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

60 РОКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ ДИЗАЙНУ

Міжнародна науково-практична конференція

7 грудня 2022 року

Харків - 2022

Міжнародна науково-практична конференція «60 років Харківської вищої школи дизайну» // Збірник наукових матеріалів. 7 грудня 2022 року, ХДАДМ. – Харків, 2022. – 52 с. (укр., анг. мов.).

У збірнику представлено наукові матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «60 років Харківської вищої школи дизайну», яка пройшла 7 грудня 2022 року в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. Тематика конференції: історії, персоналії та творчі (дизайнерські) школи; художні, художньо-проєктні традиції в широкій ретроспективі; дизайн-освіта (дизайнерська дидактика, теорія і методика професійної освіти); загальні проблеми дизайнознавства. 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.

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 кафедрою, голова ради молодих учених, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

Євген КОТЛЯР кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), професор, головний редактор наукового фахового журналу «Вісник ХДАДМ», 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).

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

© Харківська державна академія
дизайну та мистецтв, 2022

ЗМІСТ

Білан І.С. Класифікація творчості Олександра Сердюка 4
Більдер Н.Т. Формування навичок саморегуляції як фактор
підвищення ефективності навчання студентів закладів арт-освіти 6
Бойчук О.В. Зі згадкою про минуле і поглядом у майбутнє 8
Гасем А.М. Метод деконструкції як спосіб створення нових форм одягу 11
Горбачова В.В. Е. Гавел та ідеал гезамткунсверк в мистецькій школі Індії на поч. ХХ ст. 13
Гурдіна В.В., Васильєва М.І. Особливості роботи студентів-дизайнерів одягу
з українською спадщиною як джерелом натхнення 15
Гурдіна В.В., Пасічник В.О. Інклюзія в фешн індустрії – мода для всіх 17
Дегтярьова А.Є. Сучасні тренди українського шрифтового дизайну
(на прикладі гарнітури Almaz від Альфабраво) 19
Джугань Н.В. Багатофункціональна упаковка та її основні різновиди 21
Іванова О.С. Потенціал технології доповненої реальності в графічному дизайні 23
Капустіна А.В. Характеристика найуживаніших гарнітур у книгодрукарстві 24
Компанієць С.О. Цінність графічного дизайну та сувеніру у бізнесі 26
Корнєв А.Ю. Історизм у дизайні військових строїв УНР та його відбиття
в українському мистецтві 1918 – 1920 років 27
Котій І.М. Синтаксичні особливості пісенних текстів періоду війни 2022 року 29
Лі Цзепен. Внутрішній простір абстрактних металевих скульптур 30
Логачова Б.В. Відеоінсталяція у художніх і дизайнерських практиках:
взаємозв`язки та синтез мистецтв 31
Малік Т.В. Специфіка викладання дисципліни «Художній розпис тканин» 33
Мао Ляньцзе. Парк «Цицзян» у Чжуншані (Китай) як приклад рішення
сучасних екологічних проблем 35
Найденко В.О. Арт-угруповання «Буриме»: на перетині дизайну та станковості 37
Олендарьова В.В. Відображення подій сьогодення на фотоілюстрації
обкладинки журналу «Marie Claire Greece» за квітень 2022 р. 39
Остапенко І.В., Хоменко М.О., Тютько Д.В. Інноваційні вирішення проблеми
забруднення повітря засобами дизайну 40
Павлова Т.В. Біля витоків харківської школи дизайну 42
Педан І. Середовище як фактор формоутворення в арт-дизайні 43
Погребна О.Д. Вплив еддичної міфології на творчість скандинавських художників
(кінець XIX – початок ХХ ст.) 44
Попова Т.І. Особливості виготовлення жіночого одягу етнічного спрямування
на швейних підприємствах Слобожанщини наприкінці ХХ ст. 47
Сбітнєва Н.Ф. Візуальна мова українського графічного дизайну в умовах війни 49
Сергеєва Н.В. Естетика урбанізму: актуальність розгляду та ключові поняття 51
Тютькіна І.В. Дидактичні аспекти дизайн-проектів 52

КЛАСИФІКАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА СЕРДЮКА

Білан І. С.

Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка

Олександр Сердюк – знаний український художник, який через бойові дії був вимушений покинути рідний Харків. Волею обставин він опинився у Львові. Щойно оговтавшись від виснажливого переїзду, евакуації сім'ї за кордон, з головою поринув у волонтерську діяльність. Спільно із Петром Антипом та групою художників і діячів культури, які з тієї ж причини переїхали до Львова, заснував громадську організацію «Save Culture Ua», яка зайнялася фіксацією військових злочинів Росії проти української культурної спадщини, проблемами збереження мистецьких пам'яток, допомогою постраждалим від військових дій митцям та забезпеченням військовослужбовців ЗСУ усім необхідним. Попри волонтерську діяльність та викладацьку роботу, художник продовжує малювати.

Мистецтво Олександра Сердюка розмаїте за жанрами, стилістикою та художньою манерою. Живописець, графік, педагог, громадський діяч у своїй творчості пройшов усі класичні етапи становлення митця від професійного оволодіння рисунком, реалістичним живописом до формального вирішення живописної площини, абстракції та узагальнення. Творчий доробок представлений роботами широкого часового діапазону, що за способом пізнання та відображення показують творчу еволюцію художника. Індивідуальний мистецький та етичний погляд складався в середовищі Харкова. Хрещеним батьком у мистецтві став його вчитель з Харківської академії мистецтв Віктор Гонтарів.

Народився Олександр Сердюк 7 листопада 1982 р. у Харкові в родині професійних художників. Батько – викладач живопису і рисунку в Харківському художньому училищі, мати – шкільна вчителька малювання. Професійну художню освіту здобув у Харківському художньому училищі (1997 – 2002 рр.) та Харківській державній академії дизайну і мистецтв (2002 – 2008 рр.). З 2015 р. став членом Національної спілки художників України. У 2018 р. отримав почесне звання Заслужений діяч мистецтв України. У творчому доробку художника (до 2022 р.) – одинадцять персональних виставок в Україні, Німеччині, США, Тайвані.

Творчість Олександра Сердюка класифікуємо за трьома критеріями:

1. За хронологією: студійний період (реалістично трактовані графічні та живописні твори, виконані в час навчання в художньому училищі та академії мистецтв (1997 – 2008 рр.)); ранній період (твори, виконані по завершенні академії мистецтв під впливом учителя В. Гонтаріва (2009 – 2017 рр.)); зрілий період (одно- та багатофігурні композиції, натюрморти, виконані в індивідуальній манері постмодерністського спрямування (2018 – 2022 рр.)).

2. За стилістикою: реалістичний та постмодерністський періоди.

3. За жанрами: портрет, у тому числі й автопортрет, пейзаж, натюрморт, історична картина, ню, сюжетна картина, алегорична фігуративна композиція постмодерного трактування.

Період інтенсивних пошуків власних висловлювань знайшов своє вирішення у циклі робіт «Сучасна архаїка». Почавши розробляти названу тему в 2018 році, продовжує працювати над нею дотепер. В основі вирішення живописного твору художник відштовхується від принципів і засад, закладених у середньовічному сакральному стінописі та розписах епохи Проторенесансу. У роботах художника площина полотна втрачає свою матеріальність і за рахунок фактурності і багатошаровості олійної фарби із застосуванням шпателів, мастихіну та пензлів ніби перетворюється на середньовічну фреску. Переважають багатофігурні композиції із деперсоналізованими узагальненими образами, в яких розробляються вічні теми пошуку істини та основ людського буття. Концепція створення циклу «Сучасна архаїка» полягає в еклектичному поєднанні кількох часово-просторових явищ, які в сукупності дають і сюжетність, і декоративність, і метафоричність, що досягається цілеспрямованим деформуванням реальності. Таким чином митцеві вдається вкласти дух монументальності у станкові роботи.

Художник виробив власну мистецьку систему світобачення, «абетку» авторської пластичної мови. Він відмовляється від зображення тривимірності на користь площинної живописної виразності, намагається у кожному сюжеті вичленити універсальний ритм матерії, її метамови, зосередитися на проявленні відправного моменту творення «речевості». У роботах знаходить прояв дух експериментатора, намагання винайти «чисту мову» живописної та пластичної форми. Це поєднує художника з пошуками європейського мистецтва.

Цикл «Сучасна архаїка» – це ніби панорама сучасності, життя на перехресті часів, доль, настроїв, в якій втілено пошуки оновлення чи доповнення пластичних формул, колористичних рішень. Художник розробляє новий для себе тип картини, якій притаманна широкоформатність, великі можливості втілення образу. Митець майстерно володіє інтонаціями, акцентами та нюансами, спрямованими до гармонії. У просторовій побудові картин важлива роль відводиться імпульсу, ритму, ритмізованому чергуванню площин.

У творчому пошуку Олександр Сердюк йде від складних композиційних схем до простих і лаконічних рішень. Краса малярської форми стала для нього джерелом вишуканої естетики, наповненої асоціативним змістом. Суттєву роль відіграють кольорові плями, їх

© Білан І.С., 2022

компонування та пластичне вирішення. У творах є певне поле, яке залишено для співучасті – домислювання сюжету глядачем.

Олександр Сердюк впевнено займає своє місце в сучасному українському мистецтві. Досконало оволодівши рисунком в художньому училищі, він переконливо проявив себе в реалістичному живописі і викристалізував індивідуальну творчу манеру в роботах циклу «Сучасна архаїка». Широкий діапазон твор чості від мініатюрних інтимних портретів 15х15 см до широкоформатних історичних панно 200х400 см засвідчують широкий розмах його живописної майстерності. Широка географія виставок від України до Тайваню і США підтверджують визнання його таланту далеко за межами рідного Харкова.

Художник не створює декоративних інтер'єрних робіт. Він шукає і знаходить сенси в простих сюжетах. Його роботам притаманні три виміри: естетика подачі, глибина умовного простору та поштовх до мислення. Митець не створює просто красиві картинки. Він шукає змістовного підтвердження своїм діям у живописних роботах, вкладаючи частину свого життя в кожну із них.

Інформація про автора

БІЛАН Іван Сергійович, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділення образотворчого і прикладного мистецтва.

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК САМОРЕГУЛЯЦІЇ ЯК ФАКТОР ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ ЗАКЛАДІВ АРТ-ОСВІТИ

Більдер Н.Т.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

На долю молоді України припало дорослішати під час війни. На сьогодні навчальний процес у Харківській державній академії дизайну і мистецтв, як і у всіх навчальних закладах України, протікає в складних реаліях, які накладають на всіх учасників освітнього процесу екстремальні умови воєнного часу.

Війна – це величезний стрес-фактор. В ситуації невизначеності, яку дослідники пов'язують з нездатністю людини передбачити розвиток ситуації та її динаміку, молодь вкрай потребує позитивних емоцій, необхідних для відновлення моральних сил і психофізичного здоров'я, отже актуальним є залучення молоді до навчального процесу, що сприятиме подоланню проблем, пов'язаних з депривацією базових потреб у спілкуванні, довірі, підтримці та сприятиме усвідомленню мотивів власної діяльності й формуванню навичок саморегуляції та цілепокладання.

Мета роботи – опис деяких індивідуальних особливостей студентів – самоконтролю, вольової регуляції – як факторів, які сприяють чи перешкоджають адаптації до реалій життя під час війни та впливають на ефективність навчання в умовах воєнного стану художньо обдарованих особистостей – студентів закладів арт-освіти.

Дистанційна форма навчання, вимушено «гнучкий» розклад занять і зміна моделі часових витрат протягом доби змусила студентів здобувати навички, які неможливо було б отримати за традиційної моделі здобуття освіти – планування і саморегуляції своєї діяльності (навчальної, особистісної) в умовах постійного стресового фактора так званого BANI-світу (Brittle, Anxious, Nonlinear, Incompehensible – «тендітний», «тривожний», «нелінійний», «незбагненний») – який впливає на рівень розвитку довільної поведінки. Формування і вольової, і довільної дії йде шляхом подолання імпульсивних реакцій та становлення вільної та усвідомленої поведінки – волі, яка сприймається як посідання своїми спонуканнями. Необхідною умовою при цьому є усвідомлення власної мотивації – як актуальної, так і такої, що формується довільно.

Здатність до саморегуляції багато в чому визначається індивідуальними особливостями особистості. Однією з таких характеристик є тривожність як особистісна, так і ситуативна. У дослідженнях останніх років доведено, що ситуативна та особистісна тривожність є детермінантами рівня вольової регуляції: чим вищий у студентів рівень особистісної та ситуативної тривожності, тим нижчий рівень саморегуляції.

Для багатьох картина життя тепер сповнена розривів. В умовах війни, коли більшість студентів і членів їх родин вимушені існувати у стресових умовах різної етіології (непередбачуване знеструмлення міст з неможливістю зв'язку, мешкання у статусі тимчасово переміщених осіб у різних регіонах України та світу, порушені соціальні зв'язки – рівень тривожності більшості студентів очікувано високий, невизначеність і непередбачуваність соціального середовища викликають бажання жити сьогоднішнім днем, нездатність і неготовність будувати довгострокові плани та нереалістичні очікування провокують депресію, виникають патологій сприйняття часу – годинної перспективи, «непоспівування», відкладення на потім. У пошуках шляхів захисту від «непоспівування» – прокрастинація (психологічне явище, всебічному вивченню якого останнім часом приділяється дедалі більшої уваги).

Сам термін походить від латинського «procrastinatus» (pro – «вперед, далі», crastinus – «завтра») і трактується як відкладання виконання доречних дій на пізніший термін, що призводить до погіршення якості роботи та негативних емоційних реакцій [4, 79]. При цьому людина залишається діяльною, та її активність спрямовано на сторонні, малозначні, іноді просто безглузді заняття.

У психології під прокрастинацією мають на увазі свідоме відкладення виконання намічених дій, дарма що це спричинить певні проблеми [6, 66].

На сьогодні загально заведено розділяти прокрастинацію на два основні типи: уникнення прийняття рішень та відкладення виконання завдань. За результатами чисельних досліджень лідери по ступеню вираженості другого типу прокрастинації – здобувачі вищої освіти, саме про них більш диференційовано виділено особливу, «академічну» прокрастинацію – затримку виконання навчальних завдань, пов'язану з не сформованістю навичок ціле покладання, вольової регуляції, забудькуватістю та загальною поведінковою ригідністю і як наслідок – у більшості випадків зниженню ефективності навчання, ускладнення особистісної та професійної самореалізації.

Реалії сьогодення – на сьогодні значна частина здобувачів освіти змушена продовжувати навчання у незвичних для себе умовах (до життя в умовах війни звикнути неможливо…) отже в осіб, які не мають виражених навичок самоконтролю, саморегуляції, відчувають труднощі при організації власної діяльності, більш активно може проявитися схильність до академічної прокрастинації.

З метою підвищення ефективності організації навчального процесу і складення програми психологічної допомоги студентам, у Харківської державної академії дизайну і мистецтв, згідно з положенням про роботу групи з забезпечення якості освітньої діяльності ХДАДМ [3], виявлення факторів, які сприяють чи перешкоджають адаптації до реалій життя під час війни і впливають на ефективність навчання в умовах воєнного стану було проведено діагностування

© Більдер Н.Т., 2022

рівня індивідуальної саморегуляції та навичок самоврядування.

Опитування здійснено on-line, протягом осіннього семестру 2022-2023 навчального року, під час активних бойових дій на території України. Варто зауважити – не всі студенти мали стабільний доступ до Інтернету, під час опитування на більшості території України було запроваджено графік відключень електрики.

Характеристика вибірки: в емпіричному дослідженні взяли участь студенти третього курсу факультетів «Дизайн», «Дизайн середовища» і «Аудіовізуального мистецтва і заочного навчання» Харківської державної академії дизайну і мистецтв, які в осінньому семестрі 2022-2023 навчального року обрали для вивчення дисципліну «Брендинг і маркетингові технології».

Для виявлення рівня індивідуальної саморегуляції використано Опитувальник «Стиль саморегуляції поведінки» (ССПМ) В. Морасанової [5, 279]. Опитувальник складається з 46 тверджень та працює як єдина шкала «Загальний рівень саморегуляції» (ОУ), яка характеризує рівень сформованості індивідуальної системи саморегуляції довільної активності людини.

Для діагностування рівня сформованості навичок самоврядування використано опитувальник Лотара Зайверта «Мій особистий робочий стиль» [1].

Аналіз результатів дослідження з використанням опитувальника «Стиль саморегуляції поведінки» В. Моросанової [5] показав, що серед студентів, які погодились брати участь у дослідженні, 68% продемонстрували низький рівень, 23% – середній рівень, а 9% опитуваних – високий загальний рівень саморегуляції.

За результатами діагностування рівня сформованості навичок самоврядування у 72% опитуваних виявлено високий рівень показників, що свідчить про не сформованість навичок самоконтролю, стратегічного та тактичного планування часу.

Результати дослідження збігаються з даними щодо часу подання на оцінювання навчальних завдань під час першого «модульного тижня» за графіком навчального процесу ХДАДМ. Лише 19% студентів, які обрали дисципліни «Брендинг і маркетингові технології», надали на оцінювання роботи у перші дні «модульного тижня», 21% надсилали виконані завдання протягом тижня, 43% надіслали в останній день,14% – в останню годину перед deadline, 3% здобувачів звітували про виконані після завершення терміну подання завдань.

За результатами спостережень і бесід (як методу опитування) зі студентами у режимі on-line протягом дії карантинних обмежень і воєнного стану, як могутнього стрес-фактора, виявлено прояви академічної прокрастинації, описані у розвідках Т. Крюкової. Прокрастинатори: можуть вдаватися до ранніх, менш адекватних зразків поведінки (захисні механізми «регресія» та «заміщення»); намагаються всіляко уникнути розв'язання проблеми, дистанціюватися від неї емоційно, у зв'язку з чим у їх поведінці можуть спостерігатися імпульсивність і ворожість [2, 194].

На жаль, деякі студенти закладів арт-освіти, які позиціонують себе «творчими особистостями» бачать прийняте у суспільстві уявлення про прокрастинацію як норму, показник свободи, а необхідність дотримуватись графіку навчального процесу – сприймають як зазіхання на свободу, що призводить до неприйняття «зовнішньої» мотивація, орієнтації на те, що справді (тут і зараз) хочеться робити, а не те, що «треба» робити.

Зниженню схильності до академічної прокрастинації сприяє підвищення рівня довільності поведінки.

Дані, отримані в ході діагностування рівня саморегуляції студентів ХДАДМ потребують уточнення в ході подальших розвідок для виявлення рівня сформованості образу «Я» студентів, навичок само оцінювання навчальної діяльності і організації корекційних заходів з метою формування навичок ціле покладання, самоврядування, само актуалізації та само оцінювання результатів як навчальної, так і творчої діяльності.

Під час дії воєнного стану студенти, як ніколи, потребують допомоги в опановуванні методиками зниження рівня ситуативної тривожності, підвищення рівня рефлексивності, довільності поведінки, усвідомлення власної мотивації. З перших днів війни для студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв проводяться консультації психолога – групові та індивідуальні.

В осінньому семестрі 2022-2023 навчального року студентам академії запропоновано участь у програмах діагностики особистісних якостей і формування навичок, які сприятимуть підвищенню рівня само актуалізації та ефективності навчання.

Література

1. Зайверт Л. Ваше время в ваших руках. URL: https://www.rulit.me/books/vashe-vremya-v-vashih-rukah-read-445052-52.html
2. Крюкова Т. А. Указ. соч.; Tuckman B. W. Op. cit.; Быкова Д. В. Прокрастинация как проявление эмоционально-ориентированного и ориентированного на избегание стилей копинга. 2010. С. 194-196.
3. Положення про роботу групи з забезпечення якості освітньої діяльності ХДАДМ. URL: https://ksada.org/doc/yopolog-rob-gr.pdf
4. Lay C.H. At last, my research article on procrastination // Journal of Research in Personality. 1986. Vol. 20, № 4. P. 474-495. С. 79
5. Morossanova V.I. Extraversion and neiroticism: The typical profiles of Self-regulation // Europ. Psychologist. 2003. Vol. 4. P. 279—288.
6. Stell P. The nature of procrastination: A metaanalytic and theoretical review of self-regulatory failure // Amer. Psychol. Assoc. Bull. 2007. V. 133. № 1. P. 66.

Інформація про автора

БІЛЬДЕР Наталя Трифонівна, доцент ХДАДМ, старший викладач кафедри методології крос-культурних практик.

ЗІ ЗГАДКОЮ ПРО МИНУЛЕ І ПОГЛЯДОМ У МАЙБУТНЄ

Бойчук О.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Минуло 60 років з часу заснування у Харківському художньому інституті перших в Україні осередків дизайнерської освіти. Ця подія відкрила принципово новий етап у розвитку Харківської художньої школи і стала переломною в її 100-річній історії. Сьогодні треба з вдячністю згадати сміливу боротьбу з адептами «соцреалізму» і наполегливу працю тодішнього ректора М.О. Шапошникова, проректорів В.К. Беліка і В.Ф. Константинова, професорів Б.В. Косарєва, В.Д. Єрмілова, З.Д. Юдкевича, Л.М. Вінокурова, В.С. Ненадо у побудові основ дизайнерської освіти.

За період з 1962 року, створені тоді кафедри «художнього конструювання» (зараз - кафедра дизайну), «промислової графіки і упаковки» (нині - кафедра графічного дизайну), «інтер'єру та обладнання» (кафедра дизайну середовища) значно розширили напрями діяльності і довели свою професійну значимість. Тепер можна об'єктивно заявити, що саме завдяки випускникам дизайнерських спеціалізацій наша Академія засвітилася помітною крапкою на мапі світової художньо-проектної культури. Молодь з різних куточків України та світу іде до нас навчатися, а викладачі інших вишів знайомляться з досвідом та методикою організації освітнього процесу у провідному дизайнерському закладі держави. Якщо до цього додати успішну працю випускників ХДАДМ на відомих фірмах і підприємствах різних країн та проектні презентації на престижних зарубіжних виставках-конкурсах, то можна без зайвого пафосу стверджувати: «Харківська школа дизайну відбулась!».

Віддавши почесті минулому і перевернувши сторінку історії з цифрою «60», спрямуємо свій погляд у завтрашній день, аби обрати правильний вектор руху. Цей рух має обов'язково носити оновлюючий характер і спиратися на інноваційні програми, методи і технології навчання, притаманні провідним сучасним дизайнерським школам Заходу. Що стосується навчального досвіду і традицій нашої школи, то їх, безумовно, треба враховувати, але не слід перебільшувати В цьому контексті можна привести висловлювання відомого японського дизайнера Кензо Танге: «Традиції приймають участь у творчості, але не є матеріальною силою». Отже, дозволю собі у вигляді тез сформулювати низку аналітичних міркувань з оцінки того, що вже відбулося, та окреслити контури майбутнього розвитку.

