщини з штрихами і під прямим кутом до них. Гротеск Тетяни Іваненко має нерозривний зв'язок з прадавніми формами кириличних знаків і втілює логічну передачу інформації з прадавнини до сьогодення. Тим самим позначає часово-просторовий зв'язок буття.

Сама дизайнер зазначила, що її гротеск інтерфейсний, що забезпечує передавання інформації між користувачем – людиною і програмно-апаратними компонентами комп'ютерної системи. Гротеск ТІ KSADA утворює дружній інтерфейс завдяки своїм графічним якостям. Пластика гротеску Тетяни Іваненко має властивості впливу на емоційний стан людини-користувача. Це емпатія між людиною і електронною інформацією у формі гротеску ТІ KSADA. Шрифт доцільно застосовувати у коротких рекламних та інформаційних текстах науково-технічної галузі, афішах, яскравих повідомленнях тощо.

Т.І. Іваненко, як автор гротескних шрифтових форм, надає назви своїм шрифтам за власним розумінням та бажанням. У тезах умовна узагальнена назва шрифтових форм як ТІ (Тетяна Іваненко) KSADA як назва всієї "родини" її авторських шрифтів без карбів. З часом буде утворено чітку систематизацію з назвами шрифтів.

З вищевикладеного можна констатувати: типографіка України збагатилася гротеском з українським характером.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Фердинанд Ульрих. Краткая история геометрических гротесков в немецкой культуре [Текст] / Журнал "Шрифт", 2017. – Режим доступу: <https://typejournal.ru/articles/A-Brief-History-of-Geometric-Sans> Журнал "Шрифт"
2. Akzidenz Grotesk (Акциденц-Гротеск) Глава Акциденц-Гротеск в книге "Великие шрифты" [Текст] – Режим доступу: <http://rus.paratype.ru/the-great-fonts-akzidenz-grotesk>

---

*Érica Campos*  
*Artist and designer*  
***Fernanda Monteiro***  
*Artist and designer*  
*Sorocaba, Sao Paulo, Brazil*

## **CREATIVE CONTRIBUTION OF ÉRICA CAMPOS**

Every artist is a born observer, an image collector, who cuts out of reality small fragments that make up a micro universe of sensible things that open the way to tangling relationships with the abstract that sometimes escape the conscious perception of others. Artist accurate, thorough look detects in triviality, in daily life, the spark capable of setting fire to the ground and bringing down the established.

Amid a world of findings, referents that impose themselves, images they represent, the artist lives within the limits of the qualitative. Spurred on by suggestion, by what is presented but not yet represented, author walks slowly, appropriating what he watches carefully. It is from this vigilance that Erica Campos's interest in childhood emerges, through the family bond that unites a whole genealogy of relations established concretely or abstractly with the domestic environment.

In artist poetics one perceives a duality, an otherness, revealing a mature innocence. At the same time that he watches, appropriates, acts, takes as his own an alien body that allows him new, free, enriching experiences. It envelops us with tender scenes that evoke recent and ancient memories. In this texture, he aligned images and references nonlinearly, composing delicate inviting collections. Observing, participating, remembering, rescuing, experiencing are verbs to be conjugated by the viewer.

One cannot help but notice the matriarchal care that Érica Campos has with her production. The rigor of the technique, the almost colorlessness, the small size, are all controlled so that there is no blemish, no distraction that takes attention away from the moment so that it remains and can be resignified.



*Peng Jun*  
*Designer*  
*Wuhan Polytechnic University*  
*Wuhan, Hubei Province, China*

## REFLECTIONS ON THE VISUAL INNOVATION DESIGN OF PRINT PUBLIC SERVICE ADVERTISEMENTS IN THE NEW MEDIA ERA

**Objectives:** Compared with traditional means and methods of print public service advertising design, the application of new media creative techniques has two-way interaction of information exchange. Through the perfect combination of high technology and art, especially advancement of new Internet technologies, it has newly examined the existing ways of advertising communication, given great vitality to creation of print public service advertisements. Digital media can be used to integrate multiple disciplines to achieve immersive effects and better provide people with a form of acceptance of public service advertisements. This paper starts from the visual design of print public service advertisements, actively explores the innovative ways of public service advertisements from perspective of new media and achieves brand new and unprecedented visual impact and experience through new technologies.

**Methods:** 1. Virtual design of print public service advertisements. Under environment of new media information technology, we can realize the application of public service advertisement design thinking in computer programming. Advertisers can find the advertising personality scheme that meets their own needs in the shortest time and easily build the internal connection between advertising and virtual technology. 2. Interactive design of print public service advertisements to present information. By using the information technology of the Internet, the real time communication between the print public service advertisement and the audience can be realized through information transmission mode of resource sharing. We focus on the audience's behavior, emotional experience, and deepen the impression of advertisement through strong visual stimulation. 3. Diversification of print public service advertising design. Under the new media environment, advertising forms are flexible and changeable, which shows different ways in different media communication. Text, pictures, video, audio and other elements can realize creative communication under

the same media platform. 4. Individualization of innovative design of print public service advertisement. We can explore the expression of design elements from a creative perspective and combine modern image technology to enhance the visual effects of advertisement. We can make use of advantages of new media platforms to precisely target and stratify the audience, so as to ensure the smooth delivery of individualized public service advertisements.

**Results:** 1. Defining the goal of print public service advertising design. Pre-analysis of theme orientation is the basis for innovation in advertising design. The elements of graphic creation, color design and text layout are used as the auxiliary power of creativity to achieve the quality standard of print advertising design. 2. Improving the quality of public service advertisement. Designers can skillfully use the artistic features of new media advertisements, and integrate dynamic visual elements into public service advertisements, so that they can present visual effects in dynamic ways while delivering advertising information and leave a deep impression on the audience. 3. Diversified print public service advertising information. Attention should be paid to the proper application of visual elements to impress the audience with novel and unique advertising elements. With the help of visual elements from different angles and levels, the inherent thinking mode of graphic design can be broken. 4. Strengthening the use of color in print public service advertisement. As an important element affecting advertising, color has the function of reflecting advertising features, rendering advertising content, beautifying advertising layout and so on. Designers can choose advertising colors according to the features of media layout and make color collocation by strictly considering the customs, habits and personal preferences of the audience. 5. Strengthening an attention of print public service advertisement. Under a new media environment, the scope of advertising communication is expanding day by day. Designers need to combine the attention of different elements of advertisements, and screen different micro-videos, text messages and other new media advertising forms according to difference of public service advertisement, so as to fully display innovation and interactivity of print advertisements.

**Conclusions:** New media has changed information sources of advertising audiences and greatly improved the communication efficiency of print public service advertisement. Print public service advertisement shows the interaction of visual design, dynamic form of expression and the individualization of visual expression. The flexible use of digital technology can make advertisement more innovative in the times, so as to show more shocking visual charm to audience.

**Acknowledgements:** New media; Print public service advertising; Visual design.

**Fund project:** 2018 higher education research project of Wuhan Polytechnic University, "Research on the Construction of High-quality Professional and Innovative Teachers of Art Design in Local Universities" (No: 2018GJKT019).

---

---

**Іваненко Т.О.**

*Кандидат мистецтвознавства*

*Доцент кафедри графічного дизайну*

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **АЛФАВІТНІ ШРИФТИ: ХАРАКТЕР ТА ПРИЗНАЧЕННЯ**

Для комунікації в сучасному світі шрифт може стати дуже ефективним інструментом за умови його правильного вибору. Шрифт як інструмент є важливою складовою графічного дизайну, тому для дизайнера розуміти характер шрифту є ознакою професіоналізму та запорукою успішної роботи. Саме призначення шрифту є первинною умовою проектування й реалізації форми букв.

Шрифти розрізняють *неалфавітні* та *алфавітні*. Неалфавітні складаються з піктограм, орнаментів, прикрас тощо та відносяться до складового або ідеографічного письма. Алфавітні шрифти (буквено-звукове письмо) за призначенням та умовами використання бувають *текстовими* та *нетекстовими*.

Текстові шрифти (text faces) доволі консервативні, вони спроектовані спеціально для використання в малому розмірі нормального накреслення (Regular, Book) з урахуванням особливостей друку (книги, газети, журнали тощо) або їх сприйняттям на екрані та моніторі (т. зв. *екранні шрифти*, наприклад Georgia і Verdana). Основний розмір (кегль) шрифту для набору залежить від призначення тексту та варіюється від 6 до 14–16 pt.

Практично шрифт, який привертає до себе увагу, автоматично стає нетекстовим, бо він відволікає від процесу читання, людина починає помічати якість незвичні елементи, відчувати певні емоції тощо. Довгі тексти такими шрифтами не набирають. В Україні для цієї групи набірних шрифтів *вільного стилю* прийнято використовувати слово "акцидентний" у широкому сенсі як аналог англійським Display та Decorative.

Акцидентні шрифти біфункціональні, вони призначені для набору малих друкарських форм (*акциденції*), а також використовуються в крупному кеглі, наприклад, плакатні від 96 pt.

Декоративні шрифти мають виразний характер, вони

використовуються найчастіше у сфері реклами. Їх створення диктується ситуативними моментами, їх функція — художньо-естетична, розрахована на те, аби привернути увагу.

Акцидентні та декоративні шрифти часто перетинаються за своїми характеристиками та призначенням, але відрізняються ступенем оригінальності.

Text	Display	Decorative
Текстовий	Акцидентний	Декоративний

Рис. 1. Групи алфавітних шрифтів: текстові, акцидентні, декоративні

Зазвичай, за технічним відтворенням алфавітні шрифти поділяють на *набірні* та *ненабірні*. Текстові шрифти іноді називають набірними, що є помилкою: набірним є будь-який шрифт, яким можна "набрати", укласти повідомлення (шрифтовий файл, фотонабірний, металевий набір тощо). З появою комп'ютерних технологій процес набору значно полегшився, багато історичних шрифтових взірців отримали цифрову версію (шрифтовий файл). Тож усе частіше набірний шрифт асоціюється саме з комп'ютерним набором.

Ненабірними шрифтами можна назвати незвичні алфавіти, які не мають матеріального або цифрового носія для відтворення. Йдеться про шрифти нарисовані, виконані вручну, у різних техніках та матеріалах, навіть за допомогою графічних комп'ютерних програм, але вони не мають шрифтового файлу (для деяких варіантів це можливо, але досить складно). Зазвичай графеми в таких шрифтах набувають досить незвичних форм, навіть із повним порушенням логіки побудови, тому їх уже неможливо класифікувати за такими традиційними ознаками, як контраст, пропорції, наявність серифів (карбів, зарубин) тощо. Це особливі шрифти, форми літер яких реалізуються через такі аналоги, як флора і фауна, людські фігури, предмети тощо. Вони характеризуються своєрідним емоційним рисунком, але зі спільною закономірністю формоутворення, які використовуються для позначення певного художнього задуму. Однак релевантного єдиного терміна для цієї групи поки що не існує. Такі шрифти іноді називають "забавними" (Funny), "картинними" (Picture), рисованими (Graphic) тощо. Розмаїття рисованих шрифтів практично не має меж, тому й сфера їх використання може бути зовсім неочікуваною, що для сучасного інноваційного світу є актуальним.

---

**Склярєнко Н.В.**  
*Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну  
Луцький національний технічний університет*

## **ПРОЕКТНА СУТНІСТЬ АБСТРАКЦІЇ У ДИНАМІЧНИХ ВІЗУАЛЬНО-ГРАФІЧНИХ СИСТЕМАХ НАВЧАЛЬНОГО ПРОСТОРУ**

Візуальна складова сучасного навчального простору сьогодні набуває якостей динамічної графічної системи. У проектуванні айдентики навчального простору спостерігається тенденція до підвищення рівня абстракції візуально-графічної системи в цілому. При цьому використання абстрактних концепцій дещо ускладнюють розуміння ідеї, проте відкривають творчий потенціал та простір для експериментів. З огляду на це, виникає необхідність дослідження особливостей проектування динамічних систем різних рівнів абстракції.

Абстрагування розглядається як метод пізнання світу [1], використовується в мистецтві для створення абстрактних композицій. Дослідники доводять, що абстрактні рішення систем візуальної ідентифікації базуються на інтерпретації ідентифікаторів та інтеграторів [2; 3], проте на даний час питання абстрагування в дизайні залишаються поза увагою.

*Метою роботи є визначення сутності абстракції у проектуванні динамічних візуально-графічних систем навчального простору.*

*Об'єктом дослідження є динамічна айдендика навчальних закладів. Предметом дослідження є особливості формування динамічного візуального образу різних рівнів абстракції.*

Кожна динамічна візуальна система вирізняється рівнем абстракції, що передбачає появу нового змісту шляхом утворення різних комбінацій графічних елементів і зв'язків між ними. Метод абстракції, відкидаючи видиму оболонку, відкриває шлях до швидкого художнього виразу сутності об'єкта [1]. Динамічна айдендика має переважно абстрактний характер, зміст реалізується через будь-який рівень мовної та образотворчої абстракції [2:9].

Абстракція розглядається як зручний спосіб отримання візуальних динамічних моделей, придатних для вирішення поставлених завдань. Проектна сутність абстракції у динамічній айдентиці навчального простору розкривається на трьох рівнях: предметно-змістовому, функціонально-процесуальному, інтуїтивно-концептуальному.

*Абстракція на предметно-змістовому рівні* відображає реальні ознаки кожного елемента айдентики – зміст типографіки та сутність художньо-графічних засобів. Пряме розуміння рівня абстракції забезпечується завдяки збереженню постійного базового елемента, який одночасно передає зміст множинності напрямів діяльності навчального закладу (Kendall College of Art and Design, Aalto University, Croydon School of Art, Startup Academy). В основі цього рівня абстрагування лежить *виділення* важливих сутнісних характеристик елементів, які трансформуються користувачами під дією часового параметра (OCAD University змінюється кожен рік групою випускників).

В основі *функціонально-процесуального рівня абстракції* лежить спосіб трансформації об'ємно-просторової структури, що допомагає розкриттю сутності. Це призводить до перетворень не лише елементів айдентики, а й зв'язків між ними. Формотворення візуальної моделі відбувається способами комбінування та нашарування на базі алгоритму. Можливість змін і адаптації до середовища забезпечує тривалий час використання айдентики.

Процес комбінування спрямований на створення патерну як сукупності елементів та зв'язків між ними, побудованих на модульній сітці (MIT Media Lab, Norwegian Academy of Music, The Amsterdam School of Creative Leadership, Mr Marcel School, Eurasian School of Design). Гнучка ідентичність забезпечується наявністю різноманітних варіацій знаку, що об'єднані принципом подібності.

Рівень абстракції айдентики підвищується за рахунок експериментів з простором, які здійснюються способом нашарування (архітектура навчального закладу Future London Academy визначає зміни айдентики). Функціонально-процесуальний рівень абстракції передбачає *інтеграцію*, що базується на взаємопроникненні візуальних характеристик сутностей базового та додаткових елементів та зв'язків між ними, закладаючи основи художньо-графічного алгоритмічного проектування.

Вищим рівнем абстрагування є *інтуїтивно-концептуальний*, що характеризується приховуванням важливих характеристик сутностей елементів та розкриттям їх через залучення користувачів і середовища. Абстракція вже не представляє окремі елементи, вона змішує сутності, утворюючи нову ідею за рахунок наповнення базової форми пластичним, текстовим, контекстуальним змістом з емоційним забарвленням.

Інтуїтивно-концептуальний рівень представляє собою модель формування цілісної динамічної дизайн-системи, яка базується на сформованих принципах проектування (Design Academy Eindhoven). Цей рівень узагальнив принципи побудови айдентики і окреслив

напрямки проектування нового рівня абстракції, який дозволяє легко формувати нові динамічні системи.

**Висновки.** Абстрактні візуально-графічні системи стають частиною навчального простору, символізуючи його постійний розвиток та підвищення комунікативних якостей. Абстракція виступає зручним способом отримання візуальних моделей. Предметно-змістовий, функціонально-процесуальний, інтуїтивно-концептуальний рівні абстракції формують проектну сутність динамічних систем. Результат досягається шляхом виділення, інтеграції та приховування візуальних характеристик сутностей динамічної айдентики. Збільшення часу існування айдентики залежить від підвищення рівня абстракції. Підвищення рівня абстракції ускладнює розуміння концепцій, проте посилює потужність динамічної системи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дагддян К.Т., Поливода Б.А. Абстрактная композиция. Основные теории и практические методы творчества в абстрактной живописи и скульптуре (с электронным приложением) М. : ВЛАДОС, 2018. 225 с. ISBN 978-5-906992-59-8. URL: <https://rucont.ru/efd/639026> (дата обращения: 22.07.2019).
2. Айдентика: альбом. Москва: КАК Проект, Grey Matter 2014. 512 с.
3. Какая бывает айдентика. URL: <https://vc.ru/design/50312-kakaya-byvaet-aydentika> (дата обращения: 22.07.2019).

---

*Adrian Marcucci*  
*Artist, graphic designer*  
*Villa Carlos Paz, Argentina*

## GRAPHIC DESIGN IN THE WORKS OF ADRIAN MARCUCCI

Adrian Marcucci is an architect licensed by the National University of Cordoba in the Argentina. Made consistent individual exhibitions traveling with always neat work in spaces of various kinds, dedicated to contemporary art: Hilvanado, Risutto Hall Gallery (2007) Bestirio: Hilvanado Experience, Hall of the University of Cordoba architecture pavilion (project awarded for work on the day of the 2009 Report); hall of lost steps of V.C.P (2010); Convention hall of Villa Carlos Paz (2011); Node Gallery (2017). Walk of the good shepherd Cordoba, university of talka in Chile (2018).

As an artist, has explored the illustrative possibilities from what called "graphic on paper", a technique that mixes, as the term implies. Author two main areas of interest and which consists of illustrations, overlapping and subsequent insertion of layers of various materials such as: plastic, synthetic, inks and other fabrics depending on the needs of texture and colour.

The influence of modern and gross art adds to their steps through architecture, design and visual arts, leading to a visually attractive and identifiable work, after a laborious process that operates in layers, both formally and conceptually. This iconography derives from pop, from the spontaneity of street art, popular graphics, toys and media culture.

Drawing has been one of the fundamental axes in his career. They have enhanced the work of national and international artists in public spaces through symposia, exhibitions, traveling exhibitions and competitions, among others. There has also been a focus on painting, photography, graphics and installation of established artists in the middle of their careers and emerging, achieving recognition from critics, collectors, specialized media and the general public.

For 5 years' artist has been working in experimental workshop with students and colleagues where they work (Fig. 1).



Fig. 1. Graphic works of Adrian Marcucci

Participate and generate different radio programs. The first in cycles of about 20 minutes in Radio "Ciber" in Villa Carlos Paz that talking about architecture and art, formed in 2016 in the ethereal arch program in the same city. Today putting together what is going to call Martillazos culture its third program of architecture and philosophy art in the same city.



---

**Brian Hallas**  
*Photographer, filmmaker, sound designer, songwriter,  
writer and educator  
Wall, New Jersey, USA*

**CONTEMPORARY ART PHOTOGRAPHY  
BY BRIAN HALLAS**

Brian Hallas – multifaceted man and artist which at the same time is photographer, filmmaker, sound designer, songwriter, writer and educator

Having a camera throughout the day, whether DSLR or smart phone, tends to make vividly aware of surroundings in ways that it ordinarily not. On daily rounds, he is drawn to the things we usually take for granted or overlook: shadows, glare, detritus, reflections, scarred surfaces, the view out the window.

The content of images is inspired by the interchange between human activity and the natural world, where each cyclically affects the other. On some days, author ends up with a series of photos of similar content. On others – simply have a narrative of the campus of travels.

Focusing on the brain's often-deceitful role in how we perceive things, author regularly oversaturate color and distort various elements of original images in order to draw attention to and dramatize the textures, topographies, contours, and hues of subjects.

Author takes the privilege of altering that has already been altered, thus participating more directly in the cycle of nature/human exchange. The painterly result is more heightened and enigmatic than the "reality" implied in the original photographs.

Brian stimulated by the work of a variety of creators from different eras, areas, art forms, and genres. Inspired by these vibrant artists, artist hopes that own vision also heartens others – to stop and look along the way; to closely regard the beauty of our surroundings and our involvement in them; to contemplate our own place in this kaleidoscopic universe.

Inspired by the unsurpassed paintings of the surrounding universe, the author creates his works by embodying them in photography. One of them – "Blue Lamb in Elysium" (Fig. 1).



Fig. 1. "Blue Lamb in Elysium" – photo created by Brian Hallas

Initially a photograph of an oil slicked gutter puddle in the street he lives on, the filtering process gave it an entirely new life – almost magically so. Author seem to look for creatures within images – faces, bodies, people, animals – and he eye immediately saw the lamb in its celestial setting. There is a sensual aspect to much of artist finished work that's not at all apparent in the initial image, and whose discovery is always a sublime surprise.

With new experiences, the author constantly creates new interesting works. One of them – "Giving an Arm and a Leg" (Fig. 2).



Fig. 2. "Giving an Arm and a Leg" – photo created by Brian Hallas

Often when created new filter settings for a particular image, author tests those settings on the myriad photographs living in camera. This is one such image. Brian took a year old-photo of the limbs of a statue with pale rose coloring and used a new filter that particularly liked to come up with a very understated, very sensual final image. The textures and shapes here are the essence of what captures the eye.

---

*Daniel Torrent*  
*Artist, Illustrator*  
*Barcelona, Spain*

## **AN AESTHETIC OF UNSTABLE EQUILIBRIUM AND BLURRED BOUNDARIES**

Daniel Torrent – illustrator from Barcelona. His works also in bordering fields such as easel painting and writing, it is precisely illustration that brings all this together and gives coherence to my activity.

Daniel academic journey has been far from direct but has been of great importance in getting to the point where he is now. Studied Art History at the University of Barcelona, where became interested in the art of Romanticism, and the History of cinema. Also had the opportunity provided by an Erasmus scholarship to attend the University of Bologna where he came into contact with the sophisticated, sensual and feverish world of Tuscan mannerism whose fascination. Inspired a vibrant arabesque of the line, which believe is one of the constant characteristics in his work.

Artist did however, feel the need for creative practice, and enrolled in a film direction school. After that signed up for a doctoral program in Fine Arts.

At this point, seemed to be bouncing around without any clear direction. It was only when decided to start with illustration that everything seemed to fit: from art history he had access to an enormous gallery of plastic, chromatic and compositional resources and a vision of the great spectrum of possible styles. From film direction learned sequential language and visual narrative.

Since then artist has pursued activity in literary illustration. To summarize in broad strokes, started with children's literature, then moved along to work of more adult tints, although have always moved back and forth in an undefined space between the two fields. In author children's books tackled topics considered adult: death, the passage of time, nostalgia for the past. When artist works on adult books and do so from a child's point of view, never losing the mythical air of the fairy tale, consistently

situating between two poles in a space with diffuse boundaries marked by (or as the consequence of) two constants that run through all work: humanism and mystery.

The humanism in this case would be the equivalent of a rejection of the Manichean vision: not judging the characters and presenting human beings in all their complexity (drawing something is essentially attempting to understand it), accepting their faults and weaknesses, approaching them with tenderness, and suggesting a certain psychological complexity. The mystery, on the other hand, appears when the sensation is created that in the scene represented not everything is being revealed, that there is something that escapes rational understanding: ourselves or the whole world, which is seen as a great enigma.

This is reflected in a taste for the creation of complex atmospheres especially in those projects where Daniel had the opportunity to write own text. First paintings, influenced by the work of the German painter Philip Otto Runge, and by Italian mannerism, presented a visionary and obscure childhood, close to that of pop surrealism. Little by little that feeling was transformed into a soft melancholy as entered the world of children's literature. Already in the first book both wrote and illustrated – "My Grandfather Carmelo" – death approached in a serene, elliptical, poetic way. Later on, in "Album for rainy days" the consciousness of present happiness is tinged with melancholy in the awareness that it will end. In "Here I lived", where after many years away a real estate agent enters the house where he grew up only to have to sell it, renewing contact with a long forgotten childhood also means saying a final farewell to it. All these books are based on mixed feelings, in which joy and sadness intertwine and form part of one other. Someone once told something liked a lot: that illustrations did not present scenes, but the memory of them. In some way, that tonal ambiguity corresponds at the same time to the vision of a child who feels old and that of an adult who has not ceased to be a child.

For Daniel illustrated album, format usually work with, is above all a poetic work, in which the narration added to the image is a vehicle for expressing intimate feelings, a small multidisciplinary piece, in which the textual and the visual make up a whole, in the same way that in film, image and sound are inseparable in creating magic. In fact, precisely because of training, suppose, realize that many times he thinks of these albums as small cinematographic shorts, very attentive to the rhythms and the creation of atmospheres. Even the drawing betrays a nostalgia for movement, often representing an unstable balance, crossed by wind, by waves.

As for his style, here too look for a meeting point between opposites: the naive and the sophisticated, the elaborated and the spontaneous, in a style that changes from project to project and never stabilizes. For one of the most stimulating aspects of illustration is investigating different systems

of representation that suit each new book. Because for that the style is transmitter of content, and two different texts must have their correspondence in two visual experiences consistent with the text.

Author even found simultaneously creating two books with two visual styles not just different but opposite to one another. In some projects has even used the contrast between two different styles for narrative purposes. In "Here I lived" the story begins in a very carefully composed, cerebral style only to – at the moment when the world of fantasy bursts in – go over to a wild, loose style like that used by children. And in "Perfect White" a collage of ruled notebook paper is used to create a clean, orderly city, while tempera with curvilinear, saturated shapes on colored paper recreates a wild garden.

Despite the coexistence of styles in the same period, there has been an overall evolution of illustration over the years of work, going from a slower kind of illustration where the gaze of the creator is very present while author hand and stroke disappear to a kind of illustration more expressionistic, where the final illustration, without dispensing with narrative, is at the same time a testimony to the process of creation, maintaining a certain spontaneous, sketchy feel. The resources that years ago were developed with patience, very rationally and meticulously, now, having been integrated into the way of working, emerge spontaneously.

To sum up, it might say that the search for magic or poetry in Daniel Torrent works is the result of attempt to harmonize apparently contradictory terms, thus creating a tense and vibrant stability, either conceptually or formally.

---

*Дядюх-Богатько Н.Й.*

*Кандидат мистецтвознавства, доцент  
Українська академія друкарства, м. Львів*

## **АКЦЕНТ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В ДИЗАЙНІ ВИВІСОК**

Призначення акценту в мистецькій композиції, це як наголос у слові чи реченні. Наголос в слові може змінити зміст. Акцент в композиції організовує порядок прочитання твору, в нашому випадку вивіски. Акцент – це звертання уваги, наголошення, активний контраст, кольорове поєднання.

Метою є зазначити основні художні засоби для акцентування уваги у вивісках. В даному випадку, до уваги ми не беремо лінгвістичні, словесні поєднання у написах та технічні акцентування, як неонем чи стробоскопом.

Кожний замовник, при складанні опису яка має бути вивіска, прагне в першу чергу привернути увагу до свого бізнесу, магазину, офісу. Це зрозуміло, але коли стільки акцентів вздовж однієї короткої ділянки вулиці, то часом це також рябить в очах.

Функції вивіски. Вивіска яка першочерговою має інформаційну функцію, має ще й декоративну. Автори проекту "Дорожня карта оновлення будинку як допомога для власників та архітекторів" свідчать, що "вітрини та вивіски повинні виконувати дві важливі функції – з одного боку, вони мають вигідно презентувати товари та пропозиції власників магазинів, а з іншого, вони є частиною оформлення громадського простору і тому повинні відповідати певним художньо-естетичним вимогам. Це завдання є дуже складним, і зразків вдалого його вирішення ... небагато".

Про що можна дізнатись дивлячись на вивіску? Чи тут є те що мені потрібно; скільки грошей у власника; який рівень інтелекту й естетичних вимог у даному середовищі. Та нас цікавить інше, якими ж засобами варто оперувати у дизайні вивісок.

По-перше, шрифт як акцент. Шрифт для вивісок використовують, як правило акцидентний, рекламний. Часом, для підкреслення чогось особливого, дизайнери можуть застосовувати і якісь із накреслень під рукописні шрифти. І в таких випадках вони будуть сприйматись певним виділенням серед решти. А використання типографського є ще більш винятковим. Проте слід зауважити, що прочитання останніх двох буде значно гіршим на вивісці і тут важливо знайти баланс між бажанням бути виділеним і мати добру читабельність. В таких випадках рекомендую акцентувати вивіску лише однією заголовковою буквою. Виділення тексту буквицею є давньою традицією ще з рукописних часів. І влучно підібрані шрифтові поєднання можуть вдало відкреслювати напис у вивісці.

По-друге, акцентування кольором. Кольорові поєднання один з найпростіших способів виділитись. Особливо контрастні кольорові поєднання у вивісках характерні для широких відкритих місцевостей з однотипною забудовою. Вони вказують на бажання власників неначе кричати на великій площі, що тут вони торгують певним видом товарів. Чим щільніша забудова у місті, і більша кількість населення, тим частіше вивіски там будуть значно меншого розміру, більш стримані в колориті. Проте, що не виглядати папугою у вишуканому місті варто звертатись до висококваліфікованих фахівців з мистецькою освітою, які вдало порадять вам стилістику фасаду будівлі та допустимі для цього рішення.

Третій важливий акцент у вивісці це знак, символ. Як би не було дивним, із глобалізацією ми знову повертаємось від слів до символів, знаків, піктограм. Яскравим прикладом є вживання смайликів, лайків

та інших цифрових виділень у повсякденному інтернет-житті. Є символи і знаки на вивісках які мають дуже давню традицію, що тягнуться ще з ремісничих цехів, як приклад чобіток чи чаша зі змією. Лише пару століть мають знаки горнятка і кавових зерен. Менше ста мають стилізовані знаки, що пов'язані із авто- і мото-індустрією. І наймолодшим є покоління знаків, що пов'язані із цифровими компаніями та цифровим життям. Вживання знаку у вивісках є дуже влучною стратегією, що знак часто має міжнародне прочитання і легше розпізнається ніж слова, особливо для іноземців. Знаки на вивісках історично вживали ще з часів середньовіччя, коли певні цехи продукували товари і за для реклами вказували значок чобітка, чаші зі змією та іншого для означення своєї продукції. Такі приклади, як правило ковані, збереглися в історичних кварталах Європи.

Четвертий ймовірний акцент у вивісках технологічний. Сучасний світ дозволяє застосовувати різноманітні досягнення в науці і техніці за для просування продукції та її реклами. Як 70-50 років тому застосування неону було передовим досягненням, то технологічні зміни дозволяють застосовувати стробоскопи (лампи що періодично яскраво засвічуються), світлодіоди зі змінним світло та інші світлові ефекти. Проте зазначу, що окрім привертання уваги такі світлові ефекти викликають роздратування пересічних мешканців. Технології варто застосовувати розумно. Наприклад існує тип пластику, що вдень виглядає як чорний і сприймається на світлій стіні максимально контрастно. А вночі, коли все чорне він дає біле світло, і тоді світлі літери у вивісці читаються також яскраво. Є багато новітніх технологічних досягнень проте їх влучне застосування є справою дуже обережною.

П'ятий і найголовніший акцент у вивісках є їх естетика. Незважаючи на всі новітні технології не раз вразити може і вивіска за технологією фрески чи мозаїки, чи кованого або ж дерев'яного панно. Естетична цілісність з будівлею, розкрити призначення типу бізнесу, розставити влучні знаки, акценти – це є складні завдання, які ставляться перед художником, і дуже важливо пам'ятати для власників бізнесу, що коштувати це дешево не може. Бо кожен хоче, щоб вивіска, як костюм чи сукня були спеціально зроблені для нього по його фігурі і для саме цієї події.

Висновки. Комунікація є однією з найважливіших складовою суспільного життя. Вивіска у місті дає уявлення про державність, національний склад суспільства та його естетичні смаки та цінності. Основними засобами якими оперують у вивісках як акцентами є шрифт, колір, символ, технологій та загальна естетика стилю вивіски. Але важливо, щоб у вивісці був один акцент.

## **РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ПЛАКАТУ: ОСНОВНІ ЧИННИКИ**

Традиції плакатного мистецтва сягають давнини, але з кінця XIX ст., з розвитком промисловості, становленням шкіл дизайну цей вид мистецтва почав розвиватися. Наприклад, в період 1866-1900 рр. Ж.Шере виготовив понад 1000 плакатів і увійшов в історію не тільки як автор першого художнього зразка, але й як популяризатор нового жанру. Рекламний плакат виник в Західній Європі в 2-й половині XIX століття (коли застосування літографії, у тому числі кольорової, дозволило видавати кольорові плакати швидко і великими тиражами) в результаті еволюції від шрифтових театральних афіш і книготоргових оголошень до афіш, в яких значне місце займали орнамент і фігурні зображення. Провідна роль в розвитку плаката в кінці XIX ст. належала Франції (плакати Ж.Шере, А.Тулуз-Лотрека, Т.Стейнлена та ін.) [1; 2]. В роботах А.Тулуз-Лотрека яскраво виявилися специфічні риси художньої мови плаката: узагальненість форм, кадровість зображення, що миттєво запам'ятовується. Більшість плакатів кінця XIX – поч. XX ст. складалася з композицій в стилі "модерн", схожих з книжково-журнальною графікою (роботи Е.Грассе і А.Мухи у Франції, О.Бердслі у Великобританії, У.Бредлі і Е.Пенфілда в США). Розвиваючи традиції сатиричної графіки періоду революції 1905-1907 рр., Д.С.Моор., В.Н.Дені, В.В.Лебедев та ін. створили нове мистецтво для розвитку світового плаката. Ідейна цілеспрямованість, революційна пристрасть, високий художній рівень зробили плакат масовим засобом агітації. В ті ж роки за ініціативою В.Маяковського виник новий вид тиражованого плакату "Окна роста".

З початку 1910-х років плакат поступово втрачає прямі зв'язки з книжково-журнальною графікою в стилі "модерн", деколи наближаючись до станкової картини (плакати О.Фішера в Німеччині, Ф.Бренгвіна у Великобританії). В рекламному плакаті провідним стає прагнення художників до більш конкретного показу об'єкту реклами (в роботах Л.Бернхарда, Ю.Клінгера, Л.Хольвайна). З розвитком кінематографа з'явилися плакати для фільмів, які створювалися на основі перемальовування окремих кадрів, а пізніше кіноплакат придбав оглядовий характер, що давав уявлення про жанр фільму. В період 1-й світової війни 1914-1918 рр. отримали розповсюдження агітаційні плакати (А.Літ у Великобританії, Ж.Февр у Франції і ін.) [1].



В 1920-х – на початку 1930-х років важливу роль у розвитку сучасного плаката зіграли А.Дейнека, Г.Клуцис, Л.Лісицький, Ю.Піменов, О.Родченко, брати Стенберги. В Іспанії в період боротьби народу з фашизмом (1936-1939) плакат, разом з листівками і карикатурою, став провідним видом мистецтва. В часи 2-ї світової війни 1939-1945 рр. найважливішу роль грав антифашистський плакат, в післявоєнні роки - плакат в захист миру (П.Пікассо у Франції, Л.Мендес в Мексиці, Т.Трепковській в Польщі). У 1941-1945 рр. плакат був дієвим засобом мобілізації народу на боротьбу з ворогом: в цей період, як і в післявоєнні роки, велику роль в розвитку сучасного плаката зіграли В.Іванов, Л.Голованов, В.Корецький, Кукринікси, Д.Шмарінов.

В 1960-2000-х рр. разом з політичним плакатом, особливо широке розповсюдження отримав плакат кінореklamний, театральний, виставковий, санітарно-освітній, плакат з безпеки праці (твори Ю.Галкуса, О.Савостюка, Б.Успенського, Е.Цвіка). Стилiстично плакат 1920-2000-х рр. багато в чому пов'язаний з живописом, графікою і фотомистецтвом, на його еволюцію і складання власного виразного мистецтва вплинув і розвиток інших засобів масової інформації, а також поліграфії [1].

Сучасний плакат з моменту свого виникнення досить швидко еволюціонував у складну візуальну мову завдяки особливій системі символів, образів та засобів художньої виразності. Плакат як продукт графічного дизайну має свої художні властивості, функціональні закономірності та методологію створення. Плакат має дизайнерські характеристики – естетичне навантаження, композицію, графічну майстерність автора, відповідність часу. Ця характеристика конкретизує функціональні особливості плаката, які ми можемо назвати базовими. Сучасний плакат зазнає різних впливів – це відображення нового технічного прогресу, нових образів; побудова візуально-композиційного ладу; розвиток професійних шкіл; вплив державної влади на економічне зростання, а також розвиток культурного життя країни.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Абизов В. А. Основні чинники, що визначають розвиток сучасного плакату // Образотворче мистецтво. 2011 . № 11. С .71-75.
2. Хачатрян А. Л. Плакат как средство социальной рекламы, его значени и глобальное влияние на культуру [Текст] // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 5. С.64-68.

Зосім О.Л.

Доктор мистецтвознавства

Доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

## ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКИХ СПІВАНІКІВ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ (1990–2010-ТІ РР.)

Традиція оздоблювати літургичні книги малюнками й орнаментами склалася в епоху Середньовіччя і була продовжена у XVII – XX ст. у канціоналах та співаниках духовних пісень різних конфесій, призначених для мирян. Європейські католицькі та протестантські канціонали і пісенники XVII – XX ст. зазвичай в оздобленні використовували орнаментальні віньєтки на початку (рис. 1 а) та наприкінці розділів або окремих пісень (рис. 1 б).



а



б

Рис. 1. Угорський канціонал "Cantus catholici" (1651)



а



б

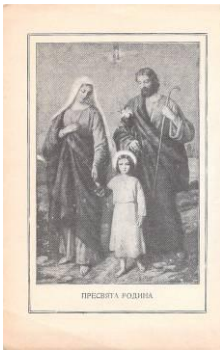
Рис. 2. а - Фрагменти лемківського рукописного співаника  
початку XVIII ст. (рис. за: [5, с. 316]).

б - Почаївський "Богогласник" (1790–1791)

Як правило, зображення Ісуса Христа, Св. Духа (у вигляді голуба), Богородиці, янголів, святих, а також музик, що грають на інструментах та співають, безпосередньо у основній (текстово-музичній) частині друкованих католицьких канціоналах і пісенниках були відсутні, однак доволі часто ілюстрації, що тематично були пов'язані або з сакральним співом, або зі світом сакрального, розташовувалися на обкладинках книг або фронтиспісі. Часто це було єдиним зображенням у канціоналі або співанику. Традиція оформлення пісенників без зображального елемента збереглася й до сьогодні: сучасні західні католицькі та протестантські співаники є виданнями, де практично відсутні зображення ілюстративного характеру. Також, відповідно до сучасних художніх смаків, у пісенниках відсутні орнаментальні віньетки або ж вони є максимально спрощеними. Відповідно, дизайн сучасних католицьких та протестантських співаників передбачає лише у підборі шрифтів та розташуванні текстів і нот на сторінці пісенника.

Українська духовнопісенна традиція, яка є нетотожною європейській через конфесійні відмінності, має свої пріоритети, у тому числі й у дизайні пісенників. Декоративний елемент в українських співаниках мав більше значення, ніж в європейських, також він часто був пов'язаний з ілюстративним. Рукописні пісенники унійної традиції XVIII ст. (рис. 2 а), а пізніше друковані, у тому числі почаївський "Богогласник" (1790–1791) (рис. 2 б), широко використовували у своєму оздобленні й орнаменту, і зображення; найчастіше малюнок був "вплетений" в орнаменту віньетки.

Більша кількість зображень у друкованих співаниках суттєво відрізняє українську греко-католицьку традицію XVIII ст. від західної католицької і тим більше протестантської. Їхня кількість дещо зменшується у XIX – на початку XX ст., однак традиція поєднання орнаменту із зображенням на початку тематичних розділів пісенників збереглася до XX ст., що ми бачимо на прикладі співаника "Церковні пісні" (1926, Жовква) (рис. 3 б), оригінальний вигляд якого в цілому було збережено у львівському перевиданні 1996 р. [6]. Відповідно до практики друків церковних пісенників різних конфесій другої половини XIX – першої третини XX ст., видання має фронтиспіс, у даному випадку із зображенням Святої Родини (рис. 3 а), яке у виданні 1996 р. було вилучено як неактуальне відповідно до сучасних смаків.



а



б

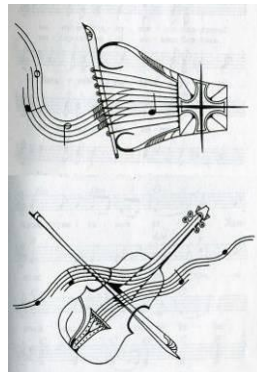
Рис. 3. Співаник "Церковні пісні" (1926):

а - Фронтиспіс;

б - Початок розділу пісень на Господські свята



а



б

Рис. 4. Співаник "Господь – моя пісня" (2003):

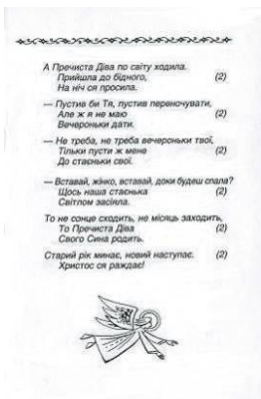
а - Фронтиспіс;

б - Зображення на шмуцтитулах першого та другого розділів співаника

Традиції ілюстрованих друків збереглися і в сучасних греко-католицьких виданнях, зокрема у видавництві "Свічадо" (Львів). Як приклад наведемо два співаники, які, щоправда, не є офіційно церковними виданнями, бо містять пісні, які не можуть використовуватися у богослужбових відправах, проте цілком доречні на прощах та молодіжних зібраннях. Співаник "Господь – моя пісня" (Львів, 2003) [2] має небагато ілюстрацій (художник С. Бурак), перше з яких (цар Давид, що грає на лірі) знаходиться на фронтиспісі (рис. 4 а), що в сучасних пісенниках трапляється нечасто. Також у цьому виданні зображення виконують смислову функцію: на шмуцтитулі першого розділу, що містить традиційний пісенний репертуар, ми бачимо

зображення ліри, що традиційно символізує церковний спів, тоді як уособленням репертуару другого розділу співаника є скрипка, яка символізує світське музикування. У даному випадку зображення підкреслює "полегшений" музичний стиль пісень, призначений для дітей і молоді (рис. 4 б).

Значно більш ілюстрованим є співаник "Колядки і щедрівки" (Львів, 2001) [4], де художник Б. Скиба не лише зробив різноманітні орнаментальні та зображальні віньєтки на початку та наприкінці розділів співаника або окремих пісень (рис. 5 а), а й дав повноцінні ілюстрації різдвяних подій, спираючись на українські національно-етнічні традиції (рис. 5 б).



а



б

Рис. 5. Співаник "Колядки і щедрівки" (2001):  
а - Фрагмент різдвяної пісні;

б - Зображення-ілюстрація у розділі різдвяних пісень



а



б

Рис. 6. Співаник "Вгору серця" (2001):  
а - початок розділу адвентових пісень;  
б - початок розділу пісень до Ісуса Христа



Рис. 7. Співаник "Євангельська пісня" (1988)

Сучасні римо-католицькі пісенники практично не містять ілюстрацій, що в цілому відповідає і традиції, і актуальним едиційним практикам. Винятком є співаник "Вгору серця" (2001, Київ) [1], де на початку кожного розділу розміщено малюнок (рис. 6), що ілюструє зміст тематичної групи (художник – М. Місюра). Зазначимо, що такий підхід є нетиповим для римо-католицької традиції і ймовірно був інспірований українською едиційною практикою греко-католиків, про що непрямо свідчить греко-католицький репертуар, який посідає вагомую частину змісту пісенника.

Говорячи про сучасні співаники з духовними піснями не можна обійти й протестантські видання. На сьогоднішній день їх не один десяток, враховуючи активну едиційну діяльність протестантів та розмаїття їх деномінацій. У цілому протестантські видання притримуються практики відмови від ілюстрацій та будь-якого виду декору: будь-які зображення зазвичай відсутні навіть на обкладинці. Однак, все ж таки, ілюстративний елемент в оформленні протестантських пісенників подекуди трапляється, як, наприклад, у виданні "Євангельська пісня" (1988, Київ) [3] (рис. 7), де на обкладинці міститься два зображення з християнською символікою: голуб як символ Св. Духа, який на тлі земної кулі уособлює проповідь Євангелія усім народам, і ліра як символ християнської музики.

Отже, сучасна українська едиційна практика співаників духовних пісень різних конфесій базується на багатівікових європейських та національних українських традиціях, яка їх продовжує та оновлює не лише у змісті духовних пісень, а й у оформленні співаників відповідно до потреб власної конфесії.

---

**Потапенко М.В.**  
*Викладач кафедри акторської майстерності та дизайну  
Запорізький національний університет*

**Потапенко Г.М.**  
*Старший викладач кафедри дизайну  
Національний університет "Запорізька політехніка"*

## **СЕМІОТИКА В ДИЗАЙНІ ПЛАКАТУ**

Тема практичного використання семіотичних моделей і символів в процесі навчання графічному дизайну мало досліджена, проте потреба існує оскільки спостерігається зростання конкуренції, у тому числі у сфері освіти. На сучасних молодих людей великий вплив має форма подання інформації, дизайн рекламних матеріалів, організація простору в Інтернет-виданнях. Символи допомагають вирішити проблеми, пов'язані з навігацією і зонуванням, привертають увагу, легко сприймаються і інтерпретуються. Необхідно виявляти комунікативну роль знаків в графічному дизайні, розглянути і проаналізувати прийоми семіотики для розробки систем графічних знаків з метою створення образу. Існують певні візуальні ряди символів, які можна використати при рішенні завдань, пов'язаних з формуванням графічних композицій.

Чарльз Сэндерс Пірс (1839-1914) одним з перших намагався охарактеризувати ряд важливих семіотичних понять: знак (sign), значення (meaning) і знакового відношення. Він виразно усвідомлював необхідність особливої науки – семіотики, яку визначав як вчення про природу і основні різновиди знакових процесів. Публікації Пірса охоплюють період з 1867 року до кінця його життя, проте вони були невеликими за об'ємом, нечастими і зазвичай малодоступними, жодну із задуманих ним великих книг Пірс так і не встиг завершити, і широке поширення його ідеї отримали тільки в 1930-і роки, коли були опубліковані його архіви.

Зокрема, Пірс створив базову для семіотики класифікацію знаків:

- іконічні знаки (icon), що містять образ предмета;
- знаки-індекси (index), що прямо вказують на предмет,
- знаки-символи (symbol), що довільно означають предмет.

Застосування семіотичних теорій особливо важливо у створенні дизайну плакатів. Інтеграція семіотичних матеріалів в навчання графічному дизайну збагачує творчий потенціал студентів.

Дизайнери, створюючи плакати komponують зображення і знаки, вибираючи адекватні візуальні елементи відповідно до заданої теми. Методи, що включають перетворення, комбінування, видалення і аналогію, використовуються для зв'язування, кодування і перетворення вибраних візуальних елементів в конкретних поєднаннях знаків для створення найбільшої виразності плакатів. Глядачі можуть інтерпретувати візуальні семантичні повідомлення відповідно до особистого культурного досвіду. Такий процес підвищує не лише творчий потенціал дизайнерів, але і емоційні почуття, які відчувають глядачі; таким чином, дизайнери і глядачі можуть спілкуватися і взаємодіяти через мову плакату.

Відповідно до принципів комунікації, графічні дизайнери підкреслюють структуру знаків і обробку інформації. Дизайн плакату – це область графічного дизайну, яка використовує візуальні символи в якості засобу передачі повідомлень. Застосовуючи певні значимі зображення, дизайнери можуть створювати плакати, які передають інформацію і спілкуються з публікою. Візуальні зображення, включаючи тексти, рисунки, фотографії, колористику і текстури, мають важливе значення в графічному дизайні, оскільки інтеграція таких символів або елементів знаків дозволяє плакатам функціонувати в якості засобу комунікації для поширення і демонстрації. Крім того, плакати виконують функцію носія зображення. Оскільки вони можуть використовуватися для символізування об'єктів.

Дизайн зображення сприймається як виразний метод візуальної комунікації. Зображення, завантажене конотативною інформацією, дозволяє глядачам асоціювати яву зі змістом зображення, яке безпосередньо ефективно передається глядачам. Крім того, візуальна інформація, що передається через зображення, може доповнювати недостатність аудіо і текстової. Процес оформлення плакату включає кодування і декодування візуальних зображень. При кодуванні зображення розробник повинен спробувати запобігти неправильному розумінню переданого повідомлення глядачем. Таким чином, ми пропонуємо три підходи для вирішення цієї проблеми : (а) Асоціативний підхід: загальний досвід або культурні корені можуть бути застосовані для розробки знаків зображення. (б) Примітивний підхід: зображення з максимальним поданням інформації підбирається відповідно до передбачуваного послання автора. (в) Когнітивний підхід: з точки зору людського пізнання, розробник плакату формулює концепцію зображення відповідно до ментальних моделей глядачів. Ці три підходи можуть бути об'єднані за допомогою концепцій характеристик знаку (знак, індекс, символ), запропонованих Пірсом, і теорій довільних і асоціативних стосунків, запропонованих Соссюром, для створення методології дизайну плакату. Отже, зображення є



найважливішим аспектом дизайну плакату, і для посилення візуальної напруги можуть застосовуватися семиотичні теорії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Иваненко Т. А. О стилизации знаковых систем [Текст] / Т. А. Иваненко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х.: ХДАДМ, 2009. — № 7. — С. 28–33.
2. Домнин В. Н. Предпочтения бренда — ключевой фактор влияния на потребительский спрос и рыночные показатели фирмы // Бренд-менеджмент. — 03(46)2009. — С. 130–144.
3. Черневич Е. В. Язык графического дизайна. Материалы к методике художественного конструирования. — М.: ВНИИТЭ, 1975. — 137 с.
4. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". — М., 1975.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. — С.-Петербург: "Искусство-СПБ", 2000. — 704 с.
6. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. — СПб.: "Симпозиум", 2006. — 544 с.
7. Степанов Ю. С. Семиотика. — М.: Изд-во "Наука", 1971. — С. 111.

---

*Гладун О.Д.*

*Кандидат мистецтвознавства, доцент  
Директор Черкаського обласного художнього музею  
Доцент кафедри гуманітарно-мистецьких дисциплін  
та технологій легкої промисловості  
Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ПЛАКАТ ЯК ВІЗУАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНА ПРАКТИКА: МІСЦЕ І РОЛЬ**

З кінця ХХ століття основною формою художньої виразності стає мистецький/дизайнерський візуальний проект. Тут маємо привід говорити про дизайнізацію мистецтва. Характерними ознаками візуального проекту виступають актуальність, концептуальність, атрактивність, поліінформаційність тощо. Усіма перерахованими ознаками в повній мірі володіє і плакатна акція.

Засобом виразності візуального проекту постають арт-практика чи дизайн-практика. Практики візуальних мистецтв відносимо до арт-практик (ключове слово – *мистецтво*). Практики у сфері дизайну

(дизайн-практики) розподіляємо за функціями, серед яких в контексті поставлених завдань дослідження виділяємо інформаційні / комунікативні дизайн-практики. До останніх відносимо рекламу, фотографію, телебачення, кіно, медіа-практики, практики мережі Інтернет і звичайно плакат як одну із найстаріших класичних візуальних комунікацій. Старшою за плакат є тільки книга і все, що пов'язано з передачею шрифтової й іконічної інформації: стародрук, рукопис, знак тощо.

Плакат як різновид візуально-комунікативної практики в силу своєї образотворчої природи (сформувався у кінці XIX століття у царині графічного мистецтва) і комунікативних функцій знаходиться перетині арт- і дизайн- практик. Специфіка плаката якраз і полягає в тому, що він є креолізованим текстом (поєднує візуальну і вербальну фактуру) і художнім твором водночас.

У кінці XX століття поняття *художній твір* поступово заміняється поняттям *візуального тексту*, який набуває багаторівневої презентації художньої інформації, де основним рівнем вважають емоційну складову. Таким чином, плакат як візуальний текст (візуальне повідомлення) окрім вербальної інформації (слоган/гасло/девіз) містить інформацію художню, яка забезпечує емоційність впливу. Емоційне збудження і захоплення у плакаті відбувається за допомогою форми і кольору, а не гасла. Важливо сказати, що чим вищий ступінь емоційного захоплення, тим вищий ступінь дії плаката.

На побутовому рівні плакат пропонує реципієнту так звану візуальну картинку (візуальний/художній текст), що легко сприймається, адже майже не потрібно думати (краще не думати взагалі!), треба лише відчувати, а це набагато простіше й ефективніше. На думку культового дизайнера Ігоря Гуровича, найцікавіше у плакаті знаходиться не у світі картинки, а у світі стратегії, за якою вона створюється (до основних стратегій постмодернізму відносимо стилізацію, імітацію, реконструкцію, деконструкцію).

Постмодерністському плакату притаманна інтертекстуальність, що поєднує його з художнім і культурним контекстом. Вона виникає у період, коли філософія, історія, культура, література й візуальне мистецтво сприймаються свідомістю сучасної людини як єдиний глобальний інтертекст. Розглядаючи інтертекстуальні зв'язки Ж. Дерріда ставить під сумнів такі непорушні поняття як структура, початок і кінець твору, його назва.

Поняття інтертекстуальності крім характеристики особливого способу організації художніх текстів почало вживатися і для визначення художньої виразності, якій притаманні асоціативність, поліваріативність, цитування.

За Р. Бартом кожен текст є інтертекстом, у якому на різних рівнях у більш-менш впізнаваних формах присутні тексти як попередньої так і сучасної культур. Кожен текст – це ніби нова тканина, що зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом поглинуті текстом та перемішані в ньому. Виходячи з тези Р. Барта, однією з головних формальних рис постмодерністського плаката як візуального/художнього тексту стає цитування зі своєрідним визнанням ніби вторинності й принципової неможливості створити щось нове. Втім, мається на увазі не формальне цитування, а переосмислене, інтерпретоване; досить часто іронічно, пародійно використане у плакаті (за О. Залевською).

На тлі активного цитування відбувається розмивання кордонів видів і жанрів арт- і дизайн-практик. У плакаті спостерігаємо своєрідне "гуляння поміж жанрами", що досить часто приносить цікаві плоди. Частково зникають і кордони між рекламним, політичним, соціальним, екологічним, видовищним: виставковим, концертним, цирковим, театральним жанрами, кіно-плакатом.

У сучасному суспільстві з його характерною рисою – *споживання* – весь плакат стає рекламним. Рекламується політична партія чи особа, соціальні вигоди, здоровий спосіб життя, турбота про людину (теж рекламується!). Власне рекламується будь-який культурний продукт.

Беручи до уваги комунікативні (все більше рекламні) функції плаката, варто зазначити, що плакат знаходиться не в естетичній категорії *красиво/некрасиво*, а в категорії *високий/низький* стиль, з ухилом в *низький*. Адже мова плаката – це мова вулиці (за модернізму) і мова інтер'єру та екрану монітора (за постмодернізму). Зрозуміло, що мова вулиці більш брутальна ніж мова офісу чи галереї. За таких умов в галереях, музеях тощо плакат перестає бути плакатом як ефективним комунікаційним засобом і стає арт-об'єктом. Загалом у ХХІ столітті відбувається пошук нових оптимальних мов у мистецтві. Плакат також потребує нової мови і нових текстів, написаних новою мовою.

Отже, сучасний плакат знаходиться на перетині між візуальним мистецтвом і дизайном, арт- і дизайн-практикою. У зв'язку з прагненням будь-якого виду мистецтва/дизайну вийти за свої межі існування відбувається розмивання кордонів між видами та жанрами і плакат у цьому сенсі не є винятком. Навпаки, в силу своїх комунікативних функцій і призначення бути в авангарді подій, плакат один із тих, хто прокладає шляхи створення нової пластичної мови всього візуального мистецтва.

---

**Білик А.А.**  
*Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну*  
**Федорова А.А.**  
*Магістрант кафедри дизайну*  
*Херсонський національний технічний університет*

## **МЕДІЙНИЙ ПРОСТІР ЯК НОВА ОСНОВА ДЛЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ КАРИКАТУРИ**

За даними соціальних досліджень психологи стверджують, що почуття гумору більш притаманне культурним та вихованим людям. "Іноді людей потрібно розсмішити, щоб відвернути їх від бажання вас повісити", – жорстко, але досить правдиво говорив Бернард Шоу. Афоризм драматурга дуже підходить до українських реалій сьогодення: політиків, народу, який влаштовував революцію "з гумором". З іншого боку, політики все частіше беруть гумор на озброєння, щоб здатися дотепними і привабливими в очах виборців, тим більше, що яскравий жарт, афоризм або анекдот часом можуть розповісти більше, ніж виборча програма або біографія кандидата. Ще якась крапля роздратування або агресії – і все могло закінчитися досить трагічно. Не останню роль у запобіганні такого фатального сценарію зіграв і гумор.

Накопичувана агресія вихлюпнулася не в мордобій, а в карикатурах, анекдотах, піснях.

Карикатура є ще недостатньо вивченим явищем у науковій літературі, незважаючи на те, що більше двох століть пройшло з моменту появи перших карикатур на сторінках видань. Систематизація та вивчення цього унікального за своєю суттю елемента друку дивним чином ще не розпочалася в нашій країні. З одного боку, карикатура є самостійним видом графічного мистецтва, яка не має прикладного значення. З іншого боку, з практичної точки зору, карикатура сьогодні в пресі стає одним із складових елементів інфографіки, значення якої зростає в епоху візуалізації інформації, витісняючи при цьому традиційний сатиричний малюнок, що має багату історію у вітчизняній періодизації. Отже, карикатура стає на одну смугу з колажем, фотоілюстрацією, часто втрачаючи свою природну функцію інформувати читачів про події візуально та з комічним ефектом, і давати тим самим поживу для роздумів.

Не випадково в деяких виданнях є навіть спеціальна рубрика: "Погляд художника". Більш того, будь-який "творчий процес складається з трьох найважливіших ланок: художник – твір – читач".

А це означає, що спочатку у художника з'являється задум твору, потім його конкретне втілення на матеріальному носії. Відносно карикатури творчий процес протікає так само. Спочатку у карикатуриста народжується ідея. Потім виникає конкретне художнє втілення (придумування сюжету, композиції, персонажів тощо, а також сам процес створення карикатури), і вже по завершенні цих двох етапів карикатура тиражується друкованим ЗМІ.

Однак, з появою Інтернету, роль ілюстрацій і карикатур різко зросла. Медійний простір змінюється, отже зазнає певної трансформації і сама карикатура. Особливим середовищем соціалізації і самореалізації особистості в сучасному суспільстві стає комп'ютерна мережа, в якій поступово руйнуються культурні кордони і соціальні комунікаційні бар'єри. За таких умов спостерігається наступна картина: тексти стикаються з текстами, одні думки і принципи – з іншими; у вільному спілкуванні формуються нові специфічні соціальні норми і правила. Спілкування і зіткнення різних точок зору стали природною формою суспільного буття віртуальної Інтернет-спільноти, яка характеризується глобальністю масштабів і можливістю майже миттєвого вільного поширення будь-якої інформації. Цей відкритий комунікативний простір за самою своєю суттю є новим і майже ідеальним середовищем для існування і розвитку сміхової культури.

Людина в мережі часто сприймається як набір масок. Більше того у цієї самої людини навіть може бути різне життя, адже задля того аби завести нове життя в Інтернеті треба лише придумати запам'ятовуване прізвище, вибрати напрямок діяльності і діяти. Уявити себе можна по різному. Цікаво те, що подану інформацію мало хто перевіряє. Цим багато хто почав користуватися і приписувати собі безліч можливостей. Спілкування анонімних співрозмовників перетворюється в подобу маскараду: моральна відповідальність за наслідки своїх дій слабшає, людина розкріпачується, висловлюючи свої потаємні і безрозсудні бажання. Так, наприклад, людина, яка боїться заводити нові знайомства чи соромиться виступати на публіці, у віртуальній реальності може мати сотні друзів та прихильників. Сучасний віртуальний простір є дієвим фактором соціалізації, відтворюючи норми і цінності саме в сучасній карикатурі.

Отже, карикатуру, яка поширюється в Інтернеті, чекає тільки розвиток. Якщо говорити про карикатуру, яка випускається в друкованих виданнях, безпосередньо в газетах – чекає загасання. Графічна карикатура ніколи не зникне, але з часом вона може виражатися в якійсь іншій формі. Сама ідея нікуди не пропаде. Адже як казав фінський письменник М. Ларні: "Життя є комедія для тих, хто думає, і трагедія для тих, хто відчуває".

---

*Шевчук В.С.*

*Аспірант*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДИЗАЙНУ ТА ВИМОГ ДО ПІКТОГРАМ**

Сучасне життя різноманітне і наповнене інформаційними знаками, мета яких – спростити процес сприйняття необхідної інформації та полегшити орієнтування у просторі. Піктограма (або просто - іконка) – це ідеограма (символічне зображення, невеликий графічний символ), яка передає своє значення, ідею завдяки своїй зображальній схожості на фізичний об'єкт. Піктограми часто використовуються в письмовій та графічній системах, в яких зображувальні предмети значною мірою схожі із реальними предметами або створіннями, людьми [1]. Як елемент візуальної комунікації функція піктограми - передача певної, часто важливої, інформації або ідеї.

Піктограми відіграють важливу роль у повсякденному житті, соціальній комунікації, при роботі з технічними засобами і з ускладненою електронною технікою, допомагають орієнтуватися у просторі, застерігають про небезпеку. Історія сучасних піктограм сягає глибокої давнини, оскільки їх прототипами дослідники вважають наскельні малюнки, шумерську писемність, єгипетські та китайські ієрогліфи [1-2]. Протягом ХХ ст. разом з активним розвитком техніки і промислового дизайну, збільшилося використання піктограм у сферах соціальної комунікації, на виробництвах, при роботі зі складними технічними об'єктами, в транспорті, на дорогах. На початку ХХІ ст. піктограми успішно використовуються при створенні інструкцій до побутових приладів та предметів широкого вжитку, інструкцій по догляду за одягом, взуттям, тощо, у фармації, але найбільше – у комп'ютерних програмах та соціальних мережах.

Традиційно склалися певні правила дизайну піктограм. Часто, дизайнеру може бути дуже складно створити працездатну піктограму, оскільки вона повинна бути універсальною, зрозумілою, її повинно бути легко розпізнавати і запам'ятовувати. Для цього необхідно враховувати багато факторів та умов, в яких вона буде використовуватися.

Піктограми, як і інші знакові системи, стандартно уніфікуються не тільки у вузьконаціональних, а й в міжнародних масштабах. При створенні графічної розробки носіїв візуальної інформації дизайнер

використовує такі елементи візуальної мови як колір, шрифт, малюнок, фото, світло, параметри яких повинні бути узгоджені з ергономічними вимогами [2]. Також при розробці нових піктограм слід пам'ятати, що уявлення про щось може трактуватися по-різному залежно від культурних традицій, вірувань чи релігії. Навіть, використання традиційних кольорових рішень в дизайні піктограм можуть стати проблемою. Це пов'язано з тим, що в Європі червоний колір є загальним символом небезпеки, однак у Китаї червоний колір символізує удачу і вважається, що він відлякує зло. Ризикованим є створення і принципово нового дизайну ікон, оскільки це може заплутати споживачів. Тому, піктограми не завжди є місцем для творчості. Також деякі слова вважається неможливим переписати на піктограму без допомоги тексту. До таких завдань відносяться, наприклад, спроба зобразити фразу "менеджер облікових записів" у вигляді піктограми. Це завдання тільки на перший погляд може бути легким [3]. Тому часом для полегшення розуміння піктограм, до них додають відповідний супровідний текст.

Використання піктограм може бути ускладненим, при застосуванні широко використовуваних піктограм, які мають, однак, суперечливе чи змішане значення [4]. Іншою складністю є використання застарілих піктограм, тобто піктограм, які зображують предмети, що вже вийшли з ужитку або були замінені більш сучасними і з абсолютно іншим дизайном.

На погляд автора [4], до ергономічних вимог, які висуваються до піктограм, належать:

- лаконічність та виразність у художньому відношенні, їх не слід перевантажувати образотворчими засобами (у них не дозволяється повторюваність окремих існуючих елементів);

- хороша відтворюваність і гарна впізнаваність;

- легке сприйняття за контрастом як з полем знаку, так і з оточуючими предметами, середовищем;

- розміщення та їх розміри повинні забезпечувати доступність для зорового сприйняття та розпізнавання;

- розташування в зонах найбільш тривалої зорової уваги відвідувачів і на відстані, що забезпечує комфортність сприйняття інформації.

При створенні піктограм для комп'ютерних програм і мобільних додатків до зазначених вимог варто додати розмежування з іншими піктограмами, відповідність загальному стилю компанії або продукту [4].

Висновки. Піктограми є важливою частиною життя сучасної людини, які зустрічаються у всіх сферах життя. Дизайн піктограм вимагає врахування багатьох факторів та аспектів їх сприйняття та

використання, для досягнення їх універсальності та зрозумілості споживачам. Вимоги до піктограм можуть різнитися, залежно від сфери, для якої вони створюються. Поява нових технологій та продуктів, а також процеси глобалізації створюють передумову до постійного їх оновлення та створення нових.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Haldemann Jerome. A brief history of pictogram and ideograms. SAFFRON INTERACTIVE. November 11, 2014. URL: <https://saffroninteractive.com/a-brief-history-of-pictograms-and-ideograms/>
2. Бірюков М. Ю. Піктограма як елемент знаково-символічної системи /М.Ю. Бірюков. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 10 (221). - Ч. I. - 2011. – С.5-10.
3. The History of Visual Communication. URL: <https://www.historyofvisualcommunication.com/02-ideograms>
4. Hannah Alvarez's - Making Your Icons User-Friendly: A Guide to Usability in UI Design. URL: <https://www.usertesting.com/blog/user-friendly-ui-icons/>



*Melih Tomak*  
*Lecturer, Department of Basic Education*  
*Faculty of Fine Arts, Dokuz Eylül University*  
*Izmir, Turkey*

### **VIRTUAL ADVERTISING IMPLEMENTATIONS IN TURKEY: EXAMPLES OF FOOTBALL AND BASKETBALL MATCHES**

With the growth of economy and increase in products today, efforts of the firms to distinguish themselves from the others and to be preferred have undoubtedly made great contributions to development of advertising sector. Advertisements, which have been placed in almost all corners of daily life, have become a part of life. Consumers are always in touch with advertisements while walking, getting on a bus or an airplane, listening to radio or watching TV within the flow of life. TV ads, which have lost their effect due to the increase in advertisements and difficulty in attracting the attention of consumers among intensive advertisement messages, had to renew themselves and applied to new methods.

One of the newest and most effective methods is the virtual advertisement, which is not shown during shooting and later added on the image digitally. We can see the examples of virtual advertisements especially in sports matches, in football and basketball on TV channels in Turkey. The aim of this study is to analyze what virtual advertisement is, what characteristics it has and how it is reflected on the TV screen during football and basketball matches broadcast in Turkey.

Virtual advertisements have drawn a lot of attention as one of the TV advertising methods, which have newly entered the advertising world, in recent years. RTUK2 (Radio and Television Supreme Council) defined virtual advertisement in the Regulations about the Basis and Procedures of Radio and Television Broadcasts in 2013 as follows: "Virtual advertisement expresses advertisement placement related to the real site on the image in television through electronic image systems which changes the broadcast signal" (Tezel, 2007). The image used in virtual advertisements is not in a real field or studio during shooting, it is later added on the image digitally. In this way, television channels make a higher profit by selling the places appropriate for advertisement within the program without switching to commercials and by re-selling them to other advertisers in playable repetitions of broadcast program in the future. Virtual advertising is the addition of the advertising image, which is not related to the current

environment, into present image with help of electronic image systems that change signal of broadcast.

Virtual advertisement refers to manipulation of legally usable images in live or recorded form via computer and all the images of various elements in the aforementioned images, which are dropped on the area of match and around it through available technology or technologies that will be developed in the future. In virtual advertisement, there is advertisement placement which is not related to the real site by using some techniques. Brown Williams, the founder of Princeton Video Image (PVI), which is the leading firm of the virtual advertising industry, explains their first discovery of virtual advertising idea as follows, and following this idea, PVI obtained the license of product placement and electronic image placement in TV programs broadcast in live or pre-recorded form in 1993 (Doyle, 2000).

Some of the rules of virtual advertising are as follows.

The use of virtual advertisement should not change and deteriorate the quality and integrity of the program or perception of the site, where the event is held. No sound effects should be used in virtual advertisements. Virtual advertisements cannot be placed on people, sportsmen, actors or onlookers or equipment used by them. Virtual advertisement is presented with the general appearance of the site and it cannot attract more attention than advertisements seen in the site. In virtual advertisements, subliminal techniques cannot be used. Virtual advertisements cannot be used for products and services whose advertising is banned in the country of broadcast. Virtual advertisements cannot be placed in news bulletins, news programs, daily programs, children programs and broadcasts of religious ceremonies.

Virtual advertising technology is in continuous development. Now, it is tried to increase the effect of advertisement with implementations such as virtual product placements in series and television programs. Virtual advertisements, which we first saw in football matches in Turkey, were spread over television programs beginning from the television series Kurtlar Vadisi. It was broadcast towards the end of 2005, as a result of advertisers' efforts to get rid of channel surfing and channels' efforts to increase their incomes. The first known example of virtual advertisement in Turkey was observed during a football match broadcast on TV on 20.02.2002. The onlookers suddenly saw the logo of a car company and footballs turning around it rising in middle of the field during football match. Covering almost the whole field, this image is a virtual advertisement. Advertisers can display the image related to their firms in any size and form in the field through virtual advertising technology. Thanks to these advertisements, which are not noticed by the players but only seen by the TV watchers, the firms gain flexibility and reach target masses more conveniently. Researches which compared the effect of virtual advertisements and

traditional advertisements in the field showed that the virtual advertisements' level of being remembered is higher than the others.

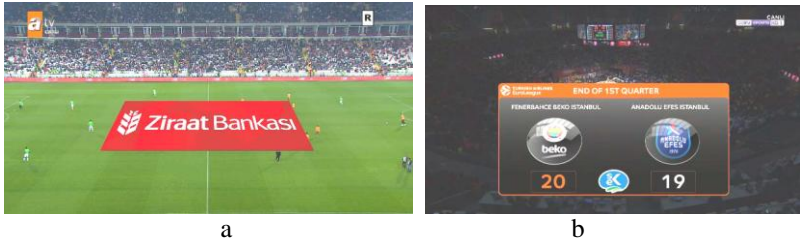


Fig. 1. Examples of virtual advertisements

In Fig. 1, a - the virtual advertisement of Ziraat Bankası, the name sponsor of the Turkish Cup, was released before the broadcast of the match by broadcasting organization during the final match of Ziraat Bankası Turkish Cup in Turkey. Can see the virtual advertisement of Ziraat Bankası before, during and after the match. In Fig. 1, b - can see witness virtual advertising implementation many times during the match played between Fenerbahçe Beko and Anadolu Efes under Turkish Airlines Euro League Final Four. The logo of the brand SEK is seen on the informative scoreboard. There are other virtual advertising implementations on the TV screen during the match.

TV advertisements, which lost popularity, started to have trouble in reaching consumers effectively due to factors such as the effect of zapping and the increase in the personal video recorders. This forced television channels to look for new advertising methods. As one of the most important advertising methods, virtual advertisement is increasingly used on TV screens today. Virtual advertisements do not exist in the studio or sports field during the shooting of the programs or sports matches, they are later placed digitally in the image with electronic programs. Can see the virtual advertising implementations without distracting the perception during the live stream but by attracting attention.

## REFERENCES

1. Doyle, Audrey "Virtual Advertising", Video Systems, C. 26, S. 4, 2000 Denet C. Tezel.
2. Denet C. Tezel, "Sanal Reklam: Kısa Ve Acısız" [Virtual Advertisement: Short and Painless], Forbes Dergisi, C. 01, 2007.
3. <http://ortulureklam.com/sanal-reklam/> Date Accessed: 11.06.2019

---

**Романенко Н.Г.**  
*Доктор технічних наук, професор*  
*Завідувач кафедри дизайну*  
**Стець О.О.**  
*Магістр кафедри дизайну*  
*Черкаський державний технологічний університет*

## **ДИЗАЙН-АніМАЦІЯ. Візуально-образна мова**

Мистецтво анімації із розвитком можливостей комп'ютерної графіки отримало нове життя. Анімаційні твори займають важливе місце в сучасній культурі, здійснюючи вплив не тільки на розвиток екранних мистецтв але й стаючи суттєвим елементом медійного простору і книжкової графіки. Візуально-образна мова засобів анімації, синтезуючи аудіо й візуальні технології, об'єднуючи анімаційну стилістику й досвід ігрового кінематографа, а також всі ті зміни, що відбуваються в техніці анімації, досить складна і передбачає систематизацію у пошуках нової художньої образності.

Активним провідником новітніх тенденцій щодо розвитку і систематизації художньо-виразних засобів формування медійного простору є професорсько-викладацький склад (ПВС) кафедри мультимедійного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ). Завідувач кафедри – кандидат мистецтвознавства, доцент Опалев М.Л. Дослідження доцента Опалева М.Л., доцента Сухорукової Л.А. [1-3] направлені на визначення системи класифікації художньо-виразних засобів формування візуального середовища в мультимедійному дизайні, лягли в основу освітнього процесу підготовки дизайнерів з мультимедіа багатьох дизайнерських шкіл. Продовжуючи дослідження фахівців ХДАДМ в області виявлення засобів гармонізації мультимедійних композицій, ПВС кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету пропонує спільноті фахівців свої напрацювання щодо визначення засобів формування візуально-образної мови в дизайні анімаційних роликів. Було досліджено історію становлення анімаційного мистецтва, визначені основні засади сприйняття і розуміння образності мови віртуального простору, здійснено класифікаційний аналіз анімаційних систем, досліджено алгоритм побудови анімаційного ролика як дизайн-об'єкту, запропоновано авторську пропозицію дизайну анімаційного ролика.

Виходячи з відомих істин про те, що візуальне сприйняття, візуальна культура формують у свідомості людини візуальну

установку, здатну усвідомлювати буття, розвивати візуальне сприйняття й осмислення віртуального і реального простору, слід зазначити, що сприйняття дійсності особистістю опирається на іконічну знакову систему. Мультимедійний віртуальний простір, як об'єкт дизайну, вимагає не тільки творчого підходу до створення образу, але і вміння створювати знаки, користуватися ними. Організувати великі об'єми знакової інформації, наочніше показати співвідношення предметів і фактів в часі і просторі надає можливість інфографіка. Художнє проектування інформаційних схем та моделей, які уособлює інфографіка, передбачає подання інформації не тільки у вигляді чітких графіків або гістограм, а здійснюється шляхом створення стилізованих образів, здатних впливати на емоційну сферу реципієнта, викликати в його пам'яті необхідні асоціації, будувати естетичну оцінку, формувати достатній відповідний рівень візуальної культури.

Проведені теоретичні дослідження надали можливість стверджувати, що комп'ютерна віртуальність підвищує рівень емоційної активності суб'єкта, значно активізує механізм ухвалення креативних рішень, сприяючи більш ефективному сприйняттю інформації суб'єктом. Враховуючи також вектор розвитку морфології дизайн – проектування об'єктів, що виходить із спадкоємності еволюційного досвіду в рамках певної художньо-естетичної традиції, стратегія проектування змісту анімаційного ролика повинна бути не просто інформативною за своєю образністю, а повинна посилювати культурну своєрідність наочного середовища, відповідати його художньо-естетичним традиціям.

Висновки:

1. Візуально-образна мова комп'ютерно-графічної дизайн-діяльності вимагає не тільки творчого досвіду, але й знань структури електронних пристроїв, їх основних елементів, пов'язаних з програмним забезпеченням й інфографікою, вмінням окреслити алгоритм розробки анімаційного ролика як дизайн-об'єкту.

