

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ  
(ХДАДМ)**

---

**МИСТЕЦТВО ТА ДИЗАЙН У ХУДОЖНІЙ МОВІ МІНЛИВОГО  
ЧАСУ: МОРФОЛОГІЯ, СЕМІОТИКА, ВІЗУАЛЬНІСТЬ  
Міжнародна науково-практична конференція  
14 квітня 2022 року**

**Харків - 2022**

Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» // Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року, ХДАДМ. – Харків, 2022. – 136 с. (укр., англ. мов.).

У збірнику представлено наукові матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність», яка пройшла 14 квітня 2022 року в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. Тематика конференції: теорія, історія та практика візуальних, аудіовізуальних мистецтв, дизайнознавство і архітектура, історії, персоналії та творчі школи; сформовані художні, художньо-проектні традиції та новаторські пошуки візуально-пластичних мов в широкій ретроспективі; виконавське мистецтво як синтез візуального та пластичного мистецтва; мистецька освіта (теорія і методика професійної освіти). Збірник розрахований на здобувачів ступенів вищої освіти, здобувачів ступенів доктора філософії (кандидата наук), доктора мистецтв та доктора наук (габілітованого доктора), науковців, викладачів закладів вищої освіти у галузі дизайну і мистецтва.

Пропозиції, відгуки і побажання можна надсилати за адресою: [disput@ksada.edu.ua](mailto:disput@ksada.edu.ua)

**Редакційна колегія:**

Олександр СОБОЛЄВ, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), професор, член-кореспондент НАМ України, ректор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), доцент, проректор з науково-дослідної роботи, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Людмила СОКОЛЮК, доктор мистецтвознавства (габілітований доктор), професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Оксана ЛАГОДА, доктор мистецтвознавства (габілітований доктор), доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Сергій ЄРМАКОВ, доктор педагогічних наук (габілітований доктор), професор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Тетяна ЄРМАКОВА, доктор педагогічних наук (габілітований доктор), професор, завідувач кафедру, голова ради молодих учених, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Геннадій ШТАН, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), учений секретар, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Євген КОТЛЯР кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), професор, головний редактор наукового фахового журналу, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Ірина БОНДАРЕНКО кандидат архітектури (доктор філософії), професор, декан факультету, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Олена ВАСІНА кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна)

Тетяна ІВАНЕНКО кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

## Зміст

<b>Алфьоров А.М.</b> «Травматичний» символізм документальних відеозйомок: візуальний аспект	5
<b>Алфьорова З.І.</b> Морфологічний методологічний курс як інструмент мистецтвознавчих досліджень.....	6
<b>Батюк А. А.</b> Аспекти розвитку державного регулювання аудіовізуального мистецтва в Україні8	
<b>Бган А.Б.</b> Біофільний дизайн у формуванні дитячих майданчиків.....	10
<b>Бойчук Олександр.</b> Оновлення дизайн-ідеології: тези для обговорення.....	12
<b>Більдер Н.Т.</b> Психологічна допомога студентам в екстремальних умовах воєнного часу.....	14
<b>Бондаренко Б.К.</b> Засоби використання інтерактивних технологій у формуванні дизайну сучасного інтер'єру.....	16
<b>Бондаренко К.Е.</b> Архітектурна діяльність Томаса Джефферсона та становлення «Федерального стилю» як особливої форми неокласицизму.....	18
<b>Бородченко В.В.</b> Діяльність Невілла Броуді.....	20
<b>Ван Чонг.</b> Періодизація існування «Жіночої теми» в китайському станковому живописі ХХст.	22
<b>Wang Runzhi.</b> Прояви китайської традиційної філософії в сучасному дизайні візуальних комунікацій.....	23
<b>Вехник А.В.</b> Етапи еволюції натюрморту як жанру образотворчого мистецтва.....	25
<b>Ганоцький Василь, Станичнов Олег.</b> Спільне та відмінне: харківські пейзажисти у колі імпресіоністів України.....	27
<b>Гао Сяотянь.</b> Зміни принципів основи морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю.....	29
<b>Глуховська К.В.</b> Особливості розробки фірмового стилю для шкіл сучасного танцю.....	30
<b>Глуховська К.В.</b> Сучасний графічний дизайн.....	32
<b>Голік Юрій.</b> Щодо динаміки трансформацій тенденції сучасного українського мистецтва на прикладі медіуму фотографії.....	33
<b>Горбатенко Л.П.</b> Художня мова кольору.....	34
<b>Гурдіна В.В.</b> Реакція фешн спільноти на війну в Україні.....	36
<b>Дем'янець А.Д.</b> Три принципи дизайну Массімо Вінселлі.....	39
<b>Дунаєва Т.О.</b> Дослідження характеру мікологічного забруднення ікони «Благословення хліба і вина».....	41
<b>Єрьомка Д.В.</b> Образотворчість, волоризація, контекстуальність мистецького сьогодення (на прикладі України).....	42
<b>Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є.</b> Колір як знак та його історичні змісти в китайському мистецтві .	43
<b>Ісаєва Д.В.</b> Визначення характеру мікологічного забруднення ікони Святий Миколай (репліка Миколи Мокрого).....	45
<b>Касьяненко Лада.</b> Штучна контекстуалізація творів мистецтва як ознака метамодерністичного мислення.....	46
<b>Касьяненко Т.В.</b> Символізм в роботі Прохорова «Жниці». Переосмислення.....	48
<b>Когут В. А.</b> Відеофіксація як мистецький засіб. Роль та значущість «Відео привласнення» у мистецькому висловлюванні відеоарту в Україні.....	50
<b>Корнев А. Ю., Манукян А.</b> Особливості художньої мови і символічні образи у творчості Романа Агасяна на прикладі картини «Початок».....	51
<b>Косиченко Дарина.</b> Розвиток мистецького і культурного простору у інтернеті.....	52
<b>Котляр Є.О.</b> Живопис як «Антиковідна» рефлексія: візії щастя у творах харківських монументалістів.....	54
<b>Кривуц С.В.</b> Методика формування дизайну архітектурно-ландшафтного середовища на основі соціально-орієнтованої моделі (на прикладі робіт студентів спеціальності 022 «Дизайн»; програма «ДАЛС»).....	56
<b>Курінна Г. В.</b> Формати занять вищого навчального закладу мистецької спрямованості в екстремальних умовах воєнного часу.....	59
<b>Кусак О.М.</b> Категорія часу в образотворчому мистецтві.....	61
<b>Логачова Б. В.</b> Харківське відео мистецтво кінця 1990-2000-х в умовах андеграунду: традиції і сьогодення.....	64
<b>Локшук І.М.</b> Ключові пріоритети «Дня традиційного автентичного костюма».....	66

<b>Лу Бінь.</b> Мистецтво арт-інсталяції як засіб гуманізації міського середовища КНР .....	68
<b>Лю Мінсюань.</b> Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва .....	70
<b>Мао Ляньдзе.</b> Дизайн Ariel-Foundation Park як приклад реновації промислової території .....	73
<b>Мрує Ф.А.</b> Сучасні тенденції в формуванні дизайну території медично-профілактичних закладів .....	75
<b>Набокова Юлія.</b> Особливості взаємодії художника і поета в сумісному створенні віршованої збірки, на прикладі книги Б.Гриньова «В пошуках краси» з ілюстраціями Н.Мурашкіної.....	78
<b>Найденко В.О.</b> Новаторський характер мистецтва Харківської художньої школи межі ХХ – початку ХХІ століття .....	79
<b>Новіков М. Ю.</b> Розвиток практичного використання технології доповненої реальності в арт-об'єктах.....	81
<b>Орінянська А.Є.</b> Дизайн друкованих навчальних матеріалів для компанії “Zero Waste Kharkiv”.....	82
<b>Осадча Олександра.</b> Фотографічний дискурс пострадянського ландшафту .....	84
<b>Павлинин А.Д.</b> «Золоте слово із слізьми змішане» у інтерпретації Ірени Носик.....	86
<b>Педан Інна.</b> Персоналізація формоутворення у wood-дизайні: основні тенденції та перспективні напрямки .....	88
<b>Полякова Є.В.</b> Принципи трансформації меблів у формуванні дизайну інтер'єрів житлового призначення .....	90
<b>Прищенко С.В.</b> Колір як ресурс української нації .....	92
<b>Рибак М.Ю.</b> Шрифтові гарнітури Вільяма Аддісона Двігінса – першого графічного дизайнера .....	93
<b>Рябініна Катерина.</b> Зберігання мистецької та культурної спадщини України в умовах російсько-Української війни 2014-2022 рр. ....	95
<b>Савчук Є.С.</b> Йозеф Мюллер-Брокманн – батько швейцарського графічного дизайну.....	97
<b>Се Ю.</b> Копіювання та стилізація: сюжетні ремінісценції європейського живопису в китайському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. ....	99
<b>Сидорова В.В.</b> Феноменальний успіх Девіда Карсона в галузі графічного дизайну.....	101
<b>Тен Сіяоджон.</b> Короткий аналіз стану вивченості творчості художника Фу Баоши .....	103
<b>Тесленко Ірина.</b> Музейні експозиції м. Сундсвалль (Швеція) як зразок сучасної комунікації з глядачем .....	105
<b>Триколенко С. Т.</b> Елементи вікторіанської готики в сучасних інтер'єрах .....	107
<b>Тур`янська Ю.А.</b> Стилий огляд концептуальних самовизначень студій живопису та “Нові медіа” AVU - Академії мистецтв у Празі як приклад сучасних нестандартних освітніх підходів.....	108
<b>Хараман Даріна.</b> Відкриття особистих можливостей через фото-мистецтво.....	110
<b>Чернова З.К.</b> Олексій Бродович – ікона графічного дизайну .....	112
<b>Чечик В.В.</b> Анатоль Петрицький. «Оформлення сцени сучасного театру» (1930) .....	113
<b>Чжан Дунцань.</b> Еко-дизайн як актуальна сфера наукових розвідок.....	115
<b>Чжу Цзяньсюнь.</b> Абстрактна форма Чжан Дацяня. Вплив форми виразу традиційного китайського живопису на абстрактний олійний живопис Зао Ву-Кі.....	117
<b>Чижик А.В.</b> Територіальний брендинг як інструмент підвищення туристичної привабливості території.....	120
<b>Чун Діне.</b> Китайський декоративний живопис: морфологічне визначення поняття .....	122
<b>Шарлай О.В.</b> Вплив розвитку комунікативної функції музею на архітектурно-просторову організацію .....	124
<b>Шевченко Єва.</b> Наслідування та трансформація мистецьких стратегій харківської школи фотографії в творчості харківських митців від 2000-х рр. ....	126
<b>Шеханіна С.В.</b> Комплексне дослідження ікони «Святий Миколай» .....	128
<b>Шульга М.О.</b> Комплексне дослідження ікони Воскрешение, сошествие во Ад .....	129
<b>Юрко М.В.</b> Ейпріл Грейман – королева «Нової хвилі» у графічному дизайні.....	130
<b>Юрко М.В.</b> Аналіз ринку розробки web-сайтів в Україні.....	132
<b>Язвинська Вікторія.</b> Принципи продюсування Fashion - show.....	134

## **«Травматичний» символізм документальних відеозйомок: візуальний аспект**

Алфьоров А.М.

*Харківська державна академія дизайну та мистецтв*

Будь-яке теоретичне мистецтвознавче осмислення художньої практики має певні поштовхи, актуалізацію під дією як зовнішніх, так і внутрішніх факторів, які впливають на свідомість митця. Події російсько-української війни, віроломне вторгнення ворога на терени нашої країни, призвело до появи колосальної масової травми, не тільки усього українського суспільства, але й митців. Митці-візуалісти, до яких можна віднести фотохудожників, відео- та кінооператорів, для яких візія є смисловою домінантою, відчували життєву потребу у візуальній фіксації свого травматичного досвіду.

На сьогодні вже формується могутній масив документальних відео- зйомок як відомих операторів (Сергій Михальчук, до прикладу), так і не- відомих широкому загалу митців. Подія, як така, завжди була у фокусі уваги оператора. Травматична подія є не тільки атрактивнішою, але й символічнішою за подію звичайну. «Травматичний» символізм, який формується митцем, що фіксує на відео цю подію, є концентрацією смислів, емоцій та глибинних сенсів, які надаються такою дійсністю. Символізм сам по собі є процедурою перетворення людською свідомістю конкретного образу на багатозначний символ. «Травматичний» символізм є перетворенням концентровано-емоційним, здатним впливати на психіку значно глибше. Поетика «травматичного» символізму у сучасній візуальній культурі зумовлена домінантою «особливого» бачення дійсності як дійсності трагічної, тієї, що травмує. Натуралізм того, що бачить оператор, стає на відміну від символізму як мистецької течії, не протидією дійсності, навпаки, - допомагає свідомості прийняти цю дійсність. На відміну від символізму як художньої течії доби модерну, яка акцентує увагу на уяві митця, яка створює певні аналогії і передає їх через художній образ, «травматичний» символізм в документальному кіно або відео-зйомці перетворює цю документальну дійсність на глибоко символічну.

Митець у самій документальній дійсності віднаходить цей символізм, ментальна травма від якого поглиблюється його професіоналізмом. Ми вже бачили кадри з жертвами з містечка Бучі, коли у однієї з убитих жінок залишились відкритими очі... Кадр, зафіксований оператором як документальний, «піднявся» в осмисленні суспільної травми українського народу до трагічної метафори.

Операторська майстерність, вміння віднайти символічні акценти в композиційному рішенні документального кадру, моментальна реакція на світло-тінь натурального світла, на рух, тощо є від'ємним бажанням митця передати і свій емоційний стан, своє, мистецьке відношення до травматичної дійсності.

Не відкидаючи значущості мистецької уяви, вміння «конструювати» особливі «мистецькі світи», зауважимо про те, що документальна дійсність є основою особливого «бачення митця», основою та джерелом його існування, а коли ця документальна дійсність травмує, вражає своєю трагічністю, вона і породжує завдяки митцю цей «травматичний» символізм.

### **Інформація про автора**

старший викладач кафедри аудіовізуального мистецтва ХДАДМ

## Морфологічний методологічний дискурс як інструмент мистецтвознавчих досліджень

Алфьорова З.І.

*Харківська державна академія дизайну та мистецтв*

Мистецтвознавство формувалось як галузь гуманітарного знання розпочинаючи з кінця 18-го ст., поступово артикулюючи ті складові, які дійсно робили це знання науковим, а саме: систему ідей та принципів функціонування мистецтва; категоріально-понятійний апарат, за допомогою якого можна було описати мистецькі процеси в доволі точних категоріях як певну суспільно-культурну підсистему. Цей період до кінця 19-го ст. можна вважати періодом становлення емпірично-описового мистецтвознавства, в основі якого були описові моделі підходу до осмислення мистецьких процесів. Зрозуміло, що в цей період основна увага дослідників була прикута до класичного мистецтва, саме воно складало предметно-об'єктносферу "класичного" мистецтвознавства.

Між тим, стан мистецтва модерної доби, періоду формування неklasичної культури, вимагав трансформацій дослідницького інструментарію в молодій галузі наукового знання — мистецтвознавстві. Саме тому, розпочинаючи з першої половини 20-го ст., в літературознавстві, а потім і в інших підгалузях мистецтвознавства, актуалізувались методологічні підходи, не характерні для "класичного" описового мистецтвознавства. В лоні літературознавства актуалізувався семіотичний методологічний дискурс (Ю.Тинянов, В. Шкловський, В. Іванов та ін.), психоаналітичний дискурс (С. Ензейштейн та ін.) та інші методологічні дискурси, кожен з яких мав певне "підживлення" за рахунок появи нових ідей в гуманітаристиці цього періоду. Основна мета мистецтвознавства - дослідження мистецтва в його діахронії та синхронії - не змінилась, зміни відбулись в проміжних цілях цього осмислення та, повторюю, в його методологічних моделях. Історія методологічних дискурсів свідчить про те, що вони виникають тоді, коли змінюється проблематика наукових досліджень та кут зору дослідників на ці проблеми. Адже методологія, за великим рахунком, це певна сукупність ідей, принципів, теоретичних моделей (методів та форм) організації дослідження поставленої проблеми.

Актуалізація перерахованих методологій в період існування неklasичної культури і неklasичного мистецтва, була викликана неспроможністю "класичного" мистецтвознавства дослідити, а не описати,

джерела та траєкторії змін в мистецьких процесах на різних онтологічних рівнях, виявити зв'язок між цими змінами та місцем митця в зазначених процесах, пояснити причинно-наслідковий зв'язок між руйнуванням суворой жанрово-видової ієрархії в мистецтві і змінами у формотворенні (зникненням, наприклад, в багатьох художніх творах лінійної оповідності, тощо). І головне, цей період неklasичності у мистецтвознавстві (який проявився у паритетності існування багатьох методологічних дискурсів неklasичного зразка) допоміг розвинути мистецтвознавству до нового, аналітичного, рівня, дозволив розглядати мистецтво як певну систему (в семіотиці - знакову систему; в психоаналітиці — психологічну систему; в феноменології - систему арт-феноменів, тощо). І це не все. Неklasичний період розвитку мистецтвознавства дозволив розглядати мистецтво не як статичну систему, а як систему динамічну, чия динаміка ставала найцікавішим предметом дослідження.

Втім, ще одним результатом "методологічного вибуху" першої половини 20-го ст. став і невтішний висновок: відтепер культуру і мистецтво навряд чи можна було досягнути завдяки існуванню певної мета-методології, універсальному набору ідей і теоретичних моделей, які працюватимуть з заданим предметом дослідження. І науковий інструментарій, і сам предмет мистецтвознавчого дослідження, тепер мають бути "сконструйовані" відповідно до мети та наукових завдань осмислення конкретної проблеми. Про що свідчив такий висновок? 1. Будь-яка методологія обмежена відповідно до вирішення конкретної проблеми; 2. будь-який науковий інструментарій не є універсальним; 3. виникають великі ризики перейти у дослідженні "сконструйованого" предмету до так званого "суржику" науково-дослідницької мови, вийти за межі певної методології або поєднати не поєднувальні методології у гонитві за дослідницьким, часто необ'єктивним, результатом. Певною спробою подолання цих дифузних процесів в методологічному ареалі стала тенденція підміни методологічного дискурсу дискурсом ідеологічним (згадаймо сумнозвісний "соціалістичний реалізм" як метод осмислення мистецьких процесів в авторитарних режимах).

З другої половини 20-го ст. центральне місце серед проблем у мистецтвознавстві

посіла проблема “взаємодії мистецтва і влади”, і завданням насамперед, західного мистецтвознавства, стала руйнація ідеологічного мета дискурсу. Цьому посприяли як теоретики журналу “October”, так і апологети акторно-мереживої теорії в мистецтві та інших новітніх постмодерних онтологій мистецтва.

Післявоєнна відмова від “закритої” та, навіть, “напіввідкритої” художньої форми, “переформатування” мистецьких процесів та зміна місця митця у постмодерну добу, також вимагало осмислення, що, наприкінці, актуалізувало морфологічний дискурс. Чому? Тому, що кардинально змінилась практика мистецтва, його роль і місце в суспільстві, завдання митця, тощо. Постає центральна проблема осмислення сенсу цього післявоєнного “переформатування”, нової побудови (“морфологія” - це наука про “побудову”) системи мистецтва у добу “цифрового капіталізму”, яка розпочала своє формування.

Це зовсім не означало вичерпаність наявних мистецтвознавчих та культурознавчих методологічних дискурсів. Ні. Це означало появу нових дослідницьких проблем і пошук інструментарію їх вирішення. Які ж проблеми є фокусі саме морфологічного дискурсу в мистецтвознавчих дослідженнях? Якщо у свій некласичний, зародковий, період існування морфологічний дискурс виявляв появу нових морфем (тоді це були модерні складові “напіввідкритого” художнього твору), які потенційно можуть скласти каркас майбутньої морфології — наприклад, фотографічної або кінематографічної, то у постнекласичному періоді (з другої половини 20-го ст.) цей дискурс

сконцентрувався на необхідності виявити джерела новітніх морфологічних ланок (видових та жанрових), принципах їх формування у постнекласичний період під дією новітніх трансформаційних процесів, і, спираючись на їх онтологію змоделювати їх розвиток у майбутньому. Морфологічний дискурс має можливість “працювати” з “відкритими”, “процесуальними” морфологічними структурами, які складають майже 90 процентів обсягу художніх форм сучасного мистецтва, виявляючи формотворчий потенціал новітньої морфеми—мистецької практики (або, як точніше висловитись, “мистецької смислodianьності”). На жаль, існуючи методологічні дискурси “справляються” з вирішенням цих проблем у мистецтвознавстві лише частково, що, наприклад, довів постструктуралізм по відношенню до структуралізму та “некласичної” семіотики кінця 20-го ст.

Враховуючи висновки постнекласичного постгуманізму, синергетики та посткласичної аналітичної філософії, морфологічний мистецтвознавчий дискурс виявляє ознаки доволі “сильної” методологічної системи, яка має декілька життєздатних теоретичних моделей, орієнтованих на неієрархічність мистецтва на зазначеному етапі розвитку, на його динамічність та формотворчу нестійкість та невизначенність. Усе сказане дозволяє дійти висновку, що актуалізація саме цього методологічного дискурсу є об’єктивною, а увага до його принципів та теоретичного доробку є доцільною.

#### **Інформація про автора**

завідувачка кафедри методології крос-культурних досліджень ХДАДМ; докторка мистецтвознавства, професорка

## Аспекти розвитку державного регулювання аудіовізуального мистецтва в Україні

Батюк А. А.

*Харківська державна академія дизайну та мистецтв*

В умовах інформаційно-технічного прогресу інноваційний розвиток та креативні ресурси є вагомим складовою світової економіки. Підвищення ролі креативних індустрій, збільшення її валової частки у складі економіки України визначає необхідність її якісного розвитку.

Креативні індустрії включають 34 види економічної діяльності, які можна розділити в основні галузі такі, як візуальне мистецтво, сценічне мистецтво, література, видавнича діяльність, аудіовізуальне мистецтво, дизайн, мода, нові медіа та інформаційно-комунікаційні технології, архітектура, реклама, бібліотеки, архіви та музеї, народні художні промисли.

Більшу частину доданої вартості креативного сектора створюють галузі ІТ, реклама та аудіовізуальне мистецтво. Найрозвинутішими та найбільшими сферами діяльності креативної індустрії в Україні сьогодні є реклама та діяльність у сфері телебачення, кіно та відеофільмів. Ці напрями діяльності відносяться до сфери аудіовізуального мистецтва, що визначає актуальність та затребуваність розвитку цього напрямку діяльності.

На розвиток аудіовізуального мистецтва та виробництва впливають багато факторів: інноваційний та технологічний прогрес, зміни в економіці країни та світу, якість підготовки спеціалістів галузі, нормативно-правове регулювання, стан ринку праці тощо.

Загалом в Україні аудіовізуальне виробництво є достатньо перспективним напрямком. Ця галузь є третьою серед усіх креативних індустрій України. Окремо необхідно відмітити, що індустрія кіно має значний потенціал консолідації зусиль та об'єднання декількох сфер в собі.

Аудіовізуальне мистецтво характеризується динамікою зростання галузі. Її валова додана вартість щороку збільшується. Станом на 2019 рік в аудіовізуальному виробництві діяло 4,9 тис. суб'єктів господарської діяльності. При цьому рівень зайнятості у сфері аудіовізуального мистецтва протягом останніх 5 років збільшується. У 2019 році кількість зайнятих в цій сфері становило 34,8 тис. осіб, що у порівнянні з попереднім роком більше на 1,4 тис. осіб, що підтверджує факт розширення галузі.

Індустрія аудіовізуального мистецтва знаходиться на етапі формування та

становлення. Багато осіб зайняті в цій галузі відносяться до фрілансерів чи зайняті у тіншовій економіці. Однією з проблем, що знижує темпи розвитку галузі є недостатність фінансування та недосконале нормативно-правове забезпечення.

Останнім часом увага до сфери аудіовізуального мистецтва з боку держави дещо збільшилася. На державному рівні впроваджуються заходи щодо сприяння розвитку аудіовізуальної індустрії. Так було створено Державне агентство України з питань кіно. Іншим заходом став прийнятий у 2014 році Закон України «Про суспільне телебачення і радіомовлення України», яким було визначено засади суспільного мовлення та створено умови, необхідні для заснування структур, що забезпечують прозорість володіння ЗМІ та захист професійної діяльності [1]. У 2017 році було прийнято Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні», який заклав основні нормативно-правові засади надання фінансової підтримки для виробництва фільмів та додаткових податкових пільг підприємствам, що працюють у сфері кінематографії. Так законом встановлено можливість кіновиробникам отримувати від 50 до 100% державного фінансування від загальної кошторисної вартості виробництва залежно від категорії картини. Крім того, виробники кінофільмів отримали право на отримання відшкодування у розмірі 10% (у м. Київ та м. Севастополь) та 4,5% (на інших територіях) від розміру витрат на винагороду акторам та знімальним групам, якщо такі витрати відповідають певним критеріям. Ці норми суттєво покращили стан всього аудіовізуального мистецтва України та дали успішний старт українському кінематографу [2].

Незважаючи на вищевикладене, в процесі розвитку аудіовізуальної індустрії усе одно існують певні перешкоди, що не дають можливості кіноіндустрії реалізувати свій потенціал та унеможливають зростання всього українського аудіовізуального мистецтва повною мірою. В цьому аспекті виступає необхідність підвищення державної підтримки в усіх напрямках розвитку, сприяння активному розвитку галузі.

Важливість розвитку галузі аудіовізуального мистецтва в сучасних умовах воєнного стану України обґрунтовується його потенціалом до формування творчого аспекту, мотивування на нові звершення, вибудовування громадської



думки, вплив на самовизначення та соціальну ідентифікації людини. Таким чином аудіовізуальне мистецтво стає вагомим важелем в процесі державного регулювання, що потребує сприяння розвитку, регламентування, державного регулювання та контролю.

Розглядаючи основні перепони розвитку аудіовізуальної ланки можна визначити деякі основні, а саме недосконалість нормативно-правового регулювання діяльності в сфері аудіовізуального мистецтва, забезпечення якісної підготовки фахівців для роботи в аудіовізуальному мистецтві, компетентне навчання осіб за професіями аудіовізуального виробництва, забезпечення ефективної зайнятості осіб в цій сфері.

Одже, ефективне державне регулювання сферою аудіовізуального мистецтва має будуватися на стійкому фундаменті законодавчо встановлених норм, що буде регламентувати ланку заходів сприяння та підтримки аудіовізуального сектору з боку держави. Зростання галузі повинно опиратися на достатнє, значне, стабільне фінансування. При цьому з метою досягнення вагомого ефекту в розвитку аудіовізуального сектору державні витрати мають не лише стимулювати розширення випуску продукції, а й допомагати в збільшенні

споживання продукції галузі, наголошувати на розвитку виробничих потужностей галузі. В аспекті розвитку виробничих потужностей набувають актуальності питання якісної підготовки спеціалістів галузі. Необхідне формування більшого державного замовлення на підготовку молодих спеціалістів аудіовізуального мистецтва з забезпеченням їх майбутнього працевлаштування. За для забезпечення ефективної зайнятості та запобігання безробіттю потрібно вибудувати постійний зв'язок представників вищих навчальних закладів з роботодавцями. Постійне оновлення вимог до спеціалістів галузі аудіовізуального мистецтва та вдосконалення рівня підготовки до потреб сучасності та роботодавців є важливим аспектом у розвитку та становленні всієї сфери креативних індустрій.

#### *Література*

1. Про суспільне телебачення і радіомовлення України : Закону України від 17 квітня 2014 року № 1227-VII URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1227-18#Text> (дата звернення 01.04.2022)
2. Про культуру : Закон України від 16 липня 2019 р. № 2778 -VI. URL: <https://bit.ly/2DvoDyZ> (дата звернення: 01.04.2022).

#### **Інформація про автора**

старший викладач

## Біофільний дизайн у формуванні дитячих майданчиків

Бган А.Б.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

На сьогоднішній день все частіше перед нами постає питання екологічної безпеки людського довкілля. Насамперед це стосується нашого підростаючого покоління, отже привертає увагу проблема проектування дитячих майданчиків. Більшість дитячих ігрових майданчиків в Україні є однотипними та виконують розважальну роль, інколи розвиваючу. Але мало існує дитячих майданчиків, котрі виготовлені з екологічно чистих матеріалів та з дитинства закладають любов до природи, що є одним із завдань біофільного дизайну.

Біофільний дизайн направлений на те, щоб забезпечити людям позитивний контакт з природою в штучно створеному середовищі. Концепція біофілії стверджує, що прихильність людини до природи є біологічною потребою, яка використовується як основа для демонстрації вирішальної важливості зв'язку між людьми та природою. Термін «біофілія» означає «любов до життя або живих систем». На відміну від фобій, які являють собою огиду і страхи людей по відношенню до речей у їхньому навколишньому середовищі, філії - це потяг і позитивні почуття, які люди відчують до організмів, видів, середовищ існування, процесів та об'єктів у їхньому природному оточенні.

Біофілія була вперше використана Еріхом Фроммом, знаменитим соціальним психологом та філософом для опису психологічної орієнтації потягу до всього живого та життєво важливого. Гіпотеза біофілії припускає, що люди мають вроджену схильність шукати зв'язки з природою та іншими формами життя. Цю концепцію популяризував відомий американський біолог Едвард Осборн Вілсон у своїй книзі «Біофілія». На його думку, глибокі зв'язки людей з іншими формами життя та природою сягають корінням у нашу біологію. Він також помітив, як темпи урбанізації, що зростають, призводять до розриву зі світом природи. Прогнозується, що у найближчі десятиліття 70 відсотків населення світу житиме у містах, тому біофілія стає дедалі актуальнішою проблемою з погляду громадського здоров'я та благополуччя [1].

Варто зазначити, що взаємини між дітьми та природою вивчалися за допомогою експериментальних досліджень, що розкривають їх важливість для здоров'я дітей. Аналіз досліджень демонструє переваги місць для ігор дітей, що підтверджує ідею того, що дітям подобається грати у природному середовищі [6]. Окрім того, діти багаті на уяву, та її потрібно

розвиватися постійно, адже це найважливіший компонент у світі дитини. Саме тому в розробці дитячого майданчика слід використовувати не готові образи тварин чи рослин, а лише характерні їм риси, щоб розвивати дитячу уяву. Серед основних характеристик інтеграції біофілії у середовищному дизайні варто назвати наступні:

- образи природи: доведено, що це емоційно та інтелектуально задовольняє мешканців. Зображення природи можна реалізувати з допомогою картин, фотографій, скульптур, фресок, відео тощо.

- Природні матеріали: люди віддають перевагу натуральним матеріалам, оскільки вони можуть бути психічно стимулюючими.

- Моделювання природного світла та повітря у місцях, де природна вентиляція та світло неможливі. В результаті творчого використання внутрішнього освітлення та механічної вентиляції.

- Природні кольори: природні кольори або «земляні тони» - це ті, які зазвичай зустрічаються в природі і часто є приглушеними тонами коричневого, зеленого і синього кольорів.

- Реалістичні форми: природні форми можуть бути досягнуті в архітектурному дизайні за допомогою колон і природних візерунків на фасадах тощо

- Характеристики природи: це можуть бути речі, які можуть не зустрічатися в природі, а швидше, які включають природні елементи ландшафту, наприклад, що імітують різні висоти рослин, що зустрічаються в екосистемах, або особливості тварин, води і рослин.

- Зміна часу: людей зацікавила природа і те, як вона змінюється, адаптується та старіє з часом, як і ми самі. Це може бути досягнуто за рахунок використання матеріалів, які схильні до атмосферних впливів і зміни кольору - це дозволяє нам спостерігати за невеликими змінами в нашому штучному середовищі.

- Природна геометрія: Дизайн фасадів або конструктивних елементів може включати використання різноманітних малюнків, що повторюються, які можна побачити в природі (фрактали) [2].

Підведемо підсумок щодо проектування дитячих майданчиків з використанням характеристик біофільного дизайну:

- дитячий майданчик повинен бути виготовлений з екологічно чистих матеріалів;

- повинен викликати в дітей інтерес та захоплення природою, що оточує;

- використання природних кольорів;
- форми дитячого майданчику повинні розвивати уяву дітей;
- обов'язкове дотримання норм безпеки.

*Література*

1. Биофилия. Еще одно модное слово? Електронний ресурс. Режим доступу: <https://zavod-gornica.ru/stati-partnerov/sooruzheniya/biofiliya-eshhe-odno-modnoe-modnoe-slovo/>
2. Биофильный дизайн. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://estatemag.io/biofilnyj-dizajn>
3. Бондаренко І., Бондаренко Б. (2020). Полістилістика як проектний метод у середовищному дизайні України (на прикладі Харківського регіону) //Актуальні питання гуманітарних наук: збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Т.33, №1. С.14-20
4. Кривуц С.В. (2021). Тесселяція як метод формування дизайну тимчасових павільйонів в системі міського середовища // Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» No 7 (Серпень, 2021): за матеріалами II Міжнародної науково-практичної конференції «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities», що проводилася, Відень, Австрія. С.317-324
5. Кривуц С.В. Концепція біоміметичного дизайну: виклики сьогодення / // Scientific Collection «InterConf», (72): with the Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference «Scientific Community: Interdisciplinary Research» (August 26-28, 2021). Hamburg, Germany: Busse Verlag GmbH, 2021. С.467-476
6. Biophilic playspace design: bringing together children and nature in urban honolulu / Priscila G. Izoldi Nogueira / DEC 2017 / file: Електронний ресурс. Режим доступу <///C:/Users/%D0%9D%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8F%20%D0%91%D0%B3%D0%B0%D0%BD/Downloads/2017-12-darch-nogueira.pdf>

**Інформація про автора**

Ст. 1 курсу «ДАЛС»

Наук. кер.: Бондаренко І.В., доцент, канд.мист., доцент кафедри «Дизайн середовища»

## Оновлення дизайн-ідеології: тези для обговорення

Олександр Бойчук

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Буремні події останніх часів докорінно змінили низку наших уявлень про життєві цінності, про правду і брехню, про справжніх друзів і ворогів. Єдність українського народу і надзвичайно мужній супротив агресору зміцнили віру у перемогу і розбудову нової країни – економічно потужної, досконалої, успішної. З боку керівників держави і громад ми почули заяви про післявоєнну відбудову міст за оновленою моделлю, очищеною від примітивних «будівель-коробочок» та інших анахронізмів радянської епохи. Відповідно, за новими принципами має розвиватися та включатися в процес реанімації держави і український дизайн. З цього приводу дозволю поділитися своїми думками, які транслюю у вигляді розширених тез.

- Назавжди позбутися «совкових» поглядів і радянських постулатів. Настав час вичавлювати з себе «комплекс другосортності» і формувати відчуття національної та персональної самодостатності, яку українці зараз продемонстрували всьому світу. Треба чітко усвідомити: ми не держава «третього світу», ми не гірші за інших, ми вміємо працювати і захищати свій дім, і ми спроможні розбудувати успішну країну. В навчальному процесі також слід позбавитися багатьох «совкових» нарративів і констант, починаючи з російської мови, яка віддзеркалює агресію, війну, насильство. Поряд з українською мовою, яка ментально є носієм злагоди і добра, треба значно посилити вивчення провідних іноземних мов, володіння якими відкриває двері в цивілізований світ і приєднує нас до сучасної дизайнерської спільноти. В останні тижні важливість знання іноземних мов відчула на собі наша молодь, що отримала притулок у Європі і планує продовжувати навчання в рамках міжнародної програмою студентської мобільності.

- Оновлення дизайну починати із себе. Це насамперед - ревізія власних поглядів з відмовою від егоцентризму і налаштуванням на хвилю обов'язкового виконання загальних правил поведінки та визначених в суспільстві норм життя. Саме з дотримання порядку починається правильна організація процесів навчання, роботи, відпочинку. Досвід розвинутих країн доводить, що успішний дизайн відбувається там, де згуртовано і послідовно працюють усі ланки процесу життєдіяльності. Жорстке застосування принципу „*Ordnung ist Gesetz*“ (Порядок це Закон) упродовж ХХ-го століття двічі допомогло

Німеччині швидко впоратися з економічною кризою та наслідками післявоєнної розрухи і відбудувати ефективну систему проектно-художньої діяльності. За аналогічною схемою у 1950-60 роки відбулося суттєве оновлення системи дизайну Великої Британії, а також становлення дизайну Японії, і згодом - Південної Кореї. Сьогодні ці країни демонструють найкращі досягнення в дизайні й в усіх сферах життя.

- Не шукати складних рішень, працювати не на виразну «картинку», а на зміст. Цю тезу можна підтвердити багатьма прикладами реалізованих в країнах Західної Європи проектних розробок авторства як відомих, так і «рядових» дизайнерів. Продукти сучасних промислових дизайнерів, модельєрів, авторів інтер'єрів тощо, є естетично привабливими, але, як правило, не складними за формоутворенням і конструкцією. Головна їх риса – це технологічна і функціональна доцільність та органічне входження в предметне середовище. На відміну від чисельних «вітчизняних» розробок так званого «паперового» (нереалізованого) дизайну, вони не вражають занадто оригінальною стилістикою і крутим декоративним оздобленням. Бо західний дизайн не гониться за зовнішніми ефектами і красивими картинками. Його високий рівень і популярність, насамперед, базується на чесному і відповідальному відношенні до споживача і виробника, на ретельно продуманому процесі користування речами, на збереженні чистоти природного і предметного простору. Саме на підставі такого підходу й виникають красиві в своїй простоті та глибинні за змістом дизайнерські продукти.

- Дбайливо ставитися до природного середовища. Ця незаперечна істина є наріжним каменем в ідеології сучасного дизайну. З її урахування в розвинутих країнах починається і завершується будь-який проектний процес в кожній вищій школі або дизайнерському бюро. «Sustainable design» – тобто стійкий і спрямований на захист довкілля дизайн – передбачає послідовний процес проектування, в якому головний акцент робиться не на художньо-образну виразність продукту, але на економію матеріалів та енергоресурсів, на зменшення виробничих витрат, на максимальне продовження життєвого циклу виробу та його подальшу переробку. Нічого складного в екологічному проектуванні нема. Потрібно лише сприйняти цей постулат як базовий і відповідно до нього переглянути навчальні програми усіх

дисциплін, а також склад курсових та дипломних завдань.

- Зосередитись на життєво важливих напрямках дизайну і мистецтва. Складна післявоєнна соціально-економічна ситуація змусить суспільство переглянути систему цінностей та ієрархію пріоритетів. Поряд із подальшим зміцненням оборонного сектору першочерговою задачею стане відбудова промислового виробництва, сільського господарства, житла, інфраструктури. Саме на участь у відродженні цих галузей буде спрямований і потенціал дизайну. Це, у свою чергу, призведе до перегляду структури і змісту навчання, до корегування фахових спрямувань, до оновлення тематики завдань. Не виключено, що на деякий час відійдуть на другий план спеціальності і предмети образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, суспільна потреба в яких суттєво зменшиться. Невідкладною також має стати відмова від рудиментів «соцреалізму», що засіли в головах тих викладачів, які вперто насаджують студентам штампи застарілих академічних завдань з рисунку і живопису. Тотальне оновлення ідеології

дизайн-освіти стимулює процес налаштування молоді на більш ефективні засоби формування авторського творчого кредо, на розвиток аналітичного мислення, на опанування сучасних прийомів художньої виразності. Пріоритетними для Академії (у тому числі з наданням певних пільг і виділенням додаткових бюджетних місць) стануть спеціальності з реставрації творів, з дизайну міського і ландшафтного середовища, з дизайну побутових виробів, знарядь праці та робочого одягу – тобто з проектування життєво необхідних речей, виробництво яких зможуть швидко налагодити і здійснити в умовах спрощених технологій підприємства місцевої промисловості.

В своїй доповіді я означив лише базові засади реформування дизайнерської ідеології та відповідні шляхи, які можуть стати корисними на важкому етапі відбудови нашої країни після закінчення війни з рашистською ордою.

#### **Інформація про автора**

Професор, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри «Дизайн» ХДАДМ

## Психологічна допомога студентам в екстремальних умовах воєнного часу

Більдер Н.Т.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

З ранку двадцять четвертого лютого 2022 року життя громадян України поділилося на «це було до війни» і невизначеність сьогодення. За цих умов актуальності набуває пошук шляхів допомоги людям – зберегти життя і психічне здоров'я. Війна торкнулася життя кожної сім'ї – дорослих, дітей. Серед найбільш психологічно незахищених соціальних груп – студентська молодь. Як скінчиться війна, мабуть, будуть вивчати особливості поведінки молоді в екстремальних умовах воєнного часу, але це – потім.

На сьогодні актуальне питання надання психологічної допомоги «тут і зараз» кожній конкретній і неповторній людині, а у нашому випадку – з урахуванням психологічних особливостей художньо обдарованих особистостей, студентів Академії.

З перших днів війни для студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв проводяться консультації психолога – групові та індивідуальні. З кожним наступним днем тематика запитів студентів, які зверталися по психологічну допомогу, змінювалась. Психологічний запит має своїм джерелом певну суперечність, що заважає задоволенню тієї чи іншої актуальної потреби людини. Якщо у перші дні війни для студентів, які тільки розпочали звикати до змішаної форми навчання у весняному семестрі, раділи можливості навчатися в майстернях, спілкуватися з викладачами й сокурсниками домінуючим стрес-фактором була раптовість подій, ситуація невизначеності, страх за рідних, бажання бути поруч з батьками – особливо болісне для іногородніх студентів та іноземців, то з часом тематика запитів змінювалась.

Будь-які конфлікти, кризи – це величезний стрес, а якщо йдеться про військові дії, то цілком нормально відчувати тривогу та страх. Екстремальні, кризові, надзвичайні ситуації викликають зміни у когнітивній, емоційній, поведінкових сферах психіки людини.

Доброзичливіці рекомендують «подолати» страх – але ж якщо реальний страх – це захисна реакція організму, сигнал про майбутню небезпеку того, що необхідно оборонятися або відійти якомога далі, то невротичний страх вимагає втручання психолога, який допоможе «опрацювати проблему», сформувати та розвинути навички прийняття і співчуття,

дозволу на відчуття – емоції та страждання розглядаються як нормальна, природна сторона існування: «Неадекватна реакція на неадекватну ситуацію нормальна».

Психіка людини влаштована таким чином, що відстань між нами та подіями, що відбуваються і лякають, не відіграє особливої ролі. Важливо розуміти, що коли людина опиняється у ситуації невизначеності або ж реальної небезпеки у багатьох актуалізується захисний механізм вікової регресії – боїться не доросла людина, боїться маленька дитина. Отже, психолог, який надає допомогу і здійснює психологічний супровід, звертається не до «дорослого», а до «дитини» свого клієнта, у нашому випадку – емоційної, художньо обдарованої особистості, яка не розірвала зв'язки з академією і звертається по допомогу саме до співробітників нашого закладу вищої освіти.

Наприклад, актуальний «запит» – допомога у подоланні «вини того, хто вижив» – проявляється у вигляді ірраціонального почуття сорому, болю, втрати у зв'язку з тим, що людина живе у досить безпечному місці, а інші – ні (у тих студентів, які виїхали у більш-менш безпечні місця).

На сьогодні фахівці пропонують численні моделі та способи надання психологічної допомоги. Вибір – за фахівцем.

Ефективна психологічна допомога студентам – відновлення освітнього процесу з квітня 2022 року.

За моделлю, запропонованою McKinsey [1] при будь-якій кризі є три горизонти подій, три вектори ймовірного майбутнього.

Перший горизонт – це ті процеси та наповнення, які дуже важливо зберегти як було. Тобто перший обрій – направити максимум зусиль на збереження та підтримання базової життєдіяльності. У нашому випадку – відновити освітній процес, що надасть студентам відчуття стабільності, передбачуваності та непорушності буття.

Другий горизонт – можливості для розвитку. З одного боку, криза багато чого зруйнувала... З іншого боку – відкрила якісь нові можливості – наприклад, академічної мобільності, активізації співпраці з провідними світовими закладами мистецької та дизайнерської освіти. Тобто другий горизонт – це те, що необов'язково для підтримки життя в масштабі людини та суспільства, але є новою дорогою між кризою та зціленням.

Третій горизонт (переродження) часто реалізується після великих втрат... Іноді криза змушує глянути на світ і себе під таким дивним кутом, і можна радикально змінитись у тих речах, які були раніше визнані абсолютно безнадійними чи непорушними. Наприклад, студенти (і викладачі, і співробітники) Академії беруть активну участь у волонтерському руху на Україні - це явище об'єднало людей у шляхетному пориві самопожертви, взаємодопомоги, боротьби за життя наших захисників, за долю Батьківщини.

Допомога (і не тільки психологічна) студентам, яку забезпечує керівництво Академії за конкретними умовами організації не лише

навчального процесу, але й життєзабезпечення великого та складного організму – Харківської державної академії дизайну і мистецтв в екстремальних умовах воєнного часу, надає можливість не тільки подолати труднощі, але й відкриває для студентів горизонти розвитку.

*Література*

1. McKinsey. Enduring Ideas: The three horizons of growth, December 1, 2009.

**Інформація про автора**

старший викладач кафедри методології крос-культурних практик

## Засоби використання інтерактивних технологій у формуванні дизайну сучасного інтер'єру

Бондаренко Б.К.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Інновації у галузі інтерактивних технологій стають актуальними в наш час у зв'язку із початком справжньої електронної епохи. Інтерактивне обладнання являє собою унікальні інсталяції, що породжені сучасним технічним прогресом. Таке обладнання застосовується з метою здійснення якісно нового рівня подачі, обміну й сприйняття інформації.

Новітні технології у обладнанні, що застосовуються в дизайні інтер'єру, формують нову концепцію, в якій візуальні та інтерактивні технології слугують в якості засобів додаткової взаємодії із людиною. Використання інтерактивних технологій у обладнанні, на стінах, підлозі або інших конструкціях середовища, дозволяють створювати новий сучасний простір. Інтерактивні мультимедійні об'єкти, що є елементами формування предметно-просторового середовища описані та класифіковані у публікаціях українських учених Н.Брижаченко, І.Бондаренко та ін. [1,2]. У їх роботах виявлені та систематизовані засоби для формування дизайну інтер'єрів громадського призначення із використанням інтерактивних технологій.

Перевагою застосування інтерактивних поверхонь є те, що вони акцентують та привертають увагу динамічності, кольорами та яскравістю зображень.

Технічні засоби формування поверхонь, що визначають інтер'єр як інтерактивний, поділяються на:

- сенсорні (суміщення сенсорних панелей з огорожувальними конструкціями (підлога, стеля, стіни) або обладнанням);
- проєкційні (пряма проєкція (фронтальна) на поверхню екрану та зворотна проєкція на поверхню).

Сенсорні панелі можуть вмонтовуватись у будь-яку поверхню. Цей тип інтерактивних панелей являє собою комп'ютер або великий електронний планшет під керуванням операційної системи Windows або Android. Пристроєм вводу-виводу слугує екран з емнісною технологією розпізнавання натискань. Сенсорні панелі можуть включати різні програми: розважальні ігри, вхід у пошукову систему та будь-які інші програми. Такі панелі дозволяють одночасно декільком людям працювати на одній поверхні.

Прикладом сенсорного екрану, що вбудований у стіну є Touchwall, розроблений компанією

© Бондаренко Б.К., 2022

«Schematic». Даний пристрій було створено спеціально для учасників Канського фестивалю, і він має деякі унікальні функції. Наприклад, стіна Touchwall здатна впізнати кожного з учасників фестивалю завдяки особливим міткам, нанесеним на запрошення.

Інтерактивна сенсорна система для гри за мотивами «Зоряних воєн» (розробник Arthur Nishimoto, англ.) становить шестиметровий сенсорний LCD-екран. Це величезний, складений з кількох дисплеїв мультисенсорний екран, ширина якого становить 6 м. На такій системі можна запускати гри у форматі мультіплеєра і разом з іншими учасниками управляти елементами одного і того ж простору.

Прикладом застосування сенсорних екранів в інтер'єрах торгівельних закладів є магазини дизайнера Rebecca Minkoff, де екрани вмонтовані у стіну для он-лайн шопінгу. Така інтерактивна стіна стає акцентом дизайнерського інтер'єру.

Простір інтерактивного концептуального магазину великої британської технологічної компанії у Лондоні (архітектурне бюро Wilkinson Eyre) спроектовано таким чином, щоб стимулювати відвідувачів негайно випробувати технічні новинки. Медіаконтент на інтерактивних стінах містить всю технічну інформацію про товари, від їх збирання до детальних інструкцій по використанню.

Інший засіб організації простору - інтерактивна проєкційна стіна. Це великий екран, що працює як складова системи до якої також входять проєктор та комп'ютер. Вона дозволяє створювати як мультитач ефекти, так і практично необмежені можливості візуалізації. Цікавим прикладом такої інтерактивної проєкційної стіни є офіс у Токіо, (архітектурне бюро TeamLab), що залишає неймовірне враження своїм фантастичним дизайном. Відвідування приміщення починається з цифрового водоспаду з датчиком руху. Потоки води стікають навколо вхідних дверей, створюючи ефект прозорого екрану між входом та іншими зонами. Коли хтось наближається до такого віртуального водоспаду, його поверхня стає прозорою, і це дозволяє побачити, що відбувається по іншу сторону. Стан екрану залежить від руху відвідувачів, й природні пейзажі можуть змінюватися дуже швидко.

Інтер'єр бару «24» у Лондоні (Великобританія) є прикладом створення предметно-просторового середовища з використанням інтерактивної проєкційної стіни. На стіні в приміщенні бару



проектуються різні зображення. Коли відвідувачі наближаються до стіни, зображення на ній починають реагувати на рухи.

Інтерактивні проекційні зображення можуть використовуватись і на підлозі. Технічно - це програмно-апаратний комплекс, що складається з пристрою спостереження, комп'ютера, пристрою, що проектує (зазвичай проектора) і спеціального програмного забезпечення. За допомогою даного комплексу створюється інтерактивна взаємодія людини (однієї або декількох), що проходить по підлозі в межах проекції й зображення. Така технологія дозволяє створювати різноманітні візуальні ефекти розважально-рекламно-інформаційного характеру. Найбільш широко вона застосовується у вирішенні дизайну середовища торговельних та розважальних центрів, магазинів, виставок, нічних клубів. Такі підлоги можуть бути із світлодіодними індикаторами, що реагують на рух людини, і можуть бути запрограмованими на те, щоб вказувати потрібний маршрут.

Сучасні технічні досягнення дозволяють також робити інтерактивною й стелю. Проект з інтерактивною дзеркальною стелею був представлений на інтерактивній виставці Milan design week 2011 компанією Interfacefloor. Головні складові цього інтер'єру - дзеркальна стеля, інформаційні стенди, екрани. Дзеркальна стеля є картою, за допомогою якої можна орієнтуватися у просторі і розглядати додаткову інформацію. У світлому приміщенні виділені кольором важливі інформаційні акценти, а завдяки підсвічуванню транзитну зону.

Компанія Interactive Interiors розробила інтерактивну світлодіодну відео-стелю розміром 5x2,5 м у інтер'єрі бару Soleil Pool Bar (Брісбен). Сценарна програма інтерактивної стелі відображається у реальному часі та демонструє підводний або космічний простір.