- Спочатку зафіксуємо той факт, що Харківська школа дизайну міцно посіла місце лідера у національному масштабі. Претендувати на більш широку географію впливу найближчим часом, на жаль, не доведеться. Бо, після Перемоги, в першу чергу, основні зусилля будуть спрямовані на відбудову зруйнованої економіки та інфраструктури, відродження міст, посилення військового потенціалу. Можна спрогнозувати, що на етапі відбудови держави найбільш затребуваною стане участь нашої Академії та випускників у сферах проектування об'єктів мобільного житла, промислових виробів широкого користування, одягу спеціального призначення, відновленні архітектурних споруд та інтер'єрів, реставрації творів матеріальної культури тощо. Відповідно, на цей період (назвемо його ***етапом відновлення***) прийдеться посилити саме вказані напрями навчальної підготовки, надавши їм пріоритет в матеріально-технічному та професійному забезпечені. Історія минулого століття доводить, що в складних умовах повоєнної відбудови економіки відповідно до соціальних потреб швидко корегували структуру навчання і перелік проектних завдань дизайнерські школи Німеччини, Великої Британії та інших країн.
- Наступним етапом – але вже за умови відновленої і стабільно працюючої економіки, має стати ***розробка нової системи освіти*** із визначенням довгострокової програми розвитку Харківської школи дизайну. Така програма має містити в собі як новітні парадигми організації навчального процесу, так і засоби побудови міцної інфраструктури дизайнерської освіти, яка зможе забезпечити сталий розвиток матеріально-технічної та наукової бази ХДАДМ. Це передбачає налагодження партнерських стосунків з профільними вишами інших країн, тісну взаємодію зі стейкхолдерами (підприємствами, фірмами, установами) в розробці продуктів дизайну та їх просуванні на ринок, працевлаштування випускників тощо. Тобто йдеться про реформу академічної, «замкнутої в собі» моделі освіти і перетворенні її у значно більш відкриту, інтегровану у міжнародний простір і світову культурну спільноту.
- Процес реформи має спиратися на ***генеральну концепцію розвитку*** ХДАДМ. Це, в свою чергу, затребує фахівців з теорії дизайну, здатних системно мислити і визначати логістичні покрокові дії. І ось з цим чинником можуть виникнути проблеми, бо глибоких досліджень в галузі теорії дизайну в останні роки майже не велось, а велика кількість захищених дисертацій за своєю тематикою торкалася окремих, але не системних питань. Також майже повністю зникли з поля зору такі дослідницькі напрями як «дизайн-критика» і «дизайн-експертиза». Їх місце зайняли описові за жанром і компліментарні за змістом публікації в наукових вісниках і «глянцевих» журналах. Порожнина, що виникла в результаті ігнорування науково-теоретичної складової дизайну, негативно вплинула на якість проектних розробок, багато з яких стали носити поверхово-компілятивний характер. У цьому контексті знову звернемось до історії, аби нагадати, що «локомотивами» потужних реформаторських рухів, шкіл і об'єднань ставали ті видатні майстри проектно-художньої

© Бойчук О.В., 2022

культури, які в своїй творчості спиралися на власні теоретичні праці. Достатньо назвати Джона Рескіна і Вільяма Морріса (*Art & Craft Movement*), Петера Беренса і Вальтера Гропіуса (*Werkbund, Bauhaus),* Генрі Дрейфуса (*Society of Industrial Designers of the USA),* Брюса Арчера (*Royal College of Art in London),* Томаса Мальдонадо і Дітера Рамса (*Hochschule für Formgestaltung in Ulm)*, Дмитра Азрікана (*ВНДІТЕ),* Алесандро Мендіні і Етторе Соттсасса (*Alchimia*, *Memphis*).

- На шляху до масштабних трансформацій важливими є нагальні кроки з переформатування низки ідеологічних засад, навчальних програм, корегування пріоритетів розвитку. Окреслимо найбільш суттєві:
  - У сфері художньої підготовки настав час зменшити обсяг класичних постановок з рисунку і живопису, що сягають корінням Санкт-Петербурзької академії. Проте збільшити кількість завдань і вправ на творчу уяву і авторську інтерпретацію, на розвиток аналітично-образного мислення, на швидке виконання скетчів з зображенням людини, транспортних засобів, архітектурного стафажу тощо. Саме такі художні навички потрібні сучасному дизайнеру для пошуку і фіксації проектних рішень. Їх засвоєння є важливим і в плані запобігання монополії комп'ютерного проектування, масштаби якої загрозливо збільшуються.
  - За напрямом гуманітарної підготовки пріоритетним має стати формування у студентів розвинутого інтелекту і сучасного світогляду. Потрібно посилити акценти на аналізі проблем постіндустріального суспільства, проявів проектної культури в епоху постмодернізму, опануванні законів і правил споживчого ринку, вихованні екологічної свідомості і розумінні процесів сталого розвитку суспільства, що в останні роки визначається термінами *"Sustainability design"* та *„Nachhaltigkeit".* Зрозуміло, що для опанування цих знань тільки аудиторних часів не вистачить. Тому слід вже зараз міркувати про корінну реорганізацію бібліотеки ХДАДМ, яка на кшталт західних вишів буде працювати в режимі 24/7 і стане основним місцем самостійної роботи студентів та надійним джерелом отримання новітньої інформації.
  - Значного поліпшення потребує напрям технічних знань, який на початку 2000-х років зазнав суттєвого падіння. Волюнтаристський наказ ректорату про виключення інженера-консультанта з процесу курсового проектування, а також відсутність якісної інформації щодо новітніх конструктивних рішень, матеріалів і технологій негативно позначились на рівні студентських робіт. Викладацький дует «дизайнер – інженер-консультант», що успішно працював багато років на кафедрі «Дизайн» з дня її заснування, потрібно відновити, додавши до цього практику запрошення для проведення лекцій і консультацій провідних спеціалістів-технологів з підприємств, фірм, проектно-конструкторських бюро.
- В розвинутих країнах Заходу професійний рівень дизайнерської школи визначається, в першу чергу, потужністю спеціалізацій, пов'язаних з проектуванням продукції серійного виробництва і облаштуванням предметного простору людини. Не виникає сумніву, що з наближенням часу вступу України до ЄС соціально відповідальна політика ХДАД змусить покращити ці показники за рахунок посилення таких напрямів підготовки, як промисловий і предметний дизайн *(„Industrial design", „Product design")*, дизайн середовища *(„Environment design")*, дизайн комунікацій *(„Communication design")*. Казати про великі витрати зусиль і коштів, ми зараз не будемо, - бо це окрема і непроста тема. Визначимо лише ті питання, які можна і треба вирішувати на програмно-методичному рівні вже сьогодні, і які сприятимуть розвитку вказаних напрямів.
  - Кафедра графічного дизайну. Поряд зі збереженням традиційно потужної виставково-музейної галузі плакату і типографіки доцільно буде поширите межі проектування на більш масштабні простори і об'єкти. Це стосується, у тому числі, семіотики міських комунікацій, графіки інтерактивної реклами, суперграфіки будівель і споруд, аерографіки транспортних засобів, пакування великої за габаритами та нестандартної товарної продукції тощо.
  - Кафедра дизайну середовища. Розпочатий в останні роки перехід від суто декоративного оформлення інтер'єрів до проектування інтер'єрів «з середини» треба ще більше наповнити концептуальним змістом, акцентуючи увагу на формуванні «розумного» та екологічно доцільного життя. Загарбницька війна рашистів визначила актуальність перегляду реєстру завдань і включення в тематику проектних розробок об'єктів «екстремального» характеру, у тому числі приміщень і обладнання бомбосховищ, станцій метрополітену, мобільного житла і меблів для військових та переселенців. Доцільним за цим напрямом бачиться тісна кооперація с нещодавно відкритою кафедрою архітектури. Це стане гідною заміною занадто великій кількості проектів з оформлення інтер'єрів ресторанів, торгово-розважальних та виставкових центрів, що мали місце у попередні роки.
  - Кафедра дизайну. Головною задачею у післявоєнний період відновлення індустрії (вже на новій технологічній основі) має стати налагодження партнерських стосунків з виробництвом у справі розробки соціально важливої продукції. Паралельно потрібно продовжувати розвиток напрямів інноваційного та екологічного проектування. Також настав час переглянути критерії оцінок курсових і дипломних проектів, аби заохочувати студентів до концептуально змістовних і соціально важливих рішень на противагу формальним і суто «картинним».

На тлі цих масштабних перетворень не менш важливим є забезпечення навчального процесу сучасними програмами комп'ютерного моделювання і засобами макетування. З перших днів існування кафедри саме

макети промислових виробів наочно демонстрували потенційні можливості дизайну у покращенні споживчих якостей продукції і презентували високий рівень худпромівської освіти. Візуально виразні макети з ретельною проробкою загальної форми поверхонь та імітацією кожної деталі, без зайвих слів переконували представників виробництва в необхідності заключення договорів на розробку проектів транспортних засобів, обладнання, товарів широкого вжитку. Кількість цих договорів в 1970-80-ті роки «зашкалювала», а їх успішне виконання додавало чималих коштів як інституту, так і безпосередньо розробникам проектів. Аналіз досвіду дизайнерських установ Західної Європи доводить, що не зважаючи на широке використання програм 3-Д моделювання, виготовлення пошукових та демонстраційних макетів не втрачає свого значення. Під час відвідування дизайнерських вишів Ейндховена, Дюссельдорфу, Галле, Пфорцхайму, Верони, Кракова, проектного бюро Нормана Фостера у Лондоні, в цьому змогли переконатися багато українських дизайнерів.

У своєму нарисі я торкнувся сторінок Харківської школи дизайну і думок про її наступні кроки. Можливо це стане початком наукового дискурсу щодо новітніх моделей розвитку як нашої «alma mater», так і української дизайн-освіти, в цілому.

Інформація про автора

Олександр Бойчук, професор,
заслужений діяч мистецтв України.

МЕТОД ДЕКОНСТРУКЦІЇ

ЯК СПОСІБ СТВОРЕННЯ НОВИХ ФОРМ ОДЯГУ

Гасем А. М.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Сучасний розвиток моди потребує постійної зміни нових тенденцій. Кожен сезон у моду вводяться інноваційні технології та ідеї, від чого виникає потреба знаходити унікальну стилістику і використовувати нестандартні методи натхнення. Одним з таких методів вважають деконструктивізм. Метод деконструкції полягає у новому підході до моделювання одягу, орієнтованого, зокрема, на вільне маніпулювання формою та посадкою на фігурі. Деконструкція – це питання створення нових форм одягу за умов відмови від усіх загальноприйнятих принципів архітектоніки, це – руйнування старих стереотипів. Деконструкція використовує методи деформації, інверсії, скручування, асиметрію, порушення традиційних технологій тощо.

Процес формоутворення в дизайні одягу визначається в основних етапах формування деконструкції. Так, «етап руйнування» – це руйнування традиційної форми, її переосмислення та перетворення в нову. «Етап розпаду» – це розпад на окремі деталі, визначення нових композицій та центрів. «Етап нового» – це поява нової форми, завдяки просторовій перебудові. Переосмислення традиційних змістів дає змогу з'явитися свого роду універсальності, яка, своєю чергою, дає можливість пошуку альтернативних і нетипових варіантів та подальшого розвитку цікавих ідей. Деконструкція дозволяє порушувати правила, руйнуючи стереотипи, розбирати на складові, змінювати призначення та поєднувати несумісні речі. В дизайні одягу деконструктивізм визначається як стиль з філософським підтекстом, творчий підхід якого, використовується для створення візуального ефекту.

На прикладі книги «Pattern magic» Tomoko Nakamichi розглянемо методи деконструкції. Зокрема, метод «деформації», тобто навмисну зміну розмірів та форм. Цей метод використовується для складного моделювання, зміни конструкції виробу, тим самим змінюючи конструктивні лінії і загальний силует. Для цього на базову конструкцію наносять додаткові лінії, для подальшого розширення склади [1, 40-41], (рис. 1). Цей метод створює ілюзію двошаровості виробу і перетворення простої форми в складну. Змінюються такі конструктивні лінії, як, наприклад, лінія плеча. Відбувається з'єднання двох частин – передніх і задніх, виключаючи плечовий шов. Редагуючи силует великою складкою, лінія плеча при цьому припіднята і виступає від ліфа вздовж плеча і шиї (рис. 2).

Метод «скручування» – це своєрідне перевертання форми. На прикладі ліфа [1, 70-71], розглянемо його конструктивні особливості. Дві частини ліфа, абсолютно симетричні, одна з них перегортається навпаки. Таким чином, ці частини утворюють цікаву форму зірки. Досить креативний метод для створення не типових форм одягу (рис. 4). Відтак, метод «інверсії» – це зміна форми шляхом перестановки та переплетення конструктивних елементів. Конструкцію ліфа, перетинають лінії моделювання, які утворюють різноманітні комбінації перетинання шляхом переплетіння деталей між собою [1, 68-69; 72-73] (рис. 5).

Метод «асиметрії» – це порушення симетрії елементів у межах цілого, що створює динаміку та ілюзію руху. Асиметричне драпірування склад декольте і подолу ліфа змінюється відповідно до конструктивних ліній. Метод «порушення традиційних технологій» – це ще й нестандартний спосіб обробки деталей одягу. Існують чисельні приклади не традиційної

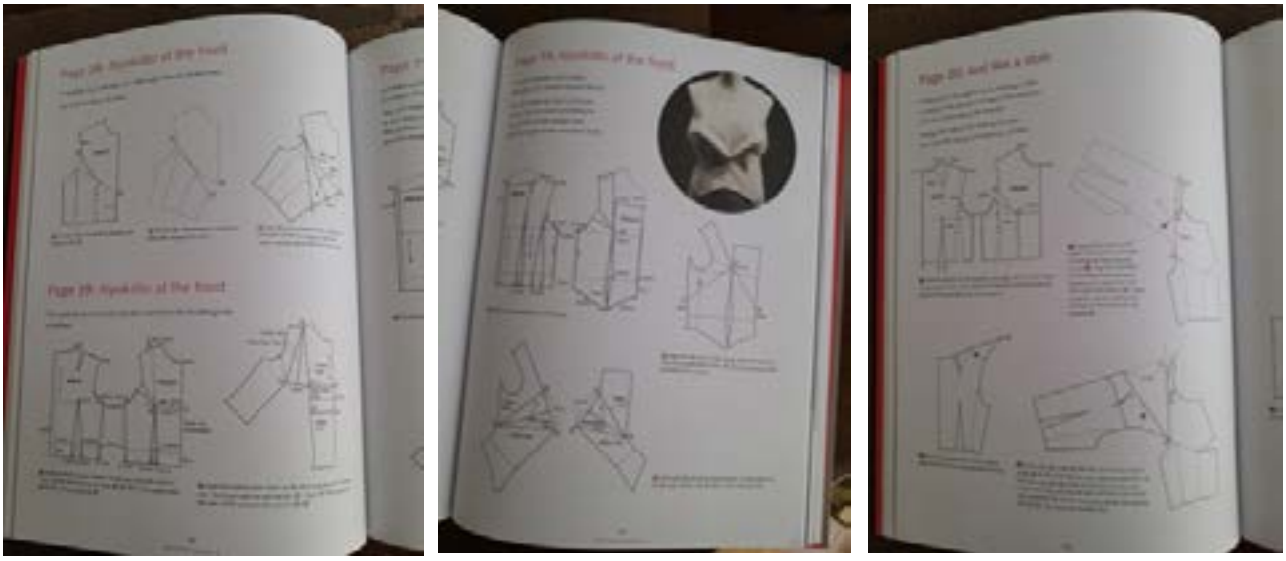


Рис. 1-3

© Гасем А. М., 2022

Рис. 4-5

технологічної обробки [2]. Так, наприклад, обробка внутрішніх швів залишається зовні, виточки назовні тощо. Наприклад, конструктивні особливості суцільнокроєної «зникаючої» кишені [1, 96-97]. Особливість моделювання полягає в тому, що ця кишеня скроєна з'єднаною з основною тканиною виробу. Будується за принципом підрізу. Сама ж кишеня має декоративне значення в одязі.

Як бачимо, завдяки деконструкції процес пошуку і створення нової форми одягу перетворюється в «цікаву гру» – складання деталей одягу, коли поєднуються непоєднувані речі та з'являються нові образи і парадокси формоутворення. Світова дизайнерська практика вже містить значну кількість прикладів застосування деконструкції в одязі. Узагальнення такого практичного досвіду викладено у монографіях вище згаданих авторів. Втім, метод деконструкції залишається мало дослідженим і, практично, відсутнім в освітніх програмах вітчизняних вишів. Однак, широкий діапазон застосування та універсальні можливості методів деконструкції щодо формотворення одягу мають значимі перспективи розвитку і застосування, а також повинні стати невід'ємною складовою навчального процесу.

Література

1. Накаміті, Томоко. Pattern Magic. Laurence King Publishing, 2010. 104 p.
2. Kiisel, Karolyn. Draping. The Complete Course. Laurence King Publishing, 2020. 368 p.

Інформація про автора

Гасем Аміна Мерзаківна, викладач кафедри дизайн тканин та одягу, аспірант ХДАДМ.

Е. ГАВЕЛ ТА ІДЕАЛ ГЕЗАМТКУНСВЕРК В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ ІНДІЇ НА ПОЧ. XX СТ.

Горбачова В.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

В XIX столітті культурний націоналізм був порядком денним для багатьох країн. Індію, Ірландію, країни Східної Європи об'єднувало протистояння з колоніальною владою. В індійському культурному середовищі до 1900 р. закріплюється певний образ духовності Індії як контрапункт європейського матеріалізму. Завдяки цьому сформується нове сприйняття індусами свого історичного минулого, підіймаючи його на вищий щабель та звільняючи від комплексу меншовартості. На мистецтво це вплинуло опосередковано, але розкрило діяльність трьох фігур, які згодом опинились занурені у відродження національної мистецької ідеї Індії — історик та філософ А. Кумарасвамі, ірландська вчителька сестра Ніведіта та мистецтвознавець і адміністратор художньої школи Калькутти Е. Б. Гавел.

Утопічні критики індустріалізму, вони дали гостру перевагу ідеології свадеші (форма антиімперіалістичного руху в Індії), розробляючи духовність індійського мистецтва як антитезу натуралізму епохи Відродження. Їх доктрина почала формуватися з 1896 р. після того, як Е. Гавелл поринув у художню реформу. Згодом до дискусії про мистецтво приєдналася сестра Ніведіта. А. Кумарасвамі доєднався в 1910 роках, коли бенгальська школа живопису була вже міцною структурою. В той час ці три ідеологи здавалися одним голосом. Тільки пізніше інтелектуальні відмінності стали очевидними — в той час, як Ніведіта та А. Кумарасвамі обґрунтовували моральний та метафізичний зміст доктрини свадеші, Е. Гавел заглибився у питання естетики, зайнявши позицію найбільш послідовного критика натуралізму [4, с. 76].

На межі XIX і XX ст. офіційна влада спрямовувала увагу на підтримку традиційних індійських ремесел, формуючи образ Індії, як виключно народної культури. Британці наповнювали колоніальні міста неокласичним, неоготичним та іншими «історичними» стилями, заможні індуси замовляли портрети на фоні європейських пейзажів, а середній клас тяжів до вікторіанських дрібничок у декорі. Оригінальність Е. Гавелла полягала в його всеосяжному баченні синтезу мистецтв на чолі з архітектурою.

Єдине бачення індійського мистецтва Е. Гавелла можна назвати ідеалом гезамткунстверк, словом, придуманим німецьким романтизмом. Цей термін відображає широке занепокоєння єдністю мистецтв наприкінці XIX ст. Саме ідеал гезамткунстверку повернув Е. Гавела до традиційного індійського храму, спонукаючи сприймати його як складний синтез образотворчого та прикладного мистецтва. Е. Гавелл бачив індуїстську архітектуру як втілення ієрархічного принципу оздоблення, від найпростіших абстрактних орнаментів до великих фігурних рельєфів. Кожен аспект оздоблення храму був наповнений «духовним» принципом, який надавав єдності архітектурі. Це був маленький крок до томів Гавелла про індуське мистецтво як цілісне вираження культури, чим він шокував англійських критиків у 1908 р.

Опис Е. Гавелла індійського живопису та скульптури як образотворчого мистецтва ґрунтувався на ліквідації відмінності між образотворчим та прикладним чи корисним мистецтвом. Ніщо так не змістило ренесансний канон з п'єдесталу, як наполягання, що все мистецтво корисне. Цей свіжий світогляд спонукав студентів мистецтва пишатися досягненнями Індії та полишити думку про кустарність. Е. Гавелл звернувся до фресок як до посередника між образотворчим і декоративним мистецтвом, на відміну від нерозумного сучасного «захоплення кабінетними картинами». Студенти Калькуттської школи мистецтв регулярно їздили на практику до Аджанти та на реставраційні роботи до печер Оріси [1, с. 98].

Так само і відродження індійських ремесел було неможливим, стверджував мистецтвознавець, у суспільстві, яке заперечувало справжню функцію мистецтва, де оздоблення не було невіддільна частиною архітектури [1, с. 122]. За ідеальною будівлею Е. Гавелла стояло натхненне бачення житлового простору, комбінації вікторіанського та індійського: зовні він мав рельєфну скульптуру, всередині — інтер'єрний розпис, а в кімнатах зі смаком знаходились корисні й елегантні предмети побуту. Це було відповідним до бачення В. Морріса архітектури, матері мистецтв.

Справжню індійську архітектуру можна було б відродити, наполягав мистецтвознавець, лише залучивши будівельників штату Оріси та інших каменярів, що працюють за давніми технологіями. Ремісники також виграють від цього, оскільки архітектурні проєкти були «школою» скульптури та живопису. Ця віра в архітектуру як стрижень національного будівництва спонукала Е. Гавелла боротися за відповідний стиль для забудови Делі у 1911 р. та надання квот для студентів його художньої школи. Архітектура була настільки центральною в мисленні Е. Гавелла, що він неодноразово стверджував — стиль Великих Моголів об'єднає британців та індусів у період серйозних заворушень [2, с. 140].

Це сприяло певним поглядам на реорганізацію процесу навчання у Калькуттській школі мистецтв. Не маючи такого узагальнюючого бачення, попередні вчителі мовчазно визнавали низький рівень індуїстських скульптур чи мініатюр, залишаючись бездіяльними. Вперше втягнувшись у полеміку про освіту в 1900 р., Е. Гавелл виступив проти нехтування естетикою з боку державних органів, як у формуванні ідеалів. Так і в зовнішньому вигляді самих навчальних закладів. Ідеальною освітою за думкою мистецтвознавця була концепція Стародавньої Греції, що може здатися

© Горбачова В.В., 2022

несумісним з його відвертим антикласицизмом. Проте, як вікторіанець, він не міг заперечувати цінність класичної освіти. У 1912 р. він похвалив давньоіндійську освіту за її нібито схожість з грецькою, відмічаючи, що британська педагогіка була цього позбавлена.