2. Здійснений аналіз засобів формування візуально-образної мови художнього проектування анімаційних роликів дозволив встановити, що процес креативної комп'ютерно-графічної дизайн-діяльності передбачає декілька етапів: уявлення чуттєвого образу, його перетворення в понятійний образ засобами інфографіки, подальше його впровадження в проєкт засобами комп'ютерної графіки і анімації;

3. Класифікаційний аналіз анімаційних систем за розвитком стилів, видів та методів анімації дозволив окреслити алгоритм розробки анімаційного ролика як дизайн-об'єкту, а вибрані засоби – підкреслити або посилити особливість сюжету, персонажів, предметів;

4. Запропонована авторська пропозиція анімації сюжету Експлейнер-ролика "Geekhub" здатна затримати погляд глядача й зацікавити його, про що свідчать чисельні відвідувачі сторінки спільноти "Geekhub".

Напрацювання методик створення анімаційних роликів для студентів спеціальності Дизайн продовжуються.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Robin Landa / Animated Storytelling: Creating Animations & Motion Graphics [Електронний ресурс] – режим доступу: <http://www.howdesign.com/design-creativity/animated-storytelling-motion-graphics>;
2. Сухорукова Л.А. Засоби художньої виразності в мультимедійному дизайні (на прикладі музичного кліпу з елементами 3D-анімації) /Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: 17.00.07 – дизайн / ХДАДМ. – Харків, 2015. – 22 с.;
3. Сухорукова Л.А. Систематизация средств художественной выразительности формирования визуальной среды музыкального клипа с элементами 3D – анимации / Вісник ХДАДМ / Теорія та історія дизайну, 2014.- №6.- С.34-39;

---

---

**Фефелов А.О.**

*Кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну  
Херсонський національний технічний університет*

## **АВТОМАТИЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ РОЗРОБКИ РЕСУРСІВ У МУЛЬТИМЕДІЙНОМУ ДИЗАЙНІ**

При створенні проектів з тривимірною графікою і анімацією значна кількість часу витрачається на розробку і складання ресурсів, таких як моделі, персонажі, анімації, текстури, матеріали, спеціальні ефекти і т.і. Якщо розглянути деталі цих процесів, то можна помітити, що багато дій багаторазово повторюються, представляючи собою рутинні операції, які не потребують творчого підходу. При серійному виробництві, коли студіям протягом обмеженого часу доводиться створювати сотні або тисячі одиниць ресурсів різних типів, рутинні операції, що виконуються вручну, можуть істотно знизити продуктивність праці. Тому в сучасному графічному дизайні невід'ємною частиною створення технологічно багатоманітного контенту є автоматизація. Багато великих компаній, які виробляють графічний

софт, пропонують готові рішення для автоматизації [1, 2]. Однак, через специфіку виконуваних завдань і великої різноманітності "виробничих конвеєрів" графічних студій, далеко не завжди існуючі інструменти можуть бути вбудовані в процес. Тому доводиться проектувати власні інструменти.

Розглянемо приклад елементарної дії. Для виробництва статичних моделей ігрова студія використовує додаток Autodesk Maya. Перед завантаженням в ігровий движок Unreal Engine здійснюється складання одиниці ресурсу, яка включає в себе кілька LOD-ів геометрії, фізичні оболонки і сокети. Для зручності управління сценою в Maya всі частини ресурсу об'єднуються в ієрархію за наступною схемою (рис. 1). При цьому на одній сцені може бути до сотні таких ресурсів. Для правильного експорту ресурсу в движок необхідно: перенести групу в початок координат; тимчасово розгрупувати ресурс; виділити LOD-и в правильній послідовності і створити спеціальну LOD-групу; виділити LOD-групу, всі сокети і фізичні оболонки і експортувати виділені в форматі FBX; скасувати всі попередні дії.

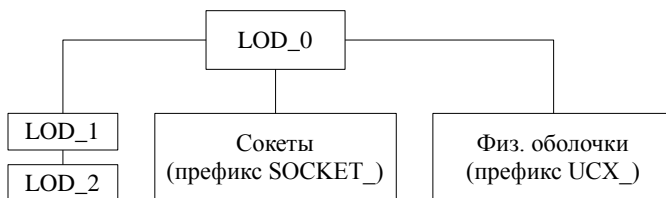


Рис. 1. Приклад складання ігрового ресурсу на сцені 3Д-додатки

Ця елементарна частина "виробничого конвеєра" конкретної студії є рутинною операцією і повинна бути автоматизована. Однак, для неї неможливо знайти на ринку готове рішення. У Maya для автоматизації подібних дій є два потужних інструменти: мова сценаріїв MEL і повноцінна мова програмування Python. Причому автоматизувати свої дії на MEL в принципі може користувач, який не є фахівцем в області програмування. Для цього потрібно одноразово виконати операцію звичайним способом, тобто через інтерфейс, а потім зберегти список команд, що з'явилися в командному вікні історії. Звичайно, більш глибоке вивчення MEL дасть розробнику-дизайнеру істотно більше можливостей з автоматичного управління сценою в Maya.

Можна навести більш складні приклади автоматизації, коли виникає необхідність підгонки одного і того ж одягу на персонажів з різною комплекцією або взагалі з різною анатомією. В цьому випадку сценарії можуть відрізнятися підвищеною складністю аж до

застосування методів штучного інтелекту.

Підсумовуючи сказане вище, слід зазначити, що у виробничій діяльності практично кожен дизайнер стикається з необхідністю в тій чи іншій мірі автоматизувати свою роботу. Це особливо актуально для фахівців, що працюють в області мультимедійного дизайну, внаслідок високої технологічної складності контенту. Сучасні мови сценаріїв, такі як Python, завдяки простоті конструкції, можуть бути легко освоєні дизайнерами на тому рівні, який дозволить їм істотно підвищити продуктивність праці і заощадити час. Введення курсів автоматизації в програму підготовки студентів ВНЗ дасть можливість молодим фахівцям швидше вбудовуватися в сучасні реалії виробництва і підвищить їх конкурентоспроможність на ринку праці.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Laranjo. F. Automated graphic design – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://modesofcriticism.org/automated-graphic-design/>
2. Tselentis. J. How artificial intelligence can boost your productivity – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.howdesign.com/how-magazine/manual-automatic-artificial-intelligence-can-make-productive-designer/>

---

---

*Алфьоров А.М.*

*Викладач кафедри телебачення  
Харківська державна академія культури*

## ПРОЯВ ОЗНАК "ВІРТУАЛЬНОЇ ДІЙСНОСТІ" В КІНЕМАТОГРАФІ

"Віртуальна дійсність" як технологія з'явилась у середині ХХ ст. на перетині досліджень в царині 3D графічного моделювання та людино-машинного інтерфейсу. Метою розробників "віртуальної дійсності" стала руйнація межі між людиною та комп'ютером, симуляція почуттів та формування ілюзії "реального досвіду". Основним ефектом усіх систем "віртуальної дійсності", що з'явилися за цей час став "ефект заглиблення" (immersion).

На сьогодні експерти виділяють наступні ознаки "віртуальної дійсності": симуляція як модель генерації подібності, інтерактивність, темпоральність та казуальність. Більшість цих ознак "накладаються" і на онтологічні ознаки кінематографу як феномену віртуального характеру. Сучасний кінематограф, завдяки новим технологічним



платформам, здатен до порушення причинно-наслідкових зв'язків, демонструє зворотність часо-простору, тощо. Ці ж ознаки притаманні і "віртуальній дійсності".

Інтерактивність – це принцип організації системи, де мета досягається інформаційним обміном елементів цієї системи. Будь-який об'єкт стає інтерактивним, якщо він здатний відповідати на дії іншого об'єкта в режимі реального часу. Інтерактивність – це одна з найважливіших естетичних тенденцій метамодерної філософії, яка зараз стрімко поширюється на всі сфери нашого життя. В сучасному кінематографі інтерактивність проявляється завдяки імітації режисером варіативності подій фільму.

У "віртуальній дійсності" відбувається почуттєва симуляція інтерактивності. Інтерактивність в кінематографі та у "віртуальній дійсності" підсилює драматизм дії, яку віддзеркалює свідомість глядача(учасника). Яскравими прикладами такого підходу до метамодерного драматизму є стрічки Тома Тиквера "Біжи, Лоло, біжи" (1998), Алена Рене "Курити / Не курити" (1993), Еріка Бресса, Джея Грубера "Ефект метелика" (2004), де відображений нескінченний простір варіантів, в якому незначна подія викликає непередбачувані наслідки та зсуви усієї хаотичної системи.

Таким чином, тезовий аналіз проявів ознак "віртуальної дійсності" в сучасному кінематографі, свідчить про те, що вже традиційні екранні морфології увібрали у себе інноваційні моделі конфігурації "неіснуючих дійсностей" та вправно користуються ними.

---

*Полтаєва Г.Н.*

*Кандидат технічних наук, професор кафедри дизайну*

*Жукова М.І.*

*Студентка кафедри дизайну*

*Херсонський національний технічний університет*

## **ОГЛЯД ІНТЕРФЕЙСУ МОБІЛЬНИХ РОЛЬОВИХ ІГОР З ПОЗИЦІЇ ГРАВЦЯ**

У сучасному світі ігри займають провідне місце в стратегії розвитку суспільства. Велика кількість наукових, політичних, економічних організацій використовують у своїй роботі технології ігор, які допомагають вирішувати складні завдання і знаходити відповіді в різного роду проблемах, в тому числі для тренування мозку і вміння виходити зі складних ситуацій. Досягненням сучасного світу є

також використання ігор, які дозволяють виробити в людині лідерські якості.

В цьому контексті необхідно розглядати якості інтерфейсу в розрізі зручності застосування, дизайну, естетики та загальної читабельності. Опираючись на твердження, що користувачі переважно сприймають гру через зорові образи, можна виділити основні характеристики, що впливають на якість ігрового контенту. Для виокремлення переваг та недоліків розглянуто рольові ігри: FoodFantasy (Elex Wireless, 2018); King's Raid (Vespa, GloHow, 2016); Mobile Legends: Adventure (Moonton, 2019); Sdorica -mirage- (Rayark Inc., 2018); AFK Arena (Lilith Games, 2019); Destiny Child (NextFloor, 2016).

Аналіз розгляду більшості ігор в цьому огляді дає можливість виявити не досить зручний ігровий інтерфейс. Насамперед привертає увагу тривалість вивчення роботи певного ігрового контенту (King's Raid, Destiny Child), доволі складно оцінити цілі гри, хоча графіка та анімація для даних ігор створена на високому рівні. Загальна композиція перенавантажена різноманітними іконками та зоровими образами, які, в свою чергу, порушують загальне сприйняття, в результаті чого гравцю важко зосередитися.

Часто заважає занадто велика кількість додаткових меню, що ускладнює розуміння ігрового процесу. Для багатьох ігор характерна одноманітність геймплея, який з часом викликає втому від ігрового процесу і, відповідно, набридає. Також спостерігається незначна кількість івентів, не досить вдала система рангів, яка не дає гравцям навіть з достатньо високим рівнем отримати деякі досягнення без донатів. Недоліком є й те, що при підвищенні рівня з'являється безліч функцій, які без додаткового пояснення зрозуміти неможливо. Сюжети ігор іноді досить нудні і одноманітні, хоча, варто відмітити, що це характерно для більшості ігор, і не тільки даного жанру. Графічне представлення персонажів часто досить сильно відрізняється від моделей представлених у боях. Ще, як недолік, необхідно відзначити не ясну систему підвищення персонажів і затягнутий вступ до гри, який неможливо пропустити. Буває вкрай непродуманим включення 3D-дизайну в гру, виконану в 2D-стилістиці.

Однак дані ігри мають і свої переваги, такі як: детальне опрацювання оточення, персонажів, ворогів; майже завжди можна спостерігати досить продумане музичне оформлення і озвучення персонажів; битви можуть проходити як в повному автоматичному так і в ручному режимі, що дозволяє гравцеві мати вибір. Іноді нелінійне рішення гри дає можливість проявити свою індивідуальність в розв'язанні проблем пов'язаних з проходженням ігрової історії.

Рольові ігри залучають гравців своєю можливістю відчувати себе в незвичній для себе ролі героя гри, який переживає надзвичайні пригоди. Гра викликає масу переживань і відволікає від тих проблем, з якими гравці стикаються в реальному житті.

---

---

*Полтаєва Г.Н.*

*Кандидат технічних наук, професор кафедри дизайну  
Херсонський національний технічний університет*

## **ФАКТУРА ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ В АНІМАЦІЇ**

Сьогодні комп'ютерна тривимірна анімація практично витіснила з кіноекранів інші види анімаційного кіно. Особливо це відчутно в такому форматі, як повнометражний анімаційний фільм. Причини криються не стільки в інтересі глядачів до нових технологій, скільки в тому, що даний вид анімації асимілює в собі більшість досягнень класичної анімації, переводячи їх на нову технологічну основу. В процесі цього можна виділити особливості фактури як одного з виразних засобів комп'ютерної тривимірної анімації. Фактура, яка може бути застосована до анімації – це широке поняття, яке включає в себе як матеріальні властивості об'єктів, так і зовнішні дані мультиплікаційних героїв. Виходячи з природного розподілу кадру анімаційного твору на персонажів і їх навколишнє середовище, фактуру також слід розділити на "персонажну", тобто пов'язану з виглядом героїв, і "предметну", тобто ту, що відображає ті чи інші властивості об'єктів, які оточують героїв анімаційного твору.

Однією з головних складових "персонажної фактури" є форма втілення персонажу, яка включає в себе чотири групи, пов'язані з моделлю їх поведінки: антропоморфні (Міккі Маус, "Стюарт Літтл" (1999), "Життя жуків" (1998; студія "Pixar" ) і "Мураха Анті" (1998; студія "DreamWorks") і зооморфні персонажі, люди ("Суперсімейка" (2004), "Будинок-монстр" (2006), "Рататуй" (2007), відтворені предмети ("Тачки", "ВАЛЛ-і"). Однак цей поділ не виключає і проміжні як за зовнішнім виглядом, так і за поведінкою варіанти.

Аналізуючи групи, що входять до "персонажної фактури", можна сказати, що в комп'ютерній тривимірній анімації відбувається зміщення акцентів: з чотирьох перерахованих груп найбільш затребувані антропоморфні герої і персонажі-люди. У тривимірній анімації, у порівнянні з класичною, зооморфні персонажі затребувані в меншій мірі. Але не можна не відзначити, що це зменшення уваги компенсується все більш частою появою подібних персонажів у

ігровому кіно ("Володар кілець", 2001-2003; "Аватар", 2009; "Повстання планети мавп", 2011). Це обумовлено тим, що подолавши всі технічні обмеження на шляху до створення реалістичного зображення, комп'ютерна анімація, як вид кіно, йде від гіперреалізму до свободи маніпуляцій з фактурою персонажа.

Таким чином, можна сказати, що "персонажна фактура" є одним з найбільш значущих виразних засобів анімаційного твору. Тому завдяки їй з'являються яскраві, емоційно-насичені образи, без яких не може існувати жоден повноцінний витвір мистецтва.

---

*Katerina Ladon*

*Illustrator and concept artist*

## **RESEARCH OF THE PAINTING INTO THE PIXELS**

In the last years' technological development has led to significant changes in our lifestyle, even creative work has radically changed. The introduction of increasingly advanced painting, graphics, modeling and photo editing programs haven't only changed the approach to the visual arts but also the demands of market: quality of work is always higher and the substitution of painting with photos is increasingly evident. In some cases, painting is used only as a ligament between one photo and another. The results are of course really brilliant, but there are still those who prefer to paint manually limiting the use of photos.

Katerina Ladon – illustrator and concept artist working in the RPG and board games industry, has illustrated many game manuals on the market and paint exclusively in digital.

Author experienced a lot of traditional painting techniques during studies, switchover to digital painting was unexpected, almost accidental. After more than a little skepticism, author decided to use scholarship, won during the 2nd year of illustration course to learn Photoshop and digital painting; the potential of the digital painting techniques has not been slow to reveal itself, making it now my favorite medium of work.

Artist noticed two very interesting aspects in the digital painting: on one hand, work is simplified by filters, adjustments, textures and the possibility of endless perfecting your work. On the other a total and directly consequent absence of the "good at the first" that characterizes the traditional painting, and this from a certain point of view turned out to be a problem. In traditional painting, if the build structure of an illustration is bad, the final result, even if beautifully detailed, is heavily penalized by the bad sketch; In digital way, we mistakenly think that the bad build

illustration can be corrected or masked by the use of advanced filters or tools, but it isn't so; one of the most common mistakes that author see is to take for granted the basic structure, composition, graphic or anatomy to focus immediately on extensive use of advanced tools. Artist think this is what makes a job mediocre. Moreover, working this way the drawing skill is slowly lost, you have the impression of improving but in reality you remain still trying to plug the gaps abusing the shortcuts offered by the program.

After some years of experience managed to identify some key points that helped and still help to improve qualities.

The first thing that needs to be asked is: what are we going to do? What mood should it have? What guidelines do I have from my Art Director? How far can I go with my personal taste?

Once the idea has been identified, can move on to the practical aspect.

Author personally preferred to approach from the beginning the digital painting as cautiously as possible by learning to paint on one single layer as on a canvas, avoiding the use of filters. Gradually started introducing the advanced layers, experimenting their potential one by one, and so with each instrument, trying to learn it better before moving on the next.

As soon as you choose the format of your work, the first thing to do is sketch and sketch a lot. Never lose the design, always try to improve your shapes. Originality is always rewarded. Copying our favorite artists, however rewarding, doesn't impress publishers.

Brushes. Author pay exclusive attention to the brushes use, brushes modified over the year's till adapting them perfectly to pictorial needs. Artist use exclusively textured brushes, but it is a very personal choice: there are artists who use basic round brushes with truly incredible results. In any case, the choice of the brush and how it is used is a very important imprint for anyone who aspires to become an artist.

A small parenthesis should be made for the filters, author don't particularly like them, the only two use are the sharpness filter (especially with the textures that simulates the canvas) and the blur filter, used only into limited areas, when realize that attention is not focused on the subject.

The color palette that used generally is made by 2 complementary pairs, usually chosen according to the mood to create. As author love immersive and disturbing moods, cold colors are definitely favorites. Work directly with colors, although, especially for exercise, it is very useful to work in grayscale because it helps to understand volumes in the best way possible.

The textures can be a valid aid, but in a moderate way and they must always be applied, following the perspective of the surface they are applied

on (therefore using the appropriate transformation controls). There is nothing worse than textures placed in the wrong way. Besides being awful to see, they ruin all the work you did.

The storytelling. As an illustrator, storytelling is perhaps the most important part. One of the worst mistakes is when storytelling is thrown into the background to make room for technical skills. Illustration comes from a mood, from a concept, later developed into a complex web of actions, natural or iconic poses, composition and color balance. Live in your illustration, breath the air inside it, figure the mood you see, feel with it and hear the tension, because all this will be felt by those who will see it.

The last thing is to try as much as possible to don't choose the easier way, never be lazy. Don't be shy to experiment, don't pull it off until tomorrow, don't make excuses to yourself.

To keep training and break personal limits day-to-day should be the aim of every artist.

At the end, do not abuse the competition. Never. A healthy competition helps to reach personal goals but don't be poisonous to other artists, do not avoid them, do not avoid the comparison with the one who is better than you but be humble, learn, because the others can teach you very much. Draw and have fun because this is the one of the most beautiful jobs in the world, love it and honor it with your passion, tell about yourself through it.

Because this, at least, is the most sincere way and maybe the only possible one through artist can communicate to the world.

***Takashi Ikezawa***  
*Director, Curator, Artist in Tsukuba Art Center*  
*Tsukuba, Ibaraki, Japan*

### **CONCEPTUAL PRINCIPLES OF MODERN LAND ART IN JAPAN**

Land art is a trend in art that arose in the late 1960s, in which the work created by the artist was inextricably linked with the natural landscape. Land art works were not external or introduced to landscape. Rather, they were used more as a form and means of creating a work. Often the work was carried out in an open and remote space from populated areas, in which it turned out to be left to themselves and the action of natural forces.

The creative projects of the author of this article in this direction should be regarded as an artistic protest against the usual artificiality, plastic aesthetics and ruthless commercialization of art (Fig. 1). A contemporary artist needs to consider not only standard art sites, like museums or galleries, as a place to showcase his work, but also space in a non-hall. This allows to create not only small forms, but also monumental landscape projects that could not be compared with traditional transportable sculpture or the commercial art market in principle, which makes works more accessible for contemplation, understanding of the conceptual idea to a wide range of viewers (Fig. 2).



Fig. 1. Works by contemporary Japanese artist Takashi Ikezawa



Рис. 2. Landscape Designs by Takashi Ikezawa embedded in the natural environment

The inspiration for creating works in the direction of land art can be different areas of art, for example, in Japan. Minimalism and conceptualism are popular, as well as various religious and philosophical teachings, in particular Zen Buddhism. In this case, the work personifies a cultural space of coexistence of natural and artificial, imagined through the interaction of man and nature. This is the adoption of a single space that includes art and religious concepts.

Thus, the concept of land art allows the artistic ideas of modern art to be made more accessible, as well as harmonizing the space of human existence with nature, worldly wisdom and philosophy of great teachers.

---

*Jae Gyu Kim*  
*Ceramic artist*  
*Seoul, South Korea*

**SPATIAL INSTALLATION IN FORMATION OF AN  
 AESTHETICALLY COMPLETE AND HUMAN-FRIENDLY LIVING  
 ENVIRONMENT**

The formation of an aesthetically pleasing and human-friendly living environment currently requires the artist to understand new trends in its ongoing transformation. Active introduction of innovative technologies and materials in modern construction, changing the concepts of urban studies,



emergence of new types of buildings, structures complicate and transforms the familiar picture of surrounding space.

Under these conditions, modern installation becomes an expression of the form of human interaction with the surrounding space, and helps to understand what place it occupies in it and what impact it is exposed to. In addition, the plot-narrative type of installation makes it possible not only to aesthetically competently organize the space, add necessary accents, create a unique atmosphere of a person's living environment, as well as convey the artist's key idea, the author's conceptual message to the contemplator and prompt the latter to think about important and relevant problems modern society.

It should be noted that for the artist, the primary concept of creativity should be cultivation of high moral values and principles. It is this approach that makes it possible to form an aesthetically complete and favorable living environment for a person, in which the basic moral and ethical programs for development of society are laid.

Adhering to this position, the author of this work, often in his work turns to installation as a tool for revealing idea of peace, goodness, hope for a bright future. One of the main symbols of light and kindness, as well as children's spontaneity and naivety, deprived of the pragmatism of modern world of adults, are images of animals with soft rounded streamlined shapes that work in contrast with the clear geometry of urbanism and other strict angular objects created by human hands (Fig. 1).



Fig. 1. Images of animals in the spatial installation of Jae Gyu Kim

The author also actively participates in social cultural creative projects in which she practices involvement of children in creation of installations (Fig. 2).



Fig. 2. Making door plates together project (Jangheung art park)

Such an interactive approach, not only further contributes to formation of creative skills among the younger generation, but also increases the strength of information message to society.

---

**Oleksandra Chernysh**  
*Student of Faculty of Design*  
**Ruslana Khynevykh**  
*Associate Professor of Faculty of Design*  
*Kyiv National University of Technologies and Design*

## **ANALYSIS OF THE DEVELOPMENT TRENDS OF LIGHT DESIGN**

When designing an architectural environment in modern conditions, lighting design is becoming increasingly important. The development of this industry is influenced both by scientific and technical progress in the field of lighting devices and by new approaches to the issue of integrating sources of light into architectural objects.

Architecture is created by light, dependent on light. Form, plastic, relief, color - all of these are result of the interaction of the surface and light, natural and artificial. Psychologists conducted a lot of research on the effect of lighting, its brightness and spectral composition on human performance and mood. They concluded that poor, improper lighting could reduce performance by 30%. An important step in the development of science were the works of American scientists Edwin Babbitt (*The Principles of Light and Color*, 1878) and Pleasanton, which described the therapeutic effects of each color of the spectrum.

In 2015, the festival "Light Architecture" was held in Moscow as part of the International Year of Light and Light Technologies. One of the most interesting topics discussed at the festival was the topic of modern trends in the development of lighting design, most of which were shaped by the advent of LED technology.

Based on the analysis of the materials of the "Light Architecture" festival, the following modern trends in the development of lighting design can be distinguished: flexibility and compactness; bionics; environmental friendliness; integration; control; change in color temperature; color lighting; video mapping (3D projection on objects whose image is completely transformed).

Depending on the type and location of light sources, the lighting of buildings and facades can be:

- filling: the light is evenly distributed throughout the facade. The method is suitable for non-residential, historical, administrative buildings with walls of a large area, as well as for bridges, sculptures, monuments;
- local: reception involves the creation of beams of light directed up and down - this allows you to emphasize the architecture of the structure and highlight features of the object, for example, columns, cornices, arches;
- contour: emphasizes the contours of buildings, the boundaries of walls, windows, architectural elements. Allows you to select an object against the night sky, not blinding people inside the building;
- color dynamics: is a composition that changes the color and pattern according to a previously laid pattern. Reception can combine different types of facade lighting. Allows you to create a real light show, to project pop-up labels or moving figures.

Illumination of the facade of the building can be carried out using gas-discharge or LED light sources. LEDs are twice as expensive, but more profitable due to the duration of operation, high energy efficiency and environmental friendliness.

LED illumination of the facades of buildings is most often realized with the help of spotlights, linear and spot LED lights, LED strips, and garlands. Powerful spotlights with a wide angle of dispersion are used for floodlighting and background illumination, less powerful controlled models - for color dynamics. Linear lamps and small spotlights, as a rule, are used for local illumination, and LED strips and garlands - for contour.

Before a lighting design project becomes a reality, it must go through all stages of development, the tasks of which can only be done by professional design organizations. One of the main stages is the generation of the idea and its visualization.

It would seem that such an important stage is possible only for professionals, but I offer a simplified version that is available to anyone who has elementary skills in using Photoshop, because this is the most

versatile modern raster graphic editor.

In order to present to customers a design project of lighting or lighting of architectural objects, this paper proposes the use of a universal graphic editor Adobe Photoshop. The choice of the program is due to the following advantages: simplicity and versatility, ease of presentation of several design options at once, the ability to quickly make changes in accordance with the requirements and wishes of the customer, etc.

The main idea of visualizing the illumination through photoshop is a simple and convenient approach. Namely: a photograph of the architectural object taken in the daytime is used as the source. Then sky is replaced by a photo taken at night, and the rest of the image is darkened to create a night effect. After that, light streams of colored brushes are superimposed on the image of the building, similarly, all the nuances that correspond to the given idea are worked out. In the course of the work, several variants of the light installation of the high-rise building of the Kiev National University of Technology and Design were designed using the proposed method using photoshop. As lighting devices, it is supposed to use combined variations of lighting equipment (spotlights, spot LED lights, LED strips), LED lights with flood and contour, color-dynamic backlighting.

Bottom line: thanks to the technical progress, innovations directly influence the development of design in various industries, as evidenced by this is the popularization of light design throughout the world. Due to the ease of use of graphic editors and possession of basic skills in work, it is possible to optimize and simplify some stages and processes of pre-project preparation.

---

***Вільгушинський Р.К.***

*Заслужений художник України*

*Доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну  
та методики їх навчання*

*Тернопільський національний педагогічний університет  
імені В. Гнатюка*

## **МАЛА СКУЛЬПТУРНА ПЛАСТИКА У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ**

Дизайн предметного середовища – це дизайн синтезу архітектури, властивостей матеріалів, пластичного і образотворчого мистецтва. Цей синтез відбувається при організації предметного середовища, коли предметне наповнення простору знаходяться в гармонії як між собою, так і з людиною.

Дизайн-проекування інтер'єру застосовує широку палітру засобів формотворення, а саме, використання образно-пластичних форм. Образно-пластична форма охоплює твори мистецтва, художнього проектування та архітектуру, що мають предметний характер і сприймається споживачами безпосередньо візуально.

До таких форм належать станкова скульптура, скульптура малих форм, рельєф, архітектурно-декоративна пластика, пластичні архітектурно-конструктивні елементи, пластика меблів, об'ємна декоративна пластика[1].

Мала пластична форма визначається властивостями матеріалів, геометричною будовою і тектонічною схемою та безпосередньо залежить від функціонального призначення інтер'єру та його стилю.

Мала пластична форма може бути і в основному є повноцінною завершеною сучасною композицією. Тому їх об'ємно-просторове формування має певні особливості, а саме композиційні взаємозв'язки і схеми у їхній структурі [2], які дають можливість значної варіативності та індивідуальності створюваних об'єктів. У сучасній архітектурі спостерігається тенденція до переходу малих архітектурних форм із зовнішнього середовища в інтер'єри. Крім того, відбувається процес перетворення елементів побутового й технічного дизайну в малі архітектурні форми.

Саме цим пояснюється велике поширення у сучасних ансамблях та інтер'єрах самостійних просторових композицій із малих архітектурних форм (т. зв. предметний інтер'єр), ніби не пов'язаних з архітектурною основою, але такими, що формують потрібні людині "міні-простори", ізольовані куточки, оздоблення яких має своє обличчя, яке відповідає їхньому призначенню й утворене даним комплексом малих архітектурних форм. Так, на сьогоднішній день малі архітектурні форми завдяки нетрадиційним технологіям і фантазії дизайнерів виступають цілком самостійними об'єктами у середовищному дизайні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Обуховська Л.В. До питання використання у термінології дизайну поняття "поліфункціональні малі архітектурні форми" / Л.В. Обуховська // Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. – К.: "ЦП "Компринт", 2017. – Вип. 12: Мистецтвознавство. – С. 174–182.
2. Криворучко О.Ю. Сучасна архітектура: термінолог. словник. - Львів: Львівська політехніка. – 2008. - 136 с.

---

*Дацюк Н.М.*  
*Асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну*  
*та методики їх навчання*  
*Тернопільський національний педагогічний університет*  
*імені В. Гнатюка*

## **САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА ТЕРНОПІЛЛЯ У ТВОРЧОСТІ АРХІТЕКТОРА МИХАЙЛА НЕТРИБ'ЯКА**

Новітня сакральна архітектура є об'єктом для досліджень багатьох науковців, але не до кінця досліджено тенденцію розвитку середніх, великих та дуже великих храмів.

Архітектором М. М. Нетриб'яком запроєктована велика кількість храмів. Їх можна розділити на такі групи: каплиці і малі церкви вмістимістю 50–150 прихожан, середні храми вмістимістю 300–700 прихожан, великі сакральні будинки вмістимістю 700–1500 прихожан та дуже великі – більше 1500 прихожан.

Також слід відзначити тенденцію розширення функції храмів де, крім традиційно сформованого ядра, з'являються нові функціональні групи приміщень: парафіяльні школи, громадські трапезні, хрещальні, підсобні приміщення. Як правило, вони розміщуються в цокольних поверхах.

В основі кожного храму повинна бути закладена слава Господня, Його велич та риси народу, що спорудив храм. Риси ці виражені через національні традиції, творчо переосмислені в сучасному трактуванні, а не в повторенні форм історичних періодів: "Тільки культури в занепаді, яким бракує творчих життєвих сил, вдаються до повторення поверхових аспектів свого колись великого минулого. Справжня, жива архітектура перетворює істотне в традиції свіжо, винахідливо й значущо" [1, с. 39].

Михайло Нетриб'як є автором Марійського духовного центру у с. Зарваниця, Терехівського району, Тернопільської області – приклад великих сакральних будинків вмістимістю 700–1500 прихожан – однієї з найвизначніших католицьких святинь світу і найбільшою святинею Української Греко-Католицької Церкви.

Природний ландшафт середовища обумовив архітектурний задум ансамблю з розміщенням головного храму на природному плато найбільшого схилу, що височіє над долиною, впорядкованою для одночасного зібрання понад сотисячної кількості прочан. Урахування всіх потреб, необхідних для забезпечення життєдіяльності даного типу комплексів, зумовило його полі функціональність і визначило

номенклатуру основних будівель і споруд. Варто зазначити, що особливу цінність проекту надають продуманість загальної концепції, а також уважне розроблення всіх його складових: від найменших за об'ємом (напр. підпірна стінка з питними фонтанчиками) до найбільш масштабних об'єктів (собор, реколяційний корпус та ін.), наслідком чого стала цілісна і вишукана композиція.

Комплекс духовного центру складається з собору на 1500 парафіян, церкви Пресвятої Євхаристії, дзвіниці, надбрамної церкви, реколяційного корпусу. Архітектурно-скульптурної композиції ікони Зарваницької Матері Божої, каплиць над джерелами, Хресної дороги, які об'єднуються партерним майданом долини р. Стрипа.

Розбудова Марійського духовного центру триває і в теперішній час. У 2014 році на території Духовного центру постала церква Пресвятої Євхаристії, що призначена, в основному, для проведення сповіді мирян – архітектор М. М. Нетриб'як. Церква збудована по типу базилики і є дещо відмінною від інших культових будівель на території комплексу. В плані видовженої прямокутної форми з розмірами 37,81 x 7,24 м, загальна площа – 247 кв. м, центральна частина квадратна. До квадрата по центральній осі примикають прямокутної форми вівтар з ризницями та зал вірних, перекриття склепінчатої форми, центральна частина увінчана банею, запроектовані хори.

У глибині лісу за церквою Пресвятої Євхаристії розмістився ще один храм Святої хатини з Назарету (хатини Марії) – 2015 рік, архітектор М. М. Нетриб'як. У плані хрестоподібна, з розмірами 18 x 14 м, загальна площа – 144,76 кв. м. Церква збудована по візантійському типу. Центральна частина увінчана банею. У середині збудована копія хатини Матері Божої в натуральну величину. На стінах храму виконана мозаїка.

Увесь комплекс майстерно вписаний в природній ландшафт і являє собою гармонійну єдність архітектурних споруд, вільних просторів, терасного розпланування. Архітектору вдалося створити монументальний комплекс і в той же час гармонійний, легкий, пропорційно завершений. У 2005 році М. Нетриб'яку було присуджено Державну премію України в галузі архітектури та почесне звання заслуженого архітектора України.

З новим часом приходять нові архітектурні ідеї і конструктивні рішення. Дотримуючись канонічного поділу храмового простору, архітектор М. Нетриб'як більше уваги приділяє модерному трактуванню банею завершення храму. Широке використання залізобетону та металу дає можливість полегшувати основні несучі конструкції та форми, розширювати внутрішній простір сакральної будівлі, утворювати нові формотворчі компоненти церкви і тим самим творити нову храмову архітектуру.

Підсумовуючи, можемо сказати, що сакральні будинки є одним із найбільш масових типів громадських споруд у сучасному будівництві. Архітектор М. М. Нетриб'як зробив чималий внесок у розбудову храмів на Тернопіллі. Він відроджує і по-новому "винаходить" принципи храмового будівництва. Невичерпним та єдиним джерелом для його творчості є історична спадщина у поєднанні з сучасними конструктивними елементами та будівельними матеріалами, що робить його творчість цікавою та неповторною .

**Резюме.** Розкрито особливості творчого внеску архітектора М. М. Нетриб'яка у розбудову храмової архітектури на теренах Тернопілля; визначено особливості сучасного формування сакральних будівель та вплив новітніх конструктивних технологій на виразність церковної архітектури.

**Ключові слова:** архітектура будівель християнських церков, сакральна архітектура, стиль в архітектурі.

**Summary.** The peculiarities of the architectural contribution of M.M. Netrybyak in the development of temple architecture in the territories of Ternopil region are revealed; features of contemporary formation of sacred buildings and the influence of the latest constructive technologies on the expressiveness of church architecture.

**Key words:** architecture of buildings of Christian churches, sacred architecture, style in architecture.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Жук Р. Ритмічні особливості української церковної архітектури / Радослав Жук // Памятки України. — 1991. — № 4. — С. 39.
2. Дячок Ю.В. Творчий внесок Михайла Нетриб'яка в архітектурний простір Тернопільщини / Ю.В.Дячок // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред.О.С.Смоляка],- Тернопіль ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2012.– №1. – 177–179 с.
3. Лінда С., Іваночко У. Стильові пошуки в сакральній архітектурі сучасної України /С.Лінда, к. арх., У. Іваночко, к. арх. // Національний університет "Львівська політехніка". Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/> 2009.
4. Черкес Б. Традиція та ідентичність в новій українській церковній архітектурі / Б. Черкес // Вісник Національного університету "Львівська політехніка" : архітектура. – 2003. – № 486. – С. 71–91.
5. Зарваниця – український Лурд (Люрд) / Патріарший Паломницький Центр Української греко-католицької церкви. – Режим доступу: <http://pilgrimage.in.ua/zarvanytsya-ukrajinskyj-lurd-lyurd>.



---

**Кюнцлі Р.В.**

*Кандидат філологічних наук*

*Доцент кафедри дизайну архітектурного середовища*

**Степанюк А.В.**

*Кандидат архітектури*

*Доцент кафедри дизайну архітектурного середовища*

*Львівський національний аграрний університет*

## **ДУХОВНІСТЬ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА, ЯК АЛЬТЕРНАТИВА СУЧАСНОМУ ТЕХНОКРАТИЧНОМУ ДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ АРХІТЕКТУРИ ШТАЙНЕРА)**

Сучасний дизайн архітектурного середовища – це мистецтво проектування просторового середовища з метою оптимізації функціональних процесів життєдіяльності людини та підвищення його естетичного рівня із застосуванням новітніх технологій та матеріалів. Технократизм дизайну сучасного архітектурного середовища потребує його одуховлення для комфортного перебування в ньому людини. Філософія простору архітектури Р.Штайнера є прикладом сучасним дизайнерам у творенні духовного предметно-просторового середовища.

Рудольф Штайнер належить до архітекторів, чію творчість потрібно розглядати у невід'ємному зв'язку з світоглядними переконаннями. Саме через праці Р.Штайнера часто можна дізнатися про мотиви його архітектурних та дизайнерських вирішень. Антропософське поселення у Дорнаху (Швейцарія) – це зразок мистецького та філософського підходу до вирішення планувальних та об'ємно-просторових особливостей як окремих будівель, так і комплексу в цілому.

Втіленням основних антропософських постулатів є будівля Гетеануму, яка представляє процес народження Всесвіту (макрокосмосу) та її спостерігача – людину (мікрокосмосу).

Попри оригінальні динамічні форми, авторську інтерпретацію та педантизм інтер'єру, Рудольф Штайнер вперше заперечив відому тезу Луї Селлівана (чи Саллівена), що форма слідує за функцією, він не пішов поряд з Антоніо Гауді, який об'єднав ідею, функцію і конструктивні елементи, Р. Штайнер поставив ідею вище функції і ця ідея присутня не тільки у Гетеанумі, а й у допоміжних спорудах.

Майже 90 років після смерті Р. Штайнера його антропософські постулати залишаються такими ж гострими подразниками для ідеологічних опонентів, як і в часи його життя та творчості.

Особливість архітектури Р. Штайнера полягає у відтворенні антропософського світогляду в об'ємно-просторових та планувальних вирішеннях будівлі Гетеануму та допоміжних споруд, створенні архітектурного комплексу, де домінує філософська ідея над функцією.

Геніальність Рудольфа Штайнера в його унікальному вмінні передати архітектурними формами відрізок у часі і просторі, який не має точки А і В. Рудольф Штайнер не ловив образ, як це роблять живописці, не фіксував момент, як це роблять фотографи, не передавав емоції, як це робить музика, – своїм мистецтвом архітектури він презентував поколінням тривалий процес розміром з вічність. Р. Штайнер дивився у далеке майбутнє, він створив архітектуру, яка здатна об'єднати людство на основі духовної науки.

Своїм вченням Р. Штайнер вийшов за рамки класичного мислення про архітектуру. Незважаючи на неоднозначне сприйняття вчення великого мислителя та його ексцентричність, він заставив дивитись на архітектуру як на модель побудови Всесвіту та місця Людини в ньому.

---

*Литовченко Н.М.*

*Старший викладач кафедри дизайну  
Черкаський державний технологічний університет*

## **ВИКОРИСТАННЯ КОМБІНАТОРНОГО ПРИНЦИПУ LEGO В ПРОЕКТУВАННІ МЕБЛІВ ДЛЯ ДІТЕЙ**

Розвиваюче предметне середовище – це система матеріальних об'єктів діяльності дитини, яка функціонально моделює зміст розвитку її духовного і фізичного вигляду. Основними елементами предметного середовища є ігрові та спортивні майданчики і їх обладнання; великогабаритні, співмасштабні зросту дитини конструктори (модулі); тематичні набори іграшок, посібників; аудіовізуальні та інформаційні засоби виховання і навчання [1].

Сучасна психологія виділяє три етапи психічного розвитку дитини: ігровий, навчальний і трудовий, кожен з яких характеризується певною системою діяльності. Формування якостей особистості відбувається переважно в процесі ігрової діяльності дитини, яка найкраще проходить у спеціально сформованому предметному оточенні. Світ дитини на різних етапах її розвитку — "стилізований" — перетворюється відповідно до рівнів його пізнання та психічного і фізичного розвитку дитини. Тому ігрова діяльність за своєю важливістю для дитини співвідносна з трудовою діяльністю

дорослого. Завдання дизайнера — формотворення меблів для дітей з урахуванням усіх аспектів проектування та специфічних вимог педагогіки, ергономіки та дизайну [3].

Однією з основних вимог, які ставляться до проектування дитячих меблів, є обов'язкова відповідність меблів вікові, зросту, масі та пропорціям тіла дитини. У зв'язку з безперервною зміною зросту і пропорцій тіла дитини, значними коливаннями довжини тіла дітей однієї вікової групи, процесом акселерації (прискорений ріст молодого покоління) визначити оптимальні розміри виробів дитячих меблів для конкретного споживача важко.

Найефективнішим способом вирішення проблеми, пов'язаної з організацією життєдіяльності дитини, є розробка трансформованих систем, функціонування яких пов'язане з процесами їх розвитку, зміни функції, морфології та розмірів, що забезпечує індивідуалізацію меблів, пристосування їх параметрів до конкретного споживача. Цей процес забезпечується творчим підходом до проектування меблів, заснованим на принципах комбінаторного формоутворення. Традиційне розуміння комбінаторики пов'язане з можливістю створення предметних об'єктів із незначної кількості елементів шляхом різної їх перестановки, розміщення й поєднання.

Компанія Olla із Дубаю розробила модульний конструктор меблів (рис. 1-2), який дуже схожий на популярний конструктор LEGO тільки в збільшеному розмірі. Головна його особливість в тому, що меблі із набору Olla може зібрати сама дитина.



Рис. 1. Стіл та стілець Olla

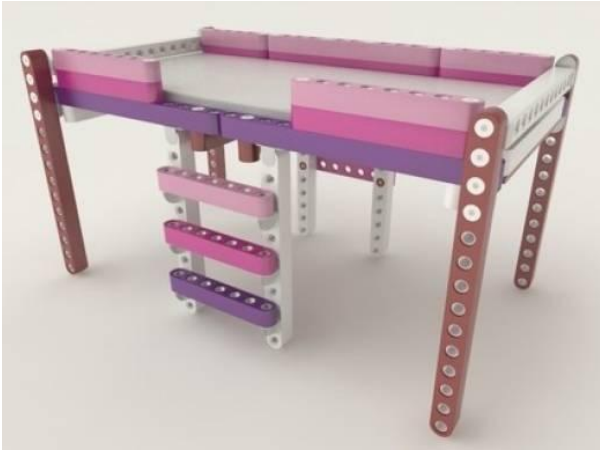


Рис. 2. Ліжко Ола

На створення конструктора Ола засновника проекту підприємця Йенса Оттерстедта надихнули його власні діти – Оле і Елла. З їхніх імен і з'явилася назва самого стартапу. За основу для дитячих меблів було взято відомий конструктор LEGO. Інноваційна ідея для дитячих меблів дійсно унікальна в своєму роді, аналогів їй поки немає. Модульний конструктор меблів складається з великих окремих елементів. Меблеві приналежності збираються за допомогою стандартних кріплень. Вони досить легко і швидко з'єднуються між собою. Особливість конструктора в тому, що з окремих різнокольорових яскравих деталей можна зібрати все, що завгодно. Застосувавши свою фантазію і з'єднавши їх довільним чином можна сконструювати різні необхідні меблі для дитячої кімнати – від стільця до ліжка. А чим більше різноманітних матеріалів, тим більше можливостей для створення нових речей. Тобто, принцип той же, що і в конструктора LEGO [1]. Процес створення меблів на основі конструктора LEGO настільки простий і захоплюючий, що діти без особливих зусиль зможуть з ним впоратися.

Підсумувавши вищесказане, можна зробити висновки, що комбінаторний принцип формоутворення дитячих меблів сприяє комунікативній активності кожної дитини, активізує розвиток творчих здібностей, підвищує мотивацію до навчання. Меблі, побудовані на основі конструктора LEGO допомагають дітям втілювати в життя свої задумки, будувати і фантазувати, захоплено працюючи і бачачи кінцевий результат.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Детская мебель-конструктор. URL: <https://dela.biz/biznes-idei/998-biznes-idei-detskaya-mebel-konstruktor-olla.html>
2. Новоселова С.Л. Развивающая предметно-игровая среда // Дошкольное воспитание. – 2005. - № 4. – С. 11 – 15
3. Сомов Ю.С. Композиция в технике. 3-е изд. М., 1987. – 271 с. с ил.

---

**Міронова Т.В.**

*Кандидат мистецтвознавства*

*Директор Київської міської галереї мистецтв "Лавра"*

### **ТРАНСФОРМАЦІЇ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ОБ'ЄКТАХ "ART PUBLIC" ОЛЕКСІЯ ЗОЛОТАРЬОВА ТА СЕРГІЯ ШАУЛІСА**

Зміна архітектури навколишнього середовища та темпу життя сучасної людини безпосередньо вплинули на сприйняття та вигляд сучасних скульптурних об'єктів. Так, з кінця ХХ ст. під впливом світових мистецьких тенденцій в українському скульптуротворенні відбуваються значні трансформації. В першу чергу йдеться про використання митцями абстрактних форм, що впливають на сприйняття навколишнього середовища оновленими засобами пластичної виразності.

У прагненні створити певну комунікацію між простором та глядачем скульптори переходять до прикладного просторового мистецтва, використовують спрощені форми, зумовлюючи нову образність. Відтак, в сучасному суспільному просторі на рівні з монументальною та декоративно-парковою скульптурою активно функціонують такі різновиди художньої творчості як "art public", "street-art", "land-art", тощо. Ці просторові акценти, не пов'язані з історичним контекстом і віддзеркалюють той сучасний "культурний код", що зумовлює трансформації його функціонального, образного та соціокультурного аспектів.

Прості форми сучасної архітектури потребують узагальнених форм скульптурних творів, а "art public", як одна з форм сучасного мистецтва, розрахована на комунікацію з глядачем, де основним критерієм є реалізація проекту в суспільному просторі. Відтак, за формулюванням В. Сперанської, "твори мистецтва, призначені для вулиць, що формують міське середовище, класифікують як суспільне, публічне мистецтво – art public" [4]. Окремо сьогодні із загалу міської

скульптури виділяється декоративна ландшафтна скульптура, точніше – об'єкти ландшафтної скульптури, розміщені у міському середовищі [1]. Нерідко вони залишаються після скульптурних симпозиумів, або створюються на замовлення міської влади чи приватних організацій.

Аналізуючи об'єкти "art public" в українських містах, можна визначити їх основні характерні риси: розмаїття творчих пошуків, стилів, прийомів, жанрових експериментів, тощо. Сучасне скульптуротворення розвивається у напрямі від "ретроспекції пам'яті", характерної для традиційної міської скульптури – до "просторових акцентів" у міському середовищі, що працюють з контекстом, змушуючи глядача співвідчувати. Метою створення таких об'єктів є організація архітектурно-просторового середовища у змістовному ідейно-образному аспекті. В першу чергу "art public" виник як "арт-терапія спальних районів" в якості покращення публічного простору та створення цікавих мистецьких об'єктів, що має позитивний досвід у світовій практиці (наприклад промислова зона, що потребує наповнення простору художнім змістом). Такі об'єкти несуть оновлену до сучасних реалій розважально-гедоністичну функцію, тяжіючи до ландшафтного дизайну [1].

Враховуючи завдання органічного проникнення у міський простір й взаємодії з суспільством, об'єкти "art public" зазвичай встановлюються без п'єдесталу або подіуму, влаштуваючи певний "контакт" з жителями міста та тримають з ними постійний зв'язок (об'єкти завжди знаходяться в полі зору мешканців житлового простору) і є візуалізованим образним текстом у гіпертексті (за Ю. Лотманом [3]) середовища [Цит. за: 2, с. 23–31.]. Часто такі об'єкти навіть не мають назви, запрошуючи глядачів придумати її, утворюючи розважальні інтерактивні зони. Таким чином, утворюється своєрідне семантичне поле впливу на людську свідомість та підсвідомість.

Об'єкти О. Золотарьова – результат творчих пошуків, напрацьованих участю мистця в багатьох скульптурних симпозиумах та світових парках скульптур. Роботи О. Золотарьова, інтегровані у публічний простір Києва: фонтан "Груша" в районі Позняки, арт-об'єкт "Рух супрематизму" біля ТРЦ "Космополіт" – вільно трактують визначені теми, активізують і загострюють людські почуття у міському просторі. О. Золотарьов в своїх творах акцентує увагу на моментах, коли приватне зачіпає суспільне та, навпаки, коли власні емоції формуються під впливом глобальних процесів (з прес-релізу проекту "Інтерференція" у FACE Foundation, 2017). Скульптор продовжує традиції мистецтва авангарду початку XX ст. та модерністської формотворчості і розвиває їх, привносячи новий зміст та актуальну проблематику.

Скульптор С. Шауліс в своїх об'єктах, призначених для демонстрування в закритих публічних просторах, демонструє емоційний стан людини, всі його відтінки та напівтони, що знаходяться між "білим" та "чорним". Художник створює не просто оригінальні образи, а намагається передати особливий переломний момент. Не можливо точно визначити, яка емоція зображена в скульптурі, адже не має чітких граней між ними. С. Шауліс у своїй манері досліджує співвідношення тиску зовнішнього світу та внутрішньої напруги.

Серія робіт "Людина без стрижня" (The Man Without a Rod) діалogue із суспільством, спонукаючи глядача відчутти стан, коли людина не знає, куди їй іти і що робити, не має сил рухатись вперед, не має мети або планів. Всередині неї – пустота. Автор у власних коментарях до серії ніби натякає на те, що необхідно перечекати і відкриється друге дихання: "Я намагаюсь показати що те, що лише вчора здавалось бездонною душевною пустотою, сьогодні можна заповнити новими життєвими цілями. Це як почати життя з чистого листа – можна кардинально змінити життєвий вектор новими досягненнями".

Висновки. Активний вихід сучасного мистецтва в суспільний простір, зумовив появу у навколишньому середовищі (у міському просторі, приміщеннях ТРЦ, адміністративних установ та ін.) міждисциплінарних проєктів. Об'єкти, які дослідники маркують терміном "art public", поєднують функціональність та мистецтво, тим самим стаючи фактом масової культури та невід'ємним компонентом міського середовища. Оновлена міська скульптура сьогодні налічує як традиційні, так і нові види й жанри, часто граючи роль пластичних об'єктів, як спеціальних знаків-символів. Сучасні скульптори, створюючи свої об'єкти у різних типах суспільних просторів, балансують на межі видів мистецької діяльності, створюючи нові сенси та інтерпретації, часто далекі від звичного розуміння, підштовхуючи глядача до роздумів та переживань. Розширюючи образне навантаження, сучасні мистці збагачують і видове розмаїття міських скульптур та просторових композицій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко А. Трансформації розвитку української скульптури (в контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2000-х рр.) // Дис. канд. мист. 26.00.01 – Теорія та історія культури. – Івано-Франківськ, 2015.
2. Журмій Н. Скульптурні пам'ятники міського простору у контексті соціокультурного діалогу / Н. Журмій // Питання культурології: зб.

наук. праць КНУКіМ. – К., 2013. – Вип. 29. – С. 23–31.

3. Лотман Ю. Семиосфера. Архитектура в контексте культуры / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.

4. Сперанская В. Скульптура в современной городской среде: роль, место, форма (к проблеме совершенствования архитектурно-художественного облика новых жилых районов Ленинграда – Санкт-Петербурга) // Автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.05 – Декоративное и прикладное искусство. – СПб., 1993.

---

---

*Нетриб'як М.М.*

*Доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну  
та методики їх навчання  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені В. Гнатюка*

## **РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ НА ТЕРНОПІЛЛІ**

Церковне будівництво як особлива і водночас значна за обсягом частина архітектурної діяльності та дизайну, після сімдесятирічної перерви відроджується. Проектування нових храмів робилося за відсутності власного творчого досвіду спиралося на досягнення понад півстолітньої давності. Історична спадщина стала у цей час невичерпним джерелом для нових творчих пошуків.

Архітектура церков залишалася не лише свідченням прагнення суспільства до духовності, але й певним символом тогочасної ідейності. Для розкриття цих особливостей продовжували користуватися традиційними просторовими й об'ємними вирішеннями хрестово-купольної системи. З вибором стилю архітектури було трохи інакше: у цьому виявлялися нейтрально культурні тенденції з прихильністю до ренесансних або класицистичних традицій.

На початку 90-х р. ХХ століття діючі церковні організації здебільшого містилися в тих культових спорудах, які збереглися або у пристосованих будівлях. В зв'язку з нестачею коштів деякі громади на Тернопіллі переобладнували існуючі громадські приміщення під культові споруди. Наприклад: переобладнання старої школи в с. Горішня Слобідка Монастирського р-ну; ресторану в м.Кременець; котельні в м.Тернополі по вул. Тролейбусна; кінотеатру "Мир" в м. Тернополі по вул. Новий світ. Поширення діяльності церковних громад вимагає нового будівництва культових споруд у багатьох містах і селах України. Особливо це відчувається у західних областях, що обумовлено більш



високим рівнем релігійності населення.

Слід відзначити тенденцію розширення функції релігійних комплексів, де, крім традиційно-сформованого ядра, з'являються нові функціональні групи приміщень. На ділянках храмів влаштовуються дитячі майданчики. Храм найчастіше є не окремою спорудою, а має інтегруватися у соціальний комплекс, який виконує важливі громадські функції. Водночас специфіка основної християнської конфесії України не дозволяє без істотних коригувань скористатися зарубіжними доробками в галузі проектування і будівництва культових споруд.

Тривалий період відсутності практики сучасної культової архітектури у нашому суспільстві призвів до втрати професійних навичок у проектуванні і будівництві храмів. Все це позначається на практиці будівництва, що підтверджується поширеною тенденцією відтворення типів храмових споруд, що історично склалися на кінець XIX та початок XX століть, з використанням або прямим цитуванням стилістичних характеристик їхніх архітектурних рішень.

Архітектор І.М.Чулій спроектував римо-католицький костел Божого Милосердя і Матері Божої Неустанної Помочі властивий готичній архітектурі. Стрімкість вхідного portalу, стрілочаті віконні прорізи, вказують на сучасний, але не ультрамодний стиль готичного храму.

Так, дерев'яна церква, що збудована в "Старому парку" не є характерною для Тернополя. Храм збудували за проектом архітектора М.М.Нетриб'яка. Сакральна будівля нагадує традиції гуцульських церков.

Церква св. Йосафата по вул. Лучаківського в м. Тернополі увібрала риси лемківської сакральної архітектури. Архітектор О.І.Головчак передав своєрідність цього типу храму - стрімкість західного верху споруди і об'ємність центральної частини споруди.

В греко-католицькому храмі, зведеного в 12 мікрорайоні м. Тернополя, архітектор С.Б.Гора гармонійно поєднав риси традиційного будівництва храмів з центральною композицією і сучасних стильових течій.

Форми храму С. Гори є досить свіжим новаторським рішенням.

Значний доробок в розвиток сакральної архітектури XXI століття вніс архітектор М. Нетриб'як, який є, зокрема, автором Зарваницького Марійського духовного центру. Ним запроєктовано ряд будівель і споруд, необхідних для забезпечення життєдіяльності даного комплексу. Проектом продумана не тільки загальна концепція, а також розроблення всіх його складових наслідком чого стала цілісна і вишукана композиція.

Окрасою та архітектурною домінантою ансамблю є собор, що своїми пропорціями справляє враження спокійної, певної себе сили споруди. Її архітектоніка відтворює традиційну архітектурно-планувальну структуру в українському храмобудуванні, трактовану по-сучасному.

Вертикальним акцентом комплексу є чотиририкурсна дзвіниця, висота якої разом з хрестом складає 60 м. перший двоповерховий ярус прямокутний в плані, інші – восьмигранні. Завершується дзвіниця банею.

При будівництві церков 1992-98 рр. ХХ століття переважало спорудження храмів і соборів великої вмістимості. З 2002 року будуються менші культові споруди, і меншим радіусом обслуговування.

Як елемент дизайну між собором і дзвіницею викладено із природного обробленого каменю підпирні стінки з бюветами, де прочани беруть воду, що витікає з цілющого джерела.

Отже, сакральні споруди є одним із найбільш масових типів громадських споруд у сучасному будівництві. Через велику перерву у спорудженні церков цей тип споруди фактично не розвивався, тому сучасні архітектори змушені відроджувати і по-новому "винаходити" принципи храмового будівництва. Невичерпним та єдиним джерелом для актуальної творчості є історична спадщина. Окрім того, континуація традиціоналістичних тенденцій є співзвучною традиції української східної церкви. Основними архітектурними періодами для наслідування в українській сакральній архітектурі сьогодні є наступні: період Київської Русі, доба бароко та кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.

---

---

**Сумська О.П.**

*Кандидат технічних наук*

*Доцент кафедри експертизи, теорії та дизайну текстилю*

*Херсонський національний технічний університет*

## **ГРАДАЦІЯ СВІТЛОСТІ ТЕКСТИЛЮ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА**

Одним з найважливіших напрямків вдосконалення організації предметно-просторового середовища є використання текстилю. Аналіз літературних джерел свідчить про інноваційні аспекти і розвиток різних підходів до визначення текстилю як засобу формування предметно-просторового середовища, зокрема дизайнерського, який вимагає комплексного підходу на рівні функціонально-технологічної та художньо-естетичної гармонізації в середовищі [1,2]. Сучасний житловий простір є свого роду майданчиком для художніх експериментів з текстилем. Зміна типологічних, композиційних і просторових характеристик сучасних житлових інтер'єрів ставить актуальним дослідження застосовуваного в них текстилю [3].

Метою роботи було визначення особливостей використання текстилю ахроматичного кольору як засобу комплексного дизайнерського рішення предметно-просторового середовища і встановлення основних характеристик його взаємодії з просторовою структурою житла.

Ахроматичні кольори різного ступеня світлості використовують дуже часто, історія дизайну знає багато прикладів дивно ефективного їх застосування. Вони особливо бажані, коли треба виявити тонку пластику, підкреслити скульптурність архітектурних форм, зосередити увагу на моделюванні поверхні, створити світло-тіньовий акцент замість колірною. Традиційно чорний колір використовували обмежено, проте він продовжує полонити серця. "Без його тіней, рельєфу і підтримки мені здавалося, що і інших кольорів не існує, - казав Крістіан Лакруа. - Він мінливий, різний, ніколи не буває одним і тим же. В сьогоdnішніх умовах набуває популярності використання чорного кольору в дизайні інтер'єру. Чорний колір відрізняється неперевершеною графічністю, ілюзорно змінює просторову характеристику інтер'єру, посилює виразність хроматичних кольорів, що дає змогу досить універсально використовувати його, насамперед, в залежності від градації його світлості.

Об'єктом дослідження були зразки поліефірної тканини декоративного призначення з гладкою матовою фактурою чорного кольору. Колір на зразках був отриманий дисперсними барвниками чорних марок різних фірм-виробників (зразки 1 – 3) і тріадами барвників (зразки 4,5).

Спектрофотометричний аналіз зразків був виконаний в колористичній лабораторії ДП "Хімтекс" (Україна) за допомогою колориметричного комплексу, до складу якого входять спектрофотометр "Spectra Scan 5100" ф. Premier Colerscan, ПК і пакет прикладних програм для рішення завдань колориметрії. Забарвлення оцінені при стандартних випромінюваннях. Колірні характеристики розраховані в системі CIE L\*a\*b\*. Отримані результати (при випромінюванні D-65/10) представлені в таблиці 1.

Таблиця 1

Колірні характеристики зразків тканин

Характеристики кольору	Зразки				
	№1	№2	№3	№4	№5
Світлість, L*	22,452	18,549	18,523	18,735	13,715
Координата, a*	-0,627	0,570	0,742	-0,139	1,502
Координата, b*	-1,936	-1,868	-2,195	-0,841	4,498
Чистота, C*	2,035	1,953	2,317	0,852	4,742
Колірний тон, H*	252,026	286,998	288,706	279,417	271,506

Аналізуючи наведені в таблиці результати з спектрофотметричного дослідження зразків слід відзначити достатньо значущу різницю зразків за світлістю ( $L=22,452$  для зразку №1 і  $L=13,715$  для зразку №5). Градація світлості в таких межах, так само як і колірному тону, може ілюзорно змінювати просторову характеристику інтер'єру, збільшуючи або зменшуючи, полегшуючи або обтяжуючи, виділяючи або маскуючи форми, надаючи інтер'єру емоціонального забарвлення. Правильність вибору світлості огорожувальних поверхонь особливо важлива, якщо інтер'єр потребує точної відмінності відтінків колірних тонів або насиченості, підвищення рівня освітленості. Наприклад, два середньосвітлених сильно насичених додаткових кольори викликають відчуття мерехтіння в очах. Щоб уникнути цього недоліку потрібно підібрати оптимальну світлість двох взаємодіючих кольорів [4]. Правильність вибору світлості поверхонь особливо важлива в тих нерідких випадках, коли інтер'єр вирішується в ахроматичних кольорах. Слід звернути увагу на прийом, коли дефекти світлотіні в інтер'єрі виправляють, варіюючи світлість забарвлення текстилю. Наприклад стіну зі світловими прорізами декорують текстилем для пом'якшення різкого контрасту сильно затінених простінків.

Висновок. При проектуванні сучасного предметно-просторового середовища потрібно поставитися до тканин як до повноцінного художнього засобу. Світлість, як важливий фактор психофізіологічного впливу кольору на людину, перша серед інших колірних характеристик має бути зафіксована як обов'язкова норма для проектування інтер'єрів різного призначення. Показано, що в сучасних умовах доцільно виконувати попередню спектрофотометричну оцінку текстильних матеріалів з метою визначення кількісних показників кольору і застосування отриманих даних для формування сучасного предметно-просторового середовища.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Briggs-Goode A. Textile Design: Principles, Advances and Applications/ A. Briggs-Goode, K. Townsend. – Woodhead Publishing Limited, 2011.-411 p.
2. Quinn B. Textile Futures: Fashion, Design and Technology / B. Quinn. – London: Oxford: Berg, 2010. – 320 p.
3. Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища/ Хабибуллина, Софья Константиновна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Екатеринбург – 2011. URL: - <http://cheloveknauka.com/tekstil-kak-sredstvo-formirovaniya-interiera->

sovremennogo-zhilischa#ixzz5umbj859s, (дата звернення 02.07.2019).

4. Светлота и тона. URL:[https://hudozhnikam.ru/cvet\\_v\\_zhivopisi/5.html](https://hudozhnikam.ru/cvet_v_zhivopisi/5.html), (дата звернення 02.07.2019).

---

**Романюк О.В.**

*Асистент кафедри дизайну та архітектури  
Луцький національний технічний університет*

## **ГРАФІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ НА СТІНАХ НАВЧАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА**

Створення креативного сучасного дизайну в освітньому середовищі є однією із складових Нової української школи. До оригінальних впроваджень у навчальне середовище можна віднести використання графічних зображень на стінах шкільних приміщень.

Основними місцями використання графічних зображень є стіни (інколи задіюються підлога, стеля, сходові марші): коридорів, рекреацій, гардеробів, роздягальні, спортивного залу, їдальні, актового залу тощо. А також для зображень використовують стіни класних приміщень різного навчального спрямування (для молодшого, середнього та старшого шкільного віку).

У розміщенні графічних зображень у навчальному середовищі школи необхідно враховувати розміри, тематику і кольорову насиченість зображень. Графічні зображення великих розмірів доречно використовувати у великих за площею приміщеннях, наприклад: коридорах, рекреаційних зонах, спортивному та актовому залі. Для графічного зображення у класних приміщеннях використовують або повністю одну із стін (для нанесення фотошпалер), або частково (для зображення, ілюстрації чи напису).

Тематика графічних зображень обирається відповідно до місця розміщення зображення. Наприклад, для приміщень молодших класів найкраще обирати яскраві зображення з дитячим декором, прості та зрозумілі ілюстрації та відомі дитячі персонажі. Для кабінетів середніх і старших класів, відповідно до призначення навчального класу (іноземна мова, хімія, література, біологія тощо), слід обирати тематичні предметні зображення чи написи (графіки, формули, схеми, тематичні зображення тощо). У актовому і спорт залі має місце використання тематичного декоративного зображення. Тематикою графічних зображень для шкільних коридорів та рекреацій є: наукові факти, відомі вислови з корисною навчальною інформацією, пізнавальні й декоративні зображення (молекулярної сітки,

геометричні фігури, ілюстрації для розвитку логічного мислення), абстрактні малюнки тощо.

Щодо кольорової насиченості зображень: у зонах рекреації і коридорах можна використовувати яскравий спектр кольорів, у класних приміщеннях використовується помірна кольорова насиченість (винятком є приміщення молодших класів).

Графічні зображення на стінах бувають декількох видів: зображення (ілюстрації), текстовий напис, зображення з текстом.

Для виконання графічних зображень на стінах використовують наступні способи: фотошпалери із зображеннями, векторні зображення на самоклеючій плівці (наліпки зображень, текстів), за допомогою техніки муралу чи стінопису, з використанням трафаретів і фарби, об'ємні зображення тощо.

Використання у шкільному середовищі графічних зображень є вдалим способом організації креативного навчального простору. Оскільки, це сприяє покращенню зорового і психологічного сприйняття навчального середовища, допомагає кращому засвоєнню інформації, розвиває художній смак школярів.

---

**Бондарчук Ю.С.**

*Кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
Луцький національний технічний університет*

## **КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ПРОЕКТУВАННЯ ДИТЯЧОГО ІГРОВОГО СЕРЕДОВИЩА В ЗАКЛАДАХ ГРОМАДСЬКОГО ПРИЗНАЧЕННЯ**

Синтез громадського середовища та дитячого ігрового середовища (ДІС) створює ігрову атмосферу, де громадські заклади впливають на проектне рішення ДІС. Елементами середовища є візуальні компоненти, освітлення, колористична гама, звуковий фон і запахи, які визначають емоційний стан і сприйняття відвідувачів та впливають на їх поведінку. Тому під час формування ДІС у громадських закладах важливими є не лише функціональні, конструктивні та ергономічні аспекти, але й естетичні принципи його створення.

Для цілісного проектування ДІС необхідним є визначення змістової складової ігрового середовища для дітей. Реалізація дизайнерської концепції завжди передбачає втілення художньо-образного рішення у функціональному зонуванні та формотворенні предметів ДІС. Ігрові потреби дітей (потреба у дозвіллі, у спілкуванні,

у розвитку тощо) визначають розташування ігрових зон та ігрового обладнання. Цілісний, синтетичний вплив художньо-образного рішення на дитину обґрунтований конструюванням уявних моделей життя, перетворених в ігрові форми. Атмосфера ДІС формує відповідний емоційний зміст, що забезпечується наступними концепціями створення ДІС: середовище-рух, середовище-пригода, середовище-пізнання.

*Середовище-рух* характеризується домінуванням фізичних ігор, у задоволенні потреб дітей у розвагах, в активному відпочинку, а ігрове обладнання передбачає динаміку та мобільність дітей під час гри. Використання концепції середовища-руху передбачає наявність обладнання, що тренує м'язи, вестибулярний апарат дитини та сприяє фізичному здоров'ю (гойдалки, спускові гірки, сухі басейни тощо). Дана концепція покладена і в основу композиційної моделі лабіринту. Лабіринт є геометричною моделлю будь-якої складно організованої гри, він широко використовується у проектній практиці ігрового обладнання. Використання ігрового лабіринту дозволяє організувати ігровий маршрут із перепонами, складними переходами, входами і виходами тощо. Це забезпечує мобільність, багатоваріантний розвиток ДІС по горизонталі та вертикалі.

Дана концепція створення середовища характерна для ДІС у закладах торгівлі та громадського харчування, у транспортно-обслуговуючих громадських закладах. Середовище-рух передбачає ігри здорових дітей різного віку і, зазвичай, є не властивим для дітей з обмеженими фізичними можливостями та вадами розвитку.

Наявність чітко продуманого сюжету ДІС дозволяє реалізувати концепцію *середовища-пригоди*. Дана концепція формується на основі сюжетно-рольових, імітаційних ігор, у яких присутній зміст. Під час гри діти обдумують кожен хід, кожен дію, оскільки такі ігри не є випадковими, а несуть певний сюжет. Вони розвивають логіку мислення, активізують роботу в команді, а отже, сприяють груповій комунікації дітей. Під час застосування даної концепції використовуються різноманітні образи (природні, штучні, мультиплікаційні тощо), що допомагають створити ігрову ситуацію. Середовище-пригода передбачає використання різнопланового обладнання, а саме авто- та відеосимуляторів, електронних інтерактивних ігор, комп'ютерних ігор та їх поєднання. Використання даної концепції сприяє тому, що діти та батьки можуть проводити час разом. Ігровий ефект при цьому забезпечується виконанням правил гри, що вимагає значної уваги дітей.

Середовище-пригода може організовуватись для дітей різних вікових категорій у закладах торгівлі та громадського харчування, культурно-видовищних, транспортно-обслуговуючих та інших типах

громадських закладів. Обладнання формує пригоду, яка розвивається у процесі гри. Прикладом використання даної концепції є організація різних квестів у закладах дозвілля. Під час формування середовища-пригоди посилюється емоційний зміст, бо в ньому суміщаються фізичні та інтелектуальні ігри. Втілення художньо-образного рішення значно впливає на рівень інформативності, на рівень його емоційного сприйняття.

*Середовище-пізнання* включає психологічні, інтелектуальні ігри та ігри дидактичного характеру. Для такого середовища характерними є функції розвитку та самореалізації. Концепція середовища-пізнання актуальна під час проектування одиничних ігор та ігрових зон. Обладнання у такому ДІС слугує для розвитку дітей, спрямоване на засвоєння інформації. Концепція середовища-пізнання втілюється у музеях. Використання художньо-образного рішення у даних закладах дозволяє якісніше засвоїти матеріал, дослідити експозиційні зразки за допомогою гри. Концепція середовища-пізнання характерна також для навчально-виховних закладів, для оздоровчо-відпочинкових закладів та закладів соціального захисту населення. Тому дана концепція створення ДІС враховує потреби дітей з обмеженими фізичними можливостями та вадами розвитку.

Середовище-рух, середовище-пригода та середовище-пізнання завдяки художньо-образному рішення, відповідному ігровому обладнанню формують емоційний зміст гри та становлять психоемоційну складову кожного ігрового процесу. Концепції створення ДІС є ключовими напрямками його проектування у середовищі різноманітних громадських закладів.

---

***Купчик Р.М.***

*Кандидат технічних наук*

*Доцент кафедри дизайну*

*Національний лісотехнічний університет України, м. Львів*

## **ПРАКТИЧНІ НАПРЯМКИ ІНЖЕНЕРНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ В ДИЗАЙНІ МЕБЛІВ**

Вже трохи більше століття дизайн можна вважати самостійним видом професійної діяльності, але досі він залишається новим фахом, який формує специфічну область людської діяльності і не має єдиної встановленої теоретичної бази. Практично на будь-яке питання: специфіка діяльності, термінологія, професійні методи й методики – немає єдиної абсолютно вірної відповіді. Методологія дизайну



перебуває в безперервному розвитку. Її протягом всієї історії формували інженери, художники, архітектори, філософи, вводячи у новий вид діяльності свої попередні уявлення, знання і методи, які намагались адаптуватись до цілей і задач нової професійної сфери.

Професійні уявлення інженерів, художників і вчених, хоч і володіють самостійною цінністю, але все ж не відповідають в повній мірі природі дизайнерської діяльності. Разом з тим, ці професійні уявлення в процесі практичної діяльності зі створення дизайн-продукту формують нове уявлення, створюючи особливу концепцію дизайну. Але до цього часу немає єдиної теорії дизайну і, відповідно, немає єдиної самостійної методики дизайнерського формування, а разом з тим, визначення свого інструменту, тобто методів діяльності і їхнього свідомого вибору.

Перш ніж говорити про вибір методів формування в дизайні, необхідно розібратися з основними поняттями: дизайн, формування в дизайні, методи формування.

Так як на сьогоднішній момент, не існує єдиних правил роботи дизайнера, то і не існує впорядкованої системи методів дизайн-діяльності. Будь-який метод – це спосіб, сукупність прийомів, доцільних дій, направлених на оптимізацію процесу із досягнення конкретної мети.

Формування – це процес створення форми в діяльності дизайнера у відповідності із загальними ціннісними установами культури і тими чи іншими вимогами, які стосуються естетичного вираження майбутнього об'єкта, його функції, конструкції і використаних матеріалів.

Проте аналіз теоретичного матеріалу з питань формування дає підставу виділити три достатньо незалежні версії: одні автори розглядають формування тільки як проектування художньої форми, інші стверджують, що формування – це структуризація інженерно-технічних факторів, треті, що формування – це пошук властивостей форми, найбільш істотних для сприйняття конкретної інформації. Всі ці версії так чи інакше, мають право на існування, оскільки практика і теорія дизайну створювались на основі узагальнення практики і теорії мистецтва, інженерії і науки.

В дизайні меблів чільне місце займають інженерні методи формування з огляду на різноманітність матеріалів, механізмів, технологій та можливості масового виробництва. Виняток можуть становити меблі – об'єкти арт-дизайну.

Критеріями продукту "інженерної" творчості є його функціональність, конструктивність і технологічність. Форма виробу визначається технічною функцією, параметрами вузлів конструкції і ведеться головним чином на основі професійних (інженерно-

конструкторських) знань і практичного досвіду взаємодії з аналогічними об'єктами.

Інженерні методи формоутворення:

- "плюси" – логічна структура процесу, наявність алгоритму проектної діяльності, безумовна реалізація практичної функції, врахування можливостей виробництва;

- "мінуси" – естетична виразність об'єкта - лише попутний продукт формоутворення, вузька спеціалізація.

Інженерні методи в дизайні меблів постійно розвиваються і вдосконалюються. В практичній діяльності можна виділити такі сучасні підходи інженерного формоутворення:

- загальні алгоритмічні методи;

- геометричне проектування;

- фрактальний дизайн;

- параметричне моделювання;

Роботи студентів кафедри дизайну НЛТУ, виконані під час навчання та дипломного проектування дозволяють проілюструвати можливості застосування згаданих вище методів в дизайні меблів.

Інженерні методи націлені на формування технічних властивостей продукту, а так як типів продуктів у сучасному виробництві величезна кількість, так і варіації інженерних методів дуже численні. Причому великий варіативний ряд інженерних методів виник не через принципові моменти формоутворення, а через конструктивно-функціональні особливості об'єкту проектування.

Але, незважаючи на всі відмінності цілей і методів формоутворення, сформованих в мистецтві, науці, інженерії, можна говорити про існування декількох визначальних принципів створення дизайн-форми. Завдання полягає в тому, щоб конфігурувати принципові моменти цих методів відповідно до специфіки дизайн-діяльності, рамки і можливості якої до цього часу остаточно не визначенні.

Висновки. Володіння інженерними методами формоутворення та грамотне їх застосування в різноманітних ситуаціях надають дизайнерові меблів широкий інструментарій для вирішення найскладніших задач. Навіть при наявності негативних моментів їх використання, ці методи необхідні дизайнеру для формування і розвитку проектного мислення в цілому і розробки навичок із організації і реалізації формотворчої діяльності.