Застосуванням сучасних проекційних технологій позначено дизайн ресторану Sagaуа у Японії. Новий арт-проект має назву «Звільнені світи» від компанії TeamLab. Команда створила інтер'єр, в якому застосувала величезну кількість інтерактивних технологій, що створюють особливі спецефекти. Тут використані як інтерактивні меблі, так і огорожувальні конструкції. Ресторан демонструє справжню

красу Японії, що має великий культурний спадок. В цьому середовищі поєднані концепції чудової кухні та дизайну інтер'єру. Це місце настільки ексклюзивно, що в ньому можуть розміститися тільки дев'ять осіб за один прийом. Інтерактивна програма створює прогностичні зображення, засновані на поведінці людини, яка її використовує. Якщо гість спокійний, то зображення навколо теж буде незворушним. У разі раптового руху полетять птахи. Наприклад, при повільних рухах птахи й риби можуть переміщуватись дуже м'якими рухами, в той час як швидкий рух змусить тварину зникнути. Концепція, що покладена у дизайнерське рішення цього ресторану, транслює ідею вільної природи світу, який інтегрує окреме у єдине ціле. Кожний предмет сервірування, що ставиться на стіл, призводить до появи нового природного явища. Сенс цього в тому, що світ постійно змінюється і немає двох абсолютно однакових його моментів.

Вивчення проектного досвіду свідчить, що сенсорні об'єкти є більш розповсюдженими, аніж проекційні системи. На відміну від проекційних, сенсорні технології є більш зручними, оскільки не потребують додаткових технічних засобів та є самодостатніми. Актуальність застосування мультимедійних інтерактивних об'єктів у сучасному інтер'єрі полягає у тому, що вони не тільки формують художню складову інтер'єру, але й мають функціональне призначення.

#### *Література:*

1. Брижаченко Н. С. Підходи формування дизайну громадських інтер'єрів на основі включення інтерактивних мультимедійних об'єктів. Режим доступу: <http://www.visnik.org/pdf/v2015-06-02-bryjachenko.pdf> (дата звернення: 15.04.2022).
2. Bondarenko I., Bryzhachenko N., Lahoda O., Tokar M. Interactive multimedia objects in public interiors: compositional location techniques. Architecture Civil Engineering Environment. V. 15. 1/2022. P.5-18 DOI: 10. 21307/ACEE - 2022 - 00. <https://www.acee-journal.pl/1,7,Issues.html> (дата звернення: 07.04.2022).

#### **Інформація про автора**

кандидат мистецтвознавства доцент кафедри Дизайну

## Архітектурна діяльність Томаса Джефферсона та становлення «Федерального стилю» як особливої форми неокласицизму

Бондаренко К.Е.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Кожна історична епоха має особливе віддзеркалення в архітектурі, що має прояв у так званих історичних стилях. Водночас, з політичних або релігійних міркувань ця культурна «глобалізація» мала певні обмеження, щодо розповсюдження культурних зразків, які були визначені як ворожі. Таке розмежування культур стає характерною рисою в процесі розриву відносин між колоніями й метрополіями. Антагоністичні відносини на політичному та ідеологічному рівні, що є цілком природньо, набувають певних форм і у творах мистецтва, в яких матеріалізуються ідеї цього протистояння, хоча при цьому можна споглядати їх схожі риси, що обумовлено спільним генетичним походженням мистецтва. Цю динаміку змін можна побачити у порівнянні проектних рішень одного й того ж майстра, а головне – зазначити джерела впливу та можливих запозичень.

Якщо розглядати події соціальних змін в архітектурі колишніх Британських колоній та їх прояв у творчості конкретного майстра, то кращі персони ніж Томас Джефферсон (1743 -1826 рр.) взагалі не знайти. Відомий політик і архітектор-аматор, вплив якого на майбутнє архітектури Сполучених Штатів важко переоцінити. Він не тільки запрошував архітекторів нової формації до участі у значних містобудівельних програмах, але й власною практикою формував особистий погляд на неокласичну архітектуру, яка отримала особисту назву – Федеральний стиль, або Федеральна архітектура (Federal architecture). Цей стиль в архітектурі поєднав в собі тенденції пізнього Палладіанства, або стиля Регентства британських архітекторів, «Адамеск» Роберта Адама та його братів, а головне - нові тенденції неокласицизму Франції.

На аверсі дводоларової банкноти красується портрет другого Президента США – Томаса Джефферсона - це традиційно для дизайну федеральних резервних білетів, а на реверсі зображено його власний будинок «Монтічело», що є доволі символічним, бо саме з цієї спорудою пов'язують кардинальні зміни в архітектурі Сполучених штатів.

Відомо, що він був палким шанувальником творчості Андреа Палладіо, італійського архітектора та теоретика XVI ст. Це захоплення було не випадковим, бо здебільшого палладіанські форми та композиційні прийоми становили основу архітектури георганського стилю XVIII ст. у Великобританії. За згадками

© Бондаренко К.Е., 2022

про Джефферсона, він вважав трактат Палладіо «Десять книг про архітектуру» не тільки «Біблією для архітектора», але й цинив його вище за Біблію.

Його перший проект власного будинка у садибі «Монтічело» (з італ. Маленький пагорб) був цілковитим запозиченням з проекту самого Палладіо вілли Корнаро (Villa Cornaro) біля Падуї. В цьому не було нічого дивного, з одного боку, архітектори класицистичної доби не бачили нічого ганебного у таких запозиченнях, бо саме у застосуванні «високошановних» зразків здійснюється трансляція та збереження класичного спадку. З іншого боку, палладіанство, було так само природним явищем, бо перші фахівці в колоніях отримали освіту у Великобританії.

Треба додати, що будівництво в колоніях відбувалось без залучання архітекторів, тому особа увага приділялась ліченим випадкам, коли новобудова мала в авторах освіченого архітектора. У 1774 році в Аннаполісі, столиці Меріленду, з'являється садиба Хаммонд-Гарвуд Хауз (Hammond-Harwood House), що цілком за просторовою концепцією співпадала з палладіанською Вілла Пізані (Villa Pisani). Це був проект Вільяма Бакленда (1734–1774) – британського архітектора, що народився в Оксфорді, де і отримав освіту. У 1755 він за контрактом переїхав до Нового світу, де й розпочав професійну діяльність. Слід зазначити, що за загальною композицією, та застосуванням декору усі його споруди відповідали георганській архітектурі Великобританії, окрім зовнішнього оздоблення. Якщо в Англії споруди зовні мали тиньковану поверхню, то по той бік Атлантики частіш за все ми бачили замість тинька цегляні фасади з білою ліпниною, що було характерно для голландського палладіанства. Природа цього феномену доволі суперечлива, і багато з дослідників схилиються до думки, що це пов'язано з поширенням поселень голландських колоністів.

Як би це не було, але відомо, що Томас Джефферсон відвідував цей будинок, і, навіть, зробив два малюнки Хаммонда-Гарвуда, коли він служив в уряді Аннаполісу у 1783–1784 роках. Тож, за збереженим ескізом 1772 року, та відповідно до загальної тенденції в архітектурі перша версія садиби «Монтічело» мала таке саме стильове рішення.

Але, досить часто, політичні події та настрої у суспільстві суттєво змінюють смаки

та відношення до архітектури, формування стилю якої може розглядатись як нав'язаним зовні. Мається на увазі відомі події 1776 року та прийняття Декларації про незалежність, одним з авторів якої був саме Джефферсон. У 1784 він відправляється з дипломатичною місією до Парижу, зберіглось декілька його листів, де він із захопленням розповідає про сучасну архітектуру Франції, що принципово відрізнялась від звичного для нього георгіанства. Проект Капітолія Вірджинії був його спільною роботою з відомим теоретиком та викладачем Шарлем-Луї Клеріссо. Є припущення, що він брав уроки в Королівській Академії архітектури де викладав Клеріссо. Для знайомства із новою архітектурою відомо про його намір знайти таке приміщення для Амбасад США на Єлисейському бульварі, щоб щодня бачити, як будується потойбіч Сени Отель де Сальм (Hôtel de Salm). Поєднання прямокутного об'єму з ротондою, купольне завершення та масив нерозчленованих стін були навіть для Парижу модерною спорудою. У сучасному Парижі, напроти фасаду Палацу Почесного легіону (в минулому Отель де Сальм), можна спостерігати скульптуру Томаса Джефферсона, який тримає в руці первісний ескіз «Монтічело», наче натяк на зміну архітектурного смаку.

Повернувшись додому з дипломатичного відрядження, він зносить первісну споруду і розпочинає проект з «чистого аркушу». В новому проекті з'являються антресолі другого поверху та домінуючий над будівлею восьмилотковий купол. Замість великого фронтона на чільному фасаді, що традиційно супроводжував рішення британського та голландського палладіанства, виникає чотириколонний портик, що має характерне вікно – люнет на тимпані фронтону. А головне, звернення до восьмикутника замість округлої чи овальної форми стає стилістичною відзнакою нового «федерального стилю». Все це доповнювалось яскраво-білим декором на теракотовому фоні цегляних стін.

Ця споруда справляла враження, але головним проектом, що затвердить «федеральний стиль» та поширить його в новобудовах США, стануть корпуси Вірджинського університету. Заснування університетського закладу в Шарлотсвіллі було давньою ідеєю Джефферсона, яку він втілював, вклавши туди і власні заощадження. Він не тільки ретельно продумав його організаційну структуру, але й той вигляд, що мав отримати університет. І хоча, авторство більшості будівель належить Вільяму Торнтону, зберіглись листи, в яких Джефферсон ставив перед архітектором завдання та висловлював думки щодо архітектурного рішення та декоративного оздоблення.

Вся споруда була поділена на десять

павільйонів, по п'ять з кожного боку великої галявини, в яких розміщувались кафедри та аудиторії. Їх поєднували галереї, до яких примикали житлові кімнати студентів. Таким чином створювався єдиний комунікаційний простір, а студенти мали змогу в будь-яку погоду вільно пересуватись між учбовими корпусами. За планувальною схемою «академічне селище» було схоже на структуру британських коледжів із внутрішнім двором до якого виходили двері житлових та учбових приміщень. Ця традиція походить з монастирських часів, коли до клуатру (внутрішнього двору з галереєю) виходили приміщення келій, але в Шарлотсвіллі замість головної храмової будівлі центром усієї композиції стає ротонда бібліотеки, що було принциповим як свідоме дистанціювання системи освіти від будь якого релігійного впливу. За словами самого Томаса Джефферсона ротонда є «символом авторитету природи та сили розуму», крім того це відверте звернення до класичної архітектури античності – Пантеон у Римі. Треба сказати, що поєднання прямокутного в плані портика до округлої ротонди Пантеону вважається композиційно не зовсім переконливим, є не співпадіння карнизів за висотою двох тіл, та приєднання трикутного фронтона до циліндру ротонди потребувало додаткового об'єму. В версії Джефферсона ці недоліки були усунені, її довершене композиційне рішення, разом з усіма університетськими будівлями, найбільш впливовою спорудою «федерального стилю» архітектури США.

Невипадково у майбутньому ротонди будуть головними спорудами не тільки в багатьох університетів Північної Америки, але й у Китаї. А головна і сама відома репліка на тему ротонди з портиком буде побудована в центрі Вашингтону – Меморіал Томаса Джефферсона.

#### **Інформація про автора**

каф. Теорії і історії мистецтв, старший викладач

## Діяльність Невілла Броуді

Бородченко В.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Починаючи кар'єру дизайнера, дуже корисно вчитися у кращих та надихатися їх роботами. Тому прийшов час познайомитися з творчістю Невілла Броуді – представником постмодерністської Нової хвилі, чиї стилістичні експерименти демонструють принципи типографіки, які й досі є актуальними. Його підхід до дизайну став зразком для нового покоління дизайнерів, він є уособленням своїх робіт – це грайлива та авантюрна людина, яка й досі експериментує та підкрює світ своїм провокаційним дизайном.

Невілл Броуді народився в 1957 р. в містечку Сотгейт в Англії, де набувала популярності альтернативна музична і художня сцена, яка мала великий вплив на майбутнє дизайнера. Невілл був не самим зразковим студентом, адже його роботи не відповідали вимогам «гарного смаку», в них відчувався вплив вулиці, але це не завадило розвитку нового стилю, де цінувалася сміливість та експерименти. Панк-рух приніс у мистецтво нову енергію і нову мову, став завойовувати величезну молодіжну аудиторію. Броуді пояснював успіх нового руху тим, що «панк охоплював бізнес, відкрито граючи за правилами маркетингу. Я думаю, саме це люди знаходять найбільш шокуючим в панку» [1].

Невілл Броуді зробив своє ім'я популярним завдяки своїй роботі арт-директором для англійського журналу «The Face». Дизайнер підкорив сміливістю рішень: брутальним дизайном, незвичайними літерами, грою з масштабами тексту – від зменшення заголовка до мінімальних меж і до застосування гігантських букв. Все це привертало увагу глядачів, навіть якщо вони не були раніше зацікавлені типографікою. Це запровадило початок Нової хвилі в британському графічному дизайні – так називають європейські дизайнери-графіки професійну революцію середини 1980-х.

Журнал прославився не тільки своїми музичними героями, а й дизайном, що створив Броуді. У журналі розташовувалися статті про моду, музику, були й вражаючі фото та смілива типографіка, отже «The Face» почали позначати «Біблією стилю». «Міняючись постійно, можна залишатися незмінним. І якщо цей принцип зміни стає традицією – міняйтеся в іншу сторону» [2].

Якщо проаналізувати роботи Невілла Броуді для журналу, то можна побачити значний вплив авангардних рухів початку ХХ століття, таких як Баухауз і конструктивізм. Йому було дозволено

придумувати різну серію шрифтів для кожного випуску, а це більше 12 випусків, де він проводив над ними усілякі маніпуляції. Це зробило його проект дуже захоплюючим для читання, адже усі хотіли подивитися, що він збирається робити далі. Перше, що впадає в очі та привертає увагу – типографіка, вона начебто проситься, щоб її помітили. Невіллу вдалося розробити та розташувати надписи таким чином, щоб читач не просто гортав сторінки, а й зацікавився дизайном, шрифтом та чекав наступні випуски журналу. «Я вважав, що типографіка – це нудна сфера для роботи, перевантажена традиціями, яка відштовхуватиме зміни... Традиції типографіки не веселі: спілкування має бути цікавим» – казав Невілл Броуді [4, с. 222].

Щодо техніки виконання, дизайн журналу створювався руками, адже ручна робота була ексклюзивною і складніше піддавалася плагіату. Невілл відійшов від стандартів журналу, у всьому була повна свобода. Він руйнував первинний текст і збирав його заново, зовсім в іншу картинку, тому творчість Броуді характеризують таким терміном, як «деконструкція».

У розворотах «The Face» явно простежувався конструктивістський вплив, кутові шрифти і графіка, а не просто текст і заголовок, тому журнал і став таким радикальним для того часу. Варто підкреслити, що обкладинки виглядають дуже гармонійно, але як це можливо, коли у кожному випуску Невілл створював новий шрифт? Вони мають спільну колірну гаму. Це червоні відтінки, які вдало підкреслюють епатажність змісту кожного випуску. Адже червоний колір – це колір агресії та лідерства, він працює як рупор, привертаючи увагу читачів.

Невілл використовував одну цікаву приманку: він іноді розтягував текст або графічні елементи з однієї сторінки на другу, таким чином змушуючи глядача перегорнути сторінку і переглянути увесь журнал. Дизайнер вдало створював композицію на контрастах та нюансах, тим самим привертаючи увагу покупців у магазині журналів. Буйство та яскравість відтінків символізують тематику журналу – різноманітність творчих діячів, які з'являються у номерах, а використання незвичних та навіть зухвалих, для сприйняття читачів, графічних та типографічних елементів – заклик до свободи та самовираження.

Висновок. Саме сміливість, жага до експериментів, поєднання стилів допомогли Невіллу стати культовим дизайнером у

типографіці. Броуді настільки винахідливий, інноваційний і провокаційний дизайнер, що він створив візуальну мову, яка стала одною з найвиразніших мов 1980-х років з точки зору дизайну.

Найбільш влучно описав дизайнера Адріан Шонессі у своїй книзі: «Йому довелося чекати дев'ять місяців, перш ніж його запросили зробити пару розворотів. Більшість дизайнерів давно б здалися, але Броуді продовжував тиснути на Логана, поки той, нарешті, не доручив йому весь журнал. Результат увійшов в історію графічного дизайну. Я вважаю, що Броуді заслужив свій успіх. Він не впав йому в руки прямо з неба [3, с. 105]».

Роботи Броуді мали та мають значний вплив на те, як люди дивляться на типографіку та дизайн загалом, адже його творчість вивчалася та була імітована неодноразово. Ідеї Невілла

Броуді й досі актуальні й навіть радикальні. Він начебто випередив час та має своїх прихильників й зараз.

*Література:*

1. Дальновидова О. Невилл Броуди. [кАк]. 1997. №1.
2. Карсакова Д.А. Современные техника и технология. Типографика «Новой волны»: Игры без правил. Материали XVI міжнар. науч.-практ. конф. Омск. С. 247-248.
3. Adrian Shaughnessy. How to be a graphic designer, without losing your soul. London: Laurance King Publishing Ltd, 2005. 160 p.
4. Simon Loxley. Type: The secret History of Letters. London, New York: I. B. Tauris, 2004. 256 p.

**Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,  
проф. Сбітнева Н.Ф.

## Періодизація існування «Жіночої теми» в китайському станковому живописі ХХ ст.

Ван Чонг

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Проблема періодизації генези та розвитку «жіночої теми» в китайському станковому живописі є досі актуальною та вимагає уваги з боку мистецтвознавців. Тим більше, що за другу половину ХХ ст. ця тема стала доволі поширеною у творчому доробку китайських митців-станковистів. Якими чинниками була викликана цікавість до зазначеної теми у самому Китаї? Серед таких можна назвати як об'єктивні, так і суб'єктивні чинники. Серед об'єктивних чинників перше місце посідає зміна місця жінки в китайському суспільстві ХХ ст. та позитивне ставлення самого суспільства до цієї зміни. Інші об'єктивні чинники доповнюють перший: це і вирішення гендерних проблем китайською державою; входження китайських жінок у глобальний контекст розвитку світової цивілізації; активізація участі китайських жінок в міжнародній діяльності, тощо. До суб'єктивних чинників можна віднести динамічний вплив на китайський станковий живопис західних тенденцій зображення жінок, розвиток китайського «Сиянхуа» («заморського живопису»), в якому техніка масляного живопису поєдналась з європейськими принципами зображення фігури, враховуючи і жіночу. Інші суб'єктивні чинники - інтерналізація китайських художників, входження їх у світовий арт-ринок, тощо, - теж є важливими для розуміння актуалізації «жіночої теми» в китайському станковому живописі.

Формально можна поділити існування «жіночої теми» в китайському станковому живописі на три основних періоди: 1. Класичний (або традиційно-канонічний) - від часів династії Хань до середини ХІХ ст. (у різних регіонах Китаю ця тематична еволюція відбувалась різними темпами). 2. Некласичний період - від часів появи «Сиянхуа» («заморського живопису»), з його масляними зображальними техніками та західними зображальними техніками. Цей період можна визначити хронологічними межами від середини ХІХ до 80-х рр. ХХ ст. Безумовно, що ці величезні періоди розвитку китайського станковизму та присутності у ньому «жіночої теми» містять велику кількість підперіодів, які характеризувались менш значними змінами у відтворенні жіночих образів китайськими художниками. 3. З 1980-рр. ХХ ст. розпочинаються процеси трансформацій у відображенні жінок в

китайському станковому живописі, які можна назвати постнекласичними, сучасними, адже ці трансформації продовжуються й понині.

Зупиняючи увагу на розвитку «жіночої теми» в китайському станковому живописі саме ХХ ст., можна виділити два основних напрями її існування в художній практиці китайських станковистів: 1. Напряма, який формував власне «внутрішню» китайську традицію зображення жінки; 2. Напряма, який формував «зовнішню» китайську традицію її зображення.

У першому напрямі, який продовжував певним чином традицію втілення «жіночої теми» канонічного зразка (але з модерними засадами «Сиянхуа»), з часів Мао Дзедуна додався так званий й «ідеологічний канон» зображення жінки. Це стосувалось як портретного «жіночого» живопису, так і багатофігурних станкових композицій. Особливо це видно з відомих колекцій жіночих портретів, розпочинаючи з часів династії Мін до часів династії Цін (ХVІІ – ХХ ст.) та доби «китайської культурної революції».

У другому напрямі, який, відразу орієнтувався на західні традиції зображення жінок, виявились тенденції до стилізації цих зображень, використання неканонічних принципів та технік. Яскравим прикладом творчості у руслі другого напрямку став творчий доробок відомого китайського художника Фен Чанцзяна, уродженця Сіаня, який отримав художню освіту також у США. Жіночі портрети цього художника вирізняє яскрава стилізація китайських жіночих облич відповідно до американської зображальної традиції.

Отже, наведена (дуже тезова) періодизація не є остаточною, і потребує глибокої конкретизації, але вона дозволяє краще орієнтуватись у тектонічних змінах у втіленні «жіночої теми» в сучасному китайському живописі.

### **Інформація про автора**

аспірант ХДАДМ,

науковий керівник Алфьорова Зоя Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор

## Прояви китайської традиційної філософії в сучасному дизайні візуальних комунікацій

Wang Runzhi

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Форми існування та шляхи спадкування традицій в умовах сучасності – це сьогодні одна з найбільш актуальних проблем у багатьох галузях знань, включаючи і науку про мистецтво дизайну. Останнім часом все більше відчутним стає вплив науково-технічного прогресу на швидкість і характер протікання змін в мистецтві та дизайні. У подібній ситуації найбільш гострими в світовому мистецтвознавстві стають питання, пов'язані з тим, як співіснують спадщина минулого і новації сьогодення, і які можливі шляхи їх взаємовідносин в майбутньому. Ці питання можна проаналізувати через призму дизайну візуальних комунікацій, оскільки з 1990-х років тут спостерігається активне звернення до різних рівнів національної художньої спадщини: від традиційних образів і символів до принципів композиційної побудови об'єктів дизайну. Крім того, сучасні зразки дизайну візуальних комунікацій в Китаї є унікальним зразком використання певних принципів, що сягають своїм корінням в традиційне китайське образотворче мистецтво і світогляд.

Дизайн є і мистецтвом, і носієм культури від самого свого народження, і черпає живлення з традиційної культури. До цього часу дизайн і традиційна культура все ще тісно пов'язані. Візуальна комунікація реалізує доставку та передачу інформації через генерацію та інтерпретацію значення графічних зображень. Застосування філософської думки, графіки, каліграфії, кольору та інших елементів традиційної китайської культури в дизайні візуальних комунікацій, а також поєднання чарівності традиційної культури та елементів сучасного дизайну сприяє розвитку культурної спадщини в цілому. Застосовуючи графічні практики у дизайні візуальних комунікацій, демонструючи традиційну чарівність китайської культури, ми підвищуємо впевненість нації, зміцнення візуальної національної мови як важливого засобу формування почуття єдності.

Найхарактерніші риси дизайну візуальних комунікацій в Китаї, що активно розвиваються сьогодні по двох найважливіших напрямках, пов'язані з міжнародним (інтернаціональним) впливом і виявленням національної ідентичності. Найбільш складним і унікальним напрямком представляється останній з них, так званий «чжунгуо юаньсу» (китайський елемент), що означає звернення до національної

художньої спадщини.

Ще в 1990-х роках були помічені окремі прояви національної культури, з початком XXI століття ця тенденція знаходить яскраве концептуальне втілення. Наприклад, серед провідних художників-плакатистів, що працюють в цьому напрямку можна назвати: Кань Тайкеун, Хань Цзяїнь, Хе Цзянпін та ін. Їх роботи створюють художні образи і настрої, що дозволяють судити про унікальність китайського плакату в порівнянні з плакатами інших країн. «Чжунгуо юаньсу» має в графічному дизайні зовнішні і внутрішні прояви. Зовнішні прояви стосуються художніх образів і графічного мови. Нерідко використовуються орнаменти, колірні поєднання та інші елементи традиційного національного мистецтва, а також герої і сюжети традиційної міфології і народних вірувань. Крім зовнішніх, орнаментально-декоративних елементів китайської традиційної культури ці роботи нерідко містять в собі такі її якості як споглядальність, увагу до тиші, пустотність (або переповненість), запрошення глядача не тільки до перегляду-прочитання, але й до роздумів. Ці складові роблять сучасні об'єкти дизайну візуальних комунікацій особливим мистецтвом, що поєднує в собі масовість і унікальність, західну та східну цивілізації.

Отже, однією з найважливіших особливостей «чжунгуо юаньсу» є акцентування художньої складової в творі мистецтва, і відведення функціональності на другий план, переміщення акценту з зовнішнього на внутрішнє, і включення таким чином твору до єдиної системи китайської традиційної образотворчості. Ці чинники повною мірою позначаються на еволюції сучасного дизайну візуальних комунікацій, який стає не тільки засобом розповсюдження інформації, але і простором самовираження митця одночасно і як творчої індивідуальності, і як носія світоглядної філософської традиції свого культурного середовища. Цей напрямок робить сучасний китайський дизайн візуальних комунікацій унікальним і впізнаваним за межами Китаю.

При аналізі композиційних принципів акцентовано наявність певного ступеня впливу традиційного світорозуміння і глибинних філософських понять (таких, як пустотність, серединність тощо) на зовнішній вигляд об'єкту сучасного дизайну (плакату, упаковки, знакової графіки тощо). Подібний вплив мав місце не

завжди, але поширився на початку XXI століття, в рамках тенденції звернення до національних художньо-світоглядних традицій. Порожнеча має два втілення – зриме і невидиме. Зрима порожнеча формує композицію, окреслює і підтримує так звані непустотні форми. Як і в традиційному образотворчому мистецтві, порожнечі в композиції наприклад сучасного китайського плакату грають роль не менш важливу, ніж роль заповнених ділянок. Таке ставлення до «не-форми» (контр-форми) сягає корінням в даоське розуміння світу. Останнє є також витоком сприйняття пустот як показників місткої функціональної дійсності. Для плакатної композиції це означає її відповідність темі та задачам плаката, що забезпечується гармонійним розташуванням і акцентуванням незаповнених ділянок аркуша. Плакати, в яких композиція пройнята цією незримою пустотою, візуально спокійні, мають відчуття глибини і спостереження. Вони часто бувають виконаними із застосуванням мінімальної кількості кольору.

Контраст в сучасному дизайні візуальних комунікацій має особливе значення – як проєкція концепту інь-ян у всіх його масштабах – від мікро-протилежностей (лінія-пляма, чорне-біле, тощо) до макро-протилежностей (старовинність-сучасність, небо-земля, тощо). У багатьох дизайн-проектах контраст є композиційно утворюючим елементом, доведеним до граничного максимуму. Зазвичай це контраст великого і малого, простого і складного, темного і світлого.

Серединність має особливе значення в дизайні візуальних комунікацій. Ніде в світі так активно не використовується принцип поділу композиції навпіл, як в Китаї – тут створюється все більше дизайн-об'єктів, що мають вісь симетрії, що проходить через геометричний центр композиції. Китайські художники-графіки широко застосовують не тільки цей принцип, але й інші втілення принципу серединності, натякаючи на основне філософське поняття рівності і єдності двох взаємопідтримуючих початків. Це проявляється як в наявності поділу композиції на дві рівноправні половини, і в тому, що нерідко створюються парні концепт-проекти (діптих), так і в складнішому внутрішньо композиційному застосуванні серединності. Це поняття походить від вчення про Дао-Шляху, яке як в даоській, так і в конфуціанському трактуваннях, передбачає досягнення абсолютної серединності і слідування їй у всіх життєвих ситуаціях

Культурна стратегія Китаю, велике відродження китайської нації має бути умовою розвитку і процвітання китайської культури, необхідно стимулювати культурно-інноваційну творчість всієї нації, широко розвивати основні

цінності і традиційну культуру видатних китайських талантів, вести передову культуру, безперервно підвищувати духовність нації. Наукове дослідження культурних елементів в дизайні візуальних комунікацій на прикладі зазначеної теми засноване на перерахованих вище вимогах, при використанні сучасних засобів графічного дизайну через екстракцію культурних елементів, що поступово втілюються в життя.

#### *Література*

1. Ван Ф. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: дис. канд. искусствоведения. 212 с.– Режим доступу: <https://www.dissercat.com/content/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-v-kontekste-mirovogo-khudozhestvennogo-protssessa> (дата звернення: 05.02.2022).
2. Kuiyi Shen Propaganda posters in China // Marien van der Heijden, Stefan R. Landsberger, Kuiyi Shen Chinese Posters. The IISH-Landsberger Collections // München: Prestel, 2009. – p. 15-16.
3. **Yan Zhao** Between Tradition and the Contemporary: An Exploration of Chinese Scenic Designers. Режим доступу: <https://www.critical-stages.org/18/between-tradition-and-the-contemporary-an-exploration-of-chinese-scenic-designers/> Режим доступу: (дата звернення: 05.02.2022).

#### **Інформація про автора**

Аспірант ОНП «Дизайн»

кер. к.м., доц. Ганоцька О.В.



## Етапи еволюції натюрморту як жанру образотворчого мистецтва

Вехник А.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Світ речей завжди був присутній в образотворчому мистецтві, як невід'ємна частина побуту людини, його матеріальної культури та предметного оточення. Пройшло багато століть еволюції та розвитку так званого «предметного світу» від зображення окремих речей до виникнення самостійного мистецького жанру.

Натюрморт – від франц. *Nature morte* є дослівним перекладом словосполучення «мертва природа», тобто світ неживих речей створених людиною. До цього поняття вже як мистецького явища також долучають елементи природи (квіти, фрукти тощо), а також елементи архітектури та інтер'єрного середовища та простору. Натюрморт як своєрідна мозаїка, створена із предметів, символів та різноманітного арсеналу художніх засобів, зображає відношення людини до навколишнього світу, розкриває те розуміння прекрасного, яке притаманне художнику як людині свого часу.

До XVII ст. чистого, звичного для нашого розуміння жанру натюрморту не існувало. Проте предмети, як деталі композиції, декоративні та символічні зображення речей зустрічалися вже у стародавньому мистецтві. Натюрморт мав як самостійне значення, так і був частиною загальної декоративної чи сюжетної композиції. Він уособлював предметний світ, в залежності від особливостей розвитку та смаків певної епохи.

Перші «протонатюрморти» можна зустріти ще у мистецтві Стародавнього Єгипту в оздоблюванні давньоєгипетських гробниць. Ретельно промальовані зображення були схематичні та не передавали жодних матеріальних ознак, не показували як перелічували кожен вид їжі, існуючи самі по собі. Зображення не мали естетичної функції, їх створювали для релігійного культу.

Пізніше натюрморт зустрічається в античні часи в настінних розписах і мозаїках Стародавньої Греції та Риму. На відміну від єгипетського мистецтва, мистці в Греції відходять від плоского схематичного зображення, з'являється прагнення до реалізму. У художників з'являється бажання продемонструвати свою майстерність. Також давньогрецький предметний світ присутній у вазописі. Художник зображує речі потрібні людині – зброю, посуд, музичні інструменти, архітектурні мотиви, меблі. Для грецького мистецтва характерні «вісячі натюрморти». Художники не вважали за потрібне

зображати за предметами поверхню, на якій вони розміщувалися ніби у підвішеному стані.

Розквіт античного натюрморту припадає на I ст. н.е. за добу розквіту Римської імперії. Художники вперше зобразили природу не як самостійне ціле, а саме для людини. Предмети змальовували велич людини, якій вдалося підкорити природу. Натюрморти прикрашали будинки багатих римлян, демонструють асортимент продуктів, якими користувалися найвищі класи. Добре змальовані, реалістичні натюрморти повинні були показати велич та процвітання господарів будинку.

Після розпаду Римської імперії мистецтво раннього Середньовіччя було пов'язаним з християнським віровченням. Головним замовником на той час була церква, до XII ст. художні твори зображали християнські традиції, чистого, звичного нам натюрморту тоді ще не було. Майстри часто використовували лише певні елементи природного світу та предметного оточення людини як частину іконографічної програми.

Митці раннього Середньовіччя відійшли від реалізму до площинного за характером, символічного змалювання, за рахунок якого прагнули зобразити не мирське, а сакральне. Предметний світ виконував здебільшого символічний характер.

Лише у XV – XVI ст. в мистецтві знову з'являється націленість на реалізм.

Зародження натюрморту як окремого жанру вже відбувається в голландському мистецтві в XVII ст., завдяки економічному та культурному розквіту, розвинутій торгівлі та мореплавства. Тодішнє бюргерство прагнуло увічнення свого добробуту в мистецтві. Картини, як правило, слугували для прикраси інтер'єрів та мали камерний формат. Художник прагнув продемонструвати свою майстерність, ретельно фіксуючи навколишнє предметне середовище. За тих часів з'явилися й основні піджанри натюрморту, серед яких найбільш розповсюдилися «квітковий», «мисливський», «кухонний» та «рибний». Домінували мотиви накрытих столів, символічні філософські композиції на мотив «Суєта суєт», або (*vanitas*), використовувалися прийоми створення т. зв. «*trompe l'œil*» від франц. «обманок», – ілюзорних візуальних ефектів.

З появою імпресіонізму, натюрморт потрапляє під вплив навколишнього його пейзажу, у творах з'являється яскраве сонячне світло, змінюється

кольорова палітра. Мистець не приділяє увагу змістові, символічному значенні твору, для імпресіоністів не існує мертвої природи, є тільки враження від побаченого.

На початку ХХ ст. натюрморт набуває нового життя, саме через «другосортність» жанру. Завдяки відносно нейтральній основі для формальних експериментів, майстер зміг зосередитись не на сюжетності, а на своєму авторському баченні, його сприйнятті речей, їхньої енергії та символіки. Саме це зацікавило кубістів паризької школи, які у своїх роботах стирали межі між так званими прекрасним і потворним.

Натюрморт у мові поп-арту радикально змінює традиції. Жанровий різновид набуває нових інтерпретацій для висловлювань, які через мову гротеску, іронії та самоіронії стають візуалізацією сучасних проблем, таких як висміювання споживчого ажіотажу, що культивується в суспільстві.

Нарешті сучасне мистецтво – це постійні експерименти та прагнення «вийти за рамки» в прямому та переносному значенні. У ХХІ ст., завдяки виникненню інсталяції та перформансу,

виникають нові можливості для різноманітного розвитку натюрмортного мотиву в мистецтві. Комп'ютеризація також розширила можливості мистців та надала нові методи зображення. У деяких натюрмортах сучасних художників можна побачити відео та звук і рух до масштабного розміру полотен.

Інтерпретація та смислові контексти натюрмарту можуть сильно відрізнитися. У будь-якому випадку, це найцінніший і найтонший жанр, який розглядає науку, моральні питання, філософію або розсуває межі живопису – чи то шляхом стильових та символічних репрезентацій в XIV – XVII ст., чи то шляхом художніх експериментів та досліджень візуальних можливостей живопису протягом ХХ ст.

### **Інформація про автора**

студентка 3 курсу ОПП «Монументальне мистецтво та сакральний живопис»

наукового керівника: Котляр Євген  
Олександрович, кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри монументального живопису

## Спільне та відмінне: харківські пейзажисти у колі імпресіоністів України

Ганоцький Василь, Станичнов Олег

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Огляд особливого місця харківських імпресіоністів серед представників різних осередків українських шкіл живопису: західної, південної, центральної і слобожанської: І. Труш, П. Нілус, К. Костанді, О. Мурашко, М. Ткаченко, П. Левченко, М. Беркос та ін. Творчість митців завжди була пов'язана з пейзажним мистецтвом, де кожен міг відтворювати пейзажі своєї унікальної місцевості України. Харківські митці одними з перших перейняли досвід європейського (імпресіоністичного і не тільки) живопису безпосередньо з Франції. Незважаючи на розмаїття жанрів в їхній творчості вони віддавали перевагу пейзажам Слобожанщини. Значною мірою завдяки їм у місті наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. утворилася унікальна творча атмосфера. Харківські імпресіоністи (і не тільки) були не просто випускниками єдиної Академії, але і друзями, творчими партнерами, які працювали над спільними проєктами, як наприклад Полтавське земство.

Загальна культурна та мистецька тенденція, яка постала на зламі ХІХ та ХХ ст. у європейському просторі не могла не вплинути на українське малярство безпосередньо через навчальні заклади, такі як Петербурзька академія мистецтв, Краківська академія мистецтв та інші європейські академії, чи приватні школи-студії, а також через виставкову діяльність художників у вигляді персональних та спільних виставок. В останній чверті ХІХ ст. та на початку ХХ ст. в українському живописі складається національний варіант художнього напрямку імпресіонізму, виявляючи окрему типологічну тенденцію, яка має низку специфічних рис та виступає у тісному зв'язку з іншими художніми напрямами та течіями. Чільне місце тут посідає творчість харківських митців (зокрема М. Ткаченка., М. Беркоса, П. Левченка). Ця тенденція українського імпресіонізму тісно пов'язана з сучасним мистецтвом і присутня в сучасному академічному живописі. В наш час школа живопису використовує здобутки не тільки техніко-технологічних особливостей живопису, кольорознавства але і трактування композиції, тим самим створюючи нову академічну школу живопису.

З кінця ХІХ та початку ХХ в мистецтві народжуються нові форми сприйняття, і, відповідно, зображення. Також художнику хотілося втілити СВІЙ настрій природи, СВОЄ відчуття СВОГО ландшафту, особливого, відмінного від інших – італійських, польських

© Ганоцький Василь, Станичнов Олег, 2022

чи французьких. Як зазначила у своїй науковій роботі О. Жбанкова «В Україні імпресіонізм не набув форм самостійної школи. Класичний імпресіонізм, незважаючи на індивідуальну своєрідність кожного з його представників, ніс у собі відбиток єдиного художнього стилю, тих загальних закономірностей, які виявили діапазон його живописних ознак. В Україні ми можемо говорити лише про стилістичні особливості імпресіонізму в творчості окремих майстрів. Процес формування і розвитку його живописних інновацій в національному малярстві припадає на 1890 – першу половину 1910-х рр.» [10;15]. Тут можна погодитися з автором, але не в повній мірі. Технологічно західний імпресіонізм майже вичерпався і на той час у західноєвропейському мистецтві розвивався постімпресіонізм та утверджувався модерн. В Україні навпроти творчий потенціал тільки розкривався та реалізовувався у автентичний манері. Достатньо згадати видатного українського пейзажиста С. Васильківського, рівних якому годі і шукати, що так і не полишив академічного стилю, правда, збагаченого його симпатіями до барбізонців. Деяке запізнення в освоєнні надбань європейського мистецтва було пов'язане з глибинними суспільними процесами, зміною менталітету під впливом нових цивілізаційних реалій. Новий світ, породження промислової революції яка назавжди змінила ландшафт Європи: залізниці, парові машини: «Це предмети, об'єми, фактури що досі не існували в живописі, на яких так чарівно і незвичайно живуть світло, блиск, перед якими по особливому струменить повітря, туман, пара» [6; 212] величезні заводи – переформатування суспільних верств, вимагав переосмислення дійсності, формував новий світогляд і світосприйняття.

П. Левченко, М. Беркос, М. Ткаченко – майстри, які не виділяли штучних особливостей, не займались стилізацією. Національний пейзаж у їх творчості – це увага до специфічних особливостей природи Слобожанщини, характеру рослинності, використання колористичної палітри, яка є пріоритетною у зоровому сприйнятті слобожанина. Серед їх робіт, по суті, не має чистих пейзажів. Їх цікавлять селянські хати, дворики, околиці, хутори, вітряки, їх живописна краса і архітектурна своєрідність. Звідси – пошуки відповідних композиційного, колористичного і тонального вирішення їх картин. Дуже типові для їх творчості пейзажі, в

яких звичайний куточок Слобожанської природи перетворюється на узагальнений образ України.

Отже, кожен з вищеназваних імпресіоністів створював образ свого краю, а разом вони створювали яскравий кольоровий «стереоскопічний» образ цілої України.

#### *Література*

1. Асеева, Н. Історія побутування терміну «імпресіонізм» на терені вітчизняної художньої культури / Наталія Асеева // Імпресіонізм і Україна / [упор. О. Жбанкова]. - К., 2011. - С. 15-19.
2. Асеева, Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. / Наталія Асеева // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва. АМУ ; [редкол.: В.Д. Сидоренко (голова) та ін.]. - К., 2006. - Кн. 1. - С. 122-161.
3. Асеева, Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (к. XIX - нач. XX ст.) / Н. Асеева. - К.: Наукова думка, 1989. - 200 с.
4. Бабуніч, Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості / Юлія Бабуніч // Вісник Львівської національної академії мистецтв. - Вип. 32. - С. 44-57.
5. Безхутрий, М. М. Нарис життя і творчості Петра Левченка. Альбом / уклад. М.М. Безхутрий. - К.: Мистецтво, 1984. - С. 5-19.
6. Герман, М. Импрессионизм: основоположники и последователи / М. Герман. - СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008.
7. Денисенко, О. Й. Краєвиди Слобожанщини у творчості харківських художників к. XIX – поч. XX ст. / О. Й. Денисенко // Перші Сумцовські читання : тези наукової конференції, присвяченої 75-річчю Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди, 17-18 квітня 1995 р. - Х., 1995.
8. Дюженко, Ю. Ф. Петр Алексеевич Левченко / Ю. Ф. Дюженко. - К.: Держ. вид. мист. і муз. Літератури. 1958. - 47 с.
9. Дюженко, Ю. Ф. Михайло Степанович Ткаченко / Ю. Ф. Дюженко. - К.: Мистецтво, 1963. - 65 с.
10. Жбанкова, О. Імпресіонізм. Українські враження / О. Жбанкова // Музейний провулок. - 2009. - № 3. - С. 12-23.

#### **Інформація про авторів**

Ганоцький Василь, Завідувач кафедри «Живопис», член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, заслужений діяч мистецтв України, народний художник України.

Станичнов Олег, Старший викладач кафедри «Живопис»

## Зміни принципової основи морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю

Гао Сяотянь

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Морфологічна структура китайського образотворчого мистецтва є багаторівневою складною метасистемою. Морфологічним «ядром» цієї мета-системи є традиційно-канонічна морфологія, структурування якої розпочалося ще з доханьських часів. Принципами формування цієї метасистеми були:

- принцип морфологічної синкретичності;
- принцип змістовно-ідеологічної цілісності;
- принцип державно-суспільної доцільності;
- принцип морфологічної ієрархічності;
- принцип канонічності, тощо.

Наявність зазначених принципів не тільки структурувала морфологію образотворчого мистецтва цього типу, але й формувала певну художню традицію, яка, попри регіональні відмінності китайського образотворчого мистецтва, дозволяла його робити впізнаваним та єднати одне покоління художників з наступним.

Певної принципової «канонізації» традиційна морфологія китайського образотворчого мистецтва набула у часи Конфуція та була закріплена у багато-чисельному комплексі канонічних літературних джерел (як, до прикладу, класичні трактати «Лі дзі» («Записки про ритуали: Записки про правила порядку», або трактати «Чжоу лі» «Записки про ритуали царства Чжоу», тощо).

З середини XIX ст. в Китаї поступово розпочали формуватись фактори змін морфології образотворчого мистецтва. Активне входження імперії в орбіту міжнародних відносин, прибуття великої кількості іноземних спеціалістів, формування ними значущих колекцій китайського мистецтва, враховуючи і твори образотворчого мистецтва, надали поштовх до коректив принципової побудови як традиційно-канонічної образотворчої морфології, так і до виникнення зовсім нових на той час морфологічних систем. В Китаї виникла фотографія, а на початку XX ст. і кінематографія. З 1911 р. суттєві зміни відбулись в традиційній морфології, адже принципи її функціонування теж поступово змінились.

Принцип морфологічної синкретичності поступово поступився принципу морфологічної підпорядкованості, який дозволяв типологізувати одно типові твори образотворчого мистецтва за певними критеріями. Принцип змістовно-

© Гао Сяотянь, 2022

ідеологічної цілісності, хоч і берігся, але теж вже допускав наявність «додаткових» змістів та символіки в образотворчих творах. Певна суспільна «дифузія» підчас війн першої половини XX ст. зробила принцип державно-суспільної доцільності не таким жорстким у використанні художниками-практиками. А принцип морфологічної ієрархічності під впливом морфологій технологічного характеру почав мімікрувати та «дозволив» існування морфологічним «гібридам». Безумовно, на відміну від західного мистецтва, сила дії традиційних принципів існування образотворчого мистецтва зберігалась значно довше, бо принцип канонічності, до прикладу, досі враховується митцями китайської художньої традиції. Але світові тенденції не оминули Китай.

І хоч досі змістовно-ідеологічна «традиція» існує в китайському образотворчому мистецтві, на сьогодні, на початку XXI ст. можна констатувати, що в лоні загальної морфологічної мета-системи образотворчого мистецтва Китаю розпочало формуватись нове утворення, аналогічне західному «сучасному мистецтву». Ця новітня морфологія досі лише частково змінила принципове підґрунтя свого існування. З'явилися такі «західні» принципи, як:

- принцип гібридності мистецтва;
- принцип неієрархічності;
- принцип синергетичності, тощо.

Отже, процес змін принципової основи морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю тривають, а відтак - вимагають свого системного дослідження.

### **Інформація про автора**

аспірант ХДАДМ,

науковий керівник: Алфьорова Зоя Іванівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

## Особливості розробки фірмового стилю для шкіл сучасного танцю

Глуховська К.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Танцювальний бізнес, на сьогодні, є чий не найпопулярнішим та прибутковішим малим підприємництвом в Україні та світі. Майже кожен танцівник, який вважає себе професіоналом, відкриває свою студію або школу сучасного танцю. Тому конкуренція на ринку танцювальних освітніх закладів неймовірно велика навіть у невеликих містах.

Основною проблемою альтернативних навчальних закладів сучасного танцю вважаю відсутність продуманої айдентики. Фірмові стилі шкіл та студій сучасного танцю не відбивають концепцій, ідей закладу, переважна більшість айдентики не має на меті ідентифікацію себе як професійного «гравця» у тій області, та насамперед не вирішують завдання бізнесу [1]. Айдентика включає фірмовий стиль і має ширшу спрямованість. Також відрізняються і цілі: Мета айдентики – відтворити образ бренд у його фізичному втіленні згідно з цінностями компанії. Ціль фірмового стилю – підвищити впізнаваність бренду (без емоційної прив'язки).

Айдентика, як візуально чи вербально відчутна частина бренду здатна впливати на ставлення до компанії. Вона збільшує довіру, поглиблює диференціацію, посилює місію та концепцію бізнесу. Айдентика діє через будь-які носії фірмового стилю та рекламні комунікації: рекламна поліграфія, колірна гама, логотип, візуальні сигнали, втілені у макеті, композиції, упакування, сайт та соціальні медіа. Це мова бренду, яка доносить до споживачів послання бренду, його сутність та позиціонування [2].

Дуже часто власники шкіл, намагаючись усіма силами оптимізувати свої витрати, заощаджують на візуальній айдентичі та на просуванні через рекламу, ставлять на перше місце лише кваліфікований персонал, вважаючи його своєю головною конкурентною перевагою. Між тим саме айдентика допоможе власнику школи показати переваги свого закладу на тлі шкіл-конкурентів, ознайомить потенційних клієнтів з особливостями школи – і цей фактор обумовлює актуальність теми кваліфікаційної роботи – розробку фірмового стилю для шкіл сучасного танцю.

Якщо ви хочете справити хороше враження на ринку, приготуйтеся вкласти у розробку фірмового стилю свій час та зусилля, адже провідна функція графічного дизайну – створення унікального оформлення продукту, який задовольняє потреби його цільової аудиторії та приносить прибуток компанії. Тому

© Глуховська К.В., 2022

за допомогою дизайну потрібно привернути увагу необхідної для бізнесу аудиторії. Якщо ми говоримо про навчальні заклади сучасної хореографії, маємо виділити – до якої групи віднести заклад.

Закладів, що пропонують танцювальні послуги, заведено відокремлювати за ознаками:

1. Танцювально-спортивний клуб. Клуб професійної спрямованості. Основна діяльність – навчання танців тих, хто бажає вибудувати танцювальну кар'єру, підготовка до конкурсів, турнірів. Підготовка професійних спортсменів у сфері танцю. Викладачі – відомі педагоги та хореографи, зірки танцювального спорту. Клієнти – професіонали, які вдосконалюють навички своєї майстерності, діти та підлітки, які вирішили пов'язати своє життя з танцями.

2. Танцювальна студія. Камерна за масштабом, як правило, представляє одного-двох відомих викладачів, які можуть бути власниками та викладачами. Основна діяльність – навчання танцю як професіоналів, і любителів. Авторські програми навчання. Підготовка до участі у турнірах Pro Am (професіонал-аматор.) Викладачі – як правило, один/два відомі педагоги. Клієнти – переважно клієнти приходять саме на конкретного педагога чи певну авторську програму.

3. Школа танцю. Представлений широкий спектр танців від спортивних до сучасних та унікальних напрямків, можливі фітнес-класи (пілатес, купуера, йога, стретчинг тощо). Основна діяльність – навчання танцю початківців та заняття з професіоналами, підготовка до участі у турнірах Pro Am (професіонал-аматор). Викладачі – професійні танцюристи, хореографи, балетмейстери. Клієнти – батьки що мають на меті дати своїй дитині професію танцівника.

У кожній категорії своя «планка» та платоспроможна аудиторія, під потреби якої має підлаштовуватися власники школи, а графічний дизайнер – показати ці особливості у своєму проєкті.

Аналіз інформації щодо дизайнерських рішень логотипів шкіл, які представлені на ринку шкіл сучасного танцю міста Києва та міста Краматорськ показав:

школа сучасного танцю "Totem dance school" є лідером танцювальної галузі міста Київ. Логотип школи сучасного танцю відбиває концепцію та назву школи – знак-тотем що підкреслює аутентичність закладу, створення місця яке об'єднує людей ідеєю. Однак статусність школи

підкреслює не сам логотип, якщо взяти його “вирвавши з контексту” логотип має досить незграбний вигляд. Потрібну аудиторію привертає вся детально продумана айдентика, комунікація з майбутнім клієнтом через сайт з професійними фото, доступно донесенню професійною інформацією. Totem dance school має дивовижний репутацію також завдяки айдентиці та не потребує редизайну [4].

школа сучасного танцю «Джаз-Модерн» міста Краматорська має великий потенціал для подальшого розвитку, наразі є лідером серед інших шкіл сучасного танцю у місті, але має проблеми з комунікацією та пошуком нових платоспроможних клієнтів через відсутність айдентики яка зможе показати мету та філософію школи. На даний час «Джаз-Модерн» має шрифтовий логотип який можна вважати просто набраним текстом, тому що гарнітур підібраний для логотипа є у стандартному наборі пакету Adobe, що є неприпустимим для кожного дизайнера, що шанує себе. Школа сучасного танцю «Джаз-Модерн» потребує редизайну та створенню нової концепції бренду [5].

Мета проекту - кваліфікаційної роботи графічного дизайнера - створення фірмового стилю для школи сучасного танцю, у якій учні опановують такі актуальні на даний час стилі як контемпорарі та модерн-джаз, педагоги якої мають вищу педагогічну, хореографічну освіту, мають досвід роботи у міжнародних великих танцювальних проєктах. Школі сучасного танцю, що вкладає всі зусилля на виховання професійних танцівників пропонується наступна концепція:

1. За допомогою пластично-композиційного рішення показати два основні напрями сучасної хореографії. Стель контемпорарі має такі особливості: робота з розслабленим тілом; робота переважно на підлозі, босоніж; робота над пошуком нових форм, рухів. Тому стилістично можемо відбити це використанням тонких ліній, які можуть плавно «витікати» та становитися більшими. Модерн-джаз має свої жорсткі правила, тіло та мозок «увімкнені»

постійно – складні комбінації, втягнутий корпус, необхідність тримати баланс. Напряме, що має певні правила асоціюється з рубленими шрифтами, строгі прямі лінії, що нагадують тіло танцівника. Ці два аспекти, дві протилежні пластики, графічний дизайнер має поєднати у логотипі аби з першого погляду дати розуміння концепції.