Однак оскільки реформація освіти автоматично не призвела до рівності з британцями в Індії, її практична цінність була поставлена під сумнів. Згасаючий оптимізм щодо вестернізації також відображав новий войовничий етап свадеші. У мультфільмі Гаганендраната Тагора 1917 р. «фабрика» Калькуттського університету випускала тисячі випускників, демонструючи певну потоковість, характерну політиці у державній освіті. Досягнення та прагнення Е. Гавела стали важливим підґрунтям для подальшого розвитку національної ідеї, однак мусили підкоритись більш кардинальним змінам, які привнесли в культурну та мистецьку сферу діяльність художників Бенгальського відродження.

Список літератури:

1. Mitter P. Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922: Occidental Orientations. – London: Cambridge University Press, 1994. – 451 p., il.
2. Mitter P. The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-garde, 1922-47. London: Reaction Books Ltd, 2007. 272 p.
3. Pinney C. The Printed Image and Political Struggle in India. London: Reaction Book Ltd, 242 p.
4. Sangeeta Dr. Development of Modern Art Criticism in India after Independence. London: Notion Press, 2017. 154 p.

Інформація про автора

Горбачова Валерія Вадимівна, аспірантка, кафедра теорії і історії мистецтв ХДАДМ.
Науковий керівник:Соколюк Л. Д., професор, доктор мистецтвознавства.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ З УКРАЇНСЬКОЮ СПАДЩИНОЮ ЯК ДЖЕРЕЛОМ НАТХНЕННЯ

Гурдіна В.В., Васильєва М.І.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Джерелом натхнення митця може стати будь-що, що його оточує: природа, архітектура, кіно, література, музика, мистецтво, люди. Будь-яке явище чи соціальна подія є спроможними породжувати творчі задуми та певні образи. Для майбутніх дизайнерів одягу вкрай важливо бути допитливими, чутливими, постійно розвиватися, накопичувати візуальний досвід, цікавитися світовими подіями та вибудовувати власний стиль. Формоутворювальні, стильові, образно-емоційні характеристики костюму трансформуються з джерела натхнення через призму свідомості, фантазії, досвідченності автора. Ось чому, надихаючись одними й тими самими речами, різні дизайнери створюють абсолютно несхожі колекції.

Серед найбільш багатих джерел натхнення, звісно, народний костюм та традиційна культура. А в сучасних реаліях, етнічний напрям в дизайні одягу, є потужним соціально-культурним об'єднуючим фактором. Також дуже актуальним є проектування якісного сценічного вбрання за народними мотивами. Цей одяг, зазвичай, транслюється на велику аудиторію та може передавати певні ідеї та меседжі, привертати увагу до події та впливати на свідомість широкої аудиторії. Викладачі кафедри "Дизайн тканин та одягу" ХДАДМ приділяють велику увагу роботі студентів з українською народною спадщиною та інтегрують її у завдання різних дисциплін, зокрема дисципліни "Проектування" на 4 курсі, де один семестр повністю присвячено темі проектування за українськими народними мотивами. Розроблені дипломні та курсові колекції студентів кафедри займають призові місця та Гран-прі на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах молодих дизайнерів.

Невичерпним джерелом натхнення є декоративно-прикладне мистецтво України: писанка, витинанка, лялька-мотанка, петриківський розпис, гончарство і кераміка, шкіряні вироби, скляні вироби, вироби з дерева тощо. Також джерелом натхнення може стати: український живопис, раритетні фотографії, рідкісні техніки пошиття, мотиви вишивки, музичні інструменти, природа та ін. Ми маємо багату культуру, що надбана і збережена поколіннями. Вона транслює світовідчуття та важливі цінності нашого народу. Тож натхнення також можна черпати в українському фольклорі, літературі, святах, обрядах, міфології.

Але, найбільш популярним методом роботи з народними джерелами, все ж таки, є робота з костюмом. А саме трансформація українського традиційного вбрання, головних уборів, прикрас та взуття. Одяг був і є не просто захистом від негативного впливу зовнішнього середовища. З прадавніх часів він несе духовний сенс і може розповісти про належність до того чи іншого етносу, роду діяльності; визначає становище, характер і настрій людини. Український костюм – це унікальна гармонія форми та змісту, відображення свідомості, цінностей, естетичного ідеалу нашої нації та образу епохи.

В роботі з народним костюмом важливо зібрати матеріал, вивчити і проаналізувати всі складові конкретної форми одягу в конкретному суспільстві. Важливо виявити характерні особливості обраного джерела: вплив періоду часу, тодішні естетичні ідеали, форму і силует костюма, конструкцію і крій, пропорційні співвідношення, засоби організації композиційної єдності, матеріали і фактури, колірну гаму і декор, семантику і знаковість костюма. Освічений дизайнер не може просто бездумно скопіювати певні мотиви. Необхідне лише творче, глибоке прочитання. Результат має нагадувати першоджерело та зберігати певні наративи. Звісно, рівень трансформації та переосмислення залежить від призначення одягу, що проектується. Важливо також враховувати сучасні тенденції та модні напрямки.

Після аналітичного етапу студент починає роботу з фор-ескізами, де трансформує джерело натхнення в узагальнений образ майбутнього костюму. На цьому етапі важливо виділяти головні характерні властивості. На етапі розробки художніх ескізів вже приділяється увага деталям та стилізації образу. Можливе пряме цитування певних елементів строю. Метод творчого переосмислення, асоціативний метод дозволяє вільніше обходитися з елементами традиційного костюма, більш інтуїтивно та багатогранно інтегрувати його до сучасних тенденцій (рис. 1).

Сучасна епоха – це період стилізації, еклектики та численних художньо-композиційних засобів. Сьогодні зустріти будь-який стиль у його чистому прояві майже неможливо. Виразні образи будуються за принципом еклектики, тобто поєднання різних стилів, мікростилів та субкультур. Засоби еклектики та стилізації дозволяють поєднати протилежності в композиційно-цілісне рішення. Прийоми еклектики є творчим інструментом, що потребує вмілого підходу. Створюючи модні образи з використанням народної спадщини не слід намагатися застосовувати прийоми еклектики, оминув аналітичний етап процесу проектування. Необхідно визначитися, яка головна ідея, концепція проектної розробки. Що вона повинна висловлювати і яка в неї мета. Від спрямованості творчого задуму залежить які засоби та еклектичні прийоми слід використовувати.

Саме виявлення та розуміння характерних особливостей та ознак джерела натхнення допоможе вийти за рамки шаблонного сприйняття народного костюму та шляхом образно-асоціативного бачення переосмислити та трансформувати їх в руслі сучасних тенденцій, поєднати з іншими напрямками (рис. 2, 3). Увага ж тільки до зовнішніх ознак джерела

© Гурдіна В.В., Васильєва М.І., 2022

Рис. 1. Вероніка Момот, керівник Владислава Гурдіна.

Рис. 2. Маргарита Гринько, керівник Марина Васильєва.

Рис. 3. Анастасія Панаріна, керівник Марина Васильєва.

без усвідомлення змісту та символічного значення предмету народної творчості може призвести до хибних помилок. Треба розуміти, що використання прийомів еклектики – це ретельно продумана сумісність кожної речі та деталі. Слід застерегти студента від бездумного копіювання форм джерела творчості та механічного перенесення їх в форми проектної розробки. Має бути присутнім водночас «конфлікт» різних стильових характеристик і гармонійне поєднання.

Ознакою дизайну сучасності є концептуальне та образно-стильове різноманіття. Постійний пошук нових проектних рішень та образів стає одним з головних завдань для дизайнера одягу. Під час навчання перед студентом постають складні проектні задачі, які потребують глибинного розуміння дизайну одягу, світових трендів та концепцій.

В процесі роботи над завданням, студент може звернутися до багатьох творчих джерел натхнення, кожне з яких несе в собі притаманні йому особливості. Традиційно, невичерпним джерелом натхнення залишається тема української національної культурної спадщини, яка надає безмежні можливості для вивчення, аналізу та творчої інтерпретації. Метою національно-патріотичного виховання студентів, у рамках навчального процесу, є успадкування духовних і культурних надбань, національної самобутності української спадщини. Наразі в умовах глобалізації та війни, тема збереження національної спадщини та самобутності культури є головним трендом не лише в Україні, а й у світі.

Інформація про авторів

Гурдіна В.В., канд. мист., доцент каф. ДТО.
Васильєва М.І., викл. каф. ДТО ХДАДМ.

ІНКЛЮЗІЯ В ФЕШН ІНДУСТРІЇ – МОДА ДЛЯ ВСІХ

Гурдіна В.В., Пасічник В.О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Напевно, головне правило сучної фешн індустрії – мода для всіх, а не лише для обраних. Рівність та толерантність – головні умови моди майбутнього. Майже в кожному сучасному показі приймають участь моделі різних національностей, комплекцій, моделі з татуюванням (рис. 1), моделі унікальної зовнішності, моделі з інвалідністю (рис. 2), моделі трансгендери . Відомі глянцеві видання, накшталт Vogue, публікують на своїх обкладинках моделей "нового покоління" та відмовляються від ретуші. Ще пару десятиліть тому це важко було собі уявити.

Інклюзія – це процес залучення до активного життя соціуму людей з фізичними та ментальними особливостями. Головним моментом тут є не створення окремого соціуму для цих людей, а саме включення їх до звичайного життя народу. Наприклад, якщо говорити про школи, спеціалісти стверджують, що варто не створювати окремі класи для дітей з інвалідністю, а навпаки, робити змішані класи. Щоб діти з інвалідністю скоріше адаптувалися до соціуму, а інші також вчилися, як правильно себе поводити з такими людьми і не сторонилися їх у дорослому житті. Такий самий принцип працює і в фешн індустрії – варто не відокремлювати спеціальні покази або навіть тижні моди для людей з інвалідністю, а пропонувати таким моделям участь у звичайних івентах, зйомках, показах.

Одним з перших, хто залучив до модного показу модель з інвалідністю, був британський дизайнер Олександр Маккуін. У 90-ті він запросив у якості моделі Еймі Маллінз – параолімпійську чемпіонку з ампутованими ногами нижче колін, та створив для неї протези-чоботи з різного дерева (рис. 3). За словами дизайнера, мода постійно показує ідеальних людей, а його ідея полягала в тому, що краса має виходити із середини. На той період індустрія та преса були шоковані, і Маккуіна відразу звинуватили у використанні людини з інвалідністю у корисливих цілях.

Проте, зараз залучення моделей з інвалідністю не лише норма, це скоріше навіть головне правило, якому слідують чимало брендів (рис. 4). Бо мода має максимально швидко реагувати на трансформації світу. Мода – це чудовий майданчик для візуальних соціальних висловлювань. Іноді ці висловлювання можуть бути навіть занадто емоційними і гротескними, але головна мета – бути почутими.

Відомий бренд Tommy Hilfiger створює нішеві колекції для жінок, чоловіків та дітей з інвалідністю (рис. 5). Бренд пропонує одяг з деталями, що регулюються. Завдяки магнітним застібкам та липучкам,

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

© Гурдіна В.В., Пасічник В.О., 2022

Рис. 5

Рис. 6

Рис. 7

Рис. 8

Рис. 9

Рис. 10

регульованим швам, особливому крою, можливості застібнути речі однією рукою – речі з колекції є зручними та адаптованими для більшості видів фізичних вад. За словами засновника бренду, в світі існує понад декількох мільйонів потенційних покупців, бо в звичайних магазинах варіативність одягу для людей з інвалідністю дуже обмежена.

Еллі Голдстейн, модель з синдромом Дауна, стала обличчям лінії косметики бренду Gucci (рис. 6). Метою було розширити уявлення аудиторії про прекрасне та підтримати ідею інклюзивності та різноманітності зовнішності у модній індустрії. Модель є представником агенції Zebedee Management, що представляє людей з інвалідністю та особливою, неконвекційною зовнішністю, транс та небінарних моделей.

У Харкові з 2001 року існує міська громадська організація людей з інвалідністю “Креавіта”. Метою організації є розвиток соціальної активності та втілення у життя принципів інтеграції у суспільство людей з фізичними обмеженнями. Одним із аспектів є як раз залучення людей з інвалідністю до модних показів та фотосесій, створення інклюзивної школи моделей та модельної агенції.

У 2018 році студентами кафедри “Дизайн тканин та одягу” ХДАДМ під керівництвом викладача Аліни Гахової було створено колекцію подіумного одягу саме для залучення таких моделей до показу. За основу було взято розроблену у 2017 році колекцію студентки четвертого курсу Катерини Яворської «Дизайн жіночого вбрання за мотивами української витинанки» (керівник – доцент Ірина Єременко) та допрацьовано вбрання для моделей з інвалідністю (рис. 7, 8, 9, 10).

Для нашої кафедри це був дуже корисний досвід не тільки спілкування, але й набуття професійних навичок з конструювання та технології виготовлення одягу саме для людей з інвалідністю. Для сучасної дизайн-освіти дуже важливим є звертати увагу на всі новітні шляхи розвитку моди та знайомити з ними майбутніх фахівців.

Інформація про авторів

Гурдіна В.В., канд. мист., доцент каф. ДТО,
Пасічник В.О., канд. техн., доцент каф. ДТО ХДАДМ.

СУЧАСНІ ТРЕНДИ УКРАЇНСЬКОГО ШРИФТОВОГО ДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ ГАРНІТУРИ ALMAZ ВІД АЛЬФАБРАВО)

Дегтярьова А. Є.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Український дизайн шрифтів зараз знаходиться на підйомі завдяки новому поколінню майстрів, які прагнуть створити історію у своїх роботах, поєднати класичну українську графіку та модерністичні прийоми.

Засновник української дизайн-студії АльфаБраво Кирило Ткачов в 2020 році в інтерв'ю для журналу Telegraf.Design сказав: «Думаю, що український ринок «дозрів»: в дизайні стали важливі деталі. Раніше можна було обходитись стандартними гарнітурами, а зараз — цього не вистачає. Окрім того, деяким компаніям, досить дорого виходить ліцензія на стандартний шрифт...» [1]. Кожен шрифт дизайн-студії АльфаБраво надихає своєю різноманітністю, творчим підходом та особливим характером.

Гарнітура Almaz – сучасний геометричний гротеск, натхненний українським модернізмом 20-го століття, розроблений Сергієм Макаренком та Кирилом Ткачовим у 2020 році (рис. 1). Він має динамічні форми літер та авангардний характер. Гарнітура складається з 9 накреслень. Шрифт застосовується для логотипів, заголовків, книжкових обкладинок, для невеликих обсягів тексту. Класифікація: без зарубок, геометричний гротеск, акцидентний [2]. Зі слів засновників студії АльфаБраво, розробка гарнітури Almaz має два етапи. На першому, Сергій Макаренко розвивав шрифт як акцидентний та геометричний, але значно більш декоративний. Кирило Ткачов запропонував продовжити роботу спільно та розширити можливості застосування шрифта, позбавивши його декоративності і надавши більш текстового характеру. Одразу було вирішено створити лінійку накреслень від світлого до жирного. На відміну від більшості геометричних гротесків, Almaz тяжіє не до врівноваженості, а розвиває ідею посилення динамічності і асиметрії. Це особливо помітно в кирилиці, яка набула оригінальної форми (рис. 2). Багато в чому, на шрифт вплинули ідеї українського модернізму.

Шрифт неконтрастний, але сувора геометрія звичайного гротеску замінена майже непомітними модифікаціями форми за рахунок грамотного використання оптичних компенсаторів. Основний вертикальний штрих дорівнює 79 пт, а горизонтальний – 75-77. Гарнітура має графічні особливості, які характерні як для гротеску взагалі, так і для індивідуального формування фірмового стилю Almaz, а саме: різне рішення горизонтального зрізу тільки у букв ***є*** та ***э,*** відкриті форми округлих літер; прямі бокові штрихи у ***м*** на відміну від ***М;*** літера ***q*** виглядає складеною з геометричних форм, овал наближений до кола; характерні діакритичні знаки геометричної форми; пряма вісь овалів, трохи витягнутий овал **О** у стандартному накресленні; оптично кругла ***О*** в жирному накресленні; ***Ф*** не має жодного виносного елемента, основний штрих обмежується овалом; характерні перекладини під нахилом лише у кирилиці; літера ***у*** побудована с двох прямих штрихів; кирилична ***з*** виглядає як латиниця та має нижній виносний елемент; різне графічне рішення ***Л*** та ***л;*** острий кут в апексах літер; прямі штрихи ***К*** та ***Ж;*** світла ***ф*** та жирна ***о*** майже однакової форми, обидві не круглі геометрично; зрізані основні штрихи утворюють гострий кут, підкреслюють геометричність та динамічність шрифту (рис. 5, 6). До стандартних символів кирилиці і латиниці додані лігатури (рис. 3).

Рис. 1. Одне з накреслень гарнітури Almaz. Medium

Рис. 2. Оригінальна форма деяких графем кирилиці Almaz у різних кеглях

Рис. 3. Лігатури

© Дегтярьова А. Є., 2022

Рис. 4. Приклад читабельності шрифту Almaz у різних кеглях

За рахунок виважено підібраних товщин штрихів, співвідношення розмірів великих і малих літер, більшої апертури і легкого спрямлення овальних елементів, Almaz не виглядає стиснутим, зберігає зручну читабельність і добре сприймається у різних кеглях (рис. 4).

Тож сучасний український шрифтовий дизайн розвиває тенденцію індивідуалізації і порушення узагальнених норм та правил. Нинішні тренди в типографії потребують вдосконалення і нових експериментів. Так, молода гарнітура Almaz поєднує у собі як класичний гротеск, так і легку акциденцію, як течію сучасності, так і українського модерну.

Список використаних джерел:

1. Швіц. Є. Як працює словолитня АльфаБраво. URL: https://telegraf.design/pratsyuyuchy-razom-my-otrymuyemo-smilyvi-j-oryginalni-shryfty/ (Дата звернення 08. 10. 2022)
2. Rentafont font Almaz URL: https://rentafont.com.ua/fonts/almaz?sample_text=ABCDEFGHIJKLMNOP (Дата звернення 08. 10. 2022)

Інформація про автора

Дегтярьова Анастасія Євгенівна, студентка 4 курсу спеціалізації «Графічний дизайн».
Керівник – Іваненко Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Рис. 5. Графічні особливості гарнітури Almaz

Рис. 6. Графічні особливості гарнітури Almaz

БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНА УПАКОВКА ТА ЇЇ ОСНОВНІ РІЗНОВИДИ

Джугань Н.В.

Харквська державна академія дизайну і мистецтв

Одним із напрямків упаковки, що в останні роки набирає більше популярності та актуальності є багатофункціональність. Багатофункціональна упаковка – це пакування, яке можна використовувати як для розміщення продукту, так і для альтернативного використання після його вилучення. Це напрямок, який пропонує нові, більш інноваційні, практичні та креативні рішення, з метою вирішення або покращення, екологічних, маркетингових, економічних та соціальних аспектів суспільства. Вони можуть бути пов'язані із привертанням та зацікавленням більшої аудиторії, боротьби із конкуренцією, або доносити певний посил тощо. Найголовніша ціль такого пакування – вирішення екологічної проблеми, пов'язаної із надмірною кількістю сміття. Тому, багатофункціональність базується на подовженні життя упаковки або запропонуванні нових альтернативних рішень її утилізації. Багатофункціональність надає упаковці нового значення, вигляду, образу та розширення її можливостей.

Повністю класифікувати та розрізнити види багатофункціональної упаковки важко, оскільки вони пов'язані тісно між собою, й одне і те саме пакування може підходити під декілька класифікацій одразу. В залежності від цілей, вводяться додаткові аспекти та засоби, що виконують ряд власних функцій. На основі сучасних тенденцій, було виявлено такі головні особливості:

- Інтерактивна функція
- Ігрова функція
- Функція перетворення (трансформації)
- Функція ресайклінгу
- Функція універсальності

Інтерактивна функція полягає у створенні елементів, властивостей, що мають здатність активно реагувати на певні дії споживача, тобто приносити додаткову фізичну взаємодію. «Спостерігається велика зацікавленість у створенні інтерактивної упаковки, яка може додати певних додаткових переваг споживачеві або стати взагалі автономним елементом» [3]. Багатофункціональність може бути досягнута за рахунок інтерактивності, яка проявляється у взаємодії із пакуванням за допомогою додаткових засобів, елементів або певних пристроїв, що наразі мають велику популярність завдяки використанню новітніх технологій. Отже, упаковки трансформується на медіа носій. Щоб не перевантажувати пакування великою кількістю інформації й не зруйнувати його презентабельний вид, виробники вводять спеціальні наліпки, мітки, які перенаправляють споживачів на віртуальні носії інформації. Окремо варто відмітити той вид багатофункціональної упаковки, в якої залучення технологій впливає на якість та подовження життя продукту в умовах тривалого зберігання. Такий вид упаковок називають активною та розумною. «Вони можуть бути розроблені на додаток до компонентів, які безпосередньо призначені для харчового виробництва, або для абсорбції деяких субстанцій із харчових продуктів»[2]. Активна упаковка містить спеціальні додатки (поглиначі газів і вологи), які сприяють покращенню товарного вигляду, подовженню строку використання та збереженню властивостей харчової продукції. Розумна – розроблена для відображення та урегулювання стану продукту. Це можуть бути інтеграції у пакувальні матеріали, що контактують із харчовими продуктами, компоненти, які змінюють колір у випадку, якщо харчовий продукт зіпсований, або ті, що доводять зміну температури продукту під час зберігання тощо.

Ігрова функція входить до прояву інтерактивної, але через велику популярність її варто віднести до окремої категорії. Даний напрямок притаманний для виготовлення упаковки розрахованої, здебільшого, для дитячої аудиторії, або як прояв розважального характеру із подальшим використанням пакування. Ця функція проявляється у створенні ігрової, розважальної взаємодії за рахунок відтворення певного образу, персонажу або гри. Ці особливості досягаються шляхом вдосконалення конструкції рухливими елементами, з додатковим функціональним навантаженням, коли форма упаковки може складатися дещо по-іншому або взагалі розкладатися на окремі частини для отримання нової форми (наприклад, іграшки для дитини), або використавши прийоми більш емоційного графічного рішення, з привабливим персонажем. Цікавим є те, що дане пакування може існувати, як окремо від продукту, тобто бути цілком самостійним об'єктом, так і разом із ним.

Функція перетворення полягає у відтворені тієї цілі, де упаковка переживе свою початкову мету, функції та сам продукт. За рахунок певної трансформації з'являється нове життя пакування. Вона стає чимось більшим й відмінним від її основних функцій. Це може бути як повна трансформація у об'єкт, що має власні функціональні призначення, відмінні від продукту або пов'язані із ним. Так і часткова, де пакування надає можливості більш зручного використання упакованого товару. Наприклад, пакування для лампочки може перетворитися на абажур для неї, або упаковка для певної їжі стає мискою, тарілкою.