## **ОПТИМІЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ ПОШУКУ ПРОЕКТНОГО РІШЕННЯ В РОБОТІ ДИЗАЙНЕРА**

Робота дизайнера в сучасних умовах вимагає постійного пошуку нових рішень проектної задачі, причому робити це потрібно якомога швидше. Це пов'язано як з конкурентними проблемами проектної творчості, так і вимогами замовника, якому як завжди потрібне рішення конкретної проектної проблеми чимскоріше. Отже проєктант змушений знаходитись в постійній напрузі і повинний у дуже швидкому темпі виконувати ті чи інші завдання. Без цього вміння він потрапляє у край важке становище, що веде за собою нервові зриви і втрату здоров'я. Зокрема це стосується і проектування інтер'єрного простору, де сплутуються у складний інформаційний образ різні завдання, які повинен вирішити дизайнер для отримання гідного результату. До них можна віднести наступне: ергономічні, технологічні, проектні, композиційні, архітектурні, естетичні та інші задачі з яких будується образне рішення інтер'єру.

Для прискорення процесу пошуку і осмислення потрібного проектного рішення пропонується ряд форм форсування і оптимізації. Ця можливість швидкого вирішення проектного завдання дає переваги і прискорює творчий процес.

Перше рішення – це створення абстрактного образу, який не пов'язаний напряму з якимись прямими асоціаціями, як приклад, можна привести такі асоціативні ряди як "шум крила", або "пісня лісу", або "очікування дива".

Коли ми сприймаємо ці асоціації у нас в мозку виникають певні образи, які мають своє наповнення як формотворне так і колірне. А так, як зазвичай на початку виникає ідея, що народжує образи, а образи вже створюють оточення, то дана асоціація служить поштовхом, емоційної складової, яка допомагає знайти потрібну форму предмета, фактуру і колір. З огляду на те, що коли ми чуємо цю асоціацію в нашій підсвідомості вже відбувається формування майбутнього образу (в даному випадку інтер'єру). Тому проєктанту не потрібно переривати масу літератури, шукати 3D-моделі, компілюючи їх в умовне оточення, а досить просто прислухатися до новонародженого образу і осмислити всі критерії даного творчого рішення.

Другий приклад оптимізації - це колажування. У цьому випадку створюється абстрактний асоціативний образ, який вибудовується за допомогою компонування окремих елементів з таких матеріалів як поліграфічні, природно-предметні, текстильні, та інші. Таким чином ранжується своє умовне рішення заданої проектною задачі, як мозаїка, збираються в єдине ціле дрібні абстрактні елементи. Це дозволяє прискорити процес формування проектного рішення, виявити основні формоутворюючі складові і вирішити фактурно-текстурну складову даного проекту.

Третій приклад оптимізації, яким користується більшість студентів і професіоналів – це компіляція вже готових 3D-моделей, текстур і образів в єдине ціле образне рішення. У цьому випадку важливо мати хорошу професійну підготовку, гарний смак і раціоналізм, який допомагає швидко знаходити потрібні елементи даної конструкції.

Останній елемент оптимізації вимагає вміння налаштуватися на "потрібну хвилю", а для цього потрібен так званий "мозковий штурм", - це перегляд аналогів і прототипів, вміння вибрати з переглянутих подібних проектних рішень найбільш кращі і прогресивні.

Дані системи оптимізації творчого процесу проектування інтер'єру дозволяють прискорити пошук творчого вирішення і в цілому поліпшити творчий процес.

---

**Овчарек В.Є.**

*Кандидат технічних наук, доцент*

**Волинець Т.В.**

*Аспірант*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ТЕКСТИЛЬ У ДИЗАЙНІ ВИСТАВКОВОГО СТЕНДУ**

Багатовікова історія розвитку виставкової діяльності свідчить про універсальність та ефективність виставкових технологій у просуванні на ринок найрізноманітніших товарів та послуг, про постійне вдосконалення цієї діяльності, про характерну її спрямованість на задоволення утилітарних та естетичних потреб споживачів [1]. Саме ці риси сприяють широкому впровадженню дизайнерських рішень як на торгово-промислових, так і на мистецьких виставках [2].

Найважливіше місце у структурі виставкового дизайну займає дизайн виставкового стенду [3]. Від професійно спроектованого

виставкового стенду залежить успіх участі у виставці експонента. Типовими показниками такого успіху є: зростання обсягів продажу товарів і послуг, покращання іміджу компанії та її брендів, підвищення інформованості споживачів про продукцію, збільшення рівня лояльності до компанії [4, 5]. Очевидно, що поряд з економічними показниками успіху, суттєве значення відіграють й естетичні критерії.

Існуючі підходи до проектування виставкового стенду передбачають переважне застосування таких матеріалів як пластик, деревина, скло, метал. Слід зазначити, що перелічені матеріали накладають обмеження на втілення творчих задумів дизайнера, не завжди відповідають вимогам екологічної безпеки та економічної доцільності. Актуальним є пошук нових підходів до проектування та конструювання виставкового стенду, які б враховували сучасний розвиток науки, техніки, виробництва нових матеріалів. Накопичений на кафедрі дизайну досвід використання текстилю створює передумови для проведення досліджень із застосування текстильних матеріалів у дизайні виставкового стенду.

Перспективним є використання у дизайні виставкового стенду текстилю як засобу організації простору, реклами, оформлення місця розташування експонента.

Використання у дизайні стенду текстилю, який має "природні" плавні та вигнуті лінії, в якому за основу беруться орнаменти рослинного світу, буде більш доречним, а значить і успішним на виставках екологічної тематики, на яких демонструються товари сільського, лісового, паркового господарства, послуги з догляду за тілом, оздоровчі та лікувальні технології. При цьому бажано використовувати спокійні, природні, натуральні, неяскаві кольори.

Імітація хвиль, асиметрія при використанні тканини, кріплення якої приховано, надають загальну легкість і підкреслюють динамічний характер експозиції. Такі прийоми рекомендується застосовувати на стендах, що демонструють швидкісні транспортні засоби, при просуванні на виставках екстремальних видів спорту та відпочинку.

Відсутність декоративних деталей, візерунків та орнаментів, однорідна фактура та однотонне забарвлення сприяють створенню простору зосередженості та концентрації уваги, що характерно для виробничих приміщень, в яких відбувається управління відповідальними процесами. Дизайн-проект виставкового стенду з такими ознаками мінімалістичного стилю рекомендується застосовувати на виставках промислової тематики, на стендах із складним, наукомісткім обладнанням.

Поєднання переважно синтетичних тканин, які характеризуються своєю строгістю, "холодною" кольоровою гамою та незначною часткою у загальному обсязі використаних матеріалів, з

текстильними елементами яскравих кольорів, надає оформленню стенда контрастність і динаміку. Такі дизайн-рішення відповідають характеру сучасних інноваційних технологій і можуть бути рекомендовані для застосування на виставках електронних комунікаційних приладів, фото-, кіно-, телеобладнання і т.п.

В'язані оздоблення, етнічні орнаменти, натуральні кольори і матеріали, національна символіка можуть бути з успіхом використані при оформленні експозиції національних стендів на міжнародних виставках. Обґрунтовується можливість та доцільність використання текстилю у дизайні виставкового стенду. Розроблені рекомендації щодо застосування текстилю різної фактури та його колірної гами в залежності від виду діяльності учасника виставки та особливостей експонатури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Овчарек В. Є. Виставкова діяльність в Україні: історичний аспект: навч. посібник / - К. : КНУТД, 2014. - 86 с.
2. Овчарек В.Є., Омельченко Г.В. Виставковий дизайн: визначення, структура, сфера застосування // Вісник КНУТД. – 2015. – Вип. 2(84): Технічні науки. – К.: - КНУТД. – С. 157 – 162.
3. Овчарек В.Є., Мироненко В.О. Особливості презентації фотографічних творів на мистецьких та торгово-промислових виставках // Теорія та практика дизайну. – 2016. – Вип. 10.: Технічна естетика. – К.: - НАУ. – С. 111 – 121.
4. Критсотакис Я.Г. Торговые выставки и ярмарки. Техника участия и коммуникации. – М. : Ось-89, 1977. – 224 С.
5. Александрова Н.В., Филоненко И.К. Выставочный менеджмент: стратегии управления и маркетинговые коммуникации / - Тула: ОАО ИПО "Лев Толстой", 2006. – 384 с.

---

**Тобілевич Г.М.**  
*Кандидат мистецтвознавства*  
*Доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну*  
*та методики їх навчання*  
*Тернопільський національний педагогічний університет*  
*імені В. Гнатюка*

## **ФОРМОТВОРЧА РОЛЬ ДЕКОРАТИВНОГО СВІТЛЕННЯ В ЛАНДШАФТНО- АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Прогрес уявлень про природу світла підготував наукову і практичну основу його використання як засобу композиції не лише в архітектурі та містобудуванні, а також у ландшафтному середовищі.

Проблема світла як природного явища, яке знаходить відображення в творах мистецтва, була розвинена гуманістами і художниками ще в епоху Відродження. В епоху Просвітництва ідеї про природу світла, кольору і чуттєвого сприйняття (сенсуалізм), закладені раніше, отримують науково-експериментальне розвиток. До середини XVIII ст. в європейській науці розвивається полеміка про закономірності виникнення образів на основі відчуттів. В XX ст. світло, колір і тінь нерозривно взаємодіють між людиною та ландшафтними і міськими просторами, в яких застосовується формотворча властивість штучного світла. Реалізується функція візуального "пожвавлення" об'ємно-планувальної структури міста та ландшафту через динамічне управління режимами світлового середовища.

Зовнішнє підсвічування і світлове декорування в останні роки стало модним напрямком в ландшафтному дизайні. Архітектори та декоратори при розробці дизайну розглядають прилеглу територію як єдине ціле і відповідним чином проєктують освітлення. Зовнішнє освітлення в ландшафті поділяють на кілька типів: загальне освітлення, нижня і верхня підсвітка, дифузне світло, точкове освітлення і імітація місячного світла. Вибір типу підсвічування залежить від особливостей об'єкту, що освітлюється і його загального стилю.

Теоретично та частково практично вже створені різні схеми світлопланувальної структури міста як системи елементів, що проявляються за допомогою штучного світла. Опіраючись на природну біологію нервової системи людини та створені людиною світлові ритми сучасних ландшафтно-архітектурних просторів і будівель, вони допомагають відобразити різноманітні функціональні зони міста.

Сьогодні формується технологія сенсорно-інтелектуального світла, що реєструє певні зміни в середовищі та візуально змінює звичний образ великомасштабних міських об'єктів і структур. Художні форми ленд-арту, міської скульптури, світлових інсталяцій, лайт-арту, медіа-арту та інших сучасних пластичних і візуальних видів мистецтв, які наповнюють місто і утворюють його світлову панораму, демонструючи їх композиційний зв'язок з об'ємно-планувальною структурою міста за допомогою web-технологій.

В середині ХХ ст. застосування потужного прожекторного світла в створенні світлових панорам багатьох міст світу дозволило формувати великомасштабні світлові доміанти (освітлення ландшафту і великих споруд) і системи світлових ансамблів. Ефективно розвиваються світлові ілюмінації, світлові шоу та інсталяції. За допомогою використання різних джерел світла та прийомів в світловій панорамі стало можливим створювати різні художні форми.

За характером використовуваних прийомів і засобів досягнення художньої виразності світлова панорама може розглядатися як форма вираження сучасного візуального мистецтва та образного відображення вечірньої об'ємнопланувальної структури міста. Ландшафтні та архітектурні умови міста визначають композицію світлових панорам, що дозволяє виділити кругові чи лінійні панорами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Природне і штучне освітлення. ДБН В.2.5-28-2006.- К.: Мінбуд України, 2006.
2. Щепетков Н.И. Световой дизайн города / Щепетков Н.И.: Учебное пособие. - М.: Архитектура - С, 2006. - 320 с.; ил.



---

**Фесенко Г.Г.**

*Доктор філософських наук, доцент  
Харківський національний університет міського господарства  
імені О.М. Бекетова*

**Фесенко Т.Г.**

*Доктор технічних наук, доцент  
Луганський національний аграрний університет, м. Старобільськ*

## **ДИЗАЙН АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВИХ РІШЕНЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УРБАНІЗМУ**

В сучасній урбаністиці переосмислюються процеси, якими витворюються просторові структури. Простір тлумачиться через його кореляцію з поняттям середовища: як заповнений простір і як довкілля ("environment"). Передусім мова йде про "об'єктний простір", множину упорядкованих об'єктів та їх характеристик-ідентифікаторів даного простору. У міське середовище також включено соціальні, матеріальні і духовні виміри. Саме тому міський дизайн витворюється у різноманітних архітектурно-просторових формах як відображення зв'язків між людьми та місцями, рухом та міською формою, природою та "збудованою тканиною".

Всесвітня організація дизайну наголошує, що місто, як місце людського буття, має оцінюватися з позиції наявності форм, що стимулюють економічний, соціальний, культурний та екологічний розвиток [1]. Через це важливо з'ясувати – відносно якої системи розглядається міське середовище, адже те, що є середовищем для однієї системи, не є середовищем для інших, що входять до множини цільових просторів. Крім того, важливо мати на увазі два просторово-середовищних контексти дизайну сучасних міст: 1) міські простори, що інтегрують, "беруть до свого кола" систему та її середовище, що функціонує і розвивається в його складі; 2) міське середовище, що оточує систему, забезпечуючи умови її доцільного, ефективного та безпечного функціонування і розвитку.

Орієнтиром для міського дизайну стає "життєпідтримувальний" ландшафт, що формується складною взаємодією природних, культурних, соціо-історичних, перцептивних характеристик. Культурні характеристики зазвичай виходять за межі визначених територіальних кордонів міста. Місто розглядається як особливий ландшафт, де практики міського життя окреслюються системами координат (природних та культурних). Мова йде про причетність природно-культурного міського ландшафту до сфер розуму, духу, творчості.

Зокрема, місто може утворювати особливий "ландшафт розуму". Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі наводять приклад сполуки античної філософії з грецьким полісом, "з'єднання абсолютного плану іманентності з відносним соціальним середовищем, що також діє через іманентності" [2, с.127]. Міста-поліси постають територіальними утвореннями, що здійснили іманентну детериторизацію, сформувавши середовище іманентності, своєрідного звільнення містянина. Детериторизація завжди супроводжується ретериторизацією – перебудовою місця. Міста-поліси "відривалися" від сільського середовища і ставали місцями ретериторизації (міська площа і торгової мережі) [2, с.111], де творився "дизайн нової влади". Давньогрецький історик Фулідід описав процес соціальної консолідації і централізації у двох формах: фізичної агломерації людей ("великий синоїкізм") та політичного об'єднання. Аристотель висвітлював соціальні і просторові процеси, пов'язані із виникненням особливого політичного та культурного ландшафту територіального центру (полісу). Навколо специфічної території Афін виникає філософське мислення. В історії також інтерпретовано ідеї про зв'язок новоєвропейської філософії Ф. Бекона з Лондоном, Р. Декарта – з Парижем, Г. Спінози – з Амстердамом; філософії прагматизму В. Джеймса, Дж. Дьбюї – з Нью-Йорком.

На творення морфології міста впливають візії просторовості міста. Так, постмодерна архітектура і дизайн цитує широкий спектр інформації та образів міських і архітектурних форм в концептуальних параметрах культурного різноманіття. Потужні міграційні урбан-процеси створюють у містах "колаж інтернаціоналізму", множини культурно-національних локацій. Наприклад, у міському дизайні Сан-Франциско виокремлюють процеси конструювання та реконструювання "маленьких Італій, Гаван, Токіо та ін." [3].

Міський дизайн здатен виявляти сутнісні взаємозв'язки між створеною культурою і природою, виявляти основи їх синтезу. Наприклад, творення сакрального простору середньовічних міст вимагало небесно-вертикального характеру їх архітектурно-просторових рішень. Міський дизайн, що творить характерну атмосферу, спирається на ідеї "духу місця" [4]. Конкретна місцевість/локація спроможна надихати людину на творчість. Так, у XIX ст. головним європейським центром мистецтв, архітектури, культури та науки був Мюнхен. Зокрема, внутрішня сутність Мюнхена XIX століття – "місто мистецтва", "німецькі Афіни" – склалася й завдяки особливій архітектурі, величним бульварам та спорудам. Архітектурний образ міста багато у чому формувався завдяки "казковому королю" Людвігу II, його ініціативам будівництва химерних замків в баварській сільській місцевості.

У міському дизайні психологічною контекстуалізація *місця*

наповнюється архітектурно-просторовою композицією елементів, особливо у сенсі розміщення. Спосіб розуміння місця через питання "де я?" стає еволюційно-суб'єктивним входом в міський простір. Вальтер Беньямін у своєму нарисі "Париж, столиця дев'ятнадцятого століття" звертає увагу на "міські осередки споживання" – перекриті скляним дахом торгові пасажі, що об'єднують вулиці з інтер'єрами, – на те, який "психосоціальний простір" вони утворюють. А саме – спонукає до особливого вуличного життя міста, до неспішних прогулянок (фланерству). Втім, через масштабні реконструкції старих кварталів, будівництво широких вулиць і прямих дорожніх артерій, міські практики піших прогулянок бульварами зникають. Реконструкції фізичного Парижа (середньовічного містопланування) "в ім'я прогресу" призвело до знищення частини соціального Парижа.

Варто зазначити значимість суб'єктного аналізу для міського дизайну. Будівлі та споруди візуалізуються через взаємозв'язки між означувальним (матеріальними об'єктами) і означуваним (значеннями цих матеріальних об'єктів). Архітектори та містопланувальники здатні не копіювати стандартні рішення, а оперувати різноманітними семантичними системами та створювати простори з емоційно сильним "відчуттям місця" та ідентичності. Зокрема, постіндустріальний спосіб творення урбан-тканин вимагає дизайн-втручання у матеріальну реальність (наприклад, скорочення індустріалізованих локацій, обмеження руху автомобілів тощо). Подальшого розвитку потребує міський дизайн, що пропонує інноваційні естетичні рішення для публічних просторів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. World Design Organization. URL: <https://wdo.org/programmes/wdc/>.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
3. Harvey D. The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change. Cambridge, Oxford: Blackwell, 1992. 379 p.
4. Фесенко Г. Г. Морфология міських ландшафтів: культурфілософські інтерпретації: монографія. Харків : ТОВ "ДІСА ПЛЮС", 2018. 282 с.

---

**Яковець І.О.**  
*Доктор мистецтвознавства*  
*Професор кафедри дизайну*  
**Овчаренко В.Ю.**  
*Магістрант кафедри дизайну*  
*Черкаський державний технологічний університет*

## **АРТ-ПРОСТІР У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КРЕАТИВНОГО ПРОСТОРУ МІСТ**

У ХХІ столітті актуальності набуває новий соціально-філософський феномен – формування креативного простору міст. Питання креативного управління містами і креативної організації міського середовища вперше детально розглядалися в книзі англійського дослідника Ч. Лендрі "Креативне місто" [1].

За останні роки помітно збільшилася кількість творчих об'єднань, платформ і майданчиків, студій та арт-просторів (крім вже існуючих), та й в цілому творчих ініціатив, які вклали чималий внесок в культурний рівень країни і, зокрема, нашого міста.

В цілому, арт-простір можна охарактеризувати як загальнодоступну територію для вільного самовираження творчої діяльності, метою якого є забезпечення креативної молоді середовищем, багатим можливостями для розвитку, обміну навичками, експериментування і реалізації власного бачення. Основне ж призначення креативного простору – це надання майданчиків для діяльності людям творчих професій, чисельність яких в нашому постіндустріальному світі зростає і набуває важливого значення. А однією з важливих відмінних рис арт-простору є націленість на діяльність людини, що створює унікальний продукт своєї особистості.

Мистецький простір міських поселень – це публічно доступні місця міста, де люди можуть вільно самовиражатися, обмінюватися ідеями, демонструвати іншим результати своєї творчості і комунікувати з іншими не в ролі споживача товарів або працівника компанії, а в ролі творця, розробника, творця унікального продукту своєї особистості. Мистецький простір дає можливості для творчої самореалізації з урахуванням індивідуальних здібностей та захоплень городянина. За великим рахунком, креативний простір – це свобода будь-яких проявів особистості, що йдуть з індивідуального творчого посылу і формують інтереси і свій особистий "смак життя".

З появою технології культури сучасних комунікацій і таких феноменів, як стартап-культура (культура, яка будується або на основі

нових інноваційних ідей, або на основі технологій, які щойно з'явилися) стало можливим спиратися не на статистику, а на конкретні ініціативи громад та малих груп по локальній реорганізації середовища. Таким чином, "креативне місто" стає набагато більш різноманітним і містить в собі простір, що реалізує і розвиває потенціал самих різних соціальних груп. Виходячи з цього, "мистецький простір" можна визначити як інфраструктуру, де можна проводити або відвідувати заходи, знайти прихильників, співробітників, підрядників, а також партнерів для реалізації інноваційних соціально-значущих проєктів або комерційних стартапів.

Розглядаючи необхідність створення мистецьких просторів, в міському середовищі слід виділити кілька основних *цілей їх функціонування*:

1) Забезпечення творчої молоді (найбільш креативного класу) середовищем, багатим можливостями для навчання, самонавчання, обміну навичками, експериментування і реалізації власного бачення міста, світу.

2) Трансляція найбільш успішних рішень конкретних завдань (в сфері ІТ, живопису, управління ресурсами або містобудування тощо), апробованих в "креативних просторах" у великих за масштабом середовищах району, міста.

3) Заповнення робочих місць в традиційній промисловості: близько 30% працездатного населення в розвинених містах світу зайнято в творчих професіях.

4) Вихід депресивних міських районів з депресивного стану.

5) Підвищення туристичної привабливості міста (наприклад, Манчестер, Барселона або Нант, пропонують своїм гостям можливість зануритися в атмосферу сучасного творчого життя). Очевидно, що наявність в місті креативного кластера позитивно впливає на таку економічно вимірювану характеристику як його привабливість для туристів [2].

Наприклад, американський Даллас, що не відрізняється багатою архітектурою, має район художників і дизайнерів – Бішоп-Арт-Дистрикт. Оригінально розмальовані стіни будівель, безліч художніх майстерень і міні-галерей, а також величезна кількість ресторанів і магазинчиків в еклектичному стилі виявилися хорошою атракцією для гостей міста.

За словами Тобі Хаям, засновника Creative Space Management, в креативному просторі повинні бути всі необхідні для комфортної роботи умови, такі як кафе і зручні стільці. Це зрозуміло, але найважливіше – культура, вірніше, дух співробітництва, його теж можна спроектувати. На думку автора, підтримка і розвиток творчої активності можливий за умови проєктування "духу співробітництва",

який в повній мірі дозволяє створити сучасний багатоструктурний креативний міський простір, такий як лофти, зони коворкінгу і арт-території, арт-квартали, дизайнерські ритейл-стріт, центри сучасного мистецтва.

Арт-простір – колишні промислові простори з їх величезними площами і високими стелями, що використовують не тільки для житла, але і для організації багатофункціональних культурних центрів з виставковими залами, кафе, ресторанами, офісами, концертними майданчиками.

Арт-квартал – це частина міста, що відповідає наступним критеріям: відносна компактність розміщення і пішохідна доступність до всіх об'єктів, що забезпечують різноманітний і насичений подіями час. Він повинен бути комфортним, естетичним і автентичним місцем, де приємно і цікаво проводити час. Представникам творчих індустрій арт-квартали надають можливість працювати, експонувати і продавати результати своєї праці.

Сучасне місто характеризується як мобільне, різноспрямоване і таке, що постійно трансформується у соціальний простір і процеси, що протікають в ньому. За визначенням Британського департаменту культури, медіа та спорту, який став на сьогоднішній день канонічним, творчі міські простори – місця здійснення діяльності, в основі якої лежить індивідуальне творче начало, навик або талант, і які можуть створювати додану вартість і робочі місця шляхом виробництва і експлуатації інтелектуальної власності. Глобалізований світ постійно трансформується і змінюється, а традиційні установи культури не здатні своєчасно реагувати на зміни, що відбуваються, тому вони викликають все менший інтерес у аудиторії і у творців об'єктів культури. Необхідно розробити новий тип інституцій, які могли б відповідати запитам аудиторії. Виходом з цієї ситуації стає створення креативних міських просторів – з'єднання динаміки бізнесу і потенціалу діячів культури в одному індустріальному просторі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Landry C., Bianchini F. The Creative City. A Toolkit for Urban Innovation. — 2000. — NY. — P. 45–48.
2. Sukhovskaya D. N. Creative XXI Century City Space Formation: Social and Philosophical Aspect // "European Applied Sciences". — 2013. — № 7. — P. 45–49.

---

**Яковець І.О.**  
*Доктор мистецтвознавства*  
*Професор кафедри дизайну*  
**Тертишник М.В.**  
*Магістрант кафедри дизайну*  
*Черкаський державний технологічний університет*

## **3D-ДРУК У КОНТЕКСТІ ПРОЕКТУВАННЯ ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА**

На даний момент технології 3D-друку знайшли застосування практично в кожній галузі промисловості, відкривши нові горизонти у виробництві різноманітних виробів. Не оминули увагою унікальну методикою і дизайнери, пристосували 3D-принтери до реалізації своїх творчих ідей.

Перший процес 3D-друку у 1983 році винайшов Чак Халл. Він визначив Стереолітографію як "спосіб і пристрій для створення твердих об'єктів шляхом послідовного "друку" тонких шарів ультрафіолетового матеріалу, який твердне, один поверх іншого". Спочатку основна увага приділялася "друку" рідиною, що твердне, але після того, як Халл заснував компанію "3D Systems", він незабаром зрозумів, що його техніка не обмежується тільки рідинами, розширюючи визначення до "будь-якого матеріалу, здатного укріпляти або здатного змінювати його фізичний стан". Завдяки цьому він заклав основу того, що ми сьогодні називаємо як 3D-друк.

Саме за допомогою 3D-друку з'являється можливість втілити в життя найсміливіші концепції, які до цього не могли вийти за рамки ідей і начерків. 3D-принтер в дизайні відкриває нові горизонти для творчості, дозволяючи реалізувати задумане самим незвичайним чином. Для цього в арсеналі дизайнерів все розмаїття технологій 3D-друку.

Так, наприклад, 3D-принтери здатні створити справжні шедеври *меблів*, завдяки точності друку. Зазвичай, виробництво застосовує перероблені матеріали, що допомагає заощадити на сировині і скоротити витрати на обладнання. 3D-техніка здатна друкувати тонку каркасну модульну систему.

Друк меблів вважається винаходом університету MIT і Steelcase. Табурети OneShot – перші вироби подібного роду, розроблені дизайнером Патріком Джоїном. Меблі легко складаються і виділяються унікальним дизайном.

Новітні технології виробництва меблів комбінують традиційне

виготовлення меблів і друк. На принтері друкують найдрібніші деталі (шарніри, фурнітуру, каркаси тощо), а поверхні підбираються з благородного дерева, скла, спеціалізованих тканин. Таке виробництво дозволяє виготовляти більш міцні і функціональні меблі та розширює її функціональні можливості.

*Світильники і предмети декору.* 3D-надруковані абажури і плафони бувають будь-яких форм і розмірів. Відмінною особливістю таких світильників є також наявність дуже тонких декоративних елементів і нестандартних форм. Найчастіше дизайнери використовують тонку в'язь, що дозволяє грати зі світлом і тінями. Це можуть бути і змінні плафони та абажури-трансформери. Друк дозволяє спростити виробництво складних дизайнерських задумок, які раніше виготовлялися поштучно, вручну, і коштували досить дорого.

*Декор,* створений за допомогою адитивної техніки, також відрізняється унікальністю і різноманітністю. Зустрічаються всілякі вази, статуетки, кашпо, скульптури, свічники. Найбільша друкована скульптура людини створена Джеймсоном Брутоном, її висота становить 3,62 метра.

*Фурнітура.* Винахід металевого 3D-друку зробило масовим виробництво найтонших дверних ручок, замків і засувок неймовірних форм. Колись унікальні дизайнерські предмети, що виготовляють вручну, тепер стали швидкими у виробництві і доступними за ціною. Також з'являються вишукані декоративні елементи на готових предметах меблів, що дозволяє дизайнерам експериментувати з інтер'єрами і втілювати сміливі ідеї.

*Технологія шумопоглинання.* 3D-друк в інтер'єрі застосовується не тільки для створення естетично красивих і унікальних декоративних речей. Існує ряд шумопоглинаючих матеріалів, за допомогою яких друкують унікальні панелі на стіни. Це дуже зручно при розробці акустики в житловому або спеціалізованому приміщенні. Не потрібно спеціальної підготовки стін і дорогого ремонту, можна просто встановити надруковані на 3D принтері панелі.

*Матеріали для друку.* Перші 3D-друковані вироби виготовлялися із спеціального пластика – всілякі плафони, вази, приліжкові столики. Зараз технологія зробила крок вперед, і надруковані предмети можуть бути виготовлені з абсолютно різних матеріалів.

*Керамічні тривимірні об'єкти.* Авторська кераміка привносить в квартиру аристократичності і художності. Такі вироби дуже крихкі. Спроба замінити ручну роботу 3D-друком не змогла здешевити виробництво, але змогла збільшити ударостійкість виробів.

*Будівлі з бетону.* Друковані будівельні машини в 50 разів більше принтера, замість котушки з пластиком застосовується суміш бетону,



що швидко твердне. На даний момент у світі налічується не так багато надрукованих будівель, не рахуючи автобусних зупинок і дитячих майданчиків. Але якщо бетонні меблі ще є дивовижним експонатом, то пластиковий 3D-друк вже застосовується в інтер'єрах повсюдно. Дизайнери інтер'єрів створюють унікальні декоративні вироби за допомогою принтерів. Агрегати для тривимірного друку допомогли в розробці не одного творчого проекту.

Таким чином, 3D-принтер є незамінним інструментом для реалізації індивідуальних дизайн-ідей, втілення сміливих оригінальних задумів. Адитивні технології служать не тільки на благо естетики, а й допомагають скоротити час, матеріали та енерговитрати.

---

***Вей Веньцзюнь***

*Аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств  
Преподаватель Юго-западного лесотехнического университета  
г. Кун Мин, Китай*

## **ДИЗАЙН И ПРОИЗВОДСТВО МЕБЕЛИ В КОНТЕКСТЕ ПРОГРАММ ИННОВАЦИОННОГО НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КИТАЯ**

На рубеже веков заимствование технологий в Китае главным образом было направлено на ввоз новейших и высоких технологий. Ещё в 1986 году была разработана "Программа исследования и развития высоких технологий", в которой было определено 7 направлений (биология, авиация и космос, информатика, лазерная техника, автоматика, энергетика, новые материалы и т.д.), как самые необходимые для реализации.

Китайское государство осуществляет общее планирование работ в научно-технической сфере, создав следующую трёхуровневую модель развития:

- 1) инновационные научные исследования, обслуживающие главный плацдарм - экономическое строительство и социальное развитие;
- 2) внедрение высоких технологий и создание сектора промышленности высоких и новых технологий;
- 3) усиление фундаментальных исследований.

Для указанных трех уровней, в которых первоначально приоритет отдавался прикладным исследованиям, были разработаны полномасштабные государственные программы развития во всех областях науки и техники.

Академия наук Китая (АНК), как одно из ведущих учреждений в области фундаментальных исследований, начала осуществлять программы интеллектуального новаторства и приступила к работе сразу по 12 экспериментальным объектам. Китайские экономические реформы неразрывно связаны со стратегией инновационного развития за счёт подъёма собственной науки, образования и мгновенного внедрения, заимствованных из-за рубежа новых технологий и изделий. По некоторым оценкам, число нанотехнологических компаний в Китае с 2003 по 2006 г. выросло до 600. Особую важность приобрели исследования, проводимые вузами. В высших учебных заведениях страны созданы 1487 организаций, занимающихся научными исследованиями и освоением естественных и технических наук, сельским хозяйством и медициной. Учёные вузов активно сотрудничают с исследовательскими центрами АН, ведомствами, а также с производственной сферой. Вузы являются главными консультантами средних и малых промышленных предприятий. Таким образом, с помощью теории решаются возникающие на практике проблемы. В результате рынок наполняется конкурентоспособной продукцией, а научные знания превращаются в производительную силу.

К китайским производителям с каждым годом обращается всё больше заказчиков из разных стран. Такой спрос и желание упрочить свои позиции на мировом рынке стимулирует китайских производителей повышать требования к технологиям и к качеству продукции. Теперь можно с уверенностью утверждать, что китайская продукция, в том числе и китайская мебель, составляет достойную конкуренцию ведущим производителям Европы. Зачастую мебельные фабрики Китая изготавливают мебель по эскизам знаменитых дизайнеров из Италии, Германии, Франции, собственные авторские разработки встречаются реже, в основном для внутреннего китайского рынка. Многие фабрики мебели в Китае работают совместно с иностранными партнёрами, используя их технологии и оборудование. Такая мебель, хоть и производится на китайской фабрике, но маркируется брендом партнера. Так, например, в той же Германии, за последние несколько лет продажи мебели китайского производства с брендом европейских компаний достигли 70% от общих продаж мебели. Чтобы повысить качество и успевать за изменениями в потребностях и вкусах потребителя, фабрики Китая работают по двум основным схемам:

1) мебельный цех, выпускающий мебель небольшими партиями, с линиями производства, устроенными таким образом, что модификация не занимает много времени и средств;

2) крупные мебельные фабрики, специализирующиеся на

определенных направлениях или материалах.

Наиболее известные мебельные фабрики Китая, производящие мебель для архитектурно-ландшафтных комплексов: Meijia Furniture LTD (мебель из дерева и производных); OUDIBAO (мебель из металла и стекла); Lynn Furniture Co., Ltd. (мебель из ротанга) и другие. Фабрика Homesick, которая известна ещё как "Xiang Mei", специализируется на изготовлении мебели из металла и стекла различного назначения (дом, офис, отель, кафе, открытые площадки). Мебель может быть стандартной или под заказ клиента. 95% мебели изготавливается на экспорт под брендом "CAIHE". Годовой оборот – 1–2 млн. \$ США. Основные заказчики – Европа, Америка. Мебельная фабрика Dongguan Crafit Furniture Industrial Co., Ltd работает с 1982 года и изготавливает широкий ассортимент мебели мирового класса на производственных линиях Японии, Германии, Италии и т.д. Фабрика Zhejiang Huashang Holding Co., Ltd. изготавливает литую и сварную алюминиевую мебель, одну из лучших в Китае, а также садовые и уличные зонтики для кафе.

Основные направления государственной стратегии развития науки и техники с 2002 г. — переход к самостоятельному новаторству и развитию высоких технологий, упор на овладение мировыми высотами. Государственный план предусматривал приближение в 2005 г. к передовым мировым рубежам в нескольких важных научно-технических областях и в стратегических областях высоких технологий или их достижение. Повышение удельного веса расходов на научные исследования и эксперименты в ВВП составило более 1,5%. К 2010 г. были заложены основы государственной системы новаторства, достигнуты заметные результаты в создании базовых условий для науки и техники. Строительство ведущих научно-технических баз вышло на мировой уровень, новаторский потенциал в главных сферах совершил огромный скачок, общие расходы на научные исследования и эксперименты составили 2% ВВП.

К 2020 г. будет создана сравнительно совершенная государственная система новаторства, общие расходы на научные исследования и эксперименты составят 3% ВВП, по научно-технической конкурентоспособности Китай выйдет в первые ряды в мире.

## **БУТИК-ГОТЕЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ ПРОЕКТУВАННЯ ТА ІСТОРІЯ ЙОГО ФОРМУВАННЯ**

Бутик-готель за типологією відноситься до невеликих готелів, які позиціонуються, як особливо стильні й ексклюзивні. Це нове явище в готельній індустрії, що набуло розвитку після тріумфальної презентації двох незвичайних закладів - "Bedford" у Сан-Франциско й "The Blakes Hotel" у Лондоні. Бутик-готель – це невеликий готель із незабутнім, оригінальним і яскравим дизайном. Особливістю таких закладів є сміливість проектних рішень, почуття гумору у їх трактуванні, креативність та індивідуальність у створенні стилю. Найчастіше такі готелі розкішні й орієнтовані на певну публіку, яка цінує комфорт і задоволення від проживання. Досить часто бутик-готелі розташовані неподалік від центру міста, в його діловому або історичному районі, поблизу туристичних зон відпочинку. Принциповим є те, що своїм нетривіальним дизайном, особливому сервісу та незвичній атмосфері бутик-готель дозволяє клієнтам відчути себе в зовсім іншому світі.

В основу дизайнерського рішення інтер'єрів бутик-готелю завжди покладено театралізований задум, де цілісний образ середовища складається з безлічі варіацій теми, визначеної у спеціально підготовленій концепції-лібрето. У кожному такому готелі до дрібниць створюється єдине сценографічне рішення, якому підпорядковується архітектурне планування будівлі, дизайн його холів та кожного окремого номеру. Колір, освітлення, фактура оздоблювальних матеріалів, предмети меблів та звукове оформлення детально підібрані і гармонійні в нюансних або, навпаки, в контрастних поєднаннях.

Вважається, що перші бутик-готелі - іноді їх називають також дизайнерські готелі (*designhotels* або *lifestylehotels*, *англ.*) - відкрили свої двері для гостей у 1981 р. одночасно на двох континентах: у Британії та Америці. У Лондоні, в районі Південний Кенсінгтон відкрився "The Blakes Hotel", автором якого стала колишня актриса, а нині відомий дизайнер й готельєр Анушка Хемпель (*Anouska Hempel*, *англ.*), а у Сан-Франциско у квітні того ж року почав приймати перших відвідувачів готель "Bedford", розташований на Юніон-сквер. Згодом цей готель став частиною мережі, що складається виключно з бутик-

готелів і знаходиться під управлінням одного з найбільш відомих гравців готельного бізнесу - Kimpton Hotels & Restaurants.

В усіх джерелах прабатьками дизайн-готелів вважають Яна Шрегера і Стіва Рубелла (Ian Schrager and Steve Rubell and, *англ.*). Саме їх у середині 1980-х осяяла геніальна ідея створення "сучасного, міського, космополітичного" готелю із відповідним інтер'єром. Свій план вони реалізували, переробивши у 1984 році придбаний ними нью-йоркський готель "Morgans Hotel". Для реалізації своєї ідеї вони запросили французького дизайнера Андре Путмана (Andre Putman, *англ.*), який і здобув славу створення першого бутик-готелю. Особливість дизайнерського рішення полягала в тому, що в інтер'єрах широко була використана мозаїка на основі виразних контрастів чорного і білого. Готель отримав широку популярність, і його власники, підбадьорені успіхом, запустили ще два готелі - "Royalton" і "Paramount", для оформлення яких запросили генія світового дизайну Філіпа Старка. Готель "Paramount", що був вирішений у стилістиці "дешевий шик", абсолютно не відповідав тодішнім уявленням про розкіш - скромно, але вишукано декоровані білі інтер'єри, єдиним колірним акцентом яких, стали копії полотен Вермеєра біля узголів'я ліжок. Незабаром готель "Paramount" набув статусу культового у молодих і мобільних ділових людей та туристів.

Таким чином, ситуація на сучасному готельному ринку свідчить про те, що споживачеві вже недостатньо того, що надають йому традиційні готельні бренди - надійність й передбачуваність. Попитом користуються, як правило, невеликі готелі, кожен з яких має свій власний неповторний стиль. Їх номерний фонд невеликий, не більше 100 номерів, й належать вони приватним власникам. Від нудної одноманітності "брендових" готелів їх відрізняє творчий підхід - як у дизайні приміщень, так і у стилі обслуговування. Проектна практика свідчить, що бутик-готелі можуть також створюватись на базі об'єктів, які зазнали рефункціоналізації. Важливо, що ці об'єкти мають свою власну історію, яка дозволяє сформулювати необхідну бутик-готелю індивідуальність.

---

*Giovanni Rotondo*  
*Metal designer, sculptor*  
*Rosolini, Italy*

## **SPIRAL AS AN IMAGE AND FORMATIVE CONCEPT IN SCULPTURE**

Spiral forms and principles of the spiral are often found in nature, these are galaxies, whirlpools and tornadoes, shells of molluscs, papillary lines of fingers, double strands of DNA molecules. It is no wonder that such symbols have long attracted attention of mankind and are popular in the arts. A spiral is a dynamic system that, depending on the way it is considered, can be expanded or reversed, with movement going to the center or center. To a large extent, the spiral attracts the attention of the artists due to its gravitas, it combines the shape of the circle and the impulse of movement, cyclicity and development.

Today, spiral forms in plastic arts can be seen in three main forms, namely: spiral, expanding on the principle of stellar nebulae; spirals contracted in the form of a spray or tornado; as well as "frozen" spirals similar to the snail shell. And each of these spiral forms has a symbolic meaning.

The popularity of the theme of spirals in contemporary art is evidenced by a short list of famous artists who use similar images and forms in their work, including Italian sculptor Arnaldo Pomodoro, Swedish designer Ralf Gschwend, American sculptor artist and installer Alice Aycals, Joseph and landscape designer Charles Jencks, Danish designers Sophie Nielsen and Rolf Knudsen and many more. At the same time, each of the artists sets his symbolic meaning of image of spiral in the work from embodiment of historical interaction of generations, cosmic magnetism to visualization of moment of collision and transformation of elements of wind and energy of thought in the big city.

Similar spiral-shaped forms have not gone beyond the attention of the author of this article, who since childhood devoted his creative way to work with metal. The metal sculptures of artist on given theme are depicted in Figure 1.



Fig. 1. Spiral forms in metal sculptures Giovanni Rotondo

Thus, we can conclude that by the images of spirals in different kinds of fine arts, artists set a number of symbolic meanings, try to capture attention of the viewer, to carry him through space and time, through the endless stream of motion to the imaginary center where it all begins. Accordingly, the very topic of spirals becomes an inexhaustible creative source that captures artists, inspires new thoughts and meanings, which will be embodied in the material more than once.

---

*Hnatyshyn Oksana*  
*Graduate student, department of environmental design*  
*Kharkov state academy of arts*

## **BASIC PRINCIPLES OF INTERIOR DESIGN FOR CHILDREN'S REHABILITATION CENTERS**

Children with disabilities are the most unprotected social layer in the world, which, due to their physical and psychological characteristics, requires increased social attention and a special approach to designing an environment for their life. In particular, in rehabilitation centers where children with disabilities are forced to spend a lot of time, it is doubly important to provide comfortable conditions that have a positive attitude. However, it should be noted that with the rather high relevance of the topic as a subject of research in scientific literature, the basic principles and

techniques for designing the interiors of premises of children's rehabilitation centers have not been adequately covered and developed.

Children are very sensitive to everything and environment in which they will be played is of great importance for their vulnerable psyche and further recovery. The most significant in the processes of perception of surrounding world is color harmony. There are studies in which it is argued that the color scheme of the room in which baby is located, color of clothes, bright toys – all this affects not only development of vision and speech, but also has a strong influence on children's psyche.

White color reflects up to 80 % of daylight and thereby significantly increases illumination of the room. It is itself devoid of emotional aggressiveness, but it is able to create a favorable background for perception and action of other colors. Therefore, in children's rehabilitation centers, the ceiling and upper part of the walls are recommended to be painted in white or very light colors. Twilight lighting created by cold tones causes a depressive state, increased fatigue, memory impairment, reduces speed of thought and recovery processes, so it is not advisable to use them in this aspect.

It is for this reason that ceilings are mainly made white, which is additionally important for visual increase in space in rehabilitation centers. In some cases, the use of small inserts of different colors is allowed, which complements and refreshes interior design of individual rooms in such establishments. Some examples of interior solutions for children's rehabilitation centers and clinics are presented in Figure 1.



Fig. 1. Examples of interior solutions for children's rehabilitation centers

Also, some authors argue that under stress, the blue color is indispensable [1]. It has a calming effect on the body, mainly due to the fact that it lowers blood pressure. He also has power to lower temperature and stop spread of infection. Similar effects are achieved with the help of blue, in some sources on color therapy it is argued that it is especially effective for dealing with stress. It is believed that a long contemplation of blue color can quench the pain, moreover, it also acts excellently on the eyes as a sedative [1].



No less positive effect on overwork and headache has a green color. He is also given to stabilize blood pressure and pacify nervous breakdowns, fight chronic fatigue. For a good state of nervous system, in which it functions as efficiently as possible, it is better to use a white and green-blue gamut of colors. Bright yellow and red colors are undesirable. As established by color psychologists, the visual analyzer works best in a green color gamut.

In addition, it should be noted that not only the color affects the child, but also various tactile manifestations. It is important for children to feel, try surrounding objects with their hands, their texture, relief, so they learn other facets of the world. Some rehabilitologists in working with special children specially develop special models, probes of different tactile surfaces.

The walls in children's rehabilitation centers are mostly smooth, not glossy, but they also come with different interesting textures, which cast a different shade under certain lighting conditions. Patterns made with the help of light and shadow attract the attention of children, therefore, can serve as an additional expressive tool in interior design.

As a result, we can conclude that the premises of children's rehabilitation centers where disabled children with disabilities are forced to transmit an atmosphere of comfort, tranquility and peace. Bright and complex in design should be only those rooms where the child will have fun and actively spend time.

## REFERENCES

1. How the colors surrounding the child affect his psyche [Electronic resource]: [http://ivona.bigmir.net/deti/to\\_three/310857-Kak-okruzhajucshie-rebenka-cveta-vlijajut-na-ego-psihiку](http://ivona.bigmir.net/deti/to_three/310857-Kak-okruzhajucshie-rebenka-cveta-vlijajut-na-ego-psihiку)

---

*Сандік О.П.*

*Старший викладач кафедри дизайну  
Херсонський національний технічний університет*

## **ЕКОЛОГІЧНИЙ ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ТА ОБ'ЄКТІВ ДИЗАЙНУ ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ**

Однією з самих гострих і актуальних проблем сучасності є взаємовідносини людини і природи, охорона навколишнього середовища. Урбанізація, індустріалізація, зростаючий ритм життя

зумовлюють гостру потребу у відновленні фізичних і психологічних сил людини. Тому все більшим попитом починають користуватись різні види рекреації та туризму. Одним з перспективних сучасних напрямків в сфері організації дозвілля є зелений туризм.

Мета зеленого туризму — ознайомлення туристів з природними цінностями, екологічне виховання та освіта людей. Особливістю цього виду туризму є забезпечення мінімального впливу на природне середовище при організації поїздок, створенні екологічних готелів та різних об'єктів дизайну, призначених для використання в даній галузі.

У попередніх дослідженнях на основі аналізу закономірностей утворення форм об'єктів зеленого туризму було виділено основні формотворчі чинники, які необхідно враховувати при проектуванні, а саме: концептуальні, етно-культурні, екологічні, функціональні, конструктивно-технологічні, декоративні та композиційні чинники.

Екологічний чинник є важливим при проектуванні та виконанні об'єктів зеленого туризму, тому передбачає дотримання основних принципів формування екологічного простору, до яких відноситься принцип цілісності та єдності людини і простору, принцип екоциклічності, принцип естетичності простору й принцип унікальності простору.

Екологічне проектування можна поділити на декілька основних етапів, серед яких преш за все потрібно виділити передпроектний аналіз, етап проектування, а також стадію реабілітації природнього середовища в ході експлуатації спроектованих об'єктів.

Передпроектний аналіз включає екологічно-просторовий аналіз ландшафту. Важливим аспектом цього аналізу є оцінка території з метою виявлення зон природоохорони та зон для будівництва, а також вивчення геометричної структури тривимірного простору; виявлення важливих природних зон і елементів (ліси, води, рельєфи) та історико-культурних цінностей, ступінь впливу яких на проект значна і не залежить ні від бажань замовника, ні від майстерності проектувальника. Зазначені фактори представляють собою об'єктивну даність, яка не може змінюватися в процесі проектування. При цьому використовуються графоаналітичні методи досліджень, такі як складання планів та картограм. В результаті зіставляються елементи замиського ландшафту і елементи плану місцевості, виявляються їх невідповідності і плануються заходи щодо усунення недоліків планування.

В подальшому процесі безпосереднього проектування предметно-просторового середовища та об'єктів дизайну зеленого туризму з огляду на екологічний фактор доцільно використовувати ряд наступних засобів:

**Використання природних засобів.** Оптимізація простору за рахунок раціонального планування, озеленення, благоустрою, оптимізація транспортних потоків, зонування. Сюди ж відносяться

природоохоронні заходи.

**Технологічні і функціонально-експлуатаційні заходи.**

Застосування сучасних технічних засобів економії енергії, зменшення забруднення, підвищення комфорту і безпеки, а також використання альтернативних джерел енергії та безвідходних технологій.

**Формально-композиційні засоби.** Включають засоби і прийоми екологічної адаптації та гармонізації форм, синтезовані в композиційну діяльність. Композиційні прийоми - гармонізація з використанням класичних засобів композиції (ритму, масштабності, пропорцій, тектоніки, статики і динаміки).

**Художньо-образні засоби.** Група заходів спрямована на формування у людини почуття природності та єдності з оточенням. Форма в цьому контексті характеризується доречністю, екоциклічністю, однозначністю, лінійністю. Застосовуються різні засоби художньо-образного плану, де джерело образності - світ природи і людини.

Таким чином, у процесі дослідження проведена класифікація об'єктів зеленого туризму. Великий асортимент об'єктів дизайну і специфічне призначення кожного з них повинні бути узгоджені з формою, матеріалом, технікою виконання, особливостями просторового рішення та відповідати принципам екодизайну, що включають використання натуральних, нетоксичних, гіпоалергенних матеріалів, які бажано швидко відновлюються та виробництво яких не впливає негативно на екологію, а також енергозберігаючих технологій. Ключовими стають аспекти простоти і безпеки утилізації та можливості повторного використання матеріалів з мінімальним екологічним збитком.

Отже, урахування екологічного чинника в процесі проектування об'єктів зеленого туризму передбачає професійні заходи підвищення екологічної якості середовища в цілому та його об'єктів окремо, включає оптимізацію простору за рахунок раціонального планування, озеленення, благоустрою, оптимізації транспортних потоків, а також застосування сучасних технічних засобів економії енергії, зменшення забруднення, підвищення комфорту й безпеки, використання альтернативних джерел енергії та безвідходних технологій.

---

*Ayşenur Ceren Asmaz*  
*Proficiency in Art, Assistant Professor Dr., Lecturer*  
*Department of Plastic Arts, Arkin University of Creative Arts and Design*  
*Kyrenia, TRNC*

## **ART-SPACE COMPRESSION: A CASE OF "ART ROOMS" AS AN ART GALLERY**

Until contemporary art proved its existence, artworks were often exhibited on the walls of churches, palaces, aristocrats' dining halls and corridors or in museums and galleries that are still influential. With contemporary art, artwork-space communication has been moved to a different dimension. While the works of art went out of the museums and galleries and changed the space they were in, daily use items were exhibited in art-specific spaces and they lost their functionality and became works with the help of the social, political and cultural infrastructure of that space. Yves Klein's "1001 balloons" could be a good example of taking the artwork out of space and even re-meaning the art-space relationship using space as part of it. "The endless space that helped to fly Yves Klein's "1001 balloons", including space, was the material for Klein's balloons" (Girgin, 2014). The best example of an object that has been removed from its usual space and redefined in another space will undoubtedly be the "Fountain".

In this context, accepting space as a factor that determines whether an object is a work of art becomes inevitable in contemporary art. So much so that the space can make an object, which is accepted as an artwork for centuries, as part of daily life even a tool, while the same space can make a daily object into an artwork of the new century. The effect of time on space also allows it to interact directly with the artwork. The perception of spaces is shaped according to the time basis just like the artwork. In this direction, the role of time and the accessibility that develops over time is also very important.

This approach within David Harvey's time-space compression directly affects the contemporary work of art, which is linearly related to time and space. Harvey also states that, "the control and regulation of space is one of the basic paradigms of the enlightenment and the project of modernity, and that the conquest of space is only possible through the production of space" (Yıldız & Alaeddinoğlu, 2011).

Art Rooms (At the House) located in Kyrenia, TRNC is one of the organizations of Arkin Group. By 2012, The House & The Garden Restaurant's ground floor was reorganized as a gallery and started to work actively. Oya Silbery, the director and curator of the gallery since the day it was opened, describes the architectural history of the space as follows;

The example of the Art Rooms has destroyed – although not physically destruction – the essence of meaning and purpose of space and provided a concrete, dominant space to the artwork as based on the idea of Harvey which is as follows "social progress, conquest of space, the destruction of all spatial barriers and ultimately the destruction of space through time" (Harvey, 1999).

Of course, the reconstruction and perception of this picking space, which does not resemble a classic white cube, has brought difficulties and differences. Silbery thinks these difficulties are only physical; the space has much lower ceilings than a classical gallery and hence the difficulties of exhibiting large-scale artworks. For this reason, however, Silbery took this architectural structure as a challenge; she develops new ideas and new models of exhibition (different for each exhibition) on how to relate space and work, and not only applies these innovations in a technical sense, but also on the impact on the audience.

According to her "these new approaches, combined with each new exhibition; enable viewers who visit the gallery multiple times not only to experience a new exhibition, but also to experience a new space" (Silbery, 2019). Silbery's approach to spatial motion has aroused curiosity of the audience as part of an undeveloped society of art practices. This curiosity is not only for the next exhibition but also for the next space and consequently, different and new artistic dynamics have emerged within the island's own cultural structure.

The fragmentation of a functional space into the art space as in the case of Art Rooms; the triggering of social interaction and the effort to create more art spaces by giving rise to its own demand supports Cankurtaran' idea mentioned above. When the exhibitions and art events hosted by Art Rooms have been examined in more detail; how space will be transformed into art would be explained.

## REFERENCES

1. Cankurtaran, D. (2016, 11 25). Sanatta Mekan Olgusu. 07 14, 2019 tarihinde Mimari Tasarım Süreç ve Etkileşimleri: <https://mimaritasarimsurecveetkileşimleri.wordpress.com/2016/11/25/sanatt-a-mekan-olgusu/> adresinden alındı
2. Girgin, F. (2014). ÇAğdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekan. Akdeniz Sanat Dergisi, 7(13), s. 214-234.
3. Harvey, D. (1999). Postmodernliğin Durumu. İstanbul: Metis Yayınları.
4. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Srogulamalar. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
5. Silbery, O. (2019, 07 07). Art Rooms: Invasion of a Space. (A. C. Asmaz, Interviewer)

6. Yıldız, M. Z., & Alaeddinoğlu, F. (2011). Küreselleşme Çağında Değişen Mekan Algılayışları. 38th ICANAS; International Congress of Asian and North African Studies (s. 845-862). Ankara: Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History.

---

*Frédéric Bignon*  
Wood artist  
Rueil-Malmaison, France

## THE ART OF WORKING WITH WOOD BY FRÉDÉRIC BIGNON

Frédéric Bignon – famous artist, who made who does his works from wood in a peculiar manner. The technique of execution is characterized by a variety of forms and creative designs. These are works made of flat round wood with the application of specific shapes and patterns on its surface, mounted on a metal stand. This feed attracts the viewer and shows the expressiveness of the forms and excites the work (Fig. 1).



Fig. 1. Artworks made from wood

Other works are made in different styles in the form of non-standard from wood. Some of them are round in shape with irregular cuts, which is interesting from the point of view of a non-standard approach to the tree and its products. Stylization provides a change of impressions for each of the works of author. This characteristic performance creates the effect of arousing interest in the audience.

On certain works of the author, small indentations in the product are cyclically applied, and the work itself is made in the form of a cylinder at the end of which there is a hemisphere with radial cuts. It promotes non-standard work experience.

The art of working with wood by Frédéric Bignon – it is a non-standard form and approach to the production and creation of creative projects, the sophistication of works, which borders on verge of combining different copyright styles with characteristic styling and execution.

---

**Akiko Taniguachi**

*Ceramic artist*

*Tokyo, Japan*

## **NOTHING IS ROUTINE, NOTHING IS SAME**

Knowing the world people get new experiences and a new sense of being. There is no big difference each day, but exactly the same day never comes again and there is no big difference each person, but there is no one who is exactly the same. Each presence has a little different atmosphere. The world is made up of a fragile gathering of slightly different small existences. Such a deep philosophical sense of creativity of ceramic artist Akiko Taniguachi.

Author works consists of connecting many small parts of clay. After firing, clay becomes hard, and cannot go back as a substance. That makes feel strength, persuasive, and beauty. In addition, about box sculptures include contrast of shadow and light, and border of inside and outside in itself. We can imagine time and space from them. and it would be a hint to imagine more possibility of story, not only just as fragments (Fig. 1).



Fig. 1. Ceramic works of Akiko Taniguachi

Technically, author cut the thinly extended clay into rectangles with about 0,5cm×1,5cm or 1cm×5cm, put the other kind of slip of clay with a brush on each small rectangles, and sometimes draw a pattern with a needle. Then, joined lots of small rectangles with slip and made it big plate or box. Finally, such connected elements are set on fire. They are as thin as possible. Each sculpture means fragment of atmosphere of world.

Designer tried to express the nuance and difference of each other of them in detail as possible in small scale.

---

*Guillermo Vargas Jeldes*  
*Sculptor and painter*  
*Isla De Maipo, Chile*

## **APPLICATION FEATURES OF POLYCHROME EFFECTS IN A METAL SCULPTURE**

Sculpture was always been and will be an unsurpassed work of art that retains its perfection for many millenniums. The author of many sculptures is Guillermo Vargas Jeldes. Studied in the "Escuela experimental de Arte" of Santiago de Chile, was chosen element for the visual communication of work are bronze and other noble metals, molted with lost-wax casting method. The bronze its a metal that can be oxidized in order to take oxide natural colors in an infinite spectrum of shades.

The passion and need of spirit take author to an intense and infinite search of the matter, experimenting the physical contact with the sculptural forms and techniques. The artistic work is based in the own obsessions of each artist and mine is the human being and the path that take in his own existence and his reality, like a character always changing, with his anguish and existential problems. Searching tireless to capture his natural movement in this state.

The art work in its visual objective is to fuse the modern and the classic, using the antique method of lost-wax casting, oxidated with acid and the mixture of clear and modern metals like cuprum aluminum. The design can be seen in the art work with colors and architectural socles.

The tangible development begins with a shaping in clay, which is copied in silicone rubber, creating a mold. Of this mold its created an exact copy using wax, once this copy is ready, it is covered with refractory cast, leaving a hole where the molten metal (1050 °C) is introduced. In its liquid form a hole must be made so the gases can exit through that gap, once the metal is cold the mold must be broken. And once the metal art work is ready details must be done and the oxidation with acid in order to obtain the final shades. And finally install the art work in its socle (Fig. 1).





Fig. 1. Sculpture of Guillermo Vargas Jeldes

The sculptures that represent the author in this special opportunity belong to the series "Solas" (Alone) and "Ella queria volar". "Solas" sculptures talk about the fusion of new technologies with our life, the way that women search for a manner to make their dreams came true in this new reality; and the loneliness in places where they inhabits. "Ella queria volar" sculptures talk about the liberation of contemporary women, cultural, social and religious obstacles. This sculptures talk about their flight to their personal realization in a world filled with obstacles.

*Головчанська Є.О.*

*Асистент кафедри ергономіки і проектування одягу*

*Колосніченко М.В.*

*Доктор технічних наук, професор*

*Декан факультету дизайну*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК МОДИ У XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ**

Виготовлення одягу було одним з найдавніших ремесел людства, яке протягом тисячоліть удосконалювалося і досягло свого найвищого піку на межі XIX-XX століть. В цей час беззаперечним центром високої моди для європейських і американських жінок був Париж. "Модні будинки Ворта, сестер Кало, Пакена, Редферна і Дусе рекламували і просували нові моделі, демонструючи одяг на живих моделях, надсилаючи манекени на фешенебельні скачки і прийоми, одягали актрис театру і кіно, а також розміщували їх фото в журналах. З-поміж тогочасних дизайнерів лише Ворт продавав деякі моделі в Америку, але індустрія моди все ще знаходилася у стані становлення" [1, с.262].

Подальший розвиток індустрії моди нерозривно пов'язаний з технологіями, особливо – розвитком транспортного зв'язку між країнами і континентами. Після закінчення Першої світової війни Париж зумів зберегти своє положення центру "високої моди", проте, мода перестала бути привілеєм вузького кола і ставала доступною все більш широким верствам суспільства. Для забезпечення цих потреб у модному одязі, відбулося стрімке зростання торгівлі модним одягом та аксесуарами. Так, наприклад, "експорт одягу став другою за величиною експортною статтею Франції вже у 1927 році" [1, с. 218]. Видатні дизайнери того часу - Пату, Лелонг і Шанель, - відкрили у 1929р. невеликі відділи, які продавали готовий одяг. Все частіше готові моделі одягу відомих будинків моди продавалися виробникам, які спрощували його крій та деталі і виробляли їх в різних розмірах з дешевшої тканини, забезпечуючи задовільне наслідування оригіналу. Це дозволило звичайним жінкам купувати або замовляти поштою модний одяг, що зблизило еліту і нижчі соціальні верстви населення. Для розширення свого впливу і світових продажів кутюр'є рекламували свої моделі в модних журналах, рівня "Вог" або "Харпер базар".

Роки Другої Світової війни не сприяли розвитку моди в Європі

через введення жорстких нормативів на витрати матеріалів на моделі одягу та акцент на виготовлення і продаж лише найнеобхідніших предметів гардеробу. Лишившись без потоку модних ідей з Парижу, американські дизайнери почали пропонувати одяг власного дизайну, переважно на основі традиційного одягу різних народів, які населяли цю країну. Саме цей період став початком розвитку модної індустрії Північної Америки [2, с.40].

Після закінчення Другої Світової Війни Париж поновив свою лідируючу позицію в сфері моди завдяки New Look Діора і зберігав її до середини 1960-х, коли вплив виконавців рок-н-ролу вивів на світовий рівень моди такі міста як Лондон і Нью Йорк. "Починаючи з 1970х років, завдяки haute couture індустрія моди отримала можливість активно розвиватися. Париж вже давно вважався столицею світової моди, однак тепер на роль законодавців моди претендували і інші міста, в них працювали талановиті художники, які враховували місцеві тенденції і смаки" [3, с.337]. Поява на модних подіумах Парижу японських дизайнерів з їх інакшим поглядом на дизайн, змусила звернути увагу модної індустрії на Токіо.

На межі XX і XXI століть завдяки розвитку інформаційних технологій процес проектування і створення одягу став все більше рознесений по світу, дозволяючи зменшити вартість продукції. Поява великих концернів, які розміщують виробництво у країнах з дешевою робочою силою суттєво вплинула на ринок товарів легкої промисловості [4]. Така концепція виробництва одягу та інших товарів легкої промисловості дозволяє виготовляти багато дешевого одягу, який буде модним короткий час. При цьому планування колекцій здійснюється у термін 1,5-2 роки. Будь-які зміни у світі – від зміни погоди, до більш раннього насичення ринку подібними товарами, викликає значні залишки товарів, ліквідація якого має безпосередній негативний вплив на природні ресурси. Тому в останні 1,5 десятиліття все більшого розголосу набуває напрям sustainable design, який закликає до ощадливого ставлення до природних ресурсів і засуджує їх надмірне споживання [5]. Зокрема, sustainable design передбачає розвиток місцевих виробників одягу; використання у виробництві технологій, які менше використовують природні ресурси (наприклад, воду) або мають менший шкідливий вплив на навколишнє середовище; ощадне ставлення до речей в процесі експлуатації і ресурсів, які для цього потрібні; розвитку еко-стилів в одязі і апсайклінгу. Повернення до споживання одягу місцевого виробництва дозволить створювати модний і сучасний одяг з урахуванням місцевих традицій і звичаїв, забезпечить роботою місцеве населення. При цьому, завдяки рівню розвитку інформаційних і транспортних технологій, туристичному бізнесу, продаж товарів здійснюється у всі куточки світу.

Висновки. Розвиток моди у XX - початку XXI століть відбувався у тісному зв'язку з розвитком технологій та транспортного сполучення, і може вважатися індикатором глобалізації. Сучасний розвиток інформаційних технологій та транспортного сполучення дозволяє купувати товари з усього світу, в тому числі і одяг, що значно розширює можливості місцевих виробників.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. История костюма, 1200-2000 / Джоан Нанн; пер. С. англ. Т. Супруновой. – М.: Астрель: АСТ, 2005. – 343 с.
2. Buckland Sandra Stansbery. Promoting american fashion 1940 through 1945: from understudy to star. Dissertation for the degree doctor of philosophy. The Ohio State University. 1996.
3. История моды с XVIII по XX век. Коллекция Института костюма Киото. Акико Фукай, Тамами Суо, Мики Ивагами, Рэйко Кога, Рэй Ний, Дзюнко Нишияма. Перевод Л.А. Борис. Научный редактор Г.Г. Галаджева. – TASCHE. 2003. 735с
4. Головчанська Є.О. Порівняльний аналіз концепцій організації виробництва одягу / Є.О. Головчанська // Вісник КНУТД. – 2011. - №6(62). – С.178-185.
5. Sustainable fashion: New approaches. Kirsi Niinimäki (ed.). - Unigrafia Helsinki, Finland 2013. 202с.

---

*Elena Larrén Garcia*

*Teacher of plastic arts and jewelry design in the art school Mariano Timón Palencia, Spain*

#### THE CREATIVE PROCESS OF 21ST CENTURY JEWELRY

The creative process is an intimate moment. A moment of observation, search, criticism, contradiction and chaos, like an instant where everything and nothing alternate. A constant work of trial and error, which defines the successes and moves towards materialization

It arises from the search for answers, from the need to explore a new way of looking and whose sole purpose is to express, reach people, move them and move them to new realities, where everything is possible. This alchemy is born from the reflection between what we feel and how we express it, implicitly implies the need for everything to be in perfect harmony.

Author guided by the involuntary passion to contribute to a change, to breathe life into ideas by creating solutions that take advantage of and combine the resources that we have in an unexpected, motivating and original way, maintaining a visual tension. Always committed to the search for connections between the body, the object and the senses, and in constant analysis with the environment that surrounds us, maintaining responsibility as the standard with discipline.

Artist materialize it through hard and rigorous work, assuming the freshness of the risk, looking for the unknown, trying to get away and imagining other perspectives, learning from mistakes and accepting them as an important part of the process; everything makes sense and all the pieces of the puzzle, concept, shape and materials fit perfectly. The union between emotion, passion, and technique must cross the barrier of the rational. Silently transport to the center of our essence, to a world of colors, textures, volume and in harmony of an honest feeling.

Contemporary jewelry goes beyond a complement or a piece made of precious materials, it is transformative culture. We create three-dimensional objects designed for the body, from passion and absolute freedom of search and experimentation. We merge traditional trades and techniques with more innovative ones, we use materials and techniques that are not typical in traditional jewelry with the commitment to communicate and make jewelry feel (Fig. 1., Fig. 2).



Fig. 1. Second skin



Fig. 2. The smell of cinema

For all these reasons, our creative process must be committed to reflection, to the avant-garde that contemporary jewelry lives, because we must consider ourselves a piece in the construction of the future of art.

---

*Flaviva Maranda*  
*Jewelry, polymer and textile designer*  
*Cordoba, Argentina*

## **THE ART OF COMBINING JEWELRY AND TEXTILES**

Contemporary art combines different directions and ways of creating works. In the meantime, many artists pay great attention to the combination of textiles and jewelry. This is also characteristic of Flaviva Maranda.

Dedicated to the aesthetic, social and artistic makeup since, the passion for jewelry is born to find polymer clay in the year. In this work material, can find a way to achieve unique and different parts. Including it into the life as a hobby at the beginning so then it becomes a full time dedication.

Author was convened by TCPF (The Clay and Paint Factory) in Latin America, to be brand of polymer clay line Cernit in Argentina, Chile and Peru giving seminars in imitation of natural stone: Carrara marble, lapis lazuli and turquoise among others.

Fabrics, yarns and wool are part of the life from cradle as a legacy impossible to circumvent; and having grown up among textile materials, merger with polymer clay was swift.

Being in search of new expressions to incorporate this diversity of materials using all the knowledge acquired, Flaviva creates new works in the inherent manner of the modern designer (Fig. 1).



Fig. 1. Products with a combination of textiles and jewelry

Currently continue investigating, to continue to open a way to the inclusion of natural materials, not only synthetic, such as pure wool from sheep, llamas, vicunas, the use of recycled wood and natural in cotton gauze, so as found in the tapestries embroidered abstract a new and interesting way of expressing itself.

---

*Caterina Zucchi*  
*Glass jewels designer and creator*  
*Livorno, Italy*

## **MURANO GLASS JEWELS BY CATERINA ZUCCHI**

Caterina Zucchi, glass jewels designer and creator. Glass blower, beadmaker and beadmaking teacher. Owner of Studiozero-vetro Murano Glass Jewels. Researcher of forms, whose creations have always been distinguished by this research, even in the period when author was training, during studies, stages or workshops. What designer found in glass and the glass blowing technique is the ideal and proper means to push this personal research forward.

Authors artistic path concerns the attempt to let Murano glass jewels which are tied to the thousand-year-old history of decoration since forever, to have a new contemporaneity. Authors interest in glass art started in 2000 and had consistently brought on as a student at the Vetroricerca Glas & Modern Institute of Bolzano and the Abate Zanetti School of Glass of Murano where was spent one year as assistant graffer in a master glassworker atelier, until 2004, when opened own studio in Leghorn.

Studiozero-vetro is the studio where design and create Murano glass jewels, either blown or not, which are entirely handmade. Among the numerous glass-working techniques, chosen the blowpipe technique because it's based upon instant actions and it requires precision and ability of gestures that make the glass even more versatile. Lampworking is a glass-working technique done with the direct flame of a blowtorch. Initially, to make the glass more malleable, craftsmen performed this procedure by using oil burning lamps.

Later, the oil was substituted by gas for an easier and faster manufacture. Most artists today use torches that burn either propane or natural gas mixed with either air or pure oxygen. Thanks to the heat of the flame, reaching 900 °C, the glass becomes fluid enough to be modeled and blown. This method allows improvisation to have much larger edges so can better express creativity. Creativity is an urgency, a spontaneous gesture, a moment, a mood. Author not in search of the perfect glass bead, but of an object that is in harmony with the environment surrounding it, coherent and close to creative impulse. For this very reason, Studiozero-vetro jewels are unique pieces of art, similar to one another, but never the same.



Fig. 1. Glass jewels created by Caterina Zucchi

My attempt is to create accessories to wear not only to adorn the body, but also to express our personality and to communicate something about ourselves to others. As if they were "communicating jewels", "talking jewels". Author developed collections in four main themes: Volume and Lightness, Come la metti la metti (How you put it), Ironic and Architectures and Graphics.

A jewel we wear can carry with it emotions, memories and our character traits, it is an object that communicates and informs the world outside. It can be a meeting and reflection point, as well. Handcrafting is not just the realization of something, but the transfer by artist of a specific moment, of a state of mind that makes the object immortal. The object will convey these feelings over time, these moments, which will keep it unique. Wearing an accessory is like living an experience.

---

*ElSayed ElNashar*  
*Faculty of Specific Education, Kafrelsheikh University*  
*Kafrelsheikh, Egypt*

### **EGYPTIAN FOLKLORE TEAMS MODELS OF THE POPULAR CLOTHING BETWEEN ORIGINALITY AND TECHNOLOGY**

The color and symbolism in clothing of Egyptian folklore ensemble where the popular heritage is fabric of people's conscience and passage of time has not been able to go with its originality, nor the influx of currents to



blur it. It expresses the group's faith with sincerity, spontaneity and spontaneity, during the expression and formation unit in the clothing of the Egyptian folk arts between originality and technology. This popular heritage is the reason to find out the real component of culture of this people and understanding of ideological and mental dimension of man.

Also relationship between man and place and to understand human history, and to monitor the factors affecting a change of paths of peoples. The elements of cultural displacement, preservation and maintenance of concepts of truth and human existence follow the monitoring of positive cultural values and work to maintain with the vision of dimensions of social and cultural change through the automatic Egyptian folk artist.

And the arts of decoration in popular heritage applied arts practiced by all members of Egyptian society, not subject to the laws of perspective and shadow and light. Egyptian folk crafts and crafts are not only manual works, but are also an artistic experience inherited that combines creative imagination and skill of achieving this creativity by means of multiple and varied materials, all of which are formulated in a framework of complementary work and national belonging. The color and symbolism in clothing of Egyptian folklore groups during the popular heritage symbolism and non-formalities within the structural structures of art and away from the formative hegemony in symbols and shapes between originality and technology, summarizing or stripping shapes to serve space and rely on the explicit colors used by the artist of nature and the environment surrounding it.

In the arts of Egyptian folklore, the ability of popular creator to reconcile the intellectual heritage and historical concept in more than one material with different surfaces is revealed in order to achieve more plastic richness and to obtain a variety of visual effects. Since the popular heritage lies in creative emotion of this emotion, which is based on visual illusion and achievement of spontaneity and effective expression.

---

---

*Drazen Pejkovic*  
*Artist*  
*Split, Croatia*

**ABOUT THE SIXTH PART OF THE GENESIS CYCLE,  
ENTITLED CLONING**

The sixth part of the Genesis title, which is also the shortest one, represents the Author's manipulation of technical and visual properties of the artwork photography, with the piece of art, photograph and the digital

manipulation being created by the same author.

The execution of art work takes place in three different stages. At the first stage, a sculpture or an object are created using a combined technique. At the second stage, the piece of art is photographed, i.e., it is "transformed" into a raster record that is analyzed at the third stage using the computer processing through several programs.

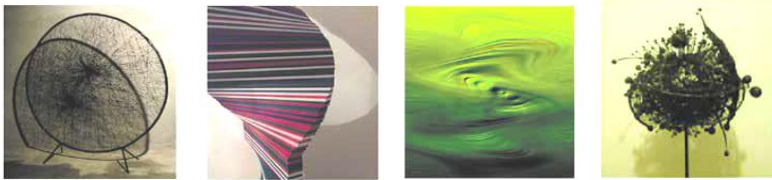


Fig. 1. Genesis cycle, entitled Cloning

Finally, the piece of art consists of two different parts, such as: the "original" and its "clone(s)". The clones are digitally prepared so as to be projected in two dimensions or printed onto the paper, canvas, foil, a metal or a wooden surface. The basis for the digital manipulation of raster records of original are the works exhibited as part of the mikroni (microns) and mutacije (mutations) cycles, as well as the most recent works created for the Cloning (cro. kloniranje) exhibition.

---

---

**Веклич А.М.**

*Асистент*

**Корсінов Р.В.**

*Магістр*

**Кротова Т.Ф.**

*Доктор мистецтвознавства, професор*

**Пашкевич К.Л.**

*Доктор технічних наук, професор*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ПІДХОДИ ДО ДИЗАЙНУ ОДЯГУ В КОНТЕКСТІ ЕТИЧНОЇ МОДИ**

Модна індустрія входить до десятки найбільш шкідливих для навколишнього середовища виробництв. Щорічно виробляється 150 млрд. одиниць одягу. Тільки чверть його переробляється, хоча підлягає переробці 95% речей. В одному тільки Гонконгу, за даними на 2015 рік, щохвилини викидають 1400 футболок. На виробництво тканин всіх типів витрачається трильйон кубометрів води, 30

трильйонів кубічних літрів різних масл і 20 мільярдів тон хімікатів [1]. Наприклад, для виготовлення однієї пари джинсів потрібно 900 кубометрів води. Ще один негативний фактор впливу на водні ресурси – це скидання відходів від виробництва до водойм.

Крім того, аналіз сучасних темпів споживання одягу в світі показав, що переважну більшість населення захопив *fast fashion* – швидка мода, коли речі модні нетривалий час, мають малий "термін придатності" і "не живуть" довше одного сезону. Таким чином, часто доповнюють собою сміттєві купи на звалищах.