2. Привернути увагу людей з великим статком, які мають на меті виховати професійного танцівника зі своєї дитини. Треба проаналізувати на який дизайн реагує такий споживач, куди він зазвичай ходить відпочивати чи працювати, як саме виглядає логотип та вся айдентика місця. Маю висновки, що споживач з великим статком схильний обирати заклади та товари які виглядають стримано – це відсутність інфантилізму у дизайні та сервісі загалом, використання не яскравих кольорів, увага до деталей, сучасність. Такий дизайн дає розуміння що компанії не треба кричати про себе на кожному куті, їх віп-клієнти й так все про них знають та мають велику довіру.

#### *Література.*

1. Сударкіна С.П. Планування маркетингової діяльності підприємств у сучасних умовах. Вісник Національного технічного університету. 2016. № 28. С. 94–99.
2. Бренд, брендинг та айдентика. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://inlnk.ru/LAB2Ye> (Дата звернення 07.02.2022)
3. Аналіз положення організації на ринку танцювальних послуг. [Електронний ресурс] — Режим доступу: <https://studfile.net/preview/9253089/page:6/> (Дата звернення 07.02.2022)
4. Сайт TotemDanceSchool <https://totemdanceschool.com/>
5. Сторінка у соціальній мережі [https://www.instagram.com/jazz\\_modern/](https://www.instagram.com/jazz_modern/)

#### **Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: доцент ХДАДМ Н. БІЛЬДЕР

## Сучасний графічний дизайн

Глуховська К.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Сучасний графічний дизайн з кожним роком стає більш прогресивним, естетично привабливим та унікальним. У наш час дизайн формує той самий візуально-пластичний контекст, головним завданням якого є візуальна мова. Проста і мінімалістична. Синонімом сучасності є актуальність, яка завжди про сьогодні, про тут і зараз. Сьогодні графічний дизайн — це вже не естетично приваблива картинка, а працююча, показуюча суть ідея. Тому, останнім часом, можна побачити стрімкий процес переходу від графічного дизайну до дизайну візуальних комунікацій, головним інструментом якого є візуальний текст. У сучасному світі візуальний текст може бути не тільки написом, символом, зображенням, а й об'єктом дизайну в цілому.

Рекламний креатив завжди переслідує одну мету і вирішує конкретні задачі. Для вирішення задач необхідно використовувати історії. Іноді велика ідея може ховатися у простій, маленькій та найочевиднішій правді та головне її першим виявити. Неважливо, якою буде кампанія і який вона буде мати вигляд. Важливо, який вплив вона матиме на людей. І далі про неї хтось розкаже комусь — і навіть краще, якщо розкаже своїми словами. Для того, щоб бренд став культовим, він має стати простим, як розмова двох приятелів в ліфті [1].

Гарним та дуже влучним прикладом сучасної текстової візуальної комунікації є міжнародна рекламна кампанія української креативної агенції Bada Agency – BE BRAVE, який було ініційовано Офісом Президента та Урядом України, і було створено під час вторгнення росії в Україну, 24 лютого 2022 року.

BE BRAVE LIKE UKRAINE — кампанія про Українську сміливість, яку зараз видно по всьому світу. Білборди з простим та мінімалістичним дизайном — написом жовтого кольору BE BRAVE

© Глуховська К.В., 2022

LIKE UKRAINE на блакитному фоні, розмістили вже в багатьох країнах світу: Німеччині, Італії, Австрії, Нідерландах, Великобританії, Канаді, Іспанії, Данії, Литві, Латвії, Естонії, Румунії, Швеції, Швейцарії, США, Норвегії. Головна місія проекту — поширити асоціацію, що Україна = сміливість, як всередині країни, так і за кордоном [1].

Влучність даної кампанії полягає у тому, що вона не має штучно зроблених світлин з правильною постановкою світла, гарними локаціями та вбранням. Вона не має ніяких графічних елементів, або трендових кольорів зі шрифтами. Але вона має правдиві, вражаючі своєю дійсністю фотографії та одну єдину фразу, від якої у людей зі всього світу йдуть сльози, адже це висвітлює правду.

Висновок. Графічний дизайн сьогодні — це дуже важливий та фундаментальний спосіб комунікації, метою якого є не приваблива картинка для глядача, а сенс, який вже не треба вишукувати у скритих підтекстах.

Ми стоїмо на порозі великих змін, коли для всесвіту як ніколи важлива лише правда. І зовсім немає значення, який вона має вигляд. Має значення лише те, які емоції відчуває людина, дивлячись на ці візуальні комунікації.

### Література:

1. Воєнний номер Forbes. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://surl.li/bwmvj> (дата звернення 24.04.2022).
2. Сміливість бути Україною. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://brave.ua/> (дата звернення 24.04.2022).

### Інформація про автора

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,  
проф. Сбітнева Н.Ф.



## Щодо динаміки трансформацій тенденції сучасного українського мистецтва на прикладі медіуму фотографії

Голік Юрій

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

У своїй монографії 2020 року “Перманентна Революція”, Аліса Ложкіна розглядає історію українського мистецтва від кінця XIX сторіччя до сьогодення. Найголовніше, що виносить на перший план дослідниця, це мистецькі хвилі, які виникали після соціальних потрясінь: розпад СРСР (1991), Помаранчева революція (2004), революція Гідності (2014) тощо, таким чином розділяючи митців на генерації відповідно до тих, чи інших соціальних зрушень. Так, наприклад, А.Ложкіна дослідила різні етапи становлення Харківської школи фотографії, а також субкультури течії або теми в українській фотографії: сквоти 1990-х, емо 2000-х (йдеться річ про серію “Мечтатели” 2008 року групи SOSka), хіпстери 2010-х тощо. В другій половині 2000-х в сегменті фотографії відбулась революція – цифрова фотографія стала доступною, в неї не було таких вимог як в аналогових процесів, це своєю чергою призвело до виникнення нової генерації фотографів у 2010-х, які були орієнтовані на такі онлайн видавництва як i-D або Dazed. До цієї генерації А. Ложкіна відносить Сергія Мельниченка, Ярослава Солопа, Сашу Курмаза, групи GORSAD та Synchronodogs. Після революції Гідності 2014 року, у суспільстві почали домінувати гедоніські настрої, люди намагалися втекти з реальності й цей час характеризується становленням української рейв-культури. Естетика електронної музики проникала у всі види мистецтва, так у 2017 році у своїй серії “Heaven” Саша Курмаз зобразив відгазувальників клубу або серія Антона Маліновського й В’ячеслава Тещера “War With War On The Rave” 2019 року, яка прославила війну на Сході до рейв-культури Західної України. Також це призвело до становлення нових інституцій,

© Юрій Голік, 2022

як, наприклад арт-центр CLOSER, який виступає місцем проведення не лише концертів, а й виставок.

Після пандемії COVID-19 у 2020 році, митців почали цікавити міркування щодо потреби людини бути поруч з іншою людиною. Також почала розповсюджуватись техніка онлайн-зйомки, коли модель і фотограф можуть контактувати перебуваючи у різних місцях, як, наприклад в роботах Віти Щелканової, або серія Сергія Мельниченка “Loneliness online”, яка була зроблена у 2013, але після пандемії набула нових значень.

Станом на квітень 2022 року, можна прогнозувати підвищення інтересу світової спільноти до українського мистецтва через триваюче російське вторгнення. Один із вже наявних прикладів є проєкт “ЯК ВИ” (24 лютого – 6 березня 2022 року) центра сучасного мистецтва YermilovCentre. Проєкт представляє собою тотальну інсталяцію, що склалася з різних конструкцій для сну, приготування їжі, миття та розваг. Це документація перформансу, де митці весь час діють у створеному ними середовищі і у компанії інших митців. Це адаптація виставкового простору із залишками останньої експозиції під життєві та творчі потреби.

Також поширенню сучасного українського мистецтва та інтегрування у світовий контекст сприятимуть численні резиденції, які наразі надають прихисток українським культурним діячам.

### Інформація про автора

2 курс, кафедра ТІМ, Харківська Державна Академія Дизайну і Мистецтв

Науковий керівник: старший викладач кафедри ТІМ, канд. мист. Олександра Осадча

## Художня мова кольору

Горбатенко Л.П.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Засоби, що виражають емоційну позицію автора – художника-дизайнера, прості й ефективні: колір, світло, точка зору, ракурс, масштаб, перспектива, форма, лінія, пляма, силует і метаморфози цих засобів у часі й просторі. Цими засобами, спираючись на звичні асоціативні зв'язки, створюються атмосфера дії, настрій, а глядача занурюють в цю атмосферу, запрошують побачити явище очима автора і випробувати ті почуття і переживання, які той прагнув передати. Таким емоційним, ідейним, світоглядним позиціонуванням глядача мистецтво займалося завжди, навіть тоді, коли не було слова «мистецтво». Зараз мистецтво, як інтуїтивний прояв адаптивних можливостей і суто-необхідна для виживання соціальна функція передачі життєвого досвіду чуттєво-емоційним шляхом, дозволяє пережити й відчутти явище, передане за допомогою асоціативно-образної композиції. Під асоціативно-образною композицією будемо розуміти художній твір нефігуративного образотворчого мистецтва, в якому художній образ формується шляхом закономірних змін енергетичних параметрів кольору: колірному тону, насиченості та світлотності, з урахуванням семантичного значення колірних поєднань.

Асоціативно-образні колірні композиції можна назвати музикою кольору, як з окремих звуків сплітається мелодія з використанням всього декількох нот, так з основних спектральних кольорів можна створити подібну композицію, не вдаючись до допомоги форми. Одвічна таємниця мистецтва – зустріч та перетин двох світів – світу звуку та світу кольору. З давніх часів ця таємниця хвилювала видатних діячів науки та мистецтва, таких як Арістотель, Леонардо да Вінчі, М. Ломоносов, І. Ньютон, Й. Гете, М. Чюрльоніс, О. Скрябін, М. Римський-Корсаков та інші.

На відміну від більшості інших спроб, де автори намагалися знайти відповідність між нотами та кольорами і розгорнути музику кольору у часі як кольоровий супровід музичних творів, розробник «музики кольору», доцент кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Олександр Безруков запропонував створювати музичну гармонію за допомогою співзвучання кольорів у просторі. Олександр Олександрович Безруков був митець і теоретик, педагог, доцент кафедри живопису, який тривалий час у дев'яностих роках двадцятого століття викладав дисципліну

© Горбатенко Л.П., 2022

кольорознавство у Харківському художньо-промисловому інституті, наразі Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Він залучив міждисциплінарний підхід до рішення теоретичних і практичних завдань, що сприяло збереженню традицій харківської художньої школи академічного живопису, яка і зараз скеровує увагу здобувачів на подальші теоретичні та практичні досягнення в галузі образотворчого мистецтва на підґрунті традицій і інновацій. Асоціативно-образні колірні композиції Безруков ввів в практику як творче завдання до курсу кольорознавства.

Створення студентських авторських творів з метою практичної реалізації законів взаємодії кольору у художній композиції сприяє пошуку сучасних методів формоутворення при рішенні станкових композицій, опануванні методологічного інструментарію в галузі образотворчого мистецтва. На його доробок, що формує колористичне та просторове мислення студентів – майбутніх художників та дизайнерів, спираються сьогодні його послідовники, які розвивають цю методологічну систему у педагогіці та власній творчості. Асоціативно-образні композиції «музики кольору» будуються у відповідності до універсальних законів всесвіту. Асоціативний художній образ створюється завдяки закономірній взаємодії двох енергетичних потоків, які символізують предмет та фон на рівні підсвідомості.

Розглядаючи принципи та закономірності створення асоціативно-образних колірних композицій як окремих творів нефігуративного мистецтва або елементів дизайну інтер'єру, середовища, одягу, сцени необхідно розуміти, що вони будуються за аналогічними законами гармонії і відповідності. При цьому дотримується принцип дискретності, який реалізується шляхом нанесення модульної сітки, а також принцип безперервності, оскільки жоден спектральний колір не переривається в рамках композиції. Спираючись на принцип полярності, в композиції організуються взаємодії вертикальних і горизонтальних ритмів модульної сітки, а також взаємодії двох різних спектральних кольорів, які розгортаються в певних зустрічних ритмах. Таким чином, один колір є для іншого фоном прояви при постійній зміні світлотності кожного кольору, що викликає закономірний рух кольору в композиції, оскільки світлотність кожного кольору змінюється відповідно до закладеного ритму. Так реалізується принцип

ритму, що призводить композицію до єдності і цілісності. Композиційний центр визначається за принципом «золотого перетину», як максимальний контраст за світлотою, за колірним тоном та насиченістю. Для об'ємно-просторового рішення композиції вибудовується зменшення контрасту щодо периферійних областей композиції відповідно до принципу ієрархії. Для гармонізації колірної рішення в композицію вводиться третій спектральний колір, так званий доміантний, який об'єднує два протидіючих кольори, шляхом додавання його в кожен елемент модульної сітки. при цьому колір предмету і колір фону не змішуються, бо розподіляються в композиційному просторі у шаховому порядку. На прикладі гральної шахової дошки можна розподілити колір предмету по світлим клітинам, а колір фону по темним. У процесі роботи кожен колір розвивається та збагачується за допомогою доміанти і ускладнюється за допомогою ахроматики, але згідно своїх клітин. На взаємодії перетину отриманих кольорів предмету та фону,

виявленню і розподілу контрастів та нюансів будується асоціативно-образна художня композиція. Робота спрямована на досягнення гармонійного сприйняття руху кольору у просторі за допомогою нерівномірної модульної сітки та ритмічної побудови кольорових відносин різної площі та їх розподілу і взаємодії з доміантним кольором та ахроматичними відтінками.

У підсумку, всі задіяні при побудові композиції принципи працюють на створення асоціативного художнього образу, як втілення принципу єдності і цілісності. Запропоновані принципи побудови асоціативно-образних композицій можуть бути використані як в широкій дизайнерській практиці, так і при підготовці профільних фахівців у галузі образотворчості, а також педагогіки і мистецтвознавства, та також можуть бути самостійним напрямком «музика кольору» в образотворчому мистецтві.

#### **Інформація про автора**

Доцент кафедри живопису.

## Реакція фешн спільноти на війну в Україні

Гурдіна В.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Мода – то окрема мова, емоційна, потужна, інтернаціональна. І, звісно, нам хотілося би, щоб вона кричала про біль нашої батьківщини максимально голосно.

Жахлива війна в Україні розпочалася в унісон зі світовими тижнями моди. Що ми там побачили? Деяких зірок street style у жовто-блакитних образах (рис. 1), декілька гасел (рис. 2,3), показ бренду Armani, що відбувся в повній тиші в знак підтримки... Найбільше Україну підтримав креативний директор бренду Balenciaga Демна Гвасалія (рис. 4). Він й сам у 90-і був змушений покинути свою батьківщину – Грузію через російську агресію і стати біженцем. Події в Україні сколихнули болючі

© Гурдіна В.В., 2022

спогади, дизайнер навіть думав скасувати шоу. Але потім вирішив, що відмінити шоу буде рівноцінно здатися злу. Показ розпочався з декламації Демною українського вірша, він став присвятою безстрашності, опору та перемозі (рис. 5). Гості отримали у якості запрошень футболки з українським прапором, що також додало стильному натовпу тижня моди жовто-блакитних акцентів (рис. 6).

На тому мої приклади, нажаль, закінчилися. Є й пару скандальних історій - як то буква «z», що читалася на подіумі бренду Prada та на браслетах з нової ювелірної колекції Volt бренду Louis Vuitton. Варто зауважити, що і будь-яка колекція, і її презентація готуються заздалегідь і бренди не мали на увазі нічого поганого. Єдина



Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.



Рис. 6.



Рис. 7.



Рис. 8.



Рис. 9.



Рис. 10.

їх помилка – у неухважності. Ці бренди отримали величезну кількість негативних реакцій і звинувачень у підтримці російської агресії. Але насправді, навпаки, бренди передали величезні пожертвування на допомогу Україні. Змінене світовідчуття – ми бачимо символи у всьому навколо.

Якщо все ж таки про хороше. Є і дуже суттєва допомога від фешн спільноти, що може бути не так помітна на перший погляд. Призупинили роботу в росії компанія H&M Group, Inditex, Adidas, Puma та багато інших. Закриваються ритейл-платформи. Виходять з російського ринку і модні конгломерати LVMH (до якого входить вище згаданий бренд Louis Vuitton, а також Dior, Givenchy та ін.) та Kering (це бренди Balenciaga, Gucci, Saint Laurent, McQueen та ін.). Ці компанії та багато інших відомих брендів, не тільки втрачають прибуток, що отримували від російських клієнтів, але й роблять величезні пожертвування на допомогу українцям.

Історія з сумками Chanel подібна – їх більше не продають росіянам. Відтепер навіть закордонні клієнти бренду мають підписувати документ, що аксесуар не потрапить на територію росії. Варто додати, що, можливо, такою позицією бренд спокутує минулі «гріхи» - Коко Шанель звинувачували у співпраці з німецькою військовою розвідкою та романі з німецьким офіцером під час Другої Світової.

Світовий авторитет у сфері кольорових комунікацій та натхнення Pantone, після вторгнення росії в Україну, оголосив трендовими кольорами «вільний» блакитний, та «енергійний» жовтий (рис. 7).

Роблять свій внесок і модні глянцеви видання (Vogue, Elle, GQ, Harper's Bazaar, Cosmopolitan та ін.), виходячи з росії та присвячуючи свої обкладинки підтримці України. Так травневий Vogue Czechoslovakia вперше вийшов без фотографії на обкладинці: лише жовтим назва глянцю на синьому тлі та 3 текстових

меседжа. Обкладинка створювалася у співпраці з Бекою Гвішіані у фірмовому стилі його блогу Stylenotcom (рис. 8). Редактори кажуть, що зараз час, коли мода і модна фотографія мають відійти на другий план та задаються питанням, чи може слово мати вагу в сучасному світі, насиченому візуальним контентом?

Vogue Polska публікують матеріали, що присвячені культурі України, а у квітневому номері представити роботи українських митців (рис. 9). А, наприклад, травневою цифровою обкладинкою Vogue British стала фотографія

українського міста Миколаєва, зроблена французьким фотографом Вільямом Кео, що більше місяця висвітлював війну в Україні (рис. 10). У такий спосіб редакція прагнула показати, що Україна домінує в їх думках, а також привернути увагу до вічної всесвітньої проблеми біженців: «стійкість людей та мерехтіння надії навіть перед обличчям розпачу».

#### **Інформація про автора**

Старший викладач кафедри дизайн тканин та одягу

## Три принципи дизайну Массімо Віньеллі

Дем'янець А.Д.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Массімо Віньеллі — один з культових дизайнерів ХХ століття. Його робота охоплює майже всі галузі дизайну, включаючи рекламу, айдентику, упаковку, предметний і промисловий дизайн, інтер'єр і архітектурний дизайн. Він розробив фірмові стилі для міжнародних корпорацій. Серед клієнтів дизайнера — American Airlines, IBM, Bloomingdale, Knoll і багато інших впливових компаній та організацій.

Массімо Віньеллі викладав у навчальних закладах. Він зробив дуже багато для того, щоб у молодих дизайнерів склалося розуміння їхньої професії. Наприклад, писав книги, брав участь у фільмах, давав інтерв'ю. Однією з його книг була «Канон Віньеллі». Вона націлена на те, щоб розповісти про свій досвід молодим дизайнерам [1, с. 6]. Автор поділився основними принципами дизайну, яких дотримувався у своїй роботі. Ця праця дуже корисна для молодих дизайнерів, оскільки розуміння власної професії на початку кар'єри необхідно для подальшого функціонування творчої особистості. Віньеллі чітко й лаконічно сформулював головні принципи своєї роботи для того, щоб початківець не загубився у тенденціях, а йшов своїм шляхом та створював дизайн, який буде актуальний протягом довгого часу. Таким чином, книга «Канон Віньеллі» наповнена змістом для дизайнерів. Читаючи її, студент або молодий дизайнер на початку своєї кар'єри має над чим подумати.

«Кожна глава присвячена тій чи іншій складовій якісного дизайну, а також його практичним аспектам. Однак найголовніше, на думку автора, — три ключових принципа, які лежать в основі роботи над будь-яким проектом, це семантика, синтаксис і прагматика. Віньеллі вірний цим принципам. Семантика, синтаксис і прагматика повинні застосовуватися до всіх проектів у кожній галузі дизайну, від розробки візитної картки до архітектури хмарочоса» [2, с. 46].

По-перше, дизайнер має знати, для чого він проектує той чи інший елемент дизайну. Це семантика. По-друге, дизайнеру треба логічно й послідовно досягати своєї мети у проекті. Це синтаксис. По-третє, дизайн повинен бути зрозумілим для людей. Це прагматика. Нижче наведемо більш детально ключові аспекти дизайну за Віньеллі.

Семантика. Цей аспект відповідає за сенс проекту. Дизайнер перш за все зобов'язаний дізнатися й обробити всю доступну інформацію

про предмет, для якого він робить дизайн. Щоб знайти найкраще візуальне рішення, треба зануритися в історію предмету. Глибокий аналіз допомагає зрозуміти онтологічну природу проекту. Є дуже багато напрямків пошуку інформації про предмет дизайну. Наприклад, сегментування ринку, образ цільового споживача, роботи конкурентів та інші. Наступна праця полягає в формуванні концепції проекту, яку потрібно грамотно оформити у візуальні та словесні образи.

Синтаксис. У той час як семантика відповідає на питання «що робити?», на питання «як?» відповідає синтаксис. Супідрядність елементів в дизайні дуже важлива. Ієрархія шрифту, фотографій, ілюстрацій має велике значення для висловлення семантичних основ проекту. Семантика відповідає за зміст, синтаксис відповідає за форму. Як зміст неможливий без форми, так і семантика неможлива без синтаксису. Можна провести якісний аналіз продукту, сформулювати логічну концепцію проекту, але якщо не оформити структуровано свої думки у візуальному рішенні — робота марна.

Прагматика. Дизайнер може обґрунтувати сенс існування проекту, може вивірено та дисципліновано зробити проект, але якщо його намірів ніхто не зрозумів, то робота була виконана дарма. Графічний дизайн відрізняється від чистого мистецтва тим, що він має бути зрозумілим широкому колу людей. Саме тому Віньеллі виділяє прагматику в окремий принцип. Якщо результат не має ясності, то не мало ясності проектування на всіх або деяких його етапах. Ясність у проектуванні має найважливіше значення, в іншому випадку вся подальша робота дизайнера позбавлена сенсу. Графічний дизайн — це форма спілкування між різними людьми, і це спілкування має бути зрозумілим.

Висновок. Массімо Віньеллі був людиною, яка брала все найкращі надбання з минулого й трансформувала їх у майбутнє. Як він це робив, ми можемо зрозуміти з принципів дизайну, які сформульовані ним самим. Аналізуючи ці принципи, недосвідчений дизайнер може застосовувати хід мислення Віньеллі та завдяки цьому робити проекти так же свідомо та відповідально, як це робив Массімо. Як зазначено вище, семантика відповідає за сенс проекту. Здається, цей пункт очевидний, але багато дизайнерів легковажно відноситься до сенсу того, що вони роблять. Набагато важливіше, за їхньою логікою, дати замовнику гарне

візуальне рішення, демонструючи свої технічні навички. Проте дизайн починається з сенсу того, що потрібно зробити. Без цього неможливо збудувати дизайн, який буде актуальним довгий час. Синтаксис буде завжди актуальним аспектом дизайну. Візуальне рішення, мінімалістичне воно чи з багатьма деталями, має бути послідовним і логічним. Ці фактори — послідовність і логіка — впливають на якість спілкування з користувачем продукту. Попередня робота з семантикою дизайну може бути нівельована дизайнером, якщо він не володіє прийомами візуальної подачі інформації. Прагматика є однією з найголовніших умов вдалого дизайну. Якщо для дизайнера був очевидний сенс того, що він робить та він зміг переконливо подати інформацію, але користувач нічого не зрозумів, то робота була марною. Отже, дизайнеру треба вміти не тільки мислити як дизайнер, але вміти

мислити як користувач. Дизайн, особливо графічний дизайн, — це галузь, яка пов'язана з соціумом.

*Література:*

1. Vignelli M. The Vignelli Canon. Zurich : Lars Muller Publishers, 2010. 112 p.
2. Деркач В.Н. Массимо Виньелли. Всеукраїнська наукова конференція студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2015/2016 навч. року. Збірник статей. 17 травня 2016 р., ХДАДМ. Харків, 2016. С. 45-47. Режим доступу: <https://www.ksada.org/doc/stud-konf-2016.pdf#page=45> (дата звернення 20.04.2022).

**Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,  
проф. Сбітнева Н.Ф.



## Дослідження характеру мікологічного забруднення ікони «Благословення хліба і вина»

Дунаєва Т.О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Мета роботи: встановлення родової приналежності мікроміцетів, висіяних з поверхні ікони «Благословення хліба і вина» або «Хлібний Спас» середина XIX століття, полотно, олійні фарби, 55x75 см. Автор невідомий.

На початку дослідження було проведено візуальне обстеження поверхні з лицьової та тильної сторони пам'ятки, з метою виявлення місць мікологічного забруднення та обрання діляноквідборупроб. Таким чином було визначено три ділянки: проба №1 тильна сторона – зліва, ближче до підрамника; проба №2 на самому підрамнику – посередині та проба №3 у правому куті. Відбір проб здійснювали за допомогою стерильного ватного тампону. Відібрані проби висівали на приготовлене стандартне поживне середовище Чапека-Докса. Після двох тижнів пророщування у термостаті за температури 25°C зразки дослідили візуально та із використанням світлової мікроскопії. Для дослідження у прохідному світлі використовували мікроскоп МИН-8 із біокулярною приставкою АУ-12 зі збільшенням у 420 разів. Для дослідження у відбитому світлі використовували мікроскоп МБУ-4А зі збільшенням 56 - 200 разів. Препарат для мікроскопічного дослідження поміщали на предметне скло зверху наносили краплю дистильованої води та покривали покривним скельцем із легким притисканням. Для деяких зразків було використано забарвлення метиленовим синім для збільшення контрасту під час дослідження.

Визначення родової належності колонії мікроміцетів, проба №1:

Зовнішні ознаки колонії (1): швидкість росту – середньо росла; форма округла; розмір 1 см; темно-зелений колір; будова поверхні – однорідна; структура – повстиста; край колонії - 0,1 мм, світло-зелений колір, чіткий контур;

© Дунаєва Т.О., 2022

міцелій - повітряний: рясний, низький, щільний.

(2) швидкість росту – середньо росла; форма – округла; розмір - 0,7 мм; чорно-зелений колір; будова поверхні – однорідна; структура – повстиста; край колонії - 0,1 мм, темно-зелений, чіткий контур; міцелій - повітряний: рясний, низький, щільний.

(3) швидкість росту – середньо росла, форма округла; розмір 2,5 см; блакитно-сіро-зеленого кольору; будова поверхні – однорідна; структура – пухнаста; край колонії - 0,3 мм, білий колір, пухнастий контур; міцелій - повітряний: рясний, низький, щільний.

Колонії мікроміцетів, проба №2 за результатами дослідження мають спільні ознаки із колоніями проби №1

Проведене мікроскопічне дослідження колонії із проби № 2 (фото 1) показує наявність міцелію роділеного на септи, спорангіеносців із великими спорами овальної форми.

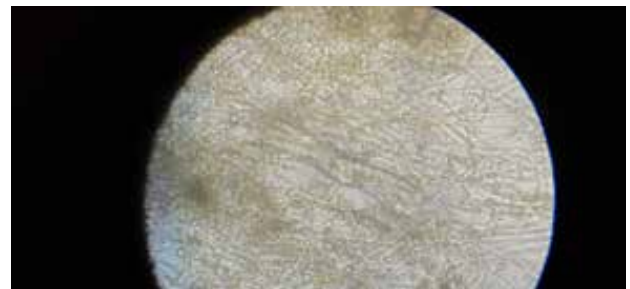


Фото. 1. Мікрофотографія колонії проба №2.

За результатами визначення родової приналежності із використання ключа Нікитинського-Алеєва можна зробити висновок про те, що проба №2 належить роду *Cladosporium*.

### Інформація про автора

студентка 1 курсу ОПП РВП ХДАДМ

Наук. керівник: доц. каф. РЕТМ

Жернокльов К. В.

## Образотворчість, волоризація, контекстуальність мистецького сьогодення (на прикладі України)

Єрьомка Д.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Тільки дискурс робить історичну невизначеність або повсякденне життя подією. Тож бажано, щоб мистецький твір проживав певний дискурс, інтерпретацію меседжу автора в особистий образ-відчуття. То є така гра тексту проти сенсу, коли навіть з «нічого» можна вилучити естетичний сенс [4].

Ми будемо говорити про те, коли, як і навіщо твориться образ у сучасних мистецьких практиках сьогодення.

Згадаю філософську спадщину середини 20 сторіччя, принципи якої, на мою думку, важливо порівняти із першою половиною 21 ст. Тоді універсам культури розумівся як міраж, зітканий з безлічі структур, цитат, кодів і йшов процес стирання авторствана користь форми. (Ж.Дельоз, Ж.Бодрійяр, Р.Барт). Перевантаженість простору новими урбаністичними ансамблями, спричиняло розрив тіла з архітектурним оточенням, у подальшому, виявилась нездатність людської свідомості картографувати величезну де центровану комунікативну мережу міста. І виникла проблема комунікації людини і міста, і пошук нових образів, які б змогли вписатись у посткласичну культуру і стали артефактами.

У 50-ті Мішель Фуко підкреслював, що «людина вмирає, залишаються лише структури» і постмодерн загострив увагу на проблематиці «відсутності», знімаючи шори застарілого гнесеологізму минулих епох. Тогочасна культура стала грою виразів, в якій суб'єктивність стає лише функцією тексту, меседжу, безкінечного письма без традиційних смислових підпор. (Р.Барт). Як це впливало на творення образу і чому це важливо для сьогодення?

З часів Дюшана і думок Мішеля Фуко не багато змінилось. Криза універсалізації всіх традиційних значень у мистецтві є і сьогодні, художник говорить натяками, каламбурами, концепціями, принципово не виправдовуючись, зволікаючи оцінок, а головне події випереджують теорію. Коли образотворчість загострює увагу на формі виразу, контексті, волоризації, як принципі поєднання різних технік і методів. У такі суттєві моменти соціо-політичних подій, як війна, хвороби, природні катаклізми тощо. Мистецтво стає максимально синкретичним,

сильним і немає місця «відсутності», «пустоті». Це не значить, що проекти в душі творців Іва Кляйна або Джон Кейджа не мають місця бути. Але важливим є посил. І знову ж таки наголос на волоризації, вмінні поєднувати будь що, аби досягти вершини образної думки.

Події в Україні 2013–2015 рр., доказали, що революційність сприяє притоку творчих сил та актуалізації політичної проблематики. І сьогоднішня війна віддзеркалюється у практиках сучасного мистецтва: перформанс, художні акції, флеш-моби, інсталяції, всі види графічного дизайну, а також традиційні живопис, графіка, фотографія тощо. 8 років тому цей вектор був проявом громадської позиції митців нової генерації: А. Волокітіна, Р. Мініна, Р. Михайлова, Гамлета (А. Зиньківського), М. Рідного, О. Селищевої та ін. Тож сьогодення чекає на нові проекти, імена, критичну арт-комунікацію.

Художник має усвідомлювати, які інструменти існують для впливу на наше оточення і, відповідно, формулювати форми і місця (site), що закріплюються за контекстними образами. Тож які методи створення є актуальним на сьогодні: digital art або реляційні проекти в душі Ліама Гілліка (Liam Gillick), Харальда Зеємана? [3]. Питання відкрите, процес образотворчості іде, відповідями стає весь сучасний арт, що інтерпретує класичне мистецтво і, або рефлексує проблеми сьогодення, продовжуючи мистецький лабіринт.

### *Література*

1. Бішоп К. Антагонізм і естетика взаємодії // «Невозможное сообщество»: антологія. Теорія, критика, тексти художників. М.: Московський музей сучасного мистецтва. 2011–2015. С. 156.
2. Бурріо Н. Реляційна естетика / Постпродукція. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2016, С. 93.
3. Мається на увазі відомий проект Харальда Зеємана «Коли відносини стають формою» (When Attitudes Become Form), презентовані в Кунстхолі Берна у 1969 році
4. Пігулевський В.О. Мистецтво і арт-практика. Х.: Изд-во «Гуманітарний центр», 2019. С. 204.

### **Інформація про автора**

викладач

## Колір як знак та його історичні змісти в китайському мистецтві

Жень Цзеюй, Трегуб Н.Є.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Тема, що заявлена в статті, пов'язана з державними програмами китайського Бохайського університету, націленими на поглиблене вивчення історії та теорії мистецтва, на забезпечення формування комфортного предметно-просторового середовища та ініціювання розвитку дизайну, а також розкриває одне із поставлених завдань дисертаційного дослідження, присвяченого синтезу мистецтва китайського живопису та традиційного китайського інтер'єру.

У сучасній китайській мові сполучення ієрогліфів «янь се» (yǎn se) означає «колір», а в Древньому Китаї воно означало «вираз обличчя». Лише при правлінні династії Тан (618-907 рр. н.е.) «янь се» набуло значення «кольору». З історії розвитку китайської культури виявлено, що традиції китайського мистецтва зародились після падіння Ханьської імперії у III ст. н.е. Символіку кольору народи як Заходу, так і Сходу використовували з давніх часів. Вчені вважають, що явище кольорової символіки започатковано саме в Китаї, де жителі протягом довгого періоду вірять в символіку кольорів.

У китайській традиційній культурі протягом 5000 років склалися певні семантичні значення кольору. В період династії Шан починається розвиток теорії п'яти кольорів і стихій, де, згідно закону руху всього сутнього у часі та просторі, розроблюється система кольорів, що мають символічне значення. В цій системі, як відзначає Лі Цзехоу [1, 129-132], кольори розділяються згідно теорії п'яти елементів (метала, дерева, води, вогню, землі), а також теорії чотирьох сторін світу (сходу - зелений, заходу - білий, півночі - чорний, півдня - червоний, центр - жовтий - власне Китай). Чорний, червоний, білий, жовтий та сполучення зеленого й синього («цинг») розглядаються як базові кольори.

Якщо звернутись до зразків історичного китайського живопису, то його палітра, не зважаючи на домішування білил, - яскрава, чиста, дуже приємна для очей за своїми сполученнями. Використані кольори: або наближені до кольорів природи, або навпаки - утриують її. Іноді обходяться без тіней та нюансів, обумовлених дистанцією розміщення предметів від глядача та освітленням. Тінь, за впевненням китайців, є щось випадкове, таке, що змінюється, а тому позначати її не треба, бо тінь може нашкодити гармонійному колориту картини.

З історії китайського зодчества відомо, що китайський житловий будинок павільйонного типу став прообразом для будівель культового

та громадського призначення. Несучою конструкцією будівлі є дерев'яний каркас, який складається із стійок, балок і стропил. Дах спирається на дерев'яні стовпи замість стін. Інтер'єри житла мають багате декоративне оформлення, прикрашені різьбленням і розписами. Стовпи часто фарбували червоним або чорним кольором, балки перекриття розписані блакитним і зеленим кольорами з оздобленням білим і золотом.

Червоний, як колір стихії вогню, завжди в Китаї сприймався позитивно. Саме червоний колір у багатьох іноземців викликає міцні асоціації з традиційним Китаєм. [2, 352]. Червоний колір символізує щастя та процвітання, притягує удачу, приносить в дім сонячне тепло. Міфологічною істотою виступав Червоний птах Фенікс, а персонажем - вогняний імператор Янь-ді. Часто використовується в інтер'єрах як колір архітектурних конструкцій, традиційних ліхтариків, як тло поверхонь з орнаментальним золотавим розписом або ієрогліфами. Наприклад, будинок Кайфен, будинок принца Дархана (сяо-садиба), імператорський палац Хуанцзі у Забороненому місті в Пекіні, побудований на початку династії Мін (1420 р.) тощо.

Якщо в Європі пурпурний колір означає сміливість і благородство, то в Китаї він також має глибокий релігійний зміст. У даоській філософії це символ Божественної присутності, сходження від земного до безсмертя.

Жовтий та золотий у давньому Китаї - це «кольори імператора» [2, 353]. Золотий означає чистоту та благородство, але перебільшення золотих деталей може сприйматися як несмак. Починаючи з династії Цін вбрання жовтого кольору було привілеєм представників правлячої династії. Після династії Мін (з середини XVII ст.) тільки імператор та його родичі мали право жити в будинках з червоними стінами та жовтою черепицею. Однак в сучасному суспільстві жовтий асоціюється з гріхом та пороком. Тому його використання обмежено.

Зелений асоціювався в давньому Китаї з народженням нового життя, з весною, здібністю до зростання (переходу від пасивної ІНЬ до активної ЯН). Означає чистоту, здоров'я. Ієрогліф «цін і» означає «молодий», «цін чунь» - означає «молода весна», «юність». Однак вважається, що в цей колір можливо пофарбувати все, окрім капелюха. Це пов'язано з тим фактом, що в давньому Китаї зелені капелюхи є метафорою подружньої невірності збоку жінки. Божественними персонажами виступають

Бірюзовий дракон, який був захисником від нечисті, і часто зображувався як джерело різних багатств, а також Зелений імператор Цін-ді. Синій або блакитний символізує достоїнство та знатність. Храм Неба завжди покривався блакитною черепицею, це також колір одягу сановників.

Білий колір – це холод, колір трауру, скорботи та смуту, старість, завершення циклу та вихід за межі світу, символізує смерть, втрату когось з близьких. Це символ занепаду від ЯН до ІНЬ. Білий колір в картині зазвичай відображає сніг, папір, білі хмари. В історії Китаю (від династії Хань до династії Тан) одяг простого люду був білого кольору [2, 351]. Символіка білого кольору в наш час розширяється до поняття чистоти та божественного начала. Символ Тайцзі використовує білий та чорний для представлення єдності ІНЬ і ЯН.

Чорний означає серйозність та пунктуальність, пізнання, вченість, заглиблення в невідоме, пов'язувався з чорним духом Сюань-міном, під заступництвом якого знаходились храми Місяця з повелителем дощу Юй-ши. Саме чорний колір був обраний основним кольором даоської школи, бо Лао Цзи казав, що 5 кольорів роблять людей незрячими. Широко використовується у державних закладах. Одночасно чорний також символізує смерть. Це був колір півночі, пов'язувався з чимось сокровенним, таємничим. Основний персонаж – Таємничий воїн («темна войовничість», «чорна черепаха»). А також ототожнюється з міфічним правителем Чжуань-сюєм, який розірвав зв'язок між землею і небом. Саме тому люди перестали підніматися на небо.

Аналізуючи кольорове середовище стародавніх китайських інтер'єрів, що збереглися

як музейні зразки, слід відзначити тектонічну роль чорного кольору, у який у багатьох випадках пофарбовані стійково-балочні конструкції, що контрастують на тлі білих стін. Чорні конструкції привносять у простір враження структурності і «графічності» об'ємно-просторової композиції інтер'єрного середовища. Переважно в житлових і громадських інтер'єрах використані шрифтові зображення з традиційних китайських ієрогліфів (золотих на чорному, на червоному, або на синьому тлі поверхонь циліндричних колон чи на тлі прямокутних планшетів в рамках). Такі вставки в середовищі слугують акцентами і точками притягання погляду відвідувачів. Кожна група ієрогліфів містить філософські висловлювання, які збагачують семантичний зміст того чи іншого інтер'єру.

Визначення символіки кольорів необхідно не тільки для більш точного розуміння традиційної китайської культури, але й для продовження впровадження історичних знаків-кольорів у формуванні сучасного предметно-просторового середовища життєдіяльності, в контексті підтримки стану стабільності етнокультурної ідентичності.

#### *Література*

1. Ли Цзэхуо. Эстетические мысли Китая. – Пекин, 1981. <https://core.ac.uk/download/pdf/290230694.pdf> (дата звернення 05.04.2022).
2. Ма Ли. Символика цвета в живописи Китая. <https://core.ac.uk/download/pdf/290230694.pdf> (дата звернення 05.04.2022).

#### **Інформація про авторів**

Жень Цзеюй, аспірант;

Трегуб Н.Є., к. арх., доц., в. о. зав. каф. «Дизайн середовища»

## Визначення характеру мікологічного забруднення ікони Святий Миколай (репліка Миколи Мокрого)

Ісаєва Д.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Метою роботи було встановити родовий склад мікроміцетів ікони Святий Миколай (репліка Миколи Мокрого 11 ст ) 20-30 роки 20 ст. Матеріал основи – соснова деревина; темперний живопис.

Для дослідження було взято проби з тильної сторони ікони так як ця сторона не зазнала очистки і реставраційних втручань. Було взято дві проби з місць де за візуальним спостереженням були найбільш пошкоджені ділянки і одну з контрольної ділянки де пошкодження були не помітні.

Місця відбору проб: проба №1 ділянка без видимих пошкоджень; проба №2 щільне пилове забруднення, чорний наліт, ходи жуків; проба №3 пилове забруднення, потертості, невеликі тріщини.

Проби були відібрані стерильним ватним тампоном. Для культивування мікроміцетів було обрано середовище ідентичне середовищу Чапека-Докса:

NaCl-0,1г.; NaH<sub>2</sub>PO<sub>4</sub>-0,2 г. ; KNO<sub>3</sub>-0,4 г.; MgSO<sub>4</sub>-0,1 г.; FeSO<sub>4</sub>- 0,01 г.; сахароза -7,5 г.; агар-агар -3,75 г.; вода – 100 мл.

Проби висіяли на поживне середовище у чашки Петрі і помістили у термостат із температурою 25-26°C на 2 тижні.

За 2 тижні на поживному середовищі сформувалися колонії грибів. Опис колоній був зроблений опис із використанням посібника [1].

Проба № 1 (контрольна ділянка)- колонії грибів не сформувалися

Проба № 2 (фото. 1) сформувалася колонія мікроміцетів помірного росту оливково-зеленого кольору із щільним міцелієм опуклої форми.



Фото. 1 Загальний вид колонії мікроміцетів, проба № 2.

Проба №3 (фото. 2) швидко росла колонія,

округлої форми, біла із рясним спорношенням.



Фото 2. Загальний вид колонії мікроміцетів, проба № 3.

Мікроскопічне дослідження проводили під мікроскопом Мин-8 з бінокулярною насадкою АУ-12 об'єктив 40x X окуляр 10x.

Проба номер 3 - під час мікроскопіювання виявлено органи розмноження – спорангієносці із спорангіями кулястої форми. На препараті видно багато вільно лежачих спор, що висипалися зі спорангієносців, які луснули (фото. 3).

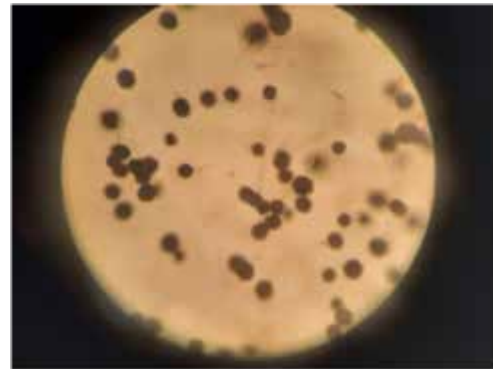


Фото. 3 Мікрофотографія проби №3.

За результатами визначення родої приналежності із використання ключа Нікитинського-Алеєва можна зробити висновок про те, що проба №3 належить роду *Mucor* відділу *Zygomycota*.

### Література

1. Коваль Е.З., Митківська І.І. «Мікологічне обстеження музейних пам'яток» / Національний науково-дослідний реставраційний центр України – К., 2014. – 240 с., іл. 223.

### Інформація про автора

студентка 1 курсу ОПП РВП ХДАДМ

Наук. керівник: доц. каф. РЕТМ Жернокльов К. В.

## Штучна контекстуалізація творів мистецтва як ознака метамодерністичного мислення

Лада Касьяненко

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Сприйняття творів, які первісно вже мали вагу в мистецькій ієрархії, з часом оновлюється. Феномен розширення мистецької (вигаданої) реальності шляхом участі у долі твору глядача не є новим. Проте, з виходом мистецтва у віртуальний простір цей феномен набув особливого розповсюдження і нових форм: фанфіки, фанарт, меми – метамодерністичні способи вираження художньої думки [1.]. Досліджуваний процес – штучне надання мистецькому твору контексту – частина цього явища. Мета дослідження – з'ясувати, чому штучна контекстуалізація є ознакою метамодерну та як, стимулюючи цей процес, привернути увагу пересічного глядача до візуального мистецтва.

Виникнення метамодернізму тісно пов'язане з появою інтернету та онлайн-контенту, діджиталізацією суспільства і, зокрема, мистецтва. Метамодерн не є мистецьким стилем чи епохою, він позначає новий тип художнього мислення та естетичного сприйняття [3.], а також нове ставлення до почуттів людини. Домінуючими видами мистецтва є аудіовізуальні, оскільки це найбільш прийнятний тип для цифрового способу відтворення. Тож суто візуальні твори потребують аудіовізуальної підтримки для набуття нових, сучасних сенсів.

Розглянемо конкретний приклад надання класичному живописному твору додаткового, штучного контексту. В одному з епізодів серіалу «Ганнібал» 2013 року автори використовують в якості сюжетного елемента полотно Боттічеллі «Весна». Можна виокремити декілька етапів формування нового контексту. По-перше, дія серіалу розгортається в реальному світі XXI століття, а «Весна» написана у 1480-х роках і зображує міфологічний сюжет. Отже, зіштовхуються різні історичні обставини, різні реальності, різні типи сприйняття світу. По-друге, під час надання роботі «оновленого» контексту важливим є як її вплив на розвиток сюжету, так і сам факт звернення до картини. В першому випадку змінюється зміст картини, оскільки тепер він прив'язаний до особливостей сюжету серіалу. У другому – відбувається зміна контексту навколо твору: інформацію з минулого поміщують у нові, звичні для сучасного глядача, обставини. Тепер це не тільки картина Боттічеллі, створена декілька століть тому, а ще й дійова особа та естетичний компонент цікавого конкретному глядачеві сучасного

твору. При складанні «естетичної карти» серіалу глядач підсвідомо звертатиметься до творів Боттічеллі чи інших художників, близьких до нього за часом чи художньою манерою, оскільки створюватимуться візуальні асоціативні зв'язки. Цей процес можна пов'язати з партисипативним мистецтвом, оскільки в процесі інтерпретування роботи з різних сторін задіяні і автор мистецького твору, і автор твору-посередника, через який відбувається контакт, і глядач.

Така форма мистецької поведінки дозволяє створити культурні поєднання, з якими глядач потенційно може стикатись у реальному житті. Оскільки метамодерн апелює до індивідуальних переживань людини і сприймає кожного як імовірного творця, то можливість зробити внесок у твір, що вже існує, розглядається як ознака метамодерну.

Суперечливим в цьому дослідженні є момент розмежування мета- та постмодерну, оскільки на перший погляд можна спостерігати у наведеному прикладі елементи постмодерного мислення: інтертекстуальність, змішення різноманітних стилів тощо. Дослідники зазначають, що метамодернізм – це коливання між модернізмом та постмодернізмом[4.]; зокрема, у своєму зверненні до інтертекстуальності: якщо постмодернізм передбачає деконструкцію і протиставлення розрізаних елементів, то в метамодерні місце має конструктивний пастиш [2.], тобто поєднання різних за стилем чи жанром творів чи частин творів (у конкретному випадку – італійський ренесанс і міфологія та умовний реалізм) для розширення інформаційного простору твору і створення цілісного чуттєвого досвіду, який іншим чином не може бути виражений. Зміст твору може не містити ознак метамодерну. Метамодерністичними є подальші дії і відчуття глядача, засоби творення тощо.

У підсумку можна зазначити, дослідженням метамодерну, зокрема метамодерну в мистецтві, займались Тимотеус Вермюлен, Робін ван ден Аккер та інші. Цій темі присвячена достатня кількість досліджень, однак деякі аспекти дотепер недостатньо розкриті і потребують подальшого дослідження, оскільки метамодерн досі продовжує розвиватись.

### Література

1. Anne-Laure Le Cunff. An introduction to metamodernism: the cultural philosophy of the digital age URL: <https://nesslabs.com/metamodernism> (Дата звернення 10. 04. 2022)

2. Greg Dember. After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts. 2017. URL: <https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae> (Дата звернення 7. 04. 2022)
3. *Jonathan Rowson*. Metamodernism and the Perception of Context: The Cultural Between, the Political After and the Mystic Beyond. 2021. URL: <https://systems-souls-society.com/metamodernism-and-the-perception-of-context-the-cultural-between-the-political-after-and-the-mystic-beyond/> (Дата звернення 7. 04. 2022)
4. Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker. Notes on Metamodernism. 2017. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (Дата звернення 06. 04. 2022)

### **Інформація про автора**

студентка 3 курсу графіки, ХДАДМ

Науковий керівник: Ольга Іващенко, завідувач кафедри графіки, доцент, канд. філософських наук

## Символізм в роботі Прохорова «Жниці». Переосмислення.

Касьяненко Т.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Поява у творчості Прохорова картини «Жниці» не випадкова. У ній знайшла вираження та загальна спрямованість мистецтва перших десятиліть ХХ століття, яка була обумовлена прагненням багатьох художників знайти в сучасному їм житті риси національної самобутності. Полотно «Жниці» створено 1922 року [Л.1]. На той момент Семен Прохоров вже перебував у Харкові майже 10 років, пройшов мобілізацію на Першу світову війну, мав досвід полоненого та викладав спочатку у Харківському Художньому училищі, з 1921 - у Харківському Художньому технікумі. Мав чітку, активну громадську позицію. Завдяки зусиллям групи викладачів Художнього училища, зокрема зусиллям Прохорова, було прискорене ухвалення рішення про набуття Харківським художнім училищем статусу вищого навчального закладу. Митець усвідомив дух і національну силу українського суспільства, був свідком процесів зукраїнення та національного підйому української нації. Тож робота над твором «Жниці» тривала в умовах активного дослідження митцем української культури, що втілювалося в уважній ставленні до українського костюму та в подальшій роботі над образами українських жінок: «Українка з квітами» 1924 р., «Портрет української дівчини» 1925, «Портрет дівчини у червоній шалі», 1926 р.

Тож процес створення роботи «Жниці» – 1922-23 роки – припав на період, коли найактуальнішою ідеєю стає національне відродження. З іншого боку митець не міг не відчувати посилення впливу політики на культурно-мистецьке життя. Тим пояснюється наполегливість у здійсненні досить складного задуму: картина уподібнена до ікони. Скоріше за все, Прохоров вів тривалі пошуки типажів і вирішував проблеми композиції. Зображення постатей символізує ситуацію, в якій опиняється Україна наприкінці 20-х – початку 30-х років: ще сильна і незалежна, але вже неспроможна вести відкриту боротьбу; Україна, яку зусіх боків вартують російські інтереси. До певного моменту в науковому, музейному, мистецтвознавчому середовищі твір «Жниці» сприймався, як оптимістична за тематикою, сюжетом та колоритом робота із святковим настроєм та монументальною композицією: колектив українських жінок, які святкують закінчення сезонної праці.

Прохорову вдалося попри відносно невеликий розмір полотна зробити композицію монументальною за рахунок низького

горизонту та монолітності зображених фігур, що заповнюють майже весь простір. Вибір низької точки зору збільшує виразність фігур. Монументальність фігур підкреслена вузькою смужкою землі, яка слугує умовним постаментом для цих фігур. На картині зображені величні жіночі постаті на повний зріст. Вони розташовані так близько, що здаються монолітом. Прохоров зобразив 12 постатей жінок однакових на зріст, використовуючи принцип ізокефалії (рівноголов'я постатей). Картина створена з мінімально визначеною перспективою.