Щодо функція ресайклінгу, то дизайн багатофункціональної упаковки в даній класифікації в основному зосереджений на повну утилізацію пакування без шкідливого впливу на навколишнє середовище. Ця мета може бути досягнена за рахунок виготовлення полімерних матеріалів, що піддаються біорозпаду та компостуванню. Тобто, протягом певного проміжку часу, матеріал із якого виготовлене пакування може розпастися на безпечні речовини, що не забруднюють

© Джугань Н., 2022

навколишнє середовище, шляхом дії певних природних органічних процесів або при промислових обробках. «Оскільки ми зосереджуємось на тому, щоб все більше і більше того, що ми викидаємо з наших будинків та офісів, було біологічно розкладним або навіть компостованим, ми ближче до мети зробити Землю екологічно чистим місцем з меншим відходом» [1]. Це охоплює такі питання як екологічність, так й вторинне використання. До категорії екологічної багатофункціональної упаковки також відносяться ті, що не виробляють ніяких відходів за рахунок повної її утилізації шляхом використання її людиною у побутових обставинах. Це може бути їстівна упаковка, або така що виконана з воску, мила тощо.

Універсальність полягає у створенні такого пакування, що або як найбільше має відображення усіх перерахованих функцій, або має декілька призначень, властивостей одночасно в одному із можливих напрямків. Тобто, пропонує декілька варіантів використання. На прикладі концепції, розробленої агенцією «Quantum Graphics», запропонована упаковка має декілька елементів інтерактивної функції, що спрямовані на максимальну зручність використання товару, де упаковка, здатна підлаштовуватися під споживача, а не підлаштовувати споживача і його побут під себе. Після вживання продукту також передбачена можливість її утилізації – упаковка розчиняється під впливом гарячої води.

Отже, багатофункціональна упаковка є однією із актуальніших тенденцій, напрямків сучасного дизайну упаковки, що допомагає вирішувати ряд важливих питань. Її основні прояви зосередженні на подовження життя пакування та принесення користі споживачам шляхом розважальних елементів, більш зручного та якісного використання упакованої продукції, зменшенні негативного впливу на навколишнє середовище або запропонування нового корисного використання упаковки у відмінному від продукту напрямку.

Література:

1. Біорозкладні проти компостованих пакувальних матеріалів https://www.mynewsdesk.com/swedbrand/blog_posts/compostable-vs-biodegradable-packaging-materials-55087
2. Ганоцька О. В. Дизайн упаковки майбутнього: прогностичні тенденції розвитку. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2017. № 3. С. 43–52.
3. Ганоцька О. В. Інтерактивна упаковка: нові можливості у дизайні. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 2. С. 14–21.

Інформація про автора

Джугань Надія В'ячеславівна, студентка 2 курсу ОПП Дизайн Візуальних Комунікацій, факультет Дизайн.
Науковий керівник: Ганоцька Ольга Василівна, канд. мист., доцент кафедри графічного дизайну ХДАДМ.

ПОТЕНЦІАЛ ТЕХНОЛОГІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Іванова О.С.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Зі зростанням актуальності комп'ютерних технологій у повсякденному житті поширюються нові революційні засоби взаємодії людини з віртуальним світом. У сучасному графічному дизайні на перший план виводиться комунікативна функція, а особлива увага приділяється проектуванню зрозумілих, корисних дизайн-об'єктів. Наразі графічний дизайн поєднує в собі статичну графіку, анімацію, а також різні трендові інновації, що дозволяють подивитись на звичайні речі під новим кутом, знайти нестандартне вирішення проблем.

Графічний дизайнер користується різноманітними засобами економічних, маркетингових та культурних комунікацій з метою формування певної реакції споживачів.

Технологія доповненої реальності дає дизайнерам і споживачам доступ до зовсім іншого, нового світу. Для дизайнера це можливість втілювати в життя нові ідеї, можливість цікавих поєднань тексту, композиції, можливість експериментувати із новітніми технологіями, такими як віртуальна реальність та доповнена реальність.

Основними напрямами застосування технології доповненої реальності є:

1) візуалізація 3D-об'єктів для наочного представлення продукту, товару та ін.;

2) використанням маркування реальних об'єктів для їх розпізнавання;

3) використання мобільних та вебзастосунків для взаємодії віртуального об'єкту з користувачем в режимі онлайн.

Можливості технології доповненої реальності безмежні. Графічний дизайн постійно розвивається, включаючи в свій арсенал засоби та можливості з маркетингу, економіки, культурних та міжособистісних комунікацій, освоюючи інтерактивність, обсяг, рух та час.

Нова технологія дизайну застосовуються в рекламі та інфографіці, при створенні різноманітних довідників та елементів міської навігації, мапах, сфері виробництва дитячих іграшок, у туризмі, медицині, музейній справі. Можна стверджувати, що графічний дизайн вийшов на новий рівень завдяки поєднанню online та offline середовища.

Доповнена реальність відкриває великі можливості для розвитку потенціалу комп'ютерних програм, в яких графічні дизайнери можуть імпортувати ескізи, створювати взаємодії, створювати та тестувати програму, займатися дизайном інтерфейсів, отримувати різноманітну корисну інформацію, використовуючи візуальні зображення. Технологія доповненої реальності є однією з найефективніших технологій змішаної реальності, оскільки вона має найбільший зв'язок з зовнішнім світом.

Винахідникам знадобилося близько 60-ти років, щоб доповнена реальність увійшла до звичайного життя людства. За роки існування, технологія проникла у всі сфери життя: спорт, бізнес, професії, науку, навчання і навіть відпочинок. Доповнена реальність вже перетворює Інтернет з інформаційної мережі на предметну.

Таким чином, можна зробити висновок, що майже не залишилось сфер життя людини де не було використано цю технологію. Розвиток доповненої та віртуальної реальності світовими і вітчизняними компаніями відбувається досить активно та розкриває доповнену реальності як важливий інструмент проектної діяльності графічного дизайнера, тим самим задає новий вектор розвитку графічному дизайну.

Список використаних джерел:

1. Бернатович А. Методи та програмні засоби позиціонування об'єктів доповненої реальності. Київ, 2019. С. 82.
2. Болюбаш Н. Використання технології доповненої реальності при вивченні дисциплін комп'ютерного циклу у закладах вищої освіти. Миколаїв.
   URL:https://dspace.mnau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/9505/1/109-111.pdf
3. Луніна К. Використання доповненої реальності у дитячій літературі. Друкарство молоде: зб. тез. доп. 20-ї Міжнар. наук.-техн. конф. студентів і аспірантів. Київ, 2020. С. 108–109.

Інформація про автора

Іванова Оксана Сергіївна, аспірант ОНП Дизайн.
Науковий керівник: Соболєв Олександр Валерійович, ректор ХДАДМ, професор, кандидат мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, член Спілки дизайнерів України, заступник керівника Східного науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України.

© Іванова О.С., 2022

ХАРАКТЕРИСТИКА НАЙУЖИВАНІШИХ ГАРНІТУР У КНИГОДРУКАРСТВІ

Капустіна А.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Шрифт — спосіб передачі тексту та невід'ємна частина створення композиції книги. Коли ви читаєте книгу, ви поринаєте в історію, наповнюєтеся емоціями автора, пізнаєте нову інформацію, і останнє, що ви повинні помічати — як виглядає шрифт. Тому дуже важливо підібрати його так, аби він був не просто цікавим, а виконував свою головну функцію — був гарно читабельним та передавав емоцію, яку несе в собі книга, але при цьому читач не має відволікатися на дизайн шрифту [5]. Як зазначав Еміль Рудер, *завданням типографіки є «служити передачі письмової інформації».*

Для типографів «гарнітура» – сімейство накреслень, що володіє загальними стильовими особливостями, а також характерним малюнком набірних знаків, такі як Garamond. «Шрифти» є варіацією розміру, ваги і стилю гарнітури, наприклад, шрифт Garamond Regular кегель (розмір) 12 пунктів або Garamond Bold Italic 14 пунктів [4].

Шрифтове зображення (typeface, style) характеризується: насиченістю, контрастом, пропорціями та ступенем нахилу.

У текстовій гарнітурі світле зображення (normal) – призначене для суцільного набору, курсивне (italic) – для смислових виділень, а напівжирний шрифт (bold) та капітель (small caps) – для набору заголовків та підзаголовків [1, с. 71–72].

Також для гарної читабельності дуже важливо підібрати шрифтовий кегль (розмір шрифту). Для художньої літератури прийнято використовувати 10-12 кегль.

Найзручнішими шрифтами для друкованих видань вважаються шрифти із серифами (serif), типу Times New Roman. Експерти стверджують, що використання таких шрифтів суттєво спрощує сприйняття написаного на папері тексту. Завдяки цьому краще засвоюється зміст. Результати досліджень, проведених американським письменником Джо Шугарманом, доводять, що шрифт із серифами дозволяє збільшити читабельність друкованого тексту у 4-5 разів. Проте з'ясувалося, що для людей, у кого є проблеми з читанням — людей похилого віку, дітей, людей з поганим зором або дислексією — більш читабельним є шрифт без серифів [4].

Зазвичай, *найрозповсюдженішими гарнітурами для друкованих видань* є Times New Roman, Garamond, Baskerville, Bodoni, Academy. Пропонуємо розглянути деякі їхні характеристики.

Times New Roman (Рис. 1). Шрифт із серифами, створений у 1931 році спеціально для газети Times. З того часу шрифт став неймовірно популярним у газетній справі та друкарстві. Загалом Times за пропорціями, контрастами та нахилом осей овалів (вертикальні) можна класифікувати як перехідну антикву [9].

Рис. 1. Гарнітура Times New Roman

Візуальний характер прямого (Roman) світлого накреслення визначається значним контрастом, дуже великим очком малих знаків, короткими виносними елементами, гострими серифами, округленими в місцях приєднання до основних штрихів, і похилими осями. Рядкові літери помітно світліші за великі і виглядають вужчими. У великому нижньому півовалі рядкової «a» внутрішньолітерний просвіт розширений, але в інших малих, наприклад, таких, як «b, d, h, m, n, p, q, u» він витягнутий по вертикалі. Має відкриту апертуру. Малі літери мають злегка витягнуті пропорції. Пропорції великих, навпаки, досить широкі і алфавіт загалом прагне одноширинності [3, с. 37].

Garamond (Рис. 2). Сімейство гарнітур, які використовуються з XVI ст. та були винайдені Клодом Гарамоном чи базуються на його працях [10]. Garamond дуже часто використовується в книгодрукуванні. Шрифт Garamond може використовуватися як для набору основного, так і для заголовків. Він відноситься до антикви старого стилю. Має помірний контраст штрихів, гуманістичний нахил осі овалів. Форма літер визначається косим зрізом широкого пера. Абрис літер зберігає враження ручної роботи. Є різноширинним та має збільшену апертуру знаків [2, с. 24; 3, с. 37].

Літера «M» також має особливості в накресленні: лівий вертикальний штрих тонший за правий і трохи нахилений. Серифи на літерах «C» або «G» практично не видно. Верхня частина літер «B» і «D» має своєрідне закруглення, що наближається до каліграфії. Прописна літера «P» не замкнута. Рядкова літера «f» має у верхній частині чітке напівкругле закруглення. У лівій частині середньої перекладини літери «f» є трикутне закінчення, а права частина цієї перекладини має закруглення правильної форми. Рядкова літера «g» має чітко видиме каліграфічне потовщення перед зв'язуванням з кільцем на верхній частині літери.

Рис. 2. Гарнітура Garamond

Baskerville (Рис. 3). Шрифт отримав назву на честь англійського розробника шрифтів Джона Баскервілл (John Baskerville), який удосконалив шрифти шляхом збільшення контрастності між товстими та тонкими штрихами. Серифи в його шрифтах були гострими та тонкими. У округлих знаків він зробив нахил осі овалів майже вертикальним. Округлі літери формою наблизилися до правильного кола. Деякі літери при цьому стали ширшими [7]. Взагалі шрифт відноситься до

© Капустіна А.В., 2022

антикви перехідного стилю. Тому має більш геометризовану форму літер, достатньо контрастні основний та з'єднувальний штрихи, вертикальні осі овалів. Трішки збільшене очко рядкових літер. Серифи більш округлі та загострені на кінцях. Має невелику апертуру та краплевидні елементи [2, с. 24; 3, с. 37].

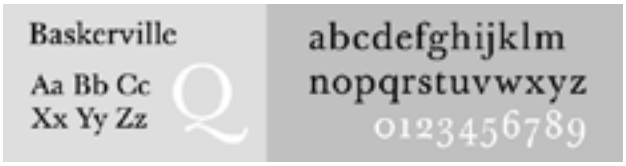


Рис. 3. Гарнітура Baskerville

Bodoni (Рис. 4). Шрифт отримав назву на честь італійського розробника шрифтів Джамбаттісти Бодоні (Giambattista Bodoni) [8]. Він відноситься до антикви нового стилю. Великий контраст основного та з'єднувального штрихів, осі овалів вертикальні, закрита апертура, надтонкі серифи без закруглень, дуже характерні каплеподібні елементи окремих штрихів [2, с. 25; 3, с. 37]. У різних версіях шрифту Bodoni є деякі незначні відмінності: у деяких буквах за рахунок кінцевих елементів ширина букв різна, у верхніх виносних елементах букв, наприклад, у букві «t», є різний кут скосу; форма серифів схожа, але має різну ширину; трохи різна форма краплеподібних елементів; форма заокруглення на гострих вертикальних серифах трохи різна.

Рис. 4. Гарнітура Bodoni

Academy (Рис. 5). За класифікаціє є брусковою антиквою. Має помірний контраст штрихів, що легко читається, короткі прямокутні серифи практично тієї ж товщини, що й основний штрих і закруглення в кутах з'єднань [2, с. 29; 3, с. 38]. Найбільш характерною є буква «р». У верхній частині немає серифів, як і інших шрифтах. Характерними для цього шрифту літерами є «ц» і «щ»: у більшості інших шрифтів немає хвилеподібного значка під буквою, схожого на символ тильда (~). Дуже цікавим є те, що літера «з» має невелику петельку в середині літери, а також оригінальний кінцевий елемент у нижній лівій частині. У верхній лівій частині літери є своєрідний сериф у вигляді наконечника стріли.

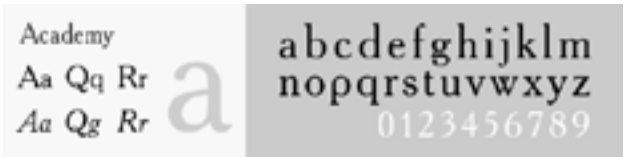


Рис. 5. Гарнітура Academy

Висновки. Розглядаючи найбільш популярні шрифти для книгодрукування можна визначити такі характеристики у шрифтах, котрі використовують для основного набору тексту: спрощений нарис (майже немає декоративних елементів), більш відкрита апертура (така конструктивна особливість допомагає їм ліпше адаптуватись до малих кеглів), більша висота рядкових, достатньо великий трекінг (відстань між символами), менша ширина символів (особливо для кирилиці) [6].

На вибір гарнітури шрифту, накреслення та розміру впливає літературний жанр, композиція і обсяг тексту, також такі властивості, як зручність читання і економічність. Більшість читачів не звертає уваги на різницю між шрифтами, їх цікавить лише інформація. Але при надто дрібному кеглі або при зайвій щільності знаків бажання читати навіть потрібну інформацію зникає. Саме тому для основного тексту обирають прямий світлий шрифт. Дуже часто шрифти типу антиква, тому що дослідження показали, що серифи сприяють більш легкому читанню, бо ніби ведуть читача від однієї строки до іншої. При оформленні книги, текстовий шрифт найчастіше асоціюється із змістом. Друкований текст є основою інформації, що передається візуально. При цьому значення слів передає сам зміст, а шрифт – характер цих самих слів.

Використані джерела

1. Андрющенко Т. Ю., Бережна О. Б. ТИПОГРАФІКА : навчальний посібник. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2021. 125 с.
2. Гальченко В.Ю. Типографика. Основы и принципы : авторский курс по изучению дисциплины "Типографика". Харків : ХДАДМ, 2011. 72 с.
3. Іваненко Т.О. Шрифтовий дизайн основи : навчальний посібник. Харків : ХДАДМ, 2019. 144 с.
4. Тінькофф. Какой шрифт лучше для чтения. 2022. URL: https://ritorika.com.ua/dokument/27/kakoj-shrift-luchshe-dlja-chtenija
5. Azbuka. Шрифти для книги. 10 відмінних шрифтів для макету вашої книги. 2022. URL: https://azbyka.com.ua/uk/shrifty-dlya-knig1/
6. Creative Practice. Як обирати шрифти для заголовків та основного тексту. 2020. URL: https://cases.media/article/yak-obirati-shrifti-dlya-zagolovkiv-ta-osnovnogo-tekstu
7. Cheryl Yau. Know your type: Baskerville. 2010. URL: http://idsgn.org/posts/know-your-type-baskerville/
8. Giuseppe Mascia. Bodoni. 2019. URL: https://cba-design.com/italy/en/insights/bodoni-2/
9. Meredith Mann. Where did Times New Roman come from? 2014. URL: https://www.nypl.org/blog/2014/12/09/times-new-roman
10. Orana Velarde. History of the Garamond typeface. 2017. URL: https://www.freepik.com/blog/history-garamond-typeface/

Інформація про автора

Капустіна Анастасія Василівна, студентка 4 курсу ОПП «Графічний дизайн, факультет «Дизайн» ХДАДМ.
Наукові керівники: Іваненко Т.О., канд. мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну.
Більдер Н. Т. , ст. викладач кафедри методології крос-культурних практик (соціально-гуманітарних дисциплін).

ЦІННІСТЬ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ТА СУВЕНІРУ У БІЗНЕСІ

Компанієць С.О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

У світі бізнесу, важливо підтримувати взаємовідносини зі своїми клієнтами та партнерами, а також залучати нових. Один з ефективних способів забезпечити позитивне враження - подарувати сувенір з власним логотипом або дизайном. Сувеніром може бути все, від пензлика до толстовки, можуть бути різних форм і розмірів, від магнітів на холодильник і пеналів до футболок та пляшок для води, та є простим способом показати свою вдячність клієнтам за їх підтримку. Крім того, якщо дарувати клієнтам сувеніри, які вони дійсно використовують, покупці будуть більш ймовірно вважати вашу компанію корисною і важливою.

Графічний дизайн може допомогти створити унікальний сувенір, який не тільки рекламує бренд, а й робить емоційний зв'язок з цим предметом. Сувенір може бути використаний як реклама, та допоможе залучити нових клієнтів й зберегти старих, що гарно відбражається на іміджі бренду [1.с 23].

Основні переваги використання сувенірів у бізнесі, з унікальним або персональним графічним дизайном:

1. Підвищення впізнаваності бренду. Сувеніри з логотипом та інформацію про компанію можуть стати частиною щоденного життя людей, зміцнюючи зв'язок з брендом та підвищуючи довіру людей до бренду.

2. Підвищення лояльності клієнтів. Сувеніри можуть стати чудовим додатковим бонусом для клієнтів, які часто використовують послуги або купують товари у компанії.

3. Реклама нових товарів або послуг. Якщо компанія випустила новий продукт, вона може використовувати сувеніри з новим дизайном як рекламний матеріал, що збільшить інтерес до нового продукту.

4. Підвищення репутації компанії. Відкритість та готовність підтримувати взаємовідносини з клієнтами можуть підвищити репутацію та довіру до бренду, що приведе до покупки товарів чи послуг [2.с 10].

Дизайн сильно впливає на сувенір, оскільки він є основною характеристикою, яка визначає його зовнішній вигляд та привабливість для покупців. Добре зроблений дизайн може зробити його більш привабливим та запам'ятовуваним, що збільшує ймовірність того, що покупці оберуть цей бренд.

Основні фактори, які впливають на дизайн сувеніра, включають форму, колір, текстуру та графічні елементи. Наприклад, форма може вплинути на сприйняття сувеніру як щось що можна використовувати у побуті, або ж як щось декоративне. Колір може передавати настрій або тему, пов'язану з місцем, з якого сувенір походить. Текстура може зробити сувенір більш приємним на дотик. Графічні елементи, такі як символіка, можуть викликати асоціації з певною місцевістю або культурою. Всі ці фактори впливають на емоційне забарвлення та стан людини у момент отримання сувеніра, що й утворює той самий емоційний зв'язок, про який згадувалось раніше.

Так само важливо зазначити, що перевагою буде, якщо на сувенірі залишити контактні дані про компанію, крім логотипу. Наприклад, келих, на ньому має бути нанесений фірмовий стиль компанії, логотип та контактна інформація (номер телефону, пошта, сайт). Це дасть змогу нагадувати про послуги фірми та буде рекламувати її.

Отже, дизайн є важливою складовою успіху сувеніра, оскільки він визначає його зовнішній вигляд та привабливість для покупців. Сама ідея сувеніра є вдалим засобом просування бренду серед користувачів, допомагає додати постійних клієнтів та привернути нових. Крім того при створенні сувеніру треба приділити увагу матеріалу та графічному наповненню, так як він має відповідати цільовій аудиторії продукту.

Література:

1. Edd Johns. Keepsake branding can create devoted product following. New York:THE BUSINESS JOURNALS, 2002. 23 p.
2. Бондаренко В.С. "Друкарня з дослідженням технології виготовлення рекламно-сувенірної продукції". Київ. 2020, 10 р.
3. Класифікація сувенірної продукції [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.infosuvenir.ru/klassifikaciya-suvenirnoj-produkcii/

Інформація про автора

Компанієць Соф'я Олексіївна студентка 4 курсу ОПП «Графічний дизайн» ХДАДМ.
Науковий керівник: Звоник Андрій Андрійович доцент, кандидат економічних наук.

© Компанієць С.О., 2022

ІСТОРИЗМ У ДИЗАЙНІ ВІЙСЬКОВИХ СТРОЇВ УНР ТА ЙОГО ВІДБИТТЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1918 – 1920 РОКІВ

Корнєв А. Ю.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

З самого початку отримання незалежності українська історична наука активно розробляла тему військових збройних формувань УНР. Серед дослідників-істориків згадаємо прізвища В. Задунайського, В. Карпова, О. Кудлая, А. Науменка, Ф. Проданюка, М. Чмира. К. Анісімовим 2002 року було захищено дисертацію, присвячену військовим одностроям в означений період. На периферії досліджень у цих та інших авторів з'являється й тема культури і мистецтва, як дотичних до основної проблематики – дослідження військової форми та військових відзнак. Наприклад, історичним фактом є приналежність відомого графіка Г. Нарбута (зокрема ілюстратора книги «Старовинні садиби Харківської губернії») до створення нових зразків військової форми. Зокрема форму для «сердюків» тобто військових формувань, створених за наказом гетьмана П. Скоропадського, розробляла комісія у складі Г. Нарбута, історика В. Модзалевського та представника Генерального штабу В. Вишневського [5, 37]. Подібний фактаж час від часу з'являвся в історичних дослідженнях але їх специфіка обмежувала культурологічний та мистецтвознавчі дискурси.

