

Рівненський державний гуманітарний університет
художньо-педагогічний факультет
кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до магістерської роботи освітнього рівня
"магістр"

на тему:

Мистецтво художньої фотографії у контексті розвитку ХІХ-початку
ХХ ст. На прикладі текстильного панно **"Посмішка в об'єктиві"**

Виконала: студента VI курсу
напрямку підготовки 023
Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво,
реставрація.
Філімонова Д. М.
Керівник: канд. філол. наук, доцент,
Вернюк Я.С.
Рецензент :

АНОТАЦІЯ

Філімонова Дарина Миколаївна, студентка 6 курсу спеціальності 023 "Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація", художньо-педагогічний факультет, Рівненський державний гуманітарний університет.

Мистецтво художньої фотографії у контексті розвитку ХІХ-початку ХХ ст. Наприкладі текстильного панно "Посмішка в об'єктиві"

(гобелен, ручне ткацтво) – Магістерська робота (творча робота в матеріалі, проект, пояснювальна записка)

Магістерська робота на здобуття ступеня "магістр" за спеціальністю 023 "Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація", - Рівне, РДГУ, - 2020 рік.

Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Вернюк Я.С.

У магістерській роботі досліджується образ фотографії. Це мистецтво однієї миті, тому воно завжди актуальне. Але тільки справжній художник здатен показати в цій миті цілий світ. Сучасна фотографія, безсумнівно, найбільш яскрава епоха цього мистецтва. З кожним роком вона набуває нові художні образи і прийоми, формує нову мову і напрямки, від концептуального до вуличного. Актуальне фотомистецтво наповнюється сучасною філософією, досліджує теми інших культурних просторів. І тому воно цікаве і глядачам, і арт-колекціонерам.

Ключові слова: гобелен, фотографія, ткацтво, композиція, проект.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
1. ОБГРУНТУВАННЯ ВИБОРУ ТЕМИ. ІСТОРІЯ ВИТОКІВ РОЗВИТКУ ФОТОГРАФІЇ, ФОТОМИСТЕЦТВА	9
1.1 Поняття, види та жанри фотографії.....	9
1.2 Історія та розвиток фотографії	16
2. ТВОРЧА ЧАСТИНА. СТВОРЕННЯ ЗАДУМУ ДИПЛОМНОЇ РОБОТИ	21
2.1 Композиція. Закони композиції. Створення ескізної бази	21
2.2 Розвиток та принцип дії фотографії. Створення проекту " Посмішка в об'єктиві "	37
3. ТЕХНОЛОГІЧНА ЧАСТИНА ОСНОВНІ ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ ВИГОТОВЛЕННЯ ГОБЕЛЕНУ "ПОСМІШКА В ОБ'ЄКТИВІ"	42
3.1 Застосування матеріалів та втілення композиції у текстильних техніках	42
3.2 Визначення основних етапів виготовлення вибору.....	58
3.3 Кошторис дипломної творчої роботи.....	61
ВИСНОВКИ	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	65
ДОДАТКИ	Error! Bookmark not defined.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Світлина активно використовується в сучасному текстильному дизайні, вона є його невід'ємною морфологічною складовою, так само, як шрифт чи графічний малюнок: більшість сучасних дизайнерських робіт містить фототозображення або ж їхні елементи. Дослідження функцій та таких особливостей фототозображень є актуальною проблемою дизайн-теорії. Відтоді, як з'явилася цифрова фотографія, застосування цього засобу стало більш поширеним з-поміж дизайнерів. Тепер майже кожен фахівець має свою камеру і свідомо накопичує архів знімків, якими він зможе скористатися у своїй роботі. Фотографи, у свою чергу, так само активно застосовують дизайнерські засоби, що, з одного боку, сприяє взаємодії зазначених художніх технологій, а з другого – ускладнює можливість систематизації і дослідження цієї проблеми. Малодослідженими можна вважати і проблеми співпраці фотографа та дизайнера. Сучасний стан теорії текстильного дизайну, важливість розробок якого визнається на всіх рівнях практики, вимагає більшої уваги до всіх його складових, до яких входить і мова фотографії.

Завдання, які ще донедавна стояли перед дизайнерами, докорінно змінилися, тож, звісно, дизайн, як культурне явище зазнав і глобальних змін. А це, у свою чергу, позначилося на світлописові, який посідає помітне місце з-поміж основних засобів дизайнера. Актуальність роботи зумовлена необхідністю дослідити місце фотографії й можливості, якими вона наділяє текстильний дизайн, а також трансформації, яких зазнали засоби її художньо-образної виразності в сучасній візуальній культурі.

Технічний прогрес та еволюція культури сприяли розвитку текстильного дизайну, що відсунуло більшість досліджень радянських теоретиків на узбіччя сучасної науки. Інтернет у XXI столітті відіграє ключову роль у поступі текстильного дизайну й фотографії, позаяк поява таких міжнародних соціальних медіа для обміну вербальною й візуальною

інформацією, як facebook.com, twitter.com, livejournal.com, а також професійних інтернет-спільнот, як-от: Flickr.com та Behance.net, стимулює обмін інформацією в цілому світі. Утім, матеріали, що викладені в цих важливих джерелах і які формують сучасну культуру, досі залишалися поза науковим дискурсом, присвяченим текстильному дизайну і фотографії.

Художньо-образних засобів виразності фотографії, що залучаються до текстильного дизайну, також пов'язана із тим, що не тільки сучасний віртуальний простір формується цими засобами, а й реальне довколишнє середовище демонструє їхню актуалізацію через широкоформатні медіаносії.

Об'єктом дослідження є фотографія та похідні від неї засоби вираження дизайнерської думки.

Предметом дослідження є засоби художньо-образної виразності фотографії в текстильному дизайні.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з кінця XIX до початку XXI ст., – від витоків історії прикладної фотографії до її сучасного багатоманітного використання в текстильному дизайні.

Мета магістерської роботи полягає у виявленні особливості застосування фотографії в текстильному дизайні та в комплексному, всебічному дослідженні впливу соціальних фотографій на суспільство та визначенні тенденцій розвитку даного жанру. Відповідає обраній темі, та його втіленні за допомогою засобів художнього ткацтва в гобелені "Посмішка в об'єктиві".

Дослідити її прояви в дизайнерській роботі і визначити завдання, які вона дає змогу виконувати. Для досягнення мети в дослідженні визначено такі завдання:

- систематизувати та проаналізувати наукову літературу з досліджуваної проблеми;
- окреслити історичні етапи розвитку світлопису в текстильному дизайні;

- схарактеризувати основні види технік, використовуваних у текстильному дизайні;
- встановити прийоми художньо-образної виразності фотографії в текстильному дизайні;
- розглянути і проаналізувати типи поєднання ролі дизайнера-графіка і фотографа в одній особі, а також особливості спільної роботи тандема дизайнер – фотограф;
- проаналізувати завдання, що вирішуються у текстильному дизайні за допомогою фотографії або її похідних технік;
- дослідити головні тенденції розвитку засобів художньо-образної виразності світлопису в межах сучасної практики текстильного дизайну;
- узагальнити теоретичний матеріал пояснювальної записки у висновках;
- оформити додатки згідно існуючих вимог;
- оформлення гобелена;
- здійснити економічні розрахунки та обґрунтувати витрати на створення мистецького твору.

Методи дослідження. Методологічну основу дослідження становить комплексний науковий підхід, відповідно до якого завдання у вивченні матеріалу, що сформульовані в дисертації, вирішуються на ґрунті порівняльно-історичного методу; в аналізі окремих процесів – компаративістського методу; в аналізові мистецьких творів і художніх напрямків текстильного дизайну – мистецтвознавчого, а у визначенні структурного місця, яке належить світлині в морфології дизайнерського твору, – морфологічного методу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, тамами. Магістерська робота виконана відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри образотворчого мистецтва декоративного мистецтва, реставрації РДГУ з теми " Мистецтво художньої фотографії у контексті

розвитку XIX-початку XX ст. Наприкладі текстильного панно "Посмішка в об'єктиві".