Центральна фігура жінки розташована фронтально – героїня дивиться прямо на глядача. Вона здається алегоричною: святково вбрана у традиційний український стрій, із багатим, але ажурним намистом, щоб можна було побачити оздоблену орнаментом керсетку, у святковій пов'язці на голові у вигляді німба, взута у розкішні чоботи червоного кольору – привілей панівних осіб – уособлює Україну, але вже полонену, тому тримає зняряддя праці – серп – опущеним. Також символічним є те, що в жодній дівчині немає традиційного елемента українського костюму – стрічки.

В творі активно використано зображення серпа. В українській мові місяць жнив, коли визріває пшениця, носить назву серпень. А молодий місяць – серпанок. Семен Прохоров перейнявся українською поетикою та світовою символікою серпа та свідомо використав тричі зображення цього інструменту, ще з неоліту відомого на теренах України. Це зняряддя мирної праці за певних умов можна розглядати як загрозливу зброю, яка дуже влучно «зріже» все на своєму шляху – все, що загрожувало тоді радянській ідеології [Л.2].

Оповідна сторона картини може здатися аскетично простою: гурт дівчат з серпами в руках; вузька стрічка землі майже зникає у нижньому краю картини, ліворуч лише вгадується якесь примарне дерево. Це – необхідна простота: всю увагу віддано потужним постатям, що підносяться над землею, закриваючи обрій.

Останніми роками, дослідники харківської Художньої школи, зокрема мистецтвознавці О.Денисенко, Т.Павлова, Л.Соколюк, прийшли до переосмислення значення художньої, педагогічної та громадської діяльності Семена Прохорова. Фонди Харківського художнього музею під керівництвом В.Ярової продовжують опрацьовувати та досліджувати доробок Семена Прохорова, який складає понад 250 робіт.

Наразі ми ведемо розмову про події





Іл.1 Семен Прохоров Жниці, 1922  
Харківський художній музей



Іл.2 Семен Прохоров Жниці, 1922  
Композиційний аналіз.

100-річної данини, які неймовірно корелюють з подіями нашого сьогодення. І нам, у 20-ті роки ХХІ століття, як нікому зрозуміло, чому саме тема ідентичності української нації була актуальною, як і зараз, 100 років тому.

Семен Прохоров – український живописець російського походження, на початку ХХ століття, як митець, він відчував загрозу імпералістичної ідеї для всього, що відображає національну ідентичність. Наразі сучасні нам митці у свій спосіб намагаються висловити відчуття реальності, використовуючи символи, що закладалися ще в стародавньому українському мистецтві. І зараз як ніколи потрібно систематично переосмислювати та заглиблюватися в історію українського мистецтва, та розширювати кордони сенсів.

### Інформація про автора

Аспірант

Науковий керівник: Павлова Т.В., завідувач кафедри візуальних практик, професор, доктор мистецтвознавства

## **Відеофіксація як мистецький засіб. Роль та значущість «Відео привласнення» у мистецькому висловлюванні відеоарту в Україні**

Когут В. А.

*Львівська національна академія мистецтв*

Мистецький твір втілений відеокамерою як безпосереднім інструментом створення мистецького висловлювання завжди апелює до способу використання цього інструменту. Власне особливий метод використання відеокамери яким послуговується митець і відділяє відеоарт від інших мистецьких практик які також можуть бути представлені (в експозиційному середовищі) у вигляді відеоархіву конкретного перформансу, акції тощо.

За відеофіксації художник не конструє реальність, а працює з контекстом, що чиниться/відбувається нагально, таким чином привласнюючи його — важливим є розрізнити авторство такого мистецького твору у вигляді відео. Коли ми говоримо про відеодокументацію перформансу то такий артефакт не є відеоартом, водночас якщо мова йде про відеофіксацію події яка створює контекст, а не є саморефлексією можемо стверджувати про акт використання відеокамери митцем задля створення власного мистецького висловлювання — відеоарту.

Пропонуємо передусім визначити штиб таких відеофіксацій та наявність в документованих діях рефлексії чи навпаки протилежної ситуації коли конструкція відео і є рефлексією на подію даючи глядачеві до оперування нову призму, крізь яку він може сприйняти те що відбулось.

За такого використання відеокамери сам контекст події стає мистецьким висловлюванням, а відеоарт митець виконує функцію джерела трансляції, та привносить індивідуальність у матеріал який візуально є константним (ідеально правдивим). А через закадрові коментарі, та особливу траєкторію руху відеокамери ця відеофіксація отримує емпіричне й суб'єктивне забарвлення яке також стає невіддільною частиною такого відеоарту.

Тут доречним буде зблизити значення «жесту» і «рефлексії» де у випадку архівного відеозапису відео ретранслює рефлексію вчинену і вже виголошену, а у випадку мистецького твору відеоарту така рефлексія є розлогим жестом самого митця який відбувається впродовж усієї тривалості відеоарту.

Під час динамічного розгортання подій (власне контексту) відео є чи не найдієвішим засобом реєстрації для миттєвого мистецького висловлювання. Для нас важливим є визначити яка природа цього матеріалу, чи може він

бути принагідно компліативним, або ж кожна відеофіксація є завершеним мистецьким висловлюванням на кшталт пленерної роботи. Щоб технічно з'ясувати подібне, пропонуємо аналогію де потрібно б було виокремити та дефініювати момент «початку» і «завершення» кожного мистецького твору, й очевидно, що подібне є лише прерогативою автора. Інструмент або засіб ніколи не може визначити моменту завершення твору так само як і не може бути самореферентним. Ця функція (самореферентності) у мистецького твору з'являється лише під час прикінцевої демонстрації глядачеві, у випадку відеоарту так звана «петля» — пере відтворення відео «по колу». Ми не можемо визначити чи є кожен відрізок відеофіксації мистецьким твором, проте ми можемо визначити, що кожен такий відрізок містить мистецьке висловлювання. Подібне стверджувати нам дозволяє сам факт того, що митець натиснув кнопку «запис» та «стоп» на своїй відеокамері й найголовніше подразник який спровокував його на відеозапис і є частиною цього висловлювання.

З огляду на це майбутні зразки українського відеоарту які залучатимуть різноманітні відеофіксації з місць травматичної пам'яті застерігаємо не сприймати під спільним знаменником, а кожна таку фіксацію як окреме мистецьке висловлювання навіть, якщо одним автором представлено набір таких відеофіксацій як нероздільний відеоарт. Таким чином ми привертаємо увагу, та стверджуємо, що відеофіксація завершує своє висловлювання зі зупинкою відеознімання безпосередньо на місці події.

Варто підсумувати, що різниця між цими поняттями є індивідуальною до кожного конкретного зразка відеоарту безпосередньо. Подібне розмежування та дефініювання має на меті розширити межі розуміння та атрибуції методів створення відеоарту. Адже майбутня поява великої кількості мистецьких творів авторства українських митців, які залучатимуть відеофіксацію з місць травматичної пам'яті є беззаперечною.

### **Інформація про автора**

Викладач каф. Актуальних мистецьких практик,  
аспірант

## Особливості художньої мови і символічні образи у творчості Романа Агасяна на прикладі картини «Початок»

Корнев А. Ю., Манукян А.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Роман Агасян належить до художників середнього покоління, які нині становлять основу мистецького життя Харкова і презентують його живописну школу. Хоча первинну художню освіту Р. Агасян отримав в Баку, але надалі підвищував свій фаховий рівень, навчаючись і успішно захистивши диплом у Харківському художньо-промисловому інституті (нині ХДАДМ).

У мистецькому і глядацькому харківських колах він уславився, перш за все, завдяки майстерності у натюрморті, який у виконанні Р. Агасяна зберігає східний колорит, живописну соковитість і вітальну силу. Добре відчуває художник і міський пейзаж, відшукуючи у Харкові і відтворюючи на полотні атмосферу старих міських завулків.

Свою лепту Р. Агасян надав і галерейному життю міста, утворивши «Му gallery», яка успішно функціонувала аж до кризи, викликаній пандемією. У власній галереї він також зробив наголос на творчості харківських митців. Однак у контексті даної публікації нагадаємо про виставку літографій С. Далі (ілюстрації до твору Л. Керолла «Аліса у країні чудес»), яка відбулася у «Му gallery» та завдяки якій чимало відвідувачів відкрили для себе великого сюрреаліста і в якості тонкого графіка та ілюстратора. Це вказує і на вподобання самого Р. Агасяна, його відкритість до пошуків та експериментів.

При цьому небагатьом відомо, що і у власній творчості Р. Агасян звертається до таких пошуків, зокрема через символізм саме як образотворчу мову художнього твору. Такою є і робота Р. Агасяна «Початок» (рис. 1).



Рис. 1. Роман Агасян «Початок»

© Корнев А. Ю., Манукян А., 2022

Звернемо увагу на технічні та виконавчі прийоми, продемонстровані художником у даній роботі, оскільки вони впливають на її сприйняття, а отже і на символічний змістовний план.

Робота з лінією, рисунком, приглушеність кольорів складають враження, що ми маємо справу з графікою, але це живопис на полотні. Художник оперує обмеженою палітрою кольорів та їх відтінків: сірий, коричневий, жовтий, блакитний. При цьому за допомогою світлотіньового градієнту Р. Агасян досягає різних візуальних ефектів, зокрема ефекту сепії і навіть, на окремих ділянках роботи – легкого сфумато. Отже відсутність яскравої живописності, навмисне її притлумлення виводить сюжет картини за межі барокових аналогій, які могли б виникнути через головну фігуру, яка є уособленням «вищої творчої сили», і деяку «театральність» роботи у цілому.

Академічна школа, отримана Р. Агасяном, виказує себе в роботі дрібним мазком різної щільності, завдяки чому він отримує необхідну фактурність тих елементів зображення, які повинні звернути на себе увагу і, водночас, тримати композиційну рівновагу.

Таким чином усі вторинні деталі відкинуті, глядацька увага повинна триматися головного змістовного поля: великого яйця на платформі-сцені, як уособлення народжуваного творчого всесвіту і летючої андрогенної фігури над ним, яку можна трактувати і як збираний образ муз, і як вже згадану «вищу силу», причетну до будь якого акту творення.

У такому поєднанні «гри» у графіку (хоча це живопис), алюзій з різних мистецьких стилів і напрямів (бароко, ампір, символізм, сюрреалізм) залишається один крок до мистецтва постмодернізму. Однак Р. Агасян утримується від цього кроку, саме через використання технічних прийомів і мистецьких засобів, набутих ним під час академічного художнього навчання.

### Інформація про авторів

Корнев А. Ю., старший викладач

Манукян А., студентка другого курсу спеціалізації «мистецтвознавство»

## Розвиток мистецького і культурного простору у інтернеті

Дарина Косиченко

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

За останні два роки стрімко змінилася парадигма створення і споживання цифрового мистецтва та онлайн-проектів. На сьогодні формат віртуальних виставок і культурних заходів складає вагомую конкуренцію офлайн, що найменш у межах України.

Аналіз досліджень тематики виявив звернення до проблем сучасного мистецького онлайн-простору багатьох українських авторів. З них: Соломатова В. у публікації «Віртуальний простір художніх галерей як фактор еволюції візуальної культури», Борщевська Н. та Нос О. у публікації «Розвиток цифрового мистецтва як сучасного способу монетизації мистецтва та захисту авторських прав», Акімов Д. у науковій статті «Домашнє» споживання мистецьких проектів та мотивації «домашніх» споживачів», а також Леонтієв С., Чулкова Т., Гранатирко Б. у публікації «Роль цифрових технологій у презентації сучасного Українського мистецтва на прикладі виставкової діяльності Шевченківського національного заповідника».

Підґрунтя для створення нового, віртуального формату мистецьких і культурних проектів було побудовано на технічних та соціальних аспектах. Така думка є у публікації Соломатової В.: Трансформаційні процеси у соціокультурному просторі ХХІ ст. надзвичайно вплинули на традиційну візуальну культуру, передусім завдяки генезі медіатизації -процесу якісних змін соціальних комунікацій, викликаний впливом медіа, що з інституцій відображають життя суспільства та сучасної особистості. Відповідно, швидко зростає доступність видів та об'єктів інформації, інтернет комунікації змінюють уявлення про синтезування про часо-простір, дозвілєву діяльність, самореалізацію, самопрезентацію, а синтезування культур створює транскультурне мислення.

Використання віртуального простору та комп'ютерних мереж призвело до суттєвих змін у світі традиційного мистецтва. Наприкінці ХХ ст. зарубіжні художники художні інституції розпочали процес інтегрування образотворчого мистецтва в мережу Інтернет, створюючи різноманітні веб-сайти, що протягом наступних десяти років посприяло розвитку системи структур художньої діяльності, віртуалізації процесів, створення та популяризації творів мистецтва[1].

У дослідженні Акімова Д. висловлена теза, що у сучасному суспільстві відбувається процес поступового, повільного але впевненого

зміщення балансу культурно-освітніх та культурно-дозвільних процесів від масових публічних до незчисленних, індивідуальних, приватних форм реалізації процесів освіти, самоосвіти, культурного саморозвитку, самовдосконалення та дозвілля шляхом поширення інформації через інтернет та ін. [3].

Леонтієв С. також додає до особливостей трансформації загальних мистецьких форматів фактор зміни напрямку тем у творчості, на які вплинули поступового засвоєння нових можливостей, що так само є частиною генезу загального віртуального арт-простору. Початок ХХ – ХХІ століть є часом активного пошуку художниками нових актуальних тем, шляхів взаємодії зі своєю аудиторією та розкриттям соціально-філософських тем в українському образотворчому мистецтві [5].

Таким чином, онлайн формат сформований на підставі культурно-технологічних, та соціально філософських причин, і все більш суттєво відрізняється від традиційного процесу експонування та арт-комунікацій, оскільки справляє унікальне враження на споживача та надає унікальний досвід. Задля розуміння віртуальних проектів необхідно дослідження і фіксація особливостей будь-якого арт-продукту у даному вимірі.

У сприйнятті та створенні онлайн продуктів існують переваги, та недоліки, як для автора, так і для аудиторії. Наприклад, у мистецькому розумінні віртуальні платформи надають можливість більш широкого розвитку та більш глобального просування своїх робіт, про що говорить у свої публікації Соломатова В. сучасний художник може стати міждисциплінарним творцем, поширюючи власні твори в електронній формі серед необмеженого числа поцінувачів у всьому світі, а художні музеї, галереї та центри сучасного мистецтва, паралельно з традиційною діяльністю, запускають Інтернет-проекти та онлайн-платформи, завдяки чому користувач у будь-якій країні має доступ до високоякісного зображення шедеврів світового мистецтва[1]. Акімов Д. зазначає позицію аудиторії і те, що домашнє споживання образотворчого мистецтва та інших мистецьких програм, та проектів в інтернет-просторі швидко збільшується[3].

Не менш важливим є той факт, що онлайн простір здатний набагато краще об'єднувати авторів мистецтва, як пишуть Борщевська Н., Нос О., цифрове мистецтво об'єднує спільноти митців з усього світу. Автори крипто комуни постійно спілкуються і збираються в віртуальних

місяцях для зустрічей - Cent (платформа для ведення блогів в соціальних мережах), на віртуальних конференціях через Instagram Live, Twitch, I Crowdcast, а також в різних менеджерах, таких як Discord та Telegram[2]. Також суттєвою перевагою онлайн-проектів є бюджетна складова формату на сьогодні, і доступність для кураторів-початківців, оскільки у інтернет просторі існує можливість для просування творів, що розраховані на будь-яку аудиторію.

Окрім позитивних аспектів віртуального арт-простору, є і мінуси, зокрема споживацькі. Так зване «домашнє споживання» образотворчого мистецтва має чимало недоліків, бо при «домашньому споживанні» втрачається безпосередній контакт з художніми творами та спілкування з однодумцями на «території мистецтва»[3]. Іншими словами, втрачається ціла система ритуалів, пов'язаних із звичним уявленням про споживання мистецтва.

Недоліком, або особливістю є те, що інтернет-виставки не мають обмежень у платформ для експонування. Така особливість, що впливає з новітнього формату, а також приватності та індивідуальності проектів, у окремих випадках заважає організаційним процесам. На сьогодні актуальними платформами для експонування можуть бути як соц. Мережі-Instagram, Pinterest, Behance, Facebook, YouTube, Telegram, Vimeo; так і окремі приватні сайти, що належать до певних інституцій, або авторів, і VR галереї, як наприклад додаток Харківського літературного Музею, що має трьох вимірну віртуальну галерею, а також додаткову інформаційну частину.

Підводячи підсумки, можна сказати, що онлайн-формат став за останні роки набув статусу повноцінного, офіційного та напівофіційного шляху проведення виставок та інших культурно-мистецьких заходів. Так само з точки зору аудиторії також сформувалося певною мірою позитивне ставлення до даного формату, і певна зацікавленість.

Однак, віртуальний шлях презентації мистецьких проектів окрім ряду переваг, все ще потребує оптимізації оскільки, як показують дослідження, такому формату не вистачає системи правил та ритуалізації процесів, що у традиційному сприйнятті глядачів є невід'ємною частиною діалогу мистецтва та відвідувача галереї або музею.

#### *Література*

1. Соломатова, В. В. (2019а). Віртуальний простір художніх галерей як фактор еволюції візуальної культури. Гуманітарний корпус, (24), 129–130. URL:<https://cutt.ly/3F9dAYT>
2. Борщевська, Н., Нос, О. (2021р.). Розвиток цифрового мистецтва як сучасного способу монетизації мистецтва та захисту авторських прав. У Актуальні проблеми сучасного дизайну (с. 321–322). Київський національний університет технологій та дизайну. Url: <http://designconference.knutd.edu.ua/arxiv/>
3. Акімов, Д. І. (2021). «Домашнє» споживання мистецьких проектів та мотивації «домашніх» споживачів. Мистецтвознавчі записки, (40), 40–45. URL: <http://journals.urau.ua/mz/article/view/250330/247801>
4. Леонтьєв, С. А., Чулкова, Т. М., & Гранатирко, Б. В. (2021). 5. Роль цифрових технологій у презентації сучасного українського мистецтва на прикладі виставкової діяльності шевченківського національного заповідника. У сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики (с. 81–83). Київський національний університет технологій та дизайну. Url: <https://cutt.ly/5F9dGAt>

#### **Інформація про автора**

студентка 4 курсу ОП Кураторство та галерейна діяльність Факультету АВМ Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Керівник: Катерина Шауліс

## Живопис як «Антиковідна» рефлексія: візії щастя у творах харківських монументалістів

Котляр Є.О.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

За століття свого існування Харківська державна академія дизайну і мистецтв проходила різні випробування, пов'язані з нескінченною низкою трансформацій та модернізацій, навіть з двома евакуаціями – під час Другої світової та зараз – підчас російської військової агресії. Однак, випробування ізоляцією, яку спричинила пандемія COVID-19 була новим викликом не тільки для нашого закладу, але й для усього світу. Глобальна епідеміологічна катастрофа не тільки змусила згадати країни Європи про власні кордони, а й усю освіту перейти на дистанційний формат. Сьогодні, до речі, цей досвід навчання онлайн ми взяли на озброєння під час нових, ще трагічніших випробувань війною... Локдаун «сидимо вдома» зіткнув людство з синдромом соціальної депривації. Це стало тяжким викликом і потрясінням, особливо для мистців – людей, які тонко відчують і важко рефлексують. Пам'ятаємо... Жахлива атмосфера невідомості наприкінці лютого 2020... Невизначеність, страх, беззахисність і передчуття апокаліпсису. Відтоді стали потрібні зовнішні імпульси для внутрішнього стимулу жити, творити, вірити, культивувати почуття оптимізму, яке швидко зникало в нових умовах. Саме таким імпульсом для активування емоційних та творчих резервів і став проєкт «Щастя в квадраті». Він мав за мету надати студентам і мистцям поштовх для пошуку персонального щастя в умовах глобального нещастя.

Головна ідея проєкту полягала в тому, що мистецтво має приносити задоволення – почуття натхнення, творчої наснаги, синхронності у відображенні внутрішніх станів, саморефлексії. Звичайно, у мистця є багато причин взятися за пензель. Однак ми намагалися активізувати одну, можливо, головну з них – витягнути з мистців відчуття позитиву, відкрити джерело радості. Як куратор, я був впевнений, що це необхідно. Ми спільно мали перетворити «життя на голках» під час пандемії у дійсну пандемію щастя. А якщо цей бурхливий та експресивний процес викиду на полотно адреналіну перетвориться у чудовий, наповнений сенсом та емоцією живопис – буде подвійний ефект. Буде «щастя в квадраті». Тому формат творчості був відповідним, щоб виміряти алгеброю гармонію – метр на метр. Як ніби то, перед щастям усі рівні, а полотно – це однаковий для всіх простір життя, яке відбувається тут і зараз. Мистцям пропонувалось вербалізувати та візуалізувати хронотоп особистого щастя.

© Котляр Є.О., 2022

Проєкт мав об'єднати у творчій виставці різні генерації вихованців кафедри монументального живопису ХДАДМ: від колишніх випускників до нинішніх студентів. Усі роботи були створені протягом весни – літа 2020 року. На заклик до участі відгукнулися як українські автори, так і наші alumni, які зараз мешкають за кордоном: в Німеччині, Іспанії, США і Канаді.

Ця акція затверджує вже як традицію творчі зустрічі різних поколінь монументалістів навколо своєї alma mater. Попередня імпреза «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу» (2018-2021), що об'єднала багатьох мистців у жіночому проєкті створення колективного портрету сучасної Єви [1], стала важливим досвідом. Проєкт показав можливість здійснення пересувних виставок в різних містах та виставкових майданчиках по всій країні. Він також поєднав потенціал декількох кафедр Академії у створенні спільного мистецького продукту, що обумовило фізичний, поліграфічний та інтерактивний діалог мистецтв в одному проєкті візуалізації «рефлексуючої міфології» [2]. Як тоді, так і зараз окрім монументалістів до проєкту долучилися кафедри графічного дизайну (дизайн проєкту та каталогу) і мультимедійного дизайну (створення доповненої реальності до творів). Тоді це поширило простір «яблучного» міфогенесу, а зараз – мистецьку іррадіацію щастя, бо світло треба розповсюджувати повсюди. Але зараз поговоримо про живопис.

Протягом історії живописці зверталися до великих і проблемних тем, які концентрували та віддзеркалювали гострі питання свого часу, суспільних звичаїв і смаків, а також торкалися суто естетичних питань художньої форми. Проте тема щастя майже не заходила в сформований репертуар світового мистецтва, якщо не брати до уваги, звичайно, ідеологічно вивірену тоталітарну іконографію, зокрема, радянську. Не будемо заглиблюватися в причини такого стану речей, але, мабуть, криза буття завжди котувалася в мистецтві вище радості. Те, що радість безнадійно програвала драмі в сюжетах і психологічних відтінках відомо давно, хоча б з народного парафраза Льва Толстого з «Анни Кареніної» – «Щастя у всіх однакове, але кожна людина нещаслива по-своєму». Формалізував цю думку Харукі Мураками у вислові «Щастя – це притча, а нещастя – історія». Спираючись на підсумки «щасливого» проєкту, ми можемо як розвінчати, так і розвинути цю сентенцію автора

роману «Кafka на пляжі». Бо ми отримали певні роздуми та індивідуальні, іноді найпотаємніші історії щастя, які, втім, об'єднуються у певні архетипи та своєрідні модули.

У такий дослідницький спосіб ми несподівано вибудували єдиний часовий ланцюг щастя з її окремими ключовими ланками, а саме: очікуванням щастя («Натхнення»), його спогляданням («Невагомість»), отриманням («Набуття») та трансформацією («Трансгресія»). Саме ці модули щастя й відзначили виставкову та каталожну структуру проекту, куди увійшло майже 40 «метрів щастя» – живописних робіт, створених 34-ма художниками. Деякі з них не обмежилися одним твором, зробивши по дві (О. Сабадін, Є. Саєнко, Ю. Ландіна), а в окремому випадку – три роботи (К. Зуб). Хоча авторська концепція (наведена у каталозі) розкривала змістовність задуму та втілення кожного твору, ми можемо надати різноманітну статистичну аналітику усій «колекції щастя».

Стосовно жанрово-стилістичної палітри, сюди увійшли пейзажі, натюрморти, портрети та автопортрети, тематично-жанрові та анімалістичні сюжети, а також концептуальні твори. Поряд з реалістичністю та камерністю можемо споглядати декоративні та символічні вирішення, а також підходи, притаманні для галузі contemporary art. І все це – приклади вишкільного монументалізму як мистців-універсалів, які знають традицію і відкриті експериментам. Це стосується і того, що не всі використали метровий підрамник. Низка творів уявляє збірну конструкцію з декількох полотен, що складаються у загальноновстановлений формат. Найбільш оригінальна ідея належить Д. Васиної («Щастя у дорозі»), яка створила абстрактно-асоціативну роботу на шести прямокутних модулях, об'єднаних квадратним метром.

Найцікавішу поживу для роздумів дає сюжетна різноманітність: від портретів дітей та родини, мотиву закоханих, материнства, теми поєднання з природою й небесами, молитви, сну, катарсису, звільнення, подорожі та життєвого руху, самореалізації, репрезентації відчуття щастя, як дару любові, можливості вибору, споглядання присутності Бога у житті

тощо. Прикладами цього різноманіття є твори О. Сабадін «У моєму саду нашестя фламінго», Г. Саєнко «Разом», К. Ткаченко «Співтворення», Ю. Балабухи «Золоті нитки часу», Ю. Осоки «Сон. Спляча», М. Гриньової «Земля тримає», Є. Саєнко «Вибір», М. Борисової «Сільський пейзаж з янголом», К. Зуб «Квітень», Ю. Ландіної «Une étude», А. Худякової «На щастя» та інші.

Доволі симптоматична гендерна відмінність репрезентацій теми. Якщо у жіночих трактуваннях домінує традиційне розуміння щастя, то у небагатьох творах, виконаних чоловіками, відчувається земна мускулінна романтика (О. Омельченко «Серпень»), або, навпаки, алегорична ремінісцентність Ренесансу (В. Колтун «Вітвар щастя»), абстрагованість ідеї щастя як медитативної практики (Р. Мінін «Optimism»), та іронічна рефлексія на утворену пандемією нову моду носити маски (В. Придятько «Прапор Китаю. Made in China»). До речі, цей твір порушує не тільки встановлений формат, а й розуміння щастя у сучасному геополітичному вимірі життя.

Щодо спільного знаменника щастя в усіх творах, то вони поєднуються тим, що у кожного визначається свій шлях та своя формула щастя у власному житті: свої випробування й помилки, своя радість, свої одкровення, і це є завданням кожного – віднайти своє щастя: в боротьбі і смиренні, всередині і зовні, в житті і творчості. Це відчуття не константне, воно змінюється й вимушує нас рухатися. І це велика вдача для мистця – зрозуміти це через живопис.

#### *Література*

1. Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу : каталог виставки / куратор проекту, [авт. тексту] Є. Котляр. Харків : ХДАДМ : Центр Сходознавства ХДАДМ, 2019. 80 с., іл. ISBN : 978-966-8106-84-2
2. Тарасов В. Біблійний символізм навколо ньютонівського яблука. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2020. №3. С.122-126.

#### **Інформація про автора**

професор кафедри монументального живопису

## Методика формування дизайну архітектурно-ландшафтного середовища на основі соціально-орієнтованої моделі (на прикладі робіт студентів спеціальності 022 «Дизайн»; програма «ДАЛС»)

Кривуц С.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Проблемна ситуація сьогодення, що вказує на невирішені завдання щодо формування дизайну архітектурно-ландшафтного середовища, свідчить о необхідності змін у процесах підготовки студентів із акцентуванням на соціально-орієнтовану модель створення простору. Для визначення основних задач в цьому напрямку актуальним стає врахування як теоретичних, так й емпіричних форм надання учбового матеріалу, в яких увагу приділено соціальній ролі та функціям архітектурно-ландшафтного дизайну; ролі самого студента, як носія професійно сформованої концептуальної ідеї, та людини, для якої вирішується простір. У зв'язку з цим, проблемне коло питань формується для студентів із зазначенням наступних етапів: передпроектний аналіз існуючої ситуації зовнішнього простору міського середовища, систематизація теоретичних джерел з заданої тематики, опрацювання практичного матеріалу кращих зразків проектних пропозицій, розробка оригінальної власної концепції на основі соціально-орієнтованої моделі вирішення дизайну архітектурно-ландшафтного середовища.

Варто зазначити, що ступень опрацювання студентами необхідного матеріалу не завжди є обґрунтованим, деякі з них націлені на рефлекторне вирішення проектної пропозиції, що не відповідає сучасним вимогам формування дизайну середовища. Однак, вагомим критерієм підвищення якості їхнього навчання є визначення методів та підходів при вирішенні соціально-орієнтованої моделі, виявлення усього спектру змістовних чинників та базових основ. Серед методологічних теоретичних основ варто назвати наступні: 1) метод інтерпретації отриманої студентами інформації, який базується на теоретичному опрацюванні історико-культурних аспектів та переведенні їх у проектно-просторову площину; 2) метод адаптації, який вимагає вирішення просторових та інформаційно-комунікативних задач, осмислення соціальної моделі з позиції гуманізації при вирішенні дизайну навколишнього середовища; 3) метод мозкового штурму, який визначає ступень креативності ідей; 4) феноменологічний метод, що дозволяє на чуттєвому рівні надати власну пропозицію формування функціонально-просторової

організації архітектурно-ландшафтного простору з позиції його цілісності та естетичної досконалості. Крім того, даний метод дозволяє розкрити концептуальні аспекти інноваційності та ексклюзивності у створенні студентами проектних пропозицій. Всі означені методи реалізуються з урахуванням принципів універсального дизайну, які відповідають за безпеку та комфортність в умовах соціально-просторового контакту людини із навколишнім архітектурно-ландшафтним середовищем.

Запропонований комплекс організаційно-педагогічних умов професійної підготовки студента сприяє засвоєнню базових знань та застосуванню їх у власній проектній пропозиції.

Ефективність професійної самореалізації студентів пропонується визначати на основі двох форм представлення авторських робіт: 1) концептуальне конкурсне проектування (участь у творчих конкурсах міжнародного та всеукраїнського рівнів); 2) концептуальне проектування в межах семестрового завдання.

Наочним прикладом першої форми демонстрації авторської пропозиції є низка проектних робіт студентів другого рівня вищої освіти, які були представлені на міжнародному та всеукраїнському конкурсах та отримали високі нагороди за професіоналізм та визначення соціально-орієнтованої моделі в формуванні дизайну середовища (рис.1-2).

Концептуальний проект дитячого майданчика студенток Борівської А.Д. та Чучин А. відповідає соціально-орієнтованої моделі та враховує: принципи універсального дизайну, вікові категорії дітлахів та художньо-образні особливості вирішення дизайну майданчику. Наступні проекти (рис.3-4), що представлені студентками Щепакіною А.А. та Борівською А.Д. отримали Дипломи 1 місця у всеукраїнському конкурсі студентських та професійних робіт «Інклюзивний дизайн» 2020 р.: Номінація «Громадські простори». Основною вимогою конкурсу було визначення соціально-орієнтованої моделі з урахуванням принципів універсального дизайну.

Отже, систематизація принципів позицій щодо методики формування дизайну архітектурно-ландшафтного середовища свідчить про її обґрунтованість та необхідність використання й надалі.





Вик. ст. 5 к. «ДАЛС» Борівська А.Д. Кер. Кривуц С.В., Северин В.Д.

Рис.1. Фрагмент проекту студентки Борівської А.Д. (1 ДАЛС, 2020 н.р.); кер. Кривуц С.В., Северин В.Д. Диплом переможця міжнародного конкурсу SBID STUDENT COMPETITION



Вик. ст. 1. «ДАЛС» Чучун А., Кер.: Кривуц С.В. Северин В.Д.

Рис.2. Фрагмент проекту студентки Чучун А. (1 ДАЛС, 2020 н.р.); кер. Кривуц С.В., Северин В.Д. Диплом фіналіста міжнародного конкурсу SBID STUDENT COMPETITION



Рис.3. Фрагмент проекту студентки Щепакіної А. А. (1 ДАЛС, 2020 н.р.); кер. Кривуц С.В., Северин В.Д. Диплом 1місця, всеукраїнський конкурс студентських та професійних робіт «Інклюзивний дизайн» 2020 р.: Номінація «Громадські простори».



Рис.4. Фрагмент проекту студентки Борівської А. Д. (1 ДАЛС, 2020 н.р.); кер. Конопльова О.В., Диплом 1місця, всеукраїнський конкурс студентських та професійних робіт «Інклюзивний дизайн» 2020 р.: Номінація «Громадські простори».

### Інформація про автора

канд.мист., доцент кафедри «ДС», ХДАДМ

## Формати занять вищого навчального закладу мистецької спрямованості в екстремальних умовах воєнного часу

Курінна Г. В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Екстремальні умови воєнного часу вимагають від викладача максимальної мобільності та креативного мислення, більшого аніж у мирні часи.

Урахування ряду особливостей викладання у нових умовах зроблять комунікацію між викладачем та студентом плідною, а навчальний процес ефективним.

Перед вибором належного формату занять слід зауважити, що заняття – є формою навчального процесу, а також формою взаємодії педагога та студента. Тож, головне завдання викладача, незалежно від умов навчання, – ця взаємодія не повинна порушуватися. Навпаки – важливі стимуляція та управління активністю студентів, формування захопленості предметом. Саме для цього потрібно обрати найбільш дієвий формат заняття.

Задля точного вибору формату викладачу слід чітко проаналізувати залежні фактори учбового процесу, зважаючи на наступне:

Заняття в екстремальних умовах воєнного часу проводяться дистанційно.

Дистанційна робота – це форма організації праці, за якої робота виконується працівником поза робочими приміщеннями чи територією закладу освіти, у будь-якому місці за вибором працівника та з використанням інформаційно-комунікаційних технологій. У разі запровадження дистанційної роботи працівник самостійно визначає робоче місце та несе відповідальність за забезпечення безпечних і нешкідливих умов праці на ньому (ст. 60<sup>2</sup> Кодексу законів про працю України).

У кожного студента під час воєнного часу можуть бути різні технічні умови здобуття знань. Викладач обов'язково має зважати на це. Необхідною умовою для дистанційного навчання є наявність мобільного зв'язку, інтернету та гаджету. (У разі відсутності останніх студенту може бути запропоноване навчання за індивідуальним графіком або інша форма, прийнята ВНЗ).

Викладання в умовах воєнного часу має бути максимально персоналізоване – направлене на реальні можливості кожного студента. Для полегшення роботи (спираючись на моніторинг ситуації в групі щодо технічного забезпечення студентів) умовно викладач може виокремити різні групи здобувачів за рівнем їх технічних можливостей. Маючи інформацію щодо місця знаходження студентів викладач може розділити їх по групам на тих, які: А) мають

добрий інтернет-зв'язок і спроможні навчатися за будь-якими форматами; Б) мають тимчасовий інтернет-зв'язок, перебуваючи у несприятливих до навчання регіонах (такі як – регіони, що знаходяться під обстрілами, окуповані регіони тощо). Кожній групі здобувачів слід приділити особливу увагу та підібрати зручний формат занять.

Зважаючи на дистанційне навчання та різноманітність технічних можливостей здобуття знань кожним студентом, радимо знайти спосіб доступного для студентів зберігання усіх матеріалів занять, аби кожен зі студентів академічної групи мав можливість переглядати завдання та теоретичний матеріал тоді, коли це буде найбільш сприятливо для навчання. Наприклад, у разі поліпшення технічних умов навчання (таких як – наявність та швидкість інтернету, якість гаджету, спокій та сприятливе місце роботи над завданнями тощо).

Гнучкість. Це найбільш влучне слово, що може охарактеризувати роботу викладача за навчальною програмою, встановленою у мирні часи. Так, викладачу необхідно дотримуватися раніше встановленого орієнтиру, але бути гнучким, наприклад, у виборі завдань. Важливо: завдання повинні бути такими, які здатні будуть виконати усі студенти, незважаючи від технічних умов навчання та місця їх знаходження.

І, нарешті, у ці складні умови воєнного часу викладач має зважати на психологічні фактори роботи у групі студентів. Не забуваймо, що фактично це група ризику, яка складається з молодих людей, зазнавши психологічного травмування через лиха воєнних дій. У зв'язку з цим викладач має намагатися бути максимально толерантним, дипломатичним та урівноваженим. Не забуваємо про те, що викладач повинен навчати, виховувати та розвивати студентів. І в цьому його найвище призначення, яке не повинно втрачатися, навіть, в екстремальні часи воєнного часу.

Усі нижче перераховані формати потребують від студентів максимальної самоорганізації та дисципліни, про що викладач обов'язково повинен зазначити на початку проведення учбового процесу.

Отже, пропонуємо наступні формати дистанційних занять в екстремальних умовах воєнного часу. Сподіваємося, що кожен з них надихне викладачів на створення власних оригінальних ідей:

- zoom-конференція,
- відеолекція,
- відеотрансляція лекції,
- альтернативний формат лекції Double ed-touch,
- онлайн-дошка,
- онлайн-тестування та опитування,
- презентації та покази,
- форум.

У контексті доповіді пропонуємо розглянути  
детальніше кожен з форматів.

### **Інформація про автора**

доц. кафедри АВМ, доц., канд. мист.

## Категорія часу в оразотворчому мистецтві

Кусак О.М.

*Харківської державної академії дизайну і мистецтв*

Мистецтво існує як у часі, так і в просторі. Час передбачає зміни і рух; рух означає плин часу. Рух і час, чи то фактичний, чи то ілюзія, є вирішальними елементами мистецтва, хоча ми можемо цього не усвідомлювати. Художній твір може включати фактичний рух, ілюзію або неявний рух.

Василь Кандинський застосовував абстракцію для зображення нематеріального. Він використовував формальні елементи, щоб зобразити те, чого не можна побачити очима і що не має фізичної форми. До прикладу, в полотні «Жовтий-червоний-синій», 1925, яскраве відчуття динаміки передане діагональними та напрямними лініями, повтореннями, динамічними перебігами одного кольору в інший, ритмічністю форм.

Час у живописі, як оптична форма, може бути виражена символом, беручи участь у творенні образу як виражальний елемент художньої форми [1. с. 59]. Такий приклад ми можемо побачити у голландському живописі доби бароко. На початку 17 століття з'являються картини нового жанру – ванітас (назва бере свій корінь від терміна «марнославний») – твори, віднесені до жанру натюрмортів, що містять набір емблем і предметів, володіння якими здається марним, глузливым, як у роботі Філіпа де Шампеня «Vanité», бл.1674.

Серед найпоширеніших елементів, що визначають характер жанру Vanité, є зображення згаслої свічки або покинутих музичних інструментів, як символів смерті; пісочного годинник, як символ невпинного плину часу; мильні бульбашки, що символізують тендітність та швидкоплинність життя; корона, скіпетр, коштовності чи монети – сила та багатства цього світу, які забирає смерть. Зображення зів'ялої квітки – тюльпану чи троянди – символізує життя, яке рано чи пізно закінчиться. Найпоширенішим об'єктом таких натюрмортів є череп, як візуальний еквівалент латинського висловлювання «memento mori», що перекладається як «пам'ятай про смерть». Серед найдавніших творів мистецтва memento mori, тобто зображень, які нагадують нам, що кожна людина смертна – відома поліхромна мозаїка з Помпеїв Memento mori, 1 століття. Колесо, що символізує удачу, обертається, поки люди живі, спрямовує хід існування людського до багатства та піднесення, символом якого є дорогий одяг (ліворуч), або до бідності, символом якої є лахміття жebraка (праворуч).

Коли смерть (символізується тут черепом) приходить, колесо зупиняється, і тоді все втрачає цінність, окрім душі – метелика. Мозаїку було знайдено у триклінії (ідальні) помпейського будинку. В такий спосіб відбувалося нагадування і господареві, і гостям бути сумирними, як прості смертні, і не залишати свою долю на волю випадку.

Час – загадкова субстанція. За своєю примхою він зрідка «працює на нас», найчастіше проти – «час не чекає». Алегорії швидкоплинного часу художники присвятили багато творів. Один з найвідоміших – «Три віки жінки», 1905, Густава Клімта. Робота створена у так званій «золотий період». Митець поділив життєвий шлях жінки на три періоди: безтурботне дитинство, молодість, що супроводжується радістю материнства, та гірка старість. Драматичності образам додає різкий контраст тла між ними. В той час, як життя у молодій жінки розквітає в барвах, червоний колір на фоні старої додає характерної важкості композиції та тужливості настрою.

Коли ми розглядаємо час у традиційному мистецтві, швидше за все, думаємо про концепцію позачасовості, а не про включення його в роботу. Безпосередній вплив феномену часу досліджував Клод Моне, зокрема в серії зображень Руанського собору 1890-х років. Серія налічує 35 картин, під час роботи над якими автор простежував ефекти світла в різний час доби, та експонується за планом Моне: спочатку сіра серія – величезна темна маса, яка поступово все більше і більше світлішає, потім біла серія, що непомітно переходить від кволого мерехтіння, до посилення гри світла і досягає своєї кульмінації в полотнах райдужної серії; за нею синя серія, де світло поступово пом'якшується до синюватих відтінків.

Сучасні митці просувають концепцію використання четвертого виміру ще далі, включаючи час у свої роботи як елемент мистецтва, без якого художній твір не існував би. Художня інсталяція бразильського скульптора Неле Азеведо (Néle Azevedo) «Люди, що тануть», 2002, складається з тисяч невеликих крижаних фігур, що тануть на сонці, сидячи на сходах пам'ятників у найкрасивіших містах світу. Концепція митця полягає в тому, щоб дати відчутти контраст між сталістю класичного мистецтва та мінливим, трендовим існуванням сучасного мистецтва [2.с.51].

Отже, проаналізувавши твори, в яких автори використовували категорію часу, а саме: поліхромну мозаїку Memento mori 1 століття



Василь Кандинський  
Жовтий — червоний — синій 1925 р,  
Центр Жоржа Помпідю



PhilippedeChampaigneVanité, бл1674.  
музей Тессе, Ле-Ман



Mementomori, поліхромна мозаїка  
з Помпеї, 1 століття,  
Національний археологічний музей  
Неаполя(Рим)



Три віки жінки, 1905, Густава Клімта  
Національна галерея сучасного мистецтва



Інсталяція «Люди, що тануть», Неле Азевело, 2002, Бразилія

з Помпеїв, Vanité, бл.1674, Філіпа де Шампеня, серію зображень Руанського собору 1890-х років Клода Моне, «Три віки жінки», 1905, Густава Клімта, «Жовтий-червоний-синій», 1925, Василя Кандинського та інсталяцію бразильського скульптора Неле Азеведо (Néle Azevedo) «Люди, що тануть», 2002, можемо зазначити, що впродовж всього людського існування категорія часу осмислювалась і переосмислювалась в образотворчому мистецтві. Обрані роботи дають нам змогу визначити, що в процесі переосмислення митцями категорії часу змінювалося його відображення: від алегоричних та метафоричних форм до персоніфікації тощо. Прикладом першого є натюрморти жанру ванітас, де через конкретні образи-символи ми можемо в буквальному сенсі прочитати твір. У метафоричній формі зображав категорію Кандинський, продемонструвавши, що час – постійний рух, якому не має кінця. То митці своїм філософічним мисленням дали нам зрозуміти важливість та невід’ємну присутність категорії часу в образотворчому мистецтві, і ця присутність обумовлює постійний розвиток мистецької думки.

#### *Література*

1. Федорук В. Категорії часу та простору в мистецтві живопису: теоретичні аспекти. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 23. Львів, 2013. С. 57-64. [https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/23/10.PDF](https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/10.PDF) (дата звернення 02.04.2022)
2. Чернов Д. В. Символічні образи часу в живописі / Д. В. Чернов. // Вісник ХДАДМ. – 2008. – №6. – С. 145–160.
3. SymbolsofAgeinArt [https://arthive.com/encyclopedia/1359~Symbols\\_of\\_Age\\_in\\_Art?\\_lang=EN](https://arthive.com/encyclopedia/1359~Symbols_of_Age_in_Art?_lang=EN)(дата звернення 10.04.2022)
4. THE REPRESENTATION OF TIME PASSING IN ART <https://www.artmajeur.com/en/magazine/5-art-history/the-representation-of-time-passing-in-art/330158>(дата звернення 01.04.2022)
5. TimeinArt <https://maharajagar.com/2020/10/18/time-in-art/>.(дата звернення 03.04.2022)

#### **Інформація про автора**

Студентка 1 курсу спеціалізації «Продюсування та арт-кураторство»

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри АВМ Катерина Шауліс, викладач кафедри АВМ Тетяна Касьяненко

## Харківське відео мистецтво кінця 1990-2000-х в умовах андеграунду: традиції і сьогодення

Логачова Б. В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

На мистецьку сцену наприкінці ХХ ст. вийшла нова генерація художників, яка, певна річ, сперш не мала чітко сформульованих ідеологічних векторів у своїй творчості. Деякий час художники початку 90-х років перебували у просторі однорідності особистих концепцій, що не вимальовувало подальших перспектив і не призводило до появ нових яскравих імен в українській художній сцені. Митці все частіше обирали технологічний експеримент і синтез мистецтв: фотографію та інсталяцію, рухоме зображення, створюючи власні художні лабораторії. Для харківських митців кінця 90-х полем експерименту стало відео мистецтво. У цей період для харківського культурного середовища відбулися важливі зміни у ієрархії жанрів і мистецьких практик. Відмінності відео-арту кін. 90-х – поч. 2000-х полягали також в особливих умовах експонування. У Харкові, який на той час не мав спеціалізованих галерей, які б працювали з сучасним мистецтвом, це був простір бомбосховища по вулиці Пушкінській 50/52 – андеграундна галерея “Навпроти”. Її куратори, Світлана і Роман Пятковка – популяризували альтернативне мистецтво у галереї “Навпроти” протягом 1997 – початку 2000-х.

За допомогою ініціатив з обміну студентами між Нюрнбергом і Харковом (“Nurenberg Haus”, Харків; галерея “Kolenhof”, Нюрнберг), на арт майданчику “Навпроти” були представлені міжнародні проєкти з презентації нових напрямів з перформативної фотографії, інсталяції, відео-арту (відео роботи Маргарити Зинець та Олександра Верещака “Sprechen Sie Deutsch?”, Юрія Кручака та Юлії Костеревої “Наташа” та ін.).

Під час фестивалю “Культурні герої” у виставковому просторі Харківської державної академії дизайну і мистецтв (2002) харківські митці Маргарита Зинець та Олександр Верещак продемонстрували масштабну відео інсталяцію під назвою “Крила голуба” (2001). Зі створенням у Харкові альтернативної інституції галереї-лабораторії “SOSka” (2005) художня інтервенція у форматі відео акцій і перформативних практик, завдяки швидкому поширенню мистецького висловлювання за допомогою міських телевізійних каналів, здобула великий вплив на глядацьку аудиторію. Медіа акції стали ефективним методом виходу з маргінального середовища 2000-х. Це був досвід більш

швидкого, активного, навіть провокативного впливу на глядача та накопичення персонального медіа архіву. У першому складі група “SOSka” проіснувала до 2007-го (Микола Рідний, Анна Кривенцова, Белла Логачова).

Захоплення відео-артом і реді мейдом позначили нову фазу в розвитку покоління нульових. Екран змінював свою функцію на роль дзеркала, трансформуючи реальний простір, який заступала віртуальна реальність, що вимальовувалась як майбутня художня стратегія.

В нульових, за часів стрімких цифрових та технологічних перетворень, з широким доступом до мобільних пристроїв і різноманітністю відео обладнання, для українських митців відкрились нові умови роботи з відео технологіями, що у візуальному просторі здатні були створювати змінену реальність.

Харківський відео-арт протягом перших двох десятиліть ХХІ століття базувався на традиціях і архівних матеріалах мистецьких угруповань, що сприяли подальшому розвитку цього напрямку мистецтва, додавши нові особливі риси. Художня група “EXcess” і її спів-засновники Белла Логачова та Олександр Присяженко, що прийшли у харківське відео мистецтво з бекграундом групи “SOSka”, у 2009 році створили власний “Маніфест”. Художники акцентували увагу на основних правилах роботи з рухомим зображенням, обрали документалістику і межу соціального та критичного мистецтва, виробили власний стиль синтезу кіно і відео-арту.

З 2012 року на харківській сцені почали працювати митці нової формації, що застосовували у художніх проєктах метод пошуку і структуризації візуальної інформації через мережу інтернет. Данііл Ревковський і Андрій Рачинський зацікавились дослідженням теми колективної пам'яті, індустрії і висвітлювання соціально-екологічної проблематики у проєкті “КТМ-5” і “Кіптява”(2018), продовжуючи застосовувати практику знаходження відео матеріалів через алгоритми запиту. Відео матеріали монтувались та експонувались таким чином, щоб створити ілюзію реального життя, але підсвідомо глядачі розуміли, що у відео роботах йдеться про художнє втручання.

Головними виразними засобами нового відліку часу у 2022-му році ХХІ століття в Україні стала змінена життєва реальність, але не за рахунок візуальних відео ефектів. Мінливі часи, пов'язані з новим витком



жахливої повномасштабної війни Росії проти України перетворили дійсність на життя у медіа реальності з драматичними подіями, завдяки мобільним відеокамерам і соціальним мережам. Особисті аматорські відео зйомки перетворились на цінний документальний контент або втратили приватність через розміщення відео у відкритому доступі інтернет. Цей візуальний поворот не лише підстав, що митцями вже плануються подальші розробки для отримання нових стилістичних пошуків у напрямку відео-арт, а також, сам принцип експонування, який був ще у 90-х у харківському бомбосховищі - галереї "Навпроти", стає класичним та несе традиційних характер. Харківські відео художники безпосередньо змушені транслювати свої роботи із стихійних "бомбосховищ", станцій метро і дійсного андеграунда, стають справжніми сталкерами, досліджуючи з фото і відео камерою у руках недоступні багатьом місця, знаходячись у стані особистої трансляції, або трансляції через онлайн ресурс своїх архівних актуальних відео робіт, зроблених у концепції передчуття війни.

#### *Література*

1. Бурлака В. Вони і ми // Generations.UsA: каталог виставки. – К., 2007. С. 16.
2. Галкина А. SOSka: "Современное искусство должно быть в музее" 16 февраля 2012 года. // Рабкор. Ру.-2009-16 февр.
3. Іллюшина (Павлова) Т. Тіло: Українська фотографія 70-90 рр. // Парта (Київ). 1997. № 1. С. 14–17.
4. Кривенцова А. "SOSka": между акцией и институцией // Художественный журнал. – 2008. – № 67-68.
5. Pavlova T. Kharkiv Photography in Independent Ukraine. Vita heroica vs. Vita minima /T. Pavlova // VASA / Journal on Images and Culture.
6. 18 октября 2005 г. – «Художники – SOSки», 7 ноября 2005 г. – «XXX», 24 февраля 2006 г. – «Relax».
7. Виленский Д., Михайлов Б., Рифф Д. «Левое – это жертвенное» // <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/mih10-pr.html>

#### **Інформація про автора**

аспірантка, ст. викладачка кафедри Візуальних практик

## Ключові пріоритети «Дня традиційного автентичного костюма»

Локшук І.М.

*Львівська національна академія мистецтв, аспірант*

Здавна одяг задовольняв матеріальні та духовні потреби людини, виконуючи побутові, соціальні, обрядові функції. Вбрання характеризувало світогляд, естетичні уподобання, психологію народу. Кожний із компонентів народного строю виконував своє призначення, відрізняючись матеріалом, конструкцією, орнаментально-колеристичним вирішенням, оздобленням, а також способом носіння та поєднанням однієї складової з іншою. Деталі костюма варіювалися залежно від різних побутових ситуацій, характеру праці, звичаїв, обрядів, сезону. В особливо урочистих випадках одягався весь комплекс вбрання, виступаючи важливим соціальним показником, підкреслюючи майновий і сімейний стан людини, її вік, національну приналежність, регіональні ознаки.