Єдиною на сьогодні дослідницею, яка проаналізувала військовий стрій УНР, спираючись на мистецтвознавчі методи, є Т. Юрова. Низка її публікацій оформилася у монографію «Однострій українських вояків від Першої до Другої світової війни» 2016 року. Спираючись на значний масив текстів, у тому числі безпосередніх учасників тих подій, дослідниця зазначає як одну з основних рис військових строїв періоду УНР, їх еклектизм, який то понижувався до оперетковості, то відбивав пошуки у напряму осучаснення українського військового костюму минулих епох [7].

На наш погляд, вказані характеристики вказують на таке мистецьке явище як історизм, який мав у вітчизняному мистецтві розмаїті прояви, стаючи часткою стилів і напрямів від романтизму до українського сецесіону. Національна інтелігенція, і в першу чергу мистецька, була добре обізнана із вказаними зразками і фактично зростала на них. Оскільки ж дизайнерами військових строїв УНР ставали представники національної інтелігенції, історизм так яскраво проявлявся у різноманітних творчих проєктах, і військовий стрій УНР слід розглядати саме як такий проєкт.

Звернемося до «оперетковості». Таке іменування є суб'єктивно оціночним. У дослідженні Т. Юрової воно з'являється переважно у характеристиках, які дають варіантам військового строю різних формувань УНР супротивники чи недоброзичливці ідеї української державності (як більшовики, так і вояки «білої армії»). Однак думка щодо емоційної складової, яка присутня в оцінці зовнішнього вигляду вояків УНР, стає одним з інструментів аналізу незвичного «джерела», присвяченого військовим строям УНР, а саме мистецьких творів.

Враховуючи швидкість і бурхливість військово-політичних змін, які відбувалися на українських теренах у 1917 – 1920 роках, маємо справу переважно з графікою. Важливо, що ці твори належать очевидцям та безпосереднім учасникам тих подій. Відповідно на них також є відбиток того авторського погляду, який у свою чергу залежав від власних ідейних переконань або емоційних вподобань. Важливим мистецьким «документом» епохи у даному випадку постає карикатура. Один й той самий костюмний вигляд тут може подаватися як дружній шарж і як насмішка, і як відвертий сарказм.

У цей період формуються й затверджуються і ті костюмні образи, які потім на десятиріччя будуть відрізняти «своїх» від «чужих». Їх основа формується у періоди гетьманату П. Скоропадського, а також директорії, а згодом і самостійного правління Головного отамана С. Петлюри. І це ті самі образи, які виникають завдяки дизайну, який спирається на історизм в його українському варіанті: шаровари, жупани, шапки зі шликами та шапки-мазепинки. Для одних це було проявом розвитку національного стилю в одязі, для інших «малоросійством» та «оперетковістю».

Представником «перших» може слугувати митець-воїн Леонід Перфецький, у 1919 році командир кінної сотні Чорноморського полку армії УНР. Збережена фотографія демонструє як ладно й хвацько виглядає на ньому самому варіант чорноморсько-кубанського військового строю. Такими ж наповненими гідності постають і українські воїни у строях різних військових підрозділів доби УНР у замальовках, ескізах, дружніх шаржах Л. Перфецького або у його осучасненій «Енеїді».

У другому ж таборі опиняється, наприклад, О. Довженко, у 1920 році ще не відомий режисер але вже відомий карикатурист, який працює в українській радянській пресі під творчим псевдонімом «Сашко». Ті ж самі елементи військового костюму УНР в його карикатурах стають приводом для глузування, зокрема як образ відсталості, застарілого етнографізму та ідеологічної маргінальності.

Наведені приклади є тільки часткою чималого візуального матеріалу, що належить до означеного історичного періоду, а вказана у назві цієї публікації проблематика ще чекає на неупереджене й різнобічне дослідження.

© Корнєв А. Ю., 2022

Література

1. Анісімов К. Одностроїзбройних сил України періоду національних змагань 1917 – 1920 рр. Автореф. дис. канд. іст. наук. – Донецьк, 2022. – 19 с.
2. Задунайський В. Військова уніформа Армії УНР 1917-1920 рр. Деп. у ПНТБ України 15.08.94. № 1645, 22 с.
3. Карпов В. Одностроїукраїнської армії (1917 – 1920) // Військово-історичний альманах. – 2000. –Ч. 1. – С. 110 – 121.
4. Науменко А. Національно-патріотичне виховання в Армії Української Народної Республіки періоду Директорії. Автореф. дис. канд. іст. наук. – К., 2004. – 20 с.
5. Проданюк Ф. М., Стеценко М. І. Військові одностроїв добу правління гетьмана П. Скоропадського // Дослідження проблем гуманітарних наук : збірник наукових праць, 20-21 листопада 2019 р. – Київ : КНУТД, 2019. – С. 32-39.
6. Чмир М. Відзнаки військових звань українських збройних формувань 1917–1921 рр. // Військово-історичний альманах. – 2000. – Ч. 1. – С. 45-54.
7. Юрова Т. Явище еклектики в ансамблях вбрання військових формувань України періоду національних змагань ХХ століття // Вісник ХДАДМ. – 2011. – № 10. – С. 56-59

Інформація про автора

Корнєв Андрій Юрійович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач ХДАДМ.

СИНТАКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННИХ ТЕКСТІВ ПЕРІОДУ ВІЙНИ 2022 РОКУ

Котій І. М.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Пісенна творчість є одним із найпоказовіших складників культури української нації в усі часи. Загарбницька повномасштабна війна, розпочата **р**осією 24 лютого 2022 року, згуртувала українській народ у боротьбі за незалежність нашої держави. Відомі музичні гурти й автори-виконавці відреагували на кричущі події сьогодення активним створенням пісень, у яких передано палітру почуттів українців до захисників нашої Вітчизни, до звичайних людей, що переживають лихоліття війни, та ненависть до ворожих сил у будь-якому їхньому прояві.

Пісенна творчість цього періоду починає привертати увагу фахівців різних галузей, зокрема мовознавців. Саме синтаксична організація текстів передає специфіку мовомислення авторів, але пісенні тексти ще й підпорядковані ритмомелодиці, що й зумовлює їхні стилістико-синтаксичні особливості. За нашими спостереженнями, тексти відрізняються обсягом, що відповідає різноманітним сучасним манерам їх виконання (зокрема традиційна, реп, «агресивний індастріал хіп-хоп» (за визначенням музиканта Паліндрома, автора пісні «Спи»), різні напрями рок-музики). Це, своєю чергою, спричинює частотність функціювання певних синтаксичних конструкцій.

Привертають увагу лексико-синтаксичним наповненням головні члени речення, передусім частини іменного та дієслівного складених присудків (напр. «*Я не в пеленах…*» (Kalush Orchestra «Stefania»), «*Місто в огні*» (Макс Барских «Буде весна»), «*Моє серце – сталь! Моя кров – Азов!*» (Kozak System «Азовсталь»)). Таким чином актуальні словесні образи потрапляють у позицію реми, вербалізуючи ключові мотиви пісень.

Серед односкладних конструкцій превалюють означено-особові, які досить часто є спонукальними («*Говори мені про рідний дім... до ранку»* (Фіолет «Говори»), «*Брате мій, вставай!*» (П. Табаков)), що відбивають настрої та заклики людей у цей важкий для країни час.

Показовими є речення, ускладнені різними синтаксичними одиницями. В аналізованих піснях превалюють звертання до матері, подані в різних формах (*мамо, матінко моя, рідна ненька, ма*), що є багатовимірними за семантикою і символічно позначають Україну. Крім того, характерна ампліфікація однорідних членів речення («*І за Суми, і за храми ЗСУ прийде за вами! І за ночі, і за рани За кожен тривожний ранок!*» (Skofka «Чути гімн»)).

Експресивними за формою та змістовим наповнення є бажальні речення («*Мені би тобі весни... Мені би тобі спокою*» (Фіолет «Говори»)) та риторичні запитання («*Рідні мої, рідні мої, Чому ваші коси сивіють?*» (alyona alyona, Jerry Heil «Будь ласка, відпустіть на Пасху»)).

Посиленню виразності сприяють протиставні конструкції («*Ми загорнулись у ніч, І вільні уста стисли від болю, Але й в найглибші підвали Світло повернеться знов*» (Океан Ельзи «Місто Марії»)), які створюють антитезу.

Ширшому розгортанню думки сприяють різні типи складних речень, які функціюють у пісенних текстах сучасного воєнного періоду. Як показує аналіз, найбільш активно використовувані складнопідрядні речення з підрядними з'ясувальними («*І якщо подарують тобі букет, Розкажи, як добре нам тут жилось. Не кажи, як бігла ти від ракет <…>*» (П. Вишебаба, KOLA «Доньці»), «*Дякую, що в цій країні щебечуть на солов'їній В час, коли навіть круки відлітають в теплі краї!*» (Jerry Heil, Іван Клименко «Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями»)).

Окремої уваги заслуговує синтаксичну організацію пісні "Враже" на слова поетеси Л. Горової (виконання Енджі Крейда). В основі цього твору лежить магічна формула відьомського заклинання. Стилізацією під фольклорний текст зумовлено використання складнопідрядних займенниково-ототожнених речень, що мають семантику міри й ступеня («*Скільки в святу землю впало зерен жита, Стільки разів буде тебе, враже, вбито*») та підрядних способу дії («*Буде тобі, враже, так, як мати скаже*»). Такі конструкції мають потужний емоційно-виражальний потенціал.

Отже, стилістико-синтаксична організація відбиває жанрову специфіку пісенних текстів та підпорядкована вираженню авторських інтенцій у переданні настроїв воєнного сьогодення.

Інформація про автора

Котій І. М., викладач ХДАДМ
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

© Котій І. М., 2022

ВНУТРІШНІЙ ПРОСТІР АБСТРАКТНИХ МЕТАЛЕВИХ СКУЛЬПТУР

Лі Цзепен

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Пластичне мистецтво 21-го століття характеризується величезним розмаїттям, і надати йому сучасне визначення надзвичайно складно. Найбільш адекватним шляхом пошуку цього визначення може бути відсікання спірних характеристик до найбільш узагальнених термінів. В результаті, ми прийдемо до такої дефініції, як *тривимірність*, яка, як звісно, характеризується двома головними елементами – масою, та простором. Стосовно арт-об'єкту із металу, як і будь-якої скульптури — це власне об'єм арт-об'єкта, його тверда частина, а простір — повітря навколо скульптури. При цьому повітря всередині може пов'язувати окремі частини скульптури, розташовані певним чином, у єдину просторову композицію. Тенденція використання внутрішнього простору найбільш яскраво проявляється в такій художній формі, як абстрактна скульптура, що виникла у 1920-х роках у Європі. Можна сказати, що на даний момент абстрактна скульптура проникла у всі сфери нашого життя. Вона оточує нас всюди – на вулицях і в парках, на площах і в супермаркетах. В даному дослідження нами поставлене завдання розглянути феномен внутрішнього простору абстрактних металевих скульптур, його можливості в емоційному сприйнятті метал-арту.

Одною з майстринь, що активно почала працювати з внутрішнім простором абстрактної скульптури, була британська скульпторка Барбара Хепуорт (Barbara Hepworth, 1903-1975 рр.). Вона вплинула на розвиток абстрактних скульптур, зокрема біоморфних абстракцій тим, що почала вирізати в них отвори. Простота ручної обробки такого м'якого металу, як бронза дала можливість авторці відтворити природні контрастні рубані та різьблені форми, наприклад, у скульптурі «Фігура (Відбиток)». Негативний простір в багатьох роботах майстрині скасував концепцію замкнутої цілісної форми, зв'язавши скульптуру з навколишнім середовищем, у якому вона знаходиться.

Порожні, іноді дуже великого розміру торси і голови польського скульптора Ігоря Міторая (Igor Mitoraj, 1944-2014 рр.), створені на класичною традицією, мають постмодерністський вигляд. Міторай навмисно відсікав частини скульптур, щоб надати можливість глядачу замислитися не тільки над плином часу, який руйнує класичні речі, а і над трагічними речами, пов'язаними із стражданнями, хрупкістю людського тіла, як у роботах «Центуріон I і II», «Ерос Бендато», «Ікар». Пустоти цих скульптур підкреслюють відкриті «оболонки» знівечених тіл із металу, що надає ще більші драматичні враження від них.

Французький художник і скульптор Жиль Брювель (Gil Bruvel, нар. у 1959 р.) створює сильні, але «плинні» металеві портрети і об'єкти. Найбільш активно внутрішній простір підкреслений у його жіночих портретах із нержавіючої сталі «Дихотомія» (Dichotomy), «Річка» (The River) і «Вітер» (The Wind). Поверхні цих витворів зливаються з оточуючим середовищем, віддзеркалюючи його. Відкритість поверхонь скульптурних портретів, їх порожність, дозволяє посилити відчуття вільних природних потоків і творити медитативний настрій.

В популярній в Європі серії «Мандрівники» (Les Voyageurs) французький скульптор Бруно Каталано (Bruno Catalano, нар. у 1960 р.) втілив оригінальну ідею – він прибрав середню частину тіла людини. Десятки його бронзових скульптур, встановлених в європейських містах, створюють унікальні ілюзії, що закликають глядачів розширити свою уяву, а саме заповнити відсутні частини, співвідносити негативний простір скульптури з елементами оточуючого міського середовища. Ще одним натяком скульптора є думка про те, що люди, що покидають своє житло, залишають частину себе у рідній країні.

Німецький скульптор із США Джулиан Фосс-Андре (Julian Voss-Andreae, нар. у 1970 р.) створює скульптури, що «зникають». Він вивчає і демонструє в своїх скульптурах взаємодію між людьми та навколишнім середовищем, створюючи фігури із тонких пластин металу, зварених паралельно на невеликій відстані. З одного ракурсу це виглядає як фігура людини, з іншого — ми бачимо тільки пустий простір. Цей митець передає нам, таким чином, повідомлення про химерну і дивну природу реальності.

Випускники Центральної академії образотворчих мистецтв Пекіну Лю Чжань (Liu Zhan), Куан Цьзюнь (Kuang Jun) і Тань Тянвей (Tan Tianwei) створили у 2001 році художнє тріо UNMASK і працюють разом над виготовленням елегантних фігурних скульптур із нержавіючої сталі, які ніби розчиняються у повітрі. Порожні всередині, вони складені нібито із фрагментів фігур людей і коней, які мають плавні вигини. Ті частини, які були залишені скульпторами, дозволяють глядачу отримати загальне уявлення про форму і зосередитись на мінімальних деталях відносин між створеними фігурами. Делікатні лінії роблять ці сюрреалістичні скульптури легкими і майже плинними. На даний момент Лю Чжаня, Куан Цьзюня і Тань Тянвея можна розглядати, як продовжувачів дослідницької традиції у пошуках виразності внутрішнього простору металевих скульптур.

Таким чином, внутрішній простір металевих абстрактних скульптур підкреслює життєву природну силу арт-об'єкту, посилює драматичний емоційний вплив на глядача, придає відчуття плинності та руху виробу із жорсткої сталі, надає можливість шукати свої особисті відповіді на актуальні питання життєвих ситуацій, створює незвичні ілюзії, дозволяє виробляти чуттєві металеві композиції.

Інформація про автора

Лі Цзепен, аспірант ХДАДМ.
Науковий керівник: Опалєв Михайло Леонідович, кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАДМ.

© Лі Цзепен, 2022

ВІДЕОІНСТАЛЯЦІЯ У ХУДОЖНІХ І ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРАКТИКАХ: ВЗАЄМОЗВ`ЯЗКИ ТА СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

Логачова Б. В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Візуальні практики, що виникали на межі XIX і XX ст. поступово втрачали характер спостереження за навколишнім світом і копіювання реальності. Сторічні досягнення в образотворчому мистецтві зазнали змін з появою нових матеріалів, технологій і модерних засобів створення художніх витворів. Виникали практики фотографічного конструювання дійсності, екранних мистецтв, нового концептуального мислення художнього авангарду, мистецьких репрезентацій. Промисловий дизайн, у процесі художньо-технічного проєктування виробів, починаючи з мети досягнення досконалості створюваних об`єктів і середовища для утилітарних потреб людини, змінював вектор на досягнення естетичних цінностей та вироблення унікального витвору мистецтва. За теоретичними роботами А. Фоменка доведено, що у контексті еволюції модерністського мистецтва і періоду формування концепції виробничо-утилітарного мистецтва виникали певні естетичні моделі, розроблені авангардистами у всьому розмаїтті візуальної сфери спочатку на базі фотографічної техніки (моментальне фото, фото серія, фотомонтаж тощо), що забезпечували взаємозв`язок та необхідний синтез мистецтва з культурою повсякденності (Фоменко 2011; Мизиано, Фоменко 1999). З виникненням фіксації засобами кінематографічної зйомки, можливості архівування дійсності динамічними оптичними засобами виразності, насамперед, методами монтажу, з`явилась можливість і трансформації дійсності, концептуальне "конструювання" реальності. Авангардні форми репрезентації мистецтва наближали новий візуальний поворот, зокрема з народженням майбутнього відео мистецтва (Беньямин 1996).

Уже в початковий період існування нематеріального виду мистецтва відео арт визначальною характеристикою стала зміна типу культури, була створена нова соціокультурна ситуація постмодерну. Відео як новий тип зображення у образотворчому мистецтві в своїй основі мав усі ознаки постмодерного мислення, концептуального за суттю. Руйнування усіх ідеологічних великих наративів на межі воєнних часів, зокрема періоду Другої світової війни, призвели до появи двох типів культур – культури повсякденності та художньої культури. Прогресувало прискорення ідей у художньої культурі, додавало демократизації культурних процесів, що призвело до синтезу з культурою повсякденності на усіх рівнях.

Результатом зближення між мистецтвом і "не мистецтвом" стали художні експерименти з застосуванням повсякденних та побутових речей у мистецьких висловлюваннях, витворах і особливих умовах експонування художніх об`єктів. Не останню роль грали зовнішні дизайнерські форми і пластика експонованих об`єктів, що створювало унікальну атмосферу тих часів, додавало їх естетичних особливостей. Насамперед, мали місце пластичні мистецтва, формотворення та синтез у поєднанні різноманітних візуальних складових з "очудненням" речей, що набували рис інтерактивності у аудіовізуальних та екранних мистецтвах. Тривав процес перетворення площинних форм на об`ємні, створення інтерактивних авангардних композицій у просторі й часі, а згодом додавання до мовчазних інтер`єрів музеїв або галерей - звукових, технологічних ефектів, із залученням рухомих зображень і відео проєкцій.

У XX ст. активізуються художні практики з інтервенціями митців, що вводили в музейні приміщення утилітарні речі. Почали з`являтись нові напрями у мистецтві: конструктивізм, авангард, реді-мейд і ін., при цьому застосовувались модерні художні форми такі, як асамбляж, інсталяція, перформанс тощо. Наприклад, телевізор або телевізійний приймач чи відеомагнітофон (пристрой з відтворення відеозапису), які з 50-60 років були суто професійними приладами, з 60-70-х років XX ст. у західному світі несуть ознаки утилітарності для звичного громадянина розвиненої країни, а у світі мистецтва набувають особливих рис художнього концептуального характеру.

Катодна трубка телевізійного приймача (електронно-променева) або синтезатор звуку стали самостійними конструктами у витворах художників постмодерністів і почали прогресувати у новітні форми мистецтва, за аналогією відомої роботи "Фонтан" Марселя Дюшана. Час, коли суть мистецьких рухів полягала в руйнуванні будь-якої естетики, народжувались інноваційні види реді-мейду, що зі зміною традиційних понять ідеалів надавали більш широкого колу експериментів з синтезу мистецтв. Марсель Дюшан разом з сюрреалістами вважається одним з засновників художньої форми – інсталяції, що розподілялись на декілька типів: сюжетно-оповідальний (складні інсталяції), об`єктно-предметний (імітацій наукових, побутових та музейних інтер'єрів), глядацько-візіонерський (дизайнерські споруди, або зображення, що складались з колажів газет та намальованих зображень), результати цих практик можливо угледіти в експериментах у галузях функціонального дизайну та графічного дизайну, з залученням рухомих зображень і екранних мистецтв.

З появою технологій архівування відеоматеріалів, можливостей створення автономного відео запису нова одиниця у структурі морфології – відео зображення декларує і нові художні форми. Однією з перших художніх форм, що ґрунтувалась на відео зображенні стала фіксація або документація дійсності засобами

© Логачова Б. В., 2022

відео архівування. Окрім відео фіксації, іншою доволі прогресивною художньою формою стала – відео інсталяція. У 1960-1970-х роках з винаходом відео арту було започатковано і новий вид інсталяції – відео інсталяція.

Піонером відео інсталяції вважається американець корейського походження Нам Джун Пайк, що з середини 60-х років використовував у своїх роботах декілька телевізійних моніторів для скульптурних композицій (Explosition of Musik- Electronic Television 1963), але першим митцем, який застосував телевізор у якості предмета мистецтва був Вольф Востел (Німеччина), що сталось також у 60-ті роки ХХ ст. Серед інших американських відео художників – Білл Віола, Гері Хілл і Тоні Орслер. Гері Хілл створив доволі складні та інноваційні відео інсталяції з використанням різних комбінацій зрізаних моніторів, проєкцій, і ряд технологій для взаємодії з глядачем.

Від початку виникнення до сьогодення відео інсталяція практично всюдисуща і репрезентована в різноманітних середовищах та просторах. Вона застосовується не тільки в музеях і галереях сучасного мистецтва як художнє висловлювання, але й у галереях розширеної сфери, включає роботи у синтезі з дизайнерським середовищем, трансформацією архітектурних, дизайнерських форм та об`єктів, промислових ландшафтів. Відео інсталяція застосовується у різноманітних лакунах для створення поглибленої реальності, занурення у світ медіа простору у взаємозв`язку з матеріальними формотворчими об`єктами, додає імерсивності у сприйнятті оточуючого середовища, змінює риси форм та ліній, дизайнерських елементів завдяки сучасним засобам відео проєкцій у синтезі з аудіо-візуальними і світловими мистецтвами.

З розвитком комп`ютерних технологій, нелінійного монтажу та графіки в відео арті відбулось поєднання комп'ютерного і телевізійного зображення (Алфьорова 2016). На основі трансзображення сталося поєднання відео інсталяції з об`єктними інсталяціями (проект Орслера The Watching, 1991 р. на Documenta 9). Тоні Орслер використовував технологію мініатюрних проєкторів, розроблену на початку 1990-х років, які вбудовував у скульптури та конструкції, а також застосовував посилену яскравість і розміщував зображення на поверхнях, що виглядало оригінально на відміну від плоского екрану. Надалі відбувався процес поєднання відео інсталяції з живописом, з "середовищною інсталяцією", створювання "зоовідеоінсталяцій'(Дуглас Гордон 2003) та інші.