Практичне значення. Робота може слугувати прикрасою інтер'єрів багатьох громадських споруд із комплексним вирішенням та продуманим художнім сценарієм, зокрема, адміністративних, освітніх, музейних, а також виставкових комплексів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати проведеного дослідження були представлені у формі подання статей на 2 науково-практичні конференції:

- Всеукраїнська конференція «Український та європейський мистецькі простори: історія, теорія, практика» (Рівне, 23-24 жовтня 2019 р.), виступ з доповіддю «Фотомистецтво Рівненщини: персоналії сьогодення»;
- Регіональна конференція «Звітна наукова конференція викладачів, співробітників і здобувачів вищої освіти Рівненського державного гуманітарного університету за 2019 рік» (Рівне, 14-15 травня 2020 р.), виступ з доповіддю «Фотомистецтво Рівненщини періоду незалежності України».

Структура пояснювальної записки до дипломної роботи: вступ, три частини, висновки, список використаної літератури та дотакі.

1. ОБГРУНТУВАННЯ ВИБОРУ ТЕМИ. ІСТОРІЯ ВИТОКІВ РОЗВИТКУ ФОТОГРАФІЇ, ФОТОМИСТЕЦТВА

1.1 Поняття, види та жанри фотографії

Фотографія - це не лише візуальний запис вибраного фрагмента реальності або ілюстрація, що доповнює текст. Він має можливість створювати нові знання (Pink, 2009, с. 24) і надавати їх одержувачу як візуальний код. Однак цей код не є самостійною мовою, оскільки не існує універсальної та чітко визначеної системи знаків (Sikora, 2004, с. 10, Vate, 2009, с. 34-35) або значущих символів, які завжди зрозуміли б відправник та одержувач (Mamzer, 2006). При спілкуванні з візуальними кодами відправник конструює повідомлення, зазвичай розміщуючи його в певному контексті, намагаючись змусити одержувача інтерпретувати його відповідно до передбачуваного наміру. Звідси необхідність використання тексту, який, як частина повідомлення, дозволяє прочитати зміст зображення. Однак співіснування фотографії та слів спрямовує на загальноприйняті значення через наявність чи, навпаки, відсутність певної інформації, що надає значення візуальному висловлюванню. Ці відносини, разом із навмисними діями відправника, мають місце у всіх засобах масової інформації, що використовують зображення як свої матеріали.

Якщо ми припустимо, що зображення не має універсальної системи знаків і, отже, не може бути прочитано однорідно, чи можна таке повідомлення назвати журналістським висловлюванням із покладеною на нього основною інформацією та журналістськими функціями? «Фотографія є носієм запису» (Potocka, 2010, с. 23), яка «зупиняє дію реальності у обраний або випадково захоплений момент» (с. 19). Можна також сказати, що це «тонкий шар простору і часу», який можна розділити і представити як фрагмент реальності або поєднати, створюючи нові значення (Sontag, 1986, р.

23). Варто також підкреслити, що фотографія - це образ фотографа про світ, закодований у зображенні (Flusser, 2015, с. 90), створюючи ілюзорне враження безпосереднього спостереження за поданими подіями (Wolny-Zmorzyński, 2010, с. 41). Ці та інші філософські підходи до фотографії, які можуть бути присвячені широким науковим роздумам (і це не є метою цієї статті), спрямовують увагу на поєднання образу і реальності, не обов'язково реальної, а такої побачений фотографом та вибраний у поданому уривку. Незалежно від показаного фрагмента навколишнього світу, фотографія передає інформацію про певну територію, надаючи картину героїв та / або навколишній світ.

Вказана інформаційна цінність фотографії особливо важлива у випадку журналістської фотографії, яка має бути, перш за все, візуальним журналістським повідомленням чи іншим чином - журналістським висловленням.

Вже в середині минулого століття Роман Бужинський рішуче наголошував, що «фотографія є матеріалом для преси в тій самій мірі, що і письмове слово» (Буржинський, 1958, с. 70). Міркування, присутні в літературі цього предмета, ґрунтуються на твердженнях, що журналістська фотографія є автономним повідомленням (Barthes, 1977, с. 15) або "твердженням, яке говорить на фактах" (Piekot, 2006, р. 112). Виходячи з визначення Збігнева Треппи, який каже, що фотографія «в меншій чи більшій мірі є різновидом перекладу реальності на мову зображення» (2012, с. 24), можна сказати, що журналістська фотографія є різновидом перекладу вибраного фрагмента дійсності на мову зображення, метою якого є інформування аудиторії про дану проблему, подію чи особу, яка є головним героєм журналістського повідомлення. Передача інформації у візуальній формі може бути фактичною, що стосується людини чи події, або переконливою, коли інформація доповнюється емоційною цінністю як відправника, так і одержувача. Фотографії в прес-релізі також сприяють збільшенню динаміки розміщення газет або журналістських матеріалів в

Інтернеті, і інформація, що міститься в них, є лише додатковою вартістю. Відмінні риси відповідають поділу журналістських висловлювань на інформаційні, журналістські та розважальні повідомлення.

Журналістська фотографія функціонує як один із видів зображень у ЗМІ. Його слід відрізнити від численних представлених зображень, які не є журналістським повідомленням, лише найчастіше рекламним (навіть якщо вони рекламують культурні події), і їх присутність виправдовується головним чином економічними міркуваннями. Цей тип фотографії якимось чином орендує простір на певному носії і не є повідомленням від редакції даного заголовка. Також стокові фотографії слід розглядати окремо, оскільки вони не є журналістським повідомленням. Вони є комерційним продуктом, створеним як універсальний (креативний) візуальний контент, який можна використовувати як ілюстрацію до багатьох повідомлень, переважно в рекламі та маркетингу (Bjarnestam, 1998; Ramamurthy, 2015), хоча все частіше використовують традиційну та цифрову пресу бази даних, у яких пропонуються стокові фотографії. Цей тип зображень також сподобався

Фотографія як журналістський жанр

Основне питання, яке потрібно поставити: чи можна говорити про фотозйомку в пресі в контексті журналістських жанрів із визначеними для них різновидами видів? Беручи до уваги літературу з цього питання (Wolny-Zmorzyński, 2007, 2010, 2011, 2015, 2016, Ruta 2009), на це питання слід відповісти позитивно. Однак варто зосередитися на точному визначенні причини присутності фотографії як журналістського жанру.

Жанр у медіа-області слід розуміти як певний зразок передачі, відповідно до якого реалізуються окремі висловлювання у ЗМІ чи іншим чином - як набір правил, згідно з яким будується дана робота. Тому можна припустити, що жанр є певною теоретичною моделлю, схемою, умовою, завдяки якій відправник має інструменти для побудови повідомлення, а одержувач має можливість декодувати та зрозуміти його (пор. Мазіарський, 1976, с. 89; Wojtak, 2004, с. 16; Silverblatt, 2007, с. 3; Bate, 2009, с. 5; Gajda,

2010, с. 255; Frasz, 2012, с. 15; Wolny- Zmorzyński & Kozieł, 2013, с. 29; Фурман, 2017, с. 209). Дане повідомлення, щоб бути зрозумілим для одержувача, повинно посилається на знання та досвід, які одержувач вже має, а вбудовування його в генеалогічну традицію дозволяє посилення на попередні практики мовлення та прийому, і, фактично, читання намірів відправника.