На тлі такого бездумного виробництва та споживання і виник напрямок "етична мода" або *sustainability fashion* [2]. В основу цього напрямку покладено: шанобливе ставлення до ручної праці та обдумане використання ресурсів природи, піклування як про здоров'я, так і про екологію. Все більше дизайнерів та брендів переорієнтовуються на еко-напрямок, проте метою етичної моди є не просто змусити всіх виробників дотримуватись еко-стандартів, а й скоротити виробництва до необхідного людству мінімуму [3]. Свідомі виробники роблять кроки, що дозволять скоротити витрати природніх запасів: зменшують споживання енергії та води для обробки матеріалів, скорочують виробничі цикли. Свідомі ж покупці не женуться за гостро-модними речами і за їх кількістю у гардеробі, їхній вибір багато в чому зумовлений матеріалом, з якого виготовлено одяг. Нешкідливими вважаються природні матеріали, такі як вовна (враховуючи умови, в яких утримуються тварини), волокна рослинного походження (бавовна, льон, коноплі, листя бамбука, банана, ананаса тощо), за умови невикористання шкідливих барвників та відбілювачів. Інший варіант – перероблені залишки тканини, які просто викидаються на фабриках. Можна переробити залишки, надати їм друге життя. Позитивна ознака вироблення таких матеріалів в тому, що вони економлять електроенергію, воду та інші ресурси.

Актуальним сьогодні є виробництво одягу з того, що можна знайти в сміттєвому баку. Однією з найбільш "екофрендлі"-тканин вважається поліестер, сировиною для якого служать перероблені пластикові пляшки. Виготовленням одягу із перероблених відходів займається все більше знаменитих брендів, таких як Levi's, Marks&Spencer, Max Mara, H&M, Nike. Levi Strauss & Co випустив колекцію робів з джинсової тканини, яка на 20% складається з перероблених пластикових відходів. На виготовлення однієї пари джинсів в середньому витрачається 8 пляшок [4]. Популярний в Україні бренд ZARA оголосив, що до 2025 року повністю перейде на використання екологічних матеріалів та долучився до збору та переробки непотрібного одягу [5]. Українські бренди також вносять свій вклад до скарбнички етичної моди. Наприклад, дизайнери бренду

MamanDanielyan створюють із уживаних речей текстильні вироби для дому, UliUlia шують з них сумки, куртки і спідниці, а Papinarubashka роблять креативні обкладинки для блокнотів; бренди RITO та AVOSKA випускають в'язані з ниток багаторазові сумки для покупок.

Модна система зав'язана на постійній зміні трендів, високих темпах виробництва і швидкому споживанні. При цьому, повний перехід на свідоме виробництво і споживання зараз здається нереальним, проте незабаром це буде "не питання вибору, а питання необхідності". В результаті проведеного аналізу було виділено низку факторів, які визначають приналежність конкретного одягу до етичної моди, а саме:

- походження матеріалу і поновлюваність ресурсів, з яких він виготовлений;
- процес перетворення цього матеріалу в тканину;
- умови, при яких люди працюють на фабриках з його виробництва і як цей процес впливає на навколишнє середовище;
- збільшений термін морального "нестаріння" матеріалу та виробу;
- виріб повинен мати кілька циклів життєдіяльності, або бути біологічно розщеплюваним.

Отже, в процесі дослідження було визначено фактори, дотримання яких є ключовим під час проектування та виготовлення одягу, що відповідає концепції етичної моди. Цей напрямок залишається актуальним для подальшого вивчення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Сайт Інтернет-газета "Etcetera". Як правильно позбавлятися старого одягу? URL: <https://uk.etcetera.media/yak-pravilno-pozbavlyatisya-starogo-odyagu.html> (Дата звернення 14.07.2019).
2. Vets T., Navolska L., Pashkevich K. Analysis of sustainability and environmental friendliness concepts in the modern fashion industry. *Theory and practice of design. Technical aesthetics*, Issue 11, 2017. P. 18-31.
3. Сайт Радіо Свобода. Чи готові українці вдягатися за принципами "свідомої моди"? URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/svoboda-v-detalyah-svidoma-moda/29579596.html> (Дата звернення 14.07.2019).
4. Сайт Hi-News.RU. Levi's почала шити джинси з пластикових відходів. URL: <https://hi-news.ru/technology/levis-nachala-shit-dzhinisy-iz-plastikovyx-otxodov.html> (Дата звернення 16.07.2019).
5. Сайт BURO. Zara планує перейти на екологічні тканини до 2025 року. URL: <https://www.buro247.ru/news/fashion/16-jul-2019-zara-ecology-fabrics-goal.html> (Дата звернення 17.07.2019).

---

*Гахова А.Ю.  
Аспірант та викладач кафедри "Дизайн тканин та одягу"*

*Єременко І.І.  
Кандидат мистецтвознавства  
Доцент, завідувача кафедрою "Промисловий дизайн"  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **РОЗВИТОК ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВИРОБНИЦТВІ ЕКОЛОГІЧНИХ ТКАНИН**

З давніх часів людина будувала свій побут та навколишнє середовище на основі природних ресурсів та їх можливостей, але процеси глобалізації і розвиток текстильної та легкої промисловості, останнім часом, все більше супроводжуються використанням різноманітної кількості синтетичної сировини. Велика частка такої сировини обов'язково містить токсичний і шкідливий вплив, тому для збереження світової екосистеми – гострим є питання про їх усунення та заміну шкідливих синтетичних матеріалів на більш екологічні, досягти екологічності не тільки в процесі виробництва, а також у безпечності утилізації після використання. У зв'язку з можливими незворотніми наслідками, майбутнє екології за інноваційними розробками екодизайну, оскільки його концепції і критерії, пропонують рішення цих проблем у глобальному розмірі.

Важливим критерієм у проектуванні одягу в системі екодизайну – є використання екологічних, натуральних, природних матеріалів. Вони безпечні для здоров'я людини, не забруднюють атмосферу в процесі виготовлення, а після експлуатації — безпечно утилізуються. Спочатку зазначмо звичні нам матеріали, такі як бавовна, льон, вовна, шовк чи конопляна тканина. Але, незважаючи на усі переваги, такі матеріали мають ряд недоліків, які в сучасному житті розглядаються як небажані — висока зминаємість, значна усадка при волого-тепловій обробці, та інколи низька зносостійкість. Зазвичай виготовлення вищезазначених тканин супроводжується великими затратами енергозбереження чи природних ресурсів (затрати значної кількості води у виробництві та фабруванні деніму і котону).

Існує ряд сучасних високотехнологічних матеріалів, також натурального походження, що можуть задовольнити не тільки потреби людства, а також і екологічні питання. Наприклад, шедевр ткацького мистецтва, тканина з павутиння павука — такий матеріал має ряд переваг щодо міцності та зносостійкості, ніж натуральний шовк. Недоліком виробництва такого матеріалу є тільки висока ціна, у

зв'язку з складнощами виготовлення та догляду за павуками особливого виду. Далі нагадаємо тканину QMilc (Q – якість, Milc – молоко), виготовлену із второсортного молока, непридатного для вживання. Ця тканина гіпоалергенна та з імітацією шовку. В її виробництві є вирішення двох проблем — утилізації браку молока та збереження води у процесі виготовлення (2 літри води замість 20000 літрів при традиційному виробництві).

Ще одним прикладом є тканина виготовлена із кофейної гущі, технології виготовлення S. Café, що була розроблена тайванською текстильною компанією Singtex. Вона володіє гарною зносостійкістю та високим рівнем захисту від ультрафіолетового випромінювання і здатністю швидко висихати. Відзнакою матеріалу з кави є те, що процес її виготовлення низькотемпературний і потребує малої кількості енергозатрат. Канадські вчені з університету в Гельфі розробили дещо інший новий матеріал, але виготовлений із слизу, який виробляють морські тварини під назвою мексін. Ці морські хижакі можуть виділити кілька літрів в'язкого слизу, який містить у собі десятки тисяч тонких протеїнових ниток високої міцності. Одна така нитка тонша за людський волос в 100 разів. Цінністю такого матеріалу є його екологічність і низька ціна.

У 2010 році Андре Гейм і Костянтин Новосьолов отримали Нобелівську премію за винахід нового найміцнішого і м'якого матеріалу – графена. Вчені розробили метод створення електропровідних тканин з відновленим оксидом графена, придатний для масового виробництва, і передбачається, що технологія дозволить виробляти близько 150 метрів тканини в хвилину.

Справжнім проривом у інноваційних технологіях виготовлення тканин і одягу, є нова технологія – біокутюр, "дослідний проект, який використовує мікробний синтез целюлози для виробництва одягу. Кінцевою метою проекту є вирощування готового виробу в посуді з розчином". Цей термін запропонувала Сюзанна Лі, яка є креативним директором Modern Meadow. Межа дизайну і біології. Також Лі є засновницею Biofabricate, простір, де головним є поєднання дизайну, біології і технології. Відкритий доступ до навчання усіх бажаючих. На думку Сюзанни, дизайн – інструмент для взаємодії з наукою, який враховує усі потреби споживача і піклується про здорове майбутнє. Таке виробництво є альтернативою дешевим матеріалам, виготовлених з нафтохімічних або сільськогосподарських джерел. Замість переробки рослин, можливо використовувати бактерії для синтезу целюлози. За допомогою біології можливо створювати нові функціональні можливості, при цьому, зберігаючи естетичні і етичні властивості. Адаже, за допомогою такої технології, можливо вирощувати не тільки тканину, але й шкіру – без шкоди тваринам.

Прикладів виготовлення подібних матеріалів дуже багато, за рахунок того, що вчені та дизайнери постійно шукають нові винаходів у виробництві екологічних матеріалів. Вимоги до одягу зростають, з урахуванням сучасного ритму життя і потреб людини, зміни середовища, у якому вона перебуває. Дизайнери одягу використовують сучасні технології у проектуванні та виробництві одягу, для того, щоб вдосконалити форму і наділити його новими функціями і можливостями, які здатні задовольнити сучасного споживача.

---

*Герасімова О.В.*

*Аспірант*

*Єременко І.І.*

*Кандидат мистецтвознавства*

*Доцент, завідувача кафедрою "Промисловий дизайн"*

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **ДЕКОНСТРУКЦІЯ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ**

Деконструкція, мета якої є заперечення традиційного трактування літературного тексту та виявлення прихованого змісту у ньому – термін, який запропонував Ж.Дерріда, покладаючись на термін "диструкції" М.Гайдеггера. Деконструкція – центральне визначення деконструктивізму – пропонує переосмислення – нетрадиційне розуміння сучасної філософії і мистецтв. "Деконструкція походить від латинського *struere, destruere і construere* (упорядковувати, складати), де "con" робить акцент на плані, задумі, а *destruere* означає не тільки "знищувати", "руйнувати", а й перш за все – впорядковано зносити і розчищати. Відповідно "деконструювати" – розбирати, переміщати і впорядковувати".

Ж.Дерріда пов'язує деконструкцію з вільним філософським мисленням від різних стереотипів і шаблонів. "Згідно Дерріда, деконструкція не є простим аналізом, ні зміною структури тексту, а демонстрацією того, що вже демонтовано". Сенс деконструкції полягає у внутрішній суперечливості тексту, у пошуку змісту і контексту, який може бути прихований від самого автора. Демонтаж старої структури тексту, його переосмислення, для створення нового письма.

Феномен деконструктивізму полягає у тому, що мистецтво і дизайн перейняли його концепції, найбільше із філософських течій. Деконструкція реалізувалася у художній сфері, зокрема, у дизайні

одягу – створивши свою власну ідеологію і доктрину. Звісно, дизайн одягу не може чітко слідувати ідеям аналізу художнього тексту, головним концепціям деконструктивізму, оскільки має відмінність у формі та процесі її створення, у функціях і призначенні, та самій структурі. Можливо, що дизайн одягу адаптував концепції філософської течії згідно своєї діяльності. "Деконструктивізм, який в філософії мав на увазі порушення звичної системи, її нівелювання і децентралізацію, в архітектурі і моді, навпаки, передбачав її виявлення. Костюм і архітектура порушували принцип традиційного, загальноприйнятого, звичного". З першого погляду може скластися враження, що в одязі даного напрямку зруйнована форма і порушена структура, відсутня класична композиція костюму лише тому, що найчастіше, вона нетрадиційна, незвична і форма одягу не має наміру повторювати форми та пропорції фігури людини, що може викликати різні зорові ілюзії. Нетрадиційні методи проектування мають наміри, навпаки, форму і структуру костюму підкреслювати, акцентувати на ній увагу забезпечуючи "вільну гра структури", у якій акценти і деталі можуть внутрішньо як взаємодіяти так і сперечатися.

Алісон Джилл була однією з перших, хто зацікавився феноменальним явищем – деконструкцією в моді, та її систематичним вивченням. В своїй статті "Деконструкція в моді" вона зазначила, що деконструкція в моді сформулювала нове явище – усвідомлення моди як інтелектуального феномену, і як форми інтелектуального руху. Джилл намагалася об'єднати імена дизайнерів, котрі працювали у цьому напрямку. Прийнято вважати за основних представників такі імена, як Й.Ямамото, Р.Кавакубо, представників "Антверпенської шістки" (А.Демельмейстер, М. Йі, Дірсен ван Нотен, Д.Біккембергс, Вальтер ван Бейрендонк, Дірк ван Саен) та багато інших.

Але визначення імен конкретних дизайнерів є складною задачею. Елементи деконструкції можуть простежуватися у багатьох різних дизайнерів та колекцій. Звісно, існують формальні ознаки, які визначають даний напрямок – це асиметричний та складний крій, шви назовні, нетрадиційне поєднання елементів та частин одягу у костюмі, тощо. Деконструктивізм розглядається більше як ідеологія, ніж як наявність характерних ознак, які не є фундаментальними. Не існує чітко вираженої системи побудови форми, обов'язкової наявності конкретних елементів або деталей костюму. Обов'язковим є те, що деконструкція пропонує системну зміну та перевтілення в одязі – нове відношення до нього, його переосмислення.

Головна умова в проектуванні одягу стилу деконструктивізм – є концепція і зміст. Костюм стає концептуальним. Одяг перестає бути просто одягом, він виражає інтерес до "більшого". Його цінність у змістовному наповненні. Костюм, як знакова система, своєрідний



текст, наповнений змістом. Саме це об'єднує усіх дизайнерів та митців, які працюють у даному напрямку. За кожною колекцією чи художнім образом постає головна ідея автора, яку він бажає висловити. "Прописати" своє повідомлення, у якому можливо знайти прихований зміст від автора.

**Захаркевич О.В.**

*Доктор технічних наук*

*Професор кафедри технології та конструювання швейних виробів*

**Кошево Ю.В.**

*Кандидат технічних наук*

*Доцент кафедри технології та конструювання швейних виробів*

**Селезньова А.В.**

*Кандидат технічних наук*

*Старший науковий співробітник науково-дослідної частини*

*Хмельницький національний університет*

## АНАЛІЗ НАПРЯМІВ РОЗВИТКУ КОНЦЕПЦІЇ СВІДОМОЇ МОДИ

В останні десятиріччя питання збереження природного середовища стало надзвичайно гострим і набуло глобальних масштабів. Внаслідок того, що швейна промисловість є матеріаломісткою галуззю, яка передбачає значне використання як людської праці, так і застосування технологічного обладнання та хімічних препаратів на окремих етапах життєвого циклу виробів, виробництво одягу спричинює значний негативний вплив на екологічну ситуацію в світі. Кількість одягу, який споживається щорічно, прямо пропорційна до кількості населення. Сьогодні, це більше 7 мільярдів чоловік і кожен із них є споживачем одягу (рис. 1).

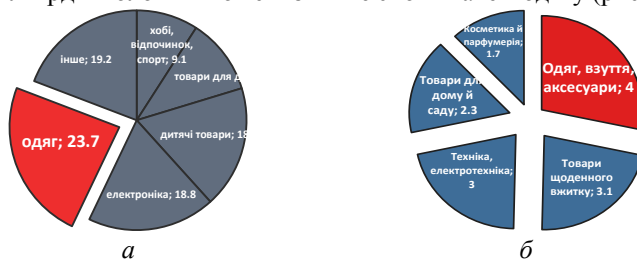


Рис.1 – Співвідношення сегментів покупок онлайн:  
 а - OLX (результати досліджень GfK (Товариство споживчих досліджень) [1]; б - PROM [2]

Швидка мода стала причиною того, що більше 100 мільярдів одиниць одягу виробляються щорічно по всьому світу. При цьому текстиль, що викидають, складає 5% від ваги твердих побутових відходів. Щорічно у світі викидають 3,5 млн. тон сміття. Ця кількість продовжує зростати, і разом з ним, продовжує зростати і кількість текстилю, що викидається. За рік текстильна індустрія споживає 132 мільйони тонн вугілля і від шести до дев'яти мільярдів літрів води, а 60 із більш ніж 100 мільярдів предметів одягу, які випускаються щороку, люди викидають протягом дванадцяти місяців після покупки.

Усвідомлена (свідома) мода та ініціативи, які навколо неї сформувалися (від Ellen MacArthur Foundation, Fashion revolution, Future Tech Lab, Eco-Age до Centre for sustainable fashion) покликані допомогти суспільству замислитися над екологічними проблемами і зробити кроки для їх мінімізації [3]. Це відноситься до кожного з нас, адже всі ми є споживачами тих чи інших брендів і своїми покупками підтримуємо систему надспоживання і швидкої моди.

Свідома мода – це мода, що базується на принципі "не нашкодь". Ідея полягає в тому, що виробник повинен розуміти, чи не нашкодить його витвір планеті на кожному етапі його життєвого циклу – від початку виробництва і до завершення експлуатації [3, 5].

Окрім свідомі моди ("sustainable fashion") виділяють наступні напрями: Eco-friendly ("безпечний для екології"), Fair trade ("чесна торгівля"), Slow fashion ("повільна мода"), Trade-in (обмінна операція) [4].

Противагою "швидкої моди" (англ. "fast fashion") сьогодні є так звана "повільна мода" (англ. "slow fashion"), що була названа таким чином вперше у 2007 році професором Лондонського Університету Мистецтв Кейт Флетчер [5].

Сьогодні рух повільної моди поступово набирає обертів і окремі великі магазини надають інформаційну підтримку фондам і приймають старі речі для подальшої переробки, замість яких іноді пропонують своїм покупцям знижки на наступні покупки [5]. Основними його принципами є: вибір не великого масового виробника, а місцевого, що виготовляє одяг малими серіями; вибір на користь більш дорогої, проте якісної речі, котра служитиме декілька років, замість декількох дешевих, проте одноразових; обдумані покупки; купівля вінтажного одягу або одягу секонд-хенд; самостійний пошив, ремонт одягу; переробка одягу, правильна утилізація; "друге життя" одягу (апсайклінг); етичність та екологічність, в тому числі і на виробництві [5].

Проте, як видно з названих принципів, вони зорієнтовані переважно на споживача готової продукції і не завжди є доцільними в певних країнах.

Наприклад, засилля секонд-хендів в окремих країнах шкодить не лише економіці, а й екології. Зокрема, в Україні кількість секонд-хендів зростає втричі: ношені речі становлять 45% імпорту одягу і дуже популярні серед українців. Ввезення уживаних товарів без проведення санітарної експертизи і подальша реалізація несе загрозу життю людей, навколишньому середовищу, створює негативний імідж країни [6].

Таким чином, за результатами аналізу виявлено необхідність розгляду та розробки напрямів концепції свідомої моди, які б можна було використати саме виробникам масової продукції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Що варто знати про український e-commerce у 2018-му – дані OLX та GfK [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://nachasi.com/2018/07/25/ukrayinskyj-e-commerce/>.
2. E-commerce України: підсумки 2018 року та прогнози на 2019-й (інфографіка) [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://rau.ua/novyni/e-commerce-ukraine-2018/>.
3. Гончарова К. Свідомо мода: як мас-маркет шкодить екології і чому варто відмовитися від "одноразових" речей [Електронний ресурс] / Катерина Гончарова. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rbc.ua/ukr/lite/moda/osoznannaya-moda-mass-market-vredit-ekologii-1537779523.html>
4. Гладий К. Есо-fashion: термінологія екологічної моди і все, що о ней надо знать [Електронний ресурс] / Катерина Гладий. – 2018. – Режим доступу до ресурса: <http://hdfashion.tv/vse-cto-nado-znat-ob-ekologichnoi-mode>
5. Slow Fashion или "медленная мода": значение, принципы и особенности [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу до ресурса: <https://www.livemaster.ru/topic/2996513-slow-fashion-ili-medlennaya-moda-znachenie-printsipy-i-osobennosti>.
6. Литвин О. Секонд-хенди: Україну зробили звалищем для Європи, новини України, Обозреватель [Електронний ресурс] / О. Литвин. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.obozrevatel.com/ukr/economics/zvalische-dlya-evropi-ukrainu-zapolonili-sekond-hendi-z-bezkoshtovnoyu-odyagom-z-es.htm>.

---

*Назарчук М.В.*  
*Кандидат мистецтвознавства*  
*Доцент кафедри дизайну та архітектури*

*Єфімчук Г.В.*  
*Кандидат технічних наук*  
*Доцент кафедри галузевого машинобудування*  
*та лісового господарства*  
*Луцький національний технічний університет*

## **СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ ВТОРИННОЇ СИРОВИНИ У ДИЗАЙНІ СПОРТИВНОГО ВЗУТТЯ**

У сучасному житті спортивне взуття вже є базовим елементом будь-якого гардеробу. Кросівки не лише приваблюють споживача своєю зручністю та зовнішнім виглядом, але й забезпечують безпеку для здоров'я та довкілля. Відповідальний підхід до створення та споживання речей у сучасному світі обґрунтував появу та застосування вторинної сировини для виготовлення одягу та взуття. Окреслені питання засвідчили актуальність обраної теми.

Метою роботи є виявлення тенденцій використання вторинної сировини у виробництві спортивного взуття. Завдання: 1) виявити історичний контекст формування тенденції використання вторинної сировини у світі моди; 2) охарактеризувати види вторинної сировини та їх застосування у дизайні спортивного взуття; 3) прослідкувати переваги та недоліки такого спортивного взуття.

В індустрії моди за останнє десятиліття стали пропагувати ідеї Sustainable fashion і Sustainable clothing (еко-мода і еко-одяг). Розвиток новітніх технологій та використання вторинної сировини зумовило створення різноманітного одягу та взуття. Поява значної кількості новітніх розробок такого одягу та взуття потребує систематизації та ґрунтового дослідження, що стало основою даної публікації.

Проаналізувавши усю доступну інформацію стосовно використання вторинної сировини для виробництва спортивного взуття, пропонуємо розділити її на три групи: пластик, паперові відходи та відходи харчової промисловості.

Найбільш широкого застосування набув перероблений пластик. Використання побутових пластикових відходів для випуску одягу та взуття ще в кінці 90-х років передбачив класик моди Пако Рабанн. На сьогоднішній день лідерами по виготовленню спортивного взуття із переробленого пластику є компанії Adidas, Nike, Converse та Timberland. Варто зазначити, що для виготовлення спортивного взуття

ряд компаній, такі як Adidas, Ecoalt, Patagonia, окрім пластику використовують ще й інше сміття. Так, наприклад іспанський бренд Ecoalt пінопластову підошву кросівок виготовляє з озерних та річкових водоростей. Перевагами такого взуття є максимальна фіксація на носі та довговічність виробу.

Відходи харчової промисловості переважно застосовуються для виготовлення підошви спортивного взуття. Як приклад, варто відзначити використання винних корків брендом Patagonia або жувальної гумки компанією Gumdrop. Зустрічається використання харчових відходів і для виготовлення верхньої частини взуття. Наприклад, у черевиках від Jasper Wool Eco Chukka використовують рисове лушпиння, а верх кросівок від компанії VEJA покритий смолою з кукурудзяних відходів.

Паперові відходи найменше застосовуються у дизайні спортивного взуття. Основним недоліком використання такої сировини є втрата її первинних властивостей при намоканні, однак це не зупиняє сучасних дизайнерів. Наприклад, дизайнер Mike Leavitt виготовляє картонні кросівки, які є копіями популярних моделей, таких компаній як Converse, Puma та інші.

Сучасні тенденції доводять, що використання у індустрії моди вторинної сировини набирає усе більші оберти і надалі невпинно удосконалюватиметься, задовольняючи потреби сьогодення.

---

---

*Цимбал О.М.*

*Асистент*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ГАРМОНІЗАЦІЯ ПАРАМЕТРІВ ЛЮДИНИ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННІ АКСЕСУАРІВ З АВТОРСЬКИМИ ОРНАМЕНТАЛЬНИМИ ПРИНТАМИ**

Сучасний костюм людини все більше застосовує швейні аксесуари, які вносять різноманіття та впливають на індивідуальний стиль споживача. Хустка є одним зі стародавніх атрибутів людського костюму і пройшла основні етапи від захисного головного вбрання воїнів (вперше Єгипет, Китай), до естетичного атрибуту жіночого та чоловічого костюму в період Відродження (рис. 1). Носіння хустки жінками з V століття стає тим, що об'єднує всі країни та нації по цей час. Через постійне носіння хустки жінка стала його прикрашати орнаментом або вишивкою, з часок мереживом камінням.



Рис. 1. Основні етапи історичного розвитку хустки

Таким чином за свою історію хустка отримала багато функцій і на сьогоднішній день її функції та властивості в жіночому та чоловічому костюмі можна умовно поділити на фізичні та соціальні (рис. 2), які з фізичної сторони є аксесуаром, прикрасою, захисним елементом, а з соціальної – статусністю, національною та релігійною традицією народів світу.



Рис. 2. Основні функції та властивості сучасної хустки

Аналіз сучасних хусток показав, що вони поділяються на шийні, кишенькові, головні, нагрудні, носові. Для носіння на голові виділяють малі (шийні), середні, великі (шالی) хустки, як різновид шарфи, палантини, як похідні – косинки, краватки (рис. 3). З історичних хусток в сучасній моді застосовують фішко, тюрбан, хіджаб, кустишку та інші види хустки та шарфа. Процентне співвідношення видів сучасних орнаментальних принтів в даному асортименті представлені на рисунку 4.



Рис. 3. Види сучасної хустки в жіночому та чоловічому ансамблі



Рис. 4. Види принтів у сучасних хустках

При дизайн-проектуванні хусток з орнаментальними принтами важливим є врахування параметрів головних уборів для побудови композиційних схем та гармонізації їх з параметрами людини. Для визначення коректних параметрів хусток/ палантинів/шалей з додатковим врахуванням ширини матеріалів для принтування, було проведено антропометричне дослідження жінок, молодшої вікової групи у кількості 165 осіб, за 2 удосконаленими методиками виміру (3 та 4 розмірні ознаки рис. 5) та 3 додатково розробленими розмірними ознаками з врахування двох додаткових антропометричних точок (рис. 5), які відповідають основним схемам носіння асортименту хусток/шарфів.

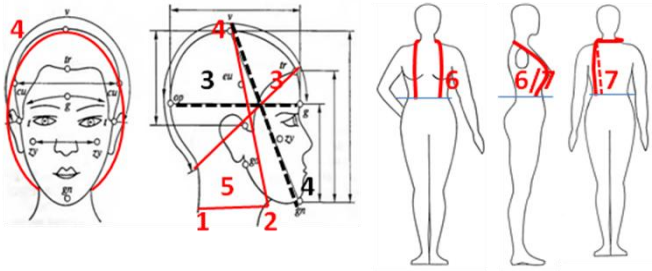


Рис. 5. Схеми розташування антропометричних точок та антропометричних вимірювань.

Додаткові антропометричні точки: 1 – 2 шийного хребця; 2 – основи шиї та підборіддя.

Додаткові розмірні ознаки: 3 – обхват голови горизонтальний; 4 – обхват голови вертикальний; 5 – обхват шиї зверху; 6 – обхват шиї до лінії талії переду; 7 – обхват шиї до талії переду/спинки

Отримані дані дозволили встановити коректні параметри хусток/шарфів, які гармонізовані з параметрами споживачів та технічними умовами притування: хустки/шалі – 57/57 см, 71/71 см, 85/85 см, 90/90 см, 125/125 см, 145/145 см; палантини – 180/52 см, 190/45 см, 200/75 см (рис. 6). Мінімальна величина бордюру орнаментального принта становить 4 см, зона зорового акценту при носінні головного виробу виділена червоним кольором (рис. 6).

Середні параметри розмірних ознак, см	Розміри хусток/шалі, см	Розмір палантину, см
$O_{гг}=55,4$	57/57-60/60	180/52
$O_{гв}=61,5$	71/71--75/75	190/45
$O_{шо}=35,7$	85/85—90/90	200/75
$O_{шдтп}=101,2$	125/125	
$O_{шдтп/с}=138,9$	145/145	

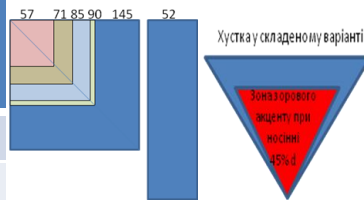


Рис. 6. Результати антропометричних досліджень для параметризації хусток/шарфів

На рисунку 7 представлені варіанти застосування шовкових та шифонових хустинок та шалей за визначеними параметрами досліджень.





Рис. 7. Хустки з орнаментальними принтами, автор О.М. Цимбал:  
 а – 57/57 см, б – 145/145 см, в – 71/71 см, г – 85/85 см

Таким чином в роботі встановлено основні історичні етапи розвитку хустки та її сучасні види, функції, властивості. Визначені принципи гармонізації. Обґрунтовані параметри хусток та палантинів на основі антропометричних досліджень з врахуванням технічних параметрів друку, матеріалів, композиційного рішення хустки, способів її носіння.

---

**Краснюк Л.В.**

*Кандидат технічних наук, доцент*

**Троян О.М.**

*Кандидат технічних наук, доцент*

**Кошевко Ю.В.**

*Кандидат технічних наук, доцент*

*кафедри технології та конструювання швейних виробів  
 Хмельницький національний університет*

## **ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ АВТОРСЬКИХ КОЛЕКЦІЙ ОДЯГУ НА ОСНОВІ ПРИРОДНИХ ДЖЕРЕЛ ТВОРЧОСТІ**

Цінність будь-якого предмету матеріальної культури, що нас оточує, характеризує дві якості – користь і краса. Інакше кажучи, у кожному предметі закладений технічний та естетичний початок, а тому серед різноманітних функцій, які несе в собі одяг, особливе місце має його естетична функція. Кожен костюм, що створюється

дизайнером одягу, можна розглядати як засіб виразу художнього бачення світу. Через проєктований костюм автор виражає своє особисте бачення навколишнього світу, свій погляд на костюм, як предмет проєктування, свої відчуття і асоціації, що виникають у нього при роботі над тією, чи іншою колекцією одягу.

Одним із найбільш дієвих засобів надання авторській колекції художньої виразності та образності, є використання образно-асоціативного методу проєктування колекцій на основі джерела творчості. При цьому одним із найважливіших етапів створення авторської колекції є вибір джерела творчості, яким може бути будь-який об'єкт чи явище навколишнього світу. Джерела творчості, що дають дизайнеру поштовх до створення нових образів і форм костюма, різноманітні і не схожі один на одне. У кожного із них є свої характерні ознаки, які служать основою у створенні художнього образу костюма. Але незмінним джерелом натхнення для творчої діяльності дизайнера є природні форми і природні мотиви. Дизайнер черпає з природи уявлення про гармонію, красу, досконалість навколишнього живого світу: земля, вода, трава, квіти, дерева, тварини, повітря та багато іншого надихає авторів на створення чергової колекції.

Емоційні образні асоціації, що виникають у художника при спостереженні надзвичайно різноманітних тваринних і рослинних форм світу природи, стають невичерпним творчим джерелом для створення нових цікавих моделей одягу. При роботі з природними джерелами творчості головне – це емоційний контакт з біологічними і рослинними формами, у результаті чого виникає творчий імпульс, що веде до створення нових цікавих форм одягу.

Слід відмітити дуже важливу закономірність об'ємно-просторової структури, яку диктує нам природний аналог, – це загальна доцільність побудови природної форми. Тому, вивчення природних форм пробуджує фантазію дизайнера, дає можливість вирішити проблему гармонії функціонального та естетичного в костюмі, збагачуючи формальні засоби гармонізації у пошуках найвиразніших пропорцій, ритму, симетрії та асиметрії, динамічності.

Прикладом вдалого використання природних форм, як джерела творчості для створення нових моделей одягу, є авторські колекції одягу студентів кафедри технології і конструювання швейних виробів Хмельницького національного університету. Авторська колекція жіночого одягу "Еко-колот" (рис. 1) розроблена за мотивами рослинного та тваринного світу карпатських гір.



Рис. 1. Авторська колекція жіночого одягу "Еко-кологрит"  
(автори Марія Матрофайло, Ярослава Гунда)

Моделі цієї колекції розроблені у відповідності до принципів еко-дизайну, а тому виготовлені із натурального матеріалу – льону, в конструкції виробів застосовано вільний крій, а в кольоровій гамі запропоновано пастельні природні відтінки. Але основним смисловим центром колекції стали принти, створені вручну в старовинній техніці вибійки. Для створенні вибійки виготовлені дерев'яні штампи, на яких вирізьблені зображення природних об'єктів – жолудів, листя дерев, силуетів тварин. На штампи наносили акрилову фарбу для тканини і вручну виконували відтиски на попередньо розкромлених деталях виробу. Колекція включає вироби різного асортименту: пальто, куртки, жилет, сукню, блузки, спідницю, штани та шорти. Новизна створеного художнього образу підтверджена патентом на промисловий зразок s 2018 02408.

Колекція "Еко-кологрит" апробована на конкурсі дизайнерів одягу "Автограф-2017", який проходив в м. Києві в рамках міжнародного фестивалю моди Kyiv Fashion, де колекція стала переможцем в номінації Neo. Колекція була також презентована на Всеукраїнському фестивалі молодих дизайнерів одягу "Барви Поділля-2017" в м. Хмельницькому, де стала переможцем в номінації "Аксесуари", а в номінації "Студенти" посіла III місце.

Основним завданням при створенні колекції жіночого одягу під девізом "BLOOM" (рис. 2) було збереження образно-асоціативного зв'язку моделей одягу з джерелом, а джерелом натхнення у цій колекції обрано квітку півонію. Тому в колекції використано саме ті художньо-композиційні формоутворюючі елементи, що відтворюють художній образ цієї квітки у формах одягу, а саме: ніжно-світла кольорова гама – пастельні відтінки рожевого, світло-блакитного, ніжно-зеленого кольорів; фактура напівпрозорих матеріалів виробів,

приємна на дотик – це шифон, тонкий шовк, плісирована сітка, легка костюмна тканина; а головне – це об'ємно-просторова форма виробів, у яких конструктивно закладено об'ємну форму, що асоціюється із формою бутонів та багатошаровістю джерела, а клини у сукнях моделей повторюють пелюстки розкритих півоній. Завершує створення образу квітки оздоблення виробів – волани з шифону, хустинки зі квітковим принтом, вставки сітки з бусинами, що імітують краплини роси на пелюстках квітів.



Рис. 2. Авторська колекція жіночого одягу "BLOOM"  
(автори Катерина Туржанська, Юлія Глушко)

Колекція "BLOOM" апробована на конкурсах дизайнерів "Автограф-2018", "Модна лінія молоді" у м. Прешов (Словаччина), а на Всеукраїнському фестивалі молодих дизайнерів одягу "Барви Поділля-2018" посіла III місце.

Отже, природа – це саме те, що дуже близьке людям і не дивлячись ні на які новаторські напрямки і стилі, дизайнери одягу знову і знову повертаються до витоків: явища природи, рослинний і тваринний світ; форма калюжі на асфальті, блиск льоду, фактура моху на дереві або землі на ріллі, краплі дощу на склі, морозні малюнки на вікні – усе це дає невичерпні джерела для придумування цікавих моделей одягу. Правда, для цього треба постійно творчо працювати, щоб розумовий апарат був настроєний у певному напрямі.

---

*Миргородська Н.В.*  
*Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну*  
*Тимошенко О.П.*  
*Магістрант кафедри дизайну*  
*Херсонський національний технічний університет*

## **"ВІД ПЛОЩИНИ ДО ФОРМИ" АБО МОДНА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ФОРМАТ ЖИВОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Мода є невід'ємною частиною сучасного життя. Незважаючи на те, що модна ілюстрація з'явилась ще у XVII столітті, лише з часом вона зайняла базові позиції. Активного розвитку цей вид мистецтва зазнав у кінці XIX та початку XX століття, коли модні журнали, поліграфія почали отримувати велику популярність, що, в свою чергу, вплинуло на появу відомих ілюстраторів, які стали сполучною ланкою в комунікації між модою та людьми.

Сьогодні модна ілюстрація завдяки технічному прогресу вже стала доступною для пересічної людини, яка без відповідної художньої освіти має можливість працювати на професійному рівні в даній індустрії. Із різних Інтернет-платформ професіонали, блогери-аматори, стилісти, модельєри, моделі, які вже мають відповідний досвід, можуть безкоштовно ділитись способами подачі модних образів із зацікавленою аудиторією. Саме ці аспекти задали нову траєкторію розвитку модної ілюстрації.

Описана ситуація, що склалася сьогодні, зі стрімким піднесенням модної ілюстрації, майже стихійним зростанням її популярності обумовлена доступністю та розвитком комп'ютерних технологій, спеціалізованих графічних редакторів, що почали широко використовуватись у творчості, та глобальним розширенням мережі Інтернет. Вагомими інструментами у створенні образів модної ілюстрації є графічні растрові та векторні, мультимедійні та 3D-програми, завдяки яким можна створювати цифрові плоскі зображення та візуально об'ємні 3D-моделі, а також анімацію, яка дозволяє оживити статичну ілюстрацію.

Крім того, завдяки графічним комп'ютерним програмам, можна доопрацьовувати виконані у традиційних техніках зображення, або ж завдяки електронним інструментам створювати нові. Це, в свою чергу, відкриває більше можливостей у роботі із кольором, формою, текстурою, фактурою, а також використання комп'ютерних імітацій традиційних інструментів (пензлі, олівці, фломастери, перо тощо).

Технічні новинки й далі продовжують з'являтися та відкривати

нові перспективи у візуалізації ідеї, тому коло можливостей для самореалізації ілюстратора постійно зростає. Сьогодні талановиті фешн-ілюстратори та художники запрошуюються до співпраці в модні проекти, в яких за допомогою прогресивного технічного оснащення є змога інтегрувати модну графіку в дизайн одягу, наприклад, в якості принта на тканині або аксесуарах. Тобто, модна ілюстрація перестає бути традиційною, вона переходить із розряду лише площинного зображення і починає транслюватися на об'ємно-просторових формах. В результаті розширюється безпосередній діалог та комунікація з глядачем.

Наприклад, роботи Торіл Бекмарк, датського фешн-ілюстратора (рис. 1, а) почали використовуватись у вигляді принтів на одязі для різних скандинавських брендів. Бренд JC Castelbajac на показі від Andrew Gn (рис. 1, б) використовує мотиви низки художників, серед яких роботи кубістів Пабло Пікассо та Фернана Леже. Модний будинок Christian Dior (рис. 1, в) випустив колекцію з принтом, запозиченим з картин художника Енді Уорхола. Відома в мережі Інтернет інстаграмм-блогер @\_hope\_handmade\_samara (рис. 1, д), яка є професійним модним ілюстратором, також друкує свої зображення на одязі. Фрагментарно з'являється на одязі у вигляді принта модна ілюстрація Девіда Даунтона (рис. 1, е), та вже класичні модні образи французького бренду SCHIAPARELLI (рис. 1, ж.).



Рис.1. Використання фешн ілюстрації у одязі:  
 а – Торіл Бекмарк (Toril Bækmark); б – бренд JC Castelbajac на показі від Andrew Gn; в – Christian Dior, колекція осінь-зима 2013-2014; д – блогер @\_hope\_handmade\_samara;  
 е – Девід Даунтон (David Downton); ж – Французький бренд SCHIAPARELLI, 2015 Couture Collection

Таким чином, можна зробити висновок, що модна ілюстрація на сьогоднішній день повною мірою користується перевагами технічного та інформаційного прогресу, а її автор - своєю уявою для досягнення та реалізації творчого задуму. Зв'язок людини та модної індустрії у форматі живої комунікації стає більш міцнішим, ілюстрації з площини модних журналів переходять до об'ємних форм.

---

*Захарова С.Г.*

*Кандидат наук гос. управления, доцент*

*Заведующая кафедрой дизайна*

*Классический частный университет, г.Запорожье*

## **ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТИЛЯ ДЛЯ ОДЕЖДЫ**

Создание коллекции текстиля для одежды начинается со сбора маркетинговой информации: предпочтений потребителей, анализа собственных продаж, продаж конкурентов и современных модных тенденций. Прежде всего, определяются тематики-лидеры: так как основная задача текстильного рисунка - быть оригинальным и коммерчески успешным. Важный вклад на этом этапе вносят мировые выставки и ярмарки: на них собираются идеи, тенденции.

Прежде чем создавать рисунок ткани для одежды, текстильный художник должен оценить коммерческую сторону: насколько успешен будет новый дизайн в продаже.

На ткань рисунок наносится совершенно по иной технологии, чем на бумагу. Основным способом получения изображения на тканях традиционно является трафаретная печать, которую еще называют шелкографией. Широкое применение этой технологии в области печати на ткани объясняется ее способностью наносить изображение на фактурные материалы, а также возможность печатать широким спектром красок с разнообразными возможностями: с разными механизмами отверждения, с разной стойкостью и т.п. При этом изображения, полученные трафаретным способом, отличаются насыщенностью и четкостью, однако возможности цветопередачи всегда ограничены количеством красящих шаблонов на печатных шаблонах. "Ниша для традиционной трафаретной печати, выгодной при длинных тиражах, будет существовать всегда, но есть объективная тенденция к сокращению тиражей,- объясняет аналитик по специальным химикатам компании Frost @ Sullivan д-р Эндрю Бартон.- Хотя производители тканей привыкли заказывать не менее

10000 м одного рисунка, минимальные объемы сокращаются, поскольку рынку нужен более широкий ассортимент, а мода индивидуализируется". Тем не менее, уже сегодня намечается тенденция, что на ткани рисунок выглядит живее и ярче, чем на бумаге. Люди, не знакомые с тонкостями производства текстиля, часто недооценивают роль красок в индустрии моды. По мнению представителей BASF, цифровая печать – уникальный способ нанесения изображений на ткань, поскольку дает в руки дизайнеров неограниченные возможности по созданию цветных рисунков. "Основных сфер применения струйной печати по тканям две,- отмечает Бартон.- Первая для интерьерного оформления офисов и квартир, вторая для создания копий художественных произведений и для изготовления пробных экземпляров. "С 1998 г., когда появились первые текстильные плоттеры, большинство образцов, каталогов и малых тиражей тканей эксклюзивных дизайнов стали выполнять струйным способом. Рисунки наносились на любые материи для всех секторов рынка – одежда, флаги, оформление автомобилей и квартир. Небольшие фирмы, оснащенные специализированными промышленными принтерами, брались за срочные и небольшие заказы для индустрии моды и выставок. Ныне основные покупатели чернил для струйной печати по тканям – изготовители эксклюзивных элементов одежды, таких как шелковые галстуки и шарфики. Кроме того струйная печать - это еще и баннеры, портьеры и жалюзи, спортивная и молодежная одежда. На данный момент существует два вида оперативной цифровой печати на текстиле: сублимация и интегрированная производственная цифровая печать на ткани.

Сублимация - это такой технологический процесс, при котором происходит нанесение изображения на носители из лавсана (полиэстера).

При этом дисперсный (сублимационный) краситель в большинстве случаев первоначально наносится на промежуточный носитель (бумагу). Затем в термопрессе под действием высокой температуры происходит его перенос на полиэфирный носитель в газовой фазе.

В технологии прямой сублимации дисперсные красители тем или иным способом наносятся непосредственно на полиэфирный носитель, например, с помощью сетчатых шаблонов. Закрепление нанесенного рисунка (сублимация красителей внутрь волокна) производится в туннельных печах или термопрессах. Этот вид печати используется, когда необходимо получить на синтетической или смесовой ткани рисунок, устойчивый к воздействию света, высоких и низких температур, пота, стирок и т.д. Основные требования к ткани – она должна быть белой и содержать не менее 65% синтетического волокна.



Изображение на ткани получается в два этапа: первый – печать на бумаге, второе – термоперенос на ткань. Сублимационные краски полностью высыхают при комнатной температуре за 3 мин. В связи с тем, что некоторые виды тканей под воздействием высоких температур дают усадку, приводящую к искажению или снижению четкости изображения, рекомендуется до термопереноса произвести "холостое" прессование ткани при температуре переноса, но без бумаги. При изготовлении одежды на одном листе размещается полный крой. Высокие температуры термопереноса и особенности химического взаимодействия красителей с волокном обуславливают очень высокую стойкость изображения ко всем видам внешних воздействий. Такой стойкости невозможно достигнуть при прямой печати. Однако только этим не исчерпываются преимущества сублимационной трансферной печати. К ним следует добавить:

- высокое качество цветного изображения при больших форматах;
- экологическая чистота и высокое качество красок на водной основе;
- в случае брака испорченной оказывается только бумага, а не ткань.

Проблема цифровой печати по натуральным тканям возникла сразу вслед за появлением технологии полноцветной струйной печати на бумажных носителях. На отделочных текстильных предприятиях для этого наиболее широко используются активные и кислотные красители. Однако применение подобных красителей в цифровой струйной печати требует специальных процедур, почти стандартных для текстильного производства, но не приемлемых для участка широкоформатной печати: на ткань перед печатью следует нанести специальный аппретирующий состав, изображение после печати необходимо зафиксировать перегретым паром, ткань после закрепления изображения необходимо простирать, высушить и прогладить.

Поэтому появился следующий вид печати по тканям: прямая печать по текстилю.

Комбинация принтера, дизайна и разнообразия красок дает возможность наносить рисунок прямо на текстиль. Данная система печати наносит рисунок непосредственно на ткань. Благодаря этому увеличенный уровень чернил позволяет получить глубокую цветовую гамму, включая настоящий черный.

Уникальная технология прямой печати по текстилю целиком и полностью отвечает запросам рынка – точная, насыщенная цветопередача, включая настоящий черный, высокая производительность (скорость печати от 30 м/кв. в час), когда рисунок

наносится непосредственно на ткань, устойчивость к истиранию и выцветанию. В чем преимущества цифровой печати на тканях:

- Качество печати – как в фотоателье.
- Стойкость – как у наружной рекламы или верхней одежды.
- Гигиеническая безопасность – как у постельного белья.
- Оперативность изготовления – как у принтбюро.
- Себестоимость продукции – почти как в шелкографии.
- Рентабельность – как в производстве водки.

Применение новых красителей и струйной печати в изготовлении полноцветной печати трансфером обеспечивает не только великолепную яркость изображения, но и высокую стойкость изделий к атмосферным воздействиям и выгоранию на солнце, устойчивость к стирке и химической чистке.

Основное назначение цифровой печати на ткани это – изготовление флагов и выпелов, перетяжек и растяжек, штор и жалюзи, театральных костюмов и декораций, баннеров, ширм и других видов интерьерной и наружной рекламы, а также печать образцов и натурное моделирование ткани, производство мелкосерийных и эксклюзивных швейных изделий. Помимо изготовления авторских изделий с индивидуальной расцветкой, модельеры приобретают еще ряд уникальных возможностей. Так, можно изготовить машинным способом вполне повторяемый авторский батик или спроектировать выкройку/расцветку так, чтобы на швейном изделии рисунок плавно переходил через швы. Возможность быстрого перепрограммирования машины позволяет быстро изменить рисунок и создать расцветку, которая максимально соответствует заказу клиента. Удобство использования цифровой печати предполагает минимальное использование ручного труда при смешивании красителей и схематической подготовки рисунка. Данная технология разработана специально для того, чтобы соответствовать требованиям точной цветопередачи в текстильной промышленности. Она позволяет быстро задать новую цветовую гамму для одного и того же изображения или быстро запрограммировать множество разных рисунков на одной и той же ткани без каких-либо усилий и лишних затрат. Это дополнительно увеличивает возможности художника-дизайнера в создании новых рисунков.

---

**Малик Т.В.**

*Старший преподаватель кафедры дизайна одежды и тканей  
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

## **ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ ПО ТКАНИ**

Композиция – основа росписи, и от того, насколько она будет продуманна, зависит конечный результат. Батик и роспись на ткани относятся к декоративным видам искусства и имеют свою текстильную стилистику. Первая и главная особенность декоративно-прикладного искусства содержится в самом названии – это искусство носит прикладной характер. В отличие от станковых произведений, произведения ДПИ, как правило, не утрачивают связи с утилитарной функцией и полностью выявляют свое художественно-образное содержание лишь в взаимодействии с окружающей обстановкой. Очень важно найти грань между реализмом и декоративной стилистикой при изображении пейзажа, натюрморта или монументальной композицией. Роспись на ткани имеет широкое поле деятельности – от реализма, где она начинает спорить с живописью и графикой, – до орнамента, где она становится тканью. Каждый художник, работающий в этой технике, должен определить ее сам. Независимо от того, что вы хотите изобразить, будь то цветочный мотив для шали, абстрактная композиция для платья или многофигурная, с элементами архитектуры и пейзажа, все строится по законам текстильной графики: плоскостное решение, отсутствие планов, сочетание орнамента и декоративной живописи, сочетание графического пятна и линии. Создавая композицию, нужно продумать графическое, тоновое и цветовое решение, предварительно изобразив его на бумаге. Затем карандашом на бумаге необходимо нарисовать картон задуманной композиции. Для начинающих художников хочется порекомендовать такой композиционный прием как принцип разброса цветовых тонов, который еще называют *шахматным принципом*. Этот прием позволяет добиться целостности и уравновешенности композиции. Самый насыщенный цветовой тон будет играть роль каркаса, и определять графический ход росписи, т.е. уже на первом этапе после росписи этого тона композиция будет уравновешена и статична. Этот этап росписи очень важен, поэтому при решении малых плоскостей и деталей следует избегать дробности. И еще: при разработке эскиза платка следует помнить, что во время носки платок будет складываться по диагонали. Следовательно, при создании

композиции особое внимание нужно уделять решению углов. Кроме того, перед началом росписи необходимо решить в какой цветовой гамме будет выполняться работа, и в какой последовательности будут расписываться ее фрагменты. Это касается всех видов росписи на ткани. Если вы выполняете парное изделие, например, шторы, то переносить рисунок надо, предварительно повернув картон лицевой стороной вниз. Тогда изображение на ткани получится симметричным. Роспись каждого цветового тона нужно вести на обеих частях одновременно, чтобы обе половинки не отличались по цвету. Художник в процессе работы над композицией текстильных рисунков часто руководствуется *правилом группирования*, т.е. использует сходные по форме, рисунку и цвету мотивы. Мотивы объединяются в отдельные группы, которые взаимодействуют с общим цветовым колоритом и участвуют в организации гармонии цветовых отношений, построенных по законам контраста или нюанса. Четкости и ясности общего замысла можно достичь, применяя *закон трехкомпонентности*: достаточно показать три размера орнаментальных мотивов для того, чтобы обеспечить зрительную ясность.

Материальная основа росписи – ткань – накладывает отпечаток и на композицию, где имеют место упрощенность рисунка и декоративность цвета. Однако, здесь следует сказать о разделении предметов художественной росписи тканей на две относительно самостоятельные группы без строго очерченных границ между ними. К первой группе относятся предметы обихода: скатерти, платки, шарфы, одежда. Художественное начало здесь прямо связано с целесообразностью и выразительностью формы предмета. Предметы преимущественно декоративного назначения, относящиеся ко второй группе, допускают гораздо более широкое и свободное использование композиционных средств. К промежуточным между декоративно-прикладной и станковой формам относятся предметы росписи, которые тесно связаны с архитектурной средой, но могут рассматриваться и как самостоятельное художественное произведение.

Вывод один – для того, чтобы создать настоящее произведение искусства, нужно ознакомиться со всеми безграничными возможностями, которое дает художественная роспись тканей.

---

**Матвійчук С.С.**  
*Кандидат технічних наук*  
*Старший викладач кафедри легкої промисловості і професійної освіти*  
**Ціцей С.Ф.**  
*Магістр кафедри легкої промисловості і професійної освіти*  
*Мукачівський державний університет*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОГО КОСТЮМА – НЕВІД’ЄМНИЙ АТРИБУТ ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ СУЧАСНОГО ОДЯГУ**

Ще у давнину люди використовували різного роду оздоблення та декорування при створенні одягу, житла та побутових речей. Досвід та кращі традиції створення матеріальної культури передавались від одного покоління іншому та відображали рівень культурного та економічного розвитку кожного окремого регіону та етносу. Традиційний народний костюм уособлює собою спадок, що розкриває еволюцію розвитку народних ремесел та семантику декорування і слугує зв’язком між поколіннями, дозволяє зберегти свою належність до певного етносу [1].

Вивчення художніх особливостей костюма різних регіонів та тенденцій їх розвитку мають велике практичне значення на сучасному етапі моделювання одягу за народними мотивами, оскільки народний костюм вирізняється своєю простотою, чіткістю форм, зручністю, вишуканістю та практичністю.

Високотехнологічні інженерні розробки для здійснення декорування та оздоблення одягу розширюють інновації в обробці швейних виробів, але не виключають повністю ручних робіт. В даний час все більшу увагу привертає оздоблення, в якому поєднуються елементи ручної роботи і нові методи його виконання (зварювання, склеювання, лазерна обробка та ін.) Велике розмаїття оздоблень характерне для виробів високої моди і виготовлених за індивідуальним замовленням, для яких традиційно вишуканою прикрасою служать такі види обробки, як об’ємна вишивка і аплікація, перфорація, нові методи фарбування і друкування та ін.

Одяг повинен бути не тільки якісним з позицій відповідності якості посадки, технологічного рівня виконання та ергономіки, але і відображати індивідуальність людини, тобто прикрасити зовнішній вигляд споживача. Саме оздоблення в значній мірі формує естетичне сприйняття, дозволяє розширити асортимент одягу. Широкий спектр різноманітного за видом оздоблення дозволяє урізноманітнити одяг

при незначних затратах виробництва при відносному збереженні конструктивного та технологічного вирішення.

Творча робота над створенням художнього образу базується на джерелі творчості. Джерелом творчості для розробки жіночої сукні авторами було обрано народний костюм Виноградівського району Закарпатської області, як художньої системи. За мету обрано пошук шляхів творчої трансформації елементів декорування народного костюму в сучасне оздоблення моделей одягу.

Був здійснений аналіз етно-дизайнерської компоненти народного костюму даного регіону за наступними складовими [2]:

- прийоми формотворення основних компонентів;
- композиційні прийоми формування одягу;
- способи поєднання та носіння вбрання;
- доповнення;
- орнаментальні мотиви та колорит оздоблення;
- принципи оформлення одягу.

Народний костюм Виноградівського району є цікавим, оскільки в ньому багато запозичених елементів від угорського та румунського народного костюму. Типовим елементом румунського народного одягу, зокрема, є квадратний виріз горловини, своєрідні зборки на рукавах ("фодриші", "фодри"), поєднання орнаменту вишивки із морщенням, насиченість орнаменту навколо горловини і плечах, наявність нагрудного знаку (хрестик, квітка, вазонки) [3, 4].

Місцеві особливості проявлялися також у розташуванні нашивних прикрас, техніці їх виконання і композиційній побудові. Яскравим та художньо – виразним доповненням до комплексу народного одягу виступали нагрудні прикраси – це група шийних та нагрудних виробів [3, 4].

Авторами встановлено, що для Виноградівського району є характерними декілька технік декорування: зморщування, техніка накладання, поверхневий метод декорування.

Завдяки різноманітності за видом декорування дозволяє урізноманітнити асортимент одягу та підвищити рівень задоволеності споживачів. Це підтверджує доцільність подальшого дослідження декорування жіночого одягу за видами, способами та методами виконання та передачі традиційних технік оздоблення наступним поколінням.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Коцан В. Традиційний народний одяг як прояв ідентичності етнографічних груп українців Закарпаття / Василь Коцан. // Народознавчі зошити. – 2014. – №1. – С. 80 – 97.

2. Матвійчук С.С., Ціцей С.Ф. Обґрунтування актуальності декорування в сучасному одязі / Матвійчук С.С., Ціцей С.Ф. // Сучасні тенденції розвитку науки і освіти в умовах поглиблення євро інтеграційних процесів: зб. тез доповідей. Всеукраїнської науково-практичної конференції. – 17 – 18 травня 2017. – №33. – С.389 -391
3. Полянська О.В. Особливості одягу населення Закарпаття / О.В. Полянська // НТЕ. — 1976. — № 3. — С. 23—29.
4. Гал О. Особливості народного вбрання села Хижа Виноградівського району / Ольга Гал. // Культурологічні джерела. – 2011. – №2. С. 64 – 66.

---

**Миргородська Н.В.**

*Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну  
Херсонський національний технічний університет*

## **ІЛЮЗІЯ ЕСТЕТИЗОВАНОГО ДОБРОБУТУ ЯК ФОРМА МИСЛЕННЯ, ЯКА ВІДОБРАЖАЄТЬСЯ В ІЛЮСТРАЦІЇ АР-ДЕКО**

Період ар-деко по праву вважається "золотим віком" в фешн-ілюстрації, який приніс нові стандарти в об'єктах модної реклами в Європі і Америці. Поштовхом для його стрімкого розвитку послужила художня виставка, яка відбулася в Парижі в 1925 р. і продемонструвала останні досягнення в галузі архітектури, проектування інтер'єрів, меблів, виробів з металу, скла та кераміки. В принципі, мистецтво ар-деко продовжило розвиток традиційних для стилю ар-нуво тем і мотивів, що проявилось в звивистості ліній, звучанні контуру, в незвичайних поєднаннях дорогих і екзотичних матеріалів, в зображенні фантастичних істот, у використанні форм хвилі, раковини, драконів і павичів, в зображенні темних жінок з лебединими шиями і розпущеним волоссям. В їх образах простежувалася якась втома, насиченість життям. Зображення набули виразної декоративності завдяки використанню геометричних форм, прямих кутів і ліній, кіл і широких площин чистого кольору.

Художники і дизайнери використовували елементи ампіру, архаїки єгипетського і крито-мікенського мистецтва, синтезували знахідки декораторів Російських балетних сезонів в Парижі з прийомами живопису постімпресіоністів, експресіоністів, сюрреалістів, з формами східного, японського, китайського і примітивного африканського мистецтва. На мистецтво впливали також і відкриття археологів, зроблені при розкопках гробниці Тутанхамона

в 1922 р., і нові дизайнерські форми автомобілів, що з'явилися в значній кількості на вулицях європейських міст. Змінювався стиль життя в цілому, змінювалася і мода відповідно до нього.

Значні зміни відбулися через зміну соціальної ролі жінок в суспільстві. Простежується тенденція до емансипації. Побачити такі образи можна в роботах Етьєна Дріана (Etienne Drian), Жоржа Барб'є (George Barbier), П'єра Бріззо (Pierre Brissaud), Андре Марті (Andre Marty), (Пауля Дюфі (Raoul Dufy), Марселя Жак Омйік (Marcel Jacques Hemjic), Жана-Габрієля Домерга (Jean-Gabriel Domergue).

Візуально-порівняльний аналіз цього іконографічного матеріалу, перш за все, виявляє розширення сюжетно-тематичних рамок модної ілюстрації. З'являються сцени активного відпочинку і занять спортом. Своєрідно трактується тема відвідування магазинів: розглядання вітрин, примірка окремих речей - капелюшків, рукавичок та іншого, покупка косметики і парфумів. Зображення одночасно і еротичні, і іронічні. Ілюстрації в стилі ар-деко справляють враження не єдиної композиції, а суми окремих компонентів, угруповання "стильних речей" їх комбінацій (Е. Беніто, П. Мурга). Показово, що на цьому тлі активізувалася творчість художників-сюрреалістів, перша виставка яких пройшла в 1925 р. Цікаві в цьому контексті обкладинки модних журналів, розроблені С. Далі, а також унікальні обкладинки П'єра Ро, що створюють дивовижне відчуття присутності героїні модної історії без її зображення.

У декоративних розписах в стилі ар-деко, які знову ввійшли в моду у повітряних вітражах і мозаїці зображувалися жіночі "перекручені фігури" в експресіоністських зламаних рухах, деформовані, з фантастично розвитою "чоловічою" мускулатурою. У період між двома світовими війнами особливо цінувалися дорогі і екзотичні матеріали: перламутр, діаманти, шагренева шкіра, шкурки ящірок і шкіра крокодила, що знайшло відображення в ілюстрації моди як реклами особливо модних деталей.

У своєму пізньому періоді ар-деко зблизився з геометричним конструктивізмом. В Італії та Німеччині елементи стилю ар-деко, з'єднуючись з формами неокласицизму, переростали в архітектуру "нового ампіру" – фашистського стилю третього Рейху. Ар-деко вважається "останнім з художніх стилів", який з'єднував непок'єднане, чим, можливо, він справив значний вплив на подальший розвиток багатьох видів мистецтва, які втілили надзвичайну узагальненість і геометризацию форм, пишну декоративність, яскраві кольори рекламної графіки. Стилiзовані в такому дусі модні зображення з'явилися в роботах Жоржа Вулфа Планка (George Wolfe Plank), Портера Вудрафа (Porter Woodruff), Вільяма Боліна (William Bolin, в ранніх роботах Джона Ла Гатта (John La Gatta).



Численні обкладинки американських журналів "Вог" і "Харперс Базар" зображували емансипованих сильних жінок, образ яких уособлював десятиліття. Їх подовжені, дещо абстрактні за стилістикою, фігури в графічному виконанні посилювалися витонченими колірними контрастами. Стиль ар-деко якнайкраще підходив для реалізації бажань замовників і прагнення дизайнерів їх задовольнити, створюючи ілюзію благополуччя і "розкішного життя" у важкі роки між двома світовими війнами: Художники значно менше уваги приділяли самому костюму та деталізації його модного покрою. Важливішим був образ жінки в вираженні чіткого силуету, пропорцій стилізованої фігури, колірних і тональних контрастів. Ілюстрації цього періоду значною мірою нагадують плакат, який заворожує своєю неповторною магією і привабливою красою.

---

*Рубанка А.І.*

*Кандидат технічних наук*

*Рубанка М.М.*

*Кандидат технічних наук*

*Луцкер Т.В.*

*Кандидат технічних наук*

*Гініятуллін Р.Ю.*

*Магістрант*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ОФОРМЛЕННЯ ГОРЛОВИНИ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ**

На сьогоднішній день світ моди дуже швидко розвивається, кожні півроку змінюється гардероб, кожного сезону актуальні нові тренди та напрями стилів. Створення нових колекцій одягу потребує, в тому числі, ретельного аналізу трендів та їх елементів. Модні покази світових дизайнерів дають напрям моді на наступний сезон та визначають основні тенденції її розвитку. Однією із модельних ознак виробу і водночас композиційним центром є оформлення горловини. Розглянемо та проаналізуємо модні покази сезону осінь-зима 2019-2020 років з метою визначення актуальних видів оформлення горловини у жіночому одязі [1,2]. Для дослідження обрано близько 300 моделей пальтово-костюмного асортименту таких відомих дизайнерів як Gucci, Tom Ford, Balenciaga, Miu Miu, Chanel, Burberry, Brandon Maxwell тощо. Під час структурного аналізу визначено, що найбільш актуальними видами оформлення горловини залишається комір класичного покрою з лацканами. Також стає популярним обробка

горловини комірами незвичної форми такими як: комір "хомут", "мандарин" та "шаль". Наступною за популярністю є оформлення горловини коміром "стояк". Зазначимо, що в цьому сезоні спостерігається нове використання раніше відомих видів комірів. Наприклад, комір "хомут" традиційно поширений в асортименті трикотажних виробів, однак цього сезону його використано в пальтово-костюмному та сукняному асортименті. Також комір "шаль" зустрічається з завищеним рівнем застібки. Приклади використання зазначених видів комірів представлено на рисунку 1.

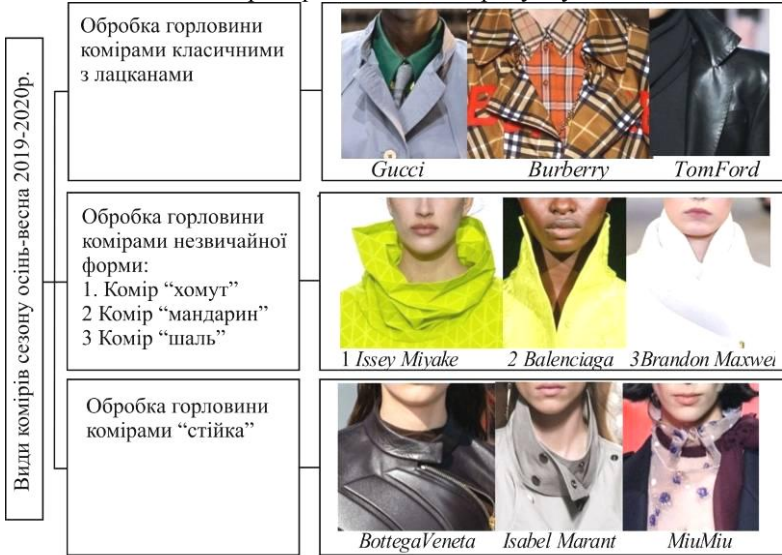


Рис. 1. Приклади оформлення горловини у жіночому одязі сезону осінь-зима 2019-2020

За результатами аналізу видів оформлення горловини засвідчено найбільш актуальні їх види у наступному модному сезоні. Це дає розуміння, які елементи відповідають напрямку моди та вимогам споживачів. Визначено, які трендові елементи можна використати для створення актуальної модної колекції, а саме це, класичні коміри з лацканами, стоячки та коміри незвичної форми.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. The largest database of shopper search trends [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://www.merchantwords.com>
2. Google trends [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://trends.google.com>

---

*Рубанка А.І.*  
*Кандидат технічних наук*  
*Остапенко Н.В.*  
*Доктор технічних наук*  
*Професор, завідувач кафедри ергономіки і проектування одягу*  
*Добровольскас Ю.І.*  
*Магістрант*  
*Іванюк С.О.*  
*Магістрант*  
*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ПІДХІД ДО ПРОЕКТУВАННЯ КОЛЕКЦІЇ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ У ФОЛЬКЛОРНОМУ СТИЛІ**

Мотиви народного костюму стають все популярнішими останнім часом. В колекціях багатьох дизайнерів присутній одяг з традиційною символікою, в тому числі українською. За визначеними дизайнерами трендами такий одяг стає об'єктом промислового виробництва. Особливо популярним одяг в національній стилістиці став після початку конфлікту на сході України. Проаналізувавши ринок фольк-одягу встановлено, що виробниками представлено велику кількість суконь, сорочок, також вироби пальтово-костюмного асортименту. Однак на ринку етноодягу асортимент різновидів курток та інших виробів з плащової тканини дуже обмежений.

Аналіз модних тенденцій дав поштовх для розробки колекції курток утеплених у фольк-стилі, що майже не представлені на вітчизняному ринку. При її створенні натхненням слугували традиційні орнаменти різних регіонів України, які після переосмислення та осучаснення впроваджено у нову колекцію. Акцент зроблено на традиційні орнаменти Донеччини, що містять флористичні мотиви, сонце, грона винограду.

Творчий задум полягав у поєднанні нез'єднуваного, футуристичного з автентичним. Один із аспектів концепції колекції – це антитеза, в fashion індустрії це стиль "фьюжен". Вона уособлює старовинні традиції в поєднанні з сучасністю, яку слід бачити аби майбутнє було омріяним. Трансформацію традиційної народної вишивки Донеччини в сучасний орнамент представлено на рисунку 1.



Рис. 1. Трансформація традиційної народної вишивки в сучасний принт

Під час пошуку можливості впровадити вишивку в асортиментну групу куртки постало технічне протиріччя: "Яким чином можливо виконати вишивку не пошкодивши плащову водонепроникну тканину голкою?" Розглянуто наступні варіанти вирішення даного питання – обробити вишиту тканину плівковим покриттям; підібрати плащову тканину з просочуванням; стилізувати вишивку у вигляді принту на тканині; створити принт в якості аплікації. Оптимальним варіантом обрано нанесення на плащову тканину стилізованого під вишивку принту за технологію прямого друку та аплікації.

Цєю колекцією здійснено творчий пошук, що Донецький край якнайбільше зацікавлений у пізнанні своєї культури, її усвідомлення та ототожнення себе із своїми пращурами. Загалом, у Донецькій області присутнє багате розмаїття народів, що в різні історичні періоди мігрували до цього регіону України. Висловлюючись творчо, утворений фьюжен культур, тому у людей є потреба в ідентифікації себе та створення спільного. Так, сучасність і старовинні традиції утворюють майбутнє.

Ескізи моделей колекції представлено на рисунку 2.



Рис. 2. Ескізи моделей колекції "New age of Rose region"

Таким чином, на основі дослідження мотивів українського народного костюму, а саме регіону Донеччини, розроблено колекцію сучасних жіночих курток зі стилізованим принтом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Колосніченко М.В. Мода і одяг. Основи проектування та виготовлення одягу: навч. посібник / М.В. Колосніченко, К.Л. Процик. – К.: КНУТД, 2011. – 238 с.
2. Пашкевич К.Л. Проектування тектонічних форм одягу з урахуванням властивостей тканин: Монографія. / К.Л. Пашкевич – К.: ПП "НВЦ "Профі", 2015. – 364 с.

---

*Артеменко М.П.*  
*Кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну*  
*Волкомор О.Б.*  
*Студентка кафедри дизайну*  
*Херсонський національний технічний університет*

## **СУЧАСНА ПОВСЯКДЕННА МОДА В СТИЛІ CASUAL У ФОРМУВАННІ ОБЛИЧЧЯ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА**

Протягом багатьох століть костюм відображав особливості соціокультурного розвитку суспільства. Стильові ознаки одягу того чи іншого часу тісно перепліталися з архітектурними та іншими особливостями середовища його функціонування, створюючи гармонію та естетичну єдність сприйняття картини світу. В теперішній час на відміну від минулого для людського суспільства характерний швидкий тем життя та мобільність, що зокрема проявляється в збільшенні кількості подорожей, напрочуд швидкому обміну інформацією. В такому режимі стихійної глобалізації нівелюється регіональна культурна ідентичність костюму та оточуючого простору. Сучасна людина зважає більше на власну думку і смак, охоплена демократією, розвитком технологій, різноманіттям вибору у всьому, в тому числі і в одязі, й, на думку Н. В. Чупріної та Н. В. Яценко [1], варто звернути увагу, що потяг до свободи, демократизму і комфорту матеріалізується в костюмі. Одним із проявів таких змін в суспільстві є зародження нових стильових напрямків, як в одязі, так і в архітектурі, які, поєднуючись, формують обличчя сучасного міського середовища.

Серед полістилізму напрямків сучасної повсякденної моди в свою чергу слід відмітити одяг в стилі Casual, який зародився в середині ХХ століття й сьогодні займає лідируючі позиції серед попиту населення. Ключовою концепцією зазначеного стилю є еkleктичність, що є відображенням демократичності у виборі одягу, недбалість, простота та багаточаровість. Стиль Casual в одязі в своїх роботах згадують значна кількість дослідників: Н.В. Чупріна та Н.В. Яценко; Т.Д. Бондаренко; Ю.В. Кондакова та Е.Н. Лисова; А.А. Маркелова, А.В. Соколова та Н.В. Бекк; П.Е. Лаврова; К.Д. Заніна, А.Н. Єрмілова та А.В. Каменець; Е.О. Круг та інші. Автори аналізують питання з різних позицій – культурології, історії, економіки, технології виробництва тощо. В підсумку детального теоретичного розгляду робіт означених науковців, можна сказати, що стиль Casual дійсно являє собою відображення соціокультурних процесів сучасного суспільства, має свої характерні риси та напрямки. Стишла характеристика останніх представлена в таблиці 1.

Таблиця 1

## Напрямки стилю Casual

	Smart Casual	Business Casual	Active sporty casual	All-out-casual	Street casual	Glamour Casual
Стиля характеристика	- поєднує елементи нависної простоти з аристократичною розкішшю в тканинах або силуетах костюму; - символізує якість, лоск та наочність; - презентує свободу самовиразу; - пропонує наявність речей з "родзинкою"	- характерна елегантність, але в більш спрощеній формі, ніж звичайний одяг ділового стилю; - мотивує створювати професійний діловий образ, проте користуючись перевагою більш невимушеного і розслабленого одягу	- втілює комфортність; - підкреслює свободу рухів тіла людини; - активно використовує спортивні елементи, але не відноситься до суто спортивного одягу; - використовується для відпочинку	- втілює невимушеність; - поєднує ексцентричність та недбалість; - поєднання спортивних та базових предметів гардеробу; - допускає наявність в речах потертості та деякої недбалості; - пропонує неординарне поєднання яскравих аксесуарів та звичайних речей	- проявляє індивідуальність; - дозволяє свободу вибору предметів гардеробу, поєднання їх елементів та кольорів; - передбачає сміливий крій одягу, яскраві аксесуари; - вимагає наявність своєї від'ємної риси; - відображає невимушений вуличний стиль, але "з фантазією"	- поєднує стиль Smart-Casual з вишуканими елементами такими як романтичні складки і волани на спідницях та сукнях - характерна наявність дорогих аксесуарів, маленьких гламурних сумок; - презентує витонченість силуетних ліній

Внутрішнє різноманіття напрямків в межах стилю Casual обумовлене як індивідуальними смаковими перевагами людини у виборі одягу при створенні свого образу, так і життєвими ситуаціями, які спричиняють функціональні відмінності та доречність нагоді використання тих чи інших складових гардеробу. В результаті повсякденні образи набувають характерної для даного стилю еkleктичності, а гармонія костюму досягається за рахунок вдалих пропорційних співвідношень, кольорових поєднань, розташувань кольорово-фактурних акцентів.

З точки зору стильової єдності сучасного повсякденного костюму з оточуючим міським простором, слід відмітити, що зазначена вище еkleктичність стилю Casual відкриває можливості введення індивідуальних культурних акцентів, що притаманні тому чи іншому регіону. Такими індивідуальними регіональними відмінностями в предметах повсякденного гардеробу Casual можуть бути, наприклад, делікатне введення мотивів традиційного костюму, що проявляється в декорі, в пропорційному членуванні, характерній шаруватості, проте при у мові збереження демократичної простоти.

Для дизайнера-модельєра, стиліста, байєра магазинів

масмаркету доцільно звертати увагу на кольорові відтінки в одягу (що пропонується мешканцям певного культурного осередку), які мають гармонійно поєднуватися з колористикою архітектурних ансамблів міського простору та характерною для даної території та пори року забарвленістю рослинності. Крім того, геометрія та пластика основних композиційних ліній, фактурні та декоративні особливості урбаністичних пейзажів, що склалася протягом всієї історії соціокультурного розвитку, також накладають додаткові вимоги при проектуванні повсякденного одягу як інструменту формування гармонійного обличчя міського середовища.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Чупріна Н. В. Casual як провідний стильовий напрям у сучасній індустрії моди / Н. В. Чупріна, Н. В. Яценко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . - 2015. - № 3. - С. 32-37.

---

**Якимчук О.В.**

*Кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну*

**Родзюк О.Ю.**

*Магістрант кафедри дизайну*

*Херсонський національний технічний університет*

## ТОПОГРАФІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ОРНАМЕНТИКИ У КОСТЮМАХ REI KAWAKUBO

Орнамент є одним із найпоширеніших засобів декорування одягу, який може внести кардинальні зміни у формування образу. Він впливає не тільки на сприйняття костюму, а й фігури людини в ньому загалом. Орнамент здатен як органічно підкреслити концептуальний пластичний вектор костюму, так і спотворити або зламати фігуру ілюзорно. Грамотне розуміння та відчуття врівноважування орнаментальних елементарних форм, поєднання їх у естетично привабливі структури і влучне топографічне розташування на площинах костюма дозволяє гармонізувати його та зробити компліментарним до фігури людини. Сучасні японські дизайнери вважаються найбільшими віртуозами у використанні орнаментики в одязі. Вони знаходять гармонію у застосуванні рясної кількості орнаменту та його топографії в костюмі. Одним із яскравих представників такого дизайну є Rei Kawakubo.

Для визначення основних топографічних рішень орнаментики в костюмі було проаналізовано сорок перспективний колекцій Rei



Kawakubo за період з 2014 по 2019 рік. В результаті було визначено наступне:

- Костюми Rei Kawakubo було проаналізовано за характером розташування орнаменту та виявлено основні схематичні елементи: фронтальне наповнення орнаментом, наповнення верхньої частини костюма, наповнення нижньої частини костюма, точкові елементи великої і малої фракції, та каймовий орнаменти.