На межі ХХ і ХХІ століть у сфері дизайна з`явився новий напрям мультимедіа дизайн, що дозволив митцям втілювати у життя більш ніж неймовірні креативні ідеї. Дизайнери отримали технології з можливостями впливати на органи чуття: зір, слух, дотик, нюх глядача, робити трансляції зображення на екрани та світлові прилади. Почався розвиток принципово нового середовища комунікації в умовах інформаційного суспільства. Поряд з відео артом, що все більше набував рис інтерактивності, з`явилось медіа середовище багатопрофільного за тематикою та варіативного за технікою просування в інформаційному полі. Профільні ряди медіа дизайну такі, як веб дизайн, арт дизайн, ланд дизайн, теле дизайн створили конкурентне середовище для відео мистецтв, що поступово у цифровому світі перетворювалось на медіа арт. Художники отримали цифрові програмні технології з віртуалізації інсталяцій або відео інсталяцій, створення інтерактивних просторів галерей, 3-D моделей для розташування екранів, проєкцій, арт об`єктів у медіа середовищі.

Характерними рисами нового відліку часу ХХІ ст. стають інтерактивність, рухомість сучасного медіа простору, що дозволяє застосовувати нові методи і технології для організації інноваційних середовищ спілкування, взаємодії, обміну візуальної інформації, що резонує у цілому суспільстві. Відео арт залишається актуальним напрямом у мистецтві, зокрема його художні форми: відео інсталяція, відео архівування тощо. Завдяки рухомому зображенню відео проєкції ефективні у застосуванні в численних галузях культури: мультимедійному дизайну і художніх мистецтвах. Одним з головних виразних засобів у медіа культурі і сучасних мистецтвах залишаються фото і відео зображення, що надають достовірності віртуальному світу і у мозаїчної системі суспільного сприйняття допомагають створювати загальну картину світу.

Література:

1. Алфьорова З.І. (2008). Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Х.: ХДАК, 2008. 267 с. Бібліогр.: с. 247-267.
2. Іллюшина (Павлова) Т. Тіло: Українська фотографія 70-90 рр. // Парта (Київ). 1997. № 1. С. 14–17.
3. Сидоренко В. Д. (2008). Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. К.: ВХ[студіо], 2008. ,188 с.: іл.
4. Соловйов О.І. (2006). Турбулентні шлюзи: Збірник статей / ІПСМ АМУ. К.: Інтертехнологія, 192 ст.: іл.
5. Чепелик О. В. (2009). Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія / ІПСМ АМУ., К.: Хімджест, 2009. 272 с.: іл.
6. Judkis, Maura (12 December 2012). «Nam June Paik at the Smithsonian American Art Museum opens Dec. 13 URL:https://ua.wikipedia.org/wiki

Інформація про автора

Логачова Белла Вікторівна, аспірантка, ст. викладачка кафедри Візуальних практик ХДАДМ.

СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ХУДОЖНІЙ РОЗПИС ТКАНИН»

Малік Т.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Дисципліна «Художній розпис тканин» (ХРТ) викладається на кафедрі протягом двадцяти років. Раніше цей курс проходили дві спеціалізації – дизайн тканин та дизайн одягу, кожна – протягом одного навчального року. Спочатку у навчальному плані ХРТ був на четвертому курсі. Згодом, із змінами щодо організації навчального процесу дисципліну було перенесено на третій курс осіннього семестру із значним скороченням кількості годин – до 30 годин в семестр. Не зважаючи на це, дисципліна не втратила своєї актуальності. Студенти із задоволенням виконують вправи і використовують отримані знання при розробці дипломних проектів, як бакалаврських, так і магістерських.

Ключова спрямованість курсу полягає в оволодінні студентами основними техніками і видами ручного розпису тканин та текстильних виробів. Мистецтво розпису тканин відомо з давніх часів і використовувалось практично в усіх країнах світу. Розвиток технологічних можливостей приніс в цю галузь нові можливості, техніки та матеріали, що надало нових, практично безмежних можливостей для розвитку фантазії, оригінального мислення, художнього смаку і створення текстильних виробів на високому художньо-професійному рівні.

Сучасні версії ручного розпису тканини спираються на традиційні напрямки, але підкріплені новими технологіями та матеріалами. Тому, ми починаємо виконувати вправи з підготовки робочого місця та приготування матеріалів для розпису. Навчаємось виготовляти барвники та оцінювати насиченість і тон фарби. Декілька років тому перевагу почали надавати використанню виключно барвників натурального походження. В цьому році, в умовах ведення війни, в якості барвників студенти почали більше використовувати традиційну рослинну сировину: листя та квіти чорнобривців, ягоди бузини, цибулю, волоський горіх та інше.

Процес навчання традиційно розпочинається з виконання вправ в техніці вузликового фарбування тканин. Цей вид художнього розпису полягає в механічному резервуванні тканини. Він є найпростішим, але широко використовується в оформленні тканин для одягу та інтер'єрів. Ми знайомимося з техніками «Ікат», «Шиборі», «Тритік», «Бандана» та іншими. Починаємо з забарвлення в один колір і поступово переходимо до використання декількох барвників. На прикладі можна побачити: зразки, виконані синтетичними барвниками, у першому випадку та натуральними – шкаралупинням цибулі та волоського горіха в другому (рис. 1).

Рис. 1

Далі студенти опановують роботу з акриловими фарбами для тканин. Ці фарби знаходяться у вільному доступі, мають широкий діапазон кольорів та цінової політики. Знайомство з роботою акриловими фарбами розпочинаємо через виконання різного виду фактур за допомогою допоміжних пристроїв. Далі йде виконання зразків з використанням природних матеріалів, штампів та трафаретів. Наприклад, розробка ескізу для футболки у техніці ручного розпису та виконання самого розпису (рис. 2).

Зазвичай, студенти ще встигали попрацювати в техніці сучасного цифрового друку. Розробляли ескізи штучних виробів, а саме – хусток, готували до друку та реалізовували в матеріалі. Окрім того, на жаль, такі цікаві техніки як техніки гарячого та холодного батику при скороченні годин також залишилися для самостійного ознайомлення. Відповідно, виставковий фонд кафедри зазнає непоправних втрат.

© Малік Т.В., 2022

Рис. 2

Необхідно відзначити, що роками студенти кафедри регулярно брали участь у міжнародних виставках і конкурсах. В цьому році така виставка відбулася он-лайн. Представлені на ній роботи виконано у техніках гарячого і холодного батику, а також є хустки, виконані шляхом друку на текстилі. Переглянути всі роботи з онлайн-виставки можна у віртуальній галереї ООМЦКМ за посиланням: https://telegra.ph/Ukrainska-hustka-daruye-nad%D1%96yu-07-06

За останні роки художній розпис тканин в Україні подолав шлях від екзотичного виду декоративного мистецтва до сучасного і дуже актуального, та зайняв свою нішу в різноманітних видах дизайну текстилю. Оволодіння різними видами технік батика, кольорознавством і принципами його образно виражальної мови допоможе студентам у здобутті теоретичних знань і практичних навичок щодо створення художньо-образної структури і пластичної мови текстильних об'єктів дизайну.

Інформація про автора

Малік Тетяна Вікторівна, старший викладач кафедри «Дизайн тканин та одягу» ХДАДМ, факультет «Дизайн середовища».

ПАРК «ЦИЦЗЯН» У ЧЖУНШАНІ (КИТАЙ) ЯК ПРИКЛАД РІШЕННЯ СУЧАСНИХ ЕКОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ

Мао Ляньцзе

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Характерною рисою сучасного розвитку китайських міст стало те, що глобалізація вплинула на їх розвиток. Будинки середньої та високої поверховості були введені у тканину міст, а природне середовище замінено дорогами та іншою інфраструктурою, необхідною для сучасного міського розвитку. Такий підхід зруйнував безліч традиційних суспільних просторів, які раніше були маркерами місцевої культури. Подальша модернізація призвела до руйнування історичних, культурних і соціальних структур, що може бути однією з причин поступової втрати ландшафтної ідентичності у Китаї. Тому завдання формування ландшафтної ідентичності у сучасному міському контексті для Китаю є важливим. Такий прийом допомагає виражати унікальність міста, виділяючи його серед інших [1].

Крім фізичних характеристик ландшафту, його історія також є важливим фактором, що сприяє формуванню його ідентичності. Спільнота, яка проживає у певній місцевості протягом тривалого часу, зазвичай залишає значну спадщину, яка включає матеріальні артефакти. Сьогодні повторне використання та адаптація існуючих просторових ресурсів розглядається у всьому світі як важливий внесок у сталий розвиток [1].

Першим парком у Китаї, який був створений на занедбаній промисловій території, є Парк «Цицзян», створений на місці верфі в місті Чжуншань у провінції Гуандун за проектом китайського ландшафтного архітектора Конгцзяна Ю (Kongjian Yu).

Верф, відкрита у 1950-х роках, спочатку, головним чином будувала дерев'яні морські рибальські човни. У 1960-х роках Гуандун почав зміцнювати внутрішній пасажирський транспорт і верф Guangdong Zhong Shipyard спустила на воду перше в провінції залізне пасажирське судно «Hongyu». З того часу верф переважно виробляла річкові й прибережні транспортні судна. У 1980-х роках верф почала занепадати і була повністю закрита у 1999 році. У тому ж році муніципальний уряд Чжуншаня вирішив вдихнути життя в це місце, в результаті чого з'явився новий за своїм дизайном та функціональними можливостями парк [2].

Цей парк, що відрізняється від класичних китайських садів вчених, з моменту свого відкриття у 2002 році став привабливим місцем для туристів і місцевих жителів, оскільки, окрім іншого, був першим парком в Китаї без огорож і відкритим для публіки.

Концепція проектного рішення ґрунтувалась на чотирьох позиціях:

- цінувати звичайне і навіть застаріле, приймаючи соціалістичну індустріальну спадщину 1950-х, 1960-х і 1970-х років так само цінною, як і давню традиційну культуру;
- зробити парк невід'ємною частиною міського ландшафту та відкритим для публіки, без звичайних зборів для місцевих мешканців та туристів;
- встановити нову естетику флоральної складової на користь місцевих рослин, які вільно ростуть і не потребують особливого догляду;
- сприяти боротьбі з повенями, адаптуючи територію парку до змін рівня води.

Цей парк став наочним прикладом створення екологічно чистих громадських місць, що мають культурне та історичне значення на ділянках з активним промисловим минулим. Територія верфі, її споруди та обладнання відображають п'ятдесятирічну історію соціалістичного Китаю, включаючи Культурну революцію 1960-х та 70-х років.

Екологічний підхід у процесі створення парку на промисловій території полягав у дотриманні принципу збереження, повторного використання й переробки природних та штучних матеріалів. Машини, доки, промислові конструкції були використані в освітніх, естетичних та функціональних цілях. Це допомогло повторно використовувати залишки іржавих доків та промислового обладнання. Оригінальна місцева рослинність та її природні ареали були збережені. При проектуванні було вирішено кілька гідротехнічних проблем на ділянці, у тому числі врахування зміни рівня води, збільшення ширини річки для боротьби з повенями, збереження старих баньянових дерев на березі річки. Оскільки озеро у парку з'єднується з морем через річку Ціцзян, рівень води коливається до 1,1 метра на день. Мережа мостів була побудована на різних висотах та об'єднана з терасованими грядками, щоб можна було вирощувати місцеві дикі рослини з алювіальних водно-болотних угідь, а відвідувачі могли відчути натяк на океан.

Окремі виробничі споруди верфі та її обладнання не були знищені, а стали організуючими акцентами у просторі парку. Це Бурштинова та Каркасна водонапірні вежі, залізничні колії, машини, козлові крани тощо. Включення цих об'єктів у природний краєвид викликають у людей відчуття минулого. Бурштинова вежа отримала таку назву внаслідок асоціації зі стародавньою комахою, яка назавжди застигла у краплині смоли. Ідея дизайнерського рішення була аналогічна: стара водонапірна вежа була накрита скляним ковпаком, який ніби зберігає структуру, що віджила свій вік. Каркасна водонапірна башта вирішена як оголений металевий каркас, який виявився після очищення від цементної оболонки, залишивши лише сталеві стрижні [2].

Нові форми у створенні парку являють собою мережу прямих доріжок, суцільні площини огорожі

© Мао Ляньцзе, 2022

окремих зон акцентного кольору, що художнім чином драматизують характер ділянок.

Таким чином автором у процесі розробки та реалізації дизайнерського рішення було застосовано наступні підходи до художнього та екологічного втілення духу місця з використанням елементів старого виробництва: збереження та модифікація старих форм, а також створення нових. Провідна ідея дизайну парку полягає в тому, щоб повною мірою використати первісну рослинність верфі, повторно використовувати міські землі, промислові спруди та перетворити їх на відкрите громадське місце відпочинку, що відображає культурні особливості епохи індустріалізації.

Використані джерела:

1. Yuhan Shao , Eckart Lange , Kevin Thwaites, Zhenying Xue, Xinyu Xu. Understanding Landscape Identity in the Context of Rapid Urban Change in China https://www-mdpi-com.translate.goog/2073-445X/9/9/298/htm?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc (дата звернення: 07.09.2022)
2. 广东中山这个由造船厂改造的公园，国内外多次获大奖，是拍照圣地. Zhongshan, Guangdong, a park transformed by a shi pyard, has won many awards at home and abroad and is a mecca for photography. https://new.qq.com/omn/20200815/20200815A0F3WV00.html?pc(дата звернення: 07.09.2022)

Інформація про автора

Мао Ляньцзе, аспірант ХДАДМ.
Науковий керівник: Бондаренко Ірина Володимирівна, професор, канд. архітектури.

АРТ-УГРУПОВАННЯ «БУРИМЕ»: НА ПЕРЕТИНІ ДИЗАЙНУ ТА СТАНКОВОСТІ

Найденко В.О.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Остання чверть XX століття – це період карколомних змін в соціально-політичному та культурному житті України, які трансформували світобачення тогочасних мистців і дали потужний імпульс для пошуку нової образності. Поступовий крах радянської тоталітарної машини та пробиття криги соцреалістичних догматів художниками створили сприятливе середовище для мистецьких експериментів. В цьому контексті вагоме місце займає Харківська художня школа, яка поєднала в собі станкові та дизайнерські напрями, створивши тим самим самобутнє, потужне явище в художній культурі України. Перш за все це пов'язано з індустріальною направленістю Слобожанщини та розвитком художньо-промислової освіти, який розпочався ще наприкінці XIX ст. завдяки діяльності школи малювання М.Д.Раєвської-Іванової та Харківського технологічного інституту, а згодом ці традиції продовжились в Харківському державному художньо-промисловому інституті (з 2001 р. — Харківська державна академія дизайну і мистецтв), який зростив низку самобутніх майстрів, образотворчість яких балансує на межі проєктності та станковості.

Яскравим прикладом продуктивної живописно-дизайнерської діяльності є творчість харківського арт-об'єднання «Буриме», яке утворилося в 1991 році та вже з першої виставки приголомшило публіку новизною експериментів. Особливістю «буримістів» є їхнє проектно-образне мислення, зумовлене дизайнерською освітою. Ядро мистецького угруповання складають колишні співробітники ВНДІТЕ та випускники Худпрому — Олександр Шеховцов, Олег Лазаренко, Олександр Лисенко, Олександр Бойчук. Єдине виключення становив Валентин Грицаненко, який отримав освіту режисера у Харківському державному інституті культури (нині Харківська державна академія культури), а згодом став викладати на кафедрі культурології в цьому ж навчальному закладі.

Унікальність буримістів полягає в тому, що вони не просто об'єднані однією ідеєю, а втілюють її на одному полотні, зберігаючи при цьому образотворчу індивідуальність кожного учасника. Розпочинаючи роботу над своїм спільним твором, мистці ще не мають чіткої візуалізації довершеної композиції. Вона у них виступає як сам процес, результат якого не можна передбачити. Полотна буримістів завжди знаходяться у стані експерименту та трансформацій. Це пов'язано як з власним зростанням творчості кожного учасника, так і з колективним прагненням бути нарівні з часом та діалогізувати зі світом «новою мовою». Оскільки «Буриме» — це відкрита група, то до їх проєктів долучається низка різнопрофільних майстрів, які збагачують мистецьке висловлювання та значно розширюють його горизонти. Влучно охарактеризувала буримістів Л. Пономарьова у вступному слові до їх каталогу, зазначивши принципову неформальність об'єднання мистців, «…котрі мають близькі творчі інтереси, протягом свого існування реалізує головні умови гри в буриме: відкритість і необмежена кількість учасників. Тому на різних її виставках експонувалися роботи багатьох художників, деякі з них співробітничали з ядром «Буриме» протягом тривалого часу, інші – лише епізодично» [1, 7].

Художники не зупиняються на досягнутих результатах у своїй образотворчості та постійно знаходяться у творчих пошуках, експериментуючи з нашаруванням об'єктів, монтажем, колажем, аплікацією. Мистці почали використовувати принцип взаємопроникнення та напластування ще у 2000-х роках, який втілився на картинах «Ода марнославству / Від квадрата Малевича до чорної діри» (Рис.1), «Слобожанська мадонна» (2003) та ін., а відносно недавнім еволюційним етапом цього

Рис.1 «Буриме». Ода марнославству / Від квадрата Малевича до чорної діри. 2001. Полотно,олія. 150 х 600 [2]

© Найденко В.О., 2022

Рис.2 «Буриме». Харківський Йов. 2016. Збірка галереї Єрмілов-центру. Полотно, олія. Триптих. Фото авторки.

тривалого експерименту став триптих «Харківський Йов» (Рис.2), де авторські техніки творчого колективу «Буриме», а саме О. Лазаренка, О. Лисенка, О. Шеховцова, В. Грицаненка та О. Бойчука суголосно діалогізують та перегукуються з автонаративом метра українського авангарду Василем Єрміловим.

Отже, арт-угруповання «Буриме» вже більше 30 років веде активну експериментально-творчу діяльність, звертаючись до принципів дизайну, гармонійно втілюючи їх у своїй живописних проєктах. Їх твори є уособленням самобутньої естетики, де образотворча складова поєднується з художньо-конструктивними метаморфозами, що продукує новітню художню реальність, яка потребує подальшого вивчення.

Список використаних джерел:

1. Коло Буриме: Живопис. Графика. Скульптура: каталог виставки, статті / Харк. худож. музей; Харк. держ. академія дизайну і мистецтв; упоряд. Л.Є.Пономарьова.–Х., 2005.–124 с. : іл
2. Яновский В.Н. «Буриме»:Утопия Ван Гога. Монография / Сост.,подгот. текстов и предисл. Л.В.Стародубцевой; под общ. ред. Н.Ф.Колосовой. Харьков, 2008. 542 с.

Інформація про автора

Найденко Вікторія Олександрівна, аспірант та викладач кафедри ТІМ
Науковий керівник: Соколюк Людмила Данилівна, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, доктор мистецтвознавства.

ВІДОБРАЖЕННЯ ПОДІЙ СЬОГОДЕННЯ НА ФОТОІЛЮСТРАЦІЇ ОБКЛАДИНКИ ЖУРНАЛУ «MARIE CLAIRE GREECE» ЗА КВІТЕНЬ 2022 Р.

Олендарьова В.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

З огляду на стрімкий розвиток страшних подій сьогодення та велику підтримку України з боку закордонних ЗМІ, стає цікаво проаналізувати, яким чином трансформувався характер фотографій на обкладинках глянцевих журналів. Періодичність видань дозволяє їм реагувати на нові тенденції та корегувати дизайн залежно від соціальних, економічних та політичних змін у світі. На сьогоднішній день переважна кількість обкладинок часописів спроектована на основі фото. Фотоілюстрація в дизайні журналів відіграє провідну роль та являє собою концентроване, графіко-метафоричне відображення сучасності. Зазвичай вона тісно пов'язана зі змістовою частиною видання, поєднуючись в єдину інформативну складову номеру. Ця комбінація контенту та його графічного подання в концентрованому вигляді і виражає особливості концепції обкладинки.

В цьому досліджені розглянуто дизайн обкладинки глянцевого журналу «Marie Claire Greece» за квітень 2022 року, який зазнав концептуальну трансформацію, відповідно до подій, що постали перед всім людством після ворожого нападу на Україну. Важливою особливістю цього видання став слоган «Воля» українською мовою та фотографія лелеки – символу України – на головній сторінці грецького журналу, що зазвичай нехарактерно для іноземних ЗМІ (мал. 1). Образ обкладинки вбудовується у контекст теперішнього часу та сприймається як повідомлення читачам про складні проблеми сьогодення. Редакція написала на своїй офіційній сторінці в Instagram: «Новий квітневий номер «Marie Claire Greece» присвячений Україні, підтримці її народу під час трагедії та творчим силам цієї прекрасної країни, моді, фотографії та мистецтву. На обкладинці лелека, символ безпеки й процвітання української нації». Фотоілюстрацію застосовано як засіб швидкої передачі інформації читачам про війну в Україні. Композиція симетрична, цілісна та відкрита; смисловим та візуальним акцентом є фотозображення лелеки, навколо якої розміщені інші, не менш значущі композиційні елементи. Відчуття руху передається завдяки хмарам, які виходять поза межі формату фотоілюстрації. Зауважимо, що політ лелеки між сірими хмарами можна трактувати, як символ волі, надії на краще та перемоги життя над смертю, а спокою над хаосом.

Композиція обкладинки виглядає врівноваженою та динамічною. Концептуальні акценти розставлені таким чином, що зображення є візуально-образним віддзеркаленням реального життя українського народу у 2022 році, його прагнення до миру та свободи. Колірна

Мал. 1

палітра фотоілюстрації стримана, обмежена градаціями сірого на блакитному тлі неба, увагу глядача зосереджено на зображенні птаха. Окрім стандартної шапки журналу, на обкладинці гротесковим шрифтом написано слоган: «Воля» українською мовою прописними літерами та його переклад на англійську та грецьку. Нижче розміщено слоган: «Портрети України» кеглем меншого розміру. Обкладинка виглядає гармонійно, всі елементи зв'язані в єдине ціле та підпорядковуються задуму дизайнера, що виконує творчу задачу: звернення уваги до проблеми війни в Україні. Фотоілюстрація грає головну роль у формуванні візуально-графічного образу видання та його змістового наповнення.