У польській літературі на цю тему ми знаходимо типології фотографії як публіцистичного жанру - тут слід згадати класифікацію Станіслава Петерса, Романа Бужинського та Казимира Вольни-Зможинського. Кожен із названих авторів звертав увагу на різні критерії поділу. Пітерс (1960) засновував свою типологію на темі та обставинах створення, він вирізняв одноразові фотографії новин, жанрові фотографії, репортажну фотографію та спортивну фотографію. Буржинський (1964) розділив фотографію за місцем та способом їх презентації, розділивши її на самостійну фотографію, фотографію з пресовим матеріалом, фоторепортаж, фотомонтаж та обкладинку. Wolny-Zmorzyński (2017), посилаючись на літературну генеалогічну традицію, виділив інформаційні фотожанри, включаючи фотографії преси, портрет та фото-хроніку, та журналістські жанри - фотоколона, фотоесе, обкладинка, фотомонтаж, фоторепортаж, живописний, фото-комічний, фото-блог та фото-акторський склад. Кожна із зазначених типологій посилається на інший критерій і намагається заповнити іншу генеалогічну область. З точки зору змісту журналістського повідомлення, найбільш універсальним видається пропозиція Петерса, яка, незважаючи на те, що є найдавнішою, незмінно актуальна і найбільш повно реалізує структурний, прагматичний та когнітивний аспект жанрового зразка. Звичайно, слід пам'ятати, що також у цій типології межі є плавними, оскільки одноразова фотографія може стати загальною або в поєднанні з іншими - репортажною, але все ж це переміщення відбувається між зазначеними категоріями.

Жанрові міркування щодо журналістської фотографії також присутні в англomовній літературі. Однак це головним чином у контексті практики, а не теоретичних міркувань, не кажучи вже про наукові. Цей підхід відрізняється від польської традиції, в якій жанрові теорії служать для проведення дослідницького аналізу. З іншого боку, практики рідко використовують жанрову термінологію, і навіть можна сказати, що вони її ігнорують. Популярною типологією з англomовного кола є пропозиція Кеннета Кобре (2011, 2016), який виділив інформаційну фотографію, жанрову фотографію, портретну фотографію, спортивну фотографію та фоторепортаж. Автор зосередився головним чином на підготовці підручника для фотожурналістів та описує типи, що містяться в ньому, в контексті редакційних завдань або завдань. Інший підручник - а точніше путівник - Керівництво з фотожурналістики, опубліковане Associated Press (Horton, 2001), визначає інформаційну фотографію, жанрову фотографію, спортивну фотографію та портрет. Подібні критерії були прийняті Мельбурнським фотографічним товариством, що діяло в Мельбурні, Австралія, яке відрізняло документальну фотографію, вуличну фотографію, фотографію знаменитостей та спортивну фотографію ("Photographic Genre", *bd.d.*, згідно з 12). Тому вони не є великими типологіями, і головним критерієм є робота фотожурналіста. Цікаво, що вказані положення є найбільш близькими до теорії Петерса, про яку вже згадували двічі, що підтверджує універсальність його класифікації.

При побудові типології видається особливо важливим підкреслити вже згаданий критерій, згідно з яким створюється систематика жанрів журналістської фотографії. Це дозволяє уникнути різнорідних змінних для однієї класифікації, що призводить до невідповідних сортів видів. Тому зазначений елемент став основою для організації існуючих класів Фотографії насамперед розширюють коло інформації, що міститься в журналістському матеріалі. Емоційне повідомлення, якщо воно існує, є другорядним. На фотографіях, на яких переважає переконлива функція, зображення в першу чергу стимулює емоції одержувача. Завдяки близьким знімкам, показаним

деталю, сентиментальним темам фотографія викликає переважно емоційну реакцію, тоді як інформація знаходиться на задньому плані. Ілюстраційна функція, що відбувається разом із естетичною, найчастіше виконується зображеннями, які ні приносять нову інформацію, ні стимулюють емоції, а в основному є декоративним елементом, який тематично пов'язаний з текстом і є наочним доповненням або лише посиланням на зміст статті.

Другим компонентом аналізованого повідомлення є функція заголовка. Можна сказати, що роль заголовка полягає у оголошенні змісту журналістського матеріалу та провокуванні інтересу читача до нього. Однак, зосередившись на детальних функціях заголовка, можна говорити про його описову функцію - тобто інформацію, що описує зміст статті, експресивну функцію - підкреслюючи емоції відправника, директивну функцію - пропонуючи дію (пор. Дор, 2003; Tiono, 2003; Wojtak, 2004; Sadowska, 2007; Ifantidou, 2009). Перша функція реалізується за допомогою речень, що декларують наявні факти, перебіг подій тощо без використання емоційного словникового запасу та зосереджується на наданні інформації без наміру впливати на поведінку та ставлення одержувачів. Другий - навпаки - використовує вирази, які демонструють емоційну цінність повідомлення та афективне ставлення відправника, що також впливає на почуття одержувача, викликаючи його / її емоційну реакцію. Текст, за допомогою функції директиви заголовка, спонукає до дії, попереджає або навіть дає накази або повідомляє про необхідність вжити заходів та очевидність поглядів, які має прийняти одержувач.

Тут необхідно підкреслити той факт, що ці функції не мають однозначних показників, на підставі яких можна було б визначити одну належну функцію зображення та заголовка. Одержувач, маючи різні знання, досвід, переконання, цінності, установки тощо, оцінює повідомлення по-різному. Ми також не можемо сказати, що переконлива картина не містить інформації, і навпаки. Отже, головне полягає у визначенні домінування однієї функції або факторів, які вказують на те, що відправник зосередився на

зверненні уваги (на прикладі на імена), інформуванні (наприклад, використовуючи нейтральний словник та широкі рамки), не фокусуючись на деталях. З іншого боку, коли переконлива функція домінує, емоції викликаються за допомогою вражаючої мови або емоційних знімків, які спочатку впливають на почуття одержувача, хоча вони також інформують про події або їхніх дійових осіб.

Функції фотографії преси та заголовків, зіставлені між собою, можуть доповнювати одна одну, підсилюючи єдину мету висловлювання, але вони також можуть бути розбіжними, створюючи новий тип повідомлення. Ці стосунки найкраще простежуються в щоденній пресі, як загальній, так і в таблоїді, а також в журналістських повідомленнях в Інтернеті. На їх основі автор пропонує наступну типологію візуально-словесних публіцистичних висловлювань з урахуванням мети та функції повідомлення.

Заголовок та підзаголовок розширюють тематичний діапазон фотографії, вони набувають значення, називаючи емоції, які можуть відсутні на зображенні. У цьому випадку легко маніпулювати або свідомо та навмисно впливати на погляди та установки одержувачів, щоб досягти прихованих від одержувачів цілей.

Фото-новини переконливою описовою формою в основному використовуються для надання інформації про важливі, "гарячі" і часто раптові події, пов'язані з катастрофами або конфліктами. На малюнку зображений жах події або трагедія людини, а заголовок повідомляє про подію.

Отже, з давніх-давен людина намагалась зобразити якимось чином кращі моменти свого життя. Це намагання привело до того, що на світі з'явилося таке мистецтво як фотографія. Впродовж довгого часу, відтоді як було зроблено першу фотографію, це заняття стало улюбленим для мільйонів людей. Коли ти вперше взяв в свої руки фотокамеру і відчув, що це твоє покликання, відтоді у тебе з'явилося непереборне бажання дивитися на навколишній світ через об'єктив фотокамери.

1.2 Історія та розвиток фотографії

Історія фотографії, спосіб запису зображення предмета під дією світла або пов'язаного з ним випромінювання на світлочутливий матеріал. Слово, похідне від грецьких фотографій («світло») та графеїну («малювати»), було вперше використано у 1830-х роках.