Особливістю традиційного українського строю є його декоративна мальовничість, яка відбиває розвиток ремесел, високу культуру виробництва матеріалів для вбрання, створення різноманітних його форм, володіння багатьма видами і техніками опорядження та декорування. В цьому розумінні український народний одяг виділяється значною варіативністю. Сорочки, запаски, безрукавки та інші складові традиційного українського костюма орнаментувалися на тих місцях, які найкраще впадали в око стороннього глядача; візерунком підкреслювався крій одягу. Колористичне трактування орнаменту на рукавах сорочок, фартухах, намітках перегукувалося з відтінками поясів, запасок, літників. Всі деталі костюму взаємопов'язувалися та взаємозалежали.

Стартовому поштовху започаткування всеукраїнського свята «День традиційного автентичного костюма» передували значний шар народної традиційної культури українського народу, музейні та приватні колекції одягових тканин, мистецтвознавчі напрацювання науковців тощо. Збереженню і відтворенню традиційної культури та мистецтва у сфері народних промислів й ремесел історичної Волині, декоративно-прикладного мистецтва України загалом сприяє коло діяльності майстерень громадської організації «Центр дослідження та відродження Волині». Працівникам майстерні вдалося відтворити давні одягові тканини, серед іншого серпанкове жіноче вбрання рівненського Полісся кінця XIX – початку XX ст. (сорочка, спідниця, фартух, намітка). На

сьогодні колекція майстерень нараховує більше 30 реконструйованих традиційних строїв, переважно західної та північної України.

Саме тому, «Центром дослідження і відродження Волині» було ініційовано всеукраїнське свято «День традиційного автентичного костюма», яке вперше відбулося восени 2017 р. у Рівному.

Основною метою започаткованого дійства є:

Знайомство широкого кола глядачів та поціновувачів українського народного мистецтва з кращими зразками традиційного жіночого і чоловічого строю кінця XIX – середини XX ст. різних регіонів України;

Демонстрація одягу міського населення кінця XIX – початку XX ст., адже саме його представники починали формувати власний смак. В основному, це чиновництво, інтелігенція (лікарі, юристи, інженери, викладачі середніх і вищих навчальних закладів) та купецтво;

Показ народного строю національних меншин (євреї, білоруси, молдовани, болгары, поляки, угорці, румуни, греки, татари, вірмени, роми та ін.), які з тих чи інших причин проживали або ж і в наш час проживають на території сучасної України, та залишили певний слід у культурі регіону;

Пред'явлення для аудиторії реконструйованих зразків костюмів минулих століть, що побутували в Україні. Зокрема, вбрання трипільців, скіфів, одяг Київської Русі, періоду Середньовіччя тощо.

Всеукраїнське свято «День традиційного автентичного костюма» є платформою для спілкування музейних працівників, приватних колекціонерів, мистецтвознавців, етнографів, дизайнерів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва, фотомитців та ін. Крім того, в рамках фестивалю заплановані майстер-класи з виготовлення та оздоблення елементів традиційного вбрання; лекторії від етнографів, мистецтвознавців, істориків, реконструкторів; арт-інсталяції та фото локації.

Загалом, всеукраїнське свято «День традиційного автентичного костюма» ініціаторами заходу пропонується зробити звичним для українців з локаціями по черговості у різних містах країни, при потребі – демонстрація вбрання за кордоном для жителів української діаспори, а також як складова спільних закордонних мистецтвознавчих проєктів. Нагадаємо, що вперше «День традиційного автентичного костюма» було проведено у Рівному в 2017 р. У подальшому,

локації також функціонували у Стрию Львівської обл. (2018 р.), у Чигирині Черкаської обл. (2019 р.). Поширення коронавірусної ситуації в Україні та світі загалом перекваліфікувало локаційні

підходи організаторів, спрявши створенню потужних інтернет локацій, вебресурсів, сайтів тощо з популяризацією одягових зразків.

**Інформація про автора**

ORCID ID 0000-0002-3204-4644

## Мистецтво арт-інсталяції як засіб гуманізації міського середовища КНР

Лу Бінь

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Проблеми Китаю кінця 1980-х років, що пов'язані з акцентуванням уваги на багатьох сферах міського життя, зумовили пришвидшення процесів розвитку нового напрямку публічного мистецтва арт-інсталяцій. Різноманітність концептуальних течій, що відображали гармонізацію навколишнього середовища, сприяли формуванню різних тенденцій, які у поєднанні з іншими екологічними ініціативами суспільства стали суттєво впливати на зміни в Китаї в цілому та на естетичні перетворення кожного окремого міста – в індивідуальному порядку. Вищезазначені процеси дозволили на початку XXI століття призвести до значних змін у створенні екологічно-культурних осередків серед міського простору, що суттєво змінило імідж оновлених китайських міст. Ціннісний аспект даних перетворень охоплює різні аспекти життя сучасної людини, результатом яких стають: позитивний вплив на здоров'є громадян (фізичний та духовний); формування екологічної свідомості городян різної вікової категорії та соціального статусу, а також створення умов їхнього естетичного виховання. Крім того, аналіз візуального матеріалу показав, що тенденції розвитку біоспрямованого підходу у формуванні арт-інсталяцій в системі міського середовища призвели до його зростаючого характеру, про що свідчить багатогранність авторських концепцій китайських митців.

Варто зазначити, що серед великої кількості варіантів моделювання творів публічного мистецтва важливою є концепція гуманізації міського середовища в контексті європейської інтеграції. За допомогою даної концепції автори проектів демонструють власну позицію щодо культурного розвитку сучасного Китаю на основі антропоморфізму, як однієї з вагомих для КНР системи моделювання. Крім того, для повного розкриття вищезазначеної концепції бажаним стає такий рівень сприйняття арт-інсталяцій, при якому людина може роздивитись дрібні деталі художнього твору, відчутти виразність форми інсталяції, майже «поспілкуватися» із об'єктом взаємодії або взаємодіяти безконтактно на рівні вільного огляду публічного твору з усіх сторін. Тобто, взаємодія у міському просторі людини й запропонованої композиції арт-інсталяцій відбувається через включення глядача до змістовної складової мистецького твору. Наприклад, просторова організація взаємодії людини з арт-інсталяцією в системі

міського середовища вирішується за рахунок використання прийому збільшеного масштабу по відношенню до розмірів людини та прийому контрасту кольору (рис.1.). Сценарно-іронічний підхід, в даному випадку, є доречним у розкритті концепції гуманізації міського середовища. Реалістичні образи арт-інсталяцій «Горизонт дитинства» та «Червона пам'ять» (скульптор Чень Веньлінг) зі зміненими в довжину пропорціями тіла людини виразно виглядають в загальній композиції вулиць міського середовища. Додаючи ефект сюрреалізму, автор проекту намагається засобами арт-інсталяцій привнести в організацію міського середовища елемент новизни при взаємодії з архітектурним оточенням. Стимулюючий червоний колір художнього твору передає його експресію та, водночас, активну позицію самого автора при вираженні власних ідей. Крім того, принцип інтеграції вказує на гармонійний взаємозв'язок міського контексту та художнього образу сучасної арт-інсталяції.

Отже, формування дизайну даних арт-інсталяцій виконується з урахуванням характеристик, що мають зовнішні та внутрішні якості людиноподібності. При динамічній передачі характеру людської пози митцем запропоновано саме такі рухи, які підсилюють образ мистецького твору та, як результат, мають вплив на емоційні прояви глядача.

### *Література*

1. Кривуц С.В. Концепція біоміметичного дизайну: виклики сьогодення / // Scientific Collection «InterConf», (72): with the Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference «Scientific Community: Interdisciplinary Research» (August 26-28, 2021). Hamburg, Germany: Busse Verlag GmbH, 2021. С.467-476
2. Чембержі Д. Інсталяція важливий фактор розвитку сучасної культури //
3. Культурно-мистецькі обрії: зб. наук. пр. Київ: НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 123–125.
4. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх техно-логій, або Мультимедійна утопія / Ін-т проблем сучасн. мистецтва Акад. мист-в України. К.:Хімджест, 2009. 272 с.
5. Cheng H, Worrall J, Srivastava A. Public art, public sphere, and urban development in the Chinese metropolis. Proceedings of the International Conference on Construction and Real Estate Management 2020, American Society of Civil Engineers, 2020, 206-215.



Рис. 1. Дизайн арт-інсталяцій: а) «Горизонт дитинства», б) Червона пам'ять». Автор: скульптор Чень Венлінг

6. Du H.; Tang, M. Urban public art planning-The origin, theory and method. Si Chuan Sci. 2009, 35, 248–251.

**Інформація про автора**  
аспірант 1 курсу кафедри «ДС», ХДАДМ

## Міський пейзаж у фокусі академічної дидактики: репрезентація образу міста в китайських магістерських дисертаціях з мистецтва

Лю Мінсюань

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Тематика міського пейзажу перебуває в фокусі уваги магістрантів з початку «нульових» років, що, на наш погляд, пов'язане із черговим етапом розвитку китайського образотворчого мистецтва. 2000-2010-ті роки засвідчили вагоме значення художньої репрезентації образу міста, яка набула меж загальнонаціонального культурного феномену. Міський пейзаж став центральним сюжетом у репертуарі художників відразу декількох поколінь: як визнаних майстрів, так і молодих митців. Серед цього кола назвемо Чжан Сіньюань, Ду Хайцзюнь, Чжао Сяоцзя, Сю Сяоянь, Чжу Фей та цілий ряд інших майстрів. Магістерські роботи щодо цієї теми, розглядають широке коло мистецьких, теоретичних та методологічних питань.

Передусім розглянемо магістерські дослідження, які зорієнтовані на осмислення сутності міського пейзажу як осібної художньої форми, що має відповідне покликання на китайські практики традиції та модернізації мистецтва. Зазначений ракурс аналізу є в рамках «науки молодих» одним із провідних. Наприклад, Чжан Цянцзи / 张强基 («Духовність сучасного китайського міського пейзажу в олійному живописі», Чунцинський університет, 2015) аргументує необхідність вивчення міського пейзажу його очевидною жанровою «незрілістю». З його точки зору, художники часто звертаються до інтерпретації міської образності як до ескізного матеріалу, який дозволяє вдаватися до «систематичних та спеціалізованих» художніх експериментів. Відчуваючи жанрову природу міського пейзажу як «західну» художню ідею, китайські митці прагнуть за допомогою знайомства із формальною мовою олійного живопису відтворити «дух часу» або «національний колорит» певного міського образу.

В окремих дослідженнях китайські вчені демонструють неординарні ідеї, щодо генезису міської тематики та її впливу на загальний розвиток мистецтва Китаю. Для прикладу, Лін Девен / 林德文 («Форма вираження пейзажного олійного живопису», Університет Гуанчжоу, 2017) шукає образні корені міського пейзажу в розвитку мистецтва фотографії, яке розглядається в його дослідженні в якості «важливого соціального вузла в історії мистецтва». Дослідник пропонує власну типологію міського пейзажу, розглядаючи в

якості головного критерію форми репрезентації: відповідно, «сцен» (сюжетів) та «образів». Що цікаво, у центрі його увагу перебуває категорія часу, як найбільш вагома для визначення художнього буття міста, ландшафт якого завжди репрезентується художником як зріз естетики абсолютно конкретного культурно-історичного етапу. Автор наполягає на важливості вивчення образності міста, як ландшафтів життєдіяльності людей.

Досить часто дослідники пов'язують становлення міського пейзажу із питанням урбанізації. Ченг Яруй / 程亚瑞 («Дослідження китайського сучасного міського пейзажу в олійному живописі», Університет Чженчжоу, 2016) вважає, що історія становлення міського пейзажу є «окремим сюжетом» в розвитку образотворчого мистецтва Китаю. Так, якщо урбанізація сприяла кардинальним змінам традиційних ландшафтів Китаю, то міський пейзаж, як реакція на новонароджену міську культуру, скорегував вектори розвитку «олійного» мистецтва. Урбанізацію, в якості впливового фактору для визначення ідейно-образної спрямованості міського пейзажу, досліджує й Сюй Ювей / 徐誉玮 («Духовне дослідження сучасного китайського міського пейзажу в олійному живописі», Шеньянський університет, 2020). З його точки зору, художники, які живуть у містах, неминуче надихаються навколишнім ландшафтом, що значно поживляє звернення до цього жанру мистецтва. Проте за його спостереженнями значна частина робіт відображають «різноманітні соціально-практичні проблеми, з якими стикається міський Китай».

Нетиповий ракурс аналізу міського пейзажу пропонує Ху Лін / 胡琳 («Що малювати» та «Як малювати»), Хунаньський університет, 2015). Вчений звертає увагу на тематичний репертуар творів митців, які працюють у містах та є представниками відповідних художніх регіональних шкіл. З його точки зору, художники досить часто ігнорують міську тематику навіть у межах «ландшафтних» сюжетів, що напряду пов'язані із містом або регіоном. Таку модель художньої поведінки («художники обирають сільські пейзажі, але ігнорують міський сюжет навколо них») Ху Лань вважає типовою ознакою «урбанізованого менталітету», що характеризує комерційний підхід митців до творчості.

Окремою групою магістерських дисертацій

є дослідження, зорієнтовані на *концептуальне бачення образності та художньої природи міського пейзажу*. Досить часто такі роботи мають суто мистецтвознавчу спрямованість і є теоретичними розвідками, що адресовані для практикуючих митців. Наприклад, Ву Лінь / 吴翎 ( «Дослідження сучасного китайського міського пейзажного живопису», Шеньсінський університет, 2015) пропонує цікаву концепцію художньої детермінації міського пейзажу як реалістичного жанру в рамках сучасного мистецтва Китаю. З його точки зору реалізм мав неминуче спонукати китайських митців до занурення в міську тематику, адже саме міська культура продукує найбільш актуальні «картини буття людей». Важливе значення для розвитку жанру міського пейзажу, з точки зору Ву Ліня, мала пропаганда практики ескізування, що тривала у китайській художній освіті останні двадцять років. Зрештою, вчений визначає три ключові аспекти, які характеризують художньо-стильові властивості міського пейзажу на сучасному етапі та водночас окреслюють параметри його подальшого розвитку: еволюція формальної художньої мови; репрезентація культурної цінності міських ландшафтів; художнє осмислення «духу часу» (сучасності, у її взаємозв'язку із традиціями).

Як органічний художній продукт китайського живопису розглядає міський пейзаж Ма Цзялі / 马嘉励 ( «Дослідження стилю міського пейзажного живопису з часу заснування Нового Китаю», Північнокитайський університет водного господарства та гідроенергетики, 2020). Дослідниця вважає міську тематику «відносно новою галуззю у мистецтві», яка потребує дослідження у першу чергу на рівні аналізу художньої мови. На відміну від багатьох своїх колег, Ма Цзялі не вважає міський пейзаж результатом західного впливу, детермінуючи його генезис через практики традиційного мистецтва *гохуа* та *сіанхуа*.

Насамкінець, в якості окремого фокусу дослідження «науки молодих» виступає *проблематика вивчення художньої мови міського пейзажу*, яка репрезентує переважно практичну складову магістерських дисертацій. На думку Чжан Бо / 张波 ( «Історії часу — мое створення міських пейзажів». Дослідження створення», Шанхайський університет, 2015) міський пейзаж потребує особливого регулювання щодо побудови колористичної програми творів. Оскільки з точки зору формальної мови живопису технічне виконання картини тісно пов'язане із художньою концепцією, колір має свої особливості. На відміну від китайського традиційного мистецтва *гохуа*, технічна палітра олійного живопису в контексті колористики має іншу амплітуду прийомів та виражальних засобів.

Чжан Бо наголошує, що міський пейзаж дозволяє маніпулювати формами, він надзвичайно придатний для створення ефектних текстур, олійна техніка дозволяє повторювати прийоми. Усе це разом узятє, з точки зору дослідника, визначає характер репрезентації образності, що реалізується передусім за допомогою розв'язання тоново-колористичних завдань.

Бао Ліфен / 鲍立峰 ( «Конотаційне вираження міського пейзажного живопису», Шанхайський університет, 2014) відводить особливу увагу формальним характеристикам художньої мови, які вважає основними для побудови образності міського ландшафту. З його точки зору, «формальна мова живопису є основою візуального мистецтва незалежно від того, чи є воно за характером фігуративний або абстрактним». Лінії, поверхні, площини та кольори є тими елементами (конотаціями, за термінологією автора) форми, які дозволяють художнику побудувати «інтуїтивно зрозумілий художній образ у двовимірному просторі». Саме тому процес створення міського образу є «упорядкуванням» внутрішніх уявлень митця, де формальна мова «виступає в ролі сполучною ланкою між емоціями художника та конкретним вираженням його ідей в техніці письма».

Ляо Ран / 廖然 ( «Промисловий міський ландшафт», Цзянсіньський університет, 2016) стверджує, що у концептуальному сенсі параметри художньої мови міського пейзажу визначають нюанси тематичного репертуару, який постає достатньо типовим. Дослідник наголошує на тому, що попри тривалу жанрову еволюцію у рамках китайського мистецтва, міський пейзаж «завжди здійснювався у формі лише однієї теми», і ніхто не встановлював понятійні рамки та художні норми для міського пейзажного живопису олією.

Особливою ланкою в художньому репертуарі міського пейзажу в сучасному мистецтві Китаю є *аналіз художньої мови на субжанровому рівні*, наприклад, у випадку репрезентації архітектурної ведуги. Варто зазначити, що китайські вчені усвідомлюють специфіку західноєвропейського підходу до жанрово-видової класифікації мистецтва. Її розлогість і тематична широта є постійним сюжетом в обговоренні образності міського пейзажу як окремого мистецького феномену. Наприклад, Ву Хао / 吴昊 ( «Дослідження міського пейзажного живопису», Харбінський університет, 2015) розглядає міський пейзаж в якості підвиду пейзажного живопису. Це, на його погляд, накладає певні обмеження на художню палітру міського пейзажу та здійснює вплив на репертуар. Бо самі митці часто відмовляли цьому жанру в художній автономії, кваліфікуючи міські пейзажі як «жанрові картини» чи «архітектурний пейзаж». Субжанровість міського пейзажу

досліджує й молодий вчений та художник Пан Сімін / 潘思敏 («Враження від міста Шанхай», Шанхайський університет, 2013), який вивчає зображення міської архітектури Шанхаю та аналізує формальні особливості художньої мови міського пейзажу. Натомість, інший дослідник Сон Руй / 宋锐 («Створення пейзажного живопису Лао Дао Вая», Харбінський університет, 2014) обирає для свого дослідження проблематику художнього розкриття історичного потенціалу міста Лао дао (Хуаньдао), яке локалізує надзвичайно цінну архітектурну спадщину китайського «бароко».

Отже, бачимо розмаїття дослідницьких ракурсів вивчення міського пейзажу на рівні магістерських дисертацій за останнє десятиріччя, що свідчить про певне становлення цього жанру та його ґрунтовне наукове осмислення.

### **Інформація про автора**

Аспірант 3-го курсу 023 - Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація



## Дизайн Ariel-Foundation Park як приклад реновації промислової території

Мао Ляньдзе

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Понад сто років тому виробник скла з Пітсбургу відкрив завод безпосередньо у центрі сільської місцевості в Огайо. Завод виготовляв різні вироби зі скла протягом приблизно 40 років. У 1970-х роках він назавжди заклався, окремі будівлі довгі роки використовувалися як сховища. У підсумку постало питання про його знесення. Але ініціативною групою було запропоновано план будівництва великого міського парку навколо промислових споруд. У період з 2012 року до його відкриття у 2015 році корпорація Ariel, Громадський фонд Маунт-Вернона та округу Нокс спроектували та сплатили роботи по створенню парку.

Ariel-Foundation Park знаходиться неподалеку від центру міста. Дизайнер парку та керівник проекту Тед Шнормайер використав промислові особливості ділянки, створивши захоплюючий простір для відпочинку, де знаходяться пішохідні стежки, озера, острови, скульптури, місця для проведення заходів, музей та оглядова вежа. Парк поділено на кілька частин: руїни, лабіринт Древа життя, тераси, ліси та озера.

Історичним й функціональним ядром цієї території є зона, на якій колись знаходився комплекс заводських споруд. Від заводу, закритого у 1979 році, було залишено кілька будівель та ретельно збережених «руїн», які є свідками історії розвитку промисловості цього місця.

Візуальною домінантою стала цегляна димова труба висотою 85 м, яку було рефункціоналізовано під оглядову вежу, як одну із найвищих споруд в окрузі. Створена дизайнерами сталева конструкція гвинтових сходів навколо труби піднімається на 43 м і веде на оглядовий майданчик, звідки відкривається вид на парк та гору Вернон. Ще один перепрофільований об'єкт - Schnormeier Event Center, що розташований у колишньому фабричному складі, став місцем для проведення заходів. У ньому розміщено велику сцену для організації безкоштовних концертів протягом усього літа.

Застосовування було знайдено й іншим заводським спорудам, вежам і навіть елементам будівельних конструкцій. Завод було побудовано із використанням балок, утилізованих від Всесвітньої виставки в Чикаго 1893 року. Ці балки сьогодні урізноманітнюють ландшафт навколо руїн та стали матеріалом для створення абстрактних скульптур. Відвідувачі парку можуть

бачити старі шахти ліфтів, які стоять самотніми вартівими давно минулих часів. Завдяки перепрофільованню споруд, адміністративна будівля-прохідна з годинником стала простором музею, а столярна майстерня – місцем для вечірок.

Однією з найунікальніших особливостей Ariel-Foundation Park є ландшафт із земляними терасами, що надають пейзажу динамічного вертикального виміру. Найбільша тераса, близько 12 м заввишки, акцентована яскраво-червоною дев'ятиметровою скульптурою, що зроблена зі скручених старих сталевих балок. Подібні скульптури прикрашають інші зони парку. Криволінійні береги ставків оточують терасовані схили пагорбів, а спіральні доріжки ведуть до вершин тераси, звідки відкривається вид на парк із висоти пташиного польоту.

Родзинкою парку є Скляна річка, що спускається схилом пагорба поруч із Schnormeier Event Center і лабіринтом Древа життя. Її основу становлять дрібні фракції скла на тлі яких розміщені великі брили кольору морської хвилі, які називаються склобомом, що залишився на старому скляному заводі. Склобій - це фрагменти скла, які викидаються в процесі виробництва через його дефекти. Живе русло Скляної річки постає як посилення на мінливу форму скла, яку важко охарактеризувати. Таке рішення демонструє собою ліквідність не тільки процесу виробництва скла, і й готового продукту. Дизайн цієї річки, що каскадом падає вниз по схилу пагорба, нагадує процес того, як безперервні листи скла, що називалися «скляною стрічкою», витягувалися вертикально з резервуарів із розплавленим склом. Важливо, що технологія вертикальної витяжки була винайдена на цьому заводі і відома як процес PPG [2].

Крізь парк біля його північного кордону протікає річка Кокосинг, а велосипедна доріжка Серце Огайо перетинає парк біля його південно-східного кордону. Три озера на місці гравійних кар'єрів становлять основу найприроднішої частини парку. Декілька невеликих островів на озерах з'єднані з берегами пішохідними мостами, серед яких особливим є оригінальний шосейний міст з тягивними фермами 1872 року, відремонтований і перенесений на це місце. Металеві арки з кожного боку мосту виготовлені з чотирьох шматків кованого заліза, склепаних разом, щоб сформувати запатентовану трубчасту колону, відому як «колонна фенікса» [1].

Лабіринт Дерево життя - ще одна унікальна особливість парку. Це звивиста стежка, призначена для споглядання та роздумів, яка петляє по невеликому півострову, оточеному водою. Камерність цьому простору надають ряд пірамідальних дерев, що оточують водойму.

Особливою характеристикою парку є сильне відчуття місця, яке сягає корінням у промислове минуле цієї території. Парк унікальний тим, що включає історію та спадщину як частину його дизайну.

#### *Література*

1. Climb A Smokestack To See A Glass River <https://beesfirstappearance.wordpress.com/2016/10/22/ariel/> (дата звернення: 07.04.2022).
2. PennVernon. Ariel-Foundation Park <https://www.exploreohiooutdoors.com/post/ariel-foundation-park> (дата звернення: 20.03.2022).

#### **Інформація про автора**

аспірант кафедри Дизайну середовища

## Сучасні тенденції в формуванні дизайну території медично-профілактичних закладів

Мрує Ф.А.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Установи охорони здоров'я, так само як і будь-який суспільно значущий об'єкт, мають колосальну важливість для населення, в такому випадку є основою життя всього гуманного населення. Незалежно від типу та напрямку, в кожному аналогічному закладі крім головного лікарського супроводу, необхідно створювати умови необхідного ступеня комфортного перебування великого напливу людей [5]. Екологічний дизайн є напрямом у проектуванні, впровадження якого забезпечує можливості збереження природи в єдності та гармонії з життєдіяльністю, лікуванням та відпочинком людини.

В умовах сьогодення людина перебуває під безперервним впливом стресових обставин, які сприяють формуванню постійної напруги, депресивного стану постійної агресії, що призводить до психологічних захворювань. Якщо людина прибуває в оточенні професійно сформованого дизайну архітектурно-ландшафтного середовища, її комплексна взаємодія з ним надає великий вплив на психоемоційний стан за допомогою органів чуття, у зв'язку з чим істотно покращується загальний стан здоров'я. Вплив такого оточення

© Мрує Ф.А., 2022

різноманітний, тому актуальним стає визначення сучасних тенденцій в формуванні дизайну території медично-лікувальних закладів, що сприяють покращенню психоемоційного стану людини.

При доброустрою території лікарень, поліклінік чи медичних центрів варто сформувати дизайн навколишнього середовища з урахуванням принципів безпеки та комфортності. На сьогодні ці завдання вирішують таким чином:

Функціональне планування рішення території медичних закладів:

- виділення ізольованих рекреаційних зон;
- створення кільцевих маршрутів для прогулянок;
- вирішення дизайну відпочинкових майданчиків;
- виділення додаткових місць для паркування для транспорту відвідувачів та медперсоналу;
- створення оздоровчого та реабілітаційного маршруту, майданчики;
- чітке розподілення території на ізольовані одна від одної функціональні зони.

Аналіз візуального матеріалу показав, що формування території лікарень за принципом естетичної гармонізації архітектурно-



Рис.1. Принцип естетичної гармонізації архітектурно-ландшафтного простору лікарень.



Рис.2. Основні підходи в формуванні естетичної гармонізації архітектурно-ландшафтного простору лікарень.

ландшафтного простору є не менш важливим для сприяння оздоровленню людини. Щільне оточення може обмежити простір для великих газонів і ширшого огляду, що може перешкоджати легкому доступу людини та циркуляції повітря. З іншого боку, невеликі відкриті простори з сенсаційними ландшафтами можуть бути більш інтимними для користувачів через вплив на їхнє здоров'я. Отже, дизайн території медично-профілактичних закладів повинен охоплювати відкриті простори в різних масштабах для задоволення різних цілей всіх пацієнтів та відвідувачів.

Таким чином, на людину діють, перш за все, такі складові частини ландшафтного простору, як колір, форма та дизайнерські підходи розподілення простору. Завдяки використанню екологічних матеріалів, різних фактур та кольорів досягається різноманітність варіацій дизайнерських рішень архітектурно-ландшафтного простору. В свою чергу, контраст висот рослин та вирішення додаткових зон відпочинку створює композиційну різницю між ними, що уможливує вибір місця відпочинку за власним бажанням.

#### Література

1. Бондаренко В.В., Кривуц С.В. Питання екології в системі міського середовища./ Міжнародний науковий симпозіум «Сталий розвиток – стан та перспективи» SDEV'2018, Львів, 28.02.2018. С.72-73
2. Бондаренко В.В., Кривуц С.В. Экологический подход в дизайне инновационных строительных и отделочных материалов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв/ Збірка наукових праць за ред. Даниленка В.Я. – Х.:ХДАДМ, 2017. – №1. – С.23-26.
3. Кохан Н. М. Принципи ленд-арту, що застосовуються у ландшафтному дизайні (На прикладі геопластичних арт-об'єктів) // Сумський державний педагогічний університет імені О. С. Макаренка, Суми / Мистецтво та культура. - 2017. - № 1 (25). – С. 29–32
4. Кривуц С.В., Ахременко А.О. Этапы развития дизайна пешеходных зон городов Европы конца XX-начала XXI вв. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв / Збірка наукових праць за ред. Даниленка В.Я. Х.:ХДАДМ, 2015. С.71-74. (Мистецтвознавство:№4).
5. Кривуц С.В., Катріченко К.О. Дизайн-організація міського простору для осіб із обмеженими фізичними можливостями / С.В. Кривуц, К.О. Катріченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв / Збірка наукових праць за ред. Даниленка В.Я. Х.:ХДАДМ, 2016. С.33-36. (Мистецтвознавство:№5).
6. Jeffrey Kastner, Brian Wallis. Land and Environmental Art.// Jeffrey Kastner, Brian Wallis.- Phaidon: 2005 - 304 pp.
7. Joseph Beuys. URL: //http://www.diaart.org/Itproj/7000/ (дата звернення 10.01.2022).
8. Mel Gooding. Song of the Earth: European Artists and the Landscape.//Mel Gooding, William Furlong.-

- Thames & Hudson: September 16, 2002. - 167pp.
9. Michael Lailach. Land art.// Michael Lailach.- Taschen, 2007. - 96pp.
10. Stephen Siu Yu Laua,b, Zhonghua Gouc,n, Yajing Liub // Healthy campus by open space design: Approaches and guidelines / Frontiers of Architectural Research (2014) 3, 452-467 .

### **Інформація про автора**

Ст. 1 курсу «ДАЛС»

Наук. кер.: Кривуц С.В., доцент, канд. мист., доцент кафедри «Дизайн середовища»

## Особливості взаємодії художника і поета в сумісному створенні віршованої збірки, на прикладі книги Б.Гриньова «В пошуках краси» з ілюстраціями Н.Мурашкіної

Юлія Набокова

Харківська державна академія дизайну і мистецтва

Першочергова функцією ілюстрації як такої є графічне відображення нарративу тексту, до якого ця ілюстрація додається. Але у випадку, коли сам текст є не лінійною опвіддю, а чуттєвою рефлексією автора, що характерно для більшості поетичних творів, то задача, що постає перед художником є ширшою, ніж суто ілюстративна. Письменник та літературознавець Юрій Тинянов наголосив: «Тільки нічого не ілюструючи, не пов'язуючи силоміць, предметно слово з живописом, може малюнок оточити текст» [1]. Графічне оформлення віршів — це не лише втілення візуального супроводу тексту, а й нова історія, яка створюється в поєднанні бачення двох співаторів — поета та художника. Ілюструючи вірші, митець балансує між грубим втручанням в образ, що закладений текстом, та його буквальним ілюструванням, яке своєю однозначністю може зруйнувати загальну естетику поетичного задуму.

Особливості роботи над графічним оформленням віршів не обмежуються лише необхідністю відійти від прямого ілюстрування тексту. Сама структура, цілісність та завершеність віршованих блоків вже є своєрідним графічним висловлюванням, втручання в яке є неприйнятним, на відміну від прози, де масив тексту поділено на глави або розділи, в середині яких художник може розміщати графічні блоки і переривати оповідання майже у будь-якому місці. Тож, разом з обмеженнями формату малюнку, що обумовлені друкованим аркушем, процес ілюстрування поезії підпорядкований також особливостями розміщення текстового блоку на розвороті книги.

На початку ХХ сторіччя, за умов широкого розповсюдження електронних книг, як основного джерела інформації, паперова книга все більше набуває статусу арт-об'єкту. Втрачаючи утилітарну та інформативну функцію, сучасна книга все більше інтерпретується як твір мистецтва. Більш того, поезія, як і мистецтво, в сучасному світі не має суто інформативної функції. Тож їх об'єднує це прагнення відійти від лінійного нарративу та зосередитися на

вербальному (у випадку тексту) та візуальному (у випадку ілюстрації) відображенні індивідуального чуттєвого досвіду автора. Тому співпраця художника та поета розглядається нами як синтез суб'єктивних образних систем двох сучасних митців.

Приклад такої співпраці – збірка віршів харківського сучасного поета Бориса Гриньова «В пошуках краси» (2018 р.) з ілюстраціями художниці з Донецька Ніни Мурашкіної. Треба відзначити, що художниця брала безпосередню участь у формуванні збірки, обираючи з низки запропонованих віршів ті, які імпонують її світосприйняттю. Поет Борис Гриньов сприймає художника не як виконавця ілюстрацій, а як співавтора, який має своє бачення образу та змфсту майбутньої збірки. Він каже: «...художнику я не диктую, що робити. Даю добірку поезій за певний період, решту вони вирішують самі. Ніна Мурашкіна відібрала для збірки одні вірші, там жіноча тема» [2]. Треба відзначити, що робота над збіркою вподальшому вплинула також і на творчість самої художниці. Авторка згадує: «З Борисом Гриньовим я почала працювати над його книжкою на його запрошення проілюструвати вірші. Отримала текст, і що важливо, свободу прочитання та виразу візуального. Усі малюнки увійшли до книги. Для мене навіть деякі малюнки стали основою мальовничих робіт» [3].

Тож, на прикладі створення віршованої збірки «В пошуках краси», ми бачимо, що її формування було процесом співтворчості двох митців.

### Література

1. Тинянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
2. З бесіди дослідниці з Ніною Мурашкіною, 01.02.2022 р.
3. З бесіди дослідниці з Борисом Гриньовим, 09.02.2022 р.

### Інформація про автора

4 курс, кафедра ТІМ

Науковий керівник: старший викладач кафедри ТІМ, канд. мист. Олександра Осадча

## Новаторський характер мистецтва Харківської художньої школи межі ХХ – початку ХХІ століття

Найденко В.О.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Візуальна складова живопису, його пластичність та засоби виразності постійно трансформуються та видозмінюються. У ХХ столітті сформувалась нова концепція формоутворення, пов'язана з численними художніми експериментами світових та українських авангардистів. На міжнародній арені ці процеси перш за все пов'язують з постаттю Марселя Дюшана, який сколихнув мистецький світ своєю ідеєю виходу за межі фізичного простору живопису [3]. На українській авансцені радикальне переосмислення візуальної складової живопису відбувається у творчості К.Малевича, Б.Косарева, О.Екстер, Д.Бурлюка, В.Єрмілова, О.Богомазова та ін., які втілили свої ідеї в різних арт-напрямах — кубофутуризм, супрематизм, світлопис, абстракція, футуризм, кубізм, фовізм, експресіонізм [2].

Експериментальні процеси в мистецтві стали

домінуючими не лише в період модернізму, але й розповсюдилися на усе ХХ століття та початок ХХІ. Після краху радянської диктатури та нав'язливого соцреалізму, українське мистецтво переживає своєрідний «ренесанс». Мистецькі практики цього часу позначаються активними творчими пошуками художників, які втілюють різноманітні художні методи та техніки в своїх роботах. В цих експериментах провідну роль відігравали принципи колажування, еkleктизму, синтезу, кольоропису, монументальності тощо. В провідних регіонах України, таких як Київ, Львів, Харків та Одеса новаторсько налаштовані мистці об'єднувалися у групи та сміливо демонстрували свіжий погляд на образотворчість.

Слід відзначити, що в цьому процесі вагоме місце посідає харківська художня школа, становлення якої відбувалося в стінах Худпрому, де й зароджувалися новаторські ідеї мистців. Наприклад, в роботах харківського дизайнера

© Найденко В.О., 2022



Рис. 1. О.Лазаренко. Український авангард. 2004. Полотно, олія. 90x120.



Рис. 2. В.Гонтаров. Ранок. 2002. Полотно, олія. 90x110.

та живописця, учасника арт-об'єднання «Буриме» Олега Лазаренка, використовується його авторський творчий метод — мозаїчний кольоропис, початки якого зароджувалися під час навчання в Худпромї. Його авторська методика який являє собою синтез дизайну та засобів живопису у поєднанні з естетичними принципами постмодернізму. Майстер у своїх творах використовує принципи проектної культури, конструюючи на полотні модульні сітки, створюючи перехід від плоских елементів до об'ємних (Рис.1).

Новаторським характером відзначається й творчість Віктора Гонтарова — професора ХДАДМ, монументаліста, академіка НАМУ (2006), живописця та графіка, який експериментував з засобами художньої виразності та активно поєднував постмодерністську образотворчу лексику з національними мотивами і європейською спадщиною (Рис.2). В його роботах помітне поєднання іконописних традицій Київської Русі та Візантії, принципів мистецтва Далекого Сходу та Проторенесансу з залученням авангардних тенденцій 20-х років ХХ ст.

Підсумовуючи, слід сказати, що мистецька спадщина Слобожанщини кінця ХХ — початку

ХХІ ст. є органічною частиною тих революційних процесів, що відбувались в Україні в період Перебудови та після відновлення незалежності у 1991 році. Харківські мистці у своїх творах актуалізували питання новаторського вирішення просторово-пластичного зображення, синтезували різні мистецтва та експериментували з образотворчою мовою.

#### *Література*

1. Павлова Т. Гонтарівська мелодія слобідського пейзажу ( світлій пам'яті Віктора Гонтарова) // Образотворче мистецтво. 2009. №3. С. 138 – 139.
2. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові: монографія. Х.: Графпром, 2014. 449 с.
3. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910-1930: пам'ять, за яку варто боротися/ пер. з англ. І.Семенюк. Харків: ВД Фабула, 2021. 224с. + 8 с. іл.

#### **Інформація про автора**

аспірантка 3 курсу каф. «Теорії і історії мистецтв» ХДАДМ

Наук. керівник: член-кореспондент НАМУ, професор, доктор мистецтвознавства Соколюк Л.Д.



## Розвиток практичного використання технології доповненої реальності в арт-об'єктах

Новіков М. Ю.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

На сьогоднішній день світ переживає певний етап реінкарнації, під час якого можемо спостерігати такі явища, як діджиталізація процесів, цифрова трансформація, поява та розвиток цифрової освіти, діджитал-маркетинг та інше. Загальний стан речей являє собою цифрову трансформацію суспільства та економіки, описує перехід від індустріальної епохи й аналогових технологій до епохи знань і творчості, що характеризується вже цифровими технологіями та інноваціями.

В результаті технічної революції відбулися кардинальні зміни в усіх сферах діяльності людини, в тому числі – в культурі та мистецтві. Так, під впливом нових технологій на мистецьке середовище виник феномен під назвою цифрове мистецтво. Вплив так званої “цифрової” культури поширився на традиційні види образотворчого мистецтва – графіку, скульптуру, живопис. Це певні види художньої діяльності, продуктивна і концептуальна база яких тісно взаємопов’язана з цифровим середовищем. Наприклад, широкі творчі можливості виявили такі області як, віртуальна реальність, тривимірна анімація, інтерактивні системи. Варто наголосити на тому, що розвиток сучасних технологій дає митцям, вихідцям з різними вподобаннями та баченням нові можливості, відкриває для них нові широти, дає змогу поринути з головою у власну творчість. Так, завдяки стрімкому розвитку відносно “нових” технологій, нові художні засоби та інтерактивність були привнесені і в доповнену реальність (AR), з’явилися нові вектори розвитку, напрямки та інструменти. Доповнена реальність є складовою частиною змішаної реальності, в яку також входить доповнена віртуальність. Специфіка ж технології AR полягає в тому, що вона візуально поєднує віртуальний світ та світ реальних об’єктів навколо нас, відтворений за допомогою комп’ютерних технологій, програмним чином. Комунікація суспільства з AR-мистецтвом дуже

активна. Художник, завдяки більш досконалим технологіям, зближується з власним твором. Технологія доповненої реальності (AR) надає можливість оточувати суспільство мистецтвом у повсякденному житті.

Таким чином, цифрове мистецтво, VR/AR мистецтво, нет-арт, інтерактивне та імерсивне мистецтво, 3D Art, AI мистецтво стрімко увірвалися в наш час. І це далеко не повний перелік плодів діджиталізації. Це прогресивні мистецькі жанри, які йдуть в одночас з потребами та запитамі сучасної людини. Арт-об’єкти з доповненою реальністю сприяють популяризації міста, молодих художників та сучасного мистецтва в цілому. AR-скульптури підвищують впізнаваність міст, збільшують туристичну привабливість, допомагають девелоперським компаніям та брендам вигідно відбудовуватися від конкурентів, підвищують лояльність клієнтів, відображають рівень технологічності компаній, що використовують цифрові скульптури та арт-об’єкти для маркетингових цілей. AR не створює нову реальність, але перетворює існуючу на більш яскраву та інформативну, в чому головна відмінність віртуальної від доповненої реальності. Сьогодні технологія стала загальнодоступною, що сприяє її проникненню у різні сфери життя. Якщо вчені продовжать удосконалювати пристрої AR, в найближчому майбутньому нас чекає її масове поширення.

Варто підкреслити, що монументальний digital art вирішує завдання забезпечення городян зонами релаксації, при цьому не вимагає розчищення територій і в будь-який час може бути демонтовано, трансформовано або переміщено в інше місце. AR-скульптури – не лише інструмент для створення естетичної цінності, це ще й відображення епохи – гнучка відповідь мистецтва на цифрову трансформацію.

### **Інформація про автора**

аспірант.

## Дизайн друкованих навчальних матеріалів для компанії “Zero Waste Kharkiv”

Оріянська А.Є.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Огляд методичних матеріалів для впровадження наочних методи навчання при реалізації модельних навчальних програм для п'ятих класів НУШ в розрізі здобуття ключової компетентності «Екологічна компетентність і здорове життя» показав, що на сьогодні на ринку навчальних посібників майже не зустрічаються видання, створені з використанням сучасних авангардних прийомів верстки та графічного оформлення.

На сьогодні тенденції дизайну та вподобання молодого покоління диктують нові умови для оформлення навчальних посібників та підручників, що обумовлює актуальність теми кваліфікаційної роботи – Дизайн друкованих навчальних матеріалів для компанії “ZERO WASTE KHARKIV”

Не так давно керівники Міністерства освіти і науки України все ж таки визнали, що підручники методички, посібники, надруковані останніми роками, і справді мають неточності [4]. Отже, видання високопрофесійних, сучасних навчальних матеріалів дуже актуально – посібники та підручники з дотриманням сучасних тенденцій дизайну є актуальними інструментами заохочення до навчання школярів – «кінцевих споживачів» представників чисельної цільової аудиторії.

Методичні матеріали «Впровадження принципів в шкільні уроки ЗЗСО» – це збірник, який стане в нагоді вчителю при реалізації діяльнісного підходу у навчанні, формуванні у учнів вміння застосовувати свої знання та навички при розв'язанні практичних проблем, вміння критично аналізувати інформацію.

Для виявлення основних проблемних моментів дизайну методичних видань було проведено збір і аналіз видань на відповідному сегменті книжкового ринку.

Аналогічних проектів, таких як проект замовника «Впровадження принципів в шкільні уроки ЗЗСО» не було виявлено, але є багато методичної літератури на тему екології, здоров'я тощо – і, на жаль, на ринку методичних видань України не було виявлено «аналогів» дизайну видань, які б цілком могли задовольнити потреби цільових споживачів.

Було проведено аналіз дизайну подібних книжок-підручників-методичок прямих конкурентів. Було проаналізовано аналоги за такими критеріями оцінювання:

Інформативність видання.

Відповідність дизайну який підходить потребам цільової групи споживачів.

Грамотність макету, тобто правила виконання типографіки, поєднання шрифтів.

Оригінальність, креативність в розробці макету, ілюстрацій, кольорові рішення.

Функціональність видання

Оцінювання – у соц. мережі telegram за 10 бальною системою проведено фокус-групою чисельністю 20 осіб (студенти художнього коледжу).

Аналізі дизайну видань при різноманітності навчальної літератури – від одноколірних «методичок» – до повно кольорових підручників та наочних посібників показав типові проблеми у «конкуруючих» підручників і «методичек» зі схожою тематикою:

використовують фотографії поганої якості, тобто, надто темні, погане розрішення;

великі блоки тексту;

використання великої кількості акцентних елементів;

використання різних за стилем ілюстрацій.

Отже, можна сформулювати загальні вимоги до дизайну методичних видань: чітка структуризація видання, ретельний підбір шрифтів і відповідність оформлення спрямованості видання або його стильова модифікація [3].

На основі вивчення і аналізу «аналогів» обрано стратегію позиціонування продукту – за споживачем і сформульовано концепцію проекту: сприяння (методами і засобами графічного дизайну) тому, щоб «кінцевий споживач» – дитина з малку пізнавав проблеми навколишньої середовища, а перше що дитину – споживача зацікавить (з урахуванням психофізіологічних особливостей сприйняття для кожної вікової групи) – це кольори, цікава та грамотна ілюстрація, а потім вже і сам текст.

Отже, на основі передпроектного аналізу прийнято було рішення щодо розробки дизайну: простота, лаконізм, логічна та доцільна декоративність, чіткість конструкції всіх елементів оформлення, пропорції смуги набору і полів, контрастні співвідношення чорного і білого, застосування «вільного» незадрукованого простору в загальній композиції, якісні ілюстрації та ін. [1]

Методичні матеріали з питань екології «Екологічна компетентність і здорове життя»

будуть привабливими для школярів 5-6 класів та зручним у користуванні для педагогів.

*Література*

1. Корнієць Н.В. Сучасні прийоми верстки та дизайну як засоби підвищення ефективності сприйняття навчального матеріалу. URL: <https://openarchive.nure.ua/bitstream/document/16777/1/KorniezVov>.
2. Методи, види і прийоми позиціонування товару. URL: <https://koloro.ua/ua/blog/brending-i-marketing/metody-vidy-i-priemy-rozicionirovaniya-tovara.html> (дата звернення: 18.02.2022)
3. Тренды 2022 года в графическом дизайне. URL: <https://vc.ru/design/350765-trendy-graficheskogo-dizayna-2022>
4. Український підручник: важке сьогодні і туманне майбутнє. URL: [https://zn.ua/EDUCATION/ukrainskiy\\_uchebnik\\_trudnoe\\_nastoyashee\\_i\\_tumannoe\\_budushee.html](https://zn.ua/EDUCATION/ukrainskiy_uchebnik_trudnoe_nastoyashee_i_tumannoe_budushee.html)

**Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: доцент ХДАДМ Н. БІЛЬДЕР

## Фотографічний дискурс пострадянського ландшафту

Осадча Олександра

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Польський науковець Піотр Піотровський відмічає, що мистецтво Східної Європи після 1989 року нерідко використовує специфічну оптику сприйняття сучасності крізь призму подій комуністичного минулого [4]. Навіть епітет “пострадянський”, який найчастіше вживається для опису ситуації на територіях колишнього Східного блоку, красномовно свідчить про вагомість самоідентифікації через нещодавній історичний період та інерцію залежності від нього. Українське мистецтво, і фотографія зокрема, не є винятком: так, куратори виставки “UPNA. Made in Ukraine”, що відбулася влітку 2019 року на базі київської мистецької платформи “Акт”, в окремий тематичний блок виділили проекти, присвячені “пострадянському синдрому”. Серед представлених в “пострадянському” блоці робіт були серії Олени Булигіної (Stasis, 2015), Євгена Нікіфорова (Про пам’ятки республіки, розпочата в 2016), Максима Горбацького (Зміна декорацій, розпочата в 2016).

Прикметно, що в усіх трьох випадках автори осмислюють радянський спадок через спостереження за публічним простором — міським ландшафтом, архітектурними пам’ятками та інтер’єрами громадських споруд. В досить настирливому фокусі саме на просторовому аспекті відчувається і закономірне хитання маятника у протилежному напрямку від традиційної для розмови про країни колишнього СРСР та соціалістичного блоку підміни «топосу» «хроносом»: визначення сутності через вимір часовий, про що пишуть в своїх дослідженнях з деколонізації Вальтер Міньйола та Мадіна Тлостанова [5].

Вагому роль в формуванні подібного жанрового акценту саме на урбаністичному пейзажі, безумовно, зіграв достатньо невпорядкований та дискусійний процес декомунізації. Сама його риторика стверджує простір не просто як пасивний носій “слідів” історичних-соціальних-політичних змін — він розглядається як один з їхніх виразників та тригерів, що цілком суголосно теоретичним поглядам Анрі Лефевра [2]. Французький філософ запропонував тридільну модель “продукування простору”: просторові практики — репрезентації простору — простори репрезентації. Складові цієї тріади є надзвичайно тісно сплетеними між собою і такими, що взаємообумовлюють одне одного. Тож, використовуючи фотографію як інструмент репрезентації простору, митці через неї оприявнюють простір репрезентації

— звертають увагу на практики, коди, які, у випадку згаданих вище проектів, є частиною пострадянської візуальності, вхоплюючи її аморфне, позараціональне переживання. Важливу роль тут відіграє те, що можна було б назвати “технікою зчитування” зніmkів — набір засобів, що вже на структурному рівні задають інтонацію трактування зображень.

Ми можемо говорити про “тенденційність” в обранні цих прийомів українськими авторами. Як зауважує Надія Бернар-Ковальчук, спільним знаменником для згаданих вище проектів Булигіної, Нікіфорова, Горбацького є стиль, умовно названий дослідницею “інтернаціональним” [1]. Дослідник Алан Секула його назвав “deadpan photography”, що характеризується емоційною вихолощеністю, монументальністю, захопленням деперсоналізованою мовою глибини та перспективи, нарочитою відточеністю “картинки” на протигагу пошарпаній фактурі об’єктів [4]. Той факт, що означений стилістичний паралелізм не є виключно результатом суб’єктивного відбору кураторської групи, переконливо доводиться і тим, що ми знаходимо його і в роботах поза виставковим проектом “UPNA Made in Ukraine” — як то в серіях Андрія Ломакіна (Luganda dreams, 2012), Оксани Майстер (серія Генічеськ, 2020, Українські автобусні зупинки), Олександра Бурлаки (Balcony chic, 2019, Orthodox Chic, 2020, разом з Олексієм Биковим та Сашею Курмазом), Сергія Коровайного (Повітряні замки, 2020), Поліни Полікарпової (Відсутні, розпочата в 2019).

Для названих проектів засадничою є каталогізація: накопичення одноманітних і стерильних в своїй композиційній вираженості кадрів виявляє типові елементи, що конструюють обличчя українських міст та містечок. Першопочатково цей прийом, що закріпився у “каноні” західного мистецтва завдяки руху “New Topographics” та Дюссельдорфській школі фотографії, виник як відповідь на стандартизованість індустріалізованого ландшафту. В українських реаліях, навпаки, він унаочнює еkleктичність середовища, де нагадування про минуле — архітектурний спадок модернізму — поєднується з очевидною занедбаністю та стихійними прикметами нової, ринкової, епохи (кіоски, вивіски, білборди тощо). Відбувається рекурсивний процес, в якому архівування, апелюючи до умовного “західного”, впорядкованого, погляду, створює ще більшу дистанцію з локальним контекстом.

*Література*

1. Бернар-Ковальчук, Надія. “Фото-синтез: виставка ‘УРНА Made in Ukraine’ в Акті”. YourArt, 2 серпня 2019. <https://supportyourart.com/columns/uphaakt/>.
2. Лефевр, Анри. Производство пространства. Москва: Strelka Press, 2015, с. 47.
3. Piotrowski, Piotr. Art and Democracy in Post-Communist Europe. Лондон: Reaktion Books, 2012, с. 1073.
4. Sekula, Allan. “The Traffic in Photographs”. Art Journal 41. 1981. № 1. С.15–25.
5. Tlostanova, Madina. “Postcontinental Theory and the Rehabilitation of Place, or is there a Post-Soviet Chronotope?”. Художественный журнал. 2014. № 03. <http://moscowartmagazine.com/issue/44/article/886>.