- У своїх костюмах Rei Kawakubo переважно використовує заповнення орнаментом фронтально, зверху або знизу, чисті від орнаменту площини, які межують або градуюють у рясно заповнені точковими орнаментами різної фракції та розташування.

- У кожній колекції присутні моделі з фронтальним заповненням форми орнаментом, та варіативно з заповненням зверху або знизу, інколи доповнюючи їх точковими або каймовими орнаментами, частіше за все у їх ролі виступають фактурна орнаментика тканин, переплетення та об'ємні елементи.

- В період з 2014 по 2019 рік дизайнер використовує базові форми, урізноманітнюючи моделі за рахунок розташування точкового орнаменту на різних рівнях, у різних поєднаннях фракції та ритму. Окремо використовує орнаменти великої та малої фракції, поєднує їх лише у моделях колекції 2016 року. Кутюр'є не поєднує каймовий та точковий орнаменти, окрім костюмів колекції 2017 року.

- Rei Kawakubo використовує нашарування одного типу орнаменту на інший. Надає перевагу організації точкового орнаменту у верхній частині фігури. Полотнище костюмів організовано як симетрично так і асиметрично.

- У своїх колекціях, окрім 2019 року, Rei Kawakubo застосовує орнамент переважно горизонтального розташування на лінії плечей, талії, іноді знизу. Вертикальний каймовий орнамент зустрічається у моделях 2014 року та 2016-2018 років. Вони зустрічаються одиночно так і в поєднанні з іншими топографічними комбінаціями орнаменту.

- Дизайн Rei Kawakubo відрізняється рясністю декорування площини костюмів орнаментом та значною кількістю варіативних рядів прийомів його комбінування. Дизайнер постійно експериментує та отримує нові оптично-ілюзорні орнаментальні структури в пластичі костюма.

В результаті можна зазначити, що костюми Rei Kawakubo протягом останніх шести років стабільно рясніють орнаментикою як у вигляді принтів, так і у вигляді орнаментальних фактур. Дизайнер активно експериментує з видами, фракціями та розташуванням орнаменту на костюмі, із симетрично-асиметричною організацією форми, сміливо поєднує та нашаровує різні орнаменти в одному образі.

---

*Dimitar Stankov*  
*Designer of jewellery and art objects*  
*Brussels, Belgium*

## **INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE MANUFACTURE OF JEWELLERY AND ART OBJECTS OF DIMITAR STANKOV**

Dimitar Stankov believe that sound has a very strong effect on human mind and body. According to this, sound has the ability to create images that can permanently remain in your mind. Inspired by this, decided to use these potentialities to visualize sound in cornstarch using a study called Cymatics, which is about visible sound and vibration.

Typically, a surface of a plate, diaphragm or membrane is vibrated by single frequencies, and the relief is visible in a thin coating of particles, paste or liquid. These captured sounds in cornstarch were my inspiration to create objects that show the interaction between music and the human body. After first attempts with the cornstarch, author started to search for music that can displace the starch and have the same effect, as the single frequencies that used in the beginning. This research brought back to roots and memories of author country and the traditional Bulgarian music. Thanks to the ability to keep the low tones in a constant frequency, the Bulgarian Kaba Bagpipe allowed to use real music instead of just one frequency. The same effect but with another style of music, author achieved with Squarepusher`s track Ruin.

Champd Action is an experimental music and sound laboratory for new music. It researches cross-pollination between art, culture and science. Herewith it creates and integrates technology in a multidisciplinary environment and tracks and activates artistic experimental creation processes.

After many attempts and spectrograms made, it is found that different frequencies make different patterns from the starch. Each speaker has its own specifications and represents the cornstarch in a different way. After trying just one frequency, decided to see what happens when combining two or more frequencies.

There is a strong reference between music and mathematics. That is why where used the numbers of Fibonacci and their sequence.

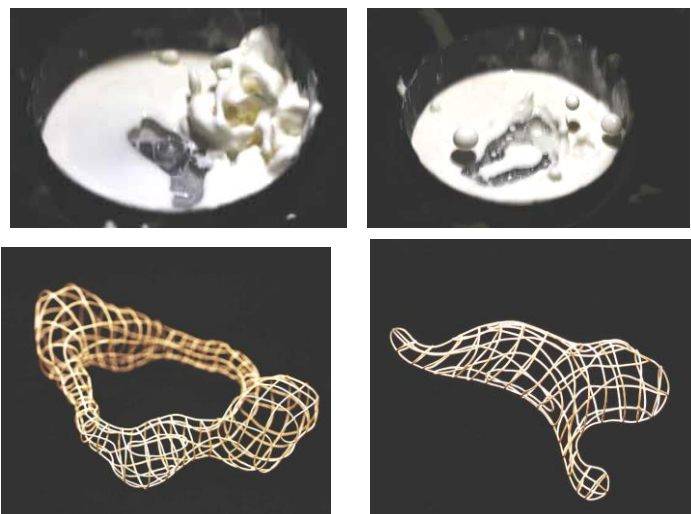


Fig. 1. Creating of products through the use of sound waves

This whole process allowed to depict the relationship between music and the human body. Then started pondering upon the idea of what could happen if already created objects were converted back to music. For this purpose, used software called "ANS", which converts images into sound, depending on the shape, size and color. It was amazed at the difference between the sound that used to create the objects from the cornstarch and sound that the "ANS" software created from them. This new step gave me the opportunity to continue the development of author project in a new and different dimension beyond the expected.

This research was really beneficial for Dimitar and without it would not be able to bring project to this level. For the further development, It would like to go deeper in the research about the connection between music and human body and how they are influenced by each other.

---

*Ewa Latala*  
*Textile designer*  
*Krakow, Poland*

## **DIVERSITY OF CREATIVE POTENTIAL OF EWA LATALA**

Ewa Latala have been involved to make handicraft from a young age. Finished course in painting, drawing, ceramics, weaving of fabrics, decoupage after that started to be interested in designing the jewellery made

it by lace technique. Authors jewellery is made by steel wire, silver plated, gold plated.

All collection that have been presented by Ewa was sold out to the Australian Galleries (Fig. 1).



Fig. 1. Chiffon shawl – eco dyeing with plants from authors garden

Constantly working with a lots of different textiles and from few years he working with Eco Dyeing technique. All the knowledge, that was collected about it, is author own experimenting. In Poland, there is no book about this technique, therefore it was found all the information by herself.

In studio, Ewa making only handmade textile, accessories and clothes for women who are looking for something special. Apart from colouring clothes, fabric, making textile pictures and home decoration, it was decided to raise the standards, and took part in the Rijksmuseum International Design Competition.

*Одрехівський Р.В.  
Доктор мистецвознавства  
Професор кафедри дизайну  
Національний лісотехнічний університет України, м. Львів*

### **УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ КУЛЬТОВИХ СПОРУД**

В наш час початку ХХІ століття ведеться масове будівництво нових та реставрація старих культових споруд. Незважаючи на те, що українська держава відродилась понад 25 років і немає обмежень, як у радянські часи у діяльності релігійних організацій, тема дизайну інтер'єрів культових споруд і на сьогодні залишається недостатньо опрацьованою. Зокрема, національної ідентичності. Розглянемо цю проблему на прикладі українських церков першої третини ХХ століття в Галичині. Цей регіон до 1918 року перебував у складі Австро-Угорщини, а до 1939 року у складі міжвоєнної Польщі.

Таким чином, Галичину минула лиха доля масового, майже повного закриття церков, як на Радянській Україні у 20-30 роки ХХ століття, яке супроводжувалось ліквідацію та нищенням культових споруд. А власне, у Галичині у першій третині ХХ століття було створено низку інтер'єрів в українському стилі. Розуміємо це як специфічний та оригінальний напрямок у розвитку мистецтва.

У першій третині ХХ ст., поруч з наслідуванням історичних стилів у образному вирішенні інтер'єрів церков Галичини щораз частіше з'являються об'єкти, в образному вирішенні яких помітний взаємозв'язок із народним мистецтвом, фольклорними традиціями сакральної культури українців.

До кращих об'єктів обладнання інтер'єрів церковних споруд, виконаних у Галичині із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва, відноситься іконостас, встановлений у 1907–1909 рр. в інтер'єрі церкви Святої Трійці м. Дрогобича. Цей триярусний іконостас темного чорно-брунатного кольору, декорований технікою ажурної плоскої тригранновиймчатої різьби, мотиви якої запозичені з давньоруського мистецтва та народної творчості бойків та гуцулів (давньоруська плетінка, різні варіанти ромбу, рослинне стебло з трилисником та ін.). Саме у дрогобицькому святотроїцькому іконостасі засвідчена найвища досконалість декоративної стилізації різьблення під "народний стиль". До того ж, у

ньому досягнуто гармонійної єдності різьбленого декору, виконаного майстрами А. Сабараєм, Голембйовським із іконами, написаними художником М. Сосенком у дусі української сецесії. Синтез архітектоніки, живопису та різьблення дрогобицького святотроїцького іконостасу та інших елементів обладнання у цьому інтер'єрі, зокрема, церковних лав – це вершина ідейних пошуків стильового національного напряму епохи. Такі пошуки ставили українське сакральне мистецтво на передове місце у світовому культурному процесі першої третини ХХ ст.

У першій третині ХХ ст. було оформлено також низку інших церковних інтер'єрів, в образній конструктивній основі яких домінував світліший натуральний колір певних порід дерев. До кращих серед таких відносимо інтер'єр церкви Св. Ап. Петра і Павла (1935) у с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської обл., у створенні якого брав участь відомий народний майстер В. Турчинюк. Особливістю цього іконостасу є те, що автор у декорі царських врат іконостасу зробив вдалу спробу стилізувати зображення рослинного мотиву (плоди, листя винограду) під гуцульське плоскорізьблення з геометричних елементів. Риси народної образності помітні в постаті Бога-Отця над намісним ярусом. Саме гуцульська плоскорізьба відіграла одну із визначальних ролей у закономірностях формування образних систем українського національного стилю в Галичині. Орнаментально-композиційні структури традиційного народного мистецтва виконували в тогочасному художньому оформленні інтер'єрів церков та українській культурі семіотичну функцію національної ідентифікації. Адже цей період – час прагнення українського народу до вираження своєї національно-культурної ідентичності, в т.ч. і у мистецтві.

Деякі із орнаментальних мотивів, які поширені у декоративній оздобі церковного інтер'єру під український стиль на початку ХХ ст., як меандровий, чи ялинковий, були відомі на території України ще у період палеоліту – понад 14 тис. рр. до н. е., а мотив ромба – понад двадцять тисячоліть. Вони знайшли своє нове і специфічне застосування у першій третині ХХ століття. Прикладом застосування таких мотивів є декор у обладнання церков Благовіщення із с. Гребенів Сколівського району Львівської області, та вищезгаданої – Св. Ап. Петра Павла із с. Ворохта.

У період кінця ХХ – початку ХХІ століття по всій території України тривають масові переробки інтер'єрів церков. Варто було би проєктантам у їхньому образному вирішенні дошукуватися української національної ідентичності. Це би створило неповторні комплекси, храми для віруючих високого рівня та цікаві об'єкти для туристів, надало би кожному регіону свої специфічні особливості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX–початку XX століть / О. Нога. – Львів : Українські технології, 1999. – 160 с.
2. Одрехівський Р. В. Іконостаси в Галичині у XIX – першій половині XX століть: історія та художні особливості / Р.В. Одрехівський // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – №2. – С. 282–290.
3. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першій половині XX століть: історія та художні особливості / Роман Одрехівський. – Львів : Афіша, 2006. – 288с., іл.

---

*Дячок О.М.*

*Кандидат архітектури*

*Доцент кафедри дизайну та основ архітектури  
Національний університет "Львівська політехніка"*

### **ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ГАЛИЧИНІ**

Сучасна реконструкція центральних історичних районів у населених пунктах європейських міст та в Україні призводить до трансформації історичного довкілля, дискусій щодо проблеми охорони архітектурної спадщини. Важливість збереження старовинних українських храмів, які несуть генетичну пам'ять нації, та пошуку образу сучасної української сакральної архітектури актуалізувалась із проголошенням незалежності України та спалахом церковного будівництва. Сьогодні здобуття Томосу як духовної незалежності держави посилює значення візуального образу української церкви. Проблеми пошуку нової та збереження історичної ідентичності в архітектурі глобалізованих міст визнано пріоритетними на 21 Світовому конгресі архітекторів, який проходив у 2002 році в Берліні. Образ сакральної архітектури є важливим компонентом формування середовища, що має потужний символічно-образний потенціал.

Один з найстаріших народів Європи, українська нація має тисячолітню історію розвитку, власну культуру, мистецтво, мову, архітектуру, церкву. Як незалежна держава на світовій арені Україна з'явилась не так давно, адже, здебільшого, вона перебувала у складі різних держав та імперій (Польщі, Угорщини, Румунії, а також Австрійської, Російської та Радянської імперій). Часто країна була розділена і перебувала під владою відразу кількох держав, що і

сьогодні ускладнює процес творення єдиної національної ідентичності. Історія української державності є перервана і непослідовна, проте українській еліті вдалось не повністю асимілювати, а зберегти зв'язок з власним історичним минулим. В кінці 19 століття наступило національне пробудження у Галичині, що привело до політичного сепаратизму та набуття національної ідентичності. У лівобережній Україні великий вплив на формування української національної ідентичності справило козацтво. Козацька свобода, постать козаків як борців за "вимряну Україну" оспівана в творчості Тараса Шевченка, стала основним мотивом українського національного руху 19 століття. Розділена між двома імперіями, українська нація сформувалася у результаті розширення контактів між українцями та створення літературної української мови - найважливішої складової для самоідентифікації народу.

Важливим для утвердження національної ідентичності є образ української сакральної архітектури. Найціннішим здобутком українського храмування є унікальні дерев'яні церкви, які не мають аналогів у світі. У червні 2013 року на 37-й сесії Комітету Світової спадщини шістнадцять дерев'яних церков карпатського регіону (вісім - на території сучасної Польщі та вісім в Україні) були внесені до Списку Світової спадщини ЮНЕСКО.

У період з кінця 19 – на початку 20 століття історичні процеси у Західній Україні призвели сплеску церковного будівництва, розпочались пошуки національного стилю у храмовому будівництві, загострилась потреба створення таких об'ємних і конструктивних форм, у яких би виразно проглядались самобутні риси архітектури української церкви. Видатні українські архітектори, які творили в цей період, серед яких Сильвестр Гавришкевич, Лев та Іван Левинські, Сильвестр Гавришкевич, Василь та Євген Нагірні, Роман Грицай, Олександр Лушпинський, Яків Рудницький та інші своєю наполегливою працею задекларували новий – неоукраїнський сакральний стиль та заслужили на добру пам'ять. Сьогодні їхні храми є окрасою міст і сіл на українській етнічній території, а прообразом для їх створення були візантійські храми та автентичні українські дерев'яні церкви, які поєднують традиційний тридільний простір та хрещатий план. Бані на масивних світлових підбанниках розміщені на поздовжній осі над бабинцем, навою та вівтарем. В сакральній архітектурі стилізація під народне мистецтво стала одним із основних формотворчих принципів цього періоду. Перехід від історизму до модернізму, пошук сучасного українського мистецького стилю хронологічно співпав із зростанням національної свідомості народу. Будь які експерименти в сакральній архітектурі, як і церковне будівництво загалом, були перервані із приходом у 1939 році в Західну



Україну радянської влади та приєднанням цієї території до СРСР. Новий етап у будівництві храмів наступив лише із проголошенням незалежності України. Пошук національного стилю в архітектурі продовжується і сьогодні. Більшість сучасних архітекторів має пряме відношення до процесу проектування і будівництва нових храмів і реставрації та відбудови старих, звертаючись до образів автентичної сакральної архітектури.

Проведені дослідження переконують у важливості збереження старовинних українських храмів, які несуть генетичну пам'ять нації, та пошуку образу сучасної української церкви.

---

*Сопко О.І.*

*Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну  
Закарпатська академія мистецтв*

### **ТВОРЧА СПАДЩИНА ІВАНА ЮГАСЕВИЧА У МИСТЕЦЬКОМУ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РУКОПИСНОЇ КНИГИ СЕРЕДИНИ ХVІІІ ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТЬ**

Період розквіту українського фольклору та багатой за тематикою рукописної книжності припадає на ХVІІІ століття. Найвизначніші фольклорні твори відображали історичну свідомість народу, оспівували визвольну боротьбу, народних героїв і опришків. Народні ліричні пісні набували популярності не лише в Україні, але й поза її межами. На Закарпатті по-справжньому народними книгами стали рукописні "Пісенники" (співаники) та "Ірмологіони" (збірники традиційних церковних піснеспівів). Такі книги були посібником для вивчення нотної грамоти в численних на той час сільських школах. Найчастіше переписувачами були дяки-вчителі, інколи старші учні, священники, селяни або міщани. На Закарпатті яскравим індивідуальним виявом книгописання є творча спадщина Івана Югасевича (1741–1814). Він був професійним каліграфом, мініатюристом, орнаменталістом та знавцем книжкової справи. Як індивідуальний переписувач, він часто брався за те, що зазвичай роблять книговидавці: добирав тексти, вибирав з різних варіантів найкращий, редагував і звіряв написане. По суті, відбувалося індивідуальне редагування текстів унаслідок впливів наслідувань у середовищі місцевих переписувачів.

Важливим внеском І. Югасевича в культурномистецьку діяльність є і його праця дяка-учителя. Він зберігав рідний обряд, церковний спів, мову свого народу, передавав духовні надбання

наступним поколінням. Проявив він себе і як талановитий графік. Мініатюри та орнаментальні заставки Івана Югасевича характеризуються двома тенденціями оформлення, притаманними книгописанню XVIII–XIX століть. Перша – виконання мініатюр і сюжетно-тематичних ілюстрацій під впливом образотворчого мистецтва, зокрема гравюри, іконопису, настінного церковного малювання. Друга тенденція характеризується оздобленням рукописних аркушів рослинними та геометричними заставками під впливом декоративно-прикладного мистецтва. До того ж Іван Югасевич не перемальовував механічно мініатюри чи орнаментику, як це робили народні майстри книги. Кожній мініатюрі й оздобі він надавав авторських рис у трактуванні іконографії, композиції, форми та кольору. Рукописна спадщина майстра вирізняється творчою багатогранністю. Записи і датування рукописів засвідчують його активну працю переписувача. В "Ірмології" за 1806 рік автор зазначив тридцять дві книги, а в "Ірмології" за 1811–1812 роки подано інформацію про тридцять вісім книг. У цих пам'ятках зафіксовано особливості становлення та розвитку рукописного мистецтва тогочасного Закарпаття, а пісенні тексти і художнє оформлення відображають духовну творчість і традиції краю. Проаналізувавши доробок Івана Югасевича, можна впевнено стверджувати, що він один із небагатьох майстрів рукописної книги XVIII–XIX ст., який окрім укладання текстів, редагування й макетування, виявив майстерність каліграфа, хист художника-мініатюриста та орнаменталіста, а його творчості притаманна авторська манера.

---

*Гавронський В.П.*

*Доцент кафедри дизайну*

*Національний університет "Запорізька політехніка"*

## **ПРОБЛЕМИ, РИЗИКИ ТА НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ**

Помилково замовчувати факт, що гостра криза 2013-2014р.р. і військове протистояння впродовж останніх п'яти років негативним чином позначилися на національній економіці. Про це треба говорити. В країні не вдалося провести радикальні реформи та створити нову якість економічного життя. Причини очевидні і лежать на поверхні: значні людські, економічні, фінансові ресурси задіяні у війні, популізм політичних еліт, не ефективна боротьба з корупцією, провали в

кадровій політиці – це лише невелика частина негативу, який отруює організм держави. Навіть за сприятливих умов, повинен пройти певний час для того щоб компенсувати втрати, а відновлення промислового потенціалу (в першу чергу це стосується високотехнологічних і наукоємних виробництв) може зайняти тривалий час і, поза сумнівом, буде болісним для держави і її громадян.

Чи є шляхи виходу з кризи, і чи унікальні наші проблемами? Звісно ні – історія знає безліч прикладів, коли економіка країни після великих потрясінь, показували високі темпи зростання. Як цього досягти? Почати напевно потрібно з неупередженого та об'єктивного аналізу наявних ресурсів і визначення пріоритетів і перспективних напрямків подальшого розвитку.

В цьому контексті однією з найбільш важливих проблем сьогодення для України, яку треба озвучити, є проблема збереження кадрів. Воістину "кадри вирішують все". Так, до ознак нашого часу можна віднести трансфер інтелектуального потенціалу. В принципі в цьому немає нічого небезпечного – певний відсоток фахівців, в силу різних обставин, завжди "шукатиме щастя" в інших країнах. "Оновлення крові" має цілий ряд і позитивних наслідків. Занепокоєння викликає важко поправний і масовий характер міграції людських ресурсів з України. Підкреслюю, в даному разі мова йдеться, про висококваліфікованих фахівців. Цей витік має абсолютно іншу природу. Події останніх років боляче за все вдарила по важкій промисловості. Відмова від спільних проєктів з Росією, (саме вони у великій мірі живили промисловість) втрата традиційних ринків збуту продукції, велика собівартість і у багатьох випадках нерентабельність імпортозаміщення зробили перспективи відновлення цілих галузей промисловості в найближчому майбутньому вельми примарними. А це означає, що багаточисельна армія фахівців, яка була задіяна в цих галузях, поповнить ринок праці. Частина фахівців зможе влаштуватися за кордоном, інша – спробує переорієнтується, виявляться і такі, які просто змінять професію. Промисловий дизайн інтегрований у виробництво, є однією з його складових, тому все вище сказане має безпосереднє відношення і до нього.

Більш обнадійливим можна вважати положення дизайну легкої промисловості. Виробництво товарів народного вжитку і надання послуг – передбачає більш широке поле діяльності для дизайнера і дає простір для маневру, тому спад виробництва в цій сфері був менш чутливий і болісний. До чинників "живучості" можна віднести і орієнтацію товару, перш за все, на вітчизняного споживача, що значно зменшило ризики, пов'язані з конкурентоспроможністю продукту на міжнародному ринку.

Втім для зростання економічного потенціалу країни в цілому одного внутрішнього ринку украї мало. Необхідно просувати свою продукцію на світові ринки – валютні вливання цілющі для фінансової системи, яка, у свою чергу, є основою оздоровлення всієї економіки. Зробити це украї складно без тісного економічного і технологічного співробітництва з розвиненими країнами. У сучасному світі головною відмінною рисою процесів, що відбуваються можна назвати глобальну інтеграцію майже в усіх сферах. Україна, не є виключенням і живе на взаємозв'язаному і взаємозалежному світі. Це наш шанс. Входяння в міжнародні науково-технічні потоки, які, зрештою, дозволять модернізувати вітчизняне виробництво стратегічно важливо для країни. Це неможливо без наявності конкурентоздатного продукту, що володіє унікальним функціоналом і привабливим зовнішнім виглядом, який міг би зацікавити західного споживача. Такий продукт, у свою чергу, можна отримати тільки за допомоги промислового дизайну.

Країні украї необхідно зберегти, зацікавити загін висококваліфікований фахівців в області дизайну, здатних чуйно уловлювати кон'юнктуру ринку, безпомилково прогнозувати успішність просування товару і пропонувати товар вищого гатунку. Від їх професіоналізму, багато в чому, залежатиме створення конкурентоздатного продукту з характеристикам відповідними рівню розвинених країн і міжнародних стандартів. Завдання, прямо скажемо, не з простих але ігнорування і відкладання їх вирішення лише збільшує відставання і ризик залишитися на узбіччі світового розвитку. Настав час слоган "Україна – це Європа" починати втілювати у життя. Упевнений, дизайнери країни готові позмагатися з будь якими авторитетами, а при створенні більш менш сприятливих умов, їм під силу розв'язання найскладніших проєктів.

---

*Гальчинська О.С.*

*Аспірант*

*Пашкевич К.Л.*

*Доктор технічних наук, професор*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ ОБ'ЄКТІВ ЛЕНД-АРТ НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО ПРОЄКТУ "СТИХІЇ"**

Актуальність дослідження полягає у вивченні принципів формоутворення об'єктів ленд-арту на прикладі авторського проєкту "Стихії". Для досягнення поставленої мети визначені та вирішені такі

завдання: аналіз творів мистецтва ленд-арту, визначення принципів формування образу інсталяції, дослідження основних тенденцій процесу формування, аналіз його характерних ознак, які впроваджено в об'єктах ленд-арту. Наукова новизна дослідження полягає у вивченні сучасних художніх підходів, які впроваджують художники ленд-арту в своїх творах. Практична значущість отриманих результатів полягає в розробці власного проекту.

Однією з найбільш актуальних проблем людства у XXI столітті є масштабне забруднення навколишнього середовища побутовим сміттям, в результаті чого світ опинився на межі екологічної катастрофи, причиною якої слід вважати безвідповідальне ставлення людей до продукування відходів, що утворюються внаслідок їх споживацької діяльності. З метою привернення уваги до екологічних проблем планети, митці ленд-арту з усього світу створюють свої художні об'єкти [2]. Одним з принципів формування ленд-арту є трансформація біологічних об'єктів в мистецькі твори, використовуючи структури та форми природних елементів в якості чинника, що моделює інсталяції ленд-арт. Для детальнішого дослідження походження творів ленд-арту нами обрано проект "Стихії", створений сучасними українськими митцями об'єднання "Резиденція думок" Ю.Абрамовою, О.Гальчинською та О.Денисенко. Реалізовано даний проект на центральній алеї національного експоцентру ВДНХ м.Київ в червні 2019р. Художницями створено чотири інсталяції (стихії): "Земля – базальтові стовпи", "Вогонь – бомба", "Повітря – вихор", "Вода – айсберг", які втілено з різних за фактурою матеріалів. Для реалізації проекту використані матеріали вторинної сировини, оскільки концепція проекту полягає в створенні образу екологічної стежки, якою рухається людство. Проект "Стихії" є також вірцем ресайклінг-арту [1].

Первинною формою для інсталяції "Земля – базальтові стовпи" авторами проекту обрано геологічне формування базальту у формі колоноподібних природних гірських утворень – базальтових стовпів. Матеріалом для втілення інсталяції слугували алюмінієві банки з-під напоїв, їх циліндрична форма стала основним конструктивним об'ємом. Концепція інсталяції полягає в приверненні уваги відвідувачів до проблеми безвідповідального видобутку земних ресурсів. Для втілення композиції проведено творчий пошук та розроблено ескіз проекту, в результаті якого і створено інсталяцію (рис. 1, а).

З тожозним підходом формувалася інсталяція "Вогонь – бомба", в якій художниками знайдено оптимальний, зрозумілий глядачу образ вибухонебезпечного об'єкта. В якості матеріалу, який є найбільш відповідним тематиці, обрано автомобільні шини, які уособлюють

зациклені, повторювані форми кола, а також мають відповідний чорний колір (рис. 1, д).

Інсталяція "Повітря – вихор" розроблена за схожим принципом (рис. 1, б). Обрано легкі, світлі, прозорі пластикові пляшки, які нанизали на металевий каркас у формі звивистої хвилі. Інсталяція уособлює пластик, який розкладається на мікрочастинки, потрапляє в повітря і ним дихають люди. Джерелом натхнення слугував вихор, на базі форми якого і було проведено творчий пошук.

Концепція інсталяції "Вода – айсберг" полягає в приверненні уваги до екологічної проблеми танення льодовиків в океані, в результаті якого людство втрачає одне з джерел прісної води. Образ інсталяції створено за морфологією айсберга (рис. 1, в). Інсталяцію "Вода – айсберг" виконано у формі незамкненої петлі, всередину якої могли б заходити відвідувачі екологічної стежки. Матеріалом для реалізації інсталяції обрано скляні прозорі пляшки, які демонстрували фактуру льоду.



Рис. 1. Етапи створення інсталяцій проекту "Стихії":  
а – "Земля – базальтові стовпи"; б – "Повітря – вихор";  
в – "Вода – айсберг"; д – "Вогонь – бомба"

**Висновки** На прикладі проекту "Стихії" досліджено різноманітність природних форм, які слугують формотворними чинниками, що запроваджуються митцями в процесі створення інсталяцій в стилі ленд-арту. Розглянуто можливість відтворення і актуалізації екологічних проблем людства в творах ленд-арту.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Govind Prasad. Recycled Art: A case study. *Aspects of contemporary art* : materials of International seminar, (Lucknow, 30-31 march 2017). Lucknow, 2017, P, 1-14 URL: [https://issuu.com/govindr/docs/recycled\\_art\\_by\\_govind\\_prasad](https://issuu.com/govindr/docs/recycled_art_by_govind_prasad)
2. Ryan L. Art + Ecology: Land Reclamation Works of Artists Robert Smithson, Robert Morris, Helen Mayer Harrison and Newton Harrison// *Environmental Philosophy*. Vol. 4, №1 & 2, Special Issue: Environmental Aesthetics and Ecological Restoration (Spring/Fall 2007), pp. 95-116.

---

*Довгань С.М.*  
*Старший викладач кафедри дизайну*  
*Херсонський національний технічний університет*  
**Молотніков Ю.А.**  
*Художник*  
*Німеччина*

## **ХУДОЖНИКИ ХБК**

Народження колективу художньої майстерні Херсонського бавовняного комбінату відбулося жарким літом 1955 року. Його засновники Лопато Наталя Ємельянівна, Пономаренко Клавдія Павлівна, які раніше працювали на інших підприємствах. Сорокіна Марія Павлівна, Юрченко Борис Гервасьєвіч і Молотніков Юрій Абрамович – молоді фахівці з Москви і Ленінграда.

Сорокіна М.П. і Юрченко Б.Г. – випускники Московського текстильного інституту, Молотніков Ю.А. – випускник Ленінградського Художньо промислового училища ім. В. І. Мухіна, нині Академія ім. барона Штігліца, дореволюційного засновника цього училища.

З перших днів керувала колективом талановитий художник Лопато Н.Є.

Досвідчені художники і їхні молоді колеги зуміли направити свій творчий потенціал на створення таких кроків, які відразу стали основою неповторності херсонського стилю. Навіть такі традиційні тканини як "шотландка" мали свій ритм і колорит, який відрізнявся від аналогічних тканин інших підприємств. Орієнтувалися в процесі ткацтва на фабрику ім. Желябова в Ленінграді, мануфактуру "Річас" в Латвії, і "шотландку" з Юр'єв-Польського Володимирської області.

Перші рисунки тканин створювалися для першої фабрики, на якій виготовляли тканини, використовуючи ремізне ткацтво. Технологія цього виробництва обмежувала художні можливості.

Без знання виробництва важко було розраховувати на успіх. Тому, освоївши виробничий процес, художники синтезували з отриманими знаннями творчі здібності, в результаті чого отримали новий дизайн тканин. В розробці нового асортименту комплексно вирішувалися питання рисунка і колориту тканин. Кожен рисунок розроблявся в декількох колоритах (до 5-7 видів). Цьому сприяло застосування сучасної в той час технології фарбування пряжі, застосування нових видів міцних барвників, стійких як до дії світла, так і до волог.

Поступово на першій фабриці був створений асортимент тканин декількох груп: платтяно-сорочкові, дитячі, декоративно-порт'єрні. Особливо потрібно відзначити декоративні тканини, базою оформлення для яких стали народні "малюнки". Рисунки створювалися на основі народних традицій, з урахуванням сучасної подачі. Надалі, на базі декоративних тканин, застосувавши технологію, розроблену художником Майгуплі Ф.Д., стали виробляти тканини, які повністю імітували домотканий рушник, розміром рапорту рисунка до 1,5 м. Ці рушники були рекомендовані для обрядових цілей, в першу чергу, для ритуалу одруження.

З розширенням асортименту, і введенням в експлуатацію другої фабрики потрібно було вирішувати і кадрові проблеми.

Встановлення більш складних верстатів жаккардового ткацтва, значно змінило вимогу до розробки рисунків для меблевих і декоративних тканин та махрових виробів. Виникла необхідність в художниках іншого профілю – десинаторах жакардового ткацтва. Тому частину художників було відправлено на додаткове навчання.

Початкову художню підготовку майбутні фахівці отримували в ізостудії Палацу культури текстильників, основи малюнка та живопису. Студія була створена на громадських засадах в 1958 році, під керівництвом Молотнікова Ю.А. і дала художню освіту значній кількості херсонських митців.

Майбутні художники прямували до вузів Москви, Ленінграда, Львова, Вітебська. Поки вони вчилися, в колектив були прийняті Стеценко Олександр Васильович, Каплунович Борис Борисович, Томашевська Людмила Євгенівна, Старинець Петро Каллістратович, Шемпелева Галина Станіславівна, Пантеліаді Фаїна Вікторівна.

У 1964 році пройшла реорганізація художньої майстерні. Начальником майстерні призначили Молотнікова Ю.А.

Всі художники мали один творчий день на тиждень. У цей день була робота на пленері, відвідування музею, виставок, бібліотек, робота в студії. Також один раз в рік художники мали творче відрядження протягом місяця. Під час таких відряджень вони побували в різних республіках та областях України. Писали етюди, робили замальовки в музеях. Після кожного відрядження, художники звітували на комбінаті та влаштовували виставки своїх робіт.

Найбільш цікавим асортиментом для художників були жакардові тканини. Для них були створені меблеві та декоративні тканини "Славутич" і "Хвиля", "Платан" і "Декор" які стали візитівками комбінату.

Для посилення складу художньої майстерні були запрошені досвідчені художники Батен Геннадій Юхимович та Мангуплі Фелікс Давидович.



Колористом була рекомендована Пантеліаді Фаїна Вікторівна. Закінчивши навчання в Московському текстильному інституті, повернувшись на комбінат Долгушева Наталія Миколаївна, Кузюра Олександр Григорович, Стеценко Ксенія Олександрівна. В цей час прийнято молодих художників Целуйко Миколу Івановича та Моругіна Валерія Михайловича, з'явилися в художній майстерні подружжя Шнайдерів: Борис Лукич і Марія Несторівна. З приходом в колектив Шнайдерів почалося зародження школи Херсонського гобелена. Авторами гобеленів ручної роботи були Борис Каплунович, Валерій Моругін. Були виділені творчі майстерні на кожного художника, придбані необхідні матеріали: пряжа льняна для основи, вовняна для утку, барвники. Херсонські гобелени експортувалися на республіканських і всесоюзних виставках. Окремі автори виставлялися за кордоном. У виставковому залі Херсона були влаштовані виставки художників комбінату. Окремо художники брали участь в обласних виставках, де представляли живописні роботи, гобелени.

Колектив художників здійснив творчу співпрацю з Будинками моделей і в першу чергу з Київським, Львівським, Одеським, Дніпропетровським, Донецьким, з виробниками меблів, а також з архітекторами, що проектують готелі.

Оцінку робіт художників проводили на художніх радах Міністерства легкої промисловості УРСР чотири рази на рік і художніх Радах МЛП СРСР, в Москві один раз на рік. На радах України представлялися роботи всіх підприємств республіки. На радах СРСР – всіх підприємств країни. Кращі підприємства України виставлялися в павільйонах ВДНХУ і ВДНГ СРСР. Також проводились республіканські і всесоюзні виставки.

---

**Кондратюк О.А.**

*Десинатор, інженер-технолог ткацького виробництва ПП "Ярослав" м. Київ*

## **ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ НА ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЮ**

В сучасному динамічному світі людина прагне спокою та комфорту вдома. Для створення сприятливого інтер'єру споживач більш вибагливо підходить до вибору тієї чи іншої речі. Одним із символів домашнього затишку є плед.

Задоволення сукупності вимог споживачів при виборі пледу – матеріальних, фізичних, естетичних, надання новизни – головна задача десинатора при створенні тканого виробу.

В Україні існує декілька підприємств, що займаються виготовленням виробів домашнього текстилю, одним з яких є ПП "Ярослав" – підприємство, що почало своє існування як швейне виробництво, поступово освоївши ткацтво з повним циклом випуску тканин та тканих виробів. На 2019 р. підприємство зайняло свою нішу в легкій промисловості України. Займається поставкою домашнього текстилю та речей інтер'єрного декору в Україні та за її межами.

При створенні нового асортименту, для привернення уваги, постійно проводяться маркетингові дослідження на основі замовлень за попередній період.

В результаті аналізу помітні відмінності у вподобаннях споживачів України та країн Європи. Порівняння проведено за наступними критеріями:

- *сировина*

Вподобання українців та європейців із освоєних сировинних можливостей не відрізняються: пледи із новозеландської вовни, пледи із вовни мериноса, акрилові пледи, бавовняні пледи.

- *фізичні розміри*

В європейських країнах віддають перевагу пледам наступних розмірів: 130x170 см, 130x190 см. В Україні – 140x200 см, 170x200 см, 200x220 см.

Швидше за все, це традиційне відношення до пледу викликане географічним положенням. В країнах Європи з м'якшим кліматом плед – це данина моді, ознака комфорту. В Україні – це необхідність відчуття тепла та затишку.

Таке ж і відношення до зовнішнього вигляду тканого виробу. Якщо в європейських країнах віддають перевагу легким та ажурним пледам, то в Україні – об'ємним та важким.

- *дизайн*

В країнах Європи надають перевагу пледам з жакардовим рисунком,



Рис. 1 Жакардові пледи

Також останні два роки користуються попитом пледи з дрібним рисунком (смужки, зигзаг, ромби різних розмірів).



Рис. 2 Пледы, виготовлені за допомогою ремізопідіймних кареток

Україна віддає перевагу класичній клітинці. Найпростіший спосіб ткацтва, а різноманітність малюнків досягається за рахунок пістрявоткацтва (поєднання декількох кольорів).



Рис. 3. Тартан – класичний вигляд пістрявотканих пледів

- кольорова гама

Європейці обирають пледи пастельних тонів. Різні відтінки сірого, рожевий, бежевий, карамельний, сіро-синій, сіро-зелений.



Рис. 4. Кольорова гама, притаманна для європейських країн

В Україні надають перевагу співвідношенням 3 – 4 яскравих насичених кольорів.



Рис. 5. Кольорова гама, якій надають перевагу українці

Згідно портретам споживачів України та країн Європи помітні значні відмінності у вподобаннях.

Це пов'язано з територіально-національними звичками, закладеними генетично, котрі незалежно від розвитку модної індустрії стримують нас в рамках національностей та спрямовують у певному руслі.

Отримані результати необхідно враховувати при проектуванні нових виробів для задоволення потреб споживачів.

---

**Пилипів І.З.**

*Кандидат технічних наук*

*Старший викладач кафедри дизайну*

*Національний лісотехнічний університет України*

## **РОЛЬ ДИЗАЙНУ В СТРАТЕГІЇ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ**

Стратегія успішного розвитку національної економічної системи країни останніми роками тісно пов'язана з лідерством у дослідженнях і розробках, появою нових знань, розвитком високотехнологічного виробництва і створенням масових інноваційних продуктів. Інноваційний потенціал є рушієм розвитку країни, сприяє розбудові усіх сфер економіки. Сьогодні основою української інноваційної конкурентоспроможності передусім є людський капітал. Його ефективна реалізація в Україні та позиціонування на світовому ринку може сприяти швидкому розвитку країни.

Україна має низку конкурентних переваг, які дозволяють їй успішно виробляти інтелектуальні продукти, що створюються завдяки перетворенню креативних ідей в інноваційні продукти та послуги та сприятимуть підвищенню рівня інноваційності національної економіки.

Відповідно до Закону України "Про інноваційну діяльність", інновації – це новостворені або вдосконалені конкурентоздатні технології, продукти або послуги, а також організаційно-технічні рішення виробничого, адміністративного, комерційного та іншого характеру, що істотно поліпшують структуру та якість виробництва або соціальної сфери [1]. Крім того, інновації втілюються як в матеріальному вигляді (нові або поліпшені вироби, технології, обладнання, матеріали, джерела енергії тощо), так і в нематеріальному вигляді як покращення організації праці і управління, підвищення кваліфікації кадрів. Поняття "інновації" тісно взаємодіє з поняттям "інноваційна діяльність". Інноваційна діяльність, насамперед, спрямована на використання і комерціалізацію результатів наукових досліджень та розробок і зумовлює випуск на ринок нових конкурентоздатних товарів і послуг.

Глобалізація та розвиток сучасних технологій зв'язку створюють можливості для існування успішних інноваційних підприємств і кластерів, інколи навіть попри загальну технологічну відсталість, низьку купівельну спроможність споживачів та територіальну віддаленість, через включення у міжнародні ланцюжки створення доданої вартості. До того ж інновації здатні масштабуватися, що найкраще реалізується на загальносвітовому ринку, в якому частка вітчизняного сектору наразі становить всього 0,12% [2].

Професійні навички дизайнера – це навички, які необхідні для успіху в новаторській діяльності. Як доповнення до здатності виробляти нові рішення та вміння креативно підходити до подолання проблем, дизайнери мають справу з постійним ризиком, високим рівнем неоднозначності і невизначеності, однак продукують нові ідеї, що викликають позитивні емоції. Дизайнери ідеально підходять для роботи в контексті інновацій, їх ітеративний підхід в проектуванні є однією з основ інноваційного процесу.

Місія дизайну полягає у розбудові інноваційної екосистеми України для забезпечення якісного перетворення креативних ідей в інноваційні продукти та послуги, підвищення рівня інноваційності національної економіки. Для сталого розвитку країни необхідно забезпечити сприятливі умови для створення та функціонування інноваційно активних підприємств, розвитку екосистеми інновацій, залучення вітчизняних та іноземних інвесторів.

Завдяки розвитку кластерної систем вища школа може ефективно інтегрувати результати університетської, академічної та галузевої науки України та інших країн у розвиток та реалізація інноваційних проєктів, що є передумовою створення інноваційної економіки в Україні.

Сучасна українська держава має дуже обмежену фінансову та інституційну спроможність. Відтак наявні ресурси і потенціал доцільно зосередити на створенні суспільних благ, зокрема на підтримці наукових досліджень, які є основою інноваційного потенціалу [3]. Для успішного розвитку інноваційного клімату необхідним є виконання таких основних заходів:

Таблиця 1

ЗАХОДИ ПОКРАЩЕННЯ ІННОВАЦІЙНОГО КЛІМАТУ	
На загальнодержавному рівні	В освітніх та наукових установах
Створення територій із високою концентрацією креативних фахівців, шляхом виділення у межах населених пунктів зон, призначених передусім для розгортання творчих видів діяльності.	Створення мережі підвищення кваліфікації та шкіл обміну досвідом із залученням менторів з навчання підприємництву та інноваціям.
Перегляд пріоритетних напрямів розвитку науки і техніки та інноваційної діяльності з метою їх наближення до напрямів, визначених у програмах розвинутих країн світу.	Вдосконалення якості освіти шляхом наближення її до потреб глобального ринку, запровадження навчальних дисциплін з охорони інтелектуальної власності.
Збільшення фінансування з акцентуванням уваги на результати, отримані у рамках фундаментальних, прикладних досліджень науково-технічних розробок.	Розробка механізму стимулювання науковців до формування актуальної та затребуваної глобальним ринком тематики досліджень.

Розвиток структур які надають консультаційно-методичну допомогу щодо участі в європейських програмах пов'язаних з інноваціями, Програма ЄС на 2021-2027 роки, EUREKA, COSME тощо.

Створення навчальних матеріалів із підприємництва та інновацій, які підвищують обізнаність та грамотність з охорони інтелектуальної власності.

Створення інфраструктури, з надання інформаційно-аналітичного та методичного забезпечення розвитку інноваційної культури.

Розробка методичних матеріалів, щодо залучення до виконання спільних інноваційних проектів студентів творчих та інших спеціальностей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. ЗАКОН УКРАЇНИ "Про інноваційну діяльність" (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2002, N 36, ст.266). 2002
2. Наукова та інноваційна діяльність в Україні : стат.зб. / Держкомстат. – Київ. – 2018.
3. Проект "Стратегії інноваційного розвитку України на період до 2030 року" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/gromadske-obgovorennya/2018/10/22/innovatsiyного-rozvitku-kraini.pdf>

---

*Стульнікова Ю.О.*

*Аспірант*

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ВИНИКНЕННЯ І РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ВИТИНАНКИ В УКРАЇНІ. ПЕРІОДИЗАЦІЯ**

Виокремлення кустарного ремесла і перетворення його в сталий вид декоративно-прикладного мистецтва – захопливе та унікальне явище, гідне уваги дослідників, цікаве з точки зору морфології окремого виду мистецтва і всього декоративно-прикладного мистецтва загалом.

Народження і розвиток витинанкарства тривав певний час, протягом якого дослідники зверталися до фіксації та аналізу творів цього мистецтва у часі. Можна стверджувати, що витинанка

продовжує свій розвиток і в сьогоденні, опановуючи нові матеріали та інструменти, вбираючи нові технічні прийоми, набуваючи нового функціонального призначення.

Ретроспективний аналіз дослідницьких праць, присвячених паперовому декору і витинанці, дозволяє виявити певні періоди в загальному дослідженні цієї теми.

Першим етапом виступає період становлення витинанкарства, набуття ним і закріплення самоназви, виокремлення його у самостійний вид декоративно-прикладного мистецтва. Початком цього періоду доречно назвати перші десятиріччя ХХ століття, коли хвиля моралізаторського руху "Мистецтва і ремесла" здобувши багато прихильників у Європі поступово охопила весь континент і спричинила масове звернення до традиційного мистецтва. Ряд численних творів, вже сталих видів декоративного мистецтва, продовжують нові кустарні вироби, часом поодинокі, а часом як масове явище. Одним з таких масових явищ постає прорізний паперовий декор інтер'єру.

Саме на початку ХХ століття в доступній науковій і публіцистичній літературі починають з'являтися згадки про народні паперові оздоби селянської хати, частіше за все, в контексті опису традиційного настінного розпису інтер'єру. Але першими хто відкрив питання паперових прикрас-витинанок виявилися культурні діячі і мистці Іван Франко, Григорій Квітка-Основ'яненко, Михайло Коцюбинський, Борис Грінченко та ін. Першою серйозною працею яка торкалася теми паперового декору є "Очерки по истории декоративного искусства Украины. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем" К. Широцького, видатного українського науковця, просвітника, педагога і громадського діяча. Праця розкрила питання різноманітного декору інтер'єру в Україні та простежила його історію. Важливим є те, що книга Широцького висвітлює не тільки декор інтер'єру заможної верстви населення України, а і малодосліджене оздоблення осель простого люду. Також "Нариси", виступили поштоvhом для багатьох подальших етнологічних розвідок та мистецтвознавчих досліджень.

Вітчизняною працею в якій, імовірно вперше, з'явилася назва паперових творів прорізного мистецтва є "Селянський стінний розпис на Поділлі" 1928 року видання Левицької Л. А. "Вирізування з паперу квіток, що наліплюються на стіни, на сволоки, під стелею та коло вікон, дуже поширене по наших селах, як і в Польщі ("wycinanki" й "nalepianki") [1, с. 28].

Продовжують досліджувати і збирати інформацію про паперове оздоблення селянської оселі: Зарембський А. "Народное искусство подольских украинцев" 1928 р.; Берченко Є. "Настінне мальовання



українських хат та господарських будівель при них" 1930 р.; Гагенмейстер В. "Настінні паперові прикраси Кам'яниччини" 1930 р.; Бабенчиков М. В. "Народное декоративное искусство Украины" та інші.

Працею, яка завершує перший період дослідження мистецтва витинанки виступає дисертація "Прорезной орнамент в системе декора украинского жилища" М. Є. Станкевича, де Михайло Євстахійович висвічує підґрунтя для висновку: витинанка є сталий вид декоративного мистецтва, а витинанкарство – галузь народної творчості, масове явище всеукраїнського масштабу.

Другий період дослідження витинанкарства розпочався вже монографією Станкевича М. Є. "Українські витинанки" 1986 р. і триває до сих пір, і триватиме доки буде жити народне декоративне мистецтво. Цей період характеризується тим, що паперовий прорізнак декор як новий вид мистецтва, цілком заслужено постав вже під своєю народною самоназвою – витинанка, і несе її, крізь всі наступні подальші наукові праці. До досліджень цього періоду доречно віднести тільки ті наукові праці в яких досліджується народна творчість, ремесло яке проєкує етнічну семантику, використовує національні архетипи і несе їх широкому загалу, виступаючи мотивуючою і об'єднуючою ланкою.

Продовжують працю Станкевича М. Є. багато науковців: Дяків О. В. з дослідженням "Художні особливості декоративного мистецтва західного поділля ХІХ – ХХ ст. (Історія, типологія, стилістичні відміни); Бойчук Б. В. "Народне декоративне мистецтво покуття ХІХ-ХХ століття (Історія. Типологія. Художні особливості); Стрілець О. В. (навчально-методичний посібник) "Українське мистецтво витинанки у змісті професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва"; Косицька З. М. "Еволюція української витинанки ХХ – початку ХХІ ст.: художні осередки, традиції, новації" та інші.

Незважаючи на те, що другий період досліджень у сфері витинанкарства триває, паралельно із ним розпочався третій етап. Етап, коли витинанка сприймається і досліджується як витвір не народного декоративного мистецтва, а мистця-професіонала, звідки і нове функціональне визначення – "професійна витинанка". Початок цього періоду ознаменували творчі інтенції Людмили Мазур, майстрині витинання, графіка, живописця і монументаліста, засновниці станкового паперовитинання. Людмила, "будучи митцем з власним оригінальним світоглядом, зуміла не лише трансформувати народну витинанку, а й піднести її до рівня вишуканого мистецького твору. В її роботах наявні всі виражальні засоби графічного мистецтва: лінія, пляма, силует, що дають повне право вважати її твори зразками графіки" [2, с. 29].

З плином часу витинанка трансформувалася й вийшла за рамки декоративно-прикладного мистецтва. Набула нових функціональних значень, збагатила стилістично-образні риси і саме тому завдячує витинанка новій хвилі захоплення та новим ракурсам дослідження. Такий ракурс підтримала й розвила Олена Тихонюк в своїй дослідницькій роботі "Мистецтво витинанки в Україні кінця ХХ - початку ХХІ століть", й приділила велику увагу питанню звернення професіональних художників різної спеціалізації до техніки паперовитинання. В своїй статті "Художні особливості витинанки українських професійних митців" вона визначила "професійними" такі, що відносяться до "творчості дипломованих митців, які мають середню чи вищу художню освіту, а також окремих народних майстрів, що досягли досконалості у цьому виді творчості та спричинились до його розвитку шляхом дослідницької, організаторської, публіцистичної діяльності"[3, с. 327].

Є всі підстави вважати, що дослідження професійної витинанки триватиме, буде досліджене явище універсальної образотворчої мови витинанки, її графічні можливості, і на науковому рівні, увійде у кругообіг, запропонована Людмилою Мазур дефініція – "станкове паперовитинання".

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Левитська Л. А. Селянський стінний розпис на Поділлі / Л. А. Левитська. – Київ, 1928. – 29 с. – (Київський краєвий сіль-госп. музей).
2. Рожко-Павленко Л. Людмила Мазур. Нотатки до творчого портрету / Людмила Рожко-Павленко // Музейні хроніки (1993 - 2015) / Людмила Рожко-Павленко. – Хмельницький, 2016. – (Хмельницький обласний художній музей).
3. Тихонюк О. Художні особливості витинанки українських професійних митців. / Тихонюк О // Народознавчі зошити. №2(110)/ – Львів, 2013. – С. 383.

---

**Гащин Н.Б.**

*Кандидат технічних наук*

*Доцент кафедри інформатики і математичного моделювання*

*Тернопільський національний технічний університет*

*імені Івана Пулюя*

## **ПИСАНКА – УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ВИТВІР МИСТЕЦТВА**

Українські писанки – це шедеври мініатюрного живопису, у яких народ виявив свій мистецький геній, свою здатність до творчого осмислення, художнього узагальнення навколишнього світу. Ще в дохристиянський період у багатьох народів світу, зокрема в слов'ян, був звичай весною обдаровувати одне одного "красними яєчками" – крашанками. У народних легендах писанка наділяється величезною силою, здатною оберігати людей, стримувати злі сили природи. Писанка називається так тому, бо вона розписана "письмом" – різними особливими барвами та знаками, орнаментами і символами. Найдавніша українська керамічна писанка, яку знайшли археологи, датується IX ст. після Р. Х.

Писанка — абсолютно унікальний витвір народного генія. Писанку дарували на знак перемир'я, побажання здоров'я, краси, сили, врожаю, застосовували як запобігання від стихійного лиха – грому, пожежі; для лікування різних хвороб, від переляку, наговору; качали по зелені і закопували в землю на ниві, щоб хліб був повний і не вилягав, підкладали під вулик, щоб роїлися бджоли.

За технікою виконання писанки поділяються на "крапанки" - яйця, вкриті кольоровими плямами на тлі іншого кольору; власне писанки - розписані за допомогою воску різними декоративними орнаментами; "мальованки" - розмальовані пензлем; "крашанки" - забарвлені лише одним тоном і "скробанки" - або ж "дряпанки".

Більшість орнаментів на писанці мають давнє походження. Віра в тасмичу силу сонця, пошана до нього зображені на яйцях у вигляді кола, восьмираменної зірки, кола з променями. Хрест на писанці є знаком бога землі. Визначальне значення у житті людей має вода, тому багато писанкових орнаментів містять у собі її знак – зигзаг або хвилясту лінію. Знак трикутника на писанках означає зоране поле, він завжди заштрихований. Особливими є писанки із зображенням богині Берегині, знаку, що позначає людину з піднятими вгору руками. Поєднання косоного хреста з прямим передає ідею поєднання чоловічого та жіночого начал як рушія життя. Зображення "дерева життя" символізує також розвиток роду — батько, мати, дитина. До

неба, за уявленнями наших предків, можна було піднятися по драбині, тому "драбинки" часто містяться на писанках із деревцем. Даруючи писанки з "дубовими листками", рідним та знайомим бажали міцного здоров'я та довголіття. Дуже багато подібних знаків є й у вишивці, і в ткацтві, і в розписах на кераміці, у витинанці.

Традиційне мистецтво розпису віртуальної писанки можна виконати за допомогою комп'ютерних графічних програм. Редактори растрової і векторної графіки, такі як Adobe Photoshop, Corel PHOTO-PAINT, Adobe Illustrator і CorelDRAW, Adobe After Effects або Autodesk Combustion дають можливість швидко і якісно намалювати будь-який орнамент на площині писанки, використовуючи при цьому широку гаму кольорів. Серед лідерів трьохмірної графіки основну позицію займає програма 3ds Max. Вміння користуватися цією програмою в поєднанні з фантазією користувача дозволяє повністю промоделювати еліпсоїдальну поверхню писанки і створити її неповторний дизайн. Використання шаблонів орнаментів, характерних для різних місцевостей України, та стандартних методів їх розпису значно прискорює процес створення та модифікації комп'ютерної віртуальної писанки.

---

---

**Мироненко Н.В.**

*Кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теорії і методики технологічної підготовки, охорони праці та безпеки життєдіяльності*

**Манойленко Н.В.**

*Кандидат педагогічних наук, доцент, старший викладач кафедри теорії і методики технологічної підготовки, охорони праці та безпеки життєдіяльності*

**Абрамова О.В.**

*Кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і методики технологічної підготовки, охорони праці та безпеки життєдіяльності*

*Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький*

## **УКРАЇНСЬКИЙ СТИЛЬ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕКОЛОГІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА**

Питання дизайну середовища завжди є актуальним, оскільки зміни у науково-технічному прогресі та самому суспільстві диктують постійні нові уточнення організації даної діяльності. Екологізація дизайну останнім часом привертає багато уваги дизайнерів всього

світу та України зокрема. Сама екологізація дизайну була спричинена відомими ускладненнями економічної ситуації в країнах Європи й Азії. У низці країн на законодавчому рівні природоохоронні програми отримали статус найважливіших державних справ. Під них почали витрачатися великі кошти та вживатися глобальні заходи, в першу чергу, технічного змісту. Екологічний зміст дизайну будується на змінах окремих матеріалів і технологій та обов'язково потребує якісно нового розуміння стосунків суспільства з природою.

Іноді екологічний дизайн вважають просто черговим модним напрямком в оформленні приміщень. Насправді ж, це ціла філософія, заснована на строгих принципах збереження екології та дбайливого ставлення до навколишнього світу. Таке прагнення бути ближче до природи йде з підсвідомості, яке намагається захистити людину від психологічно дискомфортного перебування у "міських джунглях".

Сучасна Україна чітко асоціюється із вишиванкою, калиновим кущем, з безкрайними полями жита та пшениці, соняшниками та маками. Саме ця символіка створює "фірмовий" український стиль. Враховуючи ці тенденції дизайнери та виробники товарів все більше використовують національну символіку на власних товарах. Найчастіше етнічні мотиви наносять на текстиль та посуд, так все більше українців залюбки прикрашають одяг та свою оселю патріотичними мотивами.

В українському етнічному стилі інтер'єру велике значення мають предмети побуту, які виготовляються з натуральних матеріалів, що є дуже важливим у сучасному дизайні. В першу чергу в українському інтер'єрі величезне значення набуває ткацтво та вишивка. Так, наприклад, домоткані килимки на глиняній підлозі, на стінах і лавках виконані з використанням оригінальних візерунків, вишиті рушники прикрашають покуття, стіни і столи. Меблі виготовлені з дерева створюють не тільки комфортні умови для проживання але й довго слугують, тому можуть передаватися між поколіннями.

Весь український інтер'єр, має складатися, по можливості, з натуральних матеріалів. Так, для оселі вдало вибрати дерев'яну підлогу з міцних порід дерева. У сучасному варіанті можна стіни покрити декоративною світлою штукатуркою та прикрасити їх яскравими малюнками казкових птахів і рослинних орнаментів. Традиційно в українських орнаментах використовується червоний, чорний і білий кольори, а в рослинні малюнки на стінах можуть додаватися жовтий і зелений.

Для стелі в українському інтер'єрі характерні дерев'яні балки, які раніше були необхідні, а зараз можуть виконувати тільки декоративну роль, підтримуючу загальний стиль. Світильники або

люстру краще теж декорувати дерев'яними елементами, щоб вони органічно вписувалися в загальний дизайн стелі та всієї оселі.

Особливо приємно створювати національний колорит за допомогою різних декоративних елементів: візерунчастих керамічні глечиків та тарілок, які стоять на поличках, букетики засушених цілющих трав, зв'язки часнику та цибулі, вишиті традиційним українським орнаментом рушники, серветки, фіранки на вікнах.

Український стиль в оселю можуть внести декоративні рушники, вишиті традиційними візерунками, а також стилізація рушника у вигляді панно на стіні, виконаного з мозаїки українським орнаментом. Можна прикрасити плитку на стіні барвистим фризом з готовим орнаментом. В українських вишивках основними є три кольори: червоний, білий і чорний, тому ці кольори повинні переважати і на мозаїчних і плиткових орнаментах у ванній кімнаті.

Таким чином, український стиль у сучасному дизайні інтер'єру забезпечує вирішення проблем екології, задоволення природної потреби контакту людини з природою та гармонізації відносин між ними. Тому виникають та потребують вирішення наступні нові завдання: перегляд якості матеріалів і технологій їх виробництва; можливість вторинного використання предметів і сировини; зменшення витрат дизайнерських продуктів; економний підхід до використання природних ресурсів.

Екологічний дизайн вирішує проблему із природним довкіллям. У розвитку сучасного дизайну екологічний чинник набуває все більшої вагомості й стає однією з ключових умов створення предметно-просторового середовища. Отже, екологічний напрям дизайн-процесу в контексті розвитку сучасного суспільства скеровує на сучасну модель художньо-проектної діяльності, у якій естетичний і екологічний баланс можна досягти, вивчаючи досвід традиційної культури та історичних способів будівництва з характерних ресурсів для даної місцевості, традицій народної творчості, етнокультурних цінностей притаманних кожному регіону.

---

**Ткачук В.І.**  
*Старший викладач кафедри дизайну*  
**Бойко К.В.**  
*Магістрант кафедри дизайну*  
*Херсонський національний технічний університет*

## **МІМЕСИС ХЕРСОНСЬКОГО ДИЗАЙНУ ЯК МЕСЕДЖ ДО СУЧАСНОСТІ**

Уявлення про доцільність дизайну у кожного своє. Це питання є ключовим в "херсоноспоглядальній" проблемі. Сенс і мета міської реклами полягає в зміні не тільки навколишнього світу, але ж у зміні розвитку себе, у формуванні потреби стати і бути особистістю на тлі сучасності.

Лірична маргінальність реклами вередливо переплітається з реальністю мистецтва в красивому символічному Херсоні. Шлях мімесиса до сучасності, дизайнер міста, немов кочовий з племені, тче свій килим, у продукт якого втілює головну проблему культурного dna міської громади.

Червоною ниткою (майже в буквальному сенсі) через все місто проходить мотив рекламного ремесла, що з'єднує смисли, події, людей. Незважаючи на оманливий примітивізм форми, дизайн вирізняється вибагливою структурою, яка і утворює адаптації не-формату в "анти-уми" споживача. Баланс урбан-тем з розміром інформаційного перевантаження дотриманий точно, як і суміш алегорій в життєвих ситуаціях. Технічне втілення розвиває ідеї дизайну і надає нові виміри розуміння. Автори надто метафоричні і одночасно невпізнанні.

Херсонський рекламний незайманий екран счита – місце тимчасового проживання приїжджих і місцевих афіш, оголошень, плакатів. Розмір індивідуального простору не залежить від кількості, товщини, глибини і ширини об'єктів. Завдяки цьому, щит щільно охоплює весь обсяг інформації. У разі відчуттів тісного проникнення, незалежно від довжини введеного формату, "еластичність" херсонських публікацій пристосовується до будь-якого розміру рекламного носія. Рівень комфорту, зазвичай, досить високий. Незручність відсутності внутрішньої впорядкованості площини веде до руйнування місця проживання, в такому випадку є неможливими – відклеювання, здирання, зривання. Подальше потьмарення у власному ляпсусі, веде до розп'яття існування в нікуди – в Херсон.

Дизайн Херсона вражає своєю дивовижною, "кусючою" і хвилюючою псевдоестетикою кольору. Типографіка, як клич для

пошуку сподівання людей, які відчувають себе "іншими", "потрібними", зачаровує глядача своєю друкованою андрогінністю. Реклама, представлена у вигляді банерів великого розміру, дорівнює аристократичному дослідженню інверсії городян, як гідних глядачів.

Саме, заміна колориту настроєм дизайну, дає херсонцям свого роду свободу в межах суспільства, збиваючи з пантелику кольоровою зачарованістю. Глядач намагається класифікувати візуальне уявлення, але воно іноді знаходиться в перехідному стані між відтінками, балансом градієнтів, стовідсотковою заливкою, градаціями сірого – натякає не про дешеве палітрове ремесло. Одягнений, розрізаний, прозорий рекламний щит, як крижле на вигляд тіло, одночасно виставлене на показ і приховане – розповідає історії херсонської життя в кольорі.

Дизайн реклами – чиста і спокійна псевдоестетика з простою і ясною дією, яка б показала місто в різних ракурсах. Автору вдається ясно продемонструвати всю індивідуальність кольору, темпераментність розумової відмінності – випромінювання сили і впевненості, стривожено-зворушливе занепокоєння, самотність сором'язливості. Погляди оголошень іноді здаються хоробрими, іноді боязкими, але вони все шукають зіткнення з глядачем. Колір Херсона кидає виклик реакції на звичне уявлення про світ.

Херсонець досліджує відносини тіла з зовнішнім світом, зіштовхує дизайн з природою. Реклама, немов масштабна інсталяція, велика "стіна" з "куплюпродамнайму" листви з шрифтовими різнобічними настроями. При входженні в цей простір, Житель відчуває тонкий запах самопожертви реклами. Вона, як символ слави, залишається невидимою, як і герої, увінчані нею. Велич колишньої краси, образ пошани зберігає природа – звичайна оселя, де запасливі херсонці зберігають рекламу для "подложітьпереложітьпрігодітся", яка входить без залізних рук, а по-особливому – "по-домашньому". Простежується певний суггестивний спогад про якийсь спосіб, що зберігся в пам'яті кожного жителя.

Живе і рекламне листя майже не відрізняються в своїй красі, як не відрізнити бідне і багате, культурне і природне, дизайн і Херсон.

Херсонська реклама сучасне збочення сповіщення до глядача парадигмальною фігурою смерті автора, відкрито розташовуючись в розмірах формату, вуальне за повідомленням заперечення "необхідності силувати свій розум" спостерігачеві. Автор не присутній в посланні, він залишається невидимим. Кожне повідомлення створено "тут і зараз", кожен новий глядач збочує сповіщення по-своєму. За висловом Барта Р., "що стосується Тексту, то в ньому немає запису про Батьківство", херсонський дизайнер – не батько херсонської реклами, він – автор з орієнтацією "самовисування тексту, як самодостатньої



процедури смислопородження", джерело якого сучасно струмує в "мові самій по собі", залучаючи почуття читача.

---

**Трегуб Н.Є.**

*Кандидат архітектури, професор*

*Завідуюча кафедрою "Дизайн середовища"*

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **НОВІ МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МЕБЛЕВОГО ДИЗАЙНУ**

Проектна культура (за визначенням доктора мистецтвознавства В.П. Сидоренка, 1990 р.) відрізняється феноменом динаміки і важко піддається аналізу. Періодичність зміни стратегії художнього пошуку (за висновком І.А. Добріциної, 2004 р.) становить приблизно 8 – 10 років. Архітектура та предметно-просторове середовище є своєрідним "організмом", живою системою, яка еволюціонує. Історична та сучасна дизайнерська практика свідчить про те, що меблі, які розташовані на урбанізованих територіях, мають бути органічною частиною архітектурного ансамблю, до якого вони належать. Спостерігаючи за швидкими змінами у проектній культурі, можна дійти до висновку, що сучасну архітектуру та меблевий дизайн не обійшов так званий біонічний напрямок: інтерпретація природних форм (наприклад, клітинна побудова рослини або фрагменти переплетіння гілок у дерев). Гармонія між людиною, простором і технікою - головне прагнення в сучасному дизайні, і меблі тому не є виключенням. Прикладом такого симбіозу є проект компанії "Toyota", який має назву "Гармонія між людиною, природою і технікою". Ці п'ять скульптур великих пластикових квіток (5,5 м) на вулицях Бостона містять в собі сонячні панелі, безкоштовний wi-fi, зарядні станції та 10 місць для сидіння. Тут є дещо спільне з усіма відомими "будинками – сонячними батареями", тож зв'язок між сучасною архітектурою і меблями урбанізованих просторів не втрачається.

Комфортність оточуючого середовища розуміється як сукупність побутових зручностей та естетичних якостей. Фізичний комфорт забезпечується: відповідним мікрокліматом (температурно-вологим режимом, озелененням), природним і штучним освітленням, зручним обладнанням і меблями, їхнім правильним розміщенням з урахуванням шляхів руху відвідувачів. Психологічний комфорт це естетичне задоволення (позитивні емоції) від сприйняття створеного середовища у цілому.

Асоціація "Українська Асоціація Меблярів" (УАМ), яка почала свою роботу ще у вересні 2001 року, сьогодні об'єднує 132 провідних підприємств меблевої галузі. Мета діяльності Асоціації – об'єднання зусиль організацій-виробництв меблів для захисту і розвитку своїх прав та інтересів, а також сприяння розвитку діяльності вітчизняних виробників меблів. Якість – один з головних критеріїв оцінки меблів для підприємств. Київський Міжнародний Меблевий Форум (KIFF) та виставка інноваційного меблевого виробництва МТКТ Innovation 2016 є індикаторами актуального стану меблевої галузі та інтер'єрного ринку України. Тут визначається вектор зміни споживчого попиту, виходять на ринок нові українські компанії – з інноваційними ідеями та дизайном, відбувається новий виток розвитку ринку імпортованих меблів і предметів інтер'єру.

Тема, що пов'язана з аналізом меблевого дизайну в Україні, є актуальною. В ній інтегруються інтереси бізнесу, економіки й дизайну. На перший план виходить етнокультурна програма, яка може бути реалізована через меблеву галузь: сучасні українські меблі повинні мати своєрідні регіональні риси, стиль.

Проблема пошуку нових концепцій дизайну в сучасному суспільстві може бути вирішена завдяки розвитку напрямку "етнодизайн", який в умовах тотальної глобалізації і втручання "іншомовного" менталітету (завдяки трансляції західних зразків архітектури і дизайну) стає одним із засобів повернення етнокультурної ідентичності середовища життєдіяльності;

Ретельний аналіз морфологічних і символічних характеристик традиційних "народних" і "стильових" українських меблів та архітектури дозволить виявити інваріантні за формою і параметрами елементи, логіку їх зв'язків у системі, що стане підґрунтям для класифікації і упорядження "словника" форм етнодизайну. Історичні традиційні форми української архітектури і побуту є багатою спадщиною для подальших трансформацій у предметно-просторовому середовищі.

Накопичений на протязі історико-культурного розвитку дизайну значний запас знань і навичок в галузі створення регульованих, складених та комбінованих меблів, дозволяє прогнозувати подальшу еволюцію формоутворення комфортного предметно-просторового середовища життєдіяльності із застосуванням "зникаючих" та "інтерактивних" меблів, які стануть предметом подальших перспективних розвідок у даному напрямку.

Втілення досягнень нанонауки, впровадження нанотехнологій, поширення асортименту наноматеріалів створили передумови для формування інноваційних сфер проектно-дослідницької діяльності в архітектурі та дизайні - наноархітектурі та нанодизайну, які

потребують інших методик архітектурно-дизайнерського проектування, націленого на створення принципово відмінних художньо-образних рішень.

Невід'ємною умовою модернізації вищої архітектурно-дизайнерської освіти є впровадження основ нанонаукової теорії і результатів нанотехнологічної практики у нові освітні стандарти, навчальні програми і методики навчання.

Надбаний студентами практичний художньо-проектний досвід апробації прийомів інтерпретації, стилізації та трансформації, які запроваджуються у курсовому та дипломному проектуванні на факультеті "Дизайн середовища", розширяє систему засобів формоутворення меблів, підвищує рівень знань і вдосконалює здібності молодих спеціалістів. Методичні напрями, що застосовуються в дизайн-освіті меблярів ХДАДМ, можна узагальнити у наступному переліку: вивчення різноманіття концепцій (теорії й практики) формоутворення меблів в дизайні ХХ – початку ХХІ століття, робота в ареалах проектних парадигм, робота з прототипами, виявлення властивостей різних конструкційно-обробних матеріалів, оволодіння рукотворною та комп'ютерною графікою. Подальший напрямок дослідження та розвитку методик підготовки українських дизайнерів меблів пов'язаний з ознайомленням зі змістом методичних завдань в європейських школах дизайну, з аналізом перспективності цих методик та перейманням їхнього досвіду.

---

*Хримова-Баранова О.Л.*

*Доктор історичних наук*

*Професор кафедри дизайну*

*Черкаський державний технологічний університет*

## **НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Питання національного самоусвідомлення є одним з актуальних і його вирішення неможливе без вивчення найкращих зразків матеріальної та духовної культури нашої країни. Творчість митців має вагоме значення і може вирішити естетичні аспекти питань розвитку культури України, тому актуальність дослідження полягає в необхідності відродження та популяризації українського національного стилю через вивчення і аналіз творчості митців України початку ХХ ст. Проаналізовано історіографію проблематики і доведено, що над дослідженням національного стилю працювала

невелика кількість науковців. Вагомий внесок в дослідження поняття національного стилю зробили такі фахівці як М.Бердяєв, Л.Соколюк, Л.Савицька, У.Мельникова та інші [1; 2].

Один з перших, хто зробив спробу реалізувати ідею українського національного стилю був В.Кричевський, який спирався на традиції народного будівництва і декоративно-ужиткового мистецтва України в архітектурі. Ідеї В.Кричевського було втілено у проєкті будинку Полтавського губернського земства, що стало народженням українського архітектурного стилю і привело до дискусії серед широкого кола знавців мистецтва. О.Мурашко репрезентував національний стиль в живописі, присвятив творчості біля 20 років і за цей час зумів вивести українське мистецтво у світовий художній простір. Талант О.Мурашка сформувався під впливом І.Рєпіна, на основі психологічної трактовки образу і реалістичних тенденцій. О.Мурашко вважав, що найвищим проявом краси є реалістичність буття, тому в його роботах залишається живий світ при використанні прийомів модерну та імпресіонізму з чіткою організацією форм, декоративністю з підкресленим темпераментом і динамікою.

На початку ХХ ст. В 1910-х рр. у пресі розгорнулася широка дискусія стосовно шляхів розвитку національної думки в Україні, де були задіяні відомі діячі української культури, такі як М.Філянський, М.Новицький та інші. Їх думка сходилася в тому, що майбутнє українського стилю повинне базуватися на барочних традиціях. Різні погляди щодо шляхів розвитку національного образотворчого мистецтва визначилися у виборі стилевих витоків в творчості М.Бойчука (неовізантизм), Я.Струханчука (ренесанс), Г.Нарбута (українське бароко), К.Малевича (супрематизм). Розвиток національного напрямку 20–30-х рр. ХХ ст. супроводжувався підвищеним інтересом до історії народу і його національних традицій, символіки. Наприклад, І.Нікітіна у своїй праці "Філософія мистецтва" визначає символ як ідею, образ або предмет, що має власну історію і одночасно представляє в узагальненій, нерозгорнутій формі інший зміст. І.Нікітіна вказує, що символи використовуються людиною в її діяльності та мають певну мету, слугують виявленню незрозумілого, що не лежить на поверхні. Художній авангард початку ХХ ст. значно відрізнявся від періодів минулого, оскільки його відмінною рисою став різкий розрив з традицією створення реалістичного художнього образу. У багатьох творах початку ХХ ст. художній образ замінюється символом, який представники авангарду намагалися передати відкритим, без зв'язку з образом, методом. Яскравим представником цієї течії став Казимир Малевич, який в своїх творах надавав вагомому значення символіці жестів за допомогою геометричних фігур, їх положення, кольору.

Визначним мистецьким етапом стала творчість митців школи М.Бойчука, які прагнули досягти національної своєрідності мистецтва України. Високого мистецького рівня досягли учні М.Бойчука: В.Седляр, І.Падалка, О.Павленко, Г.Колос та ін. Гордістю України і національного стилю в українському мистецтві став Георгій Нарбут, який змінив уяву про місце української книжкової графіки в культурному житті країни. Г.Нарбут приймав участь у створенні грошових знаків, державного герба України і поєднав цю працю з виконанням ілюстрацій до книжок та періодичних видань, створенням дивовижних графічних композицій. На посаді ректора Української Академії мистецтв, Г.Нарбут запропонував проєкт поліграфічного відділення і заснував майстерню скульптури. Геральдика і шрифти Г.Нарбута зайняли визначне місце в багатьох сферах життя країни як тоді, так і сьогодні. Шрифт Нарбута використовується у більшості державних документів, а нове покоління українських митців продовжують розвивати нарбутівські традиції в своїх творах [2]. Георгій Нарбут в своїх творах відродив секрети старих майстрів та виступив новатором, чим зробив фундаментальний внесок у розвиток українського мистецтва.

Творча спадщина митця – це вагомий внесок у національне мистецтво, у культуру України. Національна свідомість неможлива без духовної культури, а аналіз творчого шляху художників дає можливість показати особливості становлення національного стилю. На прикладі творчості О.Мурашка, Г.Нарбута, М.Бойчука висвітлено процес цього становлення, а зібраний матеріал може бути використаний для розробки нових форм та пошуку нових засобів в процесі національного самоусвідомлення, яке відобразиться в мистецтві.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Соколюк Л. Д. Проблема національного стилю в Українському мистецтві першої третини ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 4. С. 16–27.
2. Мельникова У. П. Концепція національного мистецтва у художній практиці 1920-х років крізь призму вітчизняного мистецтвознавства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2004. № 8. С. 66–77.

*Anna Maria Colaci*  
*Textile designer*  
*Ugento, Italy*

## **PHILOSOPHICAL AND CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF THE ART OF ECO-PRINTING**

Driven by a general need to change course to give a minimum contribution to the sustainability of a healthier environment, author research has turned to the rediscovery of the ancient dyeing art and consequently to search for native dyeing plants.