Як засіб візуального спілкування та виразності фотографія має чіткі естетичні можливості. Для того, щоб зрозуміти їх, потрібно спочатку зрозуміти особливості самого процесу. Однією з найважливіших характеристик є безпосередність. Зазвичай, але не обов'язково, записане зображення формується об'єктивом у камері. Під впливом світла, що утворює зображення, чутливий матеріал зазнає змін у своїй структурі, утворюється приховане (але зворотне) зображення, яке зазвичай називають негативним, і зображення стає видимим у процесі розвитку та постійним, фіксуючись тіосульфатом натрію, що називається . " З сучасними матеріалами обробка може відбуватися негайно або може бути відкладена на тижні або місяці.

Основні елементи зображення, як правило, встановлюються відразу під час експозиції. Ця характеристика властива лише фотографії та відрізняє її від інших способів створення знімків. Здавалося б, автоматичний запис зображення за допомогою фотографії надав цьому процесу відчуття справжності, яке не має жодна інша техніка створення знімків. У народній свідомості фотографія має таку очевидну точність, що прислів'я «камера не бреше» стало прийнятним, якщо помилковим, кліше.

Це розуміння передбачуваної об'єктивності фотографії домінувало в оцінках її ролі в мистецтві. На початку своєї історії фотографію іноді принижували як механічне мистецтво через залежність від технологій. Справді, однак, фотографія не є автоматичним процесом, який передбачається використанням камери. Хоча камера зазвичай обмежує фотографа лише зображенням існуючих об'єктів, а не уявними чи інтерпретаційними поглядами, кваліфікований фотограф може ввести творчість у процес механічного відтворення. Зображення може бути змінено

різними лінзами та фільтрами. Тип чутливого матеріалу, що використовується для запису зображення, є подальшим контролем, і контраст між виділенням і тінню може змінюватися внаслідок варіацій розвитку. Друкуючи негатив, фотограф має широкий вибір фізичної поверхні паперу, тональної контрастності та кольору зображення. Фотограф також може створити абсолютно штучну сцену для фотографування.

Найголовніший контроль - це, звичайно, бачення творчого фотографа. Він або вона вибирає точку зору та точний момент впливу. Фотограф сприймає основні якості предмета та інтерпретує його відповідно до свого судження, смаку та участі. Ефективна фотографія може поширювати інформацію про людство та природу, фіксувати видимий світ та поширювати людські знання та розуміння. З усіх цих причин фотографію влучно називали найважливішим винаходом з часу друкарського верстата.

Попередником камери була камера-обскура, темна камера або кімната з отвором (згодом лінзою) в одній стіні, через яку на протилежну стіну проектувалися зображення предметів поза приміщенням. Цей принцип, ймовірно, був відомий китайцям та давнім грекам, таким як Арістотель, більше 2000 років тому. Наприкінці XVI століття італійський учений і письменник Джамбаттіста делла Порта продемонстрував і детально описав використання камери-обскури з лінзою. У той час як художники в наступні століття часто використовували варіації на камері-обскури для створення зображень, які вони могли простежити, результати цих пристроїв залежали від навичок художника малювати, і тому вчені продовжували шукати метод для відтворення зображень повністю механічно.

У 1727 р. Німецький професор анатомії Йоганн Генріх Шульце довів, що потемніння солей срібла, явище, відоме з 16 століття і, можливо, раніше, було спричинене світлом, а не теплом. У Європі та США були розпочаті експерименти з метою вдосконалення оптичних, хімічних та практичних аспектів процесу дагеротипії, щоб зробити його більш доцільним для портретування - найбільш бажаного застосування. Найдавніша відома

фотостудія, відкрита в Нью-Йорку в березні 1840 р., Коли Олександр Волкотт відкрив "дагерський салон" для крихітних портретів, використовуючи камеру із дзеркалом, заміненим на об'єктив. У той самий період Йозеф Пецваль та Фрідріх Войгтлендер, обидва з Відня, працювали над кращим дизайном об'єктивів та камер. Петцваль виготовив ахроматичну портретну лінзу, яка була приблизно в 20 разів швидшою, ніж проста лінза меніска, паризькі оптики Шарль Шевальє та Н.М.П. Леребур зробив для камер Дагера. Тим часом Фойгтлендер зменшив незграбну дерев'яну коробку Дагера до легко транспортуваних пропорцій для мандрівника. Ці цінні вдосконалення були введені Фойгтлендером у січні 1841 року. Того ж місяця інший віден Франц Кратохвіла вільно опублікував процес хімічного прискорення, в якому поєднані пари хлору та бромю збільшили чутливість пластини в п'ять разів.

Першу студію в Європі відкрив Річард Берд у теплиці на даху Королівського політехнічного інституту в Лондоні 23 березня 1841 р. На відміну від багатьох дагеротипістів, які спочатку були вченими чи художниками-мініатюрами, Борд був торговцем вугіллям і спекулянтном патентів. . Отримавши ексклюзивну британську ліцензію на американську дзеркальну камеру (згодом він також придбав ексклюзивні права на винахід Дагера в Англії, Уельсі та колоніях), Борода застосував хіміка Джона Фредеріка Годдарда, щоб спробувати покращити та прискорити процес опромінення. Серед методів, які вивчав Годдард, були дві, які Волкотт пробував: підвищення світлочутливості йодиду срібла парами бромю та фільтрація сліпуче яскравого денного світла, необхідного для випромінювання через синє скло, щоб полегшити напруження очей сидера портрета. До грудня 1840 року Годдарду вдалося досягти успіху, щоб створити крихітні портрети розміром від 0 см до 1 см у діаметрі до 1,5 на 2,5 дюйма (4 на 6 см). На той момент, коли Борода відкрив свою студію, час витримки, як говорили, коливався від однієї до трьох хвилин залежно від погоди та часу доби. Його портрети дагеротипу стали надзвичайно

популярними, і студія перші кілька років отримувала значний прибуток, але незабаром з'явилася конкуренція, і Борода втратив стан в декількох судових процесах проти порушників його ліцензій.

Клоде, який відкрив студію на даху Королівської галереї Аделаїди в червні 1841 р., Створив найкращі британські дагеротипи у Великобританії. Він відповідав за численні вдосконалення у фотографії, включаючи відкриття того, що червоне світло не впливає на чутливі пластини і, отже, може безпечно використовувати в темній кімнаті. Покращення, зроблені в лінзах та сенсibiliзуючих техніках, зменшили час експозиції приблизно до 20-40 секунд.

Дагеротипізація стала процвітаючою галуззю. Такі практики, як Герман Біоу і Карл Фердинанд Стельцнер, працювали в Німеччині, а Вільям Хорн відкрив студію в Богемії в 1841 році. Однак Сполучені Штати очолили світ у виробництві дагеротипів. Портретна творчість стала найпопулярнішим жанром у Сполучених Штатах, і всередині цього жанру почали розвиватися стандарти презентації. Певні частини портрету дагеротипу, як правило, губи, очі, ювелірні вироби, а іноді й одяг, були кольоровими руками - робота, яку часто виконували жінки. Через свою тендітну природу зображення дагеротипу завжди були покриті склом і укладені в раму або кожух із шкіряного дерева або гутаперчі - пластичної речовини, виготовленої з каучуку.

Наприкінці 1840-х років у кожному місті Сполучених Штатів був свій «дагерський художник», а села та містечка обслуговували мандрівні фотографи, які обладнали вагони як студії. Тільки в Нью-Йорку в 1850 р. Було 77 галерей. З них найвідомішою була Метью Б. Брейді, який у 1844 р. Створив "Галерею видатних американців", колекцію портретів видатних людей, зроблених його власноруч та інші оператори. Деякі з цих портретів, включаючи портрети Даніеля Вебстера та Едгара По, були опубліковані літографічно у фоліо.