У важливі періоди світової історії глянцеві журнали демонструють контент, концепція якого говорить не тільки про моду та красу, але й про події, які на часі. «Marie Claire Greece», приєднуючись до інших світових засобів масової інформації, створило дизайн свого квітневого випуску на підтримку України. Зміни глобального рівня, які відбулися у сферах політики, технологій, соціуму та культури знайшли пряме відображення у візуальній концепції цього часопису. Також варто зазначити, що під впливом війни в Україні спостерігається трансформація в дизайні світових глянцевих журналів. Гострі проблеми сьогодення привертають увагу людей у всьому світі, що підштовхує дизайнерів перемістити увагу на фотографіях обкладинок з гламуру до питань свободи, незалежності та прав людини.

Інформація про автора

Олендарьова Вікторія Вікторівна, аспірант кафедри графічного дизайну, викладач кафедри графічного дизайну ХДАДМ.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор Надія Сбітнєва.

© Олендарьова В.В., 2022

ІННОВАЦІЙНІ ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЗАБРУДНЕННЯ ПОВІТРЯ ЗАСОБАМИ ДИЗАЙНУ

Остапенко І.В., Хоменко М.О., Тютько Д. В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація: Стаття висвітлює питання вирішення проблеми забруднення повітря за допомогою інноваційних концепцій.

Ключові слова: інноваційні, футуристичні, етичний та сталий дизайн.

Постановка проблеми. Зв'язок роботи з науковими і практичними задачами здійснюється у межах виконання наукових досліджень на кафедрі «Дизайн» ХДАДМ: «Парадигма промислового дизайну в умовах метамодернізму».

Мета статті полягає у розкритті ролі інноваційних концепцій задля вирішення проблеми забруднення повітря.

Виклад основного матеріалу. На сьогоднішній день проблема забруднення атмосферного повітря є однією з глобальних проблем, з якими зіткнулося людство, вона стає все більш актуальною і потребує негайного вирішення.

Техногенне забруднення спричинене еволюцією людства. Склад викидів в атмосферне повітря найрізноманітніший, в залежності від джерела.

Таким чином, сьогодні існує гостра необхідність у створенні етичного та сталого дизайну, що усуває негативний вплив на природу, максимально безпечного та економного, та дизайну, що спирається на інноваційні біоінженерні технології й здатного вирішити проблему забруднення повітря, змінити вже сформовану ситуацію на краще.

Дизайн - це створення продуктів, що не протиречать моральним принципам та переконанням вашої бізнес-культури. Етичний та сталий дизайн - це терміни, що відносяться до проектування дизайн-об'єктів, предметного наповнення простору, а також послуг у відповідності з принципами соціальної, економічної та екологічної сталості довкілля.

Подібні об'єкти такого дизайну відрізняються футуристичністю і можуть здатися нереальними у своїх ідеях та втіленні. Однак, саме футуристичний дизайн, з його спрямованістю у майбутнє, здатний вирішити таку проблему, як забруднення атмосферного повітря.

Дану проблему намагаються вирішити на різних рівнях. Одними з таких концептів дизайнерів є **проекти «Літаючих садів»**. Ідеї, представлені дизайнерами з різних країн — **«Гідрогеназа»** («Hydrogenase») бельгійця **Венсана Каллебо**, **«зелені» дирижаблі американської архітектурної компанії «Rael San Fratello Architects»**, **літаючі очищувачі повітря «PH Conditioner Skyscrapers» групи китайських дизайнерів**.

Ці проекти є **футуристичними «зеленими фермами»**, виконаними в дусі біоніки і спрямованими на очищення атмосферного повітря. За задумами авторів, вони переміщалися б містом постійно, безперервно приносячи кисень у місця без зелені, мігруючи в області з сильним рівнем забрудненості, а також роблячи це сезонно.

Проект «PH Conditioner Skyscrapers» від китайських дизайнерів, спрямований не тільки на збагачення повітря киснем, а й очищення повітря від шкідливих домішок, шляхом їх всмоктування (завдяки наявності величезної «капелюшки» медузи, покритої пористою мембраною), а надалі фільтрації та переробки в чисту воду (за рахунок реакції з азотфіксуючими організмами, що протікає всередині контейнерів, розташованих в об'єкті).

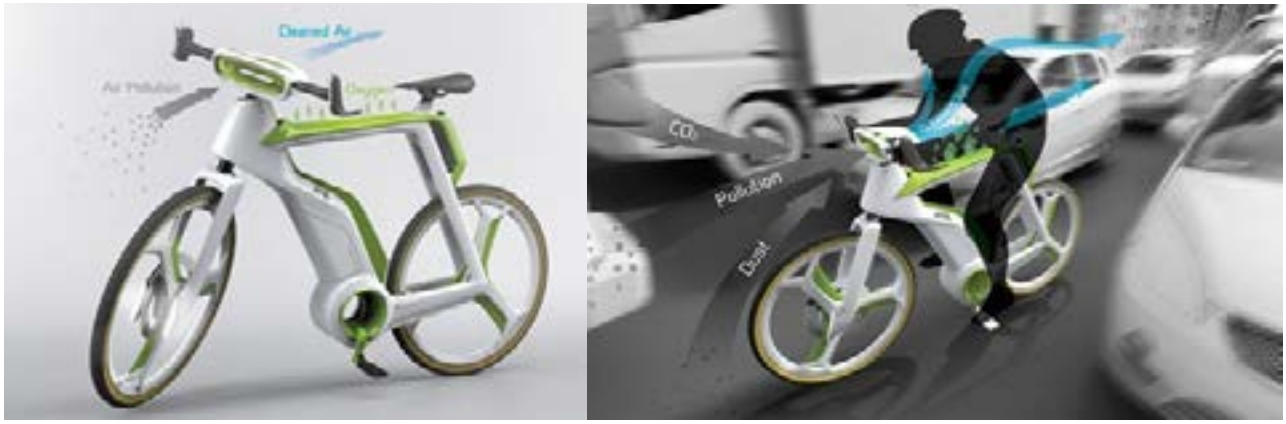
Ще однією незвичайною ідеєю є **фотосинтезуючий велосипед**. Велосипеди не тільки кращі за керуванням, а є й відмінним способом підтримувати форму. Нова концепція велосипеда представлена компанією Lightfog Creative & Design Company, що базується в Бангкоку, може фактично очищати забруднене повітря, коли ви крутите педалі містом. Алюмінієва рама велосипеда призначена для вироблення кисню за допомогою «системи фотосинтезу», яка ініціює реакцію між водою та електрикою від літій-іонного акумулятора.

Хоча у цій ідеї є й не екологічна складова, а точніше матеріал літій, з якого виробляється акумулятор, є не економічним матеріалом, бо дорого переробляється,

«Гідрогеназа» бельгійця Венсана Каллебо.

«Зелені» компанії «Rael San Fratello Architects».

© Остапенко І.В., Хоменко М.О., Тютько Д.В., 2022



Фотосинтезуючий велосипед

Літаючі медузи «UrbanCONE»

та алюміній - досить шкідливий, бо його виробництво забруднює довкілля.

Багато дивовижних проектів, присвячених очищенню повітря, подарували світові учасники щорічного конкурсу оригінальних ідей **«Electrolux Design Lab»**, який проводить компанія «Electrolux». Наприклад, **концепт майбутнього з технологією здорового мікроклімату** завдяки «літаючим» медузам за назвою **«UrbanCONE»**.

Це незвичайний міський очисник повітря, літаючий персональний дрон, в якому повітря стає придатним для дихання. Автор проекту за основу дизайн-рішення взяв будову медузи та забезпечив свій дрон набором «органів» та «частин тіла», що містять у собі змінні фільтри для очищення повітря й сонячні панелі, та дозволяють об'єкту переміщатися у повітрі. Однак, як і більшість подібних футуристичних та концептуальних проектів, функціонування «UrbanCONE» не отримало належного обґрунтування, можливість польоту конструкції знаходиться під великим питанням.

За результатами дослідження можна сказати, що перспектива подальшої розробки проектів ставить перед дизайнерами ряд нових завдань, вирішення яких безпосередньо впливає на формування середовища та його предметного наповнення. Незважаючи на футуризм чи нереальність та недосконаліть ідей, ці проекти можуть бути реалізовані у майбутньому з більш опрацьованою концепцією та більш екологічними матеріалами. Промисловість все більше почала замислюватись над своїм впливом на довкілля та розробляє технології, що дозволяють створювати все більше сталих й етичних проектів.

Використана література:

1. Стан атмосферного повітря і неінфекційна захворюваність / Борисенко А.В., ДУ «Вінницький ОЛЦ МОЗ України» // Вінниця, 2020 р. [Електронний ресурс] –Режим доступу: http://cgz.vn.ua/problematika-gromadskogo-zdorovya/problematika-gromadskogo-zdorovya_455.html
2. China by Vincent Callebaut Architect / Сінгхал С. // 2011 р. [Електронний ресурс] –Режим доступу: https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/03/08/hydrogenase-in-shanghai-china-by-vincent-callebaut-architect/.https://lifeglobe.net/entry/1409
3. Photosynthesis Bike Purifies the Air as You Ride / Родригес О. // 2011 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://inhabitat.com/photosynthesis-bike-could-purify-the-air-as-you-ride/.
4. Behance / Міхал Поспех // 2014 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.behance.net/gallery/24171731/UrbanCONE?tracking_source=search_projects_recommended%7Celectrolux+design+lab

Інформація про авторів

Остапенко І. В., доцент кафедри «Дизайн» ХДАДМ.
Хоменко М. О., старший викладач кафедри «Дизайн» ХДАДМ.
Тютько Д. В., студентка 4 курсу, факультет «Дизайн», кафедра «Дизайн» ХДАДМ.

БІЛЯ ВИТОКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ДИЗАЙНУ

Павлова Т. В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Харківський дизайн має своє індивідуальне обличчя, з першопочатку маючи свого яскравого лідера. Цим лідером був Василь Єрмілов. Валеріан Поліщук (услід за харківським критиком В. Коряком) визначив певний період у художньому житті першої української столиці – «єрміловським», коли «всі вулиці й будинки кричали фарбами, лозунгами, квітами, щитами й арками Єрмілова». В цей зоряний час мистець очолював процеси народження українського дизайну, трансформуючи обличчя міста, де конструктивізм визначився як титульний напрямок. Саме в його річищі розпочинався дизайн, ще не маючи відповідної назви. В Харкові це був насамперед етап живописного конструктивізму В. Єрмілова, який відтворив у новому стилі усю жанрову лінійку: конструктивістський пейзаж, натюрморт, портрет і навіть історичну картину. Закордонні дослідники Єрмілова надають великого значення його візиту до ВХУТЕМАСу, відмічаючи той безспірний факт, що він побував там під час дискусії у ВХУТЕЇНі, в ході якої оформлювався конструктивізм, відвідував майстерні О. Родченка, Л. Попової та інш. Утім слід зауважити й інші джерела, якими надихався Єрмілов окрім московських вражень у визначенні тих мотивів, які стали провідними для становлення його конструктивізму. Пошуки джерела приведуть нас, у тому числі, й до подружжя Делоне. Можна припуститися гіпотези, що мотив сонячного диску і специфічні колірні аранжування в художній мові Єрмілова вказують на знаковий для цього часу тандем Робера Делоне і Соні Делоне, де великого значення мала творча харизма останньої – українки (одеситки), з яскравою палітрою її геометричних композицій.

Після низки історичних подій: репресій українського авангарду, а потім його реабілітації, Єрмілов знову виходить на сцену під час формування спеціальності «художнє конструювання» в ХХІ (перетворений на ХХПІ), що взяв курс на напрям художньої діяльності, який досі був таврований як буржуазний. У цей період опальний Єрмілов наново виборює право на професійне життя, створивши ретроспективну виставку (1962), демонструючи також і нові проєкти в стилістиці пізнього конструктивізму. Вражаючим з-поміж них, за своєю масштабністю і зрілістю, був «Пам'ятник ленінської епохи». Це одна з тих архітектурно-скульптурних композицій, що являють собою утопічну архітектуру, нагадуючи про архітектони Малевича. Цей пам'ятник мав бути встановлений на головній площі Харкова (нині пл. Свободи).

Під час викладання в ХХПІ Єрмілов залучав до виконання держ. замовлень студентів і викладачів (зокрема, Василя Мироненка). В оформленні панно (40 м довжиною) для інтер'єру Харківського 8-го шарикопідшипникового заводу використовував (1964) супрематичний ресурс, надбаний ще в 1920-ті рр. Мав і інші замовлення, зокрема, від Інституту фізики на оформлення інтер'єру, створював зразки логотипу. наділений універсальною обдарованістю Єрмілов мав досвід роботи в дизайні екстер'єрів та інтер'єрів, створив величезний доробок у графічному дизайні, де володів цілою шкалою – від великої форми до найменшої. В 1920-30 рр. він досяг неабиякого успіху в оформленні книжок і різноманітних пакувань, майстерно обігруючи абревіатури, вступаючи в 1960-ті рр. справжнім майстром логотипу. Цей досвід став підґрунтям харківської школи дизайну, яку вже в масштабному сенсі розбудовували знані мистці наступних поколінь: О. Векленко, В. Лесняк, О. Бойчук, І. Остапенко і багато інших. Чимало сприяли розробці розмаїтих напрямків, розширенню мапи дизайну, а також втіленню спадщини Єрмілова ректори Академії дизайну і мистецтв В. Даниленко і О. Соболєв.

Інформація про автора

Павлова Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри Візуальних практик ХДАДМ.

© Павлова Т. В., 2022

СЕРЕДОВИЩЕ ЯК ФАКТОР ФОРМОУТВОРЕННЯ В АРТ-ДИЗАЙНІ

Педан І.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Арт-дизайн розвивається як окремий напрям предметного дизайну, який межує із образотворчим мистецтвом, проте одночасно спирається на художньо-проектні принципи. Важлива роль у цьому напрямі належить формоутворенню – процесу набуття об'єктами ідейно-змістовних конотацій.

Формоутворення – це завжди паралельне опрацювання декількох художніх структур. У першу чергу це: крапка, лінія, площина та об'єм. В дизайн-проектуванні форма не виникає сама по собі: потрібні зусилля митця, або природна лінія чи площина набула одночасно і предметних, і художніх якостей.

У практиці арт-дизайну митець може «привласнити» певні природні ідеї, він має право імітувати вже існуючу природну форму або застосовувати мову абстракції для її мистецького означення. Цей процес здійснюється художньо-проектними засобами, як узагальнення власного бачення певного природного феномену чи явища. Ключове значення у такому типі проектування має середовище, яке виступає у ролі важливого фактора обґрунтування сутності форми.

Наголосимо на тому, що візуально-предметні явища не існують поза межами законів фізики: приміром, гравітація впливає абсолютно на усі аспекти навколишнього буття, тому важке завжди лине до низу, а повітряне та легке – лишається зверху. Звісно, митець може у просторі власного художнього твору дещо «загравати» із дійсністю, порушувати її норми. Але це потрібно візуально або предметно (тактильно, фактурно тощо) пояснювати, надаючи своїм рішенням осмисленого значення.

Таким чином, у роботі із середовищем важливу роль відіграють причинно-наслідкові зв'язки між контекстом та явищами, між предметами та простором тощо. Наприклад, кулька, що падає на поверхню, залишає характерні сліди. Гострі елементи – протикають, а плавні лінії не можуть сформуватись ударами. Це має особливе значення, для визначення концептуальних властивостей твору в арт-дизайні, яким має одночасно репрезентувати як проектні, так і художні референції.

Ще одна важлива характеристика середовища як фактора формоутворення проступає в роботі із системою виражальних засобів. Наприклад, об'єкти певного середовища можуть набувати свої предметно-художні характеристики у межах параметру динаміка / статика. Морфологія динамічних або статичних форм має вкрай важливе значення для проектування об'єкту у середовищі. Умовне дослідницьке поле цього феномену можна окреслити наступними питаннями, які, з нашої точки зору, мають перспективу для подальшого аналізу проблеми: як форма динамізує характерні риси середовища? чи здатна динамічна форма у межах певного середовища не бути рухливою? які засоби візуальної репрезентації можуть визначити момент переходу статичного об'єкта у динамічний? чи може об'єкт у середовищі рухатись або змінюватись сам по собі?

Висновки. Таким чином, в арт-дизайні середовище як фактор утворення форми породжує:

а) специфічні (властиві саме означеному середовищу) сукупності об'єктів;

б) характерні для відповідного типу сукупностей правила взаємодії між ними (у свою чергу, вони репрезентують контекстуальні та знаково-символьні рамки певного середовища);

в) виключення та змістовні кордони, які окреслюють умовні межі характеристик і художніх значень середовища, визначаючи специфіку форми об'єктів та моделі взаємодії між ними.

Кожному середовищу, яке стає для митця джерелом формальних рішень, є властивою специфічна образність ліній, площин та об'ємів. В сукупності усе зазначене є вагомим фактором формоутворення.

Інформація про автора

Інна Педан, старший викладач кафедри МД ХДАДМ.

© Педан І., 2022

ВПЛИВ ЕДДИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ НА ТВОРЧІСТЬ СКАНДИНАВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТ.)

Погребна О.Д.

КДАДПМіД ім. М.Бойчука

Анотація. У даній роботі автор намагається наблизитись до розуміння культурологічної моделі сприйняття навколишнього середовища та побудови світу представниками країн Північної Європи. Проаналізовані художні роботи Теодора Северіна Кіттельсена, Луїса Му – як представників «золотого» століття скандинавського графічного дизайну, визначено вплив на їх творчість скандинавської міфології.

Актуальність. Для фахівця графічного дизайну в процесі роботи над проектуванням рішення поставленої перед ним задачі важливо раціонально вміти користуватись наявним в його арсеналі історичними, культурними або міфологічними джерелами. Гарним прикладом розвитку самобутнього народного стилю є скандинавська ілюстрація. Автори вдало звертаються до наявних міфологічних сюжетів в своїх ілюстраціях, демонструючи симбіоз естетики і культури.

Сучасний скандинавський дизайн, в загальному його розумінні, сформувався завдяки могутній художній течії та відродженню культурної самосвідомості кінця XIX – початку XX століття. Демонстрацією розвитку графічної галузі дизайну можна вважати представлені у 1897 р. на Всесвітній виставці у Стокгольмі фарфорові витвори, оформлені відомими дизайнерами Гуннаром Веннербергом і Альфом Валландером. Акварельні роботи Карла Ларссона, написані під впливом товариства «Мистецтв і ремесел», в яких переважають світлі тони та сільські мотиви, також привернули міжнародну увагу як відображення виключно «шведського» стилю.

Художня зображальна традиція Скандинавії має досить самобутній характер через певну ізольованість країн, тому міфологічні мотиви сюжетів збереглись в ілюстраціях і до сьогоднішніх днів.

Витоками скандинавської міфології прийнято вважати два літературні джерела народів Ісландії, Данії, Норвегії, Швеції, що мають назву «Едда» («Едда Семунда», або «Старша Едда» і «Едда Снорі», або «Молодша Едда»). Космологічний погляд скандинавів на вертикальний поділ всесвіту передбачає існування трьох паралельних світів: божественний, людський та демонічний. Найбільша увага приділена образам створінь, узагальнено названими альвами. Це істоти потойбіччя, пов'язані зі смертю та долею, сновидіннями та охороною. Альвів нерідко пов'язують з культом предків, вшануванням пам'яті загиблих, як образ служителів верховного бога Інгві-Фрейра, що має тісний зв'язок з образом корабля.

Менш відомий за альвів, в скандинавській міфології також зустрічається образ тролів. Згідно з Еддою, тролі пов'язані з негативними проявами Потойбіччя. Їх сфера діяльності розповсюджується на покарання нечестивих померлих, асоціюється з болем, муками і огидою. У порівняннях з християнською традицією, тролям співвідносять демонів, яким також властива кровожерливість та ворожість до космічних сил.

Протягом багатьох років носії еддичної культури конкретизували образи міфологічних істот, що знайшло відображення не тільки в прозових творах, а й у візуально-образному мистецтві тих країв. Яскравим представником таких художників є Теодор Северін Кіттельсен (1857-1914рр.), відомий своїми пейзажами та малюнками на міфологічні сюжети, зокрема зображеннями тролів (Рис.1.1-1.3).

Т.С. Кіттельсен був другою дитиною з восьми дітей своїх батьків. Його тато рано помер, тож Кіттельсон в юному віці був вимушений почати працювати помічником годинникаря. Там він познайомився з заможним меценатом Дідріхом Майером Оло, який оплачував його навчання наступні роки. По завершенню навчання Кіттельсен відслужив в армії, на отриману стипендію військового відправився в подорож до Парижу. Весь час він сильно сумував за Норвегією, втілюючи свою тугу в сюжетах зображень та ілюстрацій, що й принесли йому відомість.

Також варто відзначити роботи Луїса Му (1857-1945 рр.). Славу йому принесли ілюстрації до класичних творів, казок та книг по міфології, дитячих та щотижневих журналів. З 1897 року Му проводить багато часу на літній фермі в комуні Квітесейд у Норвегії. Ці місця були вагомим джерелом натхнення для нього. Сюжети його робіт здебільшого мають міфологічне підґрунтя, тому його твори є показовими для аналізу еддичної культури (Рис.2.1-2.3).

Твори Луї Му представлені в Національній галереї в Осло, в галереї автора в Трумсі та в Датському музеї мистецтва і дизайну в Копенгагені. У 1947 році Королівська бібліотека Копенгагена передала найбільшу колекцію графіки автора музею у Вайлі, Данія, в якості обов'язкового екземпляру кожного друкованого видання печатних майстерень Копенгагену.

Твори запропонованих авторів відзначаються стриманістю кольорової гами, що притаманна багатьом скандинавським художникам тої пори. Все ж, прохолодний клімат, з коротким світовим днем та довгими сутінками відображається і в ілюстраціях, і в світогляді народу Скандинавії. Велика увага в культурі приділяється потойбіччю, яке в еддичній культурі не несе суто негативний характер. Простежуються також язичницькі мотиви, поклоніння верховним силам природи, родючості та вдачі.

Особливості візуальної мови зображень скандинавських ілюстраторів є не лише доповненням до тексту або зовнішнім оформленням видання, а й його

© Погребна О.Д., 2022

Рис. 1.1. Nøkken, 1887 (Водяник)

Рис 1.2. Skogtroll, 1906 (Лісовий троль)

Рис. 1.3. Detruslerogtuslerraslerogtasler,1900 (Страшний, моторошний, шорсткий, галасливий)

Рис. 2.1 Balders_Bålfærd (Балдерський вогонь)

Рис. 2.2 ThorkildhosUdgaardsloke 1898р. (Велетень Утгарда – Локі)

Рис. 2.3 Fravikingetiden (Епоха вікінгів)

окремим змістовим наповненням, адже техніка та змістове навантаження цих робіт повній мірі передають особливе світосприйняття народів Північної Європи. Безперечно, можна стверджувати що майстерність виконання зображень, поглиблення в культуру та власне сюжетне навантаження робіт скандинавських художників гідні уваги в процесі ознайомлення з культурою та особливостями графічного дизайну та ілюстрації Скандинавії.