So, it has meant converting synthetic coloring materials, used at school, to those of natural organic origin. It would not easily add, having to do with chemistry and plants and therefore with various substances nature to be used with a minimum of care and common sense.

Given that anyone who comes close to the aforementioned art remains dazzled, it could only happen to do not deny a flicker of creativity that allowed to travel independently, obviously studying, comparing, researching, experimenting, failing and whatever else it has and continues to contribute to improving the technique.

Eco-printing is a vegetal printing technique that sees natural organic and inorganic materials as protagonists, which develops by placing flowers and leaves in close contact with the help of temperature, biting and auxiliary substances that can imprint their pigment on tissue supports, paper, ceramic, leather, wood.

But above all it is an art that awakens the senses being in direct contact with nature, its colors, scents, sounds, stimulating everyone's creativity.

Definitely since it was born today it has undergone an evolution that various artists in the world have contributed to giving it to truly excellent levels perhaps with the help of some compromise. Reference this, due to the use of plastic as a reserve for optimal results, which has changed the trajectory of founding principles and remained at the discretion of sensibility or skill of those who practice.

There are lot to learn, if it had to say whether or not it gave a contribution to the same art, maybe it could say that if gave the print a soul by creating the first little subjects on water-color paper like the "landscapes" or "vase with flowers" or simple close-ups of plants sprouting from the earth to underline and remember in the end that everything is born and ends in the earth.

This concept should always be kept in evidence.

With the hope that it will serve to raise awareness among more and more consciences to reflect on the importance of every small gesture (destined to become great) aimed at protecting the environment, intelligently using the resources available, knowing how to stop before the abuses that we daily operate towards of nature.

---

*Chaman Siju*

*Owner and artist designer in "Dora N Maani"*

*Bhuj, Gujarat, India*

## **SEMIOTICS OF TEXTILE DECORATION AND DESIGN IN INDIAN CULTURAL TRADITIONS**

Each folk craft reflects the traditions of a particular region and culture. India can be proud of unique treasures of folk crafts, huge diversity and richness of culture. Among other achievements of science and art, weaving and spinning of fabrics occupy a special place. Regardless of time and common laws of taste and fashion, long-time masters of their craft do not lose demand. Traditionally, experience and skill in India have been passed down from father to son over decades. For example, author of this article is a master in production of exclusive fabrics in eleventh generation and is practically familiar and has a complete production cycle, from spinning and dyeing fibers to finished weaving.

However, it should be noted that from generation to generation from ancestors in India is conveyed not only the skill, but also subtlety of symbolic meaning of colors, ornaments, weaves, the specificity of wearing a particular item of clothing and more. And modern masters continue to respect, preserve and spread these traditions.

For example, handmade cotton cloth and silk, as well as clothing made from them, are considered ritual clean. The most typical ways of ornamentation of cotton fabrics are weaving, printing, batik and more. Threads, including metal, pieces of mirrors, mica, beads, metal plaques and even wings of tropical beetles are used for embroidery of fabrics. Patterns on the fabric and its color have a sacred meaning as a guard against evil spirits and bad influence. The color of fabric is symbolic: white is ritually pure; black is the color of cosmic emptiness, consumes energy and is rarely used on its own; red is the color of life and passion; saffron-yellow – a symbol of religious service and renunciation of worldly vanity.

---

*Francesco Caroleo*

*Artist*

*Catanzaro, Italy*

## **INNOVATIVE GRAPHICS OF FRANCESCO CAROLEO**

A collection of unique works on glass that, in its general significant economy, is balanced on line that targets conceptualism and nominalism, formal and informal expression.

The amount of artistic project of the Catanzarese Francesco Caroleo concentrates its value and its importance in the choice and in the careful elaboration of subjects: figures of human faces recovered in the expression of very first planes so tense in search of the particular, of expression, feeling and experience to be "zoomed" to the point of cutting off superfluous descriptive and up to the exaltation of the essential and the significant specific.

Think of the characteristic wrinkles of faces that, while on the one hand tell and block the whole story of a character in a visual instant, on the other they house translucent spaces that light navigates and illuminates the light ships.

The subjects enumerated in the corpus of work are real men, or imaginary if they are cannibalized by comic, cinematic, traditional or even religious cycles, but all are characters of clear fame and immediate recognition for the spectator.

The predilection for familiar and distinguishable faces, of popular affection and of everyday habits, is a precise reductionist intent that wants to reformulate the common sense, which the avant-garde of pop-art had consecrated as art, in an intimate sense that the viewer succeeds in distilling from the formal familiarity of the figures to the point of identifying a completely personal and informal impression. This individual impression is often a message, taken by the artist, who wants to condense into a few pictorial traits, delivered to the passage of light through glass and shadow cones, a story and a mnemonic space. No coincidence that all his characters have notoriety and a long experience that recapitulates in the face therefore in the choice of particular placed in foreground, as well as in the choice of the history more or less known and more or less recognizable in what of the subjects is exalted through hyperrealistic aesthetics.

We are faced with a traditional rule, that of grisaille, which is combined in harmony with a modern hyper-realistic description of the anatomy of human faces.

The technique and the representation, in the first place, bow to the



tradition of the grisaille in the almost exclusive use of blacks and brown tones and in the study of the most beautiful stained-glass windows of the late nineteenth and early twentieth century, later they venture up to the search travelled by contemporary masters.

The cutting of the glass according to trajectories that follow emotions rather than shapes, the threading, the lead binding, the shading obtained with more passages of color that give depth to the drawings and numerous other meticulous procedures embellish the works with an intrinsic value of great value and mastery.

In a strictly methodological sense, the faces and their peculiarities are obtained by subtraction of matter from a previous homogeneous draft of color on the glass and the furrows, which leave exposed threads or transparent areas, are the true painting that has the representative power of an oil work and the added value of rivers of luminous radiation.

On this powerful matrix of infinite light that is transmitted through the expressive intervention of the artist, faces and changing shadows take life, silent and silent yet vibrant and eloquent.

The popularity and heterogeneity of the portrayed subjects bring to the viewer a historical consciousness of multiple phenomena through the centuries, progress and regressions. The leitmotiv that links and brings order to all the works is that alteration, overtly manifest, which reorganizes the character in history and precisely in phenomenon.

And the authority of the phenomenon that is historical, of custom, religious or cultural increases based on the number of protagonists that it remembers.

This is the reason that led the artist to conceive unrelated or group installations for this series of light paintings, together with the intent to make the public feel at the center of the plurality of the work observed by the faces and observing the succession of emotions and stories.

---

---

*Gordana Brelih*  
*Textile artist*  
*Toronto, Canada*

## **EMBROIDERY AS A TOOL FOR CREATING TEXTURED AND DECORATIVE SURFACES IN TEXTILE DESIGN**

Today, the texture of material is one of important tools of textile design and is subject of theoretical research by many scientists and practical experiments of textile designers and artists.

An invoice as an active surface property can make a product light or

heavy, bulky or flat, dense or transparent, etc. To enhance textured effects, contemporary artists use a combination of different materials in unconventional combinations, original decoration and decoration with decorative elements. Such techniques allow to create vivid self-sufficient invoices that can exist as standalone products.

Embroidery is one of the most common ways of decorating and diversifying artistic and textural effects of textiles from ancient times. Today, embroidery also remains popular with artists when creating works of arts and crafts as a means of artistic expression. Often, the original texture of surface a textile material changes significantly when it falls into the hands of artist, as if receiving a new life and a new meaningful reading.

The author of this article, as a result of experiments with techniques of hand and machine embroidery, reveals various themes and images. He also actively combines various textile materials and finishing techniques in his creative projects, adding multifaceted and multicolored threads, beads, fibers and non-traditional materials such as paper and metal. However, embroidery is the main feature that distinguishes the work of author among the works of other artists (Fig. 1).



Fig. 1. Embroidered decorative textured surfaces in creative works  
Gordana Breljih

Hand and machine embroidery in combination and combination with other techniques thanks to skill of the author creates decorative and textural compositions and becomes a means of objectification of images and plots, individual stories of their characters. Embroidery, each of its stitches as a

brushstroke in the painting depicts, highlights and emphasizes the basic elements of future painting – line, shape, color, texture and space. It interweaves fabric and fabricated fictional and real stories that are born in the artist’s subconscious, and resulting invoice is an additional active means of conveying the conceived viewer.

---

***Helena Kim Ju***

*President, World Egg Artists Association, World Egg Art Cyber Museum  
Seoul, South Korea*

### **HOPEFUL ROLES OF EGGS AND NEW BIRTH IN THE CHAOS OF LIFE**

The emerging golden egg means the beginning. As the sun brightens the darkness and dawn begins, all things in the universe gradually appear in morning dew. Golden and black eggs represent the beginning of a new day and a new history, along with intergenerational change. The egg signifies not only blessing, birth of life and new beginning, but also the planet. The plants and trees expressed here are producing life and trees with different figures represent four seasons, while show various environments circumscribing the planet. There are ten creatures on the trees. The number of ten symbolizes the universe and is the paradigm of creation representing all possibilities. Ten symbolizes law, order and domination over all things and is a channel through which one can pass to other places, as well as a new beginning.

Natural images drawn with the technique of lacquer, natural pigments contain the potentials for unlimited change and development.



Fig. 1. Ostrich Egg with gold, silver, pearls



Fig. 2. Ostrich Egg with Mother of Pearl, Swarovski Crystal

If there is a Phoenix at the very top, (which is the best of all birds and symbolizes a son of Heaven and means a king), appears once, the world becomes peaceful. The phoenix spreading its wings extensively, as if it is to soar, is ready to fly to the wider world and the universe. The product involving the achievement of a Korean president during his reign, who gave much attention to the environment, contains the status of Korea expected to be the center of the world, without losing its noble significance, even when it has continuously faced harsh winds and storms all over the world.

---

*Irfan Khatri*  
*Textile artist, designer*  
*Bhuj, Gujarat, India*

## **FABRIC DESIGN IN THE TRADITIONS OF HAND PRINT INDIA**

Creating ornaments and symbolic images is highly appreciated in the modern world. In times of incredible modern technology, ancestral methods are becoming rare, but thanks to dedication and veneration of traditions of craftsmen are gaining popularity. Creation of textiles by ancient Indian techniques, attraction of traditional and symbolic signs, that gives individuality, expressiveness and authenticity of the works of masters.

One of traditional Indian ways of decoration in textile design is printing – ancient technologies of which are inherited and stored for posterity by small family manufactories from generation to generation. It begins with development of complex reports of ornamental compositions. In development of ornament design in accordance with the features of traditional Indian decorative decoration, floral and geometrically characterized stylized motifs are most often used. In the future, ornamental compositions of reports for printing are transferred to the board-matrix of teak wood. The individual steps of the process can be seen in Figure 1.



Fig. 1. Applying ornament to the fabric with the help of matrix boards

A single matrix board matches only one color in the ornament. Thus, for multicolored ornaments, multiple print stencils need to be prepared that clearly match the intended pattern of a particular color and take into account the sequence of ink or back-up solution. Such matrix boards with different report compositions can be combined to create new ornaments. They are also a family heritage (Fig. 2).



Fig. 2. Ornamental compositions are applied by the technology of traditional hand printing

Printing technology is complex, difficult and time-consuming, especially if done on the front and inside of the fabric. Only natural dyes are used for dyeing fabrics and punching them according to Indian traditions. In terms of the structure of ornament, all ornamental compositions are symmetrical, balanced, contrasting (due to lines and shapes used the colors). Created canvases can be used as canvases to create clothing and accessories, and in the interior as decor.

---

*Joanna Alexandrowicz*  
Artist  
Warsaw, Poland

## **TAPESTRY AS A BEST TOOL TO EXPRESS INSPIRATIONS AND EMOTIONS**

Art and involvement with it were always close to the heart of artist Joanna Alexandrowicz. Early education allowed to develop the basics of artistic expression. Artist art education continued at the Warsaw Academy of Art where she learned how to fathom the ins and outs of painting and graphics. Later, it was a great opportunity to learn art crafts at the College of Exeter in the United Kingdom. At that stage main means of expression were linocut, etching and aquatint.

As a direct result of Joanna later studies at Cartoon Film Directions at the College of Theatre and Film in Lodz, Poland artist could become active as a book illustrator.

After a few years author developed an interest in costume design, both movie and theatre, and the many possibilities that comes when works with textiles. New works appear, performed by different techniques using different materials (Fig. 1).

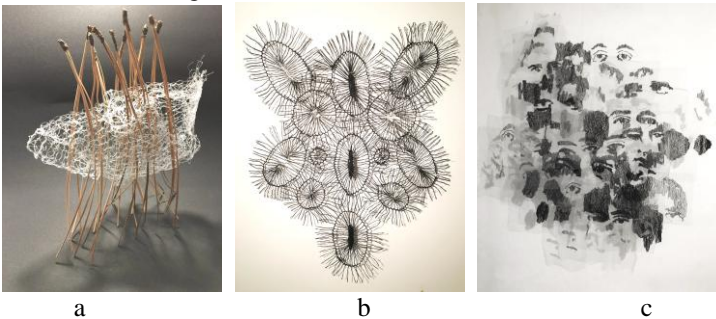


Fig. 1. Joanna Alexandrowicz Artworks:

- a – Strefa 1, knitting weave, plastic fishing line and pine needles, 15x17x7 (2019);
- b – System 1, knitting needles cotton thread 50x70 (2018);
- c – People embroidery on tulle, natural thread, 100x80, 2018

The search for the best way to express artistic vision was the reason behind the diversification of different techniques which artist practiced over many years. Suddenly, it turned out that tapestry was the best tool to express inspirations and emotions.

---

**Kadir Erturk**  
*Lecturer, ceramist, artist*  
*Adnan Menderes University*  
*Karacasu, Aydın, Turkey*

## **HIERARCHY AS A MEASURE OF COMPREHENSION OF SURROUNDING SPACE**

Human kind along in the history has always been in search of a language in order to explain all kinds of emotional densities like herself, her environment, the social and cultural state which is located, her fears, her passions, her curiosity and beliefs. It chooses plastic elements like painting, drawing, writing and phonetic elements like songs, poems, rhymes and epos, performances like theaters, plays and rituals as its elements of language. While reflecting itself through its preferences, it also reflects a hierarchical system visually and spatially.

Hierarchy can be defined as regular measure grading, visual hierarchy, rating, grading and even as just hierarchy. In Turkish it is known as the name of Koram especially in artistic meaning. hierarchy is a state of order in which two binary opposite extremes of the elements such as form, direction, measure, interval grades from one to another. It inherits the degree gap (Fig. 1).

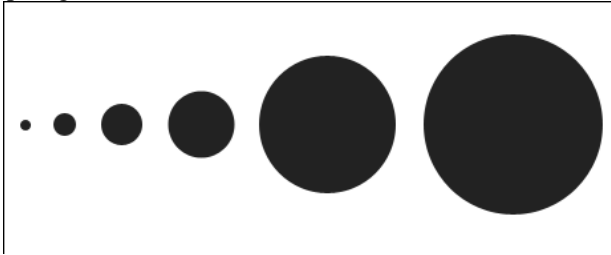


Fig. 1. Hierarchy

The lining of the form from larger to smaller or from smaller to bigger in the case of intervals from larger to narrower make a regular harmony. In concept of hierarchy the fact of grading emerges as an essential condition. So hierarchy is a way of regulation can be made through grading. The best examples of the hierarchy can be seen in the environment (Fig. 2).



Fig. 2. Examples to hierarchy from nature

Hierarchy is in three categories – radial, axial and peripheral. The varieties of Hierarchy may be used in forms and surfaces as well as both in form and surface at the same time together.

There is a meaningful and aesthetic line-up between the two opposite extreme which is in order. If the opposition is only according to measure, then there are sequences only from smaller to bigger and hierarchy becomes to a form of “regular measure grading”. If there is a texture difference between two extreme, then the texture of each level should be in the regular grading schedule. If there is a value difference between extremes, then the passage should be provided by lightening or darkening the values in each level, gradually. Whether the sequence between two extreme is dependent on the difference of colour or form, it should be done like others. So, the unchanging conditions in hierarchy are the opposition and regular levelling between two extreme.

Also one of the other unchanging conditions is the number of parts in hierarchy that should be three. It is an exception when there is a condition of tonal difference in a scale. The fact that there are only oppositional extremes does not give way to hierarchy.

Examples of industrial and artistic ceramics works aimed at esthetic and visual concept in modern ceramics comprehension within the scope of visual illusions and defining hierarchy have been presented.

---

***Kartik Hirabhai Chauhan***  
*Designer and master of textiles*  
*Ahmedabad, India*

**DESIGN AND PRODUCTION OF TEXTILES  
 AS A COMMON CAUSE AND PRESERVATION OF CULTURAL  
 TRADITIONS IN INDIA**

The author's views on textiles, its development and demand, the giving of individuality and special energy are the main characteristics of the



work of Indian textile design masters. For the most part, Indian craftsmen from childhood are involved in crafts, following the heritage of their ancestors, who have come a long way to preserve the precious traditions of fabric production and decoration up to the present.

In his creative and professional practice, the author of this article is trying to preserve the experience and traditions of previous generations, while making a new contribution to the craft. This is a difficult business, but only in this way can cultural heritage be renewed and promoted and jobs created. At present, much effort is being made to develop methods and strategies that would allow the year-round provision of funds for the work of textile craftsmen. A total of 24000 masters have joined together under the Fine Design Center project.

In a growing world economy, our organization seeks to create a space for the recognition of Indian artisans and their arts, promoting craft on the world stage through participation in various international events. The conditions for holding professional seminars and participating in them are created. In addition, the social plan focuses on the organization of special working conditions for women working in the household and people with disabilities.

To achieve the goal of uniting masters around preserving cultural heritage and renewing tradition, as well as addressing a number of social and environmental problems, our NGO has made many steps, such as recycling plastic waste in weaving and other crafts, organizing seminars and workshops to raise public awareness. environmental problems caused by overexploitation of natural resources.

---

*Kazuaki Hayakawa*  
*Glass designer*  
*Hamm, Germany*

## **JOURNEY TO INNER SPACE THROUGH THE LENS OF GLASS ART**

Lying on the ground and watching the universe expanding endlessly above me, we can feel like seeing ourselves. It assumes, that this feeling is caused by the oriental view of universe being deeply ingrained in us, which is based on the belief that just like the outer universe, there is an inner universe inside of every human.

By melting borosilicate glass at high temperatures of about 2500 °C, creating colors and patterns with natural minerals like gold and silver, Kazuaki Hayakawa creating images of the universe inside of glass.

Adjusting the amount of oxygen and propan gas, due to oxidation and reduction, different colors, like white, blue, orange, yellow and green, can be created by using gold and silver.

Author using an oxygen burner from the US, where creating art with borosilicate glass is originated. Borosilicate glass has a high melting point and is known for its high transparency. Adding black borosilicate glass as a background, a certain depth is created.



Fig. 1. Man-made universe embodied in glass

Working with an oxygen burner, the size of the glass objects that can be created is very limited. The biggest glass marbles, as the round glass objects are called, which created by Kazuaki, have a diameter of about 14 cms and with that are the biggest of their kind in Japan. Bigger ones can, at the moment, only be created using machines. There is no air in the marbles, but they completely consist of glass, so that they are surprisingly heavy.

Thanks to the high transparency of borosilicate glass and due to the refraction of light, an endless world can be captured in a small object.

Author believe, that it is possible to open up a different point of view by being able to look at the universe from above.

---

---

***Vankar Rajan Bhimji***  
*Artist, Textile designer*  
*Bhuj, India*

## **TRADITIONAL KUTCH WEAVING BY VANKAR RAJAN BHIMJI**

Vankar Rajan Bhimji is a fourth generation artisan belongs to a traditional weaving family of sarli village in Kutch region. Rajan and his family have been creating radiantly and earth colored, intricately woven textiles for six generations. Artist learnt traditional weaving art from father and grew up watching that father and great grandfather in family workshop. When he was nine years old first time going in exhibition with his father. After years of exhibition and knowledge realize what today value of our art.

Rajan was teenager got golden opportunity to work with Europe based international designer. After two years of working with designers in international arena designer understand the modern contemporary designs with today's fashion. Those all modern designs thoughts to keep in mind and express contemporary designs in traditional weaving technique of his family.

Artist practicing traditional art from his nine years of age. Today – creating a strong network for his traditional art and his community's young generation and women's of the villages of Kutch region. Author's vision is to create something different far and wide and always been his dream to do something extra to promote the family art far and wide. Happy to woven textiles in negative designs to creates something new attractive.

Today, designer is highly skilled in traditional and contemporary designs. Mixed combination of traditional and contemporary designs for producing high quality's hand woven shawls and stoles in contemporary designs. Author uses vegetable dyes and azo free dyes colours to make luxuriously gorgeous woven textiles of his Kutch region which is identity of region. Woven textiles significant motifs such as chomukh, dhunglo represent mountain, dhulki, landhar represent snake flowing, "sachi vaat" means true way of life, geometric patterns and inspired from nature motifs is visually beautiful traditional and contemporary elements that also have symbolic meaning. Author's new vision is traditional designs offers eye catching dazzling collection of products. That is deep sense of motifs and colours so intricately woven textiles feature such a charming combination of traditional and contemporary mixed motifs and colours.

---

***Zetta Kanta***

*Fibre artist*

*Melbourne, Australia*

## **MULTISENSORY FEATURES OF WOOLEN PRODUCTS**

The multi-sensory perception and the multi-sensory experiences of the world are a characteristic feature of human being, which for art is intended to stimulate emotional response, has great value and opens wide perspectives for development of new genres, as well as enhances opportunities in a deeper understanding of creativity of artists of different directions.

It is believed that human emotions respond primarily to purely visual elements such as line, color, light, composition, structure and volume. And on these elements, the vast majority of works of basic arts – graphics,

painting, sculpture and architecture – are built. However, all of above visual elements are directly related to material and technique chosen by the artist, and their combination determines the opportunities and boundaries within which the artist's creative efforts are realized.

Felt as a material for the artist's creativity is unpredictable in its structure and behavior and sometimes has unexpected results. This is a field of constant experimentation, intellectual and physical exertion when trying to realize a design. Wool is a material for those artists who are attracted to texture, who love to work with their hands, who perceive the world largely through tactile sensations, who need to not only see, but also touch the subject to understand and feel it.

According to the author of this publication, work with tact is very tactile, it can be attributed to the multisensory artistic category, when not only visual effects are important. Works made in the technique of felting create, in addition to tactile, visual softness, as well as promote sound or space softness.

At creative exhibitions of the author of abstract data, it can be observed that visitors, without realizing their actions, try to approach and touch the felt product, to feel its softness, texture, relief. And this intrinsic call that the work of observer causes for artist is highest estimate of skill.



Fig. 1. Zetta Kanta's creative works made in the technique of felting

Wool textile artists often note that it responds to the mood and emotions that you get to work with, and accordingly these emotions are reflected in finished felt product. Therefore, in this material there are many emotions of artist, his experiences, sometimes it seems that through the works artist can speak the soul out loud without words. These works of art show different textures, layers and color shades, composed in composition, they carry warmth and softness and act on many senses of person, conveying the intention of its creator.

---

---

*Нани Татьяна*  
*Дизайнер текстиля*  
*г. Кишинев, Молдавия*

## **ИСТОРИЯ ВОЙЛОКА: ОТ УТИЛИТАРНОСТИ ДО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ**

Войлок – это нетканый материал, который изготавливают путём сваливания шерсти. Он дошел до нас из невообразимой древности, из самой колыбели человечества. Вероятно, именно войлок был первым текстильным изделием, которое человек создал своими руками, до него использовалось лишь то, что предоставляла человеку сама природа – шкуры животных, кора и листья растений. У многих народов, особенно кочевых, войлок был одним из главных видов текстиля, служивших человеку на протяжении всей жизни, с помощью которого создавалось множество удобных и необходимых вещей: юрты, разнообразные ковры, сумки, предметы одежды, обувь и многие другие вещи домашнего обихода. Соответственно во многих культурах есть свои легенды, связанные с появлением войлока.

Так, например, шумерская легенда утверждает, что секрет создания войлока был обнаружен воином-героем, царем Ура, Шумера и Аккада, Ур-Намму (*Ur-Nammu*), правящим приблизительно в XXII-XXI вв. до н.э. Также существует легенда, что когда воды Всемирного потопа отступили, люди, выпуская из Ноева ковчега на сушу спасенных животных, обнаружили под копытами овец удивительный материал. Все долгое время скитания ковчега по волнам шерсть с овец падала им под ноги и намокала, и овцы, топчась по ней в тесном загоне, свалили ее.

В некоторых источниках упоминается, что в Средние века мастера по изготовлению фетровых головных уборов рассказывали легенду о своём покровителе – Святом Клименте (Кристофере). Однажды, когда его преследовали враги, стертые ноги путника очень

болели. Заметив клочки овечьей шерсти, зацепившейся за кустарник, он остановился и, собрав её, обмотал ею ноги, надев поверх сандалии. По окончании своего пути Святой Климент снял обувь и обнаружил, что шерсть свалилась.

Согласно другой легенде это был Святой Иаков, апостол Иисуса Христа. Во время путешествия из Святой земли в Испанию для того, чтобы успокоить свои больные ноги, не привыкшие к долгим странствиям, он собрал с кустов зацепившиеся пучки овечьей шерсти и выложил мягкий слой между ногами и сандалиями. А через некоторое время заметил, что шерсть, благодаря давлению и влажности (поту), свалилась.

Валяние возникло и развивалось независимо во всех странах и регионах, где были одомашнены овцы, лошади, козы: Тибет, Памир, Алтай, Кавказ, Карпаты, Балканы, Передняя Азия (Иран, Афганистан), а также в Финляндии, Норвегии, Перу. Самые ранние европейские валяные изделия обнаружены археологами на территории Северной Европы (Дания, Германия, II тыс. до н.э.). Технологии валяния успешно применялись и во времена Римской империи, и даже были запечатлены на фресках в доме одного из мастеров-валяльщиков в Помпеях

Войлок – древнейший рукотворный материал и сейчас, в XX веке, он переживает новый виток популярности, что открывает нам новое видение и новые возможности в создании, как изделий широкого потребления, так и предметов искусства. В 2005 году пионеры в деле возвращения войлока в современное искусство и жизнь, венгерские художники Иштван Видак и Мари Наги, создали в Германии Международную Академию войлока, а годом позже в Голландии был организован ее филиал. В процессе изучения премудростей этого древнего мастерства слушатели Академии ежегодно выезжают в Киргизию, Узбекистан и Грузию – страны с богатейшими традициями в производстве войлока.

В Европе сейчас создана специальная международная организация, объединяющая талантливых мастеров художников и дизайнеров текстиля.

И сегодня, продолжая народные традиции, мастера создают войлоки, не только удовлетворяющие утилитарным потребностям, но и являющиеся высокохудожественными образцами современного прикладного искусства.

В последние годы во всем мире наблюдается настоящий бум интереса к валянию, felt, filz, keçe – каким бы из этих терминов ни воспользоваться. Причем интерес этот именно дизайнерский, остроактуальный и поистине массовый. Возможно войлок в XXI веке стал так популярен именно потому, что идеально отвечает насущной

потребности человечества – экологии и эстетике. Человек западной культуры, десятки лет, успешно строивший свои каменные джунгли, свой пластиковый, электронный, штампованный и одноразовый мир, наконец, построив его, ощутил тоску и одиночество. Оказалось, что все блага цивилизации не приносят счастья и покоя душе, если прерывается связь времен – связь со своими корнями, с природой, с живыми теплыми материалами. Оказалось, что мудрость тысячелетий и связь с природой нам совершенно необходимы. Именно поэтому мимо возможностей, которые даёт нам войлок, не смогли пройти такие именитые дизайнеры, как Селина Роз, Анна Кииро, Людовик Рот, Газтано Пеше, братья Буруллеки и др.

Современный войлок, конечно, значительно отличается от войлока "древнего". Благодаря изобретению множества красителей, иглопробивных машин и других достижений эпохи технического прогресса, дизайнеры могут создавать самые необычные формы. На смену валенкам пришли модельные сапожки и босоножки из войлока, благодаря изобретению LED-ламп появились войлочные светильники, а войлочная одежда стала более изящной и пластичной.

Автор статьи с детства сталкивалась с войлоком, но только в 2007 году начала более близко знакомится с технологией валяния. Это было время экспериментов, в котором во многом помогали имеющиеся знания и опыт закройщика-портного, в последующем к нему добавилось и художественное образование. В настоящее время в творческом багаже как художник имею изделия различного назначения и ассортиментного ряда – аксессуары, обувь, головные уборы, одежда, предметы интерьера, игрушки, сувениры и пр.

---

*Adriana Del Duca*  
*Communication degree, dramaturgy, jewelry design*  
*Naples, Italy*

### **KINETIC PAPER, A JEWELRY COLLECTION**

The jewels of this collection are made with pressed cardboard. Each creation comes from a free-hand stroke. Adriana Del Duca have chosen to work out each shape by hand in order not to give up completely the artisanal aspect in the design phase. Any form created can be deciphered by a mathematical calculation. The important thing for artist is not to start from the calculation. She always uses the example of ellipse: refuse to choose it from an infinite number of proposals that the artificial intelligence of a processor can give for she. Author prefer to make it spring from the pencil.

The conception of the shapes that form a jewel is conditioned by the transverse positioning of the same.

Subsequently each drawing is rendered vectorial and then passed to laser cutting. The satin-finishing and assembly are fortunately handmade. Chose a silicone strap to allow the jewels to adapt to the shape of the user's neck.

About the design, that artist was inspired by the planned construction of some works of optical art. Being born and raised in Venezuela, Adriana a strongly influenced by the fact that the works of great artists were many urban furnishings of the city of Caracas.

Some of the most important aspects of artist works are: space, movement and perspective. It's also a study about empty and full spaces. The fundamental assembly method allows to perceive what is constant, or steady, on mutable surfaces, that is in movement. This creative process starts from the adoption of non-color, black and / or white. Author recently started introducing the color but the color will have to contribute to a certain construction or movement inside the jewel, respecting the concept of progression in the drawing. It is one of the principles that has characterized optical art or programmed art.

In the "Arise" necklace we can see how this concept of progressivity approaches a meticulous construction of a perspective with an 11 variation of 1 mm between one white shape and another. The contrast between white and black accentuates this progressiveness. Another example is the "Oblivio" series in which the progression is less gradual to allow the movement not to cancel it. The more gradual the progressivity of a language is lost in the movement. Sometimes you have to skip steps, otherwise the movement tends to flatten the progressivity itself.

In some necklaces, on the other hand, there is no perspective construction, but everything is left to the movement, such as in the "Capture" or "Harlequin" necklaces.

Anyway, artist intends to further develop this principle on jewelry design and currently the only one applying this language to contemporary jewelry.

Kinetic Paper has been exhibited in some galleries such as "Galerie Caractère Neuchâtel", "Galería Lalabeyou Madrid", "Creativity Objects Turin", "Galerie Alliages Lille" and will soon be present at Porto as part of the international exhibition "Collectiva" and was pre-selected in the Venice Design Week jewellery section.



---

**Wu Ching-Chih**  
*Artist (CC Studio), Adjunct Lecturer*  
*National Taiwan University of Arts*  
*Taipei, Taiwan*

### **PLIQUE-A-JOUR ENAMEL BY WU CHING-CHIH**

Ching-Chih WU born in Taiwan, being a residence artist in Sculpture studio at Anderson Ranch Art Center in 2013 and Artist resident at Glasgow School of art 2014-2015. Working in the field of metalwork, sculpture and enamel jewelry design. From the school hold many solo exhibitions in the USA, Taiwan, Hong Kong, South Korea, Netherland and Beijing. Ching-Chih WU gradually turned away from demonstrating skills to questing for creative content and transcendental meanings. Artist art works has already transcendental traditional metalworking framework

Author signature is establishing though combing enamel to break through the restrictions from metalworking techniques and concepts. Works also turned from small accessory to spatial sculpture. Artist began to approach in a subtler way to make his sentiments well expressed throughout.

Ching-Chih WU was awarded the first prize since 2013 to 2019 in Japan, Lithuania, Italy, Taiwan. Ching-Chih WU is one of most anticipated young Taiwanese artists in modern accessory field and sculpture object. Works collected in USA, Japan, Netherland, South Korea, Italy, China, HK at museum and private.



a



b

Fig. 1. Wu Ching-Chih Works:  
a – Sea Wings (2018); b – Vanitas of flowers – Violet (2019)

People try to live with nature in city. It's look like normal but they live in frame actually. In his solo exhibitions there is an attempt to think about how people find the harmony with nature. Species adjust itself to circumstances, however, they must use to find the way to survive. It seems like no matter in any situations, will things find the way? In this time, he present an installation, sculpture and jewelry, trying to find the possibility with plique-a-jour enamel.

The once was a period when Taiwan occurs heavy rain. In the morning, when the dim light reflects on the water puddles, when the rain drops randomly drops on the puddles, creating numerous dots, and the dots begin to form an area, it reminds me of a vessel. During the processes of carving out the metal holes, author feelings began to change, just like the random rain drops that forms various puddle shapes. As for the vessel form, used a curved form to express and also tried to preserve the relationship between metal and enamel to express the traces of the rain drops.

Wu Ching-Chih carved out the metal slate and form forging the metal slate into a vessel shape, and apply the plique-a-jour technique to create a vessel that can hold water.

The piece is designed into forms of wings; the continuous replication makes connection to the jewelry concept, which is referred as "chain". By combing the unit pieces with one direction, artist creates a long shaped creature. The process of uniting the pieces together creates vertebrae-like skeleton, the long creature will be place on the human body, growing extensively from the neck, back, waist, to the coccyx.

Wu Ching-Chih often used the shifted enamel works and try to find the feel between real and surreal. We always said seize the time, but will we can have in the life? He inspired from the bottle of flora to talk about the life, what do we leave in the memories?

---

---

*Eke Krug*  
*Textile artist*  
*Amsterdam, Netherlands*

## **CONCEPTUAL TEXTILE WORKS OF EKE KRUG**

Eke Krug is a textile artist that works in many techniques: art-quilt, raw applique, thread-sketching, paper-fabric background, raw edge applique, machine and hand stitching, monoprint, colour pencils, crayons, stencil, making your own stencils and marks, using all kind of materials, exercising different ways to manipulate fabric and other materials, making combinations and design and others. The use of different materials reveals

the deep meaning of any design. There are widely used materials: eco-printed cotton and paper, hand dyed silk, nettle fibers and Norwegian sheep wool, Lutrador, sewing threads, bamboo and cotton yarn, ink pencils, cotton and silk, mulberry bark, paper, Vliesofix, metallic foil, 80/20 batting.

One of author's artwork is dedicated to Sustainable Cities. In opinion, it is impossible to create sustainable cities. So here are my thoughts and ideas for this piece. Nomads live sustainably and have no ecological footprint. Animals, birds and insects move from place to place in search of food and safety. Since mankind has settled in a permanent place, sustainability has disappeared. Take nature as an example to achieve sustainable cities.

The background of this work represents nature, the bee-bees the cities, made in a synthetic material as a symbol for human intervention. The background is stitched with cotton and synthetic threads, the integration between man and nature.

Artist visited a summer school, where teach coloring fabric, manipulate fabric and design with the results of the week's lessons. No complete artwork, but lots of samples of different ways you can put colour on fabric. She gave several techniques and students have time to explore them. There are no limits in the possibilities.



Fig. 1. Artworks of nature as an example to achieve sustainable cities

Thereby, author covers a wide range of techniques and materials used in its work. The works are full of rich colors, detailed elements of surrounding space, interesting ideas and boundless love for everything beautiful.

## **НЕЙРОМЕРЕЖІ ЯК НОВІТНІЙ ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ДИЗАЙН-ОБ'ЄКТІВ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ**

Людина все своє існування намагається покращити умови своєї праці, прискорити процес створення, вдосконалити інструментарій з яким працює. Останні надбання людини в сфері технологій це вже інструменти яких можливо навчити не тільки простому виконанню закладених дій а й шляхом аналізу створювати нові об'єкти, їх доопрацьовувати та вдосконалювати.

Новітній інструмент, який повинен опановуватися не тільки програмістами, а й дизайнери, є ніщо інше як нейромережі з їх глибинним навчанням.

Нейромережі – програмна парадигма, створена під впливом біології, що дозволяє комп'ютеру вчитися на основі спостережень. Глибинне навчання - потужний набір технік навчання нейромереж.

Нейромережі не програмуються в звичному розумінні, а проходять певні, складні і тривалі етапи:

1. Постановка завдання і вибір архітектури нейронної мережі.
2. Визначення кількісного і якісного складів входів і виходів.
3. Формування вихідної вибірки даних.
4. Попередня обробка і нормалізація вихідної вибірки.
5. Поділ вихідної вибірки на навчальну і тестову складові.
6. Визначення структури нейронної мережі.
7. Налаштування параметрів нейронної мережі та алгоритму її

навчання.

8. Навчання нейронної мережі.
9. Контрастування нейронної мережі.
10. Тестування нейронної мережі.
11. Практичне використання.
12. Донавчання нейронної мережі.

Завдяки нинішньому швидкому розвитку комп'ютерних технологій та розробки нових методів глибинного навчання значно скоротився час проходження кожного з етапів. Завдяки цьому людина почала їх використовувати не тільки для складних досліджень, а й в інших сферах свого буття, зокрема і для створення дизайн-об'єктів.

На виставці Salone Del Mobile в Італії був представлений незвичайний експонат-стілець, повністю розроблений штучним

інтелектом без найменшої допомоги з боку людини.

На початку цього року на аукціоні Sotheby's в Лондоні з'явився незвичайний лот - інсталяція, головним елементом якої є нейромережа, що постійно генерує унікальні портрети. Проект, названий "Спогади перехожих" (Memories of Passersby), стане другим твором мистецтва від штучного інтелекту який створено спеціально для аукціону.

Наприклад, російський бренд нижньої білизни Trusbox.ru і проект Trendmind випустили колекцію білизни, дизайн якої створено штучним інтелектом. В основі кожної моделі лежить скетч, намальований Trendmind – нейронною мережею, яка генерує дизайн одягу.

Зокрема, нейромережа вже здатна розташовувати меблі в кімнатах, які розробляє дизайнер у відповідності до її призначення.

Слушно виникає питання чи потрібна буде в подальшому саме людина-дизайнер чи можливо після глибинного навчання нейромережі навчатись виконувати бездоганно їхню роботу.

Наразі існують сервіси саме для дизайнерів, що засновані на нейронних мережах, і які дозволяють підібрати комбінації шрифтів, допоможуть швидко пояснити ідею, зроблять макет нової версії сайту, оцінять наскільки приваблива картинка, намалюють логотип і т.д.

Також нейромережі не обійшли і ігровий дизайн. Зараз набуває поширення адаптація класичних ігор до вимог сучасності.

Отже, людина опановую все більше сфер свого життя і нейромережі стають новим цікавим інструментом в її розвитку. І питання, яке ж місце займе в подальшому сама людина набуває все більшої виразності та актуальності.

Також в подальшому ймовірно постане питання як відрізнити витвори мистецтва нейромереж, які пройшли курс глибинного навчання на основі найкращих об'єктів відоміших митців світу, від дійсно створених людиною.

Нейромережі вже перейшли з етапу простого повторювання на основі навчання до етапу створення універсальних рішень. Наприклад, досить складні і унікальні за малюнком відбитки пальців недавно нейромережа навчилася не тільки успішно підробляти і навіть створювати на їх базі "майстер-ключ" для злому біометричних систем ідентифікації.

Хоча майбутнє її починає виглядати в сумних тонах. Треба звернути увагу що саме нейромережі вже зараз здатні допомогти визначити тексти, створені штучним інтелектом. Ймовірно в подальшому саме нейронні мережі будуть допомагати людству визначати дійсно витвори мистецтв створені людиною, а не штучним інтелектом.

---

*Alexandre Heberte*  
*Textile artist, designer*  
*Sao Paulo, Brazil*

**VOLUMETRIC, SPATIAL AND PLANAR HAND WEAVING IN  
MODERN AUTHOR'S TEXTILE DESIGN**

The manufacture of textiles, in particular hand weaving, is one of the most ancient types of crafts and areas of decorative art. In modern design of textiles, it is difficult to single out the main global trends, since manufacture of traditional textiles, as well as more conceptual, experimental trends, coexist and develop. They do not compete, but interact, interpenetrate. Researchers in this field notice and creative works of various artists confirm that the techniques used in modern hand-made textiles are mostly traditional, but craftsmen manage to achieve a new type of surface by changing usual scale, ratio of materials in volume and composition – experimenting with materials, violating traditional directions.

Contemporary art textiles are extremely multifaceted and use all the means and techniques available to him. In this article, it would like to pay special attention for today's experiments in volumetric, spatial and planar hand weaving.

In traditional understanding of manual weaving, output is a flat web of mutually interwoven warp and weft threads. In this direction, deliberate artistic negligence and exaggeration of handmade traces are popular among designers today, which meets the desire to create an authentic structure and texture of canvas. This is achieved due to unevenly machined edges, unevenly spun threads with thickenings, loose surf weaving in weaving, threads sticking out of embroidery, etc. The author of this article uses similar techniques in his creative work, which can be clearly seen when considering Figure 1. In this case, using these techniques allowed for artist to achieve the most accurate transmission of concept of Trama São Paulo project, in which long woven textile fabrics reflect a results of study of cultural features 33 districts of São Paulo and present them.



Fig. 1. Works performed by Alexandre Heberte in the technique of flat hand weaving

The second no less interesting experiment of author with the design of textiles, made in technique of hand weaving, is transition from a classic flat fabric to three-dimensional weaving. In this case, wire guides are used as guides and forming elements for threads (Fig. 2). It allows to organize the structure of material in right volume and shape.

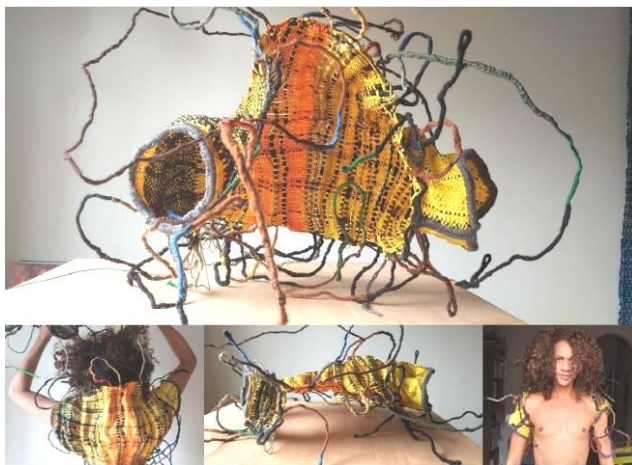


Fig. 2. Spatial weaving in creativity Alexandre Heberte

In his creative projects, the author of this article uses bright yarn, as well as plastic, synthetic textiles, weaves non-traditional materials and objects as additional means of artistic expression in textile design.

---

---

*Aliza Thomas*  
*Artist, paper maker*  
*Netherlands*

## **PAPERMAKING PHILOSOPHY IN THE WORKS OF ALIZA THOMAS**

The return of the western mind to ancient shamanic idea of the artist as visionary healer is an idea of struggle to exalt existence. To invoke the mysterious totality of life, which links the seemingly disparate worlds of modern art and shamanism.

Dreaming with open eyes brings to light the vital links between the innovative and often provocative world of today's art and the dreams and visions of the shamans of the past. The artist is the pathfinder for the soul, the groundbreaker for new forms emerging from a seemingly barren soil of contemporary culture. He or she encourages people to dream with open eyes and allows them to dream with closed eyes as well.

Art should have a healing impact on the whole self rather than feeding the split-off shallow fantasies which are typical for part of our modern culture, misleadingly often called: "light entertainment". Such art can only be generated through an awareness of roots and an integrated approach to life.

All too often modern men stand eternally hungry surrounded by past ages and cultures, dig and grub for roots even if they have to dig for them among the remotest antiquities. Souls lost in the cluster of roots, threatened by dissociation.

Artists always were the instrument and speaker of the mind of their time. When you take their work in connection with the artist' personal psychology then it is only partly comprehensible. Consciously or unconsciously the artists give form and character to the values of their time.

Kandinsky said: "Every period of time has its own artistic freedom, even the genius with the greatest creative power can't transcend those boundaries, he's bound by his time". Traditionally a shaman's role was to transmit power: the ways doing this are numerous, vibrating forces can be transmitted through talismans.

A talisman in this case is something that apparently produces effects that are magical and miraculous. Today the talisman can be replaced by certain artworks which contain special powers. Paintings are also icons which help focus on spiritual powers generated by traditional believe and wisdom.





Fig. 1. Artworks of Aliza Thomas

The shaman like the artist looks into the self, into the earth, into the stars and beyond and brings back something of power, the shaman and the artist help us find the strength in change.

---

*Emoke Tapisserie*

*Visual artist*

*Department of Plastic Arts, Arkin University of Creative Arts and Design*

*Marseille, France*

## CONTEMPORARY TAPESTRY

The tapestry is a work done by hand, on a loom (vertical) or low-lice (horizontal) crisscrossing the threads. Covering warp yarns with weft threads the ruler creates dots that will give the image. This way of creating the painting by collecting thousands of points, strangely resembles today's pixel images. Thus we find one of the oldest arts in the most recent medium of our civilization.

The tapestry has several functions, it is not only a wall decoration, it also insulates the interiors, caulking, warms, illuminates the premises, even the most austere, thanks to its elements, its threads, its fibres which build it and which are living matter. Nowadays, these substances are particularly lacking in concrete structures, yet living elements are essential for our balance.

But how could we revive today this art where time does not count, where patience is necessary, passion, while values are abandoned by our society in which everything is turned towards the consumption and fast production.

Lions have recently been daring to work with larger threads and fewer shades, resulting in faster production. But this is not enough. In order for tapestry to be reborn from its ashes, its value must no longer be measured solely by time, spent on its realization, nor by the market value of threads used.

The tapestry of today is no longer the same as that of the Middle Ages, or that of its last glorious era of the 60-s and 70-s. It has immense possibilities and diversity, where can mix sculpture and painting, colours and materials, precision and volumes, where we can play with the rhythm between colours, various materials, proportions, relief. It evolves and brings us as many artistic values and novelties as the "installations" so much sought after by collectors.

To popularize this art one must ban the concept of licier "copyist worker", reproducing the works of painters often in several numbered copies. The licier must be the author of his work from A to Z! From the basic idea, through the choice of colours and materials son, until completion of tapestry must be a single piece.

Alas in a time when money is master of the world, where art exists almost strictly for speculators, it is difficult to change attitudes and convince the buyer to listen to his heart and buy an original work simply because it pleases him, and not because it is a "mark" certified by the stamp of a manufactory. Only a work with an innovative "personality" allows its "reader" to feed his imagination. Because the "creature" will keep part of its creator in it. The journey of the author, from idea that springs through the miracle of realization and fullness of accomplishment, will remain woven in this adventure.

For many weavers the act of weaving is equivalent to meditation. In many civilizations weaving was linked to ceremonies and sacred rites. This breadcrumb guides to the sacred through the matter that author create with own hands this perpetual movement, rhythmic rebalances tensions and energies around. Author capture the nervousness and flexibility of thread with hands, author form and transform it. It transmits its energy and its vibrations, but also transmit to it energy and subconscious.

As hands work, create, build matter, a mind flies to the spheres of meditation and subconsciousness. This thread that put in place and that structure, this thread in turn puts in place and restructures during these hours that spend silently in a repetitive movement from left to right and from right to left, finding the similarities with writing, dance, music, geometry, meditation, even trance, even the Universe. This work allows to show who author is, what capture from this Universe, and penetrate spheres where we no longer seek answers to questions of existence but where we create works that pose these Questions. Because questions are always more than answers.

---

*Faserhaft Judith Pauly-Bender*

*Artist*

*Rodgau, Germany*

## **ART IN THE MODERN WORLD**

Human life consists not only of material but also of spiritual goods. Only through art is it capable of achieving internal development, grasping the unknown, discovering much new. In authors opinion, art plays an important role in the life of a modern man. We live in the age of information technology. The world is developing rapidly, and one must live in a frantic rhythm, trying to be necessary, valuable in society, to keep up with the times. Only art is able to help people get distracted from everything on earth, everyday life, forget about everyday commotion and look into their inner world.

Contemporary art is also suddenly evolving. The variety of genres and forms is amazing. For example, abstract art helps a person to come up with a story, to imagine what the author wanted to convey. Surrealism mixes fantasy images with real ones. And it would seem impossible to convey reality through the lens of sleep. But you look at the picture and you reach the unknown facets of consciousness.

For the contemporary, shrouded in earthly problems, human creators of art do not seem like everyone. And this is a true thought, because only people with a non-standard worldview are able to penetrate our spiritual world and transform it into a material form.

Nowadays, material goods are in the first place. Everyone is trying to make as much money as possible to live in prosperity. Focusing solely on domestic issues absorbs the consciousness of the modern man, his interests are minimized. Only art can pay attention to the inner world and remind itself that the main thing is self-development and self-knowledge. That is, contemporary art plays a key role in the spiritual development and development of man based on the experience of millennial history of culture of mankind.

---

*Fukuhara Tomoko*  
*Artist, painter*  
*Tokyo, Japan*

## **GESSO BOLOGNA IN FUKUHARA TOMOKO WORKS**

The works of Fukuhara Tomoko are composed of blue color tone on the white coated canvas which is made of gesso bologna, painted over about 20 times. Author prefer gesso bologna coat as it is the best way to keep clearness of the paints. This technique is following Sandro Botticelli and Giorgio Barbarelli da Castelfranco that learned from reproduction of them when was a student.

This is totally author personal point of view, to acquire technique is not so important and may be meaningless.

There are various/infinite ways of expression in art/paintings. Now author using gesso bologna on the flat canvas but trying to express on the three-dimensional shape, continuing evolving.

Most paintings are expressed in the square canvas. It makes me confusing to express in the range of square canvas but on the other hand, it could be a chance to me. We do not imagine the composition only in the square canvas but it spreads out the canvas, spread infinitely. This imagination comes from since author was attracted art.

Never forget the impact of Claude Monet "Water lilies" that leads into the art world. Through "Water Lilies", felt like water lilies spread out infinitely, i.e. spread out of the frame. For the young girl, i.e. when artist was young, who was struggle and driven into the small world, his magnificent painting let go to freedom world. To immerse in the "Water Lilies" made feel relieved. Since then, Fukuhara learnt paintings by taking a look at a lot of paintings but inspiration/composition is based on Claude Monet "Water Lilies" such a spreading out infinitely.

In Japan, there are a lot of appreciators who seek answer/conclusion (such as meaning, purpose, etc.) from painting. Sometimes also asked explanation for painting but could not. From this point of view, painting is not necessary to be conclude, author want each person to add imagination and create each interpretations for the painting. There should be a lot of interpretations from one painting because art/painting world is freedom. Everything is in a state of flux, of course the earth too. The definition what is right or not could be changed as time passes. Therefore, Tomoko do not have any answer/conclusion on paintings.

Last exhibition in June, the theme was "Cosmic Blue". The blues could interpret as plural form of blue and also blues music too, free

interpretation for each. Blue is my basic color. The black sea must be beautiful full of beautiful blue, but never forget the deep blue color of the Aegean Sea. And also happen to see the same deep blue when closed eyes filled with tears in the stillness of the church in Italy as heard father passed away. Then the deep blue color became my holy color.

In authors works, there are only two painting which titled "flower". During the Vietnam war, there was a demonstration going on around the Pentagon by tens of thousands young American people with flower in each hand. The picture put flower in the gunpoint by flower child is very well known as awarded "Pulitzer prize". The power of young people forced the president to resign and the war ended. Author felt like want to paint flowers which spread infinitely, in such a chaotic world and wish world peace. Another works are regarding "Blues", all lines spread out of canvas.

Two Fukuhara works, black-and-white are more specific paintings, the subtitle is named "Pandora's box". It is a world after opened the Pandora's box, no need for further explanation.

---

**Gail Baxter**

*PhD, Research Fellow, Nottingham Trent University  
Nottingham, Great Britain*

## **EXPLORING THE ISSUES OF PLASTIC POLLUTION THROUGH CREATIVE PRACTICE**

The purpose of nets use can be highly varied; container, trap, permeable barrier, decorative fabric. Similarly, their construction methods can take many forms and their scale varies accordingly. Nets have been used almost since humanity first started to create textiles but until relatively recent years they were made of natural materials. This practice uses handmade nets to raise awareness of the issues surrounding plastic pollution in the environment. This is especially relevant to marine plastics with ghost nets (lost or discarded fishing nets) and single use plastic bottles being international problems.

"*A drop in the ocean*" considers the way that plastic wrapping materials have become so insidiously ingrained into daily life that we barely notice them anymore. The title references the feeling that many people have of their individual efforts to avoid buying single use plastic being such a "drop in the ocean" that it makes no impact. However, these individual 'drops' do collectively form a much larger pool and are beginning to be noted. A good example of this message is the widely used adage: "it's just one straw – said 6 million people".



Fig. 1. Works of Gail Baxter

"Message in a bottle" highlights the problem of single use plastic bottles. The net is constructed in hand plied 100 % polyester thread which has been made from recycled plastic bottles. This piece is displayed so that the net pours out of a blue plastic bottle which was found discarded on a beach in Barcelona, Spain. Where possible, the net is shown draped over a group of single use plastic bottles which have been found on beaches and are in various stages of degradation. One of these bottles was gathered from a beach in Cornwall, UK having previously contained water from an island in the southern Pacific Ocean. The presence of this bottle highlights the absurdity of moving bottles of drinking water around the globe so that airlines, cruise ships, restaurants etc., can sell a particular brand of drinking water.

"2 minute beach clean" takes its title from a popular social media hash-tag that encourages the public to share their experiences of beach cleaning. This encompasses both the triumphs of treasured finds and dismay at the levels of rubbish that are found on some beaches. Marine plastics can be carried great distances; beaches in northern Iceland bear witness to materials from as far afield as Canada and the Baltic nations whilst lobster tags originating on the eastern seaboard of America are eagerly collected from beaches all around the British coast. "2 minute beach clean" is formed of hand knotted net, in natural hemp fibre, with inclusions of beach cleaned marine plastics. These vary from chunky sections of polypropylene rope to crab pot fasteners and small pieces of fishing net discarded during the mending process. When fishing gear was made from natural materials (hemp, cotton, metal etc) these things would have naturally rotted away. Plastics however only break down into increasingly smaller pieces, eventually becoming the micro-plastics which are entering the food-chain as they are ingested by the marine creatures which end up on our plates and in animal feed.

Whenever these pieces are exhibited, written or spoken about, they help to increase public awareness of these and other related issues – a small contribution to a vast problem. Other nets in this series highlight the loss of once common hand skills, such as net making and mending, and the sense of community and common purpose that these often engendered.

---

**Galit Einav**  
Artist  
Rishon Lezion, Israel

## PLASTERING PEARLS

"Plastering Pearls" is the name that accompanied the project. Pearls represent for the women. "Plastering" is the word, chosen to describe our lack of will or ability to see and understand their situation. Like the artificial pearls that grow in captivity, bred, develop, perforated and sold, so are these girls. During creating, used artificial pearls, enwrapped them, pasted, submerged and plastered them with white acrylic material. All the project was wrapped with string's work, which is used as a feminine handwork, bindings and sometimes as part of design.

Inside the human crowd, infinite tumult and fateful rhythm which moves the world, there are sensitive, intimate islands. Small, sad characters, who lack any ability to say or express even the tiniest human will. One node of the head, one look and thought could prevent the situation. The contemporary pendulum is begging the world to move and entice it to its other side, where men and women are able to live their lives independently, naturally, personally.



Fig. 1. Artworks of Galit Einav

Every woman is one of a kind, but some women are "not". They are transparent, traded, deficient and meant for use only. In a project of 1500 matches and more author present every day one match for them. Take one second a day. You don't have to "use and throw".

---

***Giacomo Meneghello***

*Artist, painter*

*Legnago, Italy*

## **THE ART OF PAINTING BY GIACOMO MENEGHELLO**

Giacomo Menegello – artist, painter, was born in Legnago, province of Verona. Mostly worked as an accountant. Attended various courses in local painting and graphics and also did some exhibitions in the Verona area. The picture "Whirlwind" is one of authors favourites. This is medium small canvas, where used acrylic painting on canvas. It was done by sequentially applying various colors to the canvas at the moment of anger. Author thought about it and spent several days in it. This is one of favourite essays and perhaps more successful.

Another picture called "Moving Circles", medium small canvas. Used oil on canvas and represents various moods of Giacomo Menegello. This is a complicated picture, each circle is different from the other.

The picture "Fish" is medium small canvas with use acrylic on canvas. A painting depicting a fish that is suspended, as in a fairy tale dimension, as in a fairy tale. Brown can be the colour negative, green hope, blue and blue water. "Overlapping Shapes" is medium size canvas with oil – incredible picture. The abstraction that author love. In some forms, shadows can be seen. Apparently a sunny picture, actually a little dark.

"Colours in motion" – the cardboard is medium in size. Acrylic painting. A whirlwind of overlapping colours, a vibrant and optimistic picture, made at the moment of joy.

"The magic bird" is also medium small canvas with acrylic painting. The bird is almost in a fabulous dimension. A framework developed a few years ago in a period of optimism.

---

***Joe Lewis***

*Textile Artist*

*Kingston, Ontario, Canada*

## **CONTEMPORARY PROVOCATIVE ART AND COLLAGE IN TEXTILE DESIGN**

Contemporary art regularly challenges people's values and beliefs, forcing viewers to step out of the aesthetic comfort zone, to excite them.



This is result of expressing right of art to comprehend different topics. And although the palette of emotions that communication with works of art can evoke is very large, the aesthetics of provocation have become the basis for most contemporary art projects. Textile design is no exception, though the techniques of overtly moral and ethical provocation are less common in this area.

Textile artists use a variety of techniques and materials to convey their designs. The author of this article in the work with textiles, main for themselves highlights the technique of collage. It allows to combine contrasting textured textiles and graphic elements, prints and other components that express the author's visual vocabulary. At first glance, the works of artist seem extremely radical to some viewers. Many of them are actually quite simple in technique and composition, but often it is this simplicity that borders on naivety, combined with a deep conceptual effort that draws attention to the creative work of the author (Fig. 1).

In a number of textile collage works, the artist speculates a naked male body against established stereotype of emphasizing female sexuality, which transforms women into an object of consumption. Brutal nude men's bodies contrast with the softness of textile backdrop, even in some colors.

In the technique of textile collage, according to the author, it is possible to reveal an infinite number of problems for society and topics relevant to contemporary art, from pitchers, African graphics to Barbie (dolls) and sex.



Fig. 1. Provocation as the content of Joe Lewis's work in the art textile collage

However, on the one hand, conceptual design that is accessible to understanding does not give a clear interpretation and, ironically, leaves the author's thematic incompleteness. The mismatch of individual elements of collage forces the viewer to use his or her imagination to complete and harmonize picture of images, to find their own cultural symbols and codes.

---

*Trajce Catmov*

*Artist*

*Skopje, Republic of Macedonia*

### **SEEING THE WORLD THROUGH A GLASS PRISM**

In the fine works of art from his creative opus, the author Trajce Catmov treats abstract-figurative expressionism as a stylistic determination and artistic expression in which the gestural action and the intense, pure and sound color are dominant.

From an artistic-technical aspect, the structure and composition in his paintings is dynamic, skillfully and instinctively built. The author, following his creative impulses and thoughts, tries to quickly capture them and visually transpose them into works with powerful suggestion and sensibility. The simple, stylized drawing of the most anthropomorphic and zoomorphic representations, as well as the lively, luxurious coloring with the use of an intense range of blue, vermilion, lipstick, yellow, green and violet tones, applied in dense, pasty layers with a chromatic balance is his most powerful painting trump card. The color is most often applied in pasty, dense layers and safe strokes with the use of black, somewhere white or red for applying the contours and emphasizing the movement. Through it, author creates a unique colorful, expressionist sensation and drama for the observer, suggesting a sense of seeing the world through a glass prism through which all colors of the rainbow are diffracted.

Painting vision starts from the reality that he breaks, decomposes and deconstructs through a series of transfigures with the naivety and fervor of a curious child, while remaining fully consistent with the original narrative story.

In his imaginary micro-universe, the engine of narration, his intimate humility and self-knowledge are his intense emotions and drives – love, passion, dreams, internal struggles and conflicts, the aspiration to present as openly and faithfully as possible the experience, like some simulacrum of experiential reality.

Author paintings represent intimate meditations about life and the

world that surrounds us, for the existence in it and the experience/feeling of that same world through all the senses. The figurative compositions of people, bulls, dragons, imaginary and mythological creatures and their interaction bring the traces of the informal expression and expressionist rhetoric, an artistic manuscript that Catmov has elaborated and is close to.

These are works that easily make direct communication with the observer, characteristic for its simplicity and readability in the visual language.

The titles of the works ("Birth", "Crying", "Burned by the Sun", "Feast", "Dedicated") serve as maps for the author's unique narrative story, whether emotional or psychological states which he experiences or shares his perceptions about the world in and around him.

With true passion and uncompromisingness, author interprets his inner creative agent, eclectically connects and merges all details by creating stories of a world that is transient and subject to change, a world that calls to be explored and discovered by the observer. These are marvelous, courageous and sincere images woven from dreams, passion, dilemmas, hope and expectations, images that touch some of our intimate micro-worlds.

---

---

*Ilke Ilter Güven*  
*Lecturer, Dokuz Eylul University, Faculty of Fine Arts*  
*Department of Basic Art Education*  
*Izmir, Turkey*

## **AID TOOLS DEVELOPED FOR DRAWING IN ART: DRAWING MACHINES**

It is obvious that the interaction of art and technology becomes a trigger factor for innovation in both fields. Since the early 1400s, scientists and artists have been laboring over designing aid tools for drawing. One part of this effort has involved designing machines to assist realistic drawing, while others progressed without such limitations. These machines – with arms connected to various gears, lenses, mirrors, wheels and equipped with software - were sometimes designed to facilitate the visual perception of the artist and sometimes so as to support the function of the arm. To put this in a more art historical context, these drawing machines – designed to assist the production of the artist – having outgrown their contributive purpose in daily art practice, have become indicative of a transformation in art itself. In the light of these arguments, this article will try to examine the artistic contribution of drawing machines as well as the

transformation in art, triggered by the technological development in machine production.

Linear perspective, as devised by Brunelleschi, pins down a major break point in history of painting. It is especially significant in terms of adding a three dimensional illusion to the two dimensional nature of painting and transforming the descriptive function into realistic expression. The experiments carried out by the artist during the invention process constitute a major starting point for drawing machines. The artist has created this system while experimenting with mirrors in order to create an aiding tool for visual perception. Assisting mechanisms for transferring image onto surface continuously studied and developed by Dürer, orthographic projection machine by Lencker and pantograph machine designs by Scheiner are some of the other major steps. During the renaissance period, many artists – notably Da Vinci – physicists and mathematicians have helped camera obscura and camera lucida designs reach their form in 17th century thanks to their new additions to image transferring techniques using lenses.

Hooke's Picture Box design, a wearable camera obscura, and the camera lucida patented by Wollaston are some other major milestones in history of drawing machines. Despite the connotation and similarities in their names, these camera lucida and camera obscura designs are two different apparatus in terms of transferring the image both technically and structurally. Camera obscura's design allows it to reflect the image through a needle-size pinhole using a lense, whereas camera lucida, needing neither a room nor a box, consists of a surface upon which the artists draws and a prism that can also be arbitrarily fixed onto the surface area. During this period, artists preferred using camera obscura and camera lucida as mere aiding tools for their drawing. In terms of history of painting, especially the popularity of camera lucida, thanks to its ease of use, mobility and compact size, kept growing steadily. By 1800s, all artists engaging in drawing were having an interest in camera lucida. Traces of camera lucida can be seen in numerous portraits, landscape and still-life drawings. This period represents another major break point where art and technology merged and started supporting each other. Owing to the use of camera obscura and camera lucida designs, it has become possible to support the hand-eye coordination with a tool while capturing and transferring the image of reality.

This desire for transferring the real image has then led to the development of camera, thus rendering useless the function represented by the art of painting until that day. The art of painting, however, has counteracted the new status quo by enabling new and rich forms of expression and eventually turned the tables.

If we look at 21st century, art projects focusing on drawing machine design like the Blind Self-Portrait developed by Kyle McDonald and Matt

Mets, Robert Sabuda's drawing machine project Drawmaton following the steps of Da Vinci, Styn Machine performances of Sam van Doorn, the Kinetic Drawing Machine From Station to Station by Olafur Eliasson, the kinetic sculpture titled ADA(analog interactive installation) by Bobinski, which she defines as a post-digital drawing machine or the Robotic Blood Printer performance by Ted Lawson during the Ghost in The Machine exhibition are all indicative of where we are today and provide an opportunity for a multi-layered interpretation.

These projects lead to the discussion whether we need to perceive the production or the machine itself or rather the machine's design process as art. On the other hand, it can also be observed that there is a divergence towards machines that produce deformed imagery or gestural language rather than machines designed to produce perfect drawings (Fig. 1).

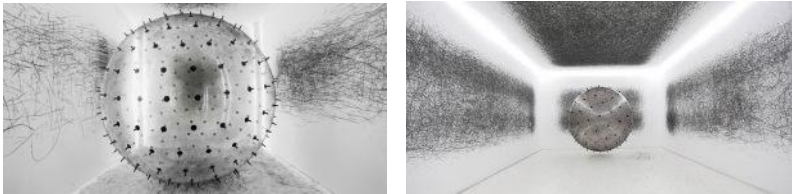


Fig. 1. Bobinski ADA (Analog Interactive installation)

In the light of the above mentioned examples, it is clear that the drawing machines designed in today's art practice no longer serve as aiding tools. What has now become the purpose is quite often the design of the machine, how it came out to be and its relation with the viewer. All phases of production using such machines have now become a process also involving the viewer. This design process is usually more prioritized than the drawing itself. So much so that the final drawing is perceived to be conducive to the creation of the drawing machine.

---

**Полякова О.В.**

*Кандидат мистецтвознавства*

*Доцент кафедри дизайну інтер'єру і меблів*

*Київський національний університет технологій та дизайну*

## **ІНТЕГРАЦІЯ ЗАСОБІВ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО КЕРУВАННЯ СЕРЕДОВИЩЕМ У ДИЗАЙН ЖИТЛА**

Останні десятиріччя суттєво зросла кількість і якість електронних пристроїв, що стали сьогодні невід'ємною частиною

повсякденного життя людини. Все більше інноваційних технологій та обладнання впроваджуються в оселі та спосіб життя людей. Оснащення житла інтелектуальними технологіями впливає на його дизайн і сприйняття інтер'єру. Пристрої, обладнання та засоби керування ними стають частиною предметного оточення людини, і тому мають бути свідомо інтегровані у візуальне середовище помешкання.

В результаті аналізу літературних джерел визначено існування розрізнених точок зору на тлумачення концепції "розумного будинку" [1; 2; 3]. Це обумовило доцільність введення поняття "інтелектуально кероване середовище" (ІКС) житла – це сучасне житлове середовище, оснащене високотехнологічними пристроями під керуванням центрального комп'ютера, що здатні розпізнавати стан фізичного середовища та жителів, передбачати їх запити і реагувати відповідно до запрограмованих користувачем сценаріїв або приймаючи автономні рішення, а також впливати на простір фізично для підвищення комфорту, оптимізації споживання ресурсів, підтримки здоров'я і безпеки житла та мешканців.

Дослідження широкого асортименту технологій та обладнання ІКС, що на сьогоднішні є актуальними в оснащенні житла, дозволило виявити характерні ознаки їх системної взаємодії з візуальним оточенням та закономірності впливу на формування дизайну середовища [4]. Технологічне обладнання було згруповано за приналежністю до спільних категорій відповідно до сфери застосування в інтелектуально керованому помешканні: керування мікрокліматом, керування освітленням, керування безпекою, мультимедійне обладнання, керування електроживленням, обладнання з керування системами ІКС житла.

Аналіз основних груп сучасного технологічного обладнання, яке формує і наповнює інтелектуально кероване житло, показав, що місце розташування та вплив на естетику середовища найчастіше обумовлені функціональними, технічними та експлуатаційними вимогами до обладнання. Було виявлено три типи його зв'язку з візуальним середовищем житла, залежно від просторового розміщення та впливу на дизайн, що чинять функціональні дії обладнання або його зовнішній вигляд (Рис. 1).

ТИПИ ВПРОВАДЖЕННЯ ОБЛАДНАННЯ ІКС ЖИТЛА У ВІЗУАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ		
ПОВНІСТЮ ПРИХОВАНЕ ОБЛАДНАННЯ	ЧАСТКОВО ПРИХОВАНЕ ОБЛАДНАННЯ	НЕПРИХОВАНЕ ОБЛАДНАННЯ
		
розміщується у технічних приміщеннях, нішах, меблях, огорожувальних поверхнях; безпосередньо не впливає на візуальне середовище; потребує передбачення місця розташування на етапі проектування	має приховані та проявлені у серці елементи обладнання; може бути інтегрованим стаціонарно або мобільно з'являється за командою; має незначний вплив на візуальне середовище, за дизайном наближається до харак-к оточуючих поверхонь	повноцінні об'єкти предметного середовища, що мають власний завершений дизайн; активно взаємодіють з візуальним оточенням; можуть композиційно та колористично доповнювати образ житла або виступати акцентними елементами

Рис. 1. Типи впровадження обладнання ІКС житла у візуальне середовище

Висновки. Інтелектуальне керування житловим середовищем дозволяє суттєво підвищити рівень життя та комфорту мешканців. Обладнання ІКС є невід'ємною частиною візуального середовища житла та чинить вплив на дизайн інтер'єру. В ході дослідження було розглянуто основні групи сучасного технологічного обладнання з керування ІКС. Було проаналізовано його зв'язок з візуальним середовищем – виявлено характерні типи розміщення та вплив на дизайн: повністю приховане обладнання, частково приховане обладнання та неприховане обладнання. При формуванні дизайн-концепції проектувальнику важливо зважати на можливий тип розміщення обладнання та свідомо використовувати композиційний підхід у його впровадженні в інтер'єр.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Cook D. J. How smart is your home? // Science, 335 (6076). – 2012. – pp. 1579-1581.
2. Harper R. (Ed.). Inside the Smart Home. – Springer Science & Business Media. – 2003.
3. Mohammadi M. M., Hammink C. J. Standards for Smart Living: A Historical Overview. Handbook of Smart Homes // Health Care and Well-Being. – 2017. – 395 p.
4. Полякова, О. В. Художньо-образні засади дизайну інтелектуально керованого житлового середовища [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 – Дизайн. – Київ : КНУТД, 2018. – 210 л.

---

*Goran Trencovski*  
*Artist, Film director*  
*Skopje, Macedonia*

## **UNDER IMPRESSION OF CREATIVITY OF JANA MANEVA- CUPOSKA**

The portrait, that visual record with a human face, is a commitment to a credible display of our (human) situations and moments. The recollections or, in other words, the accumulated human memory, rests on fragmented allusions, drives, emotions, audiovisual membranes and reflections.

As researchers of new aesthetic act, Robert Bresson, as many times before, reminds us of Leonardo's ten references: light and dark, color and content, form and arrangement, distance and proximity, movement and statics. This time, throwing just a glimpse on the works that make up Maneva-Cuposka's very unique exhibition, we observe a discreet charm captured with several main features of this type of artistic expression. It is primarily embodied by frames, contours and filaments – thread, yarn and lace – all enwrapped in a nebula which stimulates the light grayish transparency and fluidity. Undoubtedly, the works are fascinating monochromatic drawings incorporated into manifold objects. Here, the tone of sepia is prevalent, woven as a hybrid in the black and white world of photography, often highlighted by specifically shadowed ornamentation. The immediate chamber objects of this extraordinarily inventive blend of currency versus oblivion are female and male faces, embodying hidden destinies. As if the protagonists of the author wisely understand the language of ancient Macedonians, trying to reveal the bird's puzzle, still part of the not so recent, yet not so distant times, archived and sealed as OUR time.

What happens in these pictures or more specifically, what had happened before these motives were framed and made timeless that so deserve our attention? It is housing. The works present evidence of portrayed characters and bird shapes being housed and a macro-world, the fatherland of the author's ancestors, being created where the ancient and the current are freely caged together. In doing so, the author produces a whole which is punctuated and rendered as a statement of signs. The circle, the ellipse and the other frame-like geometric surfaces create a sense of review or expressed in the language of film, a projection of poses from an exclusive diary with the warmth of intimacy and a patina very close to us as multilayered, recognizable codes of our cultural and existential Being and



roots, plucked from the visual, if you like, genetic heritage. Human major or medium close-ups dominate, combined with animalistic, detailed elements. An inner dynamic is present in order to capture the poses but through an original procedure.

Viewed through associations and comparisons, in the insights created by some light-motifs and compositions of Maneva-Cuposka's work, loom certain relations and elements inherent perhaps to the work of hyper realist, Victor Safonkin, and to a whole brave generation of already established authors, born in the seventies of the previous century, who advocated a fresh artistic expression, inspired by a mythological vertical pointed towards the new technologies of the digital era. Personally, I see in the author's micro-world and in her body of structures and tags, a brilliant retrospective, recalling not only the last two centuries, but the past two millennia and even further back.

Finally, author like to share conclusion that Jana Maneva-Cuposka as an exceptionally educated and suggestive author, has been not only part of the Macedonian but the European artistic environments for a long time, emerging as an extraordinary academic phenomenon in the contemporary Macedonian art who, certainly, has already got loyal followers.

Author can believe in Jana's artistic credo and in her current and upcoming solo art presentations; believe in her excavations for the new and still unexplored regions of the inter-medial and the tactile, and also expect that the audience will have a chance to enjoy more of this kind and similar cultural events.

---

*Jana Maneva-Chuposka*

*Artist, Rector of European University  
Skopje, Macedonia*

## **THE PORTRAIT THAT VISUAL RECORD WITH A HUMAN FACE**

Text from the catalog of exhibition "Portrayed memories" is a commitment to a credible display of our (human) situations and moments. The recollections or in other words, the accumulated human memory, rests on fragmented allusions, drives, emotions, audiovisual membranes and reflections.

As researchers of new aesthetic act, Robert Bresson, as many times before, reminds us of Leonardo's ten references: light and dark, color and content, form and arrangement, distance and proximity, movement and statics. This time, throwing just a glimpse on the works that make up Maneva-Cuposka's very unique exhibition, we observe a discreet charm

captured with several main features of this type of artistic expression. It is primarily embodied by frames, contours and filaments – thread, yarn and lace – all enwrapped in a nebula which stimulates the light grayish transparency and fluidity. Undoubtedly, the works are fascinating monochromatic drawings incorporated into manifold objects.

Here, the tone of sepia is prevalent, woven as a hybrid in the black and white world of photography, often highlighted by specifically shadowed ornamentation. The immediate chamber objects of this extraordinarily inventive blend of currency versus oblivion are female and male faces, embodying hidden destinies. As if the protagonists of the author wisely understand the language of ancient Macedonians, trying to reveal the bird's puzzle, still part of the not so recent, yet not so distant times, archived and sealed as our time.

What happens in these pictures or more specifically, what had happened before these motives were framed and made timeless that so deserve our attention? It is housing. The works present evidence of portrayed characters and bird shapes being housed and a macro-world, the fatherland of the author's ancestors, being created where the ancient and the current are freely caged together. In doing so, the author produces a whole which is punctuated and rendered as a statement of signs (Fig. 1).