У Бостоні Альберт Сендс Саутворт і Джосія Джонсон Хоус відкрили студію в 1843 році, яка була рекламована як "Кімнати дагеротипів художників"; тут вони створили найкращі портрети, коли-небудь зроблені в процесі дагеротипії. Партнери уникали стереотипного освітлення та жорстких позуючих формул пересічного дагеротипіста і не соромлячись зображати своїх сидінь неприхованими та "такими, якими вони були". Наприклад, на своєму портреті Лемюель Шоу, суддя Верховного суду штату Массачусетс, стоїть зі пом'ятим пальто та непокірними пасмами волосся під сонячними променями; на своєму портреті Лола Монтез - авантюристка, танцівниця, актриса - опускається на спинку стільця і сигарету. Два зображення були об'єднані зусиллями людського мозку, щоб створити ілюзію тривимірності.

Отож, у часи зародження фотографії побутувала думка, що мистецтвом може бути лише рукотворний твір. Зображення дійсності, отримане за допомогою технічних методів, не могло навіть претендувати на подібний статус. І хоча вже перші фотографи, які тяжіли до художності зображення, виявляли неаби-яку композиційну винахідливість у відображенні реальності, фотографію тривалий час не включали до кола мистецтв.

2. ТВОРЧА ЧАСТИНА.

СТВОРЕННЯ ЗАДУМУ ДИПЛОМНОЇ РОБОТИ

2.1 Композиція. Закони композиції. Створення ескізної бази

Комунікативні спільноти, відколи вони лише утворилися, шукають різні шляхи інформаційного та естетичного порозуміння. Одним з них є рекламний плакат, завдяки його знаковим та креативним властивостям художньої виразності, що диктує митцям також і обмеження, які вони долають, опираючись на інтеграцію різних культурних кодів, трансформацію авторського сприйняття та композиційні закономірності, які діють у світі візуальної реклами. Про історію європейського рекламного плакату кін. ХІХ – першої третини ХХ ст., його стилістичні характеристики, художників уже дещо написано, існує електронний ресурс. Натомість цей жанр графічного дизайну в Галичині залишається найменш вивченим, тоді як існують значні збірки творів у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України та у Львівській науковій бібліотеці НАН України ім. В.Стефаника. В зазначеному аспекті особливо привабливим видається аналіз різноманітних творчих структур, що і є метою цієї статті. Композиція плакату – це єдність міри, доцільності й гармонії. До найважливіших її засад віднесемо мімесіс (грец. *mimesis* – наслідування, відтворення), символізм, стилізацію, ремінісценцію та фантазію. Мімесіс – основний принцип творчості Стародавнього та Античного світу. “Взагалі-то мистецтво, з одного боку, здійснює те, чого природа не змогла зробити, з другого – її наслідує”, – писав він в історії античної естетики: Збірник / Пер. з Арістотель, очевидно, “маючи на увазі образне відтворення природних речей і явищ у відповідності із законами того чи іншого виду мистецтва”

Міметична засада композиції рекламного плакату застосовувалася з Середньовіччя і сьогодні не втратила сенсу. Однак, з періоду маньєризму мистецтво наслідувало вже не природу, а саме мистецтво³. Так виникла

стилізація, принцип композиції, що полягає у пристосуванні чужих художніх ідей до індивідуальної творчості. У вузькому значенні це різні зміни власного або чужого твору в тій же самій іконографічній площині, без перенесення в іншу царину пластичного мистецтва. “Порівняно з підробкою, фальсифікацією творів давнини, стилізація не приховує своєї вторинної інтерпретації відповідних художніх ознак стилю. Вона може мати характер поверховий, частковий (з елементами “цитування” декору), або поглиблений, що проникає у структуру й архітектоніку...”⁴.

Стилізація у плакаті набула поширення з кін. ХІХ ст. До її різновидів відносять ремінісценції та фольклоризм. Ремінісценції – це спогад, запозичення художником певного мотиву або використання стилістичного прийому. Натомість фольклоризм передбачає вільне застосування тем і мотивів народного мистецтва. Фантазії – принцип композиції в якому реальне зображення поєднується з поетичним вимислом.

Форми фантазії у плакаті обумовлені вибором та розвитком іконографічних сюжетів і тем: шрифти, орнаменти, предметні знаки, символи, емблеми, краєвиди, фігури тератологічні та антропологічні, масові сцени тощо. Рекламний плакат своєю мистецькою специфікою належить до площинно-декоративних видів творчості й відповідає тим параметрам художньої виразності, які трапляються в настінних розписах, тканих шпалерах, мальованих картинах, графічних листках тощо. Художня виразність – аксіологічна категорія мистецтвознавства, що визначає ступінь мистецької цінності твору, його здатність донести художньо-емоційну та рекламно-комерційну інформацію.

Характер та обсяги художньої виразності плакатних творів залежать від їх графічної природи. У плакаті, так само як і в інших видах візуального мистецтва, діють головні закономірності (закон традиції, цілісності, тектоніки). Закон традиції є чи найважливішим механізмом формування та закріплення найцінніших творчих досягнень, які художники-плакатисти набували шляхом повторення та вдосконалення відповідних стереотипів

(світоглядно-естетичних, іконографічноорнаментальних, художньо-технологічних тощо).

Технологія літографії у другій пол. XIX ст. істотно вплинула на графічний дизайн, відтоді новизна в рекламному плакаті стала головним чинником. Прикметно, що закон традиції не тільки спрямований відповідно на стилістичні напрями, національні школи плакатного мистецтва, його дії помітні в структурі кількох творів одного й того ж майстра, навіть в одному творі. Порівнюючи європейські плакати неважко збагнути, що технологія графічного дизайну є значно консервативнішою, ніж композиційні схеми, мотиви чи загалом стилістика творів. Закон цілісності передбачає “неподільність, підлеглисть і групування елементів, частин композиційної структури твору”.

В рекламному плакаті цілісність виявляє себе на рівні структур та підструктур. Звідси, необхідно розглядати єдність функціонального та декоративного, тексту і декору, елементів і частин зображення, мотивів і схем композиції тощо. В рекламному плакаті для досягнення цілісності здебільшого застосовують групування елементів, об’єднання шрифтового масиву, мотивів орнаменту, символів у візуальні одиниці або в більші частини твору. Оптимальному вибору структури і конструкції твору сприяє закон тектоніки, що передбачає композицію рекламного плакату... гармонійну взаємозалежність формотворення. У композиції плакатних творів, що мають площинний та декоративний характер, тектоніка тексту, орнаменту, зображення поділяється на мікро і макроструктури. Масштабність – це закономірність і важливий засіб художньої виразності, дає метричну співрозмірність між твором та людиною або між загальною формою та певною її частиною.

Антропометричний масштаб вказує на оптимальні розміри предметів зображених на плакаті. Найоптимальніший його формат є фоліо і два фоліо. Натомість плакати пів фоліо, чверть фоліо є зразками зменшеного масштабу. Закон пропорційності забезпечує гармонійне поєднання співвідношень

частин плакатного твору в єдине ціле. Він уточнює пропорції тексту, декору до знаків, емблем і фігур, не втрачаючи провідної рекламно-художньої ідеї. Здебільшого застосовуються кратні та прості співвідношення певних композиційних мотивів малюнку. В організації художньої структури, раціональному порядку сприяє симетрія. Застосовуються три її різновиди: дзеркальна, трансляційна та циклічно-обертובה. Однак, асиметрія у творах плакатного мистецтва трапляється значно частіше, бо дозволяє вільно оперувати мотивами зображення. Важливе значення для композиції плакатів має застосування відповідного формату паперу.

Так, наприкінці XIX - у першій третині XX ст. переважають афіші та рекламні плакати вертикальної орієнтації та лише 12% поперечної (у Галичині цей показник складає 13%), з них четвертина майже “стрічкові”, тобто висота міститься в їхній довжині три і більше разів. Однак дуже витягнуті по вертикалі чи горизонталі твори характерні лише для Франції і рідко трапляються в інших країнах. Особливістю плаката, як відомо, є лаконічний текст, що представляє назву фірми, рекламований товар, послуги, фірмовий лозунг тощо.