**Інформація про автора**

канд. мистецтвознавства, ст. викладач кафедри  
ТІМ, ХДАДМ

## «Золоте слово із слізьми змішане» у інтерпретації Ірени Носик

Павлинин А.Д.

Львівська національна академія мистецтв

Сонце встало над Україною  
розступились хмари  
розвіялися по вітру  
колоніальні чари...  
Підуть дощі весняні  
змиють всі бруди.  
Загріє сонце над Україною  
звеселяться люди![1]

Григорій Слободський, 1937 р.

Ірена Романа Носик – художниця-малювачка, мозаїстка, науковий ілюстратор кафедри біології Торонтоного університету. Народилася мисткиня 30 травня 1928 р. у місті Чорткові, на Тернопільщині. До Канади емігрувала 1948 р. Проводила активне мистецьке життя в українській громаді в Торонто. Протягом життя в еміграції вона працювала над створенням народних фольклорних та історичних образів. Фантазію свою мисткиня черпала із сторінок нашої історії, відтворювала художні образи давніх літописів, легенд, казок, дум. Головними героями її полотен були: скіфська баба, князь Ігор Святославович, князь Володимир Великий, княгиня Ольга, етнічні гуцули, міфічні створіння – мавки а також персоніфікація України в образі жінки. Кожен з цих героїв володіє не лише прямим, а й прихованим значенням.

На картина «Князь Ігор» спостерігаємо розвиток динамічного сюжету, де зображено героїчну постать князя у битві з половецькими загарбниками. Образ сповнений символікою метаморфоз, так як величний русич є втіленням людських чеснот та військових доблестей. Можемо припустити, що Ірена зобразила в картині епізод із твору «Слово о полку Ігоревім», в основі якого була оповідь про похід руського князя Ігоря Святославовича на половців 1185 року. Цей сюжет є доволі популярним в українському мистецтві. Можемо провести паралель до графічної роботи Петра Андрусіва, художника з української діаспори Польщі, «Похід Ігоря на половців». Митець надає перевагу батальному зображенню: величне протистояння двох ворожих військ, втрати кінноти, чорні ворони над полем, що вказують на багатьох полеглих, детальне зображення військової амуніції, та інше.

Ірена ж підходить до композиційного вирішення дещо по-іншому. У неї на картині лише дві фігури, які уособлюють увесь народ який очолюють. Емоційну напруженість картини відображає зав'язка сюжету з «Слова про

© Павлинин А.Д., 2022

Ігоревий похід», яка попереджає про те, що він буде невдалим: «На сонце Ігор глянув і жажнувся, все військо враз покрилася птьмою.... Хмари покотились, чотири сонця прагнучи покрити, спалахнули сині блискавки...»[2].

Дія сюжету відбувається на річці Каялі біля Дону. Посилюють напруження бурхливі хвилі. Сферична перспектива додає зображенню певної замкнутості, ніби вписує дію в круговерть часу. Герой князь Ігор зображений мужнім лицарем, він гордий та величний, уособлює в собі всю Русь. Одягнений воїн в суворі обладунки, в правій руці тримає гострий меч, у лівій – щит. Голову вінчає лицарський шолом. Вітер розвиває його довгий багряний плащ, яким він затуляє від небезпеки свою Батьківщину. Половець зображений дещо нижчим, він контрастує до фігури Ігоря, адже Ірена зобразила його у холодних відтінках зеленого та фіолетового кольору. Він теж одягнений в обладунки та із типовим головним убором половців – конусоподібною кучмою оповитою багряним хутром. Ще у Іпатіївському літописі згадано, що до бойових шоломів половці були прикріплені вовчі хвости для постраху супротивників.

Жанр даного живопису – історичний. Композиція побудована зліва направо, ритм передачі кольорових тонів від гарячих жовто-червоних до холодних синьо-зелених. Квінтесенцією картини є меч Ігоря, найбільш висвітлений об'єкт, який створює враження нескінченного джерела світла. Ліва частина полотна значно темніша, ми інтерпретуємо це як особливий засіб підкреслення темної ворожої сторони загарбника. Права сторона сповнена спалахів світла – проблеском надії на перемогу. Ще одним контрастним образом є сонце – його ліва частина затемнена, тоді як права залишається яскраво багряною. В цьому вбачаємо символ тимчасового занепаду Руської держави.

Полотно Ірени Носик сьогодні набирає особливо актуального сенсу. Історично доведено, що наші родючі землі, які дісталися нам від дідів-прадідів, завжди викликали заздрість у ворогів, які бажали загарбати нашу територію. На превеликий жаль, Україна і сьогодні стала об'єктом хижих вторгнень безжальних ворогів зі сходу, але війна породжує новітніх героїв, нащадків великих русичів. Минають століття, проте ворог залишився незмінним – російська орда важкою бронетехнікою прокотилася по наших землях та залишила великі втрати. Окрім споконвічного прагнення до волі нині українці



Ілюстрація: Ірена Носик «Князь Ігор»

проявляють потужну згуртованість, чого не було в часи розбрату Київської Русі, і стало причиною її занепаду. Сьогодні наша нація об'єднана як ніколи. Ми віримо, що незабаром мирне сонце зійде над вільною Україною!

#### *Література*

1. Слободський Г. Сини мої – мої вітрила. URL: <http://maysterni.com/user.php?id=1660&t=1&sf=1>
2. Слово про Ігорів похід. Переспів Василя Шевчука. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/narod/printout.php?id=7&bookid=4>

#### **Інформація про автора**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва

## Персоналізація формоутворення у wood-дизайні: основні тенденції та перспективні напрямки

Педан Інна

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Глобальність дизайну як художнього явища залучає до його орбіти чимало матеріалів, що істотно збагачує палітру засобів художньої виразності. При цьому дерево, яке становить основну ланку в феноменології wood-дизайну, є одночасно і «старим», і «новим» матеріалом. За сучасних обставин, екологічно свідоме використання деревини припускає акцент на практиках реновації, ресайклінгу, включення до естетики інноваційних способів виробництва деревини тощо. Усе це впливає на художню мову дизайну та, безумовно, позначається в осмисленні актуальності дерева як матеріалу для проектування. Важливо наголосити на тому, що традиційні моделі wood-дизайну співіснують із новітніми, що зайве характеризує актуальність винесеної у заголовок тематики.

Через те, що деревина має широкий спектр застосування та активно використовується у різноманітних напрямках сучасного предметного дизайну, у науково-дослідному аспекті достатньо вагоме значення має вивчення актуальних тенденцій проектування на основі деревини. Художні тренди, що є помітними в практиках дизайну, віддзеркалюють усі широту застосування дерева як матеріалу. Проте, на наш погляд, першочергове значення має дослідження актуальних тенденцій формоутворення. Саме аналіз морфології дає можливість виявити та прослідкувати художньо-образний генезис мови wood-дизайну.

Проаналізовані нами дослідження дозволяють стверджувати, що пошук нових практик формоутворення триває наразі у достатньо різноманітних аналітичних напрямках. При цьому персоналізація морфології розглядається багатьма дослідниками в якості однієї із головних тенденцій предметного дизайну.

У сфері wood-дизайну, де виражальні риси матеріалу мають першочергове значення, вказаний тренд набуває особливої ваги. Розробка формального контексту авторського арт-об'єкту часто вимагає персонологічного підходу, який має ще на етапі проектування продемонструвати морфологічну «еластичність» дизайну. Прикладом цього може бути надзвичайно цікаве дослідження словацьких митців, що за допомогою технології 3Д-друку формалізують авторські пластичні ідеї, адаптуючи їх до індивідуальних моделей користування. При цьому дерево із його особливою пластичною природою та візуальними характеристиками

(приміром, текстурністю) надає дизайнерам простір для створення об'єктів, які в іншому випадку було б вкрай важко репрезентувати у техніко-технологічному сенсі [2, р. 508].

В якості ще однієї важливої тенденції персоналізації морфології wood-дизайну варто розглянути т.зв. вербальну параметрію або Kansei-проекування – метод, який в останні роки активно просувають на ринку дитячої іграшки. В його основі – предметна «філософія» розробки або вдосконалення дизайну шляхом ретрансляції психологічних почуттів споживача в матеріальні структури об'єкту (тобто параметрію форми, пластики та ефектів користування). Зазначений напрям має японські коріння та ґрунтується на розробках Міцуо Нагамачі, професора Університету Хіросіми. Інженерія Kansei-проекування параметрично пов'язує емоційні очікування клієнта із характеристиками дизайн-об'єкта, що першочергово віддзеркалюється на його морфологічних властивостях.

Для прикладу наведемо розлоге дослідження вчених з Індонезії, що розробляють дизайн дитячого коника-гойдалки-крісла: дерев'яного арт-об'єкта, спроектованого на основі формальної параметрії. Персоналізація морфології проекту здійснювалась за допомогою тезаурусного методу. Цільова аудиторія визначала ключові властивості іграшки (безпечна, захоплююча, приємна, надійна, зручна), які у подальшому були конкретизовані розробником у межах безпосередніх матеріальних характеристик. На наш погляд, варто окремо відмітити позиціонування іграшки не лише як параметричного виробу, але й арт-об'єкту, який володіє особливими рисами авторської художньої репрезентації. Автори наголошують, що його естетична досконалість є частиною стратегії персоналізації, яка завдяки, передусім, морфологічним характеристикам перетворює утилітарний об'єкта на «артівський» художній жест [3, р. 1584, 1590].

Інший напрямок персоналізації морфології об'єктів у wood-дизайні пов'язаний із т.зв. конвергентними (змішаними, гібридними) системами проектування. У його межах сьогодні представлено чимало проектів, проте ми звернемо увагу на розробку німецьких дизайнерів, що проектують дитячу іграшку Avakai. Її специфіка полягає у поєднанні класичної морфології дерев'яної ляльки із мультимедійною універсальністю мобільного пристрою. При цьому іграшка позиціонується як об'єкт без



екрану, що надає першочергового значення тактильності та формальному моделюванню. Як підкреслюють автори дослідження, «невізуальні способи комунікації» для об'єктів, що є, по суті, мобільними пристроями, є природнім засобом персоналізації. Відсутність екрану активує моторику та вербальну складову комунікації, які в матеріальному сенсі виражаються через формоутворення і тактильні практики [4, р. 14].

Висновки та перспектива подальшого дослідження. На сучасному етапі художньо-образний генезис мови wood-дизайну відчуває чимало викликів. Однією із таких є феномен персоналізації морфології дизайну, який вкрай гостро виявляє себе у wood-дизайні. На наш погляд, у формоутворенні природно закладений потенціал для трансформації, що робить зазначену сферу дизайн-проекування чутливою до інновацій. Серед усього розмаїття типів персоналізації морфології wood-дизайну ми вважаємо за необхідне визначити три найбільш репрезентативні: 1) тренд морфологічної «еластичності» дизайн-об'єкту; 2) тенденцію одночасного проектування параметрії форми, пластики та ефектів користування; 3) персоналізацію морфології у межах конвергентних систем проектування.

Перспектива подальшого дослідження проблематики має досить широкий простір. Наприклад, актуальною тенденцією останнього часу, яка, на перший погляд, не має прямого відношення до природи формоутворення, є практика т.зв. одночасного (паралельного) проектування продукту, виробничих систем та бізнес-стратегії [1, р.10]. Проте вплив подібного тренду на персоналізацію морфології є очевидним, адже попереднє врахування усієї майбутньої «поведінки» дизайн-об'єкту, визначає базові вихідні точки формоутворення та окреслює досить вузьку естетичну канву проектування.

#### *Література*

1. Koren, Y., Gu, X., & Guo, W. (2018). Reconfigurable manufacturing systems: Principles, design, and future trends. *Frontiers of Mechanical Engineering*, 13(2), 121-136.
2. Košak, K., Muck, D., Čuk, M., & Kočevar, T. N. 3d printed jewellery design process based on sculpture inspiration. *Professional paper*. P. 507-514 <https://doi.org/10.24867/GRID-2020-p57>.
3. Prakoso, I., & Purnomo, H. (2019). Innovative design of the combined rocking horse toy and folding chair for children. *Int. J. Adv. Sci. Eng. Inf. Technol*, 9(5) p. 1584-1591 / Prakoso I., Purnomo H. Innovative design of the combined rocking horse toy and folding chair for children // *Int. J. Adv. Sci. Eng. Inf. Technol.* – 2019. – Т. 9. – №. 5. p. 1584-1591.
4. Yamada-Rice, D. (2018). Designing play: Young children's play and communication practices in relation to designers' intentions for their toy. *Global Studies of Childhood*, 8(1), 5-22.

#### **Інформація про автора**

старший викладач кафедри МД ХДАДМ

## Принципи трансформації меблів у формуванні дизайну інтер'єрів житлового призначення

Полякова Є.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

З плином часу змінюється стиль життя людей та їх потреби, що веде за собою необхідність у зміні оточуючого середовища, у тому числі і житла. Зростання рівня урбанізації призвело до того, що все більше людей живуть у квартирах, здебільшого, невеликих за площею. Не дивлячись на це, залишається потреба у формуванні різноманітних зон та великій кількості умовлявання. Тому сьогодні гостро постає проблема нестачі вільного місця. Вирішенням проблеми є використання меблів-трансформерів, які відповідають індивідуальним потребам кожного користувача. Так як їх конструкція, можливості трансформації та розташування у житловому просторі можуть варіюватися, тема принципу трансформації у формуванні дизайну меблів для інтер'єрів житлового призначення є надзвичайно обширною та актуальною для досліджень.

Щоб якомога доцільніше використовувати функціональні можливості меблів-трансформерів, у першу чергу необхідно знати про існуючі можливості їхньої трансформації. Існують різні конструктивні варіанти, які досліджували науковці. Наприклад, дослідниця М. Канева визначила три типи меблів-трансформерів: розкладні, регульовані та комбіновані. Проте аналіз історичних прототипів та розгляд сучасних дизайн-пропозицій дозволяє стверджувати, що більш доречно розподілити меблі-трансформери на чотири види, враховуючи як четвертий – розсувні меблі [1].

Отже, проаналізуємо основні принципи їх формотворення та прийоми експлуатації у житловому приміщенні.

- **Принцип розкладання / складання форми.** Розкладні меблі-трансформери, функціональне застосування котрих можливе лише після трансформації, оскільки в складеному стані дані меблі неможливо використовувати за прямим призначенням. Прикладами таких меблів є X-образні меблі для сидіння, розкладні похідні меблі, обідні столи, письмові столи (оснащені пюпітрами), столи-екрани.

- **Принцип розсування / стиснення форми,** який реалізується завдяки прийому ковзання та прийому зміщення окремих елементів форми. Розсувні меблі-трансформери, форма та експлуатація яких цілковито залежать від трансформаційного процесу, зазвичай експлуатуються в уже кінцевому вигляді після розсування форми. Прикладами таких розсувних

© Полякова Є.В., 2022

меблів є ширми, інтер'єрні перегородки-контейнери, гральні столи.

- **Принцип сегментарного повороту окремих елементів загальної форми,** який реалізується завдяки прийому осьового розвороту елементів форми (по вертикальній та горизонтальній осях) та прийому маятникового коливання / повороту окремих елементів форми. Найчастіше сегментарний поворот використовують при створенні опорних конструкцій для багатофункціональних меблів.

- **Принцип поєднання / роз'єднання елементів загальної форми об'єкта** реалізується завдяки: а) прийому щільного розміщення елементів одне біля одного (бічне зчеплення форми). Такий прийом створює можливості для швидкого і простого роз'єднання окремих меблів; б) прийом пазового з'єднання, що уможливує використання групи об'єктів у з'єднаному вигляді; в) прийом застосування допоміжних кріплень між складовими елементами форми об'єкта та прийом «матрьошка» (елементи вкладаються один в один). В такий спосіб користування меблями кожен об'єкт перебуває у готовому для експлуатації стані, не має складних кріплень, а тому зменшується тертя між складниками та ризик швидкого зносу продукції.

Варто зазначити, що усі приведені вище типи формотворення меблів-трансформерів можуть використовуватися окремо чи комбінуватися між собою.

Для того, щоб забезпечити індивідуальні рішення і задовольнити конкретні потреби людей, визначено ряд характеристик для меблів-трансформерів:

- **Функціональність:** Відноситься до основної функції, яку кожен меблі повинні виконувати (надавати місце для зберігання, сну, відпочинку, навчання, їжі тощо).

- **Економія простору:** відноситься до інтелектуальних дизайнерських рішень, які забезпечують максимальне використання цього простору. Залежить від доступного простору

- **Модульність:** відноситься до конструкції з декількох, простих, взаємозамінних компонентів, які можуть бути легко комбінуються різними способами для адаптації до конкретних вимог споживача.

- **Простота складання:** відноситься до зусиль, які користувач повинен витратити на транспортування, складання і установку

предмета меблів у своєму домі.

Екологічність: відноситься до матеріалів і технологій, задіяним на кожному етапі життєвого циклу продукту, починаючи з його розробки і закінчуючи утилізацією.

Тип матеріалу: відноситься до матеріалів, використовуваних при виготовленні меблів (наприклад, тверда чи м'яка деревина, скло, різні метали і так далі) і якість їх обробки.

Довговічність: відноситься до здатності зберігати свої здатність зберігати свої функції і зовнішній вигляд з часом.

Безпека у використанні: відноситься до широкого спектра властивостей, які включають, але не обмежуються: спеціальні особливості для захисту дітей (м'які краї, спеціальні замки), надійні замочні механізми для модульних меблів, оптимальні механізми балансування для настінної економії простору.

Легкість в прибиранні: відноситься як до важкодоступних зон меблів.

Цільова дія: зовнішній вигляд і враження, комфорт, економічність.

Дизайн: відноситься до загального стильового напрямку меблів включаючи естетичні властивості, елементи формоутворення, кольори.

Структурний дизайн: відноситься строго до рішень, механізми і матеріали, використовуваних в меблях, армування, ручки, складальні рішення.

Персоналізація: відноситься до усіх властивостей меблів, які можуть бути змінені відповідно до побажань замовника [6].

При незначних квадратних метрах в інтер'єрі квартири повинні бути реалізовуватися різні функціональні можливості: 1) включення системи зберігання побутових речей; 2) організація робочого місця; 3) вирішення зони сну, прийому гостей та інш.

Отже, організувати усі ці задуми дозволили багатофункціональні меблі, дизайн яких створено на основі принципу трансформації, де кожен елемент меблів має відповідати дизайнерській концепції. Крім того, усі елементи у рамках однієї колекції мають бути виконані в єдиному стилі що дозволяє підібрати відповідні за розміром меблі для кімнати з урахуванням функціональних характеристик приміщення та особливостей його геометрії.

### Література

1. Босий, І. М. Принципи та прийоми трансформації меблів. Графоаналітична модель еволюції меблів-трансформерів. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Х.:ХДАДМ, 2018. №1. С. 7-16.
2. Кривуц С.В., Бондаренко В.В. Экологический подход в дизайне инновационных строительных и отделочных материалов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв/ Збірка наукових праць за ред. Даниленка В.Я. Х.:ХДАДМ, 2017. №1. С.23-26.
3. Пікущий О. Кривуц С.В., Дерево в сучасному дизайні середовища: традиційний та інноваційний підходи // Матеріали міжнародної науково-практич. конференції «Topical issues of modern science, society and education». SPC "Sciconf.com.ua", Kharkiv, Ukraine. 2021. С.961-964
4. Трегуб, Н. Е., Севрюкова В.В. Взаимозависимость мебельных технологий и дизайна мебели. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Х.:ХДАДМ, 2011. №7. С. 22-29.
5. Трегуб, Н. Є. Наноматеріали в дизайні меблів. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Х.:ХДАДМ, 2013. № 3. С.107-111.
6. IKEA meets Tesla in these tech-enhanced furniture designed to make your home a smart one! By Srishti Mitra 09/08/2021 веб-сайт. URL: <https://www.yankodesign.com/2021/09/08/ikea-meets-tesla-in-these-tech-enhanced-furniture-designed-to-make-your-home-a-smart-one/> (дата звернення: 10.04.2022)
7. Micro Apartment Design Goals: Smart Layouts for Tiny Spaces by HEIMA веб-сайт. URL: <https://dornob.com/micro-apartment-design-goals-smart-layouts-for-tiny-spaces-by-heima/> (дата звернення: 08.04.2022)
8. SMART FURNITURE – QUO VADIS веб-сайт. URL: [https://www.researchgate.net/publication/293803304\\_SMART\\_FURNITURE\\_-\\_QUO\\_VADIS](https://www.researchgate.net/publication/293803304_SMART_FURNITURE_-_QUO_VADIS) (дата звернення: 09.04.2022)

### Інформація про автора

Ст. 1 курсу «ДАЛС»

Наук. кер.: Кривуц С.В., доцент, канд. мист., доцент кафедри «Дизайн середовища»

## Колір як ресурс української нації

Прищенко С.В.

*Державний університет інфраструктури та технологій, кафедра інформаційних технологій і дизайну  
(м. Київ)*

Бурхливі події ХХ – другого десятиліття ХХІ ст. свідчать про унікальність та самодостатність української культури. Національна ідентичність знищувалася усіма можливими засобами: тоталітарним режимом і соцреалізмом, розстріляним відродженням, ідеологічною зневагою та пропагуванням меншовартості після розпаду СРСР, нахабними і жорстокими військовими діями в Україні, починаючи з 2014 р.

Екологія – це не тільки охорона природи, «ойкос» у перекладі з грецької «дім», «оселя», тому екологія культури актуальна як ніколи, її сутність у вивченні та збереженні людиною культурної спадщини своєї країни. Проведений контент-аналіз на прикладі плаката дозволив виокремити колір як найсильніший емоційно-естетичний засіб впливу на глядача. Колір став ресурсом української нації, відповідно завжди розкривався крізь призму історичних, культурних і регіональних особливостей з урахуванням того, що певні періоди мали власне колірне мислення. Колір став індикатором духовного рівня суспільства, рівнем пізнання природи, чинником візуальних комунікацій, трансфером етномистецьких традицій на розвиток проектно-культури. Використання етностилістики можливе й необхідне для ідентифікації Української держави у світовій спільноті, для підвищення національної самосвідомості та збереження власної культурно-мистецької спадщини. Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво України дає приклади використання національних кольорів в явній чи опосередкованій формі у творчості багатьох художників та дизайнерів: пейзажах, натюрмортах, сюжетних картинах, плакатах, рекламно-сувенірній продукції, одязі, аксесуарах, інтер'єрі, зокрема в колористичних пошуках Василя Єрмілова, Адальберта Ерделі, Михайла Біласа, Володимира Новака, Івана Марчука, Віталія Шості, Володимира Лесняка, Анатолія Пономаренка, Юрія Гуцуляка, Михайла Демцю, Костянтина Чернявського.

© Прищенко С.В., 2022

Проте акцентувати вважаємо за необхідне на плакаті – найбільш розвиненій сфері графічного дизайну та візуальних мистецтв. Плакат є потужною «зброєю», потужним інструментом візуалізації соціально значущих ідей. Візуальне сприйняття в плакаті тісно пов'язане з семантикою кольору – не тільки культурною, але й психофізіологічною, оскільки під час сприйняття обов'язково відбувається поєднання зорової реакції та мислення, виникає процес суджень і думок. Різні рівні значущості у постмодерному середовищі з використанням кольоропозначень та конотацій впливає на семіологічне розуміння в побудові самоідентифікації через об'єкти чи образи. Колір завжди і всюди є проявом, виразом певної ідеї, однак, не мірою кількості або форми, а якістю тієї властивості, без якої неможливо уявити собі інтелект людини. Кольори культури створюються людиною, а візуальна культура, у свою чергу, створює людину.

Отже, російсько-українська війна 2022 р. надихнула харківський «4й Блок» на міжнародну співпрацю серед студентів і професіоналів у галузі плакатного мистецтва під гаслом «Stand With Ukraine!» (Будь з Україною!) на сторінках «Фейсбуку». Жовто-блакитний вибух як маркування української території і вимога до її цілісності, як кодування смислу національної ідентичності та високих моральних настанов українського суспільства продемонстрував різні творчі підходи, різну стилістику, але єдиний засіб – колір як ресурс нації. Підсумовуючи, зазначимо, що саме російська агресія проти України активізувала свідомість українців по всьому світі та креативність у використанні національних кольорів не лише в плакаті, а й в суперграфіці, ікебані, малюнках, мемах, інсталяціях у Польщі, Литві, Латвії, Чехії, Чорногорії, Франції, Туреччині, Канаді та Сполучених Штатах Америки.

### Інформація про автора

Доктор мистецтвознавства, професор, член Спілки дизайнерів України, член Міжнародної асоціації кольору

## Шрифтові гарнітури Вільяма Аддісона Двігінса – першого графічного дизайнера

Рибак М.Ю.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Термін «графічний дизайн» походить від давньогрецького слова «графіка», яке є нероздільним з поняттям «малювати» або «зображати». Вперше цей термін у 1922 р. використав В.А. Двігінс, який сам назвав себе «графічним дизайнером» [4, с. 26]. У 20-х роках ХХ століття він займався типографікою і розробляв шрифти. Саме завдяки йому з'явилися популярні гарнітури Metro, Electra, Caledonia та інші. Його здобутками зараз користуються дизайнери всього світу [3, с. 3].

Шрифтові гарнітури Двігінса є основою для сучасних шрифтів. Він докладно описує свою техніку в листі до Рудольфу Ружичке: «В даний час я працюю в такий спосіб: спочатку пером або пензлем акуратно малюю алфавіт 120-м кеглем. Починаю з малихої, і дозволяю їм задавати стиль прописних. 120-й кегль – зручний розмір для роботи, до того ж його можна перетворити в дванадцятий – у мене є зменшувальне скло, якщо встановити його на рівні ремня, а малюнок покласти на підлогу, то можна приблизно зрозуміти, як літери, криві й т.і. будуть виглядати при десятикратному зменшенні. Коли я починаю розуміти, чого хочу, я посилаю зразок Гриффіту, і він доповнює його декількома літерами – як правило, малими «h» і «p»» [1].

Для дотримання пропорцій, товщини, закруглень, арок та інших складових елементів своїх літер Двігінс використовував целулоїд і паперові трафарети. Поєднуючи перераховані вище елементи, він розумів, як шрифт буде працювати. Двігінс створив близько двох дюжин шрифтів, велика частина з яких залишилася в стадії експерименту або була використана в заголовках [2].

Розберемо деякі авторські популярні шрифти дизайнера.

Двігінс спробував розробити шрифт, який менше покладався б на чисту геометрію, вибравши двоповерхові літери «а» і «g», зі значним розкидом ширини обведення і зрізаними кінцями на висхідних і низхідних елементах, як якщо б вони були намальовані за допомогою розширеного шрифту. Результатом роботи став гуманістичний гротеск Metro. Його зараз використовує Nivea. Ранні нариси Metro були схожі скоріше на антикву-гротеск. У 1932 році деякі літери були перероблені, «а» і «g» стали одночастинні, «J» перестала звисати і т.д.

«Якщо не зробити ваш шрифт теплим, це буде

просто чергова третьорозрядна демонстрація хорошої техніки, приблизно як коробка з болтами... а я хотів зробити шрифт, який вмістив би в себе весь 1935 рік, але він повинен був бути теплим – таким, щоб він був повен крові й індивідуальності, таким, щоб він на вас кидався» [1].

Electra – перший текстовий шрифт Двігінса. Майстер почав роботу в 1930 році. Сам Двігінс хотів, щоб його робота відображала епоху технічного прогресу. Початковий випуск Electra не містив курсив, натомість художник вирішив запропонувати похилий, в якому форми букв нахилені без зміни будь-яких характеристик почерку; на це явно вплинули аргументи Стенлі Морісона, який просував цю ідею як більш підходящий вторинний тип, ніж традиційний курсив.

Однак ця ідея не виявилась популярною, і Двігінс розробив справжній курсив, названий «Electra Cursive», який був випущений в 1940 році. З цього моменту «Електра» стала популярним книжковим шрифтом в американській пресі. У Великобританії війна завадила випуску Electra Cursive, і шрифт не досяг великої популярності. Вінсент Коннер, колишній шрифтовий дизайнер Microsoft, у своєму есе, присвяченому деяким шрифтам Двігінса, пише, що цифрова версія Електри, на жаль, тонша, ніж оригінал, і це трохи псує загальне враження [1].

Caledonia – шрифт, що вийшов після замовлення Linotype переробити популярну тоді книжкову гарнітуру Scotch Roman, тому що її американську версію критикували за важкі прописні літери і нерівномірність в наборі. Але ось Scotch Roman від Miller & Company цих недоліків позбавлена. Вільям Двігінс пояснював дефекти в Scotch Roman сточуванням літер і лаяв шрифтарів ХІХ століття за використання циркуля і прийомів технічного креслення, які вбивали оригінальну грубуватість і «викачували жир», прибираючи «шотландськість». Двігінс звернув увагу на перехідну антикву нового стилю, спроектовану Вільямом Мартіном, що послужила основою для Каледонії (давня назва Шотландії). Він хотів створити живу, збалансовану гарнітуру, тому вертикальні штрихи злегка викривлені, а зарубки з'єднуються з основними штрихами під невеликим кутом. Caledonia стала найвідомішою роботою Двігінса, а її популярність ще недавно була десь на рівні Times New Roman.

Висновок. Вільям Двігінс зробив унікальний

внесок у шрифтовий дизайн, розробивши велику кількість гарнітур, які є фундаментом і на сьогоднішній день. До роботи над кожною з них майстер підходив дуже ретельно та вкладав туди певний новаторський погляд щодо розробки шрифтів. Кожна гарнітура була якісно опрацьована та мала особливий задум, передавала настрій і характер. Саме такий підхід до роботи зі шрифтами зробив роботи Вільяма Аддісона Двіггінса популярними та фундаментальними.

#### *Література*

1. Typoholic, Вільям Аддісон Двіггінс, URL: <http://typoholic.ru/quotation/dwiggins.html> (дата звернення: 13.10.2021).
2. Typelaundry, Lifejournal, «The only American designer to create a Sans Serif type of any merit part two». URL: <https://mailonsunday.livejournal.com/42443.html> (дата звернення: 15.10.2021).
3. Галимова Н. В. Графічний дизайн в соціокультурній практиці книговидання кабардино-бакларії: дис. канд. культ. : 24.00.01 3 с.
4. Paul S. Tradition and Innovation: The Design Work of William Addison Dwiggins, Vol. 1, No. 2 P. 26 URL: <https://www.jstor.org/stable/1511497?origin=crossref> (дата звернення: 18.10.2021).

#### **Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,  
проф. Сбітнева Н.Ф.

## Зберігання мистецької та культурної спадщини України в умовах російсько-Української війни 2014-2022 рр.

Катерина Рябініна

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

«Достатньо знищити пам'ятки культури народу, щоб уже в другому поколінні він припинив своє існування як нація», – казав Альфред Розенберг [1]. Війна знищує твори мистецтва, тому важливо дбати про збереження культурної спадщини держави.

Питання евакуації мистецьких цінностей стало для України актуальним із 2014 року під час збройної агресії російської федерації. Інформацію про можливе вторгнення в Україну у лютому 2022 року було відомо заздалегідь. Першочергово евакуювали роботи з музейних колекцій, галерейні експозиції, архівні матеріали, які становлять “фізичну” культурну спадщину нації. Музейники та галеристи розділилися, хтось чекав до останнього, ховав у надійне місце у фондах, вивозив на Захід чи за кордон, інші подумали завчасно і мали план дій. Мінкульт та міські ради не було залучено безпосередньо до координації процесів евакуації. Ніхто не сформував для працівників інституцій чітких рекомендацій, тож долі колекцій цілком залежали від команд. Допомогали евакуювати твори всі хто міг: закордонні колеги, волонтери, співробітники, українські організації. Таким чином вивозили з під обстрілів Харкова, колекцію музею Харківської школи фотографії, що перед початком війни готувався до відкриття. Починаючи з 2018 року музей працював як база для досліджень та вів видавничу діяльність. Наприклад, фотокниги, першу велику монографію про феномен школи.

У перші дні вторгнення за музеєм доглядали, а за допомогою волонтерів – Родіона Прохоренка, власника фотолабораторії Vinol, фотографа Олексія Товпиги, волонтерки Зої Захарової – колекцію музею та архіви авторів було зібрано й згодом перевезено на захід країни завдяки допомозі Вероніки Склярової.

Фонд, Prince Claus Fund for Culture and Development з програмою “Cultural Emergency Response”, сам зв'язався з музеєм і надав фінансування вивезення робіт.

Незважаючи на те, що фотографії – це не якісь важкі нетранспортабельні об'єкти, вони все одно достатньо примхливі, потребують делікатності в температурі та інших умовах зберігання. В тому, з якими матеріалами контактують, – говорить менеджерка МОКСОР Олександра Осадча [2].

Спершу з музею евакуювали всю колекцію – негативи, плівки, оригінали і вінтажні фото,

© Катерина Рябініна, 2022

надруковані ще у 1970-тих. Потім почали збирати і вивозити приватні архіви авторів Харківської школи, з якими у проекту завжди був дуже тісний контакт.

Постає проблема зі збереженням робіт. Не всі роботи можна безпечно перевезити, одні завеликі, чи надто ціні, чи важкі, тому доводиться вибирати, що важливіше. «Кожний український музей має так званий червоний список своїх колекцій, – каже Кирило Ліпатов, заступник директора з наукової роботи та виставок Одеського національного художнього музею [3].

Співробітники Харківського ЛітМузею не мали готового плану на випадок повномасштабного вторгнення, але відчували, що війна може статися. За допомогою міністерства культури їм вдалося евакуювати свою колекцію рідкісних книг, рукописів і фотографій – життєво важливий культурний ресурс, почасти тому, що архів документує яскраву історію літературного опору монокультурному російському домінуванню – до того, як почалася серйозна боротьба.

Процес збереження творів мистецтва охопив і захід України. Таким чином у львівських галереях, музеях і церквах триває масштабна операція зі збереження культурної спадщини міста. Тисячі творів мистецтва та артефактів обережно переносять у таємні підземні сховища. Пріоритетом є захист вітражів в історичному центрі Львова, який є об'єктом всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. З Вірменського собору вперше з часів Другої світової війни вивезли й сховали у безпечному місці цінну дерев'яну скульптуру Христа XV століття. Твори мистецтва, переміщені у сховище, не можуть перебувати там надто довго без належного клімат-контролю, вони почнуть псуватися, каже директор Національного музею Ігор Кожан [4].

Зараз велика частина колекцій українських інституцій перебуває на збереженні за кордоном. В Україні виставкові зали музеїв, галерей пусті, відвідувачів немає. Культурне життя на більшій частині території країни відсутнє. Ми бачимо, що війна спрямована проти культури й історичного надбання, на знищення української ідентичності. Але українці сильні духом та сміливі серцем, культурні діячі, митці, активісти продовжують боротися на своєму фронті, об'єднуються і роблять все для збереження культури.

*Література*

1. Акуленко В. Охорона пам'яток культури в Україні 1917 – 1990. – К., 1991. – С. 1531.
2. Gwara Media – Олена Мигашко, Сергій Прокопенко – МИСТЕЦТВО НА ВІЙНІ. ЯК ЕВАКУЮВАЛИ КОЛЕКЦІЮ МУЗЕЮ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ – 2022. <https://gwaramedia.com/mistecztvo-na-vijni-yak-evakuuyovali-kolekcziyu-muzeyu-harkivskoi-shkoli-fotografii/>
3. Bloomberg – Тарас Кайдан, Мар'яна Матвейчук і Фергус О'Салліван – The Rescue Mission to Save Ukraine's Cultural Heritage – 2022 <https://www.bloomberg.com/news/features/2022-03-26/ukraine-s-museums-are-leading-a-cultural-rescue-mission>
4. BBC News Україна – Джоель Гюнтер – Як Львів рятує свою безцінну культурну спадщину. – 2022. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-60724627>

**Інформація про автора**

студентка 2 курсу ОПП Продюсування та  
арткураторство, факультет АВМ

Керівник: ШАУЛІС Катерина



## Йозеф Мюллер-Брокманн – батько швейцарського графічного дизайну

Савчук Є.С.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Йозеф Мюллер-Брокманн – це ключова фігура у швейцарській школі графічного проектування, на підґрунті якої сформувався міжнародний типографічний стиль. Його праці були направлені на пошуки універсального графічного вираження за допомогою простого дизайну на основі сітки. Також він був прихильником мінімалістичного дизайну, використовував модульну сітку для графічного дизайну і став першим, хто систематизував історію візуальної комунікації.

За свою довгу кар'єру Мюллер-Брокманн зарекомендував себе як провідний практик і теоретик швейцарської школи графічного проектування, який прагнув до універсального графічного вираження через сіткові системи, без сторонніх ілюстрацій і суб'єктивних відчуттів.

Рух швейцарського графічного дизайну охопив певне розташування зображувальних та друкарських елементів. Використовуючи сітку як організаційний інструмент, було досягнуто гармонії між зображенням і типографікою, що стало основою для єдиної композиції. Йозеф Мюллер-Брокманн у книзі «Історія плакату» описує конструктивний плакат, що складається з: «... лінійних та пропорційних кореляцій між усіма частинами, кожна з яких інтегрована в ціле, і результат є оптимальним розташуванням для завдання [3, с. 157]».

На запитання Івонна Швеммер-Шеддина «Що для Вас означає порядок?», Йозеф Мюллер-Брокманн відповів: «Для мене порядок завжди видавав бажане за дійсне. Протягом 60 років я зробив безлад у файлах, листуванні і книгах. Однак у своїй роботі завжди прагнув до чіткого розташування типографічних і графічних елементів, чітким визначенням пріоритетів. Формальна організація поверхні за допомогою сітки, знання правил, що регулюють розбірливість (довжина рядка, відстань між словами й буквами і т.п.), а також осмислене використання кольору – ось ті інструменти, які дизайнер повинен освоїти, щоб завершити його завдання в раціональному й економічному питанні [4]».

Для прикладу пропоную проаналізувати плакат «Бетховен», що входить до серії «Тонхалле» та був розроблений у 1955 році. Це одна із класичних робіт Мюллер-Брокманна. Оскільки цей плакат був розроблений відносно давно, ентузіасти дизайну проаналізували кути і точне розташування дуг у цьому дизайні. Дуги

на плакаті розміщуються шляхом збільшення діаметра кожної дуги за принципом подвоєння (1, 2, 4). Це створює чистий і послідовний дизайн, який є елементом швейцарського стилю. Використання чорного і білого разом із ретельним розміщенням дуг створює імітацію рухомого кола. Це було зроблено Мюллер-Брокманном навмисно, адже таким способом можна було відтворити інтенсивність музики Бетховена.

У його дизайні немає нічого випадкового, все має певну мету для свого розміщення та розміру. Математичний процес і послідовна організація дизайну створили гармонію, яка відображається в музиці Бетховена. Плакат демонструє взаємозв'язок між математикою і дизайном, а також математикою і музикою через його асиметричне розташування і використання сіток. Майстер застосовував чистий і зрозумілий шрифт, який дозволяє прочитати повідомлення, зберігаючи точне розташування елементів дизайну.

У цілому, зазначимо, що плакат «Бетховен» використовує точність і ретельне опрацювання, щоб ефективно передати ідею швейцарського стилю. Йозеф Мюллер-Брокманн об'єднав дизайн та математику, аби створити плакат, який ініціює драматичні звуки музики Бетховена.

За своє життя Мюллер-Брокманн написав кілька плідних книг по дизайну, зокрема, «Модульні системи у графічному дизайні», відома як остаточне слово у використанні сіткових систем у графічному дизайні. Книга являє собою докладний посібник із використання модульної системи у графічному дизайні й оформленні робіт. Автор розповідає про застосування модульної сітки в дизайні книг, періодичних видань, корпоративної поліграфії, виставкових просторів, наводить історичні зразки архітектури, типографіки та дизайну, переконливо доводить універсальність й ефективність модульного методу проектування. «Інформація, з ясно і логічно розташованими заголовками, підзаголовками, текстами, ілюстраціями і підписами до них, не тільки швидше і легше читається, вона краще розуміється і відкладається в пам'яті. Це науково доведений факт і дизайнер повинен постійно тримати його в розумі [2, с. 13]».

Висновок. Йозеф Мюллер-Брокманн вважається одним із ключових гравців у швейцарській школі графічного проектування.

Його прагнення до чистих об'єктивних рішень ніколи не залишалося поза увагою: очевидний постійний аналіз й уточнення в його роботах. Здатність дизайнера до неупередженої самооцінки дозволила йому зробити новий ривок вперед зі своїми виявленими здібностями.

Мюллер-Брокманна можна описати багатьма словами, але влучно це зробив Пол Ренд: «Мої думки щодо МБ, можливо, найкраще можу виразити за допомогою цієї геометричної аналогії: «Отже, коло ідеальне, як і його цілісність. Як квадрат простий, так і його робота. Оскільки трикутник сильний, такі і його переконання» [1]».

#### *Література*

1. Holly Karlsson. Quick Design History: Josef Müller-Brockman #ThrowbackThursday. Shillington: веб-сайт. URL: <https://www.shillingtoneducation.com/blog/josef-muller-brockmann-tbt/> (дата звернення: 15.04.2022).
2. Josef Müller-Brockmann. Raster systeme fur die visuelle Gestaltung. Grid systems in graphic design. Verlag Niggli AG, 1981. 184 p.
3. Josef Müller-Brockmann, Shizuko Müller-Yoshikawa, Shizuko Yoshikawa Geschichte des Plakates Trans. London: Phaidon Press, 2004. 244 p.
4. Yvonne Schwemer-Scheddin. Josef Müller-Brockmann. Eye. 1995. Vol. 5, No. 19. P. 15.

#### **Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,  
проф. Сбітнева Н.Ф.

## Копіювання та стилізація: сюжетні ремінісценції європейського живопису в китайському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Се Ю.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Китайське образотворче мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є самобутнім та різнобарвним явищем, яке віддзеркалює різноманітність актуальних художніх процесів і прагне до універсальності художньої мови. Свідченням цього є проблематика сюжетних ремінісценцій європейського живопису, що є предметом нашої уваги.

Окремо слід зазначити, що китайські мистецтвознавці постійно звертають увагу на зазначену проблему, яка на сьогодні має очевидний історіографічний потенціал. Основне вістря аналізу дослідників спрямоване на осмислення сутності сюжетних ремінісценцій європейського живопису, що переважно репрезентуються у двох художніх формах: копіювання та стилізації.

Копіювання, насамперед, розглядається як етап фахової підготовки, що загалом відповідає китайській традиції «успадкування» майстерності в межах певної художньої школи або напрямку. Поза тим, вчені наголошують на вагомим відмінностях між формуванням «ескізних» навичок у європейському вишколі та практиках копіювання зразків у китайському мистецтві [4, 135], де лише через успадкування «норм письма» можна розраховувати на «глибоке проникнення в сюжетну образність» [3, 100].

Така очевидна відмінність у підходах змінює сам статус копіювання європейського живопису як фахової практики. В багатьох дослідженнях наголошується на тому, що робота із європейським мистецьким репертуаром триває не у контексті успадкування існуючої та естетично зрозумілої художньої системи, а як набуття нового комплексу навичок та образів.

Наприклад, Ян Фей підкреслює, що «дослідження і успадкування художніх ідей не виключає вивчення західного живопису», що в рамках мистецьких шкіл обумовлює «вагоме значення копіювання» [5].

Основною моделлю сюжетних ремінісценцій європейського живопису в китайському мистецтві, безумовно, є стилізація. Ця практика надзвичайно сильно вкорінена до мистецьких традицій Сходу. Приміром, Чень Лісян і Хуан Ай вважають стилізацію «загальною рисою всіх видів китайського мистецтва» та «ознакою зрілості китайського живопису», яку варто «успадкувати та розвивати» [2, 43].

В такій якості розглядає стилізацію і Ян Хуей, наголошуючи при цьому на неоднозначному відношенні до цієї практики в рамках роботи із європейським художнім досвідом [6, 233-234].

На наш погляд, досить характерним є висновок Ву Сюлу з приводу небезпеки надмірної стилізації, що породжує дві «крайні» тенденції: або «декоративізації» живопису, яка лише віддаляє від традицій та правил олійного письма; або поринання до світу символіки та знакової образності, що потребує іншої художньої мови та досить часто веде до мистецького абстрагування [1]. З огляду на таку множинність інтерпретації та застосування стилізації, Ян Цзе розглядає її в якості художнього прийому, що може існувати в межах різних мистецьких систем та мати свої форми вираження у європейському та китайському живописі [7].

Отже для китайських митців олійний живопис, як суто європейська техніка, є невід'ємною від образних рішень та жанрово-тематичного репертуару. Тому опанування майстерності олійного письма природним чином спонукає китайських митців до художньо-образного діалогу.

У китайському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. покликання на європейське образотворче мистецтво має багато форм та типів. В цих межах побутує розмаїття художніх інтерпретацій, яке дозволяє прослідкувати відмінності у характері сюжетної глибини та ступені проникнення до образної сутності твору.

Найбільшу увагу китайських дослідників викликають практики копіювання та стилізації, що назагал є типовими формами сюжетних ремінісценцій європейського живопису.

### *Література:*

1. Ву Сюлу (2008) «Стилізація» у фресках (магістерська робота, Центральна академія образотворчого мистецтва) / 旭鹭. (2008). 壁画中的“程式化” (Master's thesis, 中央美术学院)
2. Чень Лісян і Хуан Ай (2003) Про «стилізацію» китайського живопису. Журнал університету Сучжоу: Інженерне видання, 23 (6), 42-44 / 陈丽香, & 黄艾. (2003). 谈中国绘画的“程式化”. 苏州大学学报: 工科版, 23(6), 42-44.
3. Шао Дачжен (2007). Оцінка як вишуканих, так і популярних – Про картини Гао Куньшуня. Споживання, (1), 99-101 / 邵大箴. (2007). 雅俗共赏—论高坤水的画. 消费, (1), 99-101.
4. Шао Дачжен (2008). Поважаючи як витончене,

- так і звичайне—Читання картин Гао Куньшуя. Open Herald, (1), 135-137 /邵大箴. (2008). 雅俗共赏—读高坤水的画. 放导报, (1), 135-137.
5. Ян Фей (2012) Чень Юанду та його дослідження живопису (магістерська робота, Чжецзянський науково-технічний університет). /燕飞. (2012). 陈缘督及其绘画研究 (Master's thesis, 浙江理工大学).
6. Ян Хуей (2016) Про стилізацію в китайському живописі. Мистецькі технології, 29 (4), 232-232 / 杨慧. (2016). 浅谈中国画中的程式化. 艺术科技, 29(4), 232-234.
7. Ян Цзе (2014). Стилiзована думка в китайському малюнку. Молоді письменники, 12 / 杨洁. (2014). 中国人物画中的程式化思潮. 青年文学家, 12.

### **Інформація про автора**

Аспірант 1-го курсу 023 - Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

## Феноменальний успіх Девіда Карсона в галузі графічного дизайну

Сидорова В.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

З появою наприкінці ХХ століття такого явища в американському графічному дизайні, як Каліфорнійська нова хвиля, було відкрито шлях для широкого розмаїття творчих підходів в проектуванні, запроваджено до використання нові на той час комп'ютерні програми й цифрові гарнітури в типографіці. Один з яскравих представників даного напрямку – це Девід Карсон. Він є феноменом у світі графічного дизайну, бо за п'ять стрімких років пройшов шлях від невідомого митця до одного з найбільш шанованих метрів графічного дизайну.

У першу чергу роботи Карсона виділяються на фоні інших через те, що він категорично відмовився від модульної сітки. Він вільно оперує нескінченним набором переривання, відмінностей, порогів, вирізів, розривів і кордонів, насолоджуючись комбінаторикою і нескінченними можливостями комп'ютерних технологій [1, с. 34]. Також треба відмітити, що Карсон починає вивчати дизайн і типографіку в 26 років. До цього періоду він навчався на спеціальності соціологія та викладав за фахом психологію, економіку і світову історію в одному з каліфорнійських коледжів [2]. Після відвідування двотижневого майстер-класу з графічного дизайну в Арізонському університеті, він вступив в університет Сан-Дієго на графічний дизайн. З 1983 р. Карсон почав експериментувати в своїх роботах й за три тижні опанував таємниці типографіки в Швейцарії. Там він зустрів Ганса-Рудольфа Лутца, і ця зустріч дуже вплинула на майбутні роботи митця. Вже у 1989 році він став арт-директором журналу «Beach Culture», перетворивши його в один з найбільш авангардних журналів кінця 1990-х.

Зазначимо, що в 1992 році Девід Карсон розкрив свій талант на повну силу в «Ray Gun». Саме цей журнал зробив його широко відомим серед молоді читачкої аудиторії, якій прийшов до смаку такий радикальний та емоційний дизайн. Замість слідування модульній сітці, верстка цих сторінок була зроблена у вільній формі. Кожен розворот – це нове полотно, на яке наносяться літери і зображення. Замість використання певного обмеженого набору гарнітур шрифту, у кожному номері «Ray Gun» вводяться нові шрифти. Як приклад розглянемо один з розворотів «Ray Gun» 1994 року. Девід Карсон переробив оформлення одного, на його думку, дуже нудного інтерв'ю з англійським співаком Брайаном Феррі. Він вирішив зробити те, що, можливо, жоден звичайний дизайнер

ніколи б не зробив, а саме набрав текст інтерв'ю нерозбірливим шрифтом Zapf Dingbats, що складається з різних символів. Проте, в кінці того ж випуску весь текст надавався зрозумілим шрифтом з повторюваним мотивом зірочки.

Якщо не брати до уваги той факт, що єгипетські ієрогліфи більш зрозумілі, ніж шрифт, який Карсон вирішив використовувати для цього розвороту, – цей дизайн у багатьох відношеннях цікавий і забавний з точки зору читача. Шрифтова ієрархія Карсона відрізнялася від стилю його попередників. У порівнянні з іншими роботами, у цьому дизайні є відчуття балансу між порядком і хаосом. Працюючи над версткою цієї сторінки, митець не ставив собі за мету зробити легко читабельний й практичний дизайн. Карсон знав, що раз сторінці журналу все одно доведеться бути з розірваною версткою, то краще це зробити із задоволенням та трішки пограти з гарнітурою шрифту.

Девід Карсон завжди в пошуках нових засобів візуальної виразності. Цікаво бачити, як робота Карсона постійно задає нові критерії розбірливості, які змушують читача замислитися і розшифрувати повідомлення [2]. У той час, як більшість журналів прагне до того, щоб їх читач знав, чого чекати, куди дивитися й як читати сторінку, «Ray Gun» встановив зі своїм читачем відносини на більш глибокому рівні. Як вже згадувалося раніше, Карсон не дотримувався класичних правил композиції, бо він керується особистим й інтуїтивним підходом. Глядач приймає правила гри Карсона та ніби відчуває себе залученим у процес пошуку чогось цікавого або нового для себе. Він як митець цікавиться більшою мірою підсвідомою творчістю, а саме він стверджує: «Я вважаю, що інтуїція – не єдиний компонент в дизайні, але, мабуть, найважливіший. Це є у кожного. Цього не можна навчити. Насправді, більшість шкіл недооцінюють інтуїцію, оскільки вони не можуть кількісно оцінити її. Дуже складно навчити людей чотирьох кроків інтуїтивного дизайну, але ми можемо навчити вас чотирьох кроків створення гарної візитки або буклету. Прочитуємо Альберта Ейнштейна, який сказав: «Інтелект майже не потрібен на шляху до відкриття. Відбувається якийсь стрибок у свідомості, називайте це інтуїцією або якимось інакше, і рішення просто приходить до вас, і ви не знаєте, звідки і чому» [3].