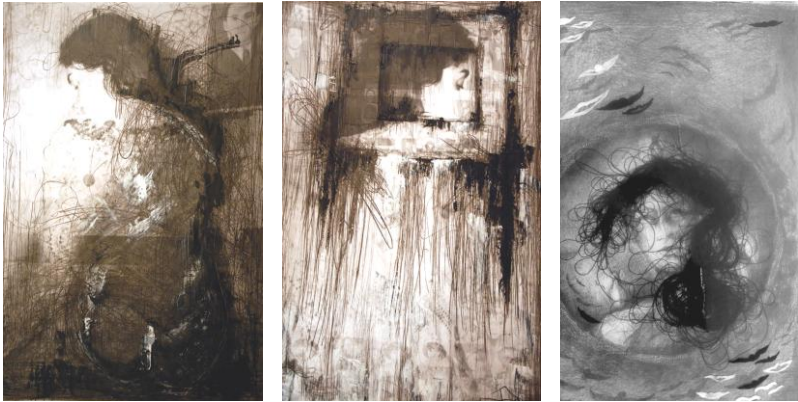


Fig. 1. Portrayed memories artworks

The circle, the ellipse and the other frame-like geometric surfaces create a sense of review or expressed in the language of film, a projection of poses from an exclusive diary with the warmth of intimacy and a patina very close to us as multilayered, recognizable codes of our cultural and existential Being and roots, plucked from the visual, if you like, genetic heritage. Human major or medium close-ups dominate, combined with animalistic, detailed elements. An inner dynamic is present in order to capture the poses but through an original procedure.

Viewed through associations and comparisons, in the insights created by some light-motifs and compositions of Maneva-Cuposka's work, loom certain relations and elements inherent perhaps to the work of hyper realist, Victor Safonkin, and to a whole brave generation of already established authors, born in the seventies of the previous century, who advocated a fresh artistic expression, inspired by a mythological vertical pointed towards the new technologies of the digital era. Personally, we can see in the author's micro-world and in her body of structures and tags, a brilliant retrospective, recalling not only the last two centuries, but the past two millennia and even further back.

Finally, it would like to share conclusion that author as an exceptionally educated and suggestive author, has been not only part of the Macedonian but the European artistic environments for a long time, emerging as an extraordinary academic phenomenon in the contemporary Macedonian art who, certainly, has already got loyal followers.

It can believe in Jana's artistic credo and in her current and upcoming solo art presentations; I believe in her excavations for the new and still unexplored regions of the inter-medial and the tactile, and I also expect that the audience will have a chance to enjoy more of this kind and similar cultural events.

---

---

*Nada Peseva*

*M.A, art critic and art historian  
Skopje, Macedonia*

## **EXHIBITION "PORTRAYED MEMORIES"**

The latest exhibition displayed in the Culture Centre of Strumica, differs from previous public presentations, as it shows a real turnover in her work. The exhibition consists of monochromatic drawings, embedded in objects which, at the same time, frame and accentuate them. The bases on which the drawings are placed are handmade textile tablecloths – folklore hand knits in one string (popularly called "milenca") done in the technique of lace making, while the drawings themselves are rendered on non-standard painting paper surfaces (table paper mats) intended to refer us to the traditional folk forms, retained in the handicrafts of this region.

While in the past exhibitions which form a creative whole dedicated to human beings and their emotional states represented in a manner of figures prevalent in fashion drawings and fashion designs, the current exhibition turns to anachronism arising from the actual figuration and portraits, inherent to the old black and white photography of the 19th and

the beginnings of the early 20th century, and the new applications of the old textile forms.

Although photography has solved the issue of absolute and true reproduction of external reality, a goal that painting should have solved (hyperrealism), yet from the beginning of its creation, it has developed in two directions – absolute true record of reality for the needs of science, technology and for other social purposes, or discovery of the hidden nature of the world which painting has been exploring (A.L. Todorovic).

The dim and slightly obscure faces which the author takes as scenes from old photographs, take us back to the times when the chemist, Joseph Nicéphore Niepce (a contemporary to Daguerre), made the first ever preserved photograph (a heliography) in the world, "A View from the Window at Le Gras". In the years that followed, the photography as a "young" medium passes the process of proving itself as an artistic medium opposite to painting. One of the areas in which this young medium can offer highly expressive aesthetic values is the photo-portrait, whose creation from the birth of photography, becomes one of the most popular usages of photography, offering fidelity to the original.

In the beginning, the photo-portrait was affordable only to wealthy members of society who used the portrait even as photo-business cards and as a way of capturing family moments for eternity. In the beginning, the static and nonspontaneous scenes prevail, caused by long exposure time and characterized by lifelessness, posing and lack of photographic expression. It is exactly these statics that we can experience and perceive through the exhibited drawings that are part of a complex compositional whole.

The representation of anachronistic characters typical of the old photographs can be treated as a part of our collective memory, immortalized through the photographic lenses, and as a kind of time machine which the artist, uses through this exhibition to take us back to the not so distant past, engraved in the memories of our closest ancestors. The compositions that are presented are enriched with a display of a bird whose static presentations produce associations of time – past and present.

The associations to the old photography of the 19th and the early 20th century, the static characters, the avoidance of details, the elegance of the lace, the geometric copying / reproduction of the motive of lace to paper, besides symbolic and historical analogies, adds a lyrical-romantic tone to the whole presentation.

The geometric pattern (complex as a model, which with minor modifications, is reflected on the tablecloths and on the table paper mates), capture the historical archetype which is drawn from the ancient folk tradition and as a motive is reflected not only on the traditional textile crafts (embroidery on clothing, carpets), the Byzantine iconography, but also in the other traditional crafts (goldsmith's trade, carving, filigree).

In the age of digital technologies and constant redefining of the subject of art and its boundaries, the interest of the author, turns towards associative forms that arouse in us the "dormant" and the "archived", seemingly forgotten yet defined archetypes, handed down from generation to generation as part of the collective memory tied to the cultural and ethnic identity.

Still, we cannot define "Portrayed Memories" strictly within the physical and ethnic boundaries of our Being and existence. The exhibition offers an overview of a collective cultural memory which connects with our (Macedonian, Balkan) being, and subsists as such within broader (European and world) cultures.

---

*Антонова А.С.*

*Рязанова О.Ю.*

*Кандидат технічних наук, доцент*

*кафедри експертизи, технологій та дизайну текстилю*

*Загора О.В.*

*Кандидат технічних наук, доцент*

*Завідуюча кафедрою експертизи, технологій та дизайну текстилю*

*Херсонський національний технічний університет*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ АСОРТИМЕНТУ ТКАНИН У СМУЖКУ**

Кольорові візерунки у вигляді смужок в одношарових тканинах, які утворюються за рахунок поєднання переплетення ниток в тканині та їх кольору, відрізняються великою різноманітністю. Для зміни вигляду смужок змінюють переплетення тканини або порядок чергування ниток в рапорті кольору по основі або по утку.

Розрізняють так звані класичні смужки, які з давніх часів служать для оформлення тканин і не схильні до коливань моди, та інші смужки, які складають різноманітну групу, що створюється мистецтвом і фантазією десинаторів і постійно змінюються відповідно до моди.

Розглянемо способи отримання кольорових смужок одношарових тканин, які поділені у групи в залежності від комбінації обраних параметрів тканиноформування [1]:

1. Тканини з проснуvkами.
2. Тканини з двокольоровими подовжніми і поперековими смугами.
3. Тканини з багатокольоровими смугами.
4. Тканини з діагональними смугами.

5. Тканини, які мають виражені смуги на загальному візерунковому фоні.

До першої і другої групи відносяться тканини з класичними смужками, які мають сталий рапорт кольору [2], інші три групи представляють широкий асортимент пістрявих тканин, на вигляд смуг яких додатково впливає змінність рапорту кольору та вид переплетення.

Якщо в тканині ширина смужки складається з однієї нитки, то таке дизайнерське рішення тканини називається "тканина з проснувками". Схема і загальний вигляд тканин наведений на рис. 1.

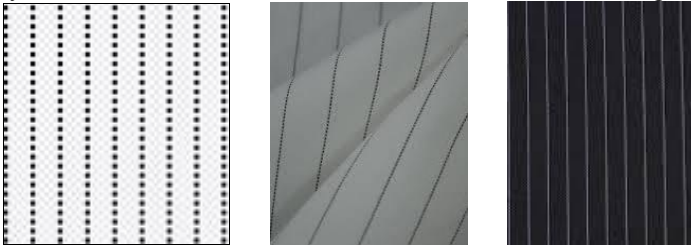


Рис. 1. Дизайн тканин з проснувками

Приклади дизайнерського вирішення тканин при різному чергуванні кольорових основних або утоківих ниток, які побудовані на базі полотняного переплетення, представлені на рис. 2.

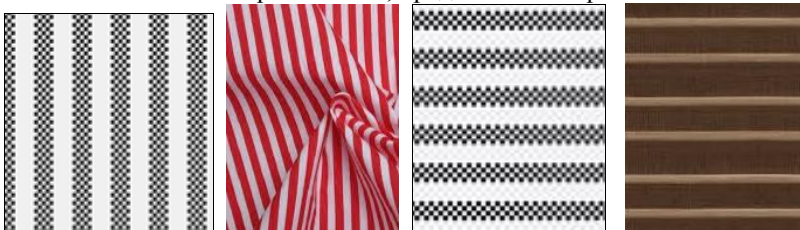


Рис. 2. Дизайн тканин в подовжню і поперекову смужку

Якщо кількість ниток в рапорті кольору не є постійною величиною, то утворюються смужки різної ширини, що створює різні дизайнерські ефекти в тканині (ребристість, об'ємність, тінєві переходи тощо), які можуть посилюватись за рахунок використання смуг різного кольору (рис. 3).



Рис. 3. Тканини в смужку різної ширини

Для отримання чітких діагональних смуг на тканині необхідно використовувати основні і утокові системи ниток різного кольору на діагональних переплетеннях. В результаті можна отримати діагональні і нахильні смуги з різним ступенем нахилу. Приклади тканин з діагональними смугами представлені на рис. 4.



Рис. 4. Тканини з діагональними смужками

Вплив виду переплетення на характер смуг в тканинах визначається двома факторами: співвідношенням рапорту кольору з довжиною основних і утокових перекриттів та порядком їх взаємного розташування. При цьому рапорт кольору повинен бути кратним, але не рівним рапорту переплетення. В результаті утворюються виражені смуги на загальному візерунковому фоні тканини (рис. 5).



Рис. 5. Тканини в смужку на візерунковому фоні

Висновки. Принцип утворення смужок на тканині базується на співвідношенні рапорту переплетення і рапорту кольору. При використанні основних і утокових ниток різного кольору розташування смужок визначається переплетенням тканини. Використання похідних і комбінованих переплетень обумовлює створення кольорових смуг на загальному візерунковому фоні,

обумовленому наявністю в рапорті переплетення довгих основних або утокових перекриттів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Рязанова О.Ю., Загора О.В., Антонова А.С. Різноманітність асортименту тканин у смужку // Інновації в управлінні асортиментом, якістю та безпекою товарів і послуг: Матеріали VI-ої міжнародної наук.-практ. конф.: (Львів, 06 грудня 2018 року): тези доповідей / Відп. ред. П.О.Куцик. Львів: Видавництво "Растр-7", 2018. – С. 170-172.
2. Чугин В.В., Кахраманова Л.Ф., Недовизий М.Н. Технология ткацкого производства: Учебник для студентов технологических специальностей высших учебных заведений всех форм обучения. Херсон, Изд.-во государственного технического университета, 2003. – 317 с.

---

***Білецька С.О., Федорченко О.В., Нода О.М.  
Загора О.В.***

*Кандидат технічних наук, доцент*

*Завідувача кафедрою експертизи, технологій та дизайну текстилю  
Херсонський національний технічний університет*

## **ТЕКСТИЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК САМОСТІЙНИЙ НАПРЯМОК І ОСНОВА ДЛЯ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Працюючи в пошукових Інтернет-системах за запитом "текстильний дизайн", натрапляєш на безліч варіантів, що суперечать один одному. Найбільш розповсюдженим є твердження, що текстильний дизайн – це напрямок діяльності в дизайні інтер'єру. Так, наприклад, пропонується взяти участь у навчальному курсі "Текстильного дизайну" [1], на якому слухачів навчають основам розробки і проектування текстильного декору приміщень, а саме, шторних композицій, покривал, подушок, чохлаів і столового текстилю. Одночасно пошукова система надає інформацію за однойменним курсом "Текстильний дизайн", де автор курсу вміщує в процес навчання взагалі протилежні тематичні напрямки: від розробки фактурних поверхонь з текстильних матеріалів до виготовлення предметів костюму (жакетів, головних уборів, сумок та інших аксесуарів) та виготовлення ляльок і прикрас [2]. Таке трактування поняття текстильного дизайну вказує на відсутність упорядкування в даному питанні.



Автор учбового посібника [3] стверджує, що така плутанина з поняттям "дизайну" склалася через некоректний, в свій час, переклад англійського слова "design". Таким чином, він підкреслює, що термін "дизайн" може означати не тільки саму дизайн-діяльність (як процес), але й метод та результат (дизайн-продукт). Він виділяє 12 основних груп у спеціалізації дизайну: дизайн машин, приладів, інструментів; дизайн засобів транспорту і середовища транспортування; дизайн виробів побуту культурного і господарського призначення; дизайн меблів (для різних сфер життєдіяльності людей); дизайн одягу, білизни, головних уборів, взуття; дизайн текстилю; дизайн інтер'єру (приміщень різного призначення); дизайн ігор та іграшок; дизайн прикрас і сувенірних виробів; дизайн експозицій (виставок), шоу, презентацій, масових святкувань, спорту; дизайн міського предметного середовища; дизайн візуальної інформації, реклами, тари, упаковки, фірмових графічних стилів.

Як бачимо, дизайн текстилю, інтер'єру та одягу відокремлені один від одного. Саме така градація, на нашу думку, відповідає дійсності. Наприклад, в дизайні середовища в процесі оформлення і декорування інтер'єру з застосуванням текстильних виробів використовують поняття "інтер'єрний текстиль", як запропоновано в науковій роботі [4]. Автор класифікує види інтер'єрного текстилю, його об'єкти і матеріали, та детально приводе приклади елементних засобів інтер'єру: текстильні меблі, пуфи, тканинні шафи-контейнери, узголів'я ліжка, чохла на меблі, настінні авторські та промислові панно, абажури, столовий текстиль (скатертини, серветки), постільна білизна (простирадла, пледи тощо), декоративні подушки. Особливо детально розглядаються текстильні полотна, що оформлюють різного роду отвори (занавіски та портъери, балдахіни, розсувні ширми, ламбрекени), шпалери, стінові та каркасні панелі, текстильні стелі, підлогові покриття. Великого розповсюдження набули різноманітні текстильні аксесуари, які застосовуються в декоративному оформленні елементів інтер'єру: текстильні підвіси для картин і дзеркал, текстильні рами, текстильні чохла для посуду.

Але не треба забувати, що при цьому самі текстильні матеріали, які є сировиною для вище зазначених об'єктів інтер'єрного дизайну, також являються результатом дизайнерських розробок, що несуть в собі певне смислове навантаження, художньо-колористичне оформлення, фактурну виразність, обумовлені застосуванням специфічних методів проектування та відповідних технологій виготовлення і обробки.

В іншій публікації, присвяченій інноваційним технологіям в текстильному дизайні [5], автори представляють оригінальні прийоми вибору тканини-основи для створення певного дизайну костюму. З

точки зору авторів тканини поділяються на "виразні", що мають візуально-активне виражене переплетення, фактуру, ритмічний малюнок, стильову концепцію, та "невиразні" тканини, які мають гладку поверхню, спокійний колір. В залежності від запропонованих новітніх методів підбору тканини-основи та методів оформлення декоративними текстильними елементами майбутнього одягу робота дизайнера одягу, модельєра-конструктора, художника-модельєра розкривається в іншому ракурсі.

Таким чином, текстильний дизайн, як процес, займає самостійну нішу в загальній концепції дизайну, так як переробляє специфічну тільки для нього сировину (волокна, нитки, відходи текстильного виробництва), використовує специфічні підходи та методики проектування текстильних полотен різної структури (ткані, неткані, трикотажні, комбіновані) та способи їх опорядження, одержує в результаті завершений, з точки зору цілісності, текстильний виріб, який має певне призначення та художньо-функціональну цінність. Від результатів роботи дизайнерів-текстильників (десинаторів) залежить той асортиментний ряд, що виконує роль сировини при виготовленні одягу, взуття, аксесуарів, меблів та інших видів виробів, де застосовується текстиль. Саме в процесі проектування і виготовлення текстильних полотен створюються їх майбутні властивості, за якими вже інші спеціалісти (дизайнери середовища, одягу та інші) обирають їх для своїх проєктів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Учебный центр "Успех" [Электронный ресурс] – Режим доступ: [http://www.uspeh.net.ua/courses/Shkola\\_ark/kurs\\_tekst/tekstylnyi.html](http://www.uspeh.net.ua/courses/Shkola_ark/kurs_tekst/tekstylnyi.html).
2. Кравцова Т. А. Текстильный дизайн. [Электронный ресурс] – Режим доступу: [https://abc.vvsu.ru/books/text\\_dizajn/page0001.asp](https://abc.vvsu.ru/books/text_dizajn/page0001.asp)
3. Медведев В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна: учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб.: СПГУТД, 2009. – 110 с.
4. Хабибуллина С. К. Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура" / С.К. Хабибуллина – Екатеринбург, 2011. – 26 с.
5. Тимофеева М.Р. Текстильный дизайн. Инновационные технологии / М.Р. Тимофеева, Г.В. Толмачева // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 12 (часть 4) – С. 722-726.

---

*Кармаліта А.К.*  
*Кандидат технічних наук, професор кафедри дизайну*  
*Хмельницький національний університет*

## **ДИЗАЙН-ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК ОСНОВА УСПІШНОГО БІЗНЕСУ**

Сучасна ринкова економіка характеризується процесами переходу від продажу практично усім покупцям одного і того ж товару, як було в попередні періоди, до задоволення індивідуальних потреб і смаків споживачів, постачаючи продукти і послуги конкретній людині. Людей цікавлять речі, які підкреслюватимуть їхню особистість та особливість, тому недопустимим є копіювання чужого образу.

Сучасний західний ринок з розвинутою культурою споживання поступово переносить центр ваги своєї конкурентної політики з «продажних» ознак продукту на його високі споживчі властивості. В останнє десятиліття бізнесом активно використовуються новітні методи Design thinking, в яких дизайн-дослідження користувальницьких проблем займають одну з ключових позицій.

Дизайн-дослідження – напрямок, що швидко розвивається, який стрімко впроваджується в різні сфери від розробки інноваційних продуктів і всіх видів сервісу до соціальних послуг, планування бізнесу, політичних процесів, проектування складних саморегулюючих систем. Майже кожний новий досвід успішних дизайн-досліджень поповнює банк методів і технік, що використовуються у вивченні потреб і проблем користувачів. Практично кожен новий досвід дає високий позитивний ефект і збільшує попит на послуги дизайнерів в ролі дослідників.

Традиційно будь-який дизайн-проект починається з аналітичної стадії, на якій вивчаються всі можливі аспекти, в яких майбутній продукт так чи інакше себе проявляє. Вони пов'язані, в першу чергу, із зручністю реалізації основних функцій, для яких продукт призначений, із зручністю обслуговування (ремонт, миття, очищення і т.ін.), зручністю зберігання, з естетичними і ергономічними характеристиками, безпекою, надійністю і так далі. Для того, щоб покупець використав придбаний продукт і був задоволений його якістю, дизайнер, перш ніж проектувати новий об'єкт, досліджує всі можливі взаємодії споживача з продуктом. Способи збору інформації дизайнером в достатній мірі специфічні, тому що для нього важливі в рівній мірі і строго наукові, і практично реальні, і емоційні дані. Дуже часто дизайнер бере на себе тільки спостереження за тенденціями і

споживачами, яке ведеться формально, або, що трапляється набагато частіше, неформально. Він може ходити на виставки, відвідувати роздрібні торговельні точки, дивитися телевізор і цілеспрямовано збирати інформацію про ринок і користувачів. Мета дизайнера – інтуїтивно зрозуміти той світ, в якому він збирається працювати, щоб зробити можливим породження ідей і запустити творчий процес. Іншими словами, він знаходиться в пошуку розуміння і ідей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Папанек В. Дизайн для реального мира. - М.: Д. Аронов, 2008.- 416 с.
2. О'Коннор Дж. Искусство системного мышления: Необходимые знания о системах и творческом подходе к решению проблем/Джозеф О'Коннор и Иан Макдермотт. — М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. 256 с.
3. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее / Пер. с англ. – М.: Издательский дом "Классика XXI", 2005. – 421 с.

---

**Кузнецова І.О.**

*доктор мистецтвознавства, професор  
Національного технічного університету України  
"Київський політехнічний інститут ім. І.Сікорського"*

**Кірдіна О.М.**

*Національного технічного університету України  
"Київський політехнічний інститут ім. І.Сікорського"*

**Лільчицький О.В.**

*Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури*

## АКТИВІЗАЦІЯ ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕКСТУРИ І ФАКТУРИ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Постановка проблеми. Теорія композиції є базовою при дизайн-проекуванні. Вона не є завершеною, тому будь-яке дослідження, розвиваючі концепції, пов'язані з елементами, засобами, принципами композиції, є актуальним.

Аналіз попередніх досліджень. З питань композиції, пов'язаних з даним питанням, необхідно відмітити узагальнювальні дослідження Яковлева М., Пайпеса А., певні дослідження по текстурі і фактурі Кузнецової І., Бойчука В., Борисенко Д. та ін.

Мета доповіді - з'ясувати особливості активізації відображення текстури і фактури в сучасному дизайні.

Основна частина. У монографіях останньої третини ХХ ст.,

пов'язаних з теорією композиції, не вказується використання текстури і фактури як елементу композиції. Безперечно, по узагальненому порівнянню з точкою, лінією, формою і кольором текстура і фактура, як елемент композиції, не несуть такого пріоритетного навантаження. Але в сучасних умовах значення текстури і фактури зростає.

Фактура і текстура була і раніше головним героєм, навколо якого розвивалась сюжетна лінія. Наприклад, широко відомі фактура і текстура інтер'єру Бурштинової кімнати (Б. Ф. Растрелі, 1750 р.). З найбільш яскравих практичних проявів використання текстури і фактури в українському дизайні інтер'єру можна вказати інтер'єри Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Івана Франка, за які була отримана Шевченківська премія 1982 року.

Текстура в деяких об'єктах промислового дизайну завжди мала важливе значення, як, наприклад, в дизайні меблів. Світова криза в економіці вплинула на підкреслення значущості фактури на міланському меблевому бієнале 2009 р.: повсть як провідник гедоністичної функції при мінімальній витраті коштів і порівняно дорога пластмаса при вільних коштах. Тобто фактура і текстура можуть бути навіть засобом відображення фінансових можливостей замовника, що для частини замовників є важливим.

Прикладом активізації значення фактури і текстури в графічному дизайні може служити остання заставка березня 2019 р. на сайті секретаріату Міжнародної Спільноти дизайнерів в Монреалі, присвячена міжнародному дню дизайну і жінці в дизайні. Контрастність кольору, шрифти грають свою роль, але на перший план в цій роботі виступає текстура і читана за нею фактура.

Висновки: у сучасних умовах значення текстури і фактури зростає під впливом появи нової техніки і технологій. Текстура і фактура починають активно входити в пріоритетні елементи композиції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кузнецова І.О., Борисенко Д.А. Особливості застосування глянцевого поверхонь у дизайні сучасних інтер'єрів // Міське середовище – XXI ст. Архітектура. Будівництво. Дизайн: Тези доповідей III Міжнародного науково-практичного конгресу, м. Київ, 14-16 березня 2018 р. К.: НАУ, 2018. С.197-199.
2. Кузнецова І.О., Ромаскевич А.Г., Борисенко Д.А., Бойчук В.І. Особливості фактурного і текстурного формування в історії дизайну меблів // Технічна естетика і дизайн. К.: КНУБА, 2017. С. 16-21.

3. Яковлев М.І. Геометричні принципи художнього формоутворення: Дис. д-ра техн.наук: 05.01.03. / КНУБА. К., 1999. 352 с.
4. Pipes A. Foundations of art and design. London: Laurence King Publishing, 2008. 272 p.

---

---

*Луговський О.Ф.*

*Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну*

*Пищик О.*

*Студентка кафедри дизайну*

*Черкаський державний технологічний університет*

## **ВИКОРИСТАННЯ БІОПЛАСТИКУ В ПРОЕКТНІЙ ПРАКТИЦІ. ВІТЧИЗНЯНІ ПЕРСПЕКТИВИ**

На дизайнера покладається обов'язок здійснювати соціально-культурне осмислення необхідності появи нових елементів предметного світу. Тому коли у 1964 р дизайнери Марко Занусі і Річард Сеппер спроектували пластиковий стілець для дітей і тоді ж, як вважається, розпочалася нова епоха у проектуванні меблів із пластику, багатьом здавалося що нові можливості несуть виключно красу і гармонію для усього людства. Вироби із пластику стали важливим сегментом промислового виробництва. Пластик – це матеріал, що надає функціональні можливості, які економічно недоцільно замінювати іншими видами сировини. І сьогодні в індустріальному виробництві пластик частково або повністю замінив, наприклад, метал. Із нього виготовляються комп'ютери, планшети, мобільні телефони, телевізори, а також запчастини автомобілів, холодильників тощо. При цьому вироби стали доступним, легкими і відносно простими у переробці.

Втім зовсім незабаром стали очевидними недоліки виробів із пластику. Це і забруднення навколишнього середовища і висока вартість переробки. За статистикою, близько 5% відходів світового виробництва пластику із 1945 року скидається у світовий океан, а це фактично убиває екосистему. Викинуті вироби, виготовлені із застосуванням пластику засмічують навколишнє середовище. Окрім того, при виготовленні виробів із пластмаси, використовується велика кількість енергії і токсичних речовин. Індустріальні викиди створюють, так званий, "парниковий ефект" [2].

Тому з'явився тренд на екологічні матеріали. Вчені взяли за пошук матеріалів, що володіють перевагами пластику і, разом з тим, не створюють серйозних екологічних проблем як при виробництві так і

переробці. Такий матеріал був знайдений – біопластик. На відміну від синтетичної пластмаси, що отримують із викопного палива, зокрема, нафти, біопластик роблять із поновлюваних джерел біомаси, наприклад, кукурудзяного крохмалю, рослинної маси або водоростей. Такий пластик екологічний, виробляється із відходів натуральних продуктів і повністю біологічно розкладається, але разом з тим міцний і зручний у роботі. Про це свідчать роботи голландських дизайнерів Еріка Кларенбіка та Мартжі Дроса. Вони запропонували технологію 3D-друку виробів практично будь-якої форми із біопластику на основі водоростей. Із такого матеріалу можна надрукувати упаковку для косметики, посуд, пляшки і багато іншого. В упаковку з пластику на основі водоростей можна загорнути практично все, що тримають у звичайному пластику [1].

Разом із тим дизайнери шукають нові технології для створення речей довготривалого використання із біопластику. Це значно розширює поле для творчої самореалізації і шансів для вирішення екологічних проблем. Тож ще у 2013 році компанія FLOS представила аналог класичної лампи дизайнера Філіппа Старка "Miss Sissi", яка повністю "біоруйнівна" [3].

Також є ідеї використання біопластику для дизайну автомобілів. Застосування біопластику в промисловому дизайні запропонувала автокомпанія Mazda Motor спільно із корпорацією Mitsubishi Chemical. Ними розроблений біопластик на основі рослинних волокон для виготовлення зовнішніх деталей кузова автомобіля та салону. У США концерн Ford та всесвітньо відомий виробник кетчупу Heinz і інвестиційна компанія 3G Capital повідомили про спільний проект для дослідження можливості використання волокна томатів у створенні біопластику для автомобілів [4].

Тож коротко можна підсумувати:

1. Використання пластиків на рослинній основі дозволяє значно скоротити викиди вуглекислого газу (CO<sub>2</sub>), зберегти не поновлювані природні ресурси і знизити залежність від нафти і природного газу.

2. Найбільш екологічно і економічно прийнятний спосіб утилізації біопластику – отримання корисного продукту. Це може бути вторинне використання, вторинна переробка, отримання компосту або спалювання з отриманням енергії.

3. Найкраща доступна технологія у виробництві біопластику повинна бути заснована на використанні відходів інших виробництв (наприклад, целюлозно-паперової промисловості або сільського господарства) із місцевої сировини.

Повертаючись до теми вітчизняних реалій, то є невтішна статистика про те, що у перерахунку кількості сміття на душу

населення наша країна посідає одне із перших місць у Європі. Для країни, що знаходиться у центрі Європи це ганебна статистика. І виправляти ситуацію доведеться практично із нульових позицій. Сучасний стан економіки і промислового виробництва, як це не парадоксально, можливо дає шанс для змін на краще. Мова тут іде про те, що оскільки Україні багато у чому фактично доведеться відбудовувати економіку, котра часто опирається на застарілі технології на малоефективних виробництвах, то слід звернутися до досвіду країн, що посідають провідні позиції на теренах збереження навколишнього середовища. Зокрема для виготовлення біопластику у нашої держави є практично невичерпні ресурси, оскільки значна частина виробництва пов'язана із сільським господарством. Дизайнерам же тут відводиться відповідальна місія популяризувати екологічні ідеї при втіленні своїх проєктів відповідного спрямування. І починати формувати екологічне мислення наших дизайнерів слід ще на навчальному етапі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Биопластик из водорослей создали голландские дизайнеры. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://np-mag.ru/news1/bioplastik-iz-vodoroslej-sozdali-gollandskie-dizajnery/>
2. Инновационные изделия из пластмассы. Биопластик // 5arts.info. // [Электронный ресурс] // Режим доступа: [https://www.5arts.info/bioplastics\\_benefits/](https://www.5arts.info/bioplastics_benefits/)
3. Не гаси лампу Miss Sissi [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.lampadario.ru/news/articles/ne-gasi-lampu-miss-sissi/>
4. Родионов П. Mazda покажет биопластик для автомобилей, не требующий покраски [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.zr.ru/content/news/745760-mazda-pokazhet-bioplastik-dlya-avtomobilej-ne-trebuyushhij-pokraski/>



---

**Мигаль С.П.**

*Заслужений діяч мистецтв України, кандидат архітектури*

*Професор кафедри дизайну*

*Національний лісотехнічний університет України, м. Львів*

**Борисенко О.М.**

*Старший викладач кафедри графічного дизайну та мистецтва книги*

*Українська академія друкарства, м. Львів*

## **КОМУНІКАТИВНИЙ РЕСУРС В ДИЗАЙНІ**

Формування комунікативного простору візуально-інформаційного середовища життєдіяльності людини відбувається в умовах бурхливого розвитку науково-технічного і соціального прогресу, світоглядної орієнтації та кардинального перегляду цивілізаційних стратегій та зміни ціннісних орієнтирів. Комунікативний простір і соціосфера стають спільним середовищем існування людства.

*Комунікативний простір* ми розглядаємо як природно-соціально-економічний континуальний простір соціосистеми із сукупністю її різноманітних екзистенціальних часткових локальних архітектурних просторів із внутрішніми і зовнішніми структурно-функціональними взаємопов'язаними компонентами візуальних процесуально-предметних форм повідомлення, вираження, зв'язку та взаємодії.

Функціонально-технологічний аспект формування комунікативного простору пов'язаний головним чином з візуально-інформаційним середовищем, його предметним наповненням та комунікативними процесами в контексті діяльності людини. Вирішення цієї проблеми потребує розроблення і обґрунтування методів описання та кількісної оцінки діяльності людини та якості простору, сукупність всіх необхідних концептів, знань, інформації, матеріальних засобів та способів їх використання. Як вихідну позицію для організації середовища можна прийняти чотирьохрівневу систему та чотирьохвимірний комунікативний простір. Середовище набуває властивостей: у формі матеріального об'єкту/предмету (на фізичному рівні), як суб'єктивний подразник (психологічно-духовний рівень), як соціально-значимий об'єкт (предмет професійно-виробничих відносин), як інтелектуальний продукт. Комунікативний простір складається із первинних і вторинних комунікативних процесів і підпорядковується законам притягання та відштовхування. Первинним у просторі є подія, що відбулася, вторинним є розповсюдження

інформації про цю подію. В процесі комунікації між джерелами комунікації і споживачем утворюються міцні зв'язки. Комунікативний простір забезпечує двосторонній процес обміну контакт-кодами, в яких проєктант і споживач можуть обмінюватися повідомленнями. Форми візуального повідомлення забезпечують процес комунікації, який проходить через технологічне середовище. В основному він зосереджений на об'єктах графічного дизайну.

На різних етапах історико-хронологічної періодизації візуальні засоби для створення інформаційного повідомлення змінювалися. Винахід плоскодрукарського верстату, фототипії, кольорової фотографії, лінотипу, багатофарбового високого друку, технології офсетного друку і фотоскладання, цифрові технології забезпечили умови для створення нових інструментальних можливостей тиражування та елементів візуальної комунікації.

Важливою складовою візуальної комунікації є образ, який допомагає ідентифікувати повідомлення й впливає на емоційний стан людини, при чому інтерпретація повідомлення є суб'єктивною. Візуальна комунікація відбувається як через зображення і текст, так і завдяки знакам, знаковим системам і символам, які допомагають сприйняти і осмислити візуальні явища.

Визначення меж комунікативного дизайну у структурі сформованого комунікативного простору через види дизайнерської діяльності, об'єкти/предмети проєктування сприяє формуванню комунікативного середовища життєдіяльності (табл. 1).

Таблиця 1

Комунікативний дизайн в структурі сформованих видів  
дизайнерської діяльності

Вид діяльності	Дизайн-об'єкт	Мета діяльності
Дизайн друкованої продукції та електронних видань	Книги, журнали, газети, листівки, плакати	Формування візуально-комунікативного дизайн-простору життєдіяльності в контексті: візуалізації інформації; візуальної комунікації між об'єктом і людиною; створення образу та емоційного впливу на реципієнта;
Дизайн реклами	Білборди, банери, лайтбокси, плакати, буклети, каталоги, послуги	
Промислова графіка	Етикетки, упаковки, товаро-супровідна документація	

Вид діяльності	Дизайн-об'єкт	Мета діяльності
Візуальні комунікації і орієнтація	Піктограми, схеми, дорожні знаки, вивіски та об'єкти промислового дизайну	інтегративної взаємодії; різноспрямованих трансформацій та індивідуалізованих конфігурацій; візуального сприйняття; ідентифікації та спілкування
Корпоративна ідентифікація	Товарний знак, торгова марка, логотип, елементи фірмового стилю	
Фотографіка і кінографіка	Фотографія, кінофільм, заставки, титри	
Монументальн о-графічний продукт	Аерографія, графіті, суперграфіка	
Дизайн інтерактивного середовища	Об'єкти інтерактивного цифрового продукту, інтерактивне середовище, інтерактивні відеопроєкції, веб-дизайн, віртуальний мультимедійний продукт	Формування інтерактивного комунікативного середовища та поліваріантних рішень, створення цифрового продукту, віртуальної реальності

*Комунікативний дизайн* — це міждисциплінарна проектно-художня діяльність із формування багаторівневого комунікативного середовища, умов комунікації та інтерактивності, візуалізації та ідентифікації ціннісної і осмисленої інформації об'єктивної і віртуальної реальності з позиції широкого охоплення взаємовідносин людини з природним і організованим навколишнім середовищем. Це вид дизайнерської діяльності спрямований на формування комунікативних/комунікаційних систем, створення дизайн-об'єктів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко, О. М., Мигаль, С. П. (2018), "Комунікативний дизайн в соціокультурному просторі Галичини", *Perspectives of science and education. Proceedings of the 6th International youth conference*, SLOVO\WORD, New York, USA. P. 777–787.
2. Гуленко, В. У. (1992) *Концепція соціоніки*. Наукова думка, Київ, 117 с.
3. Мигаль, С. П. (2012), "Дизайн середовища: проблеми та перспективи", *Вісник НУ "Львівська політехніка", "Архітектура"*, № 728, Вид-во НУ "Львівська політехніка", Львів, С. 197–202.

---

*Артеменко М.П.*  
*Кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну*  
*Вельбік-Гужвіна О.М.*  
*Магістрантка кафедри дизайну*  
*Херсонський національний технічний університет*

## **СОНЦЕЗАХИСНА ПАРАСОЛЬКА ЯК БАЗОВИЙ АКСЕСУАР ПРОГУЛЯНКОВОЇ РЕКРЕАЦІЇ В СЮЖЕТАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ**

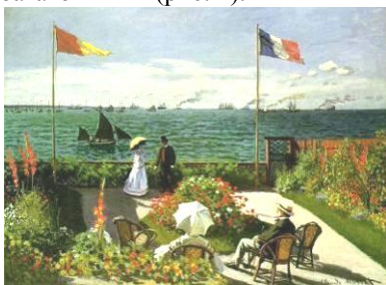
Для сучасного суспільства дозвілля та рекреація стали невід'ємними атрибутами. Рекреаційно-туристична діяльність поширюється потужними темпами та укорінюється у свідомості людей як одна з його базових потреб, тому багато дослідників різних галузей наук звертають на неї увагу в своїх роботах, виділяючи її та надаючи їй значення одного з пріоритетних напрямків подальшого розвитку людського суспільства. В даній точки зору представляє інтерес та набуває актуальності й розвиток наукових основ в проектуванні одягу та аксесуарів з огляду на вимоги та специфіку рекреаційно-туристичної діяльності, оскільки костюм та його складові також є невід'ємними елементами всіх аспектів людського життя.

Слід зазначити, що сучасне уявлення про дозвілля як про "час відпочинку" з'явилося не так давно і, як вказує в своїй роботі С.Ю. Малишева [1], його поява пов'язана з технологічними, економічними та культурними змінами ХІХ століття, які були спричинені переходом до індустріальної епохи, розвитком промисловості, розділенням та організацією праці. Одним з основних способів відпочинку в ті часи були прогулянки на свіжому повітрі, які залишаються актуальними і в наш час.

Піші прогулянки як вулицями рідного міста після робочого дня, так і міським простором в рамках екскурсій та туристичних подорожей дозволяють не тільки зняти емоційне навантаження, насолодитися красою природи або ознайомитися з архітектурою, побутом місцевого населення, культурною спадщиною, а й мають важливе значення в підтриманні здоров'я та профілактики гіподинамії. Однак, при безсумнівній користі для людського організму легких фізичних навантажень протягом прогулянки на свіжому повітрі стикаємося з проблемою надмірного сонячного випромінювання, яке шкідливо впливає на загальне самопочуття, органи зору, шкіру та може активізувати ряд тяжких захворювань.

Вирішенням цієї проблеми в ХІХ столітті була сонцезахисна

парасолька, яка часто з'являється в сюжетах європейського живопису тих часів. Вона присутня, наприклад, на полотнах таких художників як П'єр-Огюст Ренуар ("Ліза з парасольками", 1867; "Купання на Сені", 1869; "Жінка з парасолькою в саду", 1875; "Площа Троїці" 1875 та ін.), Клод Моне ("Тераса в Сент-Адресс", 1867; "Камілла з зеленою парасолькою", 1876; "Жінка з парасолькою", 1886 та ін.), Джеймс Тіссо ("Весна", 1865; "Довірлива розмова", 1867; "Вдова", 1868; "Місіс Ньютон з парасолькою", 1876; "Подружка нареченої", 1883 та ін.), Еміль Бернар ("Бретонки з парасольками", 1892), Джузеппе де Ніттіс ("Жінка в каное", 1876; "Маки", 1874; "Національна галерея, Лондон", 1879 та ін.), Альберт Едельфельт ("Прогулянка по берегу", 1884; "На Єлисейських полях", 1886; "Жінка під парасолькою", 1888 та ін.), Берта Морізо ("Літній день", 1879; "Гавань в Лор'янї", 1869 та ін.) та багато інших (рис. 1).



*а*



*б*



*в*



*д*



*е*

Рис.1. Сонцезахисна парасолька на полотнах художників другої половини XIX століття:

а – Клод Моне "Тераса в Сент-Адресс", 1867;

б - П'єр-Огюст Ренуар "Площа Троїці. Париж" 1875;

в - Джеймс Тіссо "Довірлива розмова", 1867;

д - Альберт Едельфельт "Прогулянка по берегу", 1884;

е - Імре Кнопп "Червона парасолька", 1889

В переважній більшості сонцезахисна парасолька була предметом жіночого гардеробу та представляла собою базовий аксесуар прогулянкової рекреації. Її популярність в ХІХ столітті пояснюється збереження моди на білу не засмаглу шкіру як ознаку більш високого соціального положення. Аналіз художніх полотен зазначених митців засвідчує, що в досліджуваний проміжок часу попитом користуються вже доволі лаконічні, з мінімумом декору, за дизайном та конструкцією схожі на сучасні, зазвичай спокійних світлих відтінків сонцезахисні парасольки. Вони доповнюють жіночий костюм, створюють закінчений жіночий та романтичний образ своєї власниці.

Поступово популярність даного аксесуару знижується і в наш час він майже не використовується. Першою причиною стала мода на засмаглу шкіру, що з'являється в 1920-30-і роки. Другою – прискорення темпу життя, що призвів до максимальної компактності парасольки і приведення її в рівень виключно практичного предмета.

Однак, сьогодні з підвищенням попиту на туристичні подорожі, великі піші екскурсійні маршрути, а також в повсякденному житті для людей з медичними показниками сонцезахисна парасолька знову набирає актуальності як обов'язковий предмет гардеробу для прогулянок.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Малышева С.Ю. "Рождение досуга": возникновение и эволюция понятия в XIX веке// Изобретение века. Проблемы и модели времени в России и Европе XIX столетия / Ред. Е. Вишленкова, Д. Сдвижков. - М.: Новое литературное обозрение, 2013. С.173-188.

---

*Гладько М.В.*

*Заслужений художник України  
Викладач рисунка циклової комісії "Дизайн"  
Черкаський державний бізнес-коледж*

## **ДИЗАЙН ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ: АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Ювелірне мистецтво – одне із найдревніших декоративно-ужиткових мистецтв. Підвищена увага до нього є характерною особливістю будь-якого часу. У творчості як сучасних, так і стародавніх майстрів-ювелірів найбільш вільно й безпосередньо відбиваються глибинні уявлення людини про прекрасне в етичному й

естетичному відображенні законів і норм життя. Сьогодні ювелірне мистецтво є затребуваним в дизайн-індустрії моди та залишається статусним й соціальним чинником іміджу людини.

Ювелірна сфера в усі часи існування людства визначалась як вишукана розкіш, статусне творення іміджу й задоволення художнього смаку вищого суспільного класу. Сучасне суспільство постмодерністської парадигми є суспільством споживання, де головним пріоритетом для людини стає задоволення: їжа, гра, подорож, шопінг. Зараз індустрія дизайну ювелірних виробів належить масовій культурі споживання.

Аналізуючи поставлене питання, виявляємо недостатню розвиненість ювелірної галузі в Україні, особливо в ексклюзивному й дизайнерському (тиражному) сегменті. Її орієнтація спрямована на ринок "швидкого задоволення потреб": мінімальні витрати матеріалу та прикладенні зусилля при максимальному ціноутворенні. Ситуація певної занедбаності в цьому сегменті виробництва призводить до нівеляції художнього, дизайнерського ювелірного продукту на ринку України, його орієнтації на "легковаг" та засилля низькопробною імітацією світових брендів або недоступність цін на ввезену брендову продукцію.

У процесі аналізу літератури за темою дослідження виявлено, що українська ювелірна галузь як дизайн-індустрія, за винятком наукових розвідок О. Роготченка, не була предметом спеціального вивчення. Дослідження О. Роготченка ретельно окреслюють проблеми і здобутки українських майстрів-ювелірів і стосуються історичного та соціального аспекту розвитку галузі в Україні.

Варто зазначити, що виробництво оригінальних авторських ювелірних виробів є малозатребуваним. Наше дослідження піднімає питання створення художнього твору як авторської концепції та впровадження останнього в серійне виробництво.

Важливим є і те, що художня специфіка ювелірних виробів, особливо із срібла, полягає у тому, що вдалий ювелірний витвір є твором мистецтва на кшталт малої пластики в скульптурі, адаптований для зручності носіння на тілі або для виконання інших утилітарних функцій. Вимагають свого вивчення і основні принципи художньо-композиційного формоутворення срібного ювелірного виробу: раціональність, тектонічність, структурність, гнучкість, органічність, образність та цілісність.

Головним компонентом, що впливає на сприйняття ювелірного виробу, є його форма, яка існує у просторі, має фактуру, колір, динаміку і розвиток, рівновагу та виразність, які досягаються за рахунок зорового сприйняття напруги.

Ювелірний предмет (як художній твір) проектується і

створюється різноманітними засобами, що поєднуються один з одним. Для виділення доміантних ознак наявності того чи іншого засобу, визначили наступні техніки: філігрань, ковка, гравіювання, використання фактур, використання силуету, штампування, редизайн, монтування. Із зміною технологій деякі з них зазнають суттєвих змін у новому столітті.

Художньо-конструктивні особливості дизайну ювелірних виробів залежать від поставлених майстром (чи замовником) завдань і знаходяться у компромісі між високохудожнім, але важко тиражним, і легко впроваджуваним способом виготовлення.

Художньо-конструктивні особливості авторських ювелірних виробів можна виявити лише з урахуванням специфіки матеріалу. Дизайн ювелірного виробу слід сприймати як пошук компромісу між унікальністю і тиражем. Сьогодні цінність дизайну ювелірного виробу визначається легкістю впровадження його в серійне виробництво: лиття, штампування, мінімум збірних монтажних операцій.

Отже, дизайн ексклюзивних ювелірних виробів в Україні та їх впровадження в тираж є важливою темою дослідження. Балансування між масовим тиражем та ексклюзивним дизайном актуалізує питання авторського ювелірного виробу. Виникає необхідність виявлення засобів художньої виразності, конструктивних особливостей і підходів у процесі проектування та створення ювелірних виробів, а також розв'язання проблеми адаптації ексклюзивної речі до тиражу масового виробництва.

---

**Єжова О.В.**

*Доктор педагогічних наук  
Професор кафедри теорії і методики технологічної підготовки,  
охорони праці та безпеки життєдіяльності*

**Баранько О.О.,** магістрант

**Батрак І.М.,** магістрант

**Крамаренко Н.М.,** магістрант

**Мартинюк М.А.,** магістрант

*Центральноукраїнський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький*

## **ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ ЖІНОЧИХ СУКОНЬ З ОЗДОБЛЕННЯМИ**

З платтевих тканин виготовляють широкий асортимент жіночого одягу: сукні, блузки, спідниці, комбінезони, штани тощо. На першому етапі створення колекції одягу важливим є якісне виконання двох



взаємопов'язаних проектних процедур – створення ескізів та підбір матеріалів. Подальші дії з проектування (зокрема вибір базової конструкції та прибавок, уточнення конфігурації ліній крою та параметрів оздоблювальних деталей) визначаються з одного боку, авторським задумом, втіленим в ескізі, а з іншого – властивостями обраних матеріалів.

Важливим для даного напрямку є дослідження [3], в якому розроблено класифікацію тектонічних систем одягу різного асортименту в залежності від структури матеріалів та конструкції виробів. Значним внеском в методологію дизайн-проекування є розподіл форм одягу на чотири тектонічні системи: 1) форма та покрій одягу прилеглого силуету, підпорядковані обрисам людського тіла; 2) мала і середня об'ємна форми, силует напівприлеглий та Х-подібний, прямокутний або розширений до низу, опорні ділянки в основному на конструктивних поясах фігури; 3) жорсткі форми великого об'єму, силует прямокутний або трапецієподібний; 4) велика дуже жорстка форма, розширеного, рідше прямого або овального силуету.

Метою даного дослідження є подальший розвиток методології дизайн-проекування жіночих суконь з оздобленнями з урахуванням властивостей матеріалів.

Жіночий одяг з платтевих матеріалів створюється переважно в 1 та 2 тектонічних формах, рідше в 3. Для цих форм характерною є наявність оздоблювальних деталей, зокрема оборок та воланів. Такі деталі не лише збагачують композицію моделі одягу, а й забезпечують свободу руху та підкреслюють динамічність форми. У відповідності до рекомендацій [1, с. 27] уточнені види властивостей матеріалів, які необхідно враховувати на різних етапах дизайн-проекування жіночих суконь (табл. 1).

Таблиця 1

Урахування властивостей матеріалів при дизайн-проекуванні

Етап дизайн-проекування	Результат реалізації етапу	Властивості матеріалів, які враховуються на етапі	
		група властивостей	параметри
Ескізне проєкування	Серія ескізів	оптичні	колір, фактура, блиск, туше
Тектонічна форма	1 2 3 4	волокнистий склад, фізико-механічні	комплекс параметрів
Конструкторсько-технологічна проробка виробу	крій	фізико-механічні	щільність, маса
	прибавки	фізико-механічні	жорсткість, драпірувальність
	оздоблювальні деталі	фізико-механічні	драпірувальність
	технологія	волокнистий склад, фізико-механічні	комплекс параметрів

Для ефективного проектування оздоблювальних деталей, зокрема шлярок та воланів, необхідно мати інформаційне забезпечення у вигляді матриці вибору конструктивно-декоративних рішень оздоблювальних деталей жіночого одягу в залежності від властивостей матеріалів. Зокрема, для проектування воланів актуальним є матриця вибору кута розкроювання волану на основі дослідження [2], а для шлярок – вибору коефіцієнту зборки. Рекомендації щодо вибору технології стабілізації матеріалу для машинного вишивання розглянуті в статті [4].

Висновок. На окремих етапах дизайн-проектування жіночих суконь враховуються різні фізико-механічні та оптичні властивості матеріалів. Зокрема, при виборі конструктивних параметрів оздоблювальних деталей (шлярок, воланів) оптимальним є урахування драпірувальності тканини. Подальше дослідження буде спрямоване на розроблення матриці вибору конструктивних та технологічних параметрів оздоблювальних деталей жіночих суконь в залежності від властивостей матеріалів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Пашкевич К.Л. Проектування тектонічних форм одягу з урахуванням властивостей тканин / К.Л. Пашкевич. – К.: НВЦ «Профі», 2015. – 364 с.
2. Pashkevich K. Designing of the complex forms of women's clothing, considering the former properties of the materials / Pashkevich K., Yezhova O., Kolosnichenko M., Ostapenko N., Kolosnichenko E. // *Man-Made Textiles in India*. - 2018, Vol. 46, Issue 11, p. 372-380.
3. Pashkevich K. Study of Properties of Overcoating Fabrics during Design of Women's Clothes in Different Forms / Pashkevich K., Kolosnichenko M., Yezhova O., Kolosnichenko O., Ostapenko N. // *Tekstilec*, 2018, 61(4), p. 224-234. DOI:10.14502/Tekstilec2018.61.224-234.
4. Yezhova O. Provision of the quality of decoration of semi-finished fashionable clothes, made of suiting fabrics with cotton content (denim type) / Yezhova O., Pashkevich K., Kolosnichenko M., Abramova O., Nazarchuk L. // *Vlakna a Textil*. - 2018, Vol. 25, 4, p. 94-102.

---

*Тирнак К.О.  
Смирнова К.О.*

*Аспірант кафедри експертизи, технологій та дизайну текстилю  
Закора О.В.*

*Кандидат технічних наук, доцент  
Завідувача кафедрою експертизи, технологій та дизайну текстилю  
Херсонський національний технічний університет*

## **ІННОВАЦІЙНИЙ СПОСІБ ВИГОТОВЛЕННЯ БЕЗШОВНОГО ОДЯГУ**

Технологічний процес виготовлення одягу передбачає перетворення текстильного полотна в об'ємну модель, яка відповідає фізіологічним особливостям тіла людини, її експлуатаційним та естетичним вимогам. При розробці моделей одягу як у масовому, так і в індивідуальному виробництві враховуються, у першу чергу, властивості вихідного матеріалу. Конструктивні лінії одягу, утворені розкладкою трьохвимірної моделі на полотні, слугують одночасно як для надання форми, так і для додаткового оздоблення [1]. Відтак, тканини із невиразною фактурою здебільшого використовують при виготовленні моделей із складним характером крою, матеріали з геометричними рисунками передбачають крій із збереженням цілісності рапорту, ворсові тканини підлягають розкрою з врахуванням напрямку ворсу в усіх деталях. Також існує такий вид конструювання, при якому конструктивні лінії навпаки приховуються або взагалі відсутні (рис.1). Такий одяг виглядає суцільним полотном заданої форми, вихідним матеріалом для якого можуть слугувати натуральні і штучні волокна [2].



Рис.1. Одяг з різним конструктивним дизайном

При розробці моделей одягу з тканин, які мають об'ємну та складну фактуру, дизайнери та проєктувальники намагаються

мінімізувати кількість швейних з'єднань для збереження оригінальності поверхні матеріалу. Надання форми виконується за допомогою діагонального крою або волого-теплової обробки. Останнім часом спостерігається тенденція закладення об'ємних характеристик майбутнього одягу ще на етапі ткацтва, відтак одяг виготовляється суцільної форми без розкрою та зшивання деталей (рис.2).



Рис.2. Одяг з тканин складної фактури

Процес ткацтва такого одягу є одним із новітніх напрямків розвитку модної індустрії. Перші досягнення у напрямку об'ємного ткацтва були зроблені у сфері виготовлення технічного текстилю (3D-ткацтво), а в останні роки такі технології розроблюються і у сфері фешн-індустрії. Ткацтво об'ємного текстилю є складним процесом, адже вимагає спеціальної конструкції устаткування текстильного виробництва. Однак у швейному виробництві значно зменшується кількість переходів при виготовленні одягу і, відповідно, зменшується вартість обробки.

Прикладом втілення поєднання текстильного та дизайнерського підходів до виготовлення об'ємного текстилю стала колекція, представлена на виставці Victoria and Albert Museum (Fashioned from Nature, Лондон, квітень 2017 р.) [2], для якої одяг був суцільно зітканим за заданою формою з натурального матеріалу. Дані експонати колекції були виготовлені голландською художницею Діаною Шерер [3]. Завдяки авторській методиці майстриня виготовляє полотна з об'ємним візерунком та формою просто з рослин, відтак одяг буквально вирощується. В якості ниток виступають коріння рослин: рису, пшениці різних сортів та маргариток (рис.3). Наразі триває розробка моделей одягу для бренду Burberry з використанням авторської методики Д. Шерер [4].



Рис.3. Авторські роботи Д. Шерер

Варто відмітити основну перевагу даної методики, яка полягає в її екологічності через повну відсутність використання складного обладнання. Але попри переваги, основним недоліком методики є недовговічність одягу: коріння висихає та втрачає міцність.

Таким чином, принцип вирощування одягу з об'ємною формою без використання технологічного обладнання та спеціального устаткування є суттєвим проривом в області проектування. Подальше вдосконалення існуючих методик 3D-ткацтва може повністю змінити концепцію виробництва текстильних і швейних виробів при забезпеченні високого рівня їх дизайну.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Славінська А.Л. Методи типового проектування одягу: навч. посібник / А.Л. Славінська. – Хмельницький: ХНУ, 2012. – 179 с.
2. Victoria and Albert Museum [Електронний ресурс]: [Веб-сайт] – URL: <https://www.vam.ac.uk/>. (дата звернення 19.08.2019) – Назва з екрана.
3. Diana Scherer [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. – Режим доступу: [www://dianascherer.nl/category/commissions/](http://www.dianascherer.nl/category/commissions/) (дата звернення 19.08.2019) – Назва з екрана.
4. Анастасія Шартогашева. Послушные растения Дианы Шерер: художница из Голландии // Популярная механика — 2019. — № 7 Июль 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.popmech.ru/magazine/2019/201-issue/>. (дата обращения: 19.08.2019) – Название с экрана.

---

**Захаркевич О.В.**  
*Доктор технічних наук, професор*  
**Кулешова С.Г.**  
*Кандидат технічних наук, доцент*  
**Вітюк Ю.О.**  
*Студент*  
**Сорока М.С.**  
*Студент*

*Кафедра технології та конструювання швейних виробів  
Хмельницький національний університет*

## **ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ УНІВЕРСАЛЬНОГО ОДЯГУ- КОНСТРУКТОРА**



















Швидка мода спричинила кризу перевиробництва, яка в свою чергу, результує у тоннах відходів. В Україні за 10 років привезли по 24 кг поношеного одягу на кожного громадянина, враховуючи заробітчан і немовлят. Але якщо Європа таким чином позбавляється від сміття, то в Україні старий одяг віддати або переробити не можна [1].

Одяг-конструктор це один із засобів забезпечення швидкої моди без додаткового виробництва та відходів. За визначенням, конструктор – це набір готових елементів, із яких можна скласти безкінечну кількість моделей за побажаннями замовника. Вже готовий одяг змінюється разом із модою. Купити можна як цілий виріб, так і модну деталь до базового набору, який уже є у споживача. Дослідження спрямовано на жіночу аудиторію молодшої вікової групи, які є найбільш активними споживачами одягу. Ціна одягу-конструктора практично не відрізняється від вартості класичного одягу, при цьому залежить від кількості вибраних елементів. Для візуалізації дизайну конкретної моделі одягу, що розробляється на основі універсального одягу-конструктора, складено морфологічну матрицю (табл. 1) [1-4].

При складанні морфологічної матриці верхнього жіночого одягу розглянуто вісім морфологічних ознак та три варіанти кожної із них.

Таблиця 1

## Морфологічна матриця ознак верхнього жіночого одягу

Варіант	Варіанти реалізації морфологічних ознак							
	Стан	Середня частина стану	Нижня частина стану	Верхня частина рукава	Нижня частина рукава	Кишені	Пояс	Комір
1						...	...	Шаль
2							...	Піджачний
3						...	...	 

Для розробки прототипу комп'ютерної програми комбінаторного синтезу елементів одягу-конструктора з метою візуалізації віртуального образу можливого варіанту моделі виробу обрано графічний редактор растрової графіки. Головним критерієм вибору редактора є наявність можливості створення зображення у вигляді окремих прошарків. Обрано графічний редактор, що розповсюджується безкоштовно через он-лайн ресурс Gimp [2].

У середовищі графічного редактора Gimp завантажені усі варіанти реалізації розробленої прототипної колекції виробів, що входять в набір одягу-конструктора заданого асортименту, які представлені у морфологічній матриці, причому кожен варіант окремої морфологічної ознаки представлений у окремому прошарку. Для організації роботи з морфологічними ознаками у середовищі Gimp використано діалогове вікно "Слой". Вікно викликають на екран натисканням кнопки з відповідною назвою. На екрані "Слой" дають назву створеному прошарку – назва відповідає варіанту морфологічної ознаки.

Усі прошарки представлені у вигляді ієрархічного дерева, у якому вищому рівню відповідає назва морфологічної ознаки, а нижчому – конкретний варіант її виконання (рис. 1).

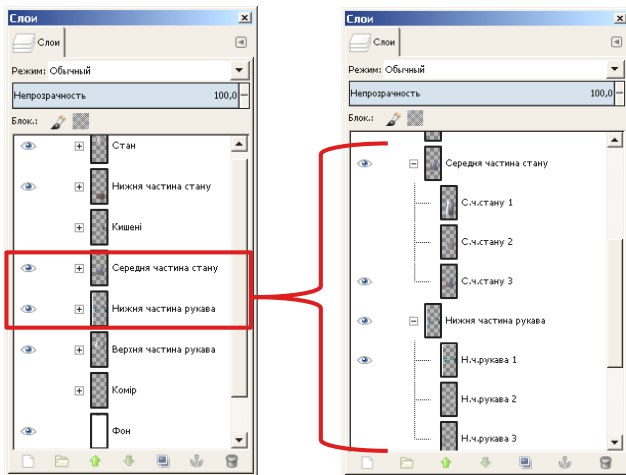


Рис. 1. Дерево морфологічних ознак жіночого верхнього одягу

Шляхом перебору варіантів морфологічних ознак, вмиканням видимості (невидимості) прошарків, досягається можливість створення практично безкінечної кількості ескізів одягу заданого асортименту за умови постійного оновлення бази морфологічних ознак та занесення їх у відповідні прошарки. Кожен новостворений ескіз може бути збережений як окреме зображення на цьому ж робочому листі, що й варіанти ознак, причому всі його морфологічні ознаки повинні бути перенесені в окремий прошарок, на якому не міститься жодного варіанта морфологічних ознак. Іншими словами, доцільно створити прошарок під назвою ескізи і переносити усі варіанти моделей на нього.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Zakharkevich O. Method of determining transformable garment functional usage completeness / O. Zakharkevich, I. Minchack, U. Babich // Study of problems in modern science: new technologies in engineering, advanced management, efficiency of social institutions. Monograph : ed. by Shalapko Y., Wyszowska Z., Musial J., Paraska O. – Bydgoszcz, Poland, 2015. – P. 308-317.
2. Захаркевич О. В. Практикум з комп'ютерного проектування одягу: навч. посібник / О. В. Захаркевич, С. Г. Кулешова, О. М. Домбровська. – Хмельницький: ХНУ, 2016. – 311 с.
3. Пальто-трансформер / О.В. Захаркевич, Ю.В. Кошевка, С.Г. Кулешова, О.В. Хасанова. Реєстраційний номер заявки s2018 02407 від 9.10.2018.



4. Вітюк Ю. О. Вироби-трансформери, як інноваційна складова універсального дизайну / Ю. О. Вітюк, М. С. Сорока, О.В. Захаркевич, С.Г. Кулешова: матеріали міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Молодь - науці і виробництву - 2019: Інноваційні технології легкої промисловості», (Херсон, 16-17 травня 2019 р.). – Херсонський національний технічний університет, 2019 р.– С. 144-146.

---

---

*Yakymchuk Dmytro*  
*PhD, associate professor*  
*Kherson State University, Kherson*

## **FOOD DESIGN AS AN INNOVATIVE DIRECTION FOR DEVELOPMENT OF HOSPITALITY INDUSTRY**

1. Today, the hospitality industry is key to the development of Ukraine's economy. It contributes to the arrival of significant funds in the state budget and increases the growth rate each year. This is a broad industry that covers many multidirectional areas. One of them is the food industry. Especially relevant is the task of developing innovative directions for development of this industry.

2. Among the innovative technologies that can become breakthrough should be considered the following:

- bioinformatics;
- synthetic biology;
- food design;
- smart pharming;
- vertical farms;
- aquaculture;
- bioinformatics;
- genetics;
- alternative sources of protein;
- technology of preservation and lengthening shelf life of food products.

Various variants of development and introduction of future technologies are possible, especially those that can become breakthrough. Perspectives of innovations depends on areas variety of development that they will be relevant.

3. Among the promising types of trunk options for the development of future technologies are the following:

- economic optimism – globalization and market control by international corporations;
- market reform – the state and society regulates the market and the influence of global corporations;
- world sustainable development – great attention to ecology and healthy lifestyle issues;
- regional competition – a return to the policy of protectionism and state and public control over the person;
- regional sustainable development – development of local economy and self-organization.

**4.** Innovative technologies that have high chances to become breakthrough technologies include: bioinformatics; smartfarming; synthetic biology; food design; alternative sources of protein.

For technologies with lower chances of mass use include the following: vertical farms; aquaculture; conservation technology and extending shelf life of food products.

**5.** Design of food products in the world is very relevant and promising and growing every year. In Ukraine this innovation direction is practically absent. In higher education institutions this specialty is not studied and in most establishments of hotel-restaurant industry used existing technologies and practically standard menu.

Only some specialized cafes or restaurants are developing new types of dishes, but they do not reflect today's world-wide innovation trends in food technology.

*Estela Halpert*  
Artist  
Buenos Aires, Argentina

### **DESIGN FUNCTIONS OF EDUCATION IN MODERN SOCIETY**

Education builds strengths, security, breaks down barriers and develops possibilities for everyone.

In a world where there are so many differences between those who have the chance to decide for themselves, to have access to work, to culture in all its forms the axiom "Only education can set us free", repeated in Estela Halpert works, promotes and seeks to raise awareness about this social phenomenon.



Fig. 1. Construction of a Premise



Fig. 2. Concern

Artist won't change the world with work, but looking to open questions. The handmade paper is made with recycled water to take care of the environment.

Thus, design education plays a key role in becoming artists. By combining art and education, it helps to form the modern worldview of man, filled not only with wonderful thoughts and knowledge, but also with concern for the environment and the planet as a whole.

---

**Zainab Fouad Elzayat**  
*Ph. D, Faculty of specific education*  
*University of Kafrelsheikh*  
*Kafrelsheikh, Egypt*

## **THE IMPACT OF CONSTRUCTIVE LEARNING IN THE COLLECTION OF ARABIC LANGUAGE**

The research aims to use constructivist learning in teaching the skill of the student teacher development of Arabic language division through the material of music education in the aspects (rules - songs school - some of stories and themes reading) for students of the second division at the faculty of education Kafrelsheikh University for the academic year 2017. To achieve the objective of study was use quasi-experimental program in which one group used an experimental test to measure (before - after). A research sample consisted from of 25 students.

The results of study showed that there are statistically significant differences between the average of students grades before and after the cognitive achievement test. There are also statistically significant differences between the average scores of students in the before and after application of the observation card for skill performance. There is a significant correlation between students grades in cognitive achievement test and their scores on the observation card in the skill test.

---

**Агамян Карен Гургенович**  
*Профессор, заведующий кафедрой изобразительного искусства*  
*Ереванский государственный педагогический университет*  
*Ереван, Армения*

## **ИДЕАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ, КАК СТИМУЛ К ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Поставлена задача по-новому взглянуть на некоторые аспекты и мотивации, побуждающие и стимулирующие созидание, новаторство и активацию человеческой деятельности, в частности, в сфере промышленного дизайна.

По распространенному в последнее время мнению, к сожалению, не лишено оснований, стимулом деятельности и не только в рассматриваемой области, является личная выгода. На второй план отодвигается внутренняя тяга человека к естественному

стремлению к совершенству. Соответственно и к созданию наиболее совершенной, с учетом современных возможностей, искусственной окружающей среды и предметного мира. Как нам кажется все большее и большее насаждения культуры сиюминутных выгод и распространение вещей стимулирующих плохой вкус, приводит к стремлению проектировать вещи, удовлетворяющие спросу культуры массового потребительского рынка. Исходя из этого необходимо, по нашему мнению, обозначить иные направления и принципы достижение целей и решения задач в процессе проектирования. Следует отметить, что в процессе творческого проектирования подсознательно у авторов могут возникнуть образы и идеи, соответствующие воображаемой идеальной модели.

Однако в практике, в ходе многолетних наблюдений, выясняется, что в стадии создания проектов на первый план чаще выдвигаются иные задачи и цели стимулирующие и мотивирующие проекты далекие от воображаемой идеальной модели. Необходимо в учебном процессе внедрять методику проектирования с создания воображаемой идеальной модели и стремиться приблизиться к нему. Идеальная модель может создаваться в словесном описании и иногда сопровождаться эскизными концепциями.

Рассматриваются некоторые исторические периоды становления дизайна в частности когда были попытки отойти от давления требований системы возвеличивания и важности обладания имуществом. Такие вехи зафиксированы, например, в начале XX-го века в постреволюционный период развития архитектуры и проектирование предметной среды в СССР, в революционных концепциях проектирования и концепций, разработанных в Баухаузе и других.

К сожалению, оставив несомненно глубокий след в истории развития мировой культуры, эти примеры хотя и восхищали, но не приобрели полного признания в широком смысле. Быть может они опередили свое время несмотря на то что, внесли большой вклад в идеологи создание искусственной окружающей среды и еще ждут своего ренессанса.

Думается, что прекрасные представители человечества, будь то философы, полководцы, революционеры или дизайнеры, так или иначе стремились к своей воображаемой идеальной модели. Можно сказать, что двигателем всяких действий является стремление реальную существующую модель, уподобить идеальной модели.

Чем больше степень несоответствия реальной и идеальной моделей, тем интенсивнее деятельность. Иногда отсутствие удовлетворительных результатов – это результат отсутствия воображаемой идеальной модели.

---

**Бондаренко В.В.**  
*Доцент, професор кафедри "Дизайн середовища"  
Декан факультету "Дизайн середовища"  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **ПОШУК НОВИХ ПІДХОДІВ ТА МЕТОДИК В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА**

Навчання студентів на дизайнерських спеціалізаціях потребує постійного творчого пошуку, як з боку викладачів, так і з боку учнів. Саме творчий потенціал студента має бути розкритий в процесі їх навчання ще з перших кроків життя у ЗВО.

Значну роль в розкритті здібностей студента та перетворенні його в творчу індивідуальність має так звана мотиваційна складова. Саме вона дає змогу сформулювати та збагатити мотивацію творчої діяльності майбутнього фахівця.

В Харківській державній академії дизайну і мистецтв серйозну увагу приділяють пошуку нових методик навчання, які б могли активізувати творчу діяльність студентів.

Найкращим чином розвивається творча активність студентів в процесі їх участі у різних конкурсах, фестивалях, work-shop-(ax). Саме тому кафедри "Дизайн середовища" та "Дизайн меблів" активно втілюють в навчальний процес на старших курсах видачу тих завдань, що оголошуються в різних конкурсах. Практика активної участі студентів-дизайнерів факультету "Дизайн середовища" в міжнародних, республіканських та міських конкурсах дає можливість студентам порівнювати свої проекти з роботами представників інших шкіл, самостійно оцінювати своє місце по відношенню до інших та одержувати незалежну експертну оцінку своїх робіт.

Найкращим чином розвивається творча активність студентів при участі в різних професійних конкурсах. Так, в 2017 році студенти спеціалізації "Дизайн інтер'єру" приймали участь в I Всеукраїнському конкурсі творчої молоді "Get Me to the Top". Студентка Коваль Катерина за кращу роботу, присвячену дизайну офісних приміщень, одержала можливість пройти стажування в Лондоні.

Студенти факультету "Дизайн середовища" п'ять разів приймали участь у Work-shop-(ax), які проводились у Флоренції (Італія) в рамках Міжнародного фестивалю з дизайну. Фестиваль був організований італійським благодійним фондом Paolo Del Bianco. Студентка факультету Наталя Васичкіна була нагороджена медаллю

президента Республіки Італії за кращу дипломну роботу.

Творча активність студентів зростає і роботи виконуються з більшою зацікавленістю та відповідальністю, коли конкретний замовник приймає дизайн-проект до реального виконання на об'єкті. Так, минулого року група студентів разом з викладачами кафедри "Дизайн середовища" виконували розпис в інтер'єрах Фабрики "Філіп Моррис Україна" у Харкові.

В повній мірі свій творчий потенціал розкривають студенти, що приймають участь у Міжнародних молодіжних гончарських фестивалях, які щорічно проводяться в давньому центрі гончарного мистецтва в с. Опішня Полтавської області.

В 2017 році студент Вячеслав Пасинок одержав Гран-прі фестивалю та виконав за своїми ескізами роботу, яка установлена на території Національного музею кераміки. Минулого року В. Пасинок одержав Грант для виконання творчої роботи, яка 26 вересня 2018 року також знайшла своє місце на території цього музею.

Останній конкурс, в якому студенти прийняли участь в цьому році, це був Харківський обласний відкритий студентський архітектурно-мистецький конкурс на кращу проектну пропозицію пам'ятника Захисникам України (учасникам АТО).

Основним завданням конкурсу було:

- пошук художньо-архітектурної форми задля вшанування пам'яті загиблих воїнів-учасників АТО (ООС);
- створення завершеної архітектурної композиції та єдиного тематичного простору в комплексі з прилеглим благоустроєм.

Сім студентів 1-го курсу магістратури, що навчаються за програмою "Дизайн архітектурно-ландшафтного середовища", працювали над проектними пропозиціями пам'ятного знаку, присвяченого воїнам АТО, які є мешканцями міста Краснокутська. Серед них є Герой України.

Таким чином на факультеті "Дизайн середовища" ХДАДМ створена індивідуальна методика активізації студентів до участі в конкурсних змаганнях. Все це не тільки сприяє формуванню сучасного професіонала-дизайнера, але й дає змогу сформуванню та розвитку творчі особистості, що дуже важливо в дизайн-освіті.

---

*Сергієнко О.М.*

*Старший викладач кафедри дизайну*

*Данильченко Н.В.*

*Викладач кафедри дизайну*

*Національний університет кораблебудування ім. Макарова, м. Миколаїв*

## **СИНТЕЗ ХУДОЖНЬОЇ І ТЕХНІЧНОЇ ОСВІТИ ВИКЛАДАЧА ЯК КОМПОНЕНТ ВПЛИВУ НА ПРОФЕСІЙНУ ЯКІСТЬ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ ДИЗАЙНУ**

Сучасне суспільство неможливо представити без діяльності дизайнера. Результати цієї діяльності можна спостерігати в різних галузях. В процесі навчання майбутніх дизайнерів традиційно вважається важливою потужна художня та мистецька підготовка. Але в сучасному конкурентному та технологічному розвинутому суспільстві, де діяльність дизайнера стосується багатьох технічних моментів, виникає потрібність у фахівцях, що поєднують технічну та мистецьку підготовку. Професія дизайнера інтер'єру акумулює знання суміжних професійних галузей - техніки, архітектури, мистецтва тощо - на основі взаємообміну інформацією і технологіями. Концепцію підготовки таких фахівців в значній мірі визначають особистості викладачів, їх практична діяльність та напрямок наукової та творчої діяльності.

Спеціальність "Дизайн" виникла в НУК в 1999 р. До цього з 1988 р. існувала спеціалізація "архітектура і дизайн суден". Значна роль у створенні та становленні спеціальності та кафедри дизайну належить кандидату технічних наук, доценту Данилю Олександровичу. Він був першим завідувачем кафедри дизайну, з 2001 р. по 2003 р. В 1972 р. закінчив Гданський політехнічний інститут зі спеціальності "архітектура", з 1973 р. працював в Миколаївському кораблебудівному інституті (зараз НУК ім. адм. Макарова), в 1979 р. захистив кандидатську дисертацію в Ленінградському кораблебудівному інституті. Тривалий час працював на кафедрі "Проектування суден", протягом 20-ти років викладав курс "Архітектура суден". Данилю О.В. займався науковою роботою, пов'язаною з архітектурними питаннями проектування житлових приміщень суден, екстер'єру суден, дизайну суднового інтер'єру. Оскільки його завжди приваблювали не тільки технічні аспекти проектування, але й художні, він проходив курси підвищення кваліфікації в Московському вищому художньо-промисловому училищі (Строгановське) зі спеціальності "Промисловий дизайн";



пізніше вже зі спеціальності, безпосередньо, "Дизайн". Поєднання різнобічної підготовки з рисунку і живопису та з архітектури і конструкції корабля дозволило Данилко О.В. організувати нову спеціальність "Дизайн" і, згодом, очолити кафедру дизайну. Окрім роботи викладача, постійно працював як архітектор і дизайнер, був членом Спілки дизайнерів України. Ним було спроектовано кілька присадибних будинків, житлових та громадських інтер'єрів, багато екстер'єрів та інтер'єрів малотоннажних суден, вітрильних та моторних яхт. Одночасно писав морські пейзажі з вітрильними старовинними суднами, будову яких знав досконально.

Наступним завідувачим кафедри дизайну НУК, який поєднує технічну та дизайнерську діяльність, став з 2003 р. кандидат технічних наук, доцент Пишнев Сергій Миколайович – спеціаліст в галузі архітектури і проектування кораблів, кандидат технічних наук, доцент, член-кореспондент Академії технологічних наук України член Спілки дизайнерів України, автор багатьох наукових, навчально-методичних робіт та патентів в галузі проектування і архітектури суден, технології макетування, дизайну суднового інтер'єру. Одночасно з роботою в університеті більше двадцяти років викладає основи макетування і судномодельовання в Миколаївському обласному центрі технічної творчості. Професійно займається виготовленням моделей суден. Віцепрезидент всеукраїнської Федерації судномодельовання та судномодельного спорту України. Всебічна підготовка Пишнева С.М. дозволила йому в подальшому розвивати спеціальність, залучати до викладання спеціалістів-практиків в галузі дизайну та мистецтва.

Серед викладачів кафедри є ще приклади поєднання технічної та художньої або мистецької підготовки. Це Росляков Сергій Миколайович – кандидат мистецтвознавства, член Спілки художників України, який окрім диплома Ленінградського інституту живопису за спеціальністю "історія і теорія образотворчого мистецтва", має ще диплом інженера Миколаївського кораблебудівного інституту. Член Спілки дизайнерів України Сергієнко Олена Миколаївна також закінчила Миколаївський кораблебудівний інститут і поєднує технічні знання інженера та викладача, які отримала на художньо-графічному факультеті Південноукраїнського національного педагогічного університету.