Плакати без тексту малювали дуже рідко: з трьохсот творів (у тому числі 77 з Галичини), які залучені для нашого аналізу, тільки 3% цілком не мали шрифтових елементів (у Галичині таких не виявлено), натомість послуговувалися “корпоративними персонажами”. Здається, фірма “Кодак” одна з перших запровадила у візуальній рекламі корпоративну особу, жінку з модною короткою стрижкою у біло-синій смугастій сукні, що постійно тримає в руках фотоапарат. Сьогодні б це назвали “прихованою рекламою”. Плакати з одним словом-гаслом, де решту площини займають зображальні мотиви, складають близько 4% від усіх.

Наприклад, французькі плакати Альфонса Мухи “Job”, 1896, 1898 pp., що рекламують цигарковий папір; ескіз афіші Миколи Бутовича “Standesherr”, кін. 20-их pp. XX ст.б ; плакат невідомого польського художника “Fisk”, що рекламує гумові шини для легкових автомобілів;

чеський плакат “Skoda” та інші. Частіше зустрічаються твори з кількома словами, тобто виразом який розміщують за різноманітними композиційними схемами. Шрифтово-емблематичні плакати здебільшого поєднують текст та символічні зображення у вигляді рекламованих предметів, фірмових знаків тощо. Вони відзначаються світлими або жирними, строгими та урочистими, динамічними та грайливими, академічними і курсивними шрифтами.

Галицькі плакати завжди мають вербальне забезпечення. Його композиція майже аналогічна в порівнянні з європейськими творами. З’ясовано частотність поширення композиційних схем тексту (перші відсотки стосуються плакатів Європи, другі – Галичини):

- 1) текст у нижній частині під малюнком – 29%; 39%;
- 2) верхня частина, над малюнком – 10%; 6,5%;
- 3) верх і низ, зображення по середині – 26%; 25%;
- 4) верх, середина, низ – 3%; 5,2%;
- 5) верх зміщено ліворуч, а низ – праворуч – 3,8%; 4%;
- 6) верх з півколом, низ – 4,5%; 4%;
- 7) похилий текст або верх і похилий – 3%; 2,6%.

Найчастіше плакати мають текст розміщений під малюнком. У Галичині таких творів більше ніж у Європі загалом. Очевидним чинником є традиційна домінанта композиції, що нагадує нам підписи. Наприклад, плакати з гаслами “День українського спорту”, “Українське кооперативне свято року Божого 1926”, “Lubien zdr ‘ oј”, “Philips radio”, “Porter lwowski” та інші. Друге місце посідає схема з розташуванням тексту у верхній та нижній частині плакату. Саме так виконані плакати для реклами ліхтарика “Даймон”, друкарської машинки “Контененталь”, швейної машинки “Сада”. Третю позицію мають твори з текстом над малюнком (афіша для Міського промислового музею у Львові (1900-ті рр.), плакат К.Ганішевича для реклами “Східного ярмарку у Львові”, 1921 р.

Поодинокі плакати створені за унікальними композиційними схемами, зокрема, із розміщенням тексту в центрі площини, із діагональним

зміщенням верхніх і нижніх рядків праворуч та ліворуч або застосування півкруглих, похилих, східчастих, вертикальних написів тощо. Композиція орнаментів на плакатах відповідає закономірностям дзеркальної симетрії, стрічкової та сітчастої.

Зображення знакових предметів, емблем та символів переважно розташовують у центрі або з незначним зміщенням. Зразком є афіша видавництва “Атлас”, що містять глобус, книги та письмове приладдя; плакати із малюнками пляшок, келихів із львівським пивом, нагадують імпровізований рекламний натюрморт.

На іншому аркуші так само вільно, як на столі, стоять чашка кави і коробочки з домішками до неї чи її заміником, текст українською мовою займає нижню частину твору, ледь меншу половини, виконаний чотирма кольорами і трьома кеглями. Плакати з тракторами, легковими машинами мають діагональний або похилий спосіб їх розміщення, що надає композиції певної динаміки та мистецької виразності. Для туристичної та відпочинкової реклами плакатисти іноді використовували жанр пейзажу.

Народознавчі Зошити даючи творам респектабельної панорамності на зразок барвистого французького плакату художника Р.Л.М. “Nice” кінця 1920-их рр. Наприклад, санаторій “Великий Любень”, з краєвидами Львова плакат “Галичина” та чорно-біла афіша “IX wystawa fotografii artystycznej”, 1925 р. Головним об’єктом фігуративних зображень є жінка. Композиція жіночих постатей у повен ріст чи до пояса, іноді тільки голови у різних поворотах (профіль, три четверті, анфас) – очевидно усі ці схеми запозичені з портретного жанру.

У творах А.Мухи вони характерні романтичними, сентиментальними, а то й еротичними мотивами та пишною парадністю. Згодом, у 10-20-ті рр. ХХ ст. дещо скромніші жіночі “портретні” плакати набули популярності в Галичині, зокрема на театральних афішах акторок Ади Рейган, Елізи Розне, Елени Герхард та інших. Вишуканою пишністю вражає плакат Ади Рейган, що нагадує парадний портрет княжни. Автор понижує горизонт від цього

фігура співачки набуває репрезентативності та піднесеності, він ретельно деталізує її одяг і прикраси, навіть тло шпалери у вигляді гілок квітучої яблуні, стрімких вертикалей лілій-троянд, горизонтальної стрічки з хрещатими мотивами та блискуче виконаним шрифтом: “Miss Ada Rehan”, привносять ремінісценції пізньої сецесії в ар-деко.

Плакат Елени Герхард виконаний 1915 р. як погрудний портрет ощадливими засобами тонального рисунку. Окрім лаконічного підпису курсивом та кількох троянд немає жодних деталей, щоб могли відвертати увагу глядача. Ідеально округлий овал обличчя, великі сповнені смутку очі й рельєфно виразні губи. Здається несподіваним поворот голови і мимовільний порух кисті руки, що ніби підтримує спадаючу шаль, створює відчуття напруги і неспокою.

Своєрідний “портрет” гуцулки в народному барвистому одязі є на рекламному плакаті для готелю, ресторану та цукерні в Яремче, видрукуваний у Коломиї в 1930-их рр. Зображення жінок у відповідних побутових ситуаціях або в процесі демонстрації предметів для торгівлі є на плакатах для реклами мила, зубної пасти, цукерок, печива, вина, ліхтариків, друкарських і швейних машинок, календарів тощо. При цьому композиції таких плакатів митці іноді “розігрують” як театралізовані сцени.

Складні багатофігурні зображення на зразок ярмарків, відпочинку на морі, “Різдво на Гуцульщині”, “Рятуймо дітей”, “У львівській пивній” трапляються рідко. Здається, вони вступають у конфлікт із завданням реклами: своєю лаконічністю миттєво донести до перехожого основну її суть. “Картинні” плакати вимагають тривалого споглядання і заглиблення в зміст твору. Найчастіше їх використовують для реклами туризму, театральних та циркових видовищ і, навіть, масового споживання пива.

Наприклад, плакат “Польська на Гуцульщині”, 1930-ті рр. цей малярський твір пристосований для возвеличення духовного, гармонії природи, людини та дерев’яної сакральної архітектури, а водночас і екзотики для європейського туриста. Дві і три фігурні композиції є найпоширенішими

серед рекламних плакатів, бо їх об'єднують родинні зв'язки, товариські, партнерські, службові тощо. Іноді такі твори випромінюють тепло і гумор.