Висновок. Феномен успіху Девіда Карсона полягає в його нетрадиційному, експериментальному та авторському стилі в

галузі графічного дизайну. Він використовує для створення образу журналу найрізноманітніші комбінації елементів і спростовує уявлення про те, що форма обов'язково повинна служити засобом передачі змісту. Його типографіка є уособленням висловлювання М. Маклюена: «Засіб повідомлення і є повідомлення» [4, с. 578]. Це свого роду філософія розширення меж дизайну, яка зробила Девіда Карсона настільки впливовим, а його роботи стали пізнаваними по всьому світу.

#### *Література*

1. Лаптев В. Типографіка. Порядок и хаос. М .: АВАТАР, 2008. 34 с.
2. Interview with design icon David Carson. URL: <https://whatyouth.com/magazines/what-youth-issue-11/david-carson-for-what-youth-issue-11/> (дата звернення: 28.04.2022)
3. Video TED:David Carson: design, discovery and humor , 2003 URL: <https://www.english-video.net/v/ru/436>.(дата звернення: 30.04.2022)
4. McLuhan G.M. Understanding the Media: External Extensions of Man. St. Petersburg: St. Petersburg Institute of Printing, 2009. 578 p.

#### **Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства,  
проф. Сбітнева Н.Ф.

## Короткий аналіз стану вивченості творчості художника Фу Баоши

Тен Сіяоджон

*Львівська національна академія мистецтв*

Фу Баоши (1904-1965) - один з найвідоміших художників китайського традиційного живопису ХХ ст., гравер печаток, історик і теоретик мистецтва, засновник школи китайського традиційного живопису «Синь Тінь-Лін». Фу Баоши працював на посаді першого директора Інституту китайського традиційного живопису провінції Цзянсу (1960-1965), заступника віце-голови Співки художників Китаю, голови цзянсуського філії Співки художників Китаю. Завдяки своїм художнім та організаторським талантам він домогся високої репутації як всередині, так і поза Китаєм.

Фу Баоши народився в місті Наньчан, китайській провінції Цзянсі в сім'ї простого ремісника. У 1915 році 11-річний Фу Баоши недовго працював підмайстром в керамічному магазині, у вільний час він часто заходив в магазин різьблених печаток, вивчав гравіювання печаток в стилі чжуань. У 1916 році він познайомився з художником Цзуо Цінлянь, який навчив його малювати, розуміти і цінувати картини китайського традиційного живопису. За допомогою китайського художника Сюй Бейхуна (1895-1953) молодому Фу Баоши вдалося в 1933 році поїхати до Японії і вступити на навчання в японський університет мистецтв Мусасіно за спеціальністю «Історія мистецтв Сходу», керував курсом відомий японський мистецтвознавець Кінбара Сейго (1888-1958). У той же час молодий китайський студент познайомився із західним мистецтвом, зокрема, скульптурою. Крім навчання, у вільний час Фу Баоши регулярно займався живописом і гравіюванням. Китайський відомий письменник Го Можуо (1892-1978) допоміг Фу Баоши влаштувати першу персональну виставку своїх творів в Токіо (1935), в тому числі картин, каліграфії і різьблених печаток.

Після дворічного навчання в Японії, Фу Баоши повернувся в Китай і викладав на факультеті Центрального університету Китаю (державний університет, заснований в 1914 році в Нанкіні, під час Японо-китайської війни переведений в Чунцин). Потім через війну опору японським загарбникам (1937-1945) сім'я художника в 1939 році переїхала в місто Чунцин, зупиняючись біля схилу Цзінганпо, і повернулася в Нанкін тільки після війни в 1946 році. Під час 8-річного перебування в Чунцин з'явився перший пік творчості традиційного китайського живопису Фу Баоши.

Через зміну політичного режиму (утворення

Китайської Народної Республіки в 1949 році), з 1950 року художник почав працювати, використовуючи сюжети у вірші Мао Цзедуну. Із закликом центрального уряду в 1957 році художник брав участь у створенні Інституту китайського традиційного живопису провінції Цзянсу, і став першим директором Інституту в 1960 році. Також в 1957 році, Фу Баоши очолив делегацію китайських художників з візитом і пленером до Румунії та Чехословаччини, де він написав більше 50 робіт. Потім протягом 1959 року по 1963 рік, Фу Баоши ще брав участь на 5 великих пленерах по Китаю. У 1965 році художник помер вдома від інсульту у віці 61 року. У підсумку, Фу Баоши створив понад 1000 робіт за все своє життя.

Ще в 1940-х роках Фу Баоши представив свою першу персональну виставку в Китаї. Його роботи зацікавили теоретиків мистецтва і колег-художників, зокрема, Го Можуо, Цзун Байхуа та Чжан Дацяня, отримали високі оцінки. Однак в 1950-1960-х роках, після утворення КНР в 1949 році, систематизованого дослідження творчості Фу Баоши не проводилося. Але в той же час було опубліковано кілька збірок творів живопису Фу Баоши видавництвом «Женьмін Мейшу» і літературним видавництвом провінції Цзянсу, а також збірок пленерних робіт всередині і поза Китаю. А незабаром після смерті Фу Баоши в Китаї почалася 10-річна соціально-політична кампанія «Культурна революція», тому дослідження творчості Фу Баоши припинилися.

Тільки починаючи з 1978 року, після проведення Китаєм політики реформ і відкритості, дослідженням культури й мистецтва знову стало приділятися певна увага. Першими повернулися до дослідження творчості Фу Баоши визнані мистецтвознавці Ву Ліньшен і Люй Лішан. У 1980 році Ву Ліньшен опублікував статтю про творчість Фу Баоши в престижному спеціалізованому журналі «Образотворче мистецтво», в якій були викладені творчий шлях, процес зміни поглядів, цілей і прийомів живопису, у тому числі й естетичні ідеї Фу Баоши. Публікація даної статті позначила повернення до вивчення творчості Фу Баоши, визнання цінності його ідей, привернула велику увагу до його робіт і методів. У статті Люй Лішана, опублікованій в тайванському журналі «Lionart» в липні 1981 року, детально описаний стиль творчості в традиційному китайському живописі Фу Баоши.

У середині 1980-х років, з поглибленням народного спілкування Китаю із західним

світом, розгорілися суперечки з питань подальшого розвитку традиційного китайського живопису. Тоді успішна трансформація традиції в сучасність у творчості Фу Баоши, як типовий приклад, привернула широку увагу художніх кіл. Вивчення творчості Фу Баоши до 1985 років в основному складалося зі спогадів і похвал, мало емоційне забарвлення, ще не настав етап об'єктивних і систематичних досліджень. Але цей період був важливим, він зберіг для подальшого дослідження велику кількість цінних матеріалів.

З другої половини 1980-х років, з появою в публічному доступі невідомих раніше робіт Фу Баоши, а також у зв'язку з виданням великої кількості ілюстрованих каталогів його робіт і ескізів, з'явилися прямі фотоматеріали для систематизованого широкого дослідження творчості Фу Баоши, в результаті чого, проводилося детальне вивчення художнього стилю, мотивів і сюжетів у творчості художника.

Чжан Гоїн у своїй магістерській дипломній роботі (1991 р.) приділив особливу увагу вивченню зв'язку між творчістю Фу Баоши та творчістю китайського художника Ши Тао (1642-1707). Саме Чжан Гоїн вперше порівняв Фу Баоши з Ши Тао, він також зіставляв роботи Фу Баоши на історичні сюжети з роботами Екояму Тайкана (1868-1958) і Хасімото Кансецу (1883-1945). В результаті цього Чжан Гоїн прийшов до висновку, що на творчість Фу Баоши сильно впливала японський живопис. Однак у науковому середовищі по-різному поставилися до такого висновку. Наприклад, критик Ву Ліньшен вважав, що західне і японське мистецтво хоча і впливали на творчість Фу Баоши, але не зіграли головної ролі в його творчості. Вчений Чень Люйшен об'єктивно оцінив нові пошуки з традиційного китайського живопису, проведені Фу Баоши в певні історичні періоди. Вибрані Фу Баоши сюжети важливих історичних подій з віршів,

як теми для творчості, стали новим мотивом в китайському традиційному живописі. Фу Баоши одночасно займався пошуками нової техніки і нових мотивів, поступово перетворюючи китайський традиційний живопис, відображаючи життя нової епохи.

На початку XXI ст. в галузі дослідження творчості Фу Баоши з'явилися нові напрямки, в тому числі зіставлення творчості Фу Баоши та творчості сучасників-художників, наприклад, лінь Фенмянь (1900-1991) і Лі Кежань (1907-1989).

Фу Баоши, як один з найяскравіших представників традиційного китайського живопису XX століття, досліджується не тільки в Китаї, але і в інших країнах.

Дослідники поза Китаєм в основному провели аналіз окремих аспектів творчості Фу Баоши, серед них Сіоде Хідео (1985), Юшимура Тецзії (1985), Девід Кларк з Британії (2006), Го Хуей з Лейденського університету (2010), Тамакі Мадіа та Гайда Юнь Вонг (2011), Шейла Вейнкер (2012), Юрія Ендрюс (2012), Майкл Дж. Салліван (2013), Лі Хі Джон (2015) та ін.

Треба відзначити, що всередині Китаю вже проведені глибокі та конкретні дослідження творчості Фу Баоши, а поза Китаю тільки з 1960-х років почали цікавитися творчістю цього великого китайського художника. В останні роки дослідження з конкретизацією проблем творчості Фу Баоши проводяться в основному у Великобританії та Америці.

На жаль, пленер, в якому брав участь Фу Баоши в 1957 році в Східній Європі, недостатньо вивчений. Крім того, вивчення творчості Фу Баоши ще не входило в науковий обіг в Україні, всім цим і обумовлена актуальність подальшого дослідження творчості Фу Баоши, зокрема його роботи на пленері в Східній Європі.

#### **Інформація про автора**

Аспірант 4 курсу ЛНАМ



## Музейні експозиції м. Сундсвалль (Швеція) як зразок сучасної комунікації з глядачем

Тесленко Ірина

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Шведське місто Сундсвалль, розташоване у лені Вестерноррланд, є відносно невеликим за кількістю населення, однак має сучасні музейні експозиції, які розташовані в історичному центрі міста в приміщеннях комплексу з чотирьох кам'яних будівель, що має назву Культурмагазинет (Kulturmagasinet). Музей Сундсвалля разом з центральною бібліотекою є осередком культурного життя міста, яке згуртовує людей: влаштовуються мистецькі акції, проводяться творчі майстерні для малих і для дорослих.

Методи організації музейних колекцій привертають особливу увагу, оскільки в них реалізуються сучасні принципи експонування. Досвід шведських музейників і галеристів є корисним для України, особливо сьогодні в умовах російської навали, коли завдання збереження і відновлення національних зібрань є нагальною потребою держави і її громадян. В свою чергу, виховання загальної культури починається з дитинства і передбачає прищеплення любові до історії, культурних, мистецьких традицій своєї землі, в зв'язку з чим експозиційні особливості мають відповідати потребам глядача навіть наймолодшого віку, увагу якого утримати найскладніше. Однак, саме культурно-естетичне виховання з молодшого дитячого віку, залучення до нього широких мас є запорукою формування всебічно розвиненої особистості. Тож створення музейно-експозиційних просторів, цікавих як дорослим, так і дітям, відіграє в цьому вагомий роль. Отже, окреслимо принципові особливості сундсвалльських виставок задля покращення розуміння стану виставкової справи в країнах Скандинавії та виявлення горизонту можливостей для сучасної української галерейно-музейної справи.

В музеї Сундсвалля представлено наступні експозиції: «Ватажок з Хьогома» (реконструкція культурного простору залізного віку на основі археологічного матеріалу, отриманого в ході розкопок курганів вождів поблизу Сундсвалля), «Дивовижні тварини» (про флору і фауну регіону), «По слідах індустріалізації» (головні етапи індустріалізації як вони проявилися в Сундсваллі і регіоні), «Місто, яке змінилося» (масштабна двоярусна експозиція, присвячена трагічній події, яка кардинально змінила обличчя міста – пожежі в Сундсваллі 1888 року, після якої місто було відбудовано в камені за проектами найкращих шведських архітекторів

© Ірина Тесленко, 2022

того часу; причому її двоповерховість відображає трансформацію у часі: перший ярус – зруйноване місто після пожежі із залишками того, що вдалося врятувати, а другий ярус – історія відновлення міста), «Довга рука закону» (про поліцію Сундсвалля з часів її заснування); «За мир, любов та справедливість» (присвячена феміністці, письменниці Фріді Стенхофф), «Карпе Люсем. Жінки, які упіймали світло» (про жінок-фотографів Сундсвалля початку ХХ століття: їх побут, культурне коло, безпосередньо самі роботи), а також «Петсон і Фіндус» (простір інтерактивних дій). Наймолодші глядачі можуть зануритися у світ веселих пригод разом з героями улюблених книжок Свена Нурдквіста про старого Петсона та його kota Фіндуса, що сприяє інтеграції наймолодшого глядача у культурний простір міста. Таким чином, запропоновані виставки дозволяють сформувати всебічне уявлення про історико-культурний розвиток регіону, з урахуванням особливостей сприйняття матеріалу різних вікових категорій.

Важливо підкреслити, що при створенні кожної з експозицій задіяно різноманітні інструменти впливу на весь спектр органів почуттів глядача, завдяки чому представники будь-якої вікової категорії та рівня освіченості знайдуть для себе цікавий матеріал. Так, в кожній з названих експозицій задіяно аудіоматеріал, як наприклад, завивання вовків, пташиний щебет («Дивовижні тварини»); звуки міста, дівочий спів («Місто, яке змінилося»), матеріали кінохроніки («Карпе Люсем. Жінки, які упіймали світло»); аудіовізуальний матеріал, який можна подивитися, почитати, послухати в ході відвідування виставки «По слідах індустріалізації», тощо.

Зорове сприйняття задіяне не тільки по горизонталі/вертикалі (огляд традиційних музейних стендів, вітрин), а й весь час глядача очікують несподіванки: муляжи тварини під стелею, фігури людей у натуральний розмір або трохи більше, яких показано за виконанням звичних справ. Це городяни Сундсвалля кінця ХІХ століття: торговка рибою, еквілібристка, яку, щоб побачити, треба подивитися угору, рознощик газет, поважні чоловіки, що обговорюють, вірогідно, плани архітектурної перебудови міста, тощ. Також це світ маленьких фантазійних істот, які мешкають під ліжком, у важкодоступних закуточках житла («Фіндус і Петсон»).

Приділено увагу тактильним враженням:

глядач може торкатися хутряних виробів (в експозиції «Ватажок з Хьогома»), згадує про попіл, який єдино і залишився після пожежі від дерев'яних будівель у 1888 році, коли йде по чорній нерівній підлозі, що його імітує («Місто, яке змінилося»), опиняється в суцільно автентичних інтер'єрах початку ХХ століття.

Нарешті, інтерактивною є виставка для дітей «Фіндус і Петсон», яка відтворює світ персонажів Свена Нурдквіста надзвичайно ретельно: діти можуть гратися в автентичних інтер'єрах, ловити рибу, приміряти на себе старовинні капелюхи, готувати млинці на кухні Петсона, складати пазл із фотографій початку ХХ століття, роздивлятися вміст численних шухлядок у старовинних комодах, тощо.

Таким чином, при створенні зазначених виставок використано метод занурення, спрямований на відтворення та виявлення зв'язків не тільки між об'єктами культури і мистецтва, а й між людиною та її об'єктно-культурним оточенням. Цей метод найбільшою мірою відповідає актуальним запитам сучасного глядача та може ефективно застосовуватися у музеях будь-якого типу. Іншим принципово важливим моментом є спрямованість впливу виставки на глядача різного віку, з урахуванням вікових особливостей сприйняття. Завдяки цьому музейна експозиція стає простором формування особистості, її постійного інтелектуального та духовного зростання, місцем, де цікаво і корисно водночас.

### **Інформація про автора**

канд. мистецтвознавства, ст. викладач каф АВМ  
ХДАДМ

## Елементи вікторіанської готики в сучасних інтер'єрах

Триколенко С. Т.

Національний авіаційний університет

Сучасні концепції дизайну інтер'єру часто ґрунтуються на здобутках попередніх історичних епох, які, в свою чергу, часто втілюють еkleктичні поєднання різних періодів, стилів й територій. Хочеться розглянути актуальне спрямування в дизайні інтер'єрів початку ХХІ століття – вікторіанську готику. Сам термін «вікторіанська готика» виник у другій половині ХІХ століття, і став уособленням поняття «неоготика» на території Англії доби правління королеви Вікторії. Аналізуючи історичні передумови виникнення неоготики загалом та вікторіанської готики зокрема, слід сказати про довготривалість будівництва деяких готичних споруд на території Західної Європи. Доба готики, хоч і мала загальноприйнятий початок та кінець у світовій історії мистецтва й архітектури, фактично, продовжувала своє існування аж до кінця ХІХ століття. Саме цей період і отримав назву «неоготика». Можна сказати, що на території Англії сплеск зацікавленості архітектурою, скульптурою, декором готики пов'язаний із певною реакцією на французький ампір, що асоціювався із війнами Наполеона. Не можна оминути увагою і той факт, що доба «варварства», «темного середньовіччя» в уяві прогресивних мислителів другої половини ХІХ століття ототожнювалася із формуванням містичних учень, які також набували популярності в добу королеви Вікторії. На території Англії сформувалися певні регіональні риси неоготики, які і стали причиною появи особливого терміну «вікторіанська готика». Насамперед потрібно назвати складні архітектурні конструкції із численними переходами, «прихованими» приміщеннями і цілими поверхами; темні, похмурі кольори внутрішнього оздоблення; підкреслену розкіш і складність орнаментики; численні вітражні вставки у вікна, двері та меблі... Не минули британські інтер'єри численні іноземні сувеніри: китайська порцеляна, ширми, індійські скульптури, єгипетські старожитності. Утворився своєрідний синтетичний мікс. Атмосфера давньої історії, містичності, контакту із могутніми потойбічними силами стала основною рисою вікторіанської готики.

На сучасному етапі цей стиль набув популярності як в країнах Західної Європи та

© Триколенко С. Т., 2022

Америци, так і в Україні. Він легко адаптувався для житлових та громадських приміщень. Особливу популярність здобув серед представників неформальних субкультур. Сучасні матеріали надають фактично безмежні можливості для творчих пошуків дизайнерів. Втім, стильове спрямування формує певні вимоги. Активно використовуються дерев'яні елементи, такі, як обшивка стін, колони, габаритні меблі із натуральної деревини, різьблення. Кольори стін, а іноді й стелі, витримані у темних кольорах. Шпалери часто мають складні витончені візерунки, або ж навпаки, обмежені нейтральною фактурою. Обов'язковими елементами стилю є велика кількість предметів інтер'єру: масштабні декоративні люстри, бра; картини або фотографії в ажурних рамах; гобелени, штори та гардини; скульптури, статуетки та дрібний декор. Стосовно предметів інтер'єру думки дизайнерів розділилися – частина вважає за необхідне дотримуватися історичних зразків, частина – використовувати сучасні предмети. Наразі можна зустрічати обидва варіанти. Доступність матеріалів та готових виробів, можливість виготовити будь-які предмети інтер'єру за індивідуальним замовленням забезпечують втілення концепцій як класичної вікторіанської готики, так і осучаснених варіантів. Оскільки сам стиль вікторіанська готика історично сформувався на засадах різних епох та втілює ідею синтетичного поєднання не лише здобутків історичних періодів, а й культур з усіх куточків світу, цілком доречно вносити у нього новітні корективи. Також варто підкреслити той факт, що часто інтер'єри у стилі вікторіанської готики доповнюються елементами, характерними для стімпанку, кіберготики та інших стилів неформальних субкультур.

Розглянувши особливості стилю та історичні умови його виникнення, можна констатувати його актуальність для сучасних дизайнерських проєктів.

### Інформація про автора

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну інтер'єру

## Стислий огляд концептуальних самовизначень студій живопису та “Нові медіа” AVU - Академії мистецтв у Празі як приклад сучасних нестандартних освітніх підходів.

Тур`янська Ю.А.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Дисципліни розглядаються через розкладання по тезах таким чином: ініціація, традиція, аналіз, синтез; інтеграція, експеримент; творчість - дає приблизну структурну уяву про концепції викладання у Чеській Академії. Академія мистецтв у Празі - це атмосфера постійного творчого пошуку, низка майстерень, де завжди йде процес практичної та інтелектуальної діяльності. Потреба та концепція взаємодії міста та академії, характер взаємодії - описана у сенсі існування кожної студії академії мистецтв. Перелік тез кожної студії - як гасло для митців для створення майбутнього Чехії - окреслюють завдання покоління, що навчається для потреб соціуму, оскільки більшість студій має домінуючі напрямки вираження та створення у контексті сучасного мистецтва.

### ЖИВОПИС

#### Ініціація

Педагогічний метод, який ми обираємо найчастіше, - це недирективний підхід і спроба не вести до авторитетних чи інструктивних моделей навчання. В оптимальному випадку учням важливо самим шукати теми та знаходити рішення. Призначення завдань є швидше винятковими в випадках, коли робота застопорилася. Ми, як і раніше, вважаємо можливість визнання помилки або помилки дуже важливим засобом навчання, тому що конфронтація з помилкою або невдачею може мати дуже позитивне значення для подальшого розвитку.

Ми сприймаємо Мальовничу студію як відкритий простір для роботи з мальовничими засобами, а також з іншими медіа, які часто виходять від живопису або протистоять йому.

#### Традиція

Основне визначення живопису виявляє, що йдеться про нанесення фарб суцільним шаром на підкладку. Це просте визначення при правильному розумінні та використанні дає величезний діапазон виразних засобів та показує, що творчий процес живопису відкриває можливість відкинути те, що вже було перевірено, та повернутися до початку. Живопис - це традиційна техніка (з терміном «традиційна» як перевага), і з її допомогою можна досягти точних художніх результатів. Водночас її краса - а ми бачимо перевагу живопису - у її неточності. Ми бачимо в цій помилці важливий

робочий інструмент. Картина вмирала стільки разів, що нещодавно перетворилася на зомбі. На нашу ж пам'ять, її фарбували і фарбуватимуть. Середовище живопису переживає не кризу, а постійне перевизначення своїх завдань, як і сучасне мистецтво.

#### Аналіз

На початку завжди є намір, навіть ціною невиконання його у меті. Намір також може бути у тому, що ми маємо його свідомо. Ми вважаємо той факт, що не всі наміри можна висловити за допомогою живопису.

Навчання засноване на конфронтаціях та інтерв'ю; тому основою є критичний дискурс. Це передбачає особливу концентрацію, працьовитість та інтелектуальну підготовку. Зрозуміло, що у студії є таланти різних типів немає ідеального учня, але зіткнення інтелектуального, умоглядного і інтуїтивного чи емоційного підходів вигідно всім; навіть деяке непорозуміння чи несумісність можуть дати хороші результати у довгостроковій перспективі

#### Синтез, інтеграція

Студенти мають та можуть працювати з відео, фотографією чи тривимірними об'єктами, і тут часто з'являються перформативні підходи. Ми вважаємо дуже важливим, щоб усе відбувалося в рамках однієї студії, яку ми сприймаємо як лабораторію та тимчасову «охоронну зону», де можна спробувати все.

У студентів Студії Живопису різні художні цілі. Одні захоплюються експресивним живописом, інші - абстракцією, треті підходять до фотографії, треті підходять до жанру мультяшних жартів. Сума практичних навичок, які будуть потрібні студенту для успішного виконання своєї професії, не може бути визначена заздалегідь.

#### Експеримент; творчість

Студенти повинні сприймати студію як «безпечну зону» для експериментів. Не слід уникати складніших перешкод. Він має впевнено підходити до гри. Ми бачимо можливість прогресу, коли переходимо у навчання у ігри у «гру»

Навчання в першу чергу не регулюється простим ключем, яким є виконання заздалегідь визначених критеріїв з точки зору навичок та майстерності в малюванні та живописі. Істотною характеристикою успішного адепта є особливий тип інтенсивності, незалежно від середовища або очікуваного результату. Беручи

до уваги пропорційність підходів і характеристик усередині студії, ми іноді віддаємо перевагу якійсь непередбачуваності подальшого розвитку претендента. Зі швидкістю та глибиною змін наш світ і наше життя розвиваються з традиційних мистецьких уявлень та метафор. Потрібно знайти нові. Кожне підходяще уявлення є інструментом для розуміння і перетворення. Кожна знайдена метафора може бути фіксованою точкою в житті нового твору.

New Media Studio

Ініціація

Студія Нові медіа - це місце, де разом прояснюється саме поняття «нові медіа» та шукається його актуальний зміст. У студії гарна орієнтація у сфері, відкритість до нових ідей та технологічних рішень, бажання працювати та щось повідомляти своєю творчістю. Під час навчання студент орієнтується здебільшого на постійну роботу над власними проектами та активну участь у мистецьких операціях. Ідеальний профіль випускника New Media - це впевнена в собі особистість, що критично належить до цього і здатна публічно представити свою формальну та змістовну роботу. Докторантура в рамках студії є платформою для художнього дослідження, яке поглиблює пізнання світу через візуальне мистецтво як на теоретичному, так і на практичному рівнях. Наше бачення - неієрархічний безпечний простір без силових ролей - студія, яка функціонує як живий організм, мистецтво як колективне явище.

Докторантура для жінок ми вважаємо за краще чітке особисте висловлювання, сильний соціальний, бажано феміністський мотив. Ми очікуємо на розвинену незалежну особистість, орієнтовану на намір власної роботи та чутливу до безпосереднього оточення в студії та ширшого соціального контексту. Ми підписуємось під Кодексом феміністських художніх установ

Традиція

-Відсутність тез

Аналіз

Водночас заохочують до розширення своїх теоретичних знань та здатності формулювати

відправні точки власної роботи, а також краще орієнтуватися у суспільстві та культурі. Все із постійним усвідомленням присутності мови мистецтва, поезії.

Синтез, інтеграція

Широта засобів і міждисциплінарність важливі нам; ми хочемо поставити під сумнів соціальні стереотипи, вивчити мову.

Експеримент; творчість

Ми працюємо з позитивною дискримінацією для знедолених, робітників, студентів з різних меншин - расових, квір, матерів та інших. Ми руйнуємо ієрархічну патріархальну структуру, ми вчимося одне від одного. Ми хочемо давати не прямі відповіді, а питання та простір для їх вивчення. Ми розуміємо помилку як педагогічний позитив - нам важливо, щоб учні не боялися помилятися, експериментували, боролися із загальним негативом. Ми наголошуємо на знайомстві з собою і своїм тілом, пошук характерного середовища для вашої роботи, відкриття себе в ширшому контексті. Формування впевненості у собі з урахуванням спостереження за локальним і світовим контекстом своєї роботи.

Висновок:

Розгляд описань студій дає уяву про значимість та розвиток сучасного мистецтва у Чехії - країні, що зараз являється культурно розвиненою, сучасною. Традиційний академічний живопис вивчається та практично задіяні тільки у студії реставрації з прикладною ціллю. Головний висновок, що об'єднує цей тезисний аналіз: мистецтво у AVU розглядається, вивчається та створюється як вільна форма через концептуальний, філософський, синтезований, потужно-експериментальний, дискусійний, суспільно значущий аналіз. Цікаво, що при розгляданні тези "традиції", ми бачимо або відсутність самовизначення, або переосмислення у контексті особистого бачення своєї діяльності студій.

**Інформація про автора**

Викладач кафедри аудіовізуального мистецтва  
ХДАДМ

## Відкриття особистих можливостей через фото-мистецтво

Даріна Хараман

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Усі ми боїмося зробити перший крок до можливостей, нас лякає все нове. Внутрішні перешкоди які зводяться на шляху до майбутнього- ілюзорні образи наших особистих почуттів. Страх, у темних кутах свідомості, і краплини світла-шансів, які дають надію на краще життя. Крик допомоги, самому собі, в твоїх руках, голові, в тобі, потрібно лише стерти цю межу, межу сумніву. Наші думки – страхи – кордони. Боротьба з внутрішнім я, це все залежить від мотивування. Інструкцій які ми в себе закладаємо. Використовуючи різну атрибутику задля бачення особистості. Буд-то людина яка захотіла пройти через відчуття відображення, побачивши віддзеркалення особистості, способом – Фотомистецтва

Фотографія як відображення та спосіб погляду на проблему відкриття особистих можливостей. Люди зіткаються в боротьбі зі своєю особистістю, шукаючи вихід до нових можливостей. Руйнуючи межі сумнівів, знаходячи себе. Відкрити тему внутрішнього стимулу та привернути увагу людини до своєї особистості, допомогти зрозуміти себе, надати волю почуттям які заважають самозростанню. Проаналізувати внутрішню проблему як спосіб відкриття нових можливостей, та боротьби з особистими страхами. Кожна людина є істотою, яка бажає, але рідко досягає повного завершення задоволення всіх своїх потреб. Якщо в житті людини і виникає момент «мотиваційного затишшя», коли їй властива повна відсутність бажань та потреб, то такий момент є надзвичайно коротким або ж свідчить про порушення особистісного функціонування. Заспокоєння однієї актуальної потреби викликає прихід іншої. Фотозображення - це певна метафорична аналогія, що досить системно забезпечує відповідність елементів, котрі збігаються в ряд властивостей або встановлюються у формі чіткого послідовного зв'язку між ними, а саме - між предметами, явищами та процесами. Зміст фотозображення дає підставу для перенесення інформації, що сфокусувалась у процесі її перенесення. Всі люди завжди чогось бажають і є натхненними на пошук особистих цілей, однак ці процеси відзначаються яскравою своєрідністю й утворюють осередок структури особистості[5]. Сучасні технічні засоби — телефони, смартфони, ноутбуки та, звісно, потужні фотоапарати — мають фото та відеофункцію, що дозволяє людині бути творцем і режисером особистого буття, фіксувати, «задокументувати» найкращі

миті реальності в їх емоційному розмаїтті, адже з цього й складається людське життя[1]. Наше бажання до змін, вже являється стимулом до розвитку нових можливостей в фото-мистецтві та пошук різних форматів існування, бачення. Примусом може стати тільки усвідомлена потреба й тільки в тому разі, якщо задоволення цієї конкретної потреби, багаторазово проходячи через етап самонавіювання, безпосередньо переходить у дію. Різноманітні потреби можуть як співіснувати, так і суперечити одна одній. Із суто пізнавальної точки зору людину може цікавити одна професія, з матеріальної — інша, з позиції престижу — третя. Зупинивши свій вибір на одній із них, людина здійснює чималу роботу щодо усвідомлення привілеїв тієї потреби, задоволення якої для неї найбільш значуще [5]. Можливості залежать тільки від бажання самої особи. Самоаналіз особистих потреб та підкреслення для себе основних пунктів, які надалі зможуть принести якісь гарантії майбутнього. Але це довгий та не простий процес становлення, яку людині потрібно пройти самому, руйнуючи бар'єри особистих страхів. Найбільш могутня мотивація сила особистості, як стверджував Формм Е. - це конфлікт між двома прагненнями - до свободи та до безпеки, що зумовлений існуванням екзистенційних потреб. Фотохудожник повинен володіти безліччю якостей. Формм Е. визначив п'ять основних екзистенційних потреб людини: у встановленні стосунків, у подоланні, у вкоріненні, в ідентичності, в системі поглядів та відданості [1]. Всі ці потреби залежать від нашого емоційного становища, відчувати себе вільним та безперечно захищеним від зовнішнього тиску це бажання кожної людини, але у вакумі людині теж буде незручно. Прагнення до особистих запит і стимулює на зміни. Силою особистості, на думку Юнг К. виступає прагнення досягти кінцевої життєвої мети – повної реалізації свого «Я». Процес досягнення цієї мети спрямований на особливий результат – «здобуття самості». Самість Юнг К. вважав найголовнішим архетипом, що втілює в собі єдність свідомого та несвідомого, гармонію та баланс різних протилежних елементів психіки [1]. Всі психологічні аспекти виражаються способом фотографія, що дає образ, поєднує в собі художню виразність з вірогідністю і в застиглому зображенні втілює суттєвий момент дійсності[4]. Мені близька точка зору Юнг К. Ставлячи в житті собі мету до якої ти йдеш на протяжності свого життя, ти задалегідь програмуєш себе на дії.

Особистість не просто реагує на зовнішні стимули середовища, вона сформована прагненнями власного «Я» й орієнтована на майбутнє. По суті, рушійною силою особистості, як постулює Адлер А. є існування єдиної динамічної сили, що лежить в основі людської активності - пошуку досконалості. Адлер А. вважав, що прагнення до переваги - це фундаментальний закон людського життя і єдина мотиваційна сила в житті особистості[1]. Адлер А. відображує мотивацію як прагнення особистого самоствердження, відображаючи існування як бажання до першості. Все це пов'язано з фото-сприйняттям, та передається через мистецьку думку. У наукової і художньої творчості багато спільного: в обох видах творчості люди концентрують свою волю на досягнення мети; обидва процеси припускають здатність глибокого осмислення і перетворення життя, своє прагнення пізнати її, щоб зробити більш досконалий і гармонійніший. У художній творчості переважає мислення образами[3]. Фотографія являється інструментом пошуку та вираження досягнення поставленої цілі, проаналізувавши різні думки, ми можемо побачити що мотивація це складний процес само-аналізу людського буття та відображення, який підкріплений різними характерними потребами, наприклад Формм Е. роздивляється з точки зору: встановленні стосунків, у подоланні, у вкоріненні, в ідентичності, в системі поглядів та відданості. Юнг К. в досягненні життєвої мети. За Адлером А. мотивація це в першу чергу прагнення до досконалості та переваги над іншими. Всі ці аспекти є суттєвими фрагментами в становленні фото-мистецтва та, та боротьби с особистими страхами, передачі почуттів, встановленні Фото-відображення.

#### Література

1. Візуальність як домінанта сучасної культури: зб. матеріалів Міждисциплінарної наук. конф., Київ, 7–8 грудня 2017 р. — К.: ІК НАМ України, 2017. — 84 с.
2. Карл Ю. Індивідуація як мотиваційна сила особистості[Електронне Джерело] Карл Ю. Доступ до джерела: [https://pidru4niki.com/13340203/psihologiya/individuatsiya\\_motivatsiyna\\_sila\\_osobistosti\\_yung](https://pidru4niki.com/13340203/psihologiya/individuatsiya_motivatsiyna_sila_osobistosti_yung)
3. Мистецтво і його роль в житті людини і суспільства. Електронне Джерело] Доступ до джерела: <http://www.um.co.ua/9/9-8/9-80724.html>
4. Кармазіна Н. ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ МИТЦЯ: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв / Суми / 2020. - [Електронне Джерело] Доступ до джерела:<https://repository.spu.edu.ua/bitstream/123456789/9829/1/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%B7%D1%96%D0%BD%D0%B0%20%D0%9C%D0%B0%D0%B3%D1%96%D1%81%D1%82%D1%80%2027.11.2020.pdf>
5. Столяренко О. ПСИХОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ: НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК/ Київ «Центр учбової літератури». - 2012.- /Гриф надано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України (Лист № 1/11-2515 від 30.03.2011 р.) <https://filos.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/03/Psykholohia-osobystosti.-Stoliarenko-O.-B..pdf>
6. Прагнення до переваги як основний мотив (Альфред А.) Відкритий міжнародний Університет розвитку людини в Україні. психологія особистості. 2016. [Електронне Джерело] Доступ до джерела: <https://studfile.net/preview/5184265/page:39/>

#### Інформація про автора

студентка 4 курсу ОП Кураторство та галерейна діяльність Факультету АВМ

Керівник: Катерина Шауліс

## Олексій Бродович – ікона графічного дизайну

Чернова З.К.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

У загальній історії становлення та розвитку графічних візуальних комунікацій, починаючи з кінця XIX століття та протягом усього XX, особливе і дуже значуще місце як найбільшого художнього явища у глобальному масштабі належить графічному дизайну Сполучених Штатів Америки. Практична діяльність дизайнерів-графіків США зробила значний внесок у розвиток багатьох напрямків сучасного графічного дизайну, насамперед – у галузь журнального дизайну.

«Творча особистість О. Бродовича (1898–1971) значною мірою визначала розвиток американської журнальної дизайн-графіки середини XX століття та дозволила вивести її на лідируючі позиції у світовому масштабі» [1, с. 16]

З 1934 по 1958 р. він обіймав посаду арт-директора журналу «Harper's Bazaar», який поступово перетворив з традиційного для початку 1930-х років видання для жінок на журнал із оглядом високої моди та мистецтва. Контент, який створював Олексій Бродович, не підлаштовувався під читачів, а змушував їх сприймати нове. Таким чином він сприяв розвитку художнього смаку та підвищення естетичного рівня читачів. Разом з цим його дизайнерські графічні рішення досягали і практичної мети захоплення та утримання уваги, донесення необхідних меседжів та досягнення конкретних маркетингових цілей.

Багато чого з того, що ми сьогодні сприймаємо як даність, було вперше сформульовано та використано саме ним. Він вперше привніс елементи імпресіонізму у фешн-фотографію, започаткував концепцію «білого простору», об'єднав шрифт і картинку неймовірним для того часу чином. Текст то обтікав силует вирізаної фотографії, то симетрично відображав її, то вибудовував ритм динаміки її розташування.

Також він «експериментував із формою шрифту, яка відтіняла супроводжуючу текст фотографію» [2, с. 74]. Машинописні стилі змінювали трафаретні та сусідили з класичним шрифтом Bodoni.

«Наразі статті в журналах часто починаються з двосторінкового розвороту. Це також заслуга Олексія Бродовича. Він давав можливість уявити матеріал тематичної статті грандіозним чином: велика фотографія, яка не вміщується на сторінці, заголовок, невеликий блок тексту і багато вільного місця» [2, с. 74]. Саме таке поєднання дозволяє забезпечити візуальну глибину сторінки журналу. Вибудовуючи свої

макети так, ніби вони були кінокартинами на плівках, О. Бродович використовував «весь інструментарій графічних засобів: повтор, рефлексію, діагональну й горизонтальну напругу, накладання одухотворених і неживих форм, обман сприйняття, контрасти масштабу, кольору та шрифту» [1, с. 17].

Тонке розуміння Бродовичем закономірностей візуального сприйняття дозволяло йому створювати зухвалі, яскраві динамічні композиції у двомірному просторі журнальної обкладинки, смуги чи розвороту. «На своєму творчому шляху Бродович пройшов через безліч художніх уподобань та стилів» [1, с. 17], що відобразилося на всій його дизайнерській діяльності.

Висновок. В результаті експериментів і вдосконалення технічних прийомів, а також завдяки викладацькій діяльності та практичній роботі Олексій Бродович заклав основи сучасного журнального дизайну. Дослідження художньо-комунікативних особливостей візуальних графічних комунікацій у творчості Бродовича мають особливе значення та практичний інтерес і в сьогоденні.

В наш час постійного інформаційного шуму та дефіциту часу, коли люди мають кліпове мислення, правильна організація тексту в об'єднанні з зображенням роблять повідомлення доступними для розуміння, легкими у сприйнятті і спонукають споживача до потрібних дій. Вивчення досвіду Олексія Бродовича – джерела його натхнення, приклади готових робіт, рекомендації учням, принципи за якими будовався його творчий процес, осмислення доцільності та влучності використання тих чи інших засобів і прийомів у створенні макетів є дуже цінним та необхідним для професійного становлення будь-якого дизайнера-графіка.

### Література:

1. Гурова Е. А. Концепции визуальной коммуникации в журнальном дизайне США (конец XIX–середина XX вв.): автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения : 17.00.06. Санкт-Петербург, 2011. 24 с.
2. Клиффорд Д. Иконы графического дизайнера [пер. с англ. А.В. Захарова]. Москва: Эксмо, 2015. С. 74–79.

### Інформація про автора

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, проф. Сбітнева Н.Ф.



## Анатоль Петрицький. «Оформлення сцени сучасного театру» (1930)

Чечик В.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Стаття А. Петрицького «Оформлення сцени сучасного театру» вийшла друком в журналі «Нова генерація» насамкінець доби українського авангарду. Його «друга хвиля» (умовно: 1926-1933) реалізувалася в зміненій системі художніх координат й надихалася відновленими зв'язками з європейськими художніми центрами. У форматі творчого відрядження до Магдебурзької театральної виставки навесні 1927 року А. Петрицький відвідав Німеччину. Увагу українського митця, як і інших його співвітчизників, привернула сценічна культура німецького Баугаузу, зокрема, О. Шлеммера. Варто зазначити, що сценографія до таких вистав, як «Жовтневий огляд» (1927), «Народний Малахій» (1928), «Алло, на хвилі 477» (1929) В. Меллера, «Марко в пеклі» (1928) Б. Косарева, «Дружня горка» (1930) С. Йоффе та О. Щеглова, інспірована мистецтвом О. Шлеммера, автора відомих балетів-ревю, його дослідженнями первинних «дійових елементів динамічної сценічної формотворчості» (Л. Махой-Надь) – простору, світла, кольору, площини, руху, звуку.

Вплив сценічної естетики німецького майстра відчутний в театральних ескізах та декораційних макетах А. Петрицького до балету «Червоний мак» за Р. Глієром (1927, постановник В. Манзій) й особливо до опери «Турандот» Дж. Пуччині (1928, постановник Л. Лабер). В їх оформленні художник удався до сповідуваних Баугаузом абстракціонізму й техніцизму. Просторово-пластична структура, вигадана Петрицьким до «Турандот», вивільнялася від ознак історичного часу й майже була вільною від ознак місця дії (в одному з актів величезних розмірів віяла як символ екзотичного Сходу виконували функцію рухомих частин декорації). Механізація (термін А. Петрицького – прим. В.Ч.) декораційних елементів (за свідченням В. Хмурого, їхня кількість доходила до сотні [3,15]) виявлялася сенсом й змістом сценографічного вирішення. Мобільними були каркаси з металу, фанери, дерева, завіси з тканини, фольги, підвісні конструкції, оснащені прожекторами, дзеркалами, рефлекторами, система різнорівневих сходин, що організувала пластичний центр рухомого кола сцени, нарешті, плоскі «kunstfigur» – барометри, годинники, гонги тощо (парафраз пластики О. Шлеммера). Їх рухомість, здатність до трансформацій, посилені грою світла, змінювали асоціативні й функціональні властивості сценічної композиції.

© Чечик В.В., 2022

Виразальною функцією наділялися костюми персонажів: вирішені «контрастними кольорами з двох боків», сценічні строї довершували «динаміку спектаклю, даючи при кожнім русі персонажів усе нові й нові комбінації барв» [3,15].

Механізація вбачалась за нове джерело найсмисливішого художнього винахідництва й одним з важливих кроків на шляху до «майбутнього соціалістичного театру». В своїх теоретизуваннях про сучасні принципи оформлення сцени А. Петрицький солідаризувався з О. Шлеммером й наполягав на тотальній механізації декораційної складової («виразом мистецтва нашого часу є конструкція і механізація» [1, 40]). Театр, за А. Петрицьким, мусив синтезувати в собі всі можливі відкриття науки й техніки (механіки, кінетики, оптики, акустики тощо), але урахувати той факт, що «мистецтво визначають не лише формальні ознаки, але і його ідеологія» [1, 41]. Театральний художник, засвоївши досвід архітектора, конструктора, інженера, мав своєю сценічною практикою виховувати у глядача «нову мистецьку оцінку, не красивості та барвистості, як абстрактного кольору та світла, а оцінку кінцевої потрібності функціонального настановлення сценічних речей – життєвих форм, що їх скомпоновано у функціональну машину для сценічної гри» [1, 41].

Протягом 1930-1931 років увага українського майстра зосереджувалась, передусім, на сценографічних проектах до оперних та балетних ревю – нового для української музичної сцени жанру, актуалізованого режисерами-реформаторами М. Дисковським, Я. Гречневим, Є. Вигільовим, М. Фореггером. Образотворчим матеріалом для просторово-пластичного розв'язання сценічних епізодів (футбольного матчу, боксу, гри в карти, танців) в балеті-ревю «Золота доба» (муз. Д. Шостаковича, пост. Є. Вигільова, 1930) постала світлова техніка – вертикалі й горизонталі світлових гірлянд, вивісок, афіш тощо, «замкнених» в просторі кубу, таких, що заповняли собою об'єми коробки сцени. Відмовляючись від описовості й предметності в інженерно-конструктивній установці до балету-ревю «Футболіст» (муз. В. Оранського, пост. М. Фореггер, 1930), А. Петрицький апробував виразальні можливості соціального плакату. Конкретизація місця дії в сценічному оформленні опери-ревю «Машиніст

Гопкінс» (муз. М. Бранда, пост. М. Фореггер, 1931) привела художника до проектування сучасних інтер'єрів, меблів, світильників тощо. Критика відзначала вишукану гру з матеріалами й фактурами (дерево, метал, дзеркало, скло, фарба). «Ми не відкидаємо пофарбування, полірування, шліхтування, тобто не боїмося естетизму <...>, що походить з функціональності. <...> Бо нікого не шокує естетизм функціональних форм – коліс, поршнів, труб, шурупів, клепок, паротягу або авта» [1, 42]. Ідея естетичної значущості виробничого процесу втілилась мовою конструктивістської пластики в «увертюрі» роботи машинного цеху. Художник не уникнув спокуси продемонструвати власну пластичну модель заводу – абстрактну механізовану металеву конструкцію з величезних коліс, ременів, труб, поршнів. Як самодостатні ігрові елементи сценографічні образи машин використали в декораційній драматургії постановки за п'єсою М. Куліша «Народний Малахій» В. Меллер (1928, реж. Л. Курбас), а також неменший за А. Петрицького ентузіаст техніки Г. Цапок в оформленні вистави «Диктатура» (1930, реж. Г. Юра).

Робота А. Петрицького над постановкою «Машиніст Гопкінс» завершувала авангардний період в українській сценографії (принаймні на сцені музичного театру (1931)). Про штучне припинення експерименту доводило короткотривале сценічне життя вищезгаданих постановок. Символічно незавершеним видається сьогодні й проєкт будівництва в Харкові Театру масового музичного дійства (1932), ідея створення якого була сформульована А. Петрицьким наприкінці 1929 року в статті зі знаковою назвою «Чи потрібна кому опера?» [2].

#### *Література*

1. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру. Нова генерація. 1930. № 1. С. 40-42.
2. Петрицький А. Чи потрібна кому опера? Нова генерація. 1929. № 10. С. 37-39.
3. Хмурий В. Анатоль Петрицький. Театральні строї. Державне Видавництво України, 1929. 24 с.

#### **Інформація про автора**

доцент кафедри ТІМ

## Еко-дизайн як актуальна сфера наукових розвідок

Чжан Дунцань

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

В сучасних наукових працях часто зустрічаємо тезу про те, що дизайн слід розглядати як специфічний інструментарій у вирішенні екологічних проблем суспільства в контексті концепції сталого розвитку. Мова про прийоми екологізації дизайну як засіб регулювання внутрішньої мотивації та потреб людини в екологічному способі життя. У вказаному контексті особливого значення набуває вирішення екологічних проблем проектним шляхом через специфічні прийоми екологізації дизайн-продукту.

Науковий розгляд системного зв'язку «географія людини – екологія людини – соціологія» зародився у працях А. Конта в 1837 році. В 1861 р. І.М. Сеченов сформулював принцип єдності організму та довкілля, а І.П. Павлов трактував взаємодію організму та середовища як урівноваження за допомогою нервової системи. Е. Геккель – засновник нової науки про зв'язки організму з зовнішнім світом в 1866 р. дав визначення екології як вченню про баланс між організмом та середовищем. У 70-90-х рр. ХІХ ст. Н.Я. Грот розглянув проблему «людина-середовище» і написав працю про рівно активну взаємодію суб'єкта та навколишнього середовища [4, 9-10].

Активне напрацювання нового підходу до побудови взаємин між людиною та середовищем її проживання розпочалося в 70-х роках ХХ століття. Результатом стало формулювання концепції сталого розвитку. Відповідно до визначення Міжнародної комісії з навколишнього середовища та розвитку під «стійким» розуміємо такий розвиток, у якому задоволення потреб сучасного людства не ставить під загрозу благополуччя наступних поколінь та їх здатність задовольняти власні насущні потреби. Відтак, напрямки розвитку різних сфер життєдіяльності сучасної людини підпорядковуються концепції сталого розвитку. І дизайн-діяльність не є винятком, що обумовило виникнення, становлення та активний розвиток «екологічного дизайну».

Формування екологічного підходу в дизайні було логічною реакцією на науково-технічну революцію. Еко-дизайн став одним із напрямків всесвітнього екологічного руху, до завдань якого входить охорона та відновлення навколишнього середовища [1]. Все більший негативний вплив людської діяльності стимулює розуміння суспільством причинно-наслідкового зв'язку між діяльністю людини та екологічною

деградацією. В останні десятиліття проблеми екології людини, екологічної культури набули особливої актуальності. А пріоритетним напрямом вирішення проблеми стала ідея органічного включення створених людиною продуктів у середовище, що становить зміст екологічного підходу у проектній культурі.

Власне, напрямок екологічного дизайну, який зародився в 1970-х роках, – це спроба гармонізації відносин у системі «людина – природа» та внесення до них відповідальності з боку людини. Тому, під терміном «екологічний дизайн», насамперед, мають на увазі будь-яке проектування в дизайні, спрямоване не на відображення гармонії, а на саму гармонію відносин людини з навколишнім світом. Екологічний дизайн визначають як «участь засобами та методами дизайну у вирішенні соціально актуальних завдань захисту навколишнього природного середовища (і самих людей) від наслідків його забруднення відходами техногенної цивілізації та порушення екологічної рівноваги в біотехносфері як з позицій цінностей природи, так і культури» [3, 27]. З окресленої точки зору до завдань екологічного дизайну входить: забезпечення екологічної чистоти матеріалів, що застосовуються у виготовленні дизайн-продуктів; екологічність процесів виробництва та споживання, а також утилізації відходів і стану предметно-просторового середовища в цілому [2, 61].

Поняття «екологічний дизайн» розглядають як термін, що поєднує у собі сферу наукового знання та практичну діяльність людини. Сам термін «екологія» утворений від двох грецьких слів (oikos – будинок, житло, батьківщина і logos – наука, вчення) і означає буквально «наука про місце проживання». Своєю чергою, дизайн – це діяльність, пов'язана з художньо-технічним проектуванням певного об'єкта. Важливо розуміти, що сфера екологічного дизайну охоплює найрізноманітніші явища проектної практики. Він враховує цінності, досягнуті попередніми поколіннями людей у сфері взаємовідносин людини і природи, формує екологічну культуру суспільства, загострює художнє сприйняття людиною дійсності, як в природному, так і в штучному середовищі. Екологічний дизайн втілює все те, що ми бачимо в природі: природні матеріали, фактури та текстури, форми, натхненні природою. Водночас, він наділяє дизайн-об'єкти особливим змістом і значеннями, які засобами дизайну реалізуються, насамперед, у формі.

Свою чергою, процеси формоутворення можуть бути орієнтовані не лише на використання екологічних матеріалів, але й на застосування закономірностей біоніки, принципів, властивих рослинним і тваринним організмам в оточенні людини. Ці принципи, зазвичай, безпосередньо пов'язані з життєдіяльністю (циклічністю, здатністю відновлюватися й т.п.) вказаних організмів, що усе частіше стає підґрунтям в розробці концепцій та ідей дизайнерів. З огляду на все вище згадане, важливо розуміти, що екологічний дизайн взаємно підпорядковує та синтезує в своїх виробках морфологічні та семіотичні аспекти, здатні формувати новітні образи як нову візуальність. Власне, вказаний зв'язок є найбільш затребуваним і актуальним у сучасних наукових розвідках і складає «триєдину систему» комплексних досліджень.

Окрім того, екологічний дизайн як напрямок особливо актуалізує виховну, ціннісно-орієнтовану (аксіологічну), адаптаційну функції дизайну будь-якого виду. Ця галузь проектування поєднує у собі і художньо-проектні основи, і наукове, філософське осмислення ступеня впливу творчої діяльності на довкілля, наслідків взаємодії людини з довкіллям. Завдяки цьому формується науковий та методичний інструментарій екологічного напрямку в дизайні та специфічні прийоми екологізації дизайн-продукту, які потребують детального і поглибленого вивчення.