Література:

1. Савчак Н. Еволюція розвитку фінського дизайну. *Вісник Львівського національного аграрного університету. Архітектура і сільськогосподарське будівництво.* 2021. № 22. С. 99-104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vldau_2021_22_19.
2. Шевченко В. Е. Особливості застосування та функціональність зображальної мови в друкованих медіа. *Медіапростір : збірник наукових статей із соціальних комунікацій.* Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. Вип. 6. -С.15-20.
3. Король Д. О. Потрійні категорії персонажів скандинавської міфології. Наукові записки НаУКМА, 2009. Т. 88: Теорія та історія культури. С. 47-54.

Інформація про автора

Погребна Олександра Дмитрівна, студентка 6 курсу, графічний дизайн, КДАДПМіД ім. М.Бойчука.
Науковий керівник: Петрова Інна Володимирівна, д.і.н., професор кафедри графічного дизайну, в.о. завідувача кафедри графічного дизайну.

ОСОБЛИВОСТІ ВИГОТОВЛЕННЯ ЖІНОЧОГО ОДЯГУ ЕТНІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ НА ШВЕЙНИХ ПІДПРИЄМСТВАХ СЛОБОЖАНЩИНИ НАПРИКІНЦІ XX СТ.

Попова Т.І.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Вивчення історико-етнографічного регіону Слобожанщини показало, що наряд завжди було значущим елементом традиційної побутової культури населення. Він служив своєрідним паспортом для носія цієї культури. Потужним рушієм розвитку українського одягу в сучасних реаліях України є відродження його основної функції – вираження національної ідентифікації, яка актуалізувала його святкове, обрядове та утилітарне навантаження.

Необхідно зазначити, що наприкінці XX століття важливим устроєм модного життя стала побудова сегментація індустрії моди і ринків збуту, організація показів модного вбрання та його реклама, становлення системи прогнозування тенденцій та стимулювання продажів, чіткі маркетингові ходи, що згодом позитивно вплинуло на аудиторію споживачів. У дев'яностих роках XX ст. в Україні дизайнери одягу цитували образно-стильові, формально-конструктивні й декоративно-оздоблювальні знахідки сучасності. В результаті образ жінок став більш демократичним, на перший план вийшла практичність в одязі. Самостійність, незалежність і розкутість більшості жінок того часу, їх активна життєва позиція, а також власні можливості забезпечувати таке життя, стали визначальними факторами, щодо здійснення вибору модного напрямку в одязі [2].

На присутність українського наряду в соціальному просторі впливав художньо-виробничий фактор виготовлення українського традиційного костюму, який вбирав виробництво вбрання на швейному виробництві та творче створення одягу дизайнерами. В результаті одяг етнічного спрямування наприкінці XX ст. почали активно виготовляти на швейних підприємствах.

Рис.1. Український костюм, фабрика театрального реквізиту, Харків [1]

Наприкінці XXст. професійне виробництво одягу в українському народному стилі вийшло на рівень організації масового виробництва з широкою мережею підприємств, які спеціалізувалися на ручному й машинному вишиванні вбрання. Так, основні потреби в одязі як міського, так і сільського населення задовольнялися через придбання готового вбрання, а не самостійного його виготовлення, хоча індивідуальне виготовлення одягу продовжувало бути впливовим фактором забезпечення матеріальних потреб людей. У цей період відбулося становлення масового виробництва одягу з українським позначенням.

Наприклад, фабрика театрального реквізиту виготовляла національні костюми, як сценічний костюм для фольклорних колективів з урахуванням особливостей кожного регіону України відповідно до традицій та притаманного колориту, відображеного в малюнку і колірній гамі. Серед виробів жіночого українського костюму на підприємстві виготовляють сорочки, корсетки, плахти, фартухи, підтички, блузи тощо. Так на фото (рис.1) зображено зразок українського вбрання для дівчини, який складається з сорочки, вишитої рослинним орнаментом (горнами калини) по переду, рукавах, манжеті й коміру-стійки виробу. Керсетка на зразок автентичного вбрання оброблена тасьмою зубцями по борту, горловині, пройми та низу переду. Також на пілочці вишити грони калини, як і на сорочці. Аналогічно оздоблений фартух костюму. Спідниця розширена до низу, довга, по нижньому краю оздоблена рослинним орнаментом у вигляді квіточків калини. Завершує дівочий образ на голову одягнений віночок з штучних різнокольорових квітів.

Фабрика «Слобожанка» професійно займались розробкою і виготовленням комп'ютерної ексклюзивної вишивки з національними мотивами для виробів

Рис. 2. Продукція фабрики «Слобожанка», м. Харків. [3]

© Попова Т.І., 2022

різного асортименту, а також, на різних тканинах і матеріалах від білизняний сітки до шкіри. Моделі фабрики «Слобожанка» представлено на рис. 2, серед яких сорочки, сукні. Декорування вишивкою виробів дуже різноманітне: використовуються різні види орнаментів по рукавах, по горловині, пілочки та низу виробу, які вишиті нитками різного кольору. У моделях домінують геометричні та рослинні елементи, типові для національних вишивок Слобожанщини. Моделі виконані в різних кольорах та з новітніх матеріалів, фасони сорочок мають як сучасний, так автентичний крій, з урахуванням тенденцій моди. Дизайнери такого одягу в основу виготовлення поклали старовинні візерунки з сімейних реліквій, раритетні мотиви вишивок родом зі східної України. В результаті українська вишиванка повноцінно стала міжнародним брендом вуличної моди.

Сьогодні швейні виробництва, дизайнери одягу пропанують поєднання в одязі будь-яких елементів як автентичне вбрання, так сучасних складових одягу. В результаті сучасний вітчизняний дизайн одягу розвивається під впливом декоративно-прикладного мистецтва, що робить його національно орієнтованим та виокремлює з-поміж світових дизайнерських центрів. Визначальним фактором, що спричинив відродження масового побутування українського вбрання, є усвідомлення необхідності вираження української ідентифікації, яка на сучасному етапі вийшла за етнічні межі й перейшла в категорію позначення української нації, народної культури, традицій свого роду, оберега та об'єкта мистецтва.

Таким чином, практика показала й довела, що народний костюм наприкінці XX ст. відігравав дуже значну роль у вихованні, стимулюванні патріотичних почуттів громадян країни. В останнє десятиріччя XX століття на численних фотоматеріалах представлено приклади використання українського одягу на засадах наступних заходів: на весіллях, різдвяних та інших народних та релігійних святах; на політичних та громадських заходах (наприклад, святкування 500-ліття Запорозького козацтва); у театральних виставах (театр народного танцю «Заповіт», Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка вистави "Украдене щастя" І. Франка; "Млин щастя" В. Мережка, "Макбет" Е. Іонеско), на етнофестивалях («Весілля в Малинівці»), ярмарках (Сорочинська ярмарка) та ін. [2]. Виготовлення сучасного українського одягу на основі вивчення автентичного вбрання наприкінці XX ст. почали займатися багато дизайнерів одягу (Оксана Полонец, Оксана Караванська, Олександра Теліженко, Лілія Пустовіт, Ірина Каравай та ін.), а також художники швейних підприємств. Дизайнери використовували класичні компоненти народного строю: вишиту сорочку у різних інтерпретаціях, спідницю, декорування як машинної, так і ручною вишивкою, різні елементи етнічних головних уборів та шийні прикраси (намиста, дукачі тощо). В результаті вишита сорочка легко вписалася в street-style look і створює стильний і самобутній образ для жінок.

Література:

1. Боряк О. О. Україна: етнокультурна мозаїка / Олена Боряк. - Київ : Либідь, 2006. - 325с.
2. Олійник Марина. Український одяг у системі міської культури Києва (друга по- ловина XIX – початок XXI століття) : монографія / Марина Олійник ; [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ. – Київ, 2017. – 312 с.
3. Фабрика «Слобожанка» [Електронний ресурс] – [Режим доступу]: https://sloboganka.com.ua/

Інформація про автора

Попова Тетяна Іванівна, к.п.н., доцент каф. Дизайн тканин та одягу ХДАДМ.

ВІЗУАЛЬНА МОВА УКРАЇНСЬКОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В УМОВАХ ВІЙНИ

Сбітнєва Н.Ф.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Протягом останніх трьох десятиліть пошуки візуальної мови українського графічного дизайну ставали все більш актуальними. Науковці й дизайнери-практики на основі аналізу напрацювань Г. Нарбута, В. Єрмілова, І. Падалки, В. Кричевського, інших майстрів, які свого часу зробили безцінний внесок у формування українського графічного дизайну, пропонували шляхи його подальшого розвитку. Незважаючи на чисельність і різноманітність таких пропозицій, було зроблено єдиний однозначний висновок щодо параметрів національно орієнтованого графічного дизайну — це заперечення т. зв. «шароварщини» (тобто бездумного й поверхового копіювання напрацювань минулого поза історичним контекстом, семіотичним полем і функціональним призначенням проєктованого об'єкту).

У своїй монографії «Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна», яка вийшла друком 15 років тому, професор В. Даниленко зазначав: «Дотепер Україна не ставила й сьогодні не ставить завдання творення "українського дизайну", вдовольняючись наявністю "дизайну на теренах України". <…> Професіонали, які працюють на близькому до світового рівні у ділянці висококваліфікованих повторювань західних дизайнерських надбань, не мають бажання до творення явища "український дизайн" і ніколи не переймалися думкою про виявлення в дизайнерському творі національної ідентичності» [1, 127]. З контексту монографії зрозуміло, що дослідник мав на увазі насамперед предметний дизайн, але питання пошуків відповідних засобів для висловлювання національної ідеї у графічному дизайні на той час стояло також дуже гостро.

Наразі, на тлі сумних подій, що відбуваються в Україні, пошуки графічних засобів для відтворення національної ідеї значно прискорились. У всьому світі помітна тенденція до використання української символіки, зокрема, жовто-блакитних кольорів в оздобленні предметно-просторового середовища, в дизайні одягу й, безперечно, в об'єктах графічного проєктування. Весь цивілізований світ демонструє єдність з Україною, й одним із доказів цієї «українізації» є численні приклади популярних журналів, які після 24 лютого 2022 року містять контент, що висвітлює війну з агресором, і виходять з обкладинками на підтримку нашої країни, напр., TIME, ELLE, VOGUE, Vanity Fair Italia та інші [2]. Дизайн обкладинок побудовано на алегоричних композиціях на тему війни й миру, мальованих зображеннях і фотопортретах пересічних українців і Президента України, але миттєво й безпомилково про належність до української тематики інформують саме жовто-блакитні колірні сполучення.

Серед самих українців, які перебувають вдома або були вимушені залишити Україну, втікаючи від ворога з окупованих міст і територій, що знаходяться під вогнем, національна тема є популярною як ніколи раніше. Сьогодні, коли наша країна проходить через складні етапи формування національної ідентичності та сприйняття себе як самобутньої і культурно розвиненої нації з багатою історією, більше ніж будь-коли помітна тенденція до широкого використання національної символіки у всіх галузях дизайну, образотворчому мистецтві, рекламі. Максимальним попитом серед споживачів користуються патріотичні тату, прикраси, принти на одязі тощо. Враховуючи політичне становище України, дуже затребуваним є жанр плаката для донесення актуальної інформації, насамперед, закордонному глядачеві. З цією метою створюються окремі плакати й проводяться плакатні акції задля підтримки України та протидії країні-агресорці.

Учасники таких акцій — дизайнери й не тільки — за власною ініціативою самотужки виготовляють імпровізовані плакати, використовуючи для цього підручні матеріали. Не завжди маючи можливість створювати плакати на основі сучасних технологій, дизайнери застосовують будь-які техніки й прийоми, відповідно до наявних умов. Лаконічні й спрощені мальовані зображення, імпровізована швидка графіка й шрифтові написи, зроблені за допомогою трафаретів або вручну — ось арсенал засобів, за допомогою яких створюються плакати. Характерно, що у цих роботах повністю відсутні елементи декорування або прикрашання, бо в ситуації, коли йдеться про війну, це є недоречним.

Висновок. Якщо 15 років тому професор В. Даниленко передбачав, що ментальну своєрідність українців «можна трансформувати засобами художньої виразності у такий собі людино відповідний, ліричний, дотепний, часом жартівливий та й у цілому художньо-насичений дизайн» [1, 130], то події останнього час довели, що візуальна мова графічного дизайну може визначатись не лише об'єктами традиційного народного мистецтва, але й прикладами сучасної народної творчості, яка значно активізувалась під час війни. За цих умов художня складова проєктованих об'єктів свідомо відсувається на другий план, поступаючись місцем інформативності. Важливим чинником формування візуальної мови сучасного графічного дизайну є образні засоби, визначені в тому числі й вербальними формами, в яких межа між неприйнятним за мирних часів і загально вживаним за часів війни неочікувано виявилася розмитою. Відверті й іноді надто гострі плакати, які часто-густо використовують ненормативну лексику, є не просто інформативними

© Сбітнєва Н.Ф., 2022

об'єктами дизайну, які несуть глибоке смислове навантаження, — вони кричать про той біль і страждання, що переживають зараз українці.

Література:

1. Даниленко В. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна. Харків: Колорит, 2007. 197 с.: іл.
2. Ксенія Ляпіна. Всесвітньо відомі видання, які підтримали Україну обкладинками від 11.03.2022 (Vogue, TIME, ELLE). https://1plus1.ua/novyny/vsesvitno-vidomi-vidannaaki-pidtrimali-ukrainu-obkladinkami-vogue-time-elle (дата звернення 27.10.2022).

Інформація про автора

Сбітнєва Надія Федорівна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри графічного дизайну, декан факультету Дизайн.

ЕСТЕТИКА УРБАНІЗМУ: АКТУАЛЬНІСТЬ РОЗГЛЯДУ ТА КЛЮЧОВІ ПОНЯТТЯ

Сергеєва Н.В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Наукове поле естетики, наразі остаточно відмовившись від мистецтва як єдиного об'єкту вивчення, охоплює все ширші й ширші сфери людського досвіду. Зокрема, серед сучасних естетичних досліджень виокремлюють напрям вивчення досвіду перебування в середовищі міста та естетику урбанізму як складову та предмет досліджень естетики повсякденного.

Термін «естетика урбанізму» («Urban Aesthetics») був введений А. Берлеантом для розуміння міста як середовища в цілому. Він став відмінним від поняття архітектурної естетики, яка зосереджена на розгляді концепцій міста в межах людського досвіду. Ключовими в естетиці урбанізму виступають поняття:

- «досвід міста» — комплексний вимір, який є сутністю і ідентифікацією того чи іншого міста; середовище оточення людського досвіду ідеї міста як ідеалу;
- «цінності міста» — відображення чуттєвого вираження тих чи інших смислів.

До естетики урбанізму дотичними виявилися такі терміни як: «естетичний досвід» (Р. Інгарден, Н. Гартман, М. Дюфрен) та «естетичне залучення» (А. Берлеант). Останнє є поєднанням ціннісних і практичних аспектів перебування людини в середовищі міста та безпосереднім процесом її формування. На переконання французької науковиці Н. Блан, концептуальні рівні мешканців міста і середовища міста є взаємозалежними та тісно пов'язаними між собою [1].

В свою чергу, сукупність естетичних цінностей, засобів їх створення та вживання розглядають як естетичну культуру, яка виражається у естетичній свідомості людини та, яку й можливо відобразити у ідеалах, потребах, настановах, смаках, поглядах, концепціях тощо. Вважається, що рівень співвідношення естетичної культури особистості і естетичної культури суспільства визначається мірою засвоєння естетичних цінностей, якою володіє конкретна людина [2].

Криза урбанізму, що вже проявила себе у незадоволенні процесами погіршення умов екологічного, психологічного, фізичного та соціального комфорту людини в місті, зумовила активні пошуки і видозміни естетики. Естетики, як вираження нових співвідносних поглядів на гармонію, комфорт людського життя та його цінності. Все гучніше стали заявляти про себе концепції так званого нового урбанізму («New Urbanism»), які передбачають нову співмірність людині та її місця у системі природи. Відповідно, завданням естетики нового урбанізму постало вираження та врахування основних його принципів — багатофункційності й різноманітності міської забудови, безбар'єрності, якості, орієнтації на традиції, культуру, збалансований розвиток, енергоефективність та екологічну безпеку тощо.

Дотримання окреслених принципів на рівні дизайнерських пропозицій — це, окрім вирішення суто технічних, технологічних та функціональних завдань, є ще й конкретна візуалізація як відображення цього нового сенсу якості міського життя, органічно утворених взаємозв'язків з оточуючим ландшафтом, образної відповідності культурно-регіональним традиціям [3]. Очікувано, що подібна зміна оточуючого світу матиме вплив і на естетичне ставлення людини до дійсності, ставлення до самого себе, формування нового рівня самосвідомості. По відношенню до особистості, соціальної групи чи суспільства, в цілому, таку якісну зміну рівня естетичної культури можна визначити як естетичне виховання, на яке в подальшому (за Ф. Шиллером) накладатиметься на будь-яке інше професійне виховання та, яке обов'язково міститиме його складову.

Отже, формулювання запропонованої теми розгляду ґрунтується на важливості усвідомлення взаємозалежності: «ми формуємо місто, а місто формує нас». Актуалізація ролі естетики міста — є актуалізацією можливостей вираження та матеріалізації нових смислів і цінностей в умовах подолання кризи урбанізму, пошуку шляхів до нової гармонії через формування художньо-проектної культури.

Література:

1. Буцикіна Є. Досвід перебування в місті як предмет естетики повсякденного. Докса. 2019. Вип.2 (32). С. 196—205.
2. Етика та естетика: навч.-метод. посіб. (у схемах та таблицях) / за наук. ред. В.С. Бліхара. Львів: ПП «Арал», 2018. 204 с.
3. Івлєва В. П., Повх І. Роль міського дизайну в сучасному урбаністичному середовищі. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2017. Вип. 38. С. 169—178.

Інформація про автора

Сергеєва Наталія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАДМ.

© Сергеєва Н.В., 2022

ДИДАКТИЧНІ АСПЕКТИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТІВ

Тютькіна І. В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Дизайн – поняття неймовірно широке. У конкретних напрямках є безліч своїх героїв, та дизайнери їх знають і ними надихаються.

Гарний дизайн – це завжди дві речі.

По-перше, це вирішення задачі бізнесу або завдання соціального. Якщо немає розв'язання задачі чи проблеми – це не дизайн, а мистецтво. І друга частина гарного дизайну: це має бути гарно. Дизайн - це рішення бізнес-завдань клієнта за допомогою мистецтва. Першокласність дизайну залежить від того, наскільки добре вирішена задача і наскільки круто виглядає результат.

Під дидактичним дизайном ми розуміємо проектування освітнього середовища в цілому — від педагогічних систем, процесу та технологій навчання до структурування змісту, форм та інструментарію подачі навчального матеріалу.

Дидактичний дизайн, навчальний дизайн (Instructional design, Instructional systems design) як самостійна наука став формуватися на основі досліджень в галузі когнітивної та поведінкової психології в США, починаючи з середини XX ст. Бенджамін Блум у 1950-ті рр., Роберт Ф. Магер, Роберт Глейзер, Роберт Ганьє, Майкл Скривен та ін. досліджували ефективність навчальних методів та матеріалів, мети, умови, форми зворотного зв'язку та оцінки результатів навчання [1.]

Дизайн в освіті є особливою педагогічною галуззю, що дозволяє екстраполювати методи та засоби проектної культури на всі рівні професійної освіти з метою їх оптимізації. Можна виділити такі аспекти потенційних можливостей дизайну;

1. Дизайнерський досвід моделювання складних об'єктів в умовах поліпарадигмальності, що обумовлює дію системи підходів: діяльнісного, системного, середовищного, організаційного, функціонального, культурно-творчого та ін.

2. Досвід виконання дизайнером кількох професійних функцій: дослідницької, проектувальної, методичної, організаційної, у процесі яких йому необхідно об'єднати зусилля різних фахівців та організацій, вкладених у створення системного об'єкта.

3. Особливо слід підкреслити принципово інноваційний характер дизайн-діяльності, спрямованої створення нових об'єктів, процесів і систем з новими якостями, тобто. конструювання нової дійсності. При цьому головним критерієм ефективності прийняття рішень є позитивні зміни важливих характеристик якості життя людини. Синтез дизайну та інженерного проектування сприяє гуманізації інноваційних технологій, народжує принципово іншу проектну культуру, в центрі якої людина та її потреби. Перенесення технології проектування інноваційних об'єктів, процесів та систем у освіту дозволить конструювати нову освітню реальність, націлену на створення умов показників якості освіти.

4. Дизайн створює як матеріальні, так й культурні цінності. Він успадковує та естетично перетворює досягнення попередньої культури, що важливо для системи освіти у плані наступності у розвитку, вихованні естетичних уподобань та уподобань, формуванні нових потреб, культурних норм та ціннісних установок суб'єкта навчання через гармонізацію та естетизацію освітнього середовища.

Дидактичний дизайн є перспективним напрямом педагогічної науки і важливим розділом дизайн-освіти. Завдання дидактичного дизайну включають забезпечення функціональних, естетичних та технологічних вимог до дидактичного оснащення педагогічного процесу, що включає дидактичне моделювальне середовище, що підтримує найскладніші навчальні дії. Дидактичний дизайн спирається на психофізіологічні та соціокультурні основи антропологічного характеру.

Література:

1. Даниленко В.Я. E:\2009-~1\-08-20~1\Висник 08-2 Page 1 – Харків: ХХПІ, 2000. - №2-3. – 208 с.
2. Бойчук А.В., Даниленко В.Я. Харьковская школа дизайна (Методические материалы. Дизайн-образование). – М.: ВНИИТЭ, 1990.
3. Даниленко В. Я. Основи дизайну //К.: ІЗМН. – 1996.
4. Reiser R. A. A History of Instructional Design and Technology: Part 2: A History of Instructional Design Archived 2012-09-15 at the Wayback Machine // ETR&D. 2001. Vol. 49, Nr 2. P. 57–67 [Electronic resource]. Mode of access: https://web.archive.org/web/20120915184958/https://files.nyu.edu/jpd247/public/ 2251/readings/Reiser_2001_History_of_ID.pdf (access: 24.02.2021)

Інформація про автора

Тютькіна Ірина Василівна, аспірант ХДАДМ, ст. лаборант каф. «МЖ».

Науковий керівник: Кутателадзе Владислав Вікторович, кандидат мистецтвознавства з дизайну, доцент, проректор з науково-дослідницької роботи ХДАДМ.

© Тютькіна І. В., 2022

Міжнародна науково-практична конференція

«60 років Харківської вищої школи дизайну»

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

7 грудня 2022 року

Збірник наукових матеріалів

Відповідальний за випуск: Кутателадзе В.В.

Комп’ютерна верстка: Козаченко Т.В.