На плакаті для реклами парфумерії та косметики митець показує дружину і чоловіка. Вона сидить перед дзеркалом, а він, ледь зазираючи у формат плакату, ніби запитує: “Ну коли пані буде вже готова?”. Отже, композиція плакату творить органічну єдність міри, доцільності й гармонії, сприяє логічному формотворенню зорової інформації. Її методологія ґрунтується на методології естетики та філософії, а мистецтвознавчі принципи дозволяють виділити закони композиції, прийоми та засоби. До найважливіших засад віднесемо мімесіс, символізм, стилізацію, ремінісценцію та фантазію. Рекламні плакати згідно з характером іконографії та композиції можна поділити на текстовоемблематичні, фігурно-портретні та “картинні”. Кожна група має особливості щодо розташування тексту, декору, предметних символів, краєвиду, фігурних сюжетів і колективних сцен. Оперативне поле композиції все ж залишає плакатисту дизайнеру свободу творчості для вибору традиції чи експерименту. Закони композиції, що складаються в процесі художньої практики, естетичного пізнання дійсності, є тією чи іншою мірою відбиттям і узагальненням об'єктивних закономірностей і взаємозв'язків та явищ реального світу.

Загально-прийнято, що законів композиції необхідно дотримуватися при створенні мистецького продукту будь-якого виду, але застосування тих чи інших композиційних прийомів залежить не тільки від жанру, виду мистецтва і уміння автора професійно розпоряджатися образотворчими засобами. В нашому столітті підхід до композиційних рішень змінюється, хоча визначені правила актуальні й до тепер. Підхід стає більш диференційованим, адже з'являється чимало нових галузей життєдіяльності людей, стають задіяними більш вузькі спеціалізації - наприклад, різноманітні спеціалізації у сфері дизайну. Характерний момент у розвитку сучасного мистецтва - поява і формування поряд із традиційними - нових «нетрадиційних» видів мистецтва, що оперують іншими категоріями

композиції. Тож сьогодні є актуальними питання протиставлення традиційного мистецтва та масового, культурної самобутності і уніфікації, що, у свою чергу, впливає на композиційний підхід у вирішенні творчих завдань.

Будь-який твір починається, як відомо, з задуму, композиційної ідеї, в основі якої лежить бажання донести свою думку, втіливши її в нову і виразну форму. Поняття композиції у творчості є всеохоплюючим і стосується усіх видів мистецтв: літератури, театру, кіно, музики, образотворчого мистецтва, архітектури, дизайну і т.д.; а закони побудови композиції є універсальними. Образотворче мистецтво належить до групи просторових мистецтв, на відміну від музики і літератури, в яких основним є розвиток дії в часі. Природно, що коли говоримо про передачу руху на площині, то маємо на увазі його ілюзію. Якщо композиція має свої, внутрішні закони побудови та рівноваги - тоді композиція як предмет - може прирівнюватися до науки, що має існувати за певними доведеними, загальноприйнятими правилами організації площини (живопис, графіка і т.п.), об'єму (скульптура), простору (архітектура, сценографія і т.д.), де підпорядкованість та взаємовпливи деталей не повинні руйнувати рівноваги твору; але, з іншого боку, ці правила не є догмою і вони змінюються разом із розвитком мистецтва. Незважаючи на те, що питання будови художнього твору з давніх-давен були предметом уваги теоретиків мистецтва, а поняття композиції і до сьогодні залишається одним із найменш досліджених у системі знань, пов'язаних із розумінням природи й закономірностей мистецьких явищ.

Аристотель у своїй славнозвісній «Поетиці» звертав увагу на важливість композиції як засобу впорядкованої побудови художнього цілого. Платон теж уявляв композицію, насамперед, як гармонію співвідношення між цілим і його частинами. Але сучасне мистецтво вже не ставить собі за мету створення лише гармонічних композицій. Тож цікаво прослідкувати в часі за цими змінами та дослідити, які фактори впливали на розвиток і зміну поняття «композиція».

Більшість науковців, аналізуючи творчість художників, висвітлюють композицію як побудову твору, в якій до загальновідомих законів композиції додаються особливі вимоги, що диктує специфіка окремо взятого виду мистецтва. Особливості композиції в скульптурі досліджували Сак Л. та Гельман М. [10]. Розглянуті ними питання є загальними для всіх видів образотворчого мистецтва, за винятком таких, що стосуються круглої скульптури і рельєфу. Ці відмінності демонструються на прикладах творчості різних авторів. Наприклад, як змінюється композиційне вирішення однієї й тієї ж теми з життя шахтарів у бельгійського художника К.Меньє в рисунках та рельєфі - де особливості застосування композиційних прийомів, безумовно, диктує сам матеріал.

Ю. Сомов приділяє увагу композиції в промисловому дизайні, виділяючи такі категорії композиції, як тектоніку та об'ємно-просторову структуру, тісно пов'язані між собою [11]. Проблеми естетичної організації міського середовища досліджує А. Іконніков. У книзі «Искусство, среда, время», акцентуючи на ролі людини в організації простору, послуговуючись тезою давньогрецького софіста Протагора: «Міра всіх речей - людина, існуючих - що вони існують, а неіснуючих - що вони не існують» [5]. Тобто, людина діючи практично змінює світ. Єрлашова С., Кор Є., Мордань А. та ін. висвітлювали питання композиції в монументальному мистецтві, де в залежності від техніки виконання (мозаїка, вітраж, розпис, сграфіто) є свої характерні вимоги до застосування законів композиції [13]. Композиція в народному мистецтві розвивається більше за принципами орнаментальності та декоративності. Г.Островський у праці «Добрый лев Марії Приймаченко», наголошує на орнаментальності як першооснові народного образотворчого мистецтва, його глибинній, структурній властивості, де симетрія далеко не завжди дзеркальна, - є закономірністю організації кольорових плям і мас [7]. Дослідженню питань композиції присвячена праця

Н.Александрова «Проблемы художественной композиции», де, окрім загальних питань мистецтвознавства, розглядається принцип застосування

«золотого січення в мистецтві» як в естетичній діяльності, так і в цілому [2]. Проблеми просторових композицій в сучасному українському мистецтві досліджує й Гліб Вишеславський в нарисах «Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму» [3].

У другій половині ХХ ст. на хвилях постмодернізму виникають нові синтезовані течії: мистецтво перформансу, хепенінг, ленд-арт, боді-арт, стріт-арт, 3D графіка, візуальна поезія та ін., де принципи повторюваності та сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії. Сучасний митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, як вважають апологети постмодерну, адже існування мистецтва в попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування. Перегляд класичних уявлень про створення та руйнування, порядок і хаос в композиції твору, перехід з серйозного на ігрове застосування її законів свідчать про свідому переорієнтацію з класичного розуміння художньої творчості на аплікації та конструювання артефактів.

Композиційні принципи не є сталими, застиглими правилами побудови художнього твору; кожна історична епоха характеризується своїми улюбленими прийомами композиції і її основними принципами. В історичному аспекті - це безперервний розвиток композиційних прийомів від первісного мистецтва до наших днів. Від знайдених залишків наскальних малюнків на території Північної Африки та Франції, наприклад печери Комбарель, що свідчать про добре розвинену спостережливість й зорову пам'ять древніх, і до наших днів можна прослідкувати за розвитком і змінами композиції в мистецтві. Аналізуючи її розвиток як спеціальної навчальної дисципліни, бачимо, що на цей предмет завжди впливали композиційні знахідки великих майстрів. Наприклад, принципи золотого перетину або близькі йому пропорційні відношення лягли в основу композиції багатьох творів світового мистецтва (головним чином творів архітектури античності і

Відродження). Дослідженню золоті пропорції присвячена величезна кількість видань, адже досвід її застосування в мистецтві нараховує кілька тисячоліть.

Доведено, що ряд пропорцій позитивно впливає на психіку, гармонізує її, а один із ритмів нашого мозку «налаштований» на цю пропорцію. Щоб віднайти наявність золотого ряду, потрібно мати, що виміряти. У просторових мистецтвах це - пропорції об'єму та ставлення його до простору. В часових - ритми в часі. Природно, що ці та інші досягнення знаходили висвітлення й у практиці викладання образотворчого мистецтва.