#### *Література*

1. Арутюнян А.А. Искусство дизайна: этический и экологический аспекты: веб-сайт. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-dizayna-eticheskiy-i-ekologicheskiy-aspekty>
2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. Под. общ. ред. Г.Б. Минервина, В.Т. Шимко, А.В. Ефимова. М.: Архитектура-С, 2004. 288 с.
3. Медведев В.Ю. Сущность дизайна: 3-е изд., испр. и доп. СПб.: СПГУТД, 2009. 110 с.
4. Стерлигова Е.А. Экологическая психология. Пермь: ПГНИУ, 2012. 212 с.

#### **Інформація про автора**

аспірант кафедри дизайну тканин і одягу

## Абстрактна форма Чжан Дацяня. Вплив форми виразу традиційного китайського живопису на абстрактний олійний живопис Зао Ву-Кі

Чжу Цзяньсюнь

*Львівська національна академія мистецтв*

Хоча мистецтво олійного живопису з'явилося в Китаї за часів династії Мін(1601року), воно зазнало значний вплив західної культури в процесі розвитку. Розвиток і продовження сучасного китайського олійного живопису в основному є результатом злиття досвіду західного олійного живопису та традиційної китайської культури.

Хоча практика китайського олійного малярства значною мірою формувалася під впливом західноєвропейського мистецтва, однак китайські художники, які працювали та працюють в техніці олійного намагаються формувати власний «китайський стиль» олійного живопису, що, на їх думку може відобразити самотнє обличчя сучасного Китаю.

Це дослідження має на меті проаналізувати взаємно дотичні елементи, характерні для китайського як традиційного, так і олійного живопису. Дослідження це проводитиметься на базі творчого доробку .... художника Зао Ву-Кі (дати його у імя ієрогліфами і в латинці, а також додати роки життя, або народження, якщо він живий). Новизна дослідження полягає в аналізі особливостей двох відмінних малярських традицій, а також базується на вивченні їх взаємних стосунків та припущенні про їх безперервність. Важливим є припущення, що сучасний китайський олійний живопис наділений високою мистецькою цінністю завдяки своєму ефективному впливу на глядача через поєднання традиційних і нових практик.

Теоретики мистецтва констатують певні елементи еволюції сучасного китайського олійного малярства на даному етапі. Хоча китайські художники володіють основами цієї техніки з кінця 20 століття, однак саме сьогодні олійний живопис став основою нової китайської академічної мистецької школи. Важливу роль у процесі запровадження традицій олійного малярства в освітній процес відіграв розвиток міжнародних обмінів. Східна академічна система активно звертає увагу на класичну європейську реалістичну школу, що виявляє себе і в олійному живописі. Тенденція до реалістичності форм помітна у творчості більшості китайських майстрів, а майстерність живопису вирізняється широким діапазоном стилів письма та формальних узагальнень. Водночас модернізація традиційного китайського живопису не веде

до втрати національної спадщини. Китайські художники активно звертаються до образів, символів і знаків, які виражають їх культурну самотність.

На даному етапі китайське олійне малярство проходить етап усвідомлення формальних законів мистецтва та адаптує в собі практику абстрактного відтворення дійсності. Ця зміна форми вираження відбивається не тільки у формі, але й у духовному вираженні.

Такий етап пройшли відомий китайський художник Чжан Дацянь (), який працював у рамках традиційного малярства і художник Зао Ву-Кі (), який реалізував себе у мистецтві олійного малярства.

Вдивляючися у характерні для творчого доробку художників полотна, можемо робити наступні спостереження. Наприклад, «Лотос Цзя» Чжана Дацяня на малюнку 1 та «Озеро кохання Марка» на малюнку 2 чітко відображають різницю між образною мовою та абстрактною мовою. Малюнок 1 більшою мірою орієнтований на відображення зовнішньої краси об'єктів. Яскравість і чистота кольору лотоса контрастують більшість темно-зеленого листя з низькою чистотою кольору і низькою яскравістю. Під темно-зеленим листям він чудовий і не липкий, не ремісничий. Качки-мандаринки в тіні барвисті та повні життя. «Озеро Любові Марка» на малюнку 2 — це зелене гірське кільце спереду та вкрите озеро ззаду. Картина відмовляється від традиційної образно-реалістичної техніки, але завершується розбризкуванням кольорової туші. Ця форма вираження більше виражає духовні почуття та емоції автора, ніж сам образ.

Картина Зао Ву-Кі «21 квітня 1980 року», виконана в техніці олійного малярства (мал. 3), показує мазок, кордон плями-поєднання кольорів. Неважко помітити, що на Зао Ву-Кі вплинув Чжан Дацянь. Хоча в малярному матеріалі використовується олійна фарба, абстрактна форма ближча до ефекту розбризкування чорнила китайського живопису тушшю. Але картина Чжан Дацяня має надати форму абстрактного вираження, тому що об'єктом картини все ще є гори та озера. Зао Ву-Кі прямо використовував абстрактні форми, щоб виразити свої емоції. Прікметно, що від 1958 року Зао Ву-Кі не називав свої роботи, а лише відзначав дату, коли картини були завершені. Тому що це дозволяє читачам читати зображення



«Озеро кохання». 76,2x264,2 см; 1968 Туш і кольори на папері. [http://image107.360doc.com/DownloadImg/2017/06/2017/102325250\\_4](http://image107.360doc.com/DownloadImg/2017/06/2017/102325250_4)



«Прекрасний лотос».. 184,5x95 см; 1947 Папір туш і кольори. [http://image107.360doc.com/DownloadImg/2017/06/2017/102325250\\_3](http://image107.360doc.com/DownloadImg/2017/06/2017/102325250_3)



«21 квітня 1980 р.» 1980 р. Полотно, олія 260x200

більш повно, а не під впливом тексту. Це пряме спілкування з духом глядача, щоб глядач міг читати його твори не лише зором, а й душею.

Хоча китайський олійний живопис успадковує ідеї сучасного західного мистецтва, він залишається вірним традиції, зберігаючи символіку лаконічної колірної гами та кольорову глибину повітряної перспективи. Найголовніше тут те, що новий художній прийом зберігає традиційний ціннісний зміст. Висновки цього дослідження підтверджують гіпотезу про те, що сучасний китайський олійний живопис, незважаючи на переваги елементів західного мистецтва, залишається вірним історичним

традиціям. Він має історичне пізнавальне значення, як компас внутрішньої цінності, завдяки поєднанню історії та нових технологій, він має сильний емоційний вплив на глядача.

#### *Література*

1. «Вен Вей По», 28 лютого 2000 р., сторінка 9, лист до друга Зао Ву-Кі
2. «Зліва Ханчжоу, праворуч Західне озеро, шість художників школи живопису Вест-Лейк» 138 Лю Юе

#### **Інформація про автора**

Аспірант 2 курсу,

## Територіальний брендинг як інструмент підвищення туристичної привабливості території

Чижик А.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Під час проходження проектної практики у межах навчального процесу виконувалась робота на тему дизайн територіального брендингу міста Гадяч. Головним мотивом вибору цієї теми була її актуальність.

Обрана тема є актуальною тому, що на сьогоднішній день це явище активно розвивається у всьому світі як на регіональному, так і національному рівнях. У сучасних умовах надзвичайно зріс рівень конкуренції між територіями за природні, трудові, грошові ресурси, за інвестиції, за туристичний бізнес, за можливості створення сприятливих умов життя та ведення бізнесу. У зв'язку з цим місцевостям став необхідний свій особливий імідж, який міг би транслюватися на цільову аудиторію, позиціонувати територію як привабливу, допомагати покращувати інвестиційний клімат.

Метою роботи було формування стратегії позиціонування дизайну територіального брендингу міста Гадяч та візуально відтворити найкращу дизайн концепцію.

Перед початком ведення аналізу, було зібрано матеріал, що стосується стану ринку дизайну територіального брендингу міст.

Останніми роками став популярним феномен «територіальний брендинг». Конкуренція міст, регіонів і націй за ресурси перетворює їх із географічних одиниць на повноцінні товари зі своєю цінністю, властивостями та вартістю. Тому в територіях сформувалася потреба мати відмінну ідентичність і вміло про неї розповідати [1].

З зарубіжного досвіду впровадження та використання брендів міст найуспішнішими містами є Нью-Йорк, Амстердам, Копенгаген, Мельбурн і Осло. Стосовно міст України, то деякі міста вже розпочали роботу над створенням і позиціонуванням власного бренду. Серед українських міст, у яких розпочалася робота над створенням власного бренду, можна навести приклади міст Львова, Івано-Франківська, Кривого Рогу, Дніпра, Чернігова, Одеси та ін. У питаннях брендування більшість малих українських міст є аутсайдерами.

Об'єкт проектування — дизайн територіального брендингу міста Гадяч, а предмет — розробка дизайну графічних елементів міста Гадяч. Так як робота обмежена часом та відбувається в умовах навчального процесу, було прийнято рішення використовувати концентровану стратегію охоплення ринку дизайну територіального брендингу міста Гадяч.

© Чижик А.В., 2022

В ході роботи проведено сегментування ринку цільових споживачів дизайну територіального брендингу міста Гадяч за 4 критеріями: географічний, демографічний, психографічний, поведінковий [2]. За результатами сегментування було прийнято рішення зосередити увагу на задоволенні потреб унікальної групи цільових споживачів: туристів міста, яким була б цікава історія України, українського народу та прагнення до самоосвіти.

При визначенні потреб відвідувачів міста було використано класифікацію А. Маслоу [3]. Результатом аналізу характеру споживчих потреб було виділено основні потреби споживача :

соціальні потреби — це бажання покращити свій ідеалізований образ «Я» шляхом участі у заходах, які схвалені референтною групою і завдяки знанням, отриманих з поїздки;

пізнавальні потреби — ці потреби пов'язана із прагненням до отримання і структурування нової інформації;

естетичні потреби — оцінка краси, балансу, форми.

Окрім цього, з метою вибору стратегії позиціонування дизайну територіального брендингу міста Гадяч, було обрано для аналізу прямих «аналогів» дизайн логотипів міст і оцінено їх за 20-бальною шкалою, за такими критеріями: композиція логотипу, естетична привабливість, кольорова гама, шрифтове рішення, унікальне графічне рішення. У результаті виявлено недоліки, які присутні в розглянутих аналогічних брендах, а саме: естетична привабливість, кольорова гама, шрифтове рішення та унікальне графічне рішення. Це дає підставу вважати, що виконаний з урахуванням виявленого факту проект істотно виділиться на тлі конкурентів.

Після проведення аналізу прямих аналогів дизайну логотипів міст, було вирішено обрати стратегію позиціонування по атрибуту. Така стратегія позиціонування дозволяє сфокусувати увагу споживача на відмінні властивості бренду, вигідно виділивши його серед конкурентів [4].

### *Література*

1. Брендинг і маркетинг територій: кейс-стаді. Київ: Проект «Партнерство для розвитку міст», 2019. 6 с.
2. Котлер Ф. Основы маркетинга. Краткий курс: пер. с англ. Москва: Издательский дом «Вильямс», 2007. С. 205–211
3. Піраміда потреб Маслоу: теорія та її застосування



в житті // Alexis: веб-сайт. URL: <https://alexus.com.ua/piramida-potreb-maslou-teoriya-ta-ii-zastosuvannya-v-zhitti/>

4. Универсальные способы позиционирования // PowerBranding: веб-сайт. URL: <http://powerbranding.ru/pozicionirovanie/main-types/#sixth>

### **Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: доцент ХДАДМ Н. БІЛЬДЕР

## Китайський декоративний живопис: морфологічне визначення поняття

Чун Діне

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Мистецтвознавство Китайської Народної Республіки - відносно новий сегмент світової мистецтвознавчої науки. Попри багатотисячолітню історію китайського образотворчого мистецтва, сама наука про нього розпочала формуватись відносно недавно. Відокремленість Китаю від інших країн, певним чином сприяла формуванню власної морфологічної системи мистецтва. Україномовний мистецтвознавчий дискурс фактично не звертався до аналізу морфологічних систем східного живопису. Тим більше, визначення поняття «китайський декоративний живопис» не було першечерговим завданням для українських мистецтвознавців. Але у добу світової глобалізації, у часи реалізації спільної для КНР з Україною Програми культурного співробітництва на 2018-2022 рр., передбачається активізація і наукових досліджень обох культур. Важливим кроком на цьому шляху є зближення академічних позицій в розумінні генези різних морфологій мистецтва обох країн, враховуючи і образотворче мистецтво.

Фактично морфологія образотворчого мистецтва Китаю видається своєрідною системою видів та жанрів, що містить як культурно-естетичні змісти багатьох історичних епох, які складають історію китайської цивілізації, так і виявляє певну надскладну побудову структур мистецтва, яка формувалась протягом усієї цієї історії.

Це повною мірою стосується і декоративного живопису Китаю. По-перше, морфологічно у 19-му столітті, після того, як Китай розпочав процес «відкриття» західному світові, виокремились дві морфологічні ланки китайського живопису: так званий «Гохуа» («живопис нашої країни») та «Сиянхуа» («заморський живопис»), який актуалізувався в країні після революції 1911р. Передбачалось, що морфологічна структура «Гохуа» збереже жанрово-видову структуру живопису Китаю, яка склалась протягом багатьох століть. А щодо «Сиянхуа», то відносно цієї морфології можна вживати морфологічну типологізацію, характерну для мистецтвознавства, яка формувалась за кордонами країни. Певною межею між цими морфологічними системами, окрім власне жанрово-видової побудови, виявилась наявність у «Сиянхуа» модерних технік, використання

© Ermak, 2022

олійних фарб замість водяних та композиційних прийомів побудування зображального простору, характерних для західного живопису.

Між тим, «Гохуа» («живопис нашої країни») формувався під впливом як китайської каліграфії, так і музики, поезії та інших видів китайського традиційного мистецтва, онтологічно зберігаючи певний синкретизм жанрово-видової морфологічної побудови практично до середини 19-століття. Стрижнем такої синкретичності в «Гохуа» стала подібність до давньо-китайського ієрогліфічного письма. Станкова картина «Гохуа» навіть у назві, як правило, зберігає спорідненість з китайською поезією. Насиченість алегоріями, вираженим символізмом, який формує глибинні сенси такого зображення, не відкидає підвищеної, але стриманої водночас, декоративності. Така «стримана» декоративність формується в «Гохуа» завдяки монохромності (або використанню мінімуму кольорів). Термінологічне означення такої монохромності для «Гохуа» за технікою виконання чорною тушшю (Шуймохуа) визначив певну морфологічну підсистему самого «Гохуа». Саме наявність в «Гохуа», окрім поетичності та відносно монохромності, підвищеної та своєрідної декоративності, спонукала китайських мистецтвознавців виокремити «китайський декоративний живопис» як морфологічно-видову підсистему. Генеза зазначеної морфологічно-видової підсистеми «Гохуа» розпочинається, згідно джерелам, десь з 10-го століття нашої ери.

Жанровими різновидами «китайського декоративного живопису» є: 1. Декоративні пейзажні картини шань-шуй («гори і води»); 2. Декоративні пейзажні картини хуа-няо («квіти та птахи»). 2. Анімалістичний жанр линг мао («пернаті та пухнасті») та жанр портрету. Перерахована жанрова структура «Гохуа» до сьогодні доповнюється так званими жанровими «гібридами», морфологічно орієнтованими на певні авторські техніки, якими сучасні художники «Гохуа» доповнюють арсенал традиційних канонічних технік.

На формотворчому рівні китайський декоративний живопис втілюється: у монументалістиці - у стінописі та фресках; у станковізмі - у панно та у станкових декоративних картинах; у побутовому декоративізмі - у розписі посуду, віял, ширм, тощо.

Таким чином, на сьогодні «китайський декоративний живопис» можна визначити як морфологічно-видову підсистему китайської класичної морфологічної системи «Гохуа», яка, фактично уособлює в собі колосальний живописний доробок традиційного живопису Китаю.

### **Інформація про автора**

аспірант ХДАДМ,

науковий керівник: Алфьорова Зоя Іванівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

## Вплив розвитку комунікативної функції музею на архітектурно-просторову організацію

Шарлай О.В.

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

Актуальність. Сучасні темпи розвитку інформаційних технологій надають безмежні можливості швидкості і якості передачі даних і обміну інформацією. Це призводить до створення нового інформаційно-комунікативного середовища що зачіпає соціальну, культурну і освітню сфери.

Новизна. Розглядаються основні етапи розвитку музею як елемента інформаційного середовища, аналізуються якісні зміни функціональної структури музеїв і зумовлені цією зміною вимоги до просторової організації. Виявлені характерні прийоми архітектурно-планувальних рішень музеїв на різних історичних етапах. Зафіксовані тенденції інтеграції інформаційно - комунікативної складової середовища музею і міського простору.

Історична еволюція соціальних стосунків значно розширила соціально-культурний зміст поняття : від скарбниці з доступом, до загальнодоступного об'єкту міського простору.

Появи терміну «музей» (древнегреч. *museion* - храм муз) пов'язано з поширенням приватних філософських шкіл і спочатку означало приміщення, де відбувалися зустрічі людей науки і мистецтва.

Продовженням античних традицій в епоху середньовіччя є церковних скарбниці, що створювалися завдяки пожертвам прочан і правителів.

Одним з перших прикладів будівництва спеціалізованих будівель для колекцій - галерея Сан-Суси за проектом Брюинга - довга в плані, симетрична, одноповерхова будівля, над центральною частиною якої розташований купол. Саме в кінці XVIII ст. будівлі для зберігання і експонування колекцій стали називати «музеями».

1793 р. стає поворотним моментом в історії розвитку музеїв. На піку Великої французької революції відбувається кардинальна зміна відношення суспільства до музею: зі зборів цінностей доступних обраному кругу осіб музей стає частиною загальнонаціональної культури. Лувр стає першим публічним музеєм. Наприкінці XVIII ст. формується поняття «Класичний музей» як установа, що виконує функції по збиранню, вивченню, зберіганню і експонуванню пам'яток культури, природи і історії. В результаті традиції пристосування під музейні колекції існуючих будівель переважно палацового типу сформувалася просторова модель класичного

© Шарлай О.В., 2022

музею:

- прості геометричні форми;
- симетричне рішення плану і фасаду;
- анфіладне планування виставкових просторів;
- відкритий внутрішній простір геометричної форми.

Експозиція вибудовується в хронологічному порядку або, як в музеї природної історії у Відні, згідно зі шкалою Ліннея.

До кінця XVIII ст., в результаті революційної трансформації соціо-культурної позиції музею розширюється спектр функціональних можливостей музейних установ, для реалізації яких потрібно додаткові простори і іншу планувальну структуру.

У ХХ ст. до традиційних функцій додалася педагогічна діяльність і науково-дослідна робота. Великі музеї стають організаторами конференцій і семінарів, виконують роботи по реставрації і консервації, атрибуції музейних ондів. Додаткові функції потребують додаткового простору. У другій половині ХХв. сформувалися базові моделі об'ємно-просторового рішення:

- загальна конструктивна оболонка, відкритий внутрішній простір, з домінуючим об'ємом виставкового залу;

- лінійний об'єм, який складається з просторових елементів, що повторюються, з атриумом по центральній вісі споруди з приєднанням просторів виставкових залів по периметру;

- поєднання декількох великих об'ємів з загальним архітектурним рішенням;

- об'єднання декількох будівель в єдиний музейно-виставковий комплекс з різними тематичними експозиціями навколо відкритого публічного простору.

Розвиток і укрупнення музейних комплексів, збільшення потоку відвідувачів вимагав структурного виділення і організації вільного простору перед входною групою. До первинної рекреаційної функції цього простору приєднується функція інтерактивного переддня музею з розміщенням частини музейної експозиції за межами будівлі і, інтегруючи середовище вулиці і музею. Простір вулиці об'єднується з входною групою, стаючи частиною музейної експозиції Цей процес зафіксував нові комунікативні стосунки між соціумом і музейним об'єктом.

Основні історичні етапи розвитку музею як

елементу інформаційного середовища:

- протомузейне колекціонування (з античних часів до XIV - XV ст.);
- формування поняття музею як соціально-культурного інституту (XV - XVIII ст.);
- класичний тип музею (з 1793 р. до епохи комп'ютерної інформаційної революції кінця XX ст.);
- музей як інтегроване інтерактивне середовище спілкування (XXI ст.).

*Література*

1. Аверкин М. Г. Модификация форматов коммуникативного взаимодействия современного музея / М. Г. Аверкин// Вопросы музеологии. – 2010. – №2. – С.158-164.
2. Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. В 2 ч. / В. П. Грицкевич. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – 406 с.
3. Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции / Ф. И. Шмит. – Л., 1929. – С.9.
4. Анатолий Левандовский. Максимилиан Робеспьер [Электронный ресурс]/ - Режим доступа URL: <http://fb5.online/b/540206/read>
5. Вергунова Н.С, Мироненко В.П. Инновационные процессы как дискурсианый итог цифровой революции в контексте архитектуры и дизайна. Науковий вісник будівництва. – Харків.: ХНУБА. Том 89 №3 – 2017. – С.5– 7.
6. Козак Ю.А., Мироненко В.П. Принципы формирования интерактивных свойств городских общественных пространств. Науковий вісник будівництва. – Харків.: ХНУБА. Том 87 №1 – 2017. – С. 36– 39.
7. Музей будущего. Мультимедийная экспозиция в музее. Возможности, технологии, специфика [Электронный ресурс]/ - Режим доступа URL: <http://3dday.ru/articles/multimediyayayayekspoziciya-v-muzee-vo/>
8. Музей Гугенхайма в Нью-Йорке (Соединенные Штаты Америки) [Электронный ресурс]/ - Режим доступа URL: <http://delovoy-kvartal.ru/muzey-guggenhayma-v-nyu-yorke/>
9. Wohn-, Büro- und Geschäftshaus RONDO (vormals Marienmühle)Graz / Österreich [Электронный ресурс]/ - Режим доступа URL: <https://www.elin.com/node/378>
10. Compania Fly One va opera cursa directă Chişinău-Valencia - Режим доступа URL: <https://tocotour.md/chisinau-valencia-chisinau-111/>
11. Das Leopold Museum in Wien - Режим доступа URL: <https://www.rawuza.at/wien/wien-7/museum-burgen/leopold-museum-wien>

**Інформація про автора**

кандидат архітектури, старший викладач

## Наслідування та трансформація мистецьких стратегій харківської школи фотографії в творчості харківських митців від 2000-х рр.

Шевченко Єва

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

У період 2000-х - 2010-х років у Харкові з'являється нова генерація митців, художня мова яких формується на вже побудованому фундаменті традицій попередніх поколінь. Для культурної сцени Харкова того часу, були характерні виставки-квартирники та самоорганізовані мистецькі простори, як наприклад галерея «У Рози», в гаражі мисткині Аліни Клейтман, або альтернативна мистецька інституція «SOSka Lab», яка була створена М. Рідним, Г.Кривенцовою, С.Поповим, Б.Логачовою та О. Полященком. Лабораторія розташовувалась у покинутій будівлі в центрі міста. Ціллю таких просторів був спротив монополізації мистецтва традиційними інституціями та створення неформальних майданчиків для художніх висловлювань митців. Така діяльність у Харкові вперше була ініційована Сергієм Братковим, який в 1993 році відкрив галерею сучасного мистецтва «Up/Down».

Пізніше утворена окрема група «SOSka», до якої входили Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Сергій Попов, була орієнтована на роботу з соціально-політичними темами та дотримувалась методів перформативного та акціоністського характеру. В цей же період відбувається зміщення фокусу уваги митців з фотографії до відео та медіа-мистецтв [5]. Відштовхуючись від досвіду «Групи швидкого реагування» (Б. Михайлов, С. Солонський, С. Братков), митці документували свою художню діяльність за допомогою фото та відео, критикували становище мистецтва у місті та зверталися до політичних скандалів у проєктах «Бартер» (2007) та «Вони на вулиці» (2008). Цікавими історичними паралелями з досвідом старших генерацій стає епізод цензури: закриття організованого «SOSk-ою» проєкту «Нова історія» (2009), яку директорка Харківського художнього музею закрила так само, як колись – 15 років тому, закрила виставку «Суб'єктивний фотоекспресіонізм» Б. Михайлова, С. Солонського та С. Браткова.

Однією з найяскравіших представників, що наслідувала художні традиції школи стала група «Шило», яка була створена у 2010 році та включала в себе 5 учасників – Сергія Лебединського, Влада Краснощока, Вадима Трикоза, Василіси Незабаром (творчий псевдонім Олексія Соболева) і Юлію Дроздек. Згодом, у 2012 році, двоє останніх відєднались у окрему групу «Боба-груп». Закінчена дисертація (2013) групи «Шило»

© Єва Шевченко, 2022

є очевидним посиланням до «Незакінченої дисертації» (1984-1985) Б. Михайлова. У цьому проєкті митці, залишаючи текстовий супровід фотокниги, замінюють знімки Б. Михайлова на свої. Такий мистецький жест стає рефлексією та демонстрацією приналежності нового покоління фотографів до ХШФ. До книги входять спільні проєкти групи, такі як «Втеча Тимошенко» (2012), що, за словами авторів створювалась у традиціях «Групи швидкого реагування» [10]. Також «УПА Хенде-хох» (2014) і «Ніч» (2010) наповнені політичним контекстом, грою на камеру та іронією, характерними для школи. Присутні тут і індивідуальні проєкти, як-от «Лікарня» (2010-2018) В. Краснощока, з документальними знімками, які фотограф створював у період своєї роботи щелепно-лицевим хірургом, в харківській лікарні швидкої допомоги. Тут можна провести паралелі з репортажними проєктами «Алкогольний психоз» (1983) Є. Павлова та «Пологовий будинок» (1989) і «Аборт» (2008) Р. Пятковки, в яких автори ілюструють приховану для сторонніх очей дійсність на закритих об'єктах. Ще одним індивідуальним проєктом в «Звершеної дисертації» стає серія «Арабат» (2012) С. Лебединського, в якій фотограф, використовуючи панорамну зйомку, яка стала помітною рисою харківської фотошколи, зображує відпочиваючих туристів на арабатській стріліці. Ця серія нагадує «Соляні озера» (1986) Б. Михайлова, де автор показує стихійний пляж в промзоні, на якому літні чоловіки, жінки та діти купаються поряд із заводською трубою, через яку скидаються неочищені відходи прямо в озеро. У своїй творчості група використовує тільки аналогову фотографію. Авторів цікавить саме матеріальність медіа, можливість трансформувати зображення за допомогою технічних прийомів, як наприклад навмисне «зістарення» знімків у більшості проєктів через використання літ-друку. Можна сказати, що велика частина творчості групи «Шило» стає омажем на проєкти попередніх поколінь. У більшості своїх робіт, автори «заграють» з художніми стратегіями школи, що ілюструє генераційну спадковість харківських традицій.

Створена у 2012 році «Боба-груп», назва якої вже відсилає до ім'я головного представника школи, починає свою діяльність з фотографічних проєктів «Меблі з Гадячу» (2012) – оголеного тіла, взаємовідносин у парі та інтимної розповіді своєї історію глядачу. І проєкту «Воєнвед» (2012)

– апропріації чужих знімків та експериментів з плівкою, що чітко відповідали сформованим методам представників ХШФ. Згодом автори переходять до перформансів та акцій, як наприклад «На лікарняному. Перформанс від помаранчевого костюму» (2012) і «Мир! Труд! Май!» (2013), які критикують соціальне становище та звертаються до політичних проблем України.

Як бачимо, спадщина Харківської школи фотографії, її філософія, концептуальна мова та сформовані художні методи, такі як кітч, абсурд, провокація і прагнення до експерименту, інтегрувалась у творчість наступних поколінь митців, які трансформували візуальні прийоми та здійснили перехід до нового етапу розвитку українського мистецтва.

### **Інформація про автора**

4 курс, кафедра ТІМ, ХДАДМ  
Науковий керівник: канд. мист., ст. викладач  
кафедри ТІМ, ХДАДМ  
Осадча Олександра

## Комплексне дослідження ікони «Святий Миколай»

Шеханіна С.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Метою роботи біло проведення комплексного дослідження ікони XIX ст. «Святий Миколай», 35.4\*30.8 см., автор невідомий, для встановлення ступеня мікологічного забруднення і визначення типу пігменту, який автор використав для надання ґрунту ікони червоного забарвлення.

Мікроскопічні гриби, у формі дріжджів або нитчасті форми, здатні швидко поширюються та можуть завдати великої шкоди творам мистецтва. Завдяки життєдіяльності грибів утворюються активні, реакційоздатні речовини, які приводять до руйнування творів мистецтв при чому найбільшої шкоди гриби можуть завдати творам живопису. Високий вміст органічних речовин, деревина, полотно, органічні зв'язуючі речовини желатина, казеїн, декстрини, є джерелом живлення для мікроміцетів. Органічні кислоти, спирти які утворюються під час розвитку мікроміцетів, призводять до значних, невідворотних ушкоджень по всій поверхні живопису, деструкції картини, та можуть спричинити загибель усього твору. Саме тому етап мікологічних досліджень у процесі реставрації творів живопису, є дуже важливим.

Для дослідження твору мистецтва на наявність грибів в якості поживного середовища (субстрату для вирощування) була використана суміш Чапека-Докса.

Для мікологічного аналізу ікони було взято 3 проби. За результатами досліджень: протягом 2 тижнів культивування жодних ознак росту цвільових грибів виявлено не було. Виходячи з цього можна зробити припущення про попередню обробку твору антисептичними засобами.

Мікроскопічні дослідження проводилися за допомогою мікроскопу МБС-2 із кутом освітлювання, що змінюється при збільшенні від 3-х до 100 крат. Дослідження показало, що шар ґрунту має однорідну структуру червоного кольору товщиною 0,2 - 0,5 мм.

Наступним етапом було визначення типу пігменту ґрунту. Для надання червоного кольору ґрунту можуть бути використані наступні пігменти: червоний кадмій; червоний хром; сурик свинцевий; кіновар; реальгар; сурм'яна червона; червона земля.

Найбільш дешевим і відповідно більш поширеним червоним пігментом використовуваним для сакрального живопису є червона земля – земляний пігмент на основі оксидів заліза;

© Шеханіна С.В., 2022

Для досліджень металевою голкою з нержавіючої сталі була взята мікроскопічна кількість ґрунту. Проба ґрунту прогрівалась на у верхній частині полум'я спиртового пальника за температури ~900°C. У процесі розігрівання голка розжарилася до білого кольору, органіка (частки основи) вигоріла. Для визначення результатів експерименту керувалися [1. с. 367-368].

При нагріванні пігменту червона проба ґрунту ледь помітно змінила колір на коричневий. Отриманий результат поведінки під час прожарювання відповідає пігментам червона земля, червоний кадмій.

Наступною була перевірка проби на наявність сполук заліза. Задля цього взята у попередньому дослідженні проба була розміщена на предметному склі, на неї нанесли краплю 10% хлоридної кислоти. Потім прогріли предметне скло над полум'ям спиртівки до випаровування. Нагрівання предметного скла робили переміщуючи його над вогнем круговими рухами. На місце випарювання була нанесли краплю 2% розчину роданіду амонію NH<sub>4</sub>SCN. Роданід амонію за наявності солей заліза дає характерне червоне забарвлення.

Результат досліджень: почервоніння розчину свідчить про наявності катіонів заліза, що підтверджує наявність солей заліза у складі пігменту ґрунту. Таким чином можна зробити припущення, що у якості пігменту для ґрунту було обрано червону землю - пігмент на основі оксидів заліза.

### Література

1. Ю. И. Гренберг. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. —М.: Изобраз. искусство, 1987.— 392 с. По дослідженню червоних пігментів сторінки 163-164, дослідження нагріванням сторінки 367-368.

### Інформація про автора

студентка 4 курсу ОПП РЕТЖ ХДАДМ

Наук. керівник: доц. каф. РЕТМ Жернокльов К. В.



## Комплексне дослідження ікони Воскрешение, сошествие во Ад

Шульга М.О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Метою роботи було проведення комплексного дослідження ікони «Воскрешение, сошествие во Ад», 19 ст., 29,5\*35 см, матеріал основи деревина – липа, автор невідомий.

Для мікологічного дослідження було взято три проби з основи ікони: проба 1 з лівого боку нижньої шпонки; проба 2 з верхньої частини верхньої шпонки ближче до лівого краю; проба 3 у боковій частині верхньої шпонки з лівого боку (фото. 1).



Місця взяття проб для мікологічного дослідження

Фото. 1. Місця узятих проб на мікологічне забруднення.

Проби були взяті у простерилізовані пробірки за допомогою простерилізованих ватних мікростіків. Стерилізацію проводили у сухожаровій шафі за температури 130°C. Пробу було висіяно на поживне середовище Чапека-Докса на основі агар-агару. Культивування проводилось при 25 °C у термостаті протягом 2 тижнів. При візуальному огляді проб на 16.02.2022 не було виявлено слідів розвитку ні одного з видів грибків. Тобто, можна говорити про те, що твір не був уражений грибками або вже оброблений фунгіцидними засобами на момент проведення дослідження.

Наступне дослідження проводили для встановлення наявності золотого покриття на іконі. Деякі ділянки мали зовнішні ознаки золотіння. Тому було проведено мікроскопічне

обстеження даних ділянок (фото. 2).

Мікроскопічне обстеження здійснювали за допомогою бінокулярного мікроскопу МБС-2, збільшення 56х. Під мікроскопом було визначено наявність як сріблястих, так і золотистих ділянок. Виходячи з цього було зроблено припущення, що у якості металу було використано срібну фольгу, якій було надане золотисте тонування. Для підтвердження припущення, що даний метал не є золотом за допомогою голки була взята мікропроба металевого пігменту. Мікропробу помістили на предметне скло, зверху нанесли краплю концентрованої нітратної кислоти. Золотий пігмент не вступає у реакцію із нітратною кислотою. Спостереження показали, що досліджуваний пігмент вступив у реакцію із нітратною кислотою.

Для підтвердження належності досліджуваного пігменту до срібла, була проведена якісна реакція на утворення солей хроматної кислоти, які мають характерне яскраве вишнево-червоне забарвлення. Для цього мікропробу пігменту обробили хромовою сумішшю (біхромат калію у концентрованій сульфатній кислоті). Результати дослідження показали, що досліджуваний пігмент зпід впливом хромової суміші забарвився у вишнево-червоний колір, що дає підстави вважати, що у якості металевого пігменту було використано срібло.

Висновки: проведене комплексне обстеження ікони «Воскресіння, сошествие во Ад» показало, що дана ікона біла попередньо оброблена фунгіцидами і не потребує даного виду обробки. У якості металевого пігменту було використано срібло, золотистого відтінку якому було надано тонуванням.

### Інформація про автора

студентка 4 курсу ОПП РЕТЖ ХДАДМ

Наук. керівник: доц. каф. РЕТМ Жернокльов К. В.

## Ейпріл Грейман – королева «Нової хвилі» у графічному дизайні

Юрко М.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Революція в мистецтві не може бути так яскраво виражена, як революція в науці та промисловості, проте, не можна не відзначити наскільки змінилося мистецтво в цілому та дизайн, зокрема завдяки використанню комп'ютерів. Дана робота присвячена одному з ідеологів і видатних діячів цієї «Революції» – Ейпріл Грейман. Вона змогла в повній мірі оцінити і передбачити всі ті переваги та можливості, які відкриваються в дизайні із застосуванням комп'ютерів та спеціальних графічних програм.

Ейпріл – американська дизайнерка, отримала художню освіту у Вищій художньо-промисловій школі у Базелі. Одним з її викладачів був знаменитий Вольфганг Вайнгарт. Рання праця Грейман, яка відповідала цьому періоду, вже натякала на еkleктичний стиль, який згодом розвинеться і прийме остаточний імпульс із входженням у життя автора цифрових технологій, що дало імені Грейман остаточне місце в історії сучасного графічного дизайну. Однією з перших в Каліфорнії, США і світі, Ейпріл Грейман почала професійно працювати з комп'ютером, котрий щойно з'явився Apple Macintosh з графічним редактором MacDraw. Таким чином, вона стає одним з перших дизайнерів, які підійшли до нових інструментів дизайну в той час, коли інший сектор дизайну з підозрою дивився на обчислювальну техніку та комп'ютери, які сприймали їх майже як елемент, ближчий до наукової фантастики, ніж мистецтва. Грейман стане іконою епохи цифрових технологій, змусивши багатьох його сучасників змінити це початкове негативне сприйняття нових інструментів роботи [2].

Ейпріл Грейман, перш за все, визнана одним з перших дизайнерів, які поставили технології на службу створення графіки. Графічний дизайн Грейман став свого роду гранично ліберальним «комунікативним підприємництвом»: оперуючи гештальт-кодами і семантичними індексами, запозиченими з обширного архіву культурної пам'яті людства, вона створює своє мистецтво за принципом перформансу. «Сплави відмінностей», трансмедіальність, подолання і нівелювання всіляких директив та бар'єрів – такі основні координати творчої метафізики Ейпріл Грейман [1]. Унікальний внесок Грейман у візуальну культуру – це видно у широті її плідної роботи, завжди в пошуку нових куточків, які ще належить досліджувати в дизайні, що розкривають енергію та постмодерністський дух

цієї дизайнерки.

Найвідомішим програмним твором Ейпріл Грейман стало оформлення журналу «Design Quarterly» в 1986 році. Вона сама обрала для нього назву: «Does It Make Sense?» (Чи має це сенс?) [1]. Номер викликав широкий резонанс у найавторитетніших дизайн-студіях США й Європи, принісши Грейман всесвітню популярність. Стереоскопічний ландшафт з пікселів і зображень, поданих в різкому перспективному скороченні, своєї кульмінації досягав в одному з розворотів журналу, вирішений як складений плакат. На його лицьовій стороні містилася оцифрована фотографія оголеної Ейпріл у повний зріст, поверх якої нашарувалися хаотично розташовані зображення: наскельний малюнок з птицеголовим чоловіком і птицею на жердині з печери Ляско, ядерна хмара-гриб, астрономічні знаки і символи гендеру, динозавр, фізичні моделі атома, зображення галактики, умовно передані жести і т.п.

Одним з найбільш масштабних проєктів Грейман стала гігантська мураль, що оформляє вхід на станцію метро «Wilshire Vermont» у Лос-Анджелесі, створена в 2007 році [1]. Розпис площею майже 800 квадратних метрів покриває два глухих торця поруч розташованих будинків, якби «розорюючись» у напрямку до глядача.

В даний час досвід та роботи Грейман у графічному дизайні є дуже цінними для професійного становлення дизайнерів-графіків у всьому світі. Завдяки її внеску у цю сферу комп'ютери почали розглядати не лише як інструменти обробки інформації, а й як багатогранний простір для цифрової творчості. Тобто вона була першопроходцем та людиною, яка впевнено та гідно продемонструвала можливості цієї машини, вивела тогочасне сприйняття суспільства, щодо користування комп'ютера на новий, зовсім інший рівень. Експериментуючи з багатшаровістю, колажуванням, поєднанням фотозображень та мозаїчності, Ейпріл Грейман створила з іншими графіками напрямок, який увійшов в історію графічного дизайну під назвою «нова хвиля», або швейцарський панк.

Абсолютно не дотримавшись загальноприйнятих правил і традиційних технологій, Грейман наперекір створює пряму протилежність того, що на той час було для дизайнера стандартною нормою. Вона експериментує з ритмом, накладенням і співвідношенням растрових картинок та тексту,

комбінує різні по масам об'єкти, створюючи за підсумком цільну велику композицію, яка викликає почуття незавершеності, але саме це і є однією з рис швейцарського панку.

Підводячи підсумок щодо творчості Ейпріл Грейман, можна відмітити такі ключові характеристики її робіт: еkleктика, поняття сторінки як тривимірного простору, сполучення елементів, які, здається, плавають у полотні зі складним, а не ієрархічним порядком. Типографіка – радикальне використання, фотографія – експериментальне використання, колір – рясне використання. Постійні експерименти, поєднання мистецтва та технології. Грейман прославилася завдяки своїм постійним експериментам у поліграфії у постмодерністський час, створюючи яскраві та цікаві колажі.

Швейцарський панк, у якому працювала Ейпріл Грейман, зламав застій, порушив правила в графічному дизайні та відкрив шлях розвитку для інших течій, дав поштовх для сміливих пошуків і нових відкриттів у графічному

дизайні. Винаходи Грейман та її колеги дають нам гарну нагоду використовувати цей стиль у різних проявах та варіаціях, виводячи дизайн на новий рівень, адже цей підхід у роботах викликає драйвові та емоційне сприйняття, додаючи певну «перчинку» у візуальну складову робіт. Її роботи надихають нас і дають поштовх до неймовірно креативного сміливого підходу у графічному дизайні.

#### *Література*

1. Ващук О. Королева «Новой волны» Эйприл Грейман. Авторская школа А. Ромашина. 2019. URL: <https://blog.romashin-design.com/articles/grejman.html> (дата звернення: 18.04.2022).
2. Alfonsín S., Carbó S., Lago Á. April Greiman. IDOCPUB. 2019. URL: <https://idoc.pub/documents/april-greiman-relj15z07511> (дата звернення: 18.04.2022).

#### **Інформація про автора**

4 курс, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, проф. Сбітнєва Н.Ф.

## Аналіз ринку розробки web-сайтів в Україні

Юрко М.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Протягом десятиліть сфера розробки web-сайтів в Україні розвивалася та продовжує швидко змінюватися. Кількість користувачів інтернету стрімко зростає: починають більше купувати, продавати, спілкуватися, вести справи. Все більше зростає величезне поле клієнтів та організацій, які прагнуть розширити свою присутність в інтернеті.

Попит необхідності створення сайту полягає у тому, що якщо юридична чи приватна особа хоче донести інформацію максимально швидко до величезної кількості людей, то краще, ніж за допомогою власного сайту зробити це неможливо. Web-ресурс дозволяє подати інформацію про компанію та її товари або послуги стисло і водночас повноцінно.

Актуальність розробки сайту пояснюється такими факторами [1]:

- швидкість подання інформації широкому колу осіб;
- поліпшення іміджу компанії та підвищення її популярності;
- можливість організувати зворотний зв'язок із клієнтами;
- оперативний зв'язок з філіями та представниками у різних кінцях країни та за кордоном;
- організація маркетингових досліджень;
- реклама та залучення покупців й клієнтів;
- збільшення трафіку.

Ціни на створення web-сайтів в Україні з 2018 року особливо зросли на ресурси зі складним функціоналом та дизайном. Крім того, у два-три рази підвищилася вартість розробки корпоративних сайтів та лендингу зі стандартними функціями (наприклад, у 2018 році лендинг коштував 14 625 грн., у 2020-му – 58 500-87 750 грн.) [2].

Такий стрибок цін обумовлений пандемією та економічною кризою. Перехід до онлайн-режиму не зміг нівелювати удар, який завдав галузі карантин. Деякі компанії не змогли відновити чітку організацію процесів на віддаленні. Втративши багатьох фахівців, на IT-ринку відчутно зросли зарплати та збільшилася вартість розробки сайтів.

Вартість web-сайту залежить також від типу бізнесу, адже його розмір впливає на кількість сторінок сайту та його функціонал. Згідно прикладу, наведеному у статті компанії Webcase «Ціни на створення сайту в залежності від типу проекту» [4], вартість корпоративного сайту

залежно від типу бізнесу складає:

- малий бізнес – від 58 500 грн.;
- середній бізнес – від 131 625 грн.;
- великий бізнес – від 204 750 грн.

Згідно проведеного дослідження С. Бахаревим [2] щодо визначення середньої ціни на розробку web-сайту в Україні з 2018 по 2021 рр. встановлено:

- інтернет-магазини: ціна звичайного функціоналу зросла на 75,5%, складного – поменшала вдвічі;
- портали та сервіси: ціна на стандартне виконання підвищилася в 1,5 рази, на складні – на 66,7%;
- корпоративні сайти: стандартний функціонал подорожчав у 1,75 раз, складний – на 62,5%;
- лендинг: простий функціонал подорожчав у 2,5 рази, складний – на 66,7%.

Запити клієнтів поділяються на дві категорії:

1. Задача діджиталізувати бізнес.

23% клієнтів приходять з бізнес-проблемами: збільшення продажів та частки ринку, масштабування бізнесу, побудова діджитал каналу з нуля. Тут клієнту потрібні не просто розробники, а команда зі стратегами, яка розуміє бізнес-процеси клієнта, може їх відбудувати і скласти план дій після розробки.

2. Пошуки професійного рішення з дуже чітким запитом.

Таких запитів більшість – 52%. Найчастіше – це розробка лендингу, корпоративного сайту, інтернет-магазину, окремого дизайну або програмної частини проекту [3].

Підсумовуючи можна зазначити, що ринок розробки web-сайтів стрімко розвивається та поширюється як на території України, так і у всьому світі, включаючи усі основні напрямки web-сайтів (інтернет-магазини, портали та сервіси, корпоративні сайти) завдяки впливу пандемії та економічної кризи. Попит безперечно зростає та набирає великих обертів, залучаючи як нових спеціалістів у сфері розробки web-сайтів, так і замовників. Тому для залучення потенційних клієнтів та ефективної роботи web-студії необхідно мати справжніх професіоналів, які комплексно працюють над створенням web-сайтів, а також грамотним і ефективним просуванням у інтернет-просторі. Постійне запровадження та використання трендових прийомів і технік, креативний та індивідуальний підхід є запорукою відокремлення студії розробки web-сайтів серед конкурентів.

*Література:*

1. Актуальність створення сайту. Cetera: веб-сайт. URL: <https://cetera.ru/about/articles/the-relevance-of-creating-the-website> (дата звернення: 20.03.2022).
2. Бахарев С. Сайт зі складним функціоналом може коштувати \$50 тис.: як карантин підняв ціни на розробку. Highload. URL: <https://highload.today/blogs/stoimost-razrabotki-saytov/> (дата звернення: 20.03.2022).
3. Ринок веб-розробки в Україні. Дослідження 2020. DDC: веб-сайт. URL: [https://vrk.org.ua/images/Research\\_of\\_digital\\_development\\_market\\_in\\_Ukraine\\_2020.pdf](https://vrk.org.ua/images/Research_of_digital_development_market_in_Ukraine_2020.pdf) (дата звернення: 20.03.2022).
4. Ціни на створення сайту в залежності від типу проекту: як карантин підняв ціни на розробку. Highload. URL: <https://webcase.com.ua/blog/skolko-stoit-sozdat-sajt-po-raznym-tipa-biznesa-cena-na-sozdanie-sajta-na-po-raznym-tipa-proektov/> (дата звернення: 20.03.2022).

**Інформація про автора**

4 курс, спец. «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. економічних наук, доц. Звоник А.А.

## Принципи продюсування Fashion - show

Язвинська Вікторія

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Fashion-show першої половини минулого століття проходили за єдиним сценарієм: зал, набитий журналістами та клієнтами, повна тиша, що переривалася звуком каблуків моделей і голосом дівчини, яка проголошувала номера і назви комплектів. Такий стан справ існувало до середини ХХ століття. А потім модні покази з простої демонстрації нових трендів перетворилися на повноцінні розважальні шоу – з музикою, сценографією і моделями, які не бояться імпровізувати.

Одним першопроходцем в організації модного показу стає француз Поль Пуаре. Його модні покази ставали справжніми видовищами, багатьма схожі з сьогodнішніми дефіле. Саме Поль Пуаре придумав влаштувати театралізовані покази мод. Перший його показ проходив у формі маскараду [3].

Сьогodні модні покази це не просто дефіле моделей, які презентують одяг. Показ мод трансформувався у яскраве театралізоване fashion-show. У ньому з'явилися декорації, спецефекти, інноваційні технології, музичне та світове оформлення. Зараз продюсування fashion-show можна порівняти з театралізованою виставою. У якій задіяно багато людей та покладено не мало роботи [1].

На подіумі відбувається багато виразних виступів, наприклад, коли присутні декорації у вигляді супермаркетів та паризьких вулиць, прикрашений простір десятками тисяч живих квітів, дзеркал та плазмових екранів, а також запрошені до співпраці відомі скульптори та художники, часто можна побачити дефіле в сільській місцевості, парках чи Арктиці [3].

В ХХІ столітті театральність була замінена цифровими технологіями. За їх допомогою традиційні модні покази досягли нових вершин. Однак показ мод є важливим історичним та культурним початком та розвитком, який визначає трансформаційні естетичні зміни.

Сучасні художні видовища стають на інноваційних шлях розвитку, використовуючи досягнення нових технологій в основних складових постановочного процесу: режисерської експлікації, створення ескізів декорацій і костюмів, а також в здійсненні стенографічного рішення художніх видовищ [2].

Головну роль відіграє не сам показ, а те, як продюсер разом з дизайнером подають його публіці і як він впливає на неї. З того ми розуміємо, що головною задачею продюсера є здатність особливо впливати та засліплювати публіку.

© Язвинська Вікторія, 2022

Продюсер показу, як театральної вистави повинен враховувати особливості аудиторії, оскільки для неї призначене fashion-show. Повне розуміння глядачами театральних вистав, як модних показів, залежить від повноцінної участі глядачів у процесі спілкування. Публіка повинна не тільки бути присутнім, а й брати участь. Взаємодія глядача та сценічного мистецтва залежить не тільки від їх участі у тимчасових показах, але й від тривалості. Для того, щоб зробити довгий вплив від показу, необхідно враховувати особливості сприйняття людиною різних подій в об'єктивній дійсності. Психологічні аспекти сприйняття музики, оформлення, світла тощо повинні бути враховані при організації шоу. Ці особливості визначають рівень участі аудиторії у сценічному дійстві та рівень тривалості впливу після показу.

Сьогodні режисерам модних показів доступний великий спектр технологічного обладнання: проекційні прилади, системи озвучування, відео-зображення і світлового оформлення. Інноваційними художньо-виражальними засобами є світлові спец ефекти, головний серед яких – лазер.

Отже, сьогodнішній показ мод перетворився із простого показу на справжнє шоу зі залученням декорацій, музикою, світлом, інноваційних технологій, які постійно розвиваються. Якщо уявити сучасний етап сценографії закордоном, то вона буде складатися з великої кількості різних інноваційних технологій та незвичайних режисерських ідей.

### Література

1. Бакеркина О.А. Мода и театр: грани взаимодействия: [монография] / О.А. Бакеркина . – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф. – пед. ун-та, 2012. – 133 с.
2. Астафьева Т. Новые технологии в современно постановочном процессе: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Татьяна Владимировна Астафьева. – Санкт-Петербург, 2011. – 229с.
3. [https://www.google.com/amp/s/www.vogue.ru/fashion/news/samye\\_zapominayushchiesya\\_modnye\\_pokazy\\_xxi\\_veka/amp](https://www.google.com/amp/s/www.vogue.ru/fashion/news/samye_zapominayushchiesya_modnye_pokazy_xxi_veka/amp)

### Інформація про автора

Студентка 4 курсу ОП Кураторство та галерейна діяльність Факультету АВМ Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Керівник: Катерина Шауліс

Матеріали наукової конференції

**Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу:  
морфологія, семіотика, візуальність**

Міжнародна науково-практична конференція  
14 квітня 2022 року

Відповідальний за випуск: Кутателадзе В.В.  
Комп'ютерна верстка: видавництво ХДАДМ

---

Засновник і видавець — Харківська державна академія дизайну і мистецтв  
Адреса редакції: ХДАДМ, Україна, 61002 Харків, вул. Мистецтв, 8. E-mail: [disput@ksada.edu.ua](mailto:disput@ksada.edu.ua)  
Підписано до друку 10.04.2022. ХДАДМ, Україна, 61002 Харків, вул. Мистецтв, 8.