Характерною рисою кафедри дизайну в НУК є підготовка бакалаврів - дизайнерів суднового середовища, які повинні мати загальну уяву про будову суден. Тому наявність науково-педагогічних працівників в галузі технічних наук сприяє найкращому застосуванню знань та умінь в підготовки фахівців в галузі дизайну. Всебічна художня, конструкторська, технічна та технологічна підготовка майбутніх дизайнерів дозволяє краще орієнтуватися у виборі

матеріалів, конструктивних тонкощях та розумінні основних технологічних процесів при проектуванні інтер'єру чи його обладнання.

В процесі роботи над проектом студент аналізує конструктивні особливості архітектурних конструкцій або меблевого обладнання. І тоді приходить порозуміння, що на їх естетичний вигляд, на формотворення та міцність по-різному впливають фізико-механічні властивості матеріалів. Закони формоутворення, в свою чергу, підкоряються законам механіки тощо.

Загалом, поєднання технічної та художньої підготовки дозволяє викладачу мислити більш глобально, вимагати зі студентів не тільки творчого підходу, але й аналітичного осмислення, теоретичного обґрунтування і технічно-конструктивної проробки проекту, на базі отриманих знань та умінь.

В значній мірі, поєднання технічної та художньої освіти завідуючого кафедри і викладачів можуть визначати напрямок розвитку спеціальності та впливають на професійні якості підготовки майбутніх бакалаврів, як конкурентоспроможних фахівців.

---

**Сорохан Г.О.**

*Старший викладач кафедри дизайну  
Херсонський національний технічний університет*

## **ПРОБЛЕМА АКАДЕМІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ НА ХВИЛІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ**

Проблема вдосконалення підготовки висококваліфікованих фахівців в області дизайну завжди вимагає наукових розробок, пошуків нових систем навчання зі спеціальних дисциплін: академічному рисунку і живопису. Рисунок і живопис для дизайнерів є одним з важливих предметів, який закладає базис, без якого неможливе становлення в цій професії. Дизайн – це творча діяльність, яка включає в себе наукове, художнє і технічне начало. Оскільки діяльність дизайнера пов'язана з проектуванням предметного світу, студенту необхідно професійно оволодіти засобами графічного і живописного зображення. В процесі навчання майбутній дизайнер через призму рисунка та живопису вчиться висловлювати свої думки, фіксувати ідеї.

Однак в останні два десятиліття в українських вузах назріла криза в розвитку дисципліни "рисунок" та "живопис". На жаль кількість годин з цього предмету скорочується на всіх спеціальностях

подібного профілю. Для студента виникає питання: чи варто сумлінно вивчати ці предмети, якщо це не має прямого відношення до основної дисципліни – проєктування?

До теперішнього часу накопичено значний досвід в сфері освіти, який становить основу академічної методики викладання рисунка і живопису. "Академічний рисунок і живопис" має набагато довшу історію і традиції, ніж порівняно нова спеціальність "дизайн". Процес становлення і накопичення традицій в культурі досить складний. Для системи освіти цей процес має, як правило, принциповий характер, оскільки сама сфера освіти внутрішньо суперечлива: з одного боку, вона є транслятором культури в часі, з іншого - повинна спиратися на минуле та традиції.

Сучасні потреби дизайну в пошуку ефективного графічного мовлення (у зв'язку з освоєнням цифрових технологій) змушують шукати нові графічні прийоми і методи, спираючись на розуміння особливостей і можливостей проектного використання образотворчих засобів. У розвитку дизайнерської школи освіти викладання рисунка і живопису здійснювалося в постійних коливаннях між загальними вимогами художньої школи та спеціальними завданнями професійного навчання.

Ми спостерігаємо, що останнім часом значну роль у формуванні вітчизняної школи дизайну відіграє західна система освіти, яка має більш тривалу історію і глибші традиції. Значення вищої школи "Баугауза" в дизайнерській професійній освіті дуже велике. Її методичні розробки в галузі художнього сприйняття, формоутворення, кольорознавства лягли в основу багатьох теоретичних праць і не втратили досі своєї наукової цінності та актуальності.

Більшість Європейських шкіл дизайну сьогодні орієнтовані на зв'язок з виробництвом і вирішення конкретних проблем. Тут влучно згадати знамениту Ульмську школу, чий ректор Томас Мальдонадо вважав, що в підготовці дизайнера повинна переважати інженерна складова, особливістю якої є динамічність, постійна мінливість, викликана розвитком техніки. Сьогодні в університеті Лідса (Велика Британія) в програму навчання з промислового дизайну в обов'язково додається робота в дизайн-студії, вивчення основ механіки, електроніки, матеріалознавства. В Італійській академії мистецтв студенти і викладачі беруть участь у спільних з відомими дизайн-студіями проєктах. Щоправда, при цьому зворотним боком медалі іноді є недостатня присутність в програмах таких шкіл художніх дисциплін, що в кінцевому підсумку збіднює проектний інструментарій дизайнера.

Стає очевидним, що сучасне мистецтво являє нам феномен інших сукупностей художніх практик, до яких не застосовуються

колишні критерії традиційного образотворчого мистецтва. Відхід сучасного мистецтва від класичних зразків ставить питання до академічної художньої освіти.

Зазначені аспекти мають прямий вплив на художню підготовку в європейських вузах. Вважається, що мистецтво в сучасному світі – це дослідницька діяльність, а не створення гарних речей. Професія дизайнера – не ремесло, а інтелектуальне виробництво, і, відповідно, теоретичні дисципліни є ключовими. Без володіння ними студент просто не зможе вчитися.

Тому в підготовці дизайнера не втрачає актуальності проблема співвідношення академічної традиції і новаторства в мистецтві, коли новаторство набуває таких форм, які іноді повністю заперечують традиційну спадщину школи.

Майбутньому дизайнеру не тільки необхідно вміти мислити, але, головне, швидко і грамотно висловлювати свої думки в графічній формі. В ході роботи над проектом робляться десятки, сотні, тисячі ескізів-скетчів (часом в присутності замовника). Не володіючий технікою рисунка, прив'язаний до гаджету дизайнер в такій ситуації подібний до інваліда на милицях.

Можна сказати, що підготовка дизайнера в галузі образотворчого мистецтва відповідає загальній фізичній підготовці спортсмена: вона необхідна, але її однієї, звичайно, недостатньо для діяльності в межах спеціальності, скоріше, її слід вважати обов'язковою базою для подальшого оволодіння вузькопрофесійними компетенціями.

---

**Базилук Е.В.**

*Кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну  
Хмельницький національний університет*

## **ЕРГОНОМІЧНІ АСПЕКТИ В ДИЗАЙНІ НАВЧАЛЬНИХ ПОСІБНИКІВ З КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ**

Якісні підручники і навчальні посібники є одним з важливих факторів забезпечення якісної освіти. Надзвичайно важливу роль для сприйняття інформації відіграють ергономічні аспекти оформлення навчального видання. Навчальні посібники, призначені для оволодіння навичками роботи в комп'ютерних програмах, мають певні особливості оформлення, обумовлені потребами користувачів. Завданням такого посібника є ознайомлення з загальними поняттями і термінами, які використовуються при роботі в комп'ютерній програмі,

інформування про організацію робочого вікна програми, наявність функцій, інструментів, способів їх налаштування, а також опис способів виконання найбільш поширених завдань. Виходячи з особливостей, притаманних посібникам з комп'ютерної графіки, було виділено ергономічні аспекти в структурних складових цих навчальних видань.

Структурними складовими посібника є текст (основний, додатковий, пояснення) і позатекстові компоненти (ілюстративний матеріал, апарат організації засвоєння, апарат орієнтування) [1].

Текст посібника повинен бути написаний зрозумілою мовою, мати показчик термінів, систему запитань і завдань для роботи з ними. Оскільки значна частина студентів на початку вивчення програми не знайома з основними аспектами комп'ютерної графіки, то в структурі посібника варто передбачити розділ, в якому буде представлена інформація про види графіки, колірні моделі, формати тощо. Така методика використання пояснювального попереднього організера сприяє засвоєнню нової інформації, ґрунтуючись на раніше отриманих знаннях. Пояснювальний попередній організер надає стиснуту інформацію про об'єкт дослідження в цілому, без деталей, використовуючи знайомі поняття. Це дозволяє полегшити вивчення і розуміння нового матеріалу на ранній стадії ознайомлення з ним [2]. Шрифти для основного тексту навчального посібника повинні мати просте виконання, яке не відволікає від змісту, і бути зручними для комфортного читання довгих текстів.

В текстах посібників з комп'ютерної графіки міститься багато назв елементів інтерфейсу програми, діалогових вікон, інструментів тощо. Зазвичай ці назви передають мовою оригіналу, деколи додатково вказують англomовну назву. Для полегшення читання текстів назви елементів програми і інструментів доцільно виділити, використовуючи іншу гарнітуру, розмір шрифту, напівжирне виділення або курсив. Рекомендована частка виділеного тексту – до 10% на сторінці. Не рекомендовано для виділення використовувати підкреслення, яке перевантажує композицію і погіршує читабельність [2].

У посібнику, крім основного тексту, зазвичай розміщують апарат орієнтування – передмову, вступ, зміст, алфавітний або тематичний показники тощо [1]. Матеріал, викладений у посібнику, для кращого засвоєння поділяють на розділи, підрозділи тощо. Це дозволяє користувачу не лише порційно отримувати інформацію і послідовно оволодівати навичками роботи в програмі, але й складати власну траєкторію навчання, зупиняючись на тих частинах посібника, які сприяють вирішенню поставлених завдань, або повертаючись до проблемних тем.

Посібник повинен містити апарат організації засвоєння, що охоплює вправи, завдання і запитання для перевірки знань, інструктивні та довідкові матеріали (пам'ятки, вказівки для самостійного опрацювання матеріалу та практичних завдань; приклади виконання завдань), таблиці, підписи-пояснення до ілюстрованого матеріалу [1]. Пояснювальні схеми, ілюстрації, контрольні питання та тести є засобами вольового повторення і глибокого аналізу інформації [2].

Ілюстрації сприяють більш глибокій переробці інформації, оскільки зображення легше розпізнаються і запам'ятовуються (ефект переваги зображень [2]). В навчальних посібниках з комп'ютерної графіки ілюстрації повинні допомагати візуалізувати результати вибору тих чи інших інструментів, відображати розміщення елементів на робочому столі або різних параметрів в діалогових вікнах. Такі ілюстрації забезпечують інтуїтивне сприйняття принципів користування і налаштування різних інструментів, які входять до складу кожної програми. Ілюстрації повинні узгоджуватися з інформацією, яка передається в тексті. Для упорядкування отриманої інформації та надання потрібних акцентів в ілюстраціях можна використовувати нашарування та яскраві виділення [2].

При визначенні зовнішнього оформлення надзвичайно важливим є вибір формату посібника. Формат підручника повинен бути зручним у користуванні, палітурка – відповідати вимогам міцності і збереження зовнішнього вигляду. Великі формати незручні у використанні через обмежену площу робочого стола, на якому одночасно розташований комп'ютер. Малі формати не зручні через необхідність зменшення розміру ілюстрацій.

Навчальний посібник може мати додатки, як паперові (міні довідники з назвами інструментів, перелік гарячих клавіш тощо), так і не паперові (диски з програмами або відеоуроками, спеціальні підставки для підручника тощо). В залежності від комплектації додатками навчальний посібник може мати футляр або коробку, матеріал, конструкція і зовнішнє оформлення яких повинно бути ретельно продуманими.

Отже, ергономічні аспекти, які відіграють значну роль в сприйнятті інформації, повинні бути враховані в художньо-технічному оформленні навчальних посібників, призначених для вивчення комп'ютерних програм.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Карапузова Н. Д. Основи педагогічної ергономіки : навч. посібник / Н. Д. Карапузова, С. А. Зімниця, В. М. Помогайбо. – Київ: Академія, 2012. – 192 с.

2. Лидвелл У. Универсальные принципы дизайна / У. Линдвелл, К.Холден, Дж.Батлер. //Пер. с англ.. А.Мороза. – СПб.: Питер, 2014. – 272с.

---

**Богомаз-Назарова С.М.**

*Кандидат педагогічних наук*

*Старший викладач кафедри теорії і методики технологічної підготовки, охорони праці та безпеки життєдіяльності*

**Пуляк О.В.**

*Кандидат педагогічних наук*

*Доцент кафедри теорії і методики технологічної підготовки, охорони праці та безпеки життєдіяльності*

**Гавриленко К.О.**

*Асистент кафедри теорії і методики технологічної підготовки, охорони праці та безпеки життєдіяльності,*

*Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький*

## **ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ В ТЕХНОЛОГІЧНІЙ ОСВІТІ**

Сучасна освіта змінює погляди на процес навчання. Прогресивні педагоги вносять інноваційні корективи до освітньої програми з дисциплін професійної підготовки майбутніх фахівців у галузі технологій. Ринок праці вимагає спеціалістів, які здатні осмислено та креативно підходити до результатів своєї професійної діяльності.

Одним із факторів, які могли б уможливити підготовку таких спеціалістів є позаурочна робота у технологічній освіті, яка відзначається проведенням та участю в різних конкурсах, створенням дизайнерських колекцій, науковими дослідженнями, організацією олімпіад, роботою проблемних груп та гуртків, що вимагає не тільки відповідної фахової підготовки, а й творчого підходу до виконання різних освітніх завдань.

Під час освітнього процесу студенти повинні не тільки набувати фахових компетентностей, без яких є неефективною професійна діяльність, а й творчо розвиватися, відкриваючи для себе щось нове, цікаве, отримуючи при цьому естетичне задоволення від отриманих знань та практичного досвіду виконання завдань.

Одними із головних завдань викладачів технологічної освіти в освітньому процесі закладів вищої педагогічної освіти є особлива

увага творчому розвитку студентів: творче мислення, пізнавальні здібності, вміння самостійно поповнювати знання. Це реалізується через активізацію навчання, розробку відповідних методів і прийомів навчання, які спрямовані на формування пізнавальної активності студентів, засвоєння ними навчального матеріалу, розвиток їх інтелектуальних здібностей і вміння використовувати сучасні технології. Творчі здібності необхідно розвивати в ході всього освітнього процесу, а одним із важливих важелів у технологічній освіті є дизайн-проекування.

У результаті нашого дослідження було виокремлено фактори, які потребують вирішення наразі: зростання творчих ресурсів студентів в умовах глобалізації суспільства; необхідність активізації творчої активності у всіх сферах конструктивної діяльності у зв'язку з прискоренням розвитку сфер духовного і матеріального виробництва в суспільстві; провідна роль творчості, як суб'єкт-об'єктного розвитку загальної і, зокрема, естетичної культури особистості.

---

*Eslam Mohamed Elwakil*

*Designer*

*Kafrelsheikh, Egypt*

## **THE IMPACT OF VIRTUAL REALITY ENVIRONMENT IN TEACHING THE HISTORY OF ART IN ANCIENT OF THE EGYPTIAN CIVILIZATION**

Technology has become one of the most influential in our daily lives and has been characterized by acceleration. We discuss in this research study Nefertari tomb in Valley Queens (QV66), which is one of the largest and most beautiful tombs in ancient Egyptian history and which contain a huge amount of information that is difficult for the learner to understand.

Therefore, this technology should be used in the learning processes, including the most important of it (Virtual Reality). Which rely entirely on the environment created by the designer to create a virtual reality that simulates reality, using an interactive environment of virtual reality. In which the learner to make a journey inside the cemetery with an explanation of contents of this cemetery. To achieve as much of the learning effects which is (Edgar Dale) mentioned in learning cone in his book (Audio-visual methods in teaching), to see how the impact of this interactive environment on the learner during the journey.

Studying the history and historical monuments of culture with use of above technology makes it possible not only to imagine objects, but to see



their real paintings directly during learning. And since most people perceive information in a visual way – the quality of learning is greatly improved.

This indicates that virtual technologies can improve a learning process of the history of art in ancient of the Egyptian civilization in this particular case, and throughout history in all.

---

**Чепелюк О.В.**

*Доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри дизайну*

**Малищук Т.В.**

*Студентка кафедри дизайну*

*Херсонський національний технічний університет*

### **СПОСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ НА ПРИКЛАДІ ПРОЕКТУВАННЯ ВОВНЯНИХ СКУЛЬПТУР У СТИЛІ БІОПАНК**

При проектуванні об'єктів різного призначення студенти іноді стикаються с творчою кризою і не можуть втілити в матеріалі задум. Розглянемо один зі способів подолання творчої кризи.

Наприклад, за завданням викладача вони використовують певний стиль для отримання цікавих форм, фактур, кольорових комбінацій. Припустимо, що за завданням вони використовують кіберпанк, який виділяється серед сучасних стилів і має велику кількість розгалужень. Одним з найменш використовуваних, але перспективним з точки зору використання в дизайні та популярним серед молоді є біопанк [1]. Цей напрямок в науковій фантастиці присвячено соціальним та психологічним аспектам використання генної інженерії та застосування біологічної зброї. Біопанк описує синтетичну біологію і з'явився в результаті очікувань від прогресу біологічних технологій або, навпаки, страху перед неавтомисними наслідками. Найчастіше даний стиль використовують у ілюстрації або у живописі, рідше у скульптурі. При цьому форма, фактура, колір об'єктів обираються виходячи з уявлень про мутації або непритаманні земним істотам умови середовища.

Пошук форми при проектуванні текстильних об'єктів в стилі біопанк найчастіше проходить в традиційному напрямку за допомогою стилізації, трансформації, перенесення властивостей, тощо. Рідше використовується аналітичний метод і перед проектуванням проводиться аналіз функціональності представника флори або фауни, зовнішній вигляд якого втілюється в матеріалі і на основі результатів аналізу визначається форма, колір та особливості композиційного устрою.

Розглянемо можливість проектування текстильних об'єктів з повсті в стилі біопанк на основі аналізу форми робіт Ксенії Шинковської (рис.1,2). Мисткиня виготовляє з повсті брошки, сережки, текстильні скульптури, світлові об'єкти. Повість вона комбінує з фарфором, дзеркалами, керамікою, пір'ям, склом, кварцем, коралами та металом. З метою підвищення функціональності використовує електрику.



Рис.1. "Так чи Ні" - текстильна скульптура Ксенії Шинковської

Визначено, що у більшості текстильних скульптур, що зображують фантастичних істот, автор використовує форму тіла, не притаманну представникам флори або фауни нашої планети. Можна констатувати, що за умови використання аналітичного методу, вказана форма спроектована з метою адаптації під певне місце проживання або середу перебування. Наприклад, існує середовище з низькою гравітацією та гористою поверхнею. Істоті, що мешкає в даному середовищі, доцільно мати непропорційну тілу велику голову та тонкі кінцівки, які допомагають чіплятися за каміння.

Голова є центром композиції скульптури. Основним кольором автор найчастіше обирає білий, який відображує духовну чистоту і невинність [2]. Також білий колір є емоційним кольором, який асоціюється з холодністю, відчуженістю і скритністю. З метою адаптації до холодного клімату істоти мають ворсисту поверхню (рис.1, 2), під якою ховається фактура матеріалу.

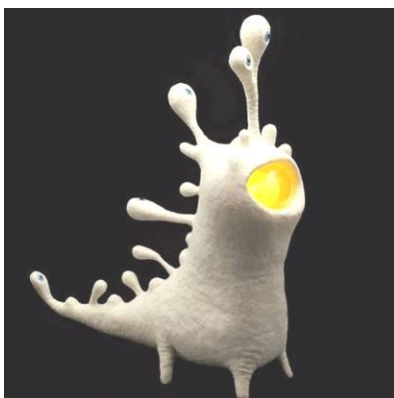


Рис. 2 Дитинча снігового дракона.  
Світловий об'єкт (вовна, скло, LED гірлянда)

Отже, використання аналітичного методу дозволить розвинути фантазію студента і сприятиме подоланню творчої кризи при проектуванні об'єктів різного призначення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Биопанк [Електронний ресурс]. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/101369>.
2. Значение белого цвета в психологии [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://sam-sebe-psycholog.ru/articles/znachenie-belogo-cveta-v-psihologii>.

---

**Дяченко А.В.**

*Кандидат педагогічних наук, доцент  
Доцент кафедри "Промисловий дизайн та комп'ютерні технології"  
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва  
і дизайну імені М. Бойчука*

#### **ПРОБЛЕМИ ТА ВИРІШЕННЯ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЦОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ**

Сфера освіти є базисом довгострокового культурно-гуманітарного та соціально-економічного розвитку держави. Освіта вимагає до себе підвищеної уваги з боку влади і суспільства. На жаль, стан системи освіти України викликає велику тривогу. Зараз, у зв'язку зі збройним конфліктом на Сході країни, державні надходження в

армійську скарбничку істотно зросли і склали десятки мільярдів гривень, але це аж ніяк не збільшило пропорційно доходи українців працюють в сфері науки і освіти. Навпаки - під приводом фінансування і модернізації армії скоротилися дотації в інші сфери соціального та економічного життя країни.

5 вересня 2017 року Верховна Рада України після тривалих обговорень прийняла Закон України № 2145-VIII "Про освіту". Це привнесло ряд значних змін в українську освіту. Важливим нововведенням є легалізація різних форм освіти. Зокрема, закон встановлює інституційну, індивідуальну і дуальну форми освіти. Такі форми освіти, як домашня, мережева, екстернат стають рівними в юридичному плані з класичними інституційними формами. Це нововведення дозволяє індивідуалізувати навчальний процес. В умовах, коли держава нездатна забезпечити якісний рівень освіти в інституційних рамках, воно дає громадянам легальну альтернативу. Разом з тим, можливе зменшення інституційних форм освіти має і негативні наслідки. По-перше, громадяни платять державі податки, які повинні йти в т.ч. на освітній процес. У разі переходу на домашнє навчання, громадяни очевидно не отримують ніяких податкових пільг за недоотримані послуги від держави. По-друге, у держави з'являється менше стимулів підвищувати якість освіти. Адже існує ризик, що більш активні особи бажаючи індивідуалізувати своє навчання будуть залишати державні навчальні заклади, а умовні обивателі будуть задовольнятися поточним невисоким рівнем освіти. Уже сьогодні в міських школах намітилася тенденція, що основну частину освітніх знань учні набувають надому – працюючи самостійно, з репетиторами чи батьками.

Крім цього, з'являється і новий рівень освіти - професійна передвища освіти. Передбачається, що отримати освіту цього рівня можливо буде одночасно з отриманням повної середньої освіти. По суті, передбачається професійна орієнтація учнів вже в старших класах. Ініціатива ця є корисною, оскільки дає можливість підліткам отримати уявлення про свою майбутню професію ще до вступу до вищих навчальних закладів. Однак виникає питання реалізації цього корисного нововведення. Без перепідготовки вчителів і викладачів, коригування освітніх програм і т.д. дане нововведення так і залишиться на папері. В зв'язку з цим зростає потреба в розробці нових можливих шляхів та освітніх підходів, пошуку засобів розвитку творчого потенціалу та уявлень особистості. Саме цій потребі і відповідає дизайнерський підхід, який ґрунтується на широких освітніх можливостях дизайну і спрямований на формування творчої, креативної особистості.

Відмітимо, що фахова передвища дизайнерська освіта в наші дні

займає в системі освіти значне місце в порівнянні з технічною, гуманітарною і художньою. Дизайн став широко поширеною практичною професійною діяльністю, оскільки сьогодні дизайн є основним показником якості життя, рівня сучасної промислової культури і залежить від технічного прогресу в світі.

Наразі, поняття "дизайн" міцно займає ключове місце серед понять, пов'язаних зі способом життя, соціальним статусом, рівнем комфорту. Змістовне різноманіття дизайну як практичного способу художнього осмислення середовища проживання змінилося в кінці XIX століття, коли дизайн розуміли тільки як технічний, а в подальшому художнє проектування в області індустріального розвитку виробництва предметів побуту. Зараз поняття "дизайн" використовується в системі багатьох соціальних послуг, промисловості, як основного напрямку ергономіки. Це не тільки метод проектування зручних і красивих речей, але й частина культури сучасного суспільства і людини. Також, дизайнерська освіта стала дисципліною, що вивчається в системі початкової, середньої та вищої освіти.

Уже сьогодні дизайн розглядається як концепція способу життя. Тому він повинен не лише формувати естетичні ідеали, визначати потреби і спрямовувати суспільство на ті продукти й матеріали, які існують у достатній кількості та не наносять шкоди навколишньому середовищу; не лише впливати на економічне використання ресурсів, але творити середовище життєдіяльності, яке б сприяло лише здоровому способу життя людини.

Дизайн-освіта – це цілеспрямована художньо-проектна діяльність, що поєднує професійні та наукові знання на основі розуміння проблем людського життя і спілкування з оточуючим середовищем. Це діяльність, яка виконує художньо-комунікативну функцію. Фахова діяльність вимагає від майбутнього дизайнера розуміння філософських, соціальних, психологічних, культурологічних проблем.

Важливим аргументом необхідності вивчення основ дизайну вже в школі є те, що, крім розвитку учнів, він має потужний виховний потенціал, оскільки створює умови для формування естетичних смаків, культури праці. Особливий акцент на цьому роблять британські фахівці, оскільки на їх думку, дизайнерська освіта повинна готувати випускників шкіл до стрімких змін у суспільстві, а не до засобів пристосування до нього – того суспільства, яке відоме нам сьогодні. З цієї позиції дизайнерська освіта повинна не тільки інтегрувати всі отримані в школі загальні й спеціальні знання, уміння та навички, а й сформувати певні риси особистості, необхідні для активного сприйняття змін, що проходять у суспільстві. В англійській школі це

здійснюється не автоматично, а цілеспрямовано, при активній творчій участі викладачів, які сприяють розвитку тих чи інших позитивних якостей особистості, допомагають долати властиві старшому школяреві сумніви та інше. Отже, активне вивчення в загальноосвітній школі та позашкільних закладах основ дизайну, які здебільшого викладають вчителі технології, ставить нові вимоги до їх професійної підготовки. Адже одним з важливих компонентів професійної діяльності вчителів цієї галузі знань є навчання учнів старших класів дизайнерської майстерності. Все це вимагає впровадження у зміст професійної підготовки майбутніх учителів технології спеціального курсу, який би органічно поєднував теоретичну, практичну і методичну складову їхньої дизайн-освіти.

Водночас, вивчення та аналіз змісту урочного, позаурочного і позашкільного навчання учнів основам дизайну дає підстави стверджувати, що у системі загальної освіти дизайн здебільшого сприймається як "естетика". Відомі нам навчальні програми з дизайну та художнього конструювання складаються за принципом переліку тематики, що стосується дизайну, але не пов'язані з системними положеннями, в основу яких закладено єдність і взаємозв'язок художніх, наукових, трудових знань, умінь і навичок. До теперішнього часу недостатньо навчально-методичної літератури з основ художнього конструювання та дизайну для школи. Вивчення основ дизайну варто здійснювати не тільки в позашкільній художній підготовці, а також у процесі трудового навчання, тому що без знань основ дизайну, художнього конструювання, ергономіки, створення учнем технічно якісних виробів не є можливим. Отже, для включення техніко-естетичних знань у процес навчання учнів необхідно розробити науково-обґрунтований зміст та методику вивчення основ дизайну на різних етапах системи освіти.

В результаті, щоб крокувати разом із світовими тенденціями та бути конкурентоспроможним, учень вже не може сприймати майбутню професію як специфічну творчість, обмежену художнім оформленням промислових виробів або стилізацією історичної спадщини. Тому проблема фахової передвищої дизайн-освіти набуває сьогодні не лише академічного, а й практичного інтересу. Назріла проблема у підготовці великої кількості майбутніх фахівців з дизайну. Також одними із головних проблем дизайн-освіти є впровадження у вивчення програмно-цільового методу проектування, що полягає у розробці дизайн-програм, які відображають різноманітні аспекти проектування, виробництва та використання виробів; при викладанні дизайнерських дисциплін перейти від оволодіння раціональними методами проектування до культурологічних підходів у формуванні окремих ключових компетенцій і професійної компетентності

загалом, не включаючи при цьому оволодіння способами художньої творчості, стилізації, пошуку аналогів проектних зразків, запозичення аналогів з інших видів мистецтва.

Для успішного вирішення проблем дизайн-освіти особливу увагу слід приділяти аналізу тенденцій у розвитку дизайну, вивченню інновацій та досліджень. Чим раніше отримано інформацію, тим впевненіше можна планувати подальший розвиток різних галузей дизайн-освіти: графічного дизайну, дизайну стилю, дизайну ітер'єру.

Відповідно до вищевикладеного, важливим питанням сучасної дизайн-освіти є формування у молоді дизайнерського мислення. Останнє передбачає наявність у людини таких оцінних суджень та способів творчої діяльності, які визначають естетичне відношення до світу речей та оточуючої дійсності в цілому.

---

**Пантус Н.М.**

*Старший викладач кафедри дизайну  
Національний університет "Запорізька політехніка"*

## **РОЛЬ ОСНОВ ФОРМОУТВОРЕННЯ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ**

Якісна підготовка майбутніх фахівців з дизайну є складовою тенденції розвитку України для її інтеграції в європейське і світове співтовариство. Має на меті створення єдиного європейського освітнянського та наукового простору і сучасні тенденції розвитку промислового дизайну вимагають її модернізації в контексті Болонського процесу.

Формування є важливою складовою в навчанні дизайнера, яке продукує вміння створювати гармонійні об'єкти, поєднувати функціональну, семантичну та інженерно-технічну складову художньої форми. Проблема створення гармонійних форм виникла в ХХ столітті в епоху відкриття перших шкіл дизайну Баухауз і ВХУТЕМАСа, авторських шкіл Німеччини, Голландії, Швеції, Росії. Сучасність вимагає від дизайнера нових пошуків форми в перетворенні, трансформації та створенні сучасного продукту. За останні десятиліття відбулися зміни як в художньо-творчих процесах, так і в матеріальному виробництві, пов'язані з використанням інженерних і точних наук.

Навчання основам формування займає особливе місце в підготовці майбутніх дизайнерів. Пошук нових технологій спрямований на підвищення якості навчання майбутніх дизайнерів

відповідно до сучасних вимог реформування вищої освіти. Для формування особистості майбутнього дизайнера необхідно створення педагогічних умов навчання у вищій школі; розвиток творчих професійних дизайнерських якостей; організація ефективної самостійної роботи під час практичних робіт з формування; впровадження в процес навчання сучасних дидактичних методів.

Основи методики навчання художнього конструювання і основ формування викладені в працях: В. Аронова, А. Генісарецького, В. Глазічева, К. Кантора і ін.; основи дидактичного змісту навчання - П. Гальперіна, В. Зінченко, І. Ітельсон, І. Лернера та ін.

Методологічні дослідження формування здійснені вченими: І. Богомоловим, В. Кримським, Д. Мелодінським і ін. Конструктивні вміння при вивченні фахових дисциплін досліджували: Е. Бойко, Б. Ломов, В. Тіменко.

Психолого-педагогічними дослідженнями художньо-конструкторського процесу навчання займалися: А. Андреев, Є. Мілерян, В. Моляко, М. Нечаєв і ін.

Проблемою технічної форми, естетики і композицією формування займалися Р. Арнхейм, А. Барташевич, І. Волкотруб, В. Гропіус, Д. Джонс, Г. Земпер, Ле Корбюзьє та ін.

Основи формування в процесі вивчення спеціальних дисциплін майбутніми дизайнерами є базовою сполучною фахових дисциплін: в формотворчих засобах і практичних методах видозмін образу предметів; в стилізації, в лінійно-пластичних утвореннях модернових форм; у формуванні технічних уявлень форми; в декоративному пошуку художньої форми.

---

**Прусак В.Ф.**

*Кандидат педагогічних наук*

*Доцент, завідувач кафедри дизайну*

*Національний лісотехнічний університет України, м. Львів*

## **РЕЗУЛЬТАТИ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНУ ПРОГРАМУ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ**

Сьогодні на передній край педагогічної науки і освітньої практики ми висуваємо підготовку дизайнерів, їх професійне становлення та екологічну компетентність.

Очевидно, що професійна компетентність, була і є ключовою



ланкою підготовленості фахівця, оскільки вона дозволяє йому успішно брати участь у праці і виконувати різні види професійної діяльності. Професійна компетентність синтезує в собі широкий діапазон знань і практичних умінь, відображає ступінь сформованості до вирішення професійних завдань і рівень професійної культури, визначає кінцевий результат не лише дизайнерської діяльності, але й усіх справ фахівця з дизайну. Однією з характерних рис професійної компетентності людини є підвищення ролі суб'єкта в соціальних перетвореннях, здатного не тільки діяти у середині наявної соціальної структури, але і змінювати її, удосконалювати, розуміти динаміку процесів розвитку і впливу на їх хід.

Зважаючи на це, вважаємо, що надзвичайно важливо використати час навчання майбутніх дизайнерів з найбільшою користю для їх професійного становлення та з найповнішою змістовністю навчального матеріалу який відповідатиме суспільним та індивідуальним запитам. Одним з пріоритетних напрямів визначаємо екологізацію дизайну, яку має забезпечити екологічна компетентність фахівця з дизайну.

Особливості формування екологічної компетентності майбутнього дизайнера проявляються в необхідності проходження даного процесу у відкритому освітньому просторі, що розвивається, з системним підходом, що базується на принципі неперервності освіти.

На наш погляд, компонентами системи неперервної екологічної підготовки майбутнього дизайнера доцільно обрати *екологічну компетентність на базі конкретних навчальних предметів*. З метою реалізації авторської концепції екологізації дизайн-освіти нами була розроблена і впроваджена у 2004 р. "Програма наскрізної екологічної підготовки студентів спеціальності "Дизайн" [1], завдяки якій екологічна компонента була включена в курси теоретичних і практичних дисциплін (у 2018 р. програма перероблена відповідно до нових освітньо-професійних програм) [2]. В оновленій програмі усі без винятку дисципліни включають екологічний компонент який в тривалому часі проходив апробацію на логічну відповідність темам навчальних предметів, на оптимальність обсягу змістового наповнення. У формуванні змісту неперервної екологічної підготовки майбутнього дизайнера в циклах загальної та професійної підготовки відображені складові, які визначають в комплексі поняття екологічного дизайну. Формування екологічної компетентності має свою специфіку на різних етапах навчання в блоках загальнокультурної, професійної і спеціальної підготовки. Інтегральним критерієм ефективності підготовки є рівень сформованості екологічної компетентності у майбутніх дизайнерів.

З поміж значної кількості спеціалізацій спеціальності "Дизайн",

саме спеціалізація "Дизайн меблів", яку успішно розвиває кафедра дизайну Національного лісотехнічного університету України з 1993 р. – є яскравим наочним прикладом того як екологічні ідеї можуть реалізуватися в дизайні. Кафедра набула практичний досвід в організації процесу екологізації дизайн-освіти, накопичила значний доробок в теоретичному та інформаційно-методичному забезпеченні навчальних дисциплін, в практичних студентських роботах з низки фундаментальних та професійних дисциплін, дипломних робіт усіх рівнів вищої освіти. Такі дипломні роботи демонструвалися на регулярних спеціалізованих виставках: "УкрЛіс", "Львівський меблевий салон", "Деревообробка", "Меблевий форум S.T.I.Lviv", "Київ Експо Меблі"; "Lisderevmash", "Перший Львівський Екологічний форум"; особливих в галузі дизайну Міжнародних Форумів "Дизайн-освіта" (м. Харків); приурочених науковим конференціям з проблем екології, які активно проводяться в лісотехнічному університеті.

Впровадження системи неперервної екологічної освіти є поетапним процесом і потребувало значних затрат часу. Під поетапністю тут розуміється велике розмаїття екологічних тем – від суто дизайнерських до тих, у яких переважають елементи екології. Саме опора на екологічні поняття уможливила оптимальне структурування навчального матеріалу з урахуванням вимог як до екологічної, так і професійної дизайнерської підготовки. Під час нашого дослідження встановлено, що застосування авторської моделі системи неперервної екологічної підготовки майбутніх дизайнерів й відповідної методики підвищує рівень засвоєння екологічних знань, а це позитивно позначається на якості професійної підготовки майбутніх дизайнерів.

Підводячи підсумки апробації результатів впровадження екологічної компетенції в програмні компетенції освітньо-професійні програми "Дизайн" першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів вищої освіти з підготовки майбутніх дизайнерів, наголошуємо, що дизайнери повинні не тільки добре володіти екологічними знаннями, а й уміло їх застосовувати у своїй професійній діяльності, тобто бути фактично екодизайнерами. І тут не має значення якою спеціалізацією володіє дизайнер, важливо, щоб його екологічне мислення сформоване в процесі навчання розвивалось в подальшій творчій діяльності і мало реалізацію в усіх його дизайн-розробках.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Прусак В.Ф. Програма наскрізної екологічної підготовки студентів спеціальності "Дизайн", напряму 0202 "Мистецтво" — Львів: РВВ УкрДЛТУ, 2004. — 10 с.
2. Прусак В.Ф. Програма наскрізної екологічної підготовки студентів спеціальності 022 "Дизайн", галузі знань 02 "Культура і мистецтво". — Львів: РВВ НЛТУ України, 2018. — [2-е видання] — 16 с.

---

---

*Прусак Ю.В.*

*Кандидат технічних наук*

*Старший викладач кафедри дизайну*

*Національний лісотехнічний університет України, м. Львів*

### **НАСКРІЗНА КОМП'ЮТЕРНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ МЕБЛІВ**

Професійну компетентність дизайнерів сьогодні неможливо уявити без навичок використання засобів комп'ютерного проектування та конструювання, електронного зв'язку, професійно-орієнтованого програмного забезпечення, банків даних нормативної, технологічної, прогностичної та економічної інформації. В галузі дизайну основним напрямом впровадження інформаційно-комп'ютерних технологій є концепція інформаційного моделювання – комплексного процесу, заснованого на використанні точних і скоординованих даних на всіх етапах дизайн-діяльності, від створення проекту меблевого виробу чи інтер'єру до виробничої реалізації і введення в експлуатацію. Безумовно, майбутні фахівці мають бути готовими (відповідно до отриманого рівня кваліфікації) застосовувати на практиці новітні технології, а, отже навчальні заклади усіх рівнів мають, на випередження, формувати в них відповідні компетенції.

Освітньо-професійні програми з підготовки дизайнерів передбачають формування у них професійних компетенцій, що забезпечують: здатність до розробки робочих проектів дизайн-об'єктів із застосуванням сучасних цифрових інструментів та комп'ютерних технологій для їх виконання та представлення; проведення експериментальної та проектної роботи з використанням традиційних засобів візуалізації та сучасних інформаційних технологій з застосуванням офісних та прикладних графічних програм і систем автоматизованого проектування; здатність до обґрунтування технологічних параметрів виконання дизайн-пропозиції та

раціонального використання матеріалів і сировини; здатність до виконання креслень та комплексного пакету робочої документації різних видів меблевих виробів та ін.

Ці компетенції забезпечує наскрізна комп'ютерна підготовка студентів за спеціальністю "Дизайн", спеціалізацією "Промисловий дизайн", зокрема "Дизайн меблів". Саме таких фахівців з 1993 р. успішно готує кафедра дизайну Національного лісотехнічного університету України (м. Львів). Високий рівень комп'ютерного проектування та конструювання можна досягнути тривалим навчанням з поетапним його ускладненням. Розпочинається на другому курсі і закінчується на четвертому, забезпечують дисципліни: "Комп'ютерна техніка", "Комп'ютерні графічні системи", "Системи автоматизованого проектування". В цьому полягає наскрізність комп'ютерної підготовки студентів. Цей комплекс знань, умінь і навиків важливо отримати на першому (бакалаврському) рівні вищої освіти. Щоб на вищих рівнях застосовувати їх для вирішення складніших навчальних завдань, які поступово підводять майбутнього дизайнера до подальшої професійної діяльності.

Названі дисципліни формують теоретичні знання і дають практичні навички із створення тривимірних моделей та графічних зображень, за допомогою технічних і програмних засобів ПЕОМ, огляд пакетів прикладних програм для побудови графічних зображень і методів їх формування, способи кодування і збереження графічної інформації. В дисциплінах розглядаються: методи обробки текстової інформації засобами текстового редактора MS "Word"; формування графічних зображень текстового редактора MS "Word" і середовища MS "Excel"; побудова ілюстративної графіки в спеціальних пакетах "CorelDraw" (векторна графіка) "Adobe PhotoShop" (растрова графіка); з метою автоматизації проектування та розробки креслень студенти застосовують пакети прикладних універсальних програм "SketchUp", "AutoCAD", "3DsMAX", "CorelDraw", "Adobe PhotoShop"; моделювання технологічного процесу виготовлення та розкрій матеріалів, виконують за допомогою спеціалізованих пакетів "БАЗИС", "bCAD", "Cutting" та "BestCut". Всі перелічені програми кафедра використовує, як на правах ліцензії, так і їх навчальні версії.

Про належний рівень вивчення засобів комп'ютерного проектування свідчать практичні роботи та курсові проекти з дисциплін "Проектування, макетування та моделювання", "Конструювання", "Дизайн інтер'єру", "Графічний дизайн", "Прикладна фотографія" та ін. Найвищий рівень своїх умінь в комп'ютерному проектуванні студенти демонструють дипломними роботами. Свідченням цього став комплексний дипломний проект Анни Астахової та Федора Захарії (керівник доцент В.Ф. Прусак)

"Дизайн інтер'єрів, обладнання та меблів туристичної фірми "Пілігрим" м. Львів", який демонструвався на IV Міжнародному форумі "Дизайн-освіта 2007" і був відзначений Почесною грамотою Спілки дизайнерів України у номінації "Професійна ідея", (цитуємо грамоту) "за професійне використання комп'ютерних технологій у проектній розробці, напрямом "Дизайн інтер'єру".

Рівень комп'ютерної підготовки студентів-дизайнерів заданий названим проектом та низкою інших, з кожним роком нарощується, на кожному курсі виокремлюються студенти-лідери, які демонструють високий рівень знань комп'ютерної графіки та візуалізації. Цьому сприяє розуміння важливості для професійної діяльності цієї справи, висока мотивація до отримання спеціальних знань і набуття досвіду роботи з прикладними комп'ютерними програмами протягом всього терміну навчання, студенти отримують навички самостійної роботи з аналізу, опрацювання й використання професійної інформації та інформаційно-комунікативних технологій. Цим закладається підґрунтя для професійного становлення майбутніх дизайнерів та їхньої швидшої адаптації в реальному професійному чи виробничому середовищі, а також для продовження навчання за фахом у закладах вищої освіти чи самостійно в умовах професійної діяльності.

---

**Ковальська Н.М.**

*Кандидат педагогічних наук*

*Доцент кафедри державного управління і місцевого самоврядування  
Херсонський національний технічний університет*

## **КОУЧИНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРОФЕСІЙНІЙ ОСВІТІ**

Сучасна професійна освіта – це складна освітня система, яку суспільство створило не просто для накопичення певної сукупності знань, умінь і навичок, а заради створення певної образності, образу, обличчя фахівця, здатного думати і осмислювати, творити і присвоювати у просторі образних систем світу, проєкцій реальності. Спираючись на те, що сучасний світ швидко змінюється, саме це допомагає людині виробити свій унікальний професійний стиль та бути затребуваним фахівцем.

Методологія коучинга виходить з того, що будь-яка людина талановита, але не завжди реалізує в повній мірі той великий потенціал, яким володіє від природи. На практиці коучинг в професійній освіті являє собою наставництво викладача над студентами із застосуванням синтезу методик індивідуального

психологічного консультування та соціально-психологічного тренінгу.

Коучингова компетентність викладача – це складова його професійної компетентності, яка сприяє його активній та усвідомленій особистісно-орієнтовній позиції у коучинговій взаємодії з суб'єктами освітнього процесу [1]. Доведено, що коучинг – це взаємостосунки між викладачем і студентами, коли викладач ефективно організовує процес пошуку студентами кращих відповідей на питання, що їх цікавлять, допомагає студентам розвиватися, закріплювати нові навички і досягати високих результатів у своїй майбутній професії. Найбільш цінним є те, що коучинг більше допомагає особистості навчатися, ніж вчить; є не лише технікою, яка застосовується в певних обставинах, а й методом управління, методом взаємодії з людьми, способом мислення. Наголошується, що основне завдання коучингу в освіті не навчити, а стимулювати людину до плідного самостійного навчання, розкрити внутрішній потенціал, привести в дію систему мотивації кожної окремо взятої особистості [2].

Як відомо, застосування коучингу допомагає викладачу: сформувати групи для створення креативного простору, підвищити ефективність, вмотивованість та результативність робочих команд, визначити конкурентні переваги групи та раціонально управляти часом, підвищити рівень довіри між викладачем та студентами за рахунок покращення їх взаємодії та комунікацій, "ввімкнути" студентам спрямованість на майбутнє. Студентам застосування коучингу викладачем в навчальному процесі дозволяє: систематизувати знання та навички, відпрацювати вміння знаходити власне бачення на критичну ситуацію та швидко реагувати на неї, знаходити та обґрунтовувати власне рішення та підвищити їх результативність. При цьому взаємодія в системі "студент-викладач коуч" сприяє зростанню самооцінки студента, кращому розумінню поставлених завдань, його професійному росту, формуванню креативного мислення, творчого підходу до вирішення поставлених завдань, формуванню особистісної та корпоративної відповідальності.

Під час викладання дисциплін викладач, за рахунок коучингу, може розширювати сферу пізнання та самопізнання студента за для підвищення ефективності та якості життя. Адже йдеться про розкриття власних сильних сторін і потенційних можливостей. Зазначимо, що ці чинники повинні спонукати студента взяти відповідальність за результат процесу професійного становлення на себе. Усвідомлення того, що результат залежить лише від самого студента, надає йому впевненості у власних можливостях і, відповідно, самостійності, ініціативності, активної життєвої позиції та уможливорює творчий підхід до будь-якої справи.

Отже, коучинг-підхід дозволяє тримати фокус не на проблемі і помилках, а на конструктивному рішенні та успіху, при цьому робиться акцент не на утриманні минулого, а на конструюванні майбутнього.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Педагогічний коучинг : навч.-метод. посіб. / Т. Ю. Чернова, І. С. Голіяд, О. А. Тіщук // за заг. редакцією Д.Е. Кільдерова. – Київ: 2016. – 166 с.
2. Романова С. М. Коучінг як нова технологія в професійній освіті / С. М. Романова // Вісник Нац. авіац. ун-ту. Серія: Педагогіка. Психологія. – 2010. – Вип. 3. – С. 83–86.

---

**Томашевський В.В.**

*Кандидат педагогічних наук*

*Доцент, завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва та дизайну*

*Криворізький державний педагогічний університет*

### **ЗАЛУЧЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ ДО ЕСТЕТИЗАЦІЇ НАВКОЛИШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК ОДНА ІЗ УМОВ ФОРМУВАННЯ ЇХ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

На сучасному етапі підготовки фахівців з дизайну у закладах вищої освіти все більше актуалізованими постають питання їх якісної професійної підготовки, намагання системи освіти надати їм дієвий інструментарій затребуваних суспільством компетентностей як професіоналам, які стоять на передових позиціях перетворення світу на гармонійне, красиве, корисне, доцільне та придатне, з точки зору людського існування, навколишнє середовище.

На нашу думку, процес формування естетичної культури майбутніх дизайнерів має важливе значення і забезпечується низкою педагогічних умов, серед яких залучення майбутніх дизайнерів до естетизації навколишнього середовища передбачає забезпечення вкрай важливого, з нашої точки зору, тісного зв'язку освітньо-педагогічного процесу з існуючою практикою. Йдеться про зв'язок процесу формування естетичної культури майбутніх фахівців з дизайну з тим спектром професійної діяльності, який пов'язаний з естетичним оформленням, трансформацією та організацією навколишнього

середовища. Майбутні дизайнери покликані усвідомлювати, що їх естетична освіта повинна мати логічне продовження у форматі акумулювання й широкого використання на практиці набутого естетичного досвіду.

Вирішення складних за своїм змістом освітньо-педагогічних проблем передбачає інтеграційні зусилля, налагодження плідних зв'язків, залучення різних чинників впливу, координацію освітньо-педагогічних дій. Як засвідчує здійснений нами аналіз сучасної освітньо-педагогічної практики, вихід закладів вищої освіти на рівень внутрішньої й зовнішньої інтеграції дає змогу підвищувати ефективність впливу на особистість, упроваджувати широкий спектр освітньо-педагогічних заходів, створювати умови для підвищення активності й зацікавленості учасників освітньо-педагогічного процесу.

Вища школа покликана інтегруватися в системі професійної підготовки майбутніх дизайнерів і, зокрема, у процесі формування їх естетичної культури. З цією метою зміцнюються зв'язки закладів вищої освіти з установами культури і мистецтва, підписуються угоди про співпрацю між навчальними, науковими та культурно-освітніми установами, приймаються рішення щодо ознайомлення майбутніх фахівців з умовами і перспективами професійної діяльності у сфері виробництва, надання поліграфічних послуг, естетичного оформлення об'єктів і предметів, виконання художньо-творчих і художньо-конструкторських робіт.

Набуття студентами-дизайнерами практичного досвіду, пов'язаного з вирішенням питань художньо-конструкторського й естетичного змісту є важливим завданням вищої школи. З цією метою відбувається адаптація майбутніх фахівців до професійної діяльності, набуваються необхідні уміння й навички художньо-творчих і художньо-конструкторських робіт. Як засвідчують експериментальні дані нашого дослідження, значна частина майбутніх дизайнерів потребує педагогічної допомоги, пов'язаної з використанням на практиці естетичної культури, виявом естетичної активності в процесі спілкування, пізнання і творення художньо-естетичних цінностей.

Для ефективного формування естетичної культури майбутніх дизайнерів у закладах вищої освіти визнано доцільним є виокремлення педагогічної умови, суть якої полягає в залученні студентів-дизайнерів до естетизації навколишнього середовища, зокрема, природного, предметного, соціального й мистецького середовища (рис. 1).

За такої педагогічної умови майбутні дизайнери покликані виконувати художньо-естетичні та проектно-конструкторські завдання, які передбачають, зокрема, виконання проектних завдань з графічного та предметного дизайну, проектів зовнішньої реклами до



магазинів, торговельних установ, офісів, приміщень громадського призначення, моделювання одягу, макетування різноманітних об'єктів та територій відповідно до особливостей ландшафту та архітектурного середовища та інших видів дизайнерських розробок та робіт, виконаних відповідно до задуму та завершення художньо-творчого проекту.



Рис. 1. Залучення студентів-дизайнерів до естетизації навколишнього середовища

У науковій літературі процес естетизації навколишнього середовища отримав певне висвітлення. Учені пропонують визначати цей процес як діяльність, яка покликана внести певні зміни, доповнення до предметів і явищ дійсності з тим, щоб посилити виразність їх форми, розкрити нові грані естетичного змісту, передати особистісне ставлення до проявів прекрасного в природі, побуті, одязі, манерах поведінки, творах мистецтва. Інтерпретуючи таким чином сутність естетизації навколишнього середовища, дослідники надають перевагу культуротворчим аспектам, засвідчують якісні зміни, які відбуваються в цьому процесі.

Естетизація навколишнього середовища є тим процесом, який засвідчує естетичну активність особистості, вияв нею естетичних почуттів, використання набутих раніше естетичних знань, виконання художньо-творчої діяльності, пов'язаної з привнесенням елементів естетичної виразності в певні предмети та явища. Усвідомлення цього дає підстави вважати, що естетизація навколишнього середовища є важливим проявом духовних сил і творчих можливостей особистості, які потребують відповідного розвитку в системі дизайн-освіти.

## **ДО ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ З ЯКІСНО НОВИМ РІВНЕМ ПРОФЕСІЙНОГО МИСЛЕННЯ**

В останні десятиліття дизайн усе активніше впроваджується в усі сфери людської діяльності, наповнюючи простір сучасної художньо-проектної культури новими уявленнями про естетику предметного світу. Він постійно прагне знайти нові ніші у, здавалося б, переповненому просторі. Специфіка творчості в дизайні полягає в тому, що принципово нові форми в культурі надзвичайно рідкісні, прототипи більшості образів вже існують. Дизайн свідомо творить красу. Сенс дизайну – стати унікальним, потужним і ефективним збудником естетичної активності суспільства, піднімати особистість, робити її повною самоповаги і гідності, відкривати перед нею шляхи вдосконалення себе і навколишнього соціального та природного світу.

Мобільне, гнучке мислення, що дозволяє оперативно реагувати на поставлені проектні задачі й ефективно їх вирішувати як на індивідуальному рівні, так і в процесі колективної міждисциплінарної діяльності, завжди було і залишається базовим компонентом професії дизайнера [1].

Проблема розвитку креативного мислення, спрямованого на рішення поставленої задачі, знаходження нових способів вирішення, створення проєктів, предметів, виробів, перетворення сприйняття, особистісний ріст, творча реалізація – сьогодні особливо актуальні. Творча особистість завжди прагнула використовувати нові методи і способи, навіть у найбільш звичайних, щоденних ситуаціях. Таку здатність можна і потрібно напрацьовувати і тренувати у майбутніх дизайнерів

Оригінальність мислення означає, що воно не може ґрунтуватися лише на алгоритмах чи інших спрощених або механічних процедурах. Воно корисне тоді, коли необхідно зважити та оцінити альтернативи, врахувати пріоритети й визначити достовірність та доречність тих чи інших рішень. Можливість вибору і варіювання ідей дозволяє оперативно вирішувати конкретні питання, шукати оптимальне розв'язання тих чи інших завдань.

Ініціативність виступає важливим індикатором прояву соціального, колективістського начала, розвитку саморефлексії студента. Здатність до адекватної відповіді на виклики середовища

дозволяє забезпечити безпечний розвиток особистості студента.

Можна виокремити п'ять перспективних напрямів формування і розвитку студента як творчої особистості.

1. Розвиток особистості студента з життєвою орієнтацією "бути", а не "мати". Установка "бути", за Е. Фроммом, означає "оновлятися, рости, виливатися, любити, вириватися зі стін свого ізольованого "я", мати глибокий інтерес, чуттєво спрямовуватися до чого-небудь, віддавати" [2,94]. Тобто, в нових соціокультурних умовах виникає необхідність подолання егоцентристської спрямованості, "одновимірності людини" (Г. Маркузе), гуманізації та демократизації навчально-виховного процесу, оновлення структури і змісту освіти.

2. Всебічний розвиток особистості студента. Система вищої освіти має готувати універсальну людину, метою і смислом дій якої повинні бути "цілісне знання" й "цілісний світ", про який писав ще на початку ХХ століття наш співвітчизник В.І. Вернадський. Відтак постає необхідність "цілісного інтегрального дослідження індивідуальності" (В. Мерлін). Розв'язання будь-якої практичної проблеми стосовно людини лише тоді найбільш повне і точне, коли враховується вся різноманітність умов, що визначає діяльність людини і, отже, різноманітність тих індивідуальних особливостей різного ієрархічного рівня, від яких залежить ця діяльність [3,118].

3. Пріоритет духовно-морального розвитку особистості студента. Особистість студента повинна формуватися головним чином через засвоєння кращих культурних здобутків людської цивілізації, усвідомлення свого культурного світу, розвитку волі.

4. Вільний розвиток особистості студента. Студент повинен культивувати свій інтелект і свої раціональні сили. Студент має право вибору в процесі навчання і з цим повинні рахуватися викладачі.

5. Формування ноосферного мислення у студентів у процесі навчання в ВНЗ. Навчальні програми повинні передбачати використання тестів та завдань з поступовим ускладненням, міжпредметним зв'язком, самостійним прийняттям рішень, необмеженістю варіантів.

Гуманітарна підготовка повинна бути зорієнтованою на формування фахівця з широким кругозором, знанням історії, культури, філософії і основ державотворення, з розвинутими почуттями громадянської свідомості і відповідальності, сформованими морально-етичними цінностями й принципами та нормами. Зростає суспільний запит на фахівця, здатного орієнтуватися в сучасному полікультурному просторі, приймати виважені управлінські рішення, враховувати коеволюційний розвиток людини, природи і суспільства, дбайливо ставитись до інших людей – суб'єктів спілкування, пізнання, соціальної творчості.

Отже, розвиток креативності сприяє підняттю рівня професіоналізму та особистісного зростання майбутніх фахівців-дизайнерів, і забезпечує виховання дизайнера, який здатен до майбутньої творчої художньо-проектної діяльності. Таким чином обов'язковою умовою навчального процесу є розвиток творчого мислення, переорієнтація спрямованості на формування фахівців з широким кругозором, інноваційною логікою і творчими здібностями, здатних генерувати нові ідеї, без чого неможливий поступальний розвиток суспільства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Турчин Владислав Вікторович. Особливості формування проектно-образного мислення дизайнера: дис... канд. мистецтвознавства: 05.01.03 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2004
2. Фромм Э. Иметь или быть. 2 изд., доп. – М.: Прогресс, 1990. – 180 с.
3. Мерлин В. Очерк интегрального исследования индивидуальности. – М., 1986. – 256 с.

---

**Більдер Н.Т.**

*Старший викладач кафедри графічного дизайну  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **СТУДЕНТ-ДИЗАЙНЕР У СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Складні реалії суспільства і ринку, зростаючі очікування з боку промисловості та споживачів роблять дизайнера ключовою фігурою в безперервному потоці перетворень.

Сфера управління інформацією, як найбільш актуальна і перспективна для реалізації креативного потенціалу особи, потребує фахівців з розвиненим і яскраво вираженим творчим, ініціативним мисленням, із здібностями і навичками, які розвиває саме дизайнерська освіта.

У сучасному світі від дизайнера, крім такої досить розпливчастої якості, як "креативність", потребують цілком певний набір професійних компетентностей, які докладно описані в освітньо-професійних програмах підготовки дизайнерів України, і в яких передбачено врахування особливостей художньо обдарованої особистості в процесі опанування вищою дизайнерською освітою, що обумовлює актуальність вивчення особистісних особливостей художньо обдарованої молоді.

Один з критеріїв відбору на дизайнерські спеціальності – наявність спеціальних здібностей, особових особливостей художньо обдарованих індивідів.

Професійна ідентичність художника і соціокультурні механізми її формування, роль ринку художньої праці в самоідентифікації і ідентифікації митців, питання стратифікація в художньому середовищі детально досліджені М.Л. Магідович [1], щодо особистісних якостей дизайнерів – інформація суперечлива: "Деякі дизайнери вважають себе художниками, але лише деякі художники вважають себе дизайнерами" – вважає Дж. О'Нолан [4].

Творчий процес складає єдине ціле з процесом самоактуалізації і в образотворчій, і в проектній діяльності дизайнерів, але нами виявлено, що дуже мало робіт присвячені цій проблемі. Аналіз публікацій показав, що більшість авторів не розділяють поняття "творча" і "художньо-обдарована особа", часто вживають їх як синоніми.

На сьогодні не лише у художніх, а й вищих технічних навчальних закладах готують фахівців за спеціальностями галузі знань 022 Дизайн, але невизначеність породжує ілюзії самосприйняття – студенти, які навчаються за освітніми програмами дизайнерської спрямованості, позиціонують себе як "творчих особистостей", незалежно від результатів діяльності.

Мета роботи – у ході розробки кафедральної наукової теми: "Соціально-гуманітарний дискурс у системі художньої комунікації" розглянути сучасні тенденції щодо підготовки художньо обдарованої осіб, студентів спеціалізації "Графічний дизайн", які позиціонують себе "дизайнерами", до ефективної особистісної і професійної самоактуалізації.

Для розуміння особливостей формуванням особової ідентичності студентів спеціалізації "Графічний дизайн" видається продуктивним звернення до поняття "Художня комунікація", що припускає не лише вироблення єдності, але і розуміння відмінностей. Художня комунікація – полісуб'єктна взаємодія, здійснення інтелектуально-творчого взаємозв'язку автора і реципієнта, передача останньому художній інформації, що містить певне відношення до світу, художню концепцію, сукупність ціннісно-сміслових стосунків: "Я" – світ художньої реальності, "Я" – автор твору, "Я" – для себе, "Я" – для інших", центром яких є особистість студента.

В даному випадку дуже важливою стає завдання не тільки вивчення певного обсягу інформації, але і формування у студентів потреби у формуванні навичок особистісного зростання і самоактуалізації, вміння будувати свій життєвий світ і відносини співпраці, шукати і знаходити, а не вигадувати смисли.

Графічний дизайнер має справу зі складною технічною базою, яка змінюється або оновлюється щороку, вимагаючи нового підходу і нових знань. Але і художня частина в цій роботі не менш важлива, так як, тільки художник, тобто, людина, що володіє художнім баченням і смаком, здатний створити цілісне і виразне зображення, повністю відповідає закладеному в нього сенсу, без чого графічний дизайн не може здійснювати своє прикладне призначення [2].

М.С. Подобед, аналізуючи тенденції сучасного дизайну, відмічає, що в графічному дизайні відсутність взаємозв'язку візуальних елементів з навколишнім простором і смисловим значенням призводить до появи хаотичної і безладної візуальної комунікації [2].

Гуманітарна підготовка майбутнього фахівця формує його особистісні якості, вміння будувати свій життєвий світ і відносини співпраці. Дисципліни гуманітарного циклу вчать студентів не вигадувати смисли, не створювати їх самим, а шукати і знаходити.

Графічний дизайнер і педагог Мередіт Девіс упевнена, що гуманітарні науки мають бути також частиною Тези Дизайну або Фундаментального курсу. В статті "Raising the Bar for Higher Education", стосовно вищої освіти в області дизайну М. Девіс стверджує: якщо робота не наповнена глибоким сенсом, то вона безглузда [2].

Отже, гуманітарна спрямованість, освітлення питань сенсу життя в освіті студентів дизайнерських спеціальностей є надзвичайно актуальною. Світова тенденція – посилення навчального блоку гуманітарних наук, між тим як у нашій країні час, відведений на вивчення дисциплін гуманітарного циклу, з кожним роком зменшують, надаючи перевагу дисциплінам професійної спрямованості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Магидович М.Л. Профессиональная идентичность художника и социокультурные механизмы ее формирования [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/professionalnaya-identichnost-khudozhnika-i-sotsiokulturnye-mekhanizmy-ee-formirovaniya, свободный, назв. с экрана>
2. Подобед М. С. Современные тенденции художественного образования за рубежом (на примере дисциплины "графический дизайн") [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/sovremennye-tendencii-hudozhestvennogo-obrazovaniya-za-rubezhom-na-primere, свободный>.
3. Meredith D. Raising the Bar for Higher Education. Allworth Press. 2005. 369 p.

4. O’Nolan J. Difference Between Art and Design [еелектрон. ресурс]  
Режим доступу: <https://www.webdesignerdepot.com/2009/09/the-difference-between-art-and-design/>, вільний, назв. с екрану.

---

*Кацуба Г.В.*

*Викладач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну  
Херсонський державний університет*

## **РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ- ДИЗАЙНЕРІВ ЗАСОБАМИ СТИЛІЗАЦІЇ**

У сучасних умовах реформи вищої професійної освіти гостро постає необхідність виявлення творчого потенціалу особистості та розвитку її творчих здібностей. Ця проблема потребує вирішення низки питань: необхідність поліпшення змісту, форм, способів і методів підготовки представників художніх професій. Одним з ефективних методів формування та розвитку художнього мислення є стилізація. Художньо-образне перетворення предметного змісту в узагальнену, цілісну й згармонізовану форму відбувається саме на основі стилізації, тому необхідно відзначити її методичну значущість в арсеналі професійних засобів художника.

Роль стилізації як художнього методу останнім часом зросла, оскільки збільшилася потреба людей в створенні стилістично цілісного, естетично значимого навколишнього середовища. Специфіку прийому стилізації проаналізовано в роботах Міхальчової С.Г., Єрошкіної В.Ф., Сосіпатової О.В., Логвиненко Г.М., Панксенова Г.І. та інших авторів. Однак, невирішеною залишається проблема навчання майбутніх дизайнерів образотворенню засобами стилізації.

У зв'язку з цим в рамках навчання стилізації студентів необхідно враховувати міжпредметні зв'язки з такими дисциплінами, як "Основи композиції", "Кольорознавство", "Формоутворення". Саме під час вивчення вищевказаних дисциплін студенти навчаються аналізувати конструктивні та просторові особливості навколишніх предметів і явищ і вчать все це перетворювати на площину паперу.

Стилiзaцiя – узагальнення зображуваних фігур і предметів за допомогою ряду умовних прийомів, спрощення малюнка і форми, об'ємних і колірних співвідношень. Створення декоративних композицій на заняттях з "Композиції", "Кольорознавства", "Формоутворення" та інших дисциплінах є плідним полем для використання методів та прийомів стилізації. Узагальнення в образотворчому мистецтві – основа розумової діяльності в художній

творчості, що полягає у відборі, виділенні, фіксації такого матеріалу, який, на думку художника, найкраще виражає його художню ідею. Художнє узагальнення подібно операції абстрагування в науці, але в мистецтві воно здійснюється без втрати індивідуалізації і чуттєвої конкретності. У процесі образотворчої діяльності на основі ретельного відбору та вивчення окремих фактів узагальнений образ постає як сумарний, безпосередньо виведений із спостережень, замальовок та ескізів. Методично стилізація повинна опановуватися через вивчення зв'язків форми і декору, предмета та середовища, малюнку, кольору, ритму, пропорцій, залежності створення художнього образу від особливостей матеріалів, що застосовуються.

Заняття з навчання принципам і прийомам стилізації необхідно проводити поетапно, чітко дотримуючись методики, починаючи від найпростіших завдань з предметної композиції і поступово підводячи до безпредметних, образно-асоціативних, психологічних. Ці вправи повинні проводитися паралельно із академічними завданнями з живопису і рисунку. В цьому відношенні є цінними натурні графічні замальовки та живописні етюди квітів, трави, листя, комах, птахів та ін. Цей вихідний матеріал у подальшому необхідно піддавати художній інтерпретації для створення творчих декоративних композицій. Процес стилізації має наступні складові: натура – реальне зображення – відбір основних, характерних рис натури – спрощеність та лаконізм, символізм, підкреслення особливостей об'єкта – додавання кольору, фактури та деталей.

Таким чином, ми спробували розкрити роль стилізації як засобу розвитку творчості та найважливішої умови професійно-художньої підготовки майбутніх дизайнерів. Прийшли до висновку, що стилізація щільно пов'язана з багатьма компонентами творчих здатностей особистості: художньою уявою, аналітичним мисленням, цілісністю візуального сприйняття, зоровою пам'яттю, яка сприяє формуванню зорових образів та трансформації їх в художні образи. Таким чином, стилізація потребує від студента активної розумової діяльності, аналізу якостей зображувальних та виразних можливостей художніх елементів декоративної композиції і зіставлення їх з реальністю та з власним образотворчим досвідом. Це розкриває особливості процесу створення декоративної роботи та дозволяє студентам за допомогою цього досвіду спробувати зрозуміти гармонію оточуючої дійсності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Сосипатрова О.В. Архитектурная колористика: развитие профессионального восприятия цвета в образном восприятии архитектора и дизайнера: учебно-практическое пособие/



О.В. Сосипатрова—Волгоград: ВолгГАСУ, 2013.—143 с.

2. Панксенов Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение/ Г.И. Панксенов—М.:2007.—144 с.

---

**Більдер Н.Т.**

*Старший викладач кафедри графічного дизайну  
Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

## **БАЧИТИ, СПРИЙМАТИ, РОЗУМІТИ, СТВОРЮВАТИ: ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ**

*Нужно бежать со всех ног, чтобы только оставаться на месте,  
а чтобы куда-то попасть, надо бежать как минимум вдвое быстрее!  
Льюис Кэрролл*

Світ стрімко змінюється. Зміни, що відбуваються в світі, впливають на професійну область дизайну і, відповідно, дизайн-освіти. В умовах величезного потоку інформації, велика частина якої представлена в неявному вигляді, потрібні фахівці, що володіють не аналітичним, а саме синтезуючим складом розуму. Н. Кавешнікова вважає, що дизайнери є природженими синтезаторами інформації, завжди займали унікальне положення між світів задуму, образу і його матеріалізацією [1]. Для адаптації до нових умов життя потрібні нові способи обробки інформації; відповідь на зростання кількості інформації — поява кліпового мислення.

Кліпове мислення — дуже складне і різномірне явище, у якого є як позитивні, так і негативні сторони, це вектор у розвитку відносин людини з інформацією, який виник не вчора і зникне не завтра, тож актуально вивчення і використання нових можливостей, породжених інформаційної епохою, для підвищення ефективності дизайн-освіти.

В ході розробки затвердженої для кафедри графічного дизайну теми "Графічний дизайн України як засіб формування громадянської свідомості" розглянуто феномен кліпового мислення у контексті формування проектного мислення студентів. Мета роботи — окреслити коло питань щодо можливості використання особливостей кліпового мислення з метою підвищення ефективності навчального процесу студентів – дизайнерів.

Аналіз останніх публікацій показав, що феномен кліпового мислення і кліпової свідомості ще недостатньо вивчений і оцінюється поки що дуже суперечливо. Новою формою візуального сприйняття, явищем "кліпового свідомості" як новим культурним явищем,

народженим інформаційним століттям, стали цікавитися ще в 1960-х рр., зокрема, французький соціолог А. Моль в роботі "Соціодинаміка культури", виданої в 1967 р, писав про "мозаїчну" культури в постіндустріальному суспільстві [4].

У роботі "Шок майбутнього" Е. Тоффлер використовує термін "кліпова культура" — принципово нове явище, яке розглядається як складова загальної інформаційної культури майбутнього, заснованої на нескінченному мерехтінні інформаційних відрізків і комфортною для людей відповідного менталітету [5, с.160].

Основні напрямки вивчення кліпового мислення докладно розглянуті в роботі Інни Олексіївни Львової. Вона зазначає, що тенденція до проявів кліпового мислення у студентів посилюється з року в рік [3].

Можна припустити, що феномен кліпового мислення має багато недоліків, що перешкоджають формуванню необхідних дизайнеру компетенцій і може сприйматися як проблема для студентів і викладачів в процесі навчання. Але, на думку Ларрі Розена [6] кліпове мислення має не тільки недоліки — це просто розвиток одних когнітивних навичок за рахунок інших. Це феномен, властивий поколінню "Г", вихованому в епоху буму комп'ютерних та комунікаційних технологій — зросла їх здатність до багатозадачності.

Тож І.А. Львова пропонує, вирішуючи завдання підготовки дизайнерів, відсунути на задній план все негативне, що пов'язано з цим поняттям, а спробувати зосередитися на позитивних сторонах кліпового мислення, спробувати інтегрувати його, або навіть перетворити в мислення творче, проектне. Наприклад: здатність миттєво перемикає увагу. Це властивість кліпового мислення сприяє розвитку такої якості творчого мислення, як необхідність оцінити завдання в цілому і одночасно розглянути його з усіх боків, виділивши взаємозв'язки між частинами. Швидкий розум, вміння мислити коротко, окремими кадрами — можливість і здатність передати сенс відповіді яскравими і ємними фразами — чи не в тому секрет образного мислення? Оперування відразу декількома засобами сприйняття, в першу чергу — зорового. При цьому набір так зв. "Візуального ряду" відбувається набагато швидше, і осідає він в головах студентів досить міцно. Легкість асоціювання, швидка реакція на схожість вражень, причому в зв'язках (музика-картинка, фразокартинка, картинка-відчуття і т.д.). Асоціативність мислення — невід'ємна властивість творчої особистості. Завдання проектування часто пов'язані саме з асоціативністю [3]. На думку Олександри Кузнєцової (Школа дизайну НДУ ВШЕ): "Дизайн сьогодні є найважливішим провідником інформації, дизайнер — це майстер миттєвого сенсу, випереджаюче довгий слово швидкої картинкою" [2].

Не можеш змінити ситуацію — зміни ставлення до неї. Феномен кліпового мислення таїть в собі багато цікавого і вимагає пильної уваги, як з боку теоретичної науки, так і практичного викладача вищої школи. Даний тип свідомості не може бути "позитивним або негативним", він просто існує, його потрібно враховувати в нових реаліях при створенні методик навчання дизайнерів, але на сьогоднішній день можливості кліпового мислення недостатньо використовуються в дизайн-освіті.

Один із шляхів підвищення ефективності дизайн-освіти в реаліях сучасності — з урахуванням індивідуально-психологічних особливостей студентів структурувати інформацію у вигляді кліпів, переглянути змістовну складову навчального матеріалу, змінити формат викладання; використовувати дидактичні можливості, які надає використання сучасних соціальних мереж.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ковешникова Н.А. Актуальные проблемы дизайн-образования в контексте современной теории и практики дизайна. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/aktualnye-problemy-dizaun-obrazovaniya-v-kontekste-sovremennoy-teorii-i-praktiki-dizauna>, свободный, назв. с экрана.
2. Кузнецова А. Карта креативных компетенций. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://creativemap.hse.ru/timetable/1243> свободный, назв. с экрана.
3. Львова И.А. Феномен клипового мышления в контексте дизайн-образования. [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/fenomen-klipovogo-myshleniya-v-kontekste-dizaun-obrazovaniya> свободный, назв. с экрана.
4. Моль А. Социодинамика культуры. /Абраам Моль Пер. с фр. — М.: ИздательствоЛКИ, 2008. — 416 с.
5. Тоффлер, Э. Шок будущего. /Э. Тоффлер: пер. с англ. — М.: АСТ, 2002. — 557 с.
6. Rosen, L. Me, MySpace, and I: Parenting the Net Generation. — N.Y., 2007. — 258 с.

---

**Barb Green**  
*Artist, Curator, Project Manager*  
*Warnbro, Australia*  
**Anna Chornostan**  
*Head of educational laboratory of Design Department*  
*Kherson National Technical University*

## TO A QUESTION ABOUT PROCRASTINATION IN SOLVING CREATIVE TASKS

Creative personalities: designers, students of creative universities, artists need constant stimulating the creative process. There are times when there is a lack of psychological resources to perform a creative task. Procrastination is arising.

Psychologists, HP specialists, coaches and other specialists have developed a large number of ways to overcome the creative crisis and solve specific creative problems: brainstorming, building mind maps and others.

In this paper we consider a way to overcome creative stagnation by compulsory completion of a daily creative task. We illustrate this method with work of the author of article, an Australian artist Barb Green.

Until today, as part of the marathon, Barb has drawn 574 drawings. The artist notes that it is necessary to create drawings daily. She calls them doodles. Performing this task increases the level of self-discipline, develops imagination and abstract thinking. The author recommends using simple graphic techniques (Fig. 1-3). She mainly works with markers. Barb prefers a very bright color palette. Bright colors enhance mood and help overcome unwillingness to work. Her work is distinguished by a high degree of stylization. Many works used floral and animalistic motifs (Fig. 1). It is also recommended to perform geometric compositions built on the basis of the module (Fig. 3).



Fig. 1. Doodle. People who don't like cats were probably mice in a previous life



Fig. 2. Doodle. There is such a thing as too much make-up



Fig. 3. Doodle. Home is always where your head and your heart are feeling happiest

The daily execution of similar tasks disciplines and contributes to overcoming stupor and overcoming procrastination and inertia. Having completed the simplest creative task, a creative person more easily proceeds to perform the required amount of work.

Наукове видання

# **ІННОВАЦІЙНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ В СУЧАСНІЙ КАРТИНІ СВІТУ**

Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції

11 – 13 вересня 2019 р.

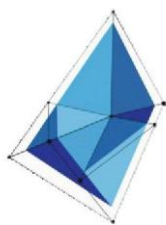
---

Оригінал-макет підготовлено на кафедрі дизайну ХНТУ  
Комп'ютерна верстка Семеняк Н.В.

---

Підписано до друку 05.09.2019 р.  
Формат 60x84 1/16. Папір: офс.  
Замовлення № 6937  
Ум. арк. 19.45. Наклад 100 примірників.

Надруковано у видавництві ХНТУ  
73008, м. Херсон,  
Бериславське шосе, 24, каб. 338,  
тел. (0552) 32-69-93.  
E-mail: [vidavnitztvo.hntu@gmail.com](mailto:vidavnitztvo.hntu@gmail.com)



КАФЕДРА  
ДИЗАЙНУ  
ХНТУ