Композиція як навчальний предмет з'явилася значно пізніше, ніж такі дисципліни, як малюнок і живопис. Художні школи різних країн і епох створювали свої прийоми, що відповідали завданням мистецтва свого часу. З середини XVIII ст. домінуючим напрямом у живописі стає академізм, для якого характерними є строгість рисунка, дотримання в композиції певних правил, умовність колориту, використання сюжетів з Біблії, античної історії і міфології. Але в другій пол. XIX ст. під впливом творчості імпресіоністів, коли академічні школи мистецтва починають втрачати свою актуальність, у тогочасній Європі, зокрема в Парижі, виникає величезна кількість приватних студій. Серед них особливо виділялись школа рисунка угорського живописця Шимона Холлоші (1857-1918 рр.) та словенського художника-педагога Антона Ашбе (1862-1905 рр.). Добре продумана методика і оригінальна система освіти в цих школах приваблювала до себе багатьох художників, і невдовзі школи Холлоші і Ашбе в Мюнхені стали всесвітньо відомими. Холлоші і Ашбе закликали своїх учнів вивчати об'єктивні закони природи і застерігали від суб'єктивно-довільного ставлення до природи. В мастерні Холлоші учні займались і живописом, і рисунком. Ашбе викладав тільки рисунок (його учнями були і українські художники Олександр Мурашко, Ігор Грабар та Василь Кандінський).

Ашбе стверджував, що художник, не озброєний науковими знаннями, неминуче опиниться в полоні у природи і перетвориться в пасивного

копірувальника. Цей метод навчання рисунку в Ашбе є близьким до системи викладання, розробленої російським художником-педагогом П. Чистяковим.

У 1919 р. у невеликому німецькому містечку Веймарі Вальтером Гропіусом (1883-1969 рр.), німецьким архітектором і теоретиком архітектури, учнем Петера Беренса, заснований «Баухауз» (буквально «Будівельний дім») - перший навчальний заклад, покликаний готувати художників для роботи в промисловості. За короткий час «Баухауз» стає справжнім методичним центром у галузі дизайну. В числі його професорів - визначні діячі культури початку ХХ ст: архітектори Міс ван дер Рое, Ганнес Майер, Марсель Брейер, художники Василь Кандінський, Пауль Клее, Ліонель Фенінгер, Піт Мондріан. «Баухауз» вважав, що тільки одного засвоєння майстерності недостатньо для того, щоб залучити пластичні мистецтва на службу промисловості. Тому, окрім звичайних натурних зарисовок, технічного малювання, на всіх курсах йшло безперервне експериментування, в процесі якого студенти вивчали закономірності ритму, гармонії, пропорції (як в музиці вивчається контрапункт, гармонія, інструментовка), опановували всі тонкощі сприйняття, формотворення та поєднання кольорів. «Баухауз» став справжньою лабораторією архітектури і проектування промислових виробів.

Після Другої світової війни у 1953 р. у м. Ульм (Німеччина) засновується нова школа дизайну - Ульмська школа, що замінила Баухауз. Інга Шолл і Отто Айхлер були одними з організаторів нового навчального закладу. Їхній проект новинен був посилювати демократичні ідеї та сприяти появі нової культури. Знайомство з ульмською концепцією дизайну, що мала принципово антикомерційну спрямованість і привертала увагу до соціально-гуманістичних аспектів оформлення предметного середовища, мало помітний вплив на діяльність майстрів художнього конструювання 1960-1970-х рр. Першим директором Ульмської школи став Макс Білл (Max Bill) - визначний швейцарський художник, дизайнер, архітектор, теоретик мистецтва, педагог. Він - автор архітектурного комплексу, в якому втілені ідеї функціоналізму

середини ХХ ст. Педагогічна концепція Білла стала продовженням ідей «Баухауза» про нове єднання мистецтва і техніки.

У сучасному постмодерному мистецтві на межі ХХ-ХХІ ст., композиція трактується як стирання граней між традиційними видами і жанрами мистецтва. Розвиток тенденцій синтезу поставив під сумнів оригінальність творчості, «чистоту» мистецтва як індивідуального акту творення і призвів до подальшої його дизайнзації. Наприкінці ХХ ст. виникають нові просторові та акціоністські види мистецтва, серед них - перформанс як одна з форм сучасного мистецтва, де твором вважають дії автора, за яким глядачі спостерігають у режимі реального часу. До перформансу можна віднести будь-яку ситуацію, що включає чотири базові елементи: час, місце, тіло художника та відносини художника і глядача. У цьому полягає відмінність перформанса від таких форм образотворчого мистецтва, як картина чи скульптура, де твір є об'єктом, що виставляється для огляду.

Творча робота щодо залучення до твору простору виставкової зали або природного довкілля в якості основного елемента композиції у світовій практиці отримала назву «енвайронмент» (мистецтво довкілля, від англ. Environment - довкілля). Слід зауважити, що маються на увазі просторові композиції, вільні від утилітарного використання, тобто не дизайн і не сценографія. Компонентами енвайронменту найчастіше виступають інсталяції, об'єкти, реді-мейди, композиції ленд-арту та ін. Важливою особливістю естетики енвайронменту є взаємодія з глядачем, який найчастіше сам стає частиною енвайронментального простору (в цьому можна вбачати риси інтерактивності) та існування твору не тільки в просторі, а й у часі.

Перелік нових композиційних прийомів, їх синтезу та творчого застосування в мистецтві можна продовжувати, настільки розмаїтий світ чинників, що впливають на задум та образне втілення композицій. Існує безкінечний світ можливостей і варіантів творчих відповідей на проблеми

композиції. Цей світ захоплюючий і безмежний, але контрольований, це гра за правилами, де кожен митець, оволодівши основними законами побудови твору, може і повинен творчо їх варіювати та змінювати. Композиція в мистецтві, зокрема в образотворчому, - творчий процес, що постійно розвивається під впливами об'єктивних чинників та досягнень і знахідок окремих, неординарних особистостей, які своїми пошуками ставлять під сумнів визнані аксіомою загальні твердження і закони композиції та створюють свою, нову систему цінностей. Роботи студентів творчих майстерень різних художників відрізняються одні від одних - це відчувається тим більше, чим більший авторитет і харизма викладача. Зрештою все правильно, в цілому так воно і є: розуміння композиції (як побудови художнього твору, так і сам твір, тобто кінцевий результат діяльності художника) є індивідуальними естетичними категоріями, де кожна людина має свою формулу «гармонії» - культуру сприйняття, яка базується на особистому світогляді, естетичних вподобаннях, рівні освіти, емоційного розвитку та виховання окремої особистості. Основні закони композиції є незмінними, але змінюються композиційні прийоми та засоби їх застосування. Таким чином, на тлі загально побутуючих «ідеалів» краси і гармонії народжується індивідуальний неповторний камертон сприйняття і оцінки композиції як твору мистецтва.

Правила існують для того, щоб їх порушувати. Тимчасова сталість композиційних прийомів, в першу чергу притаманна давньому і середньовічному мистецтву, веде до створення в мистецтві канонів - мистецтво стародавнього Єгипту, культура майя, мистецтво середньовіччя - романський стиль, готика та інші приклади з історії мистецтв. Тоді були створенні шедеври, еталони світового мистецтва, але людство не завмерло на цих здобутках і рушило далі. «Ніщо не приходить випадково, - писав Поль Гоген у 1902 році в своїх «Розповідях мазили», - не випадково й те, що в цей момент прийшла молодь, що вражає розумом, вирішує всі проблеми, про які

раніше не задумувалися. Це тому, що Бастилія, що наводила страх, була зруйнована. Це тому, що добре дихати свіжим повітрям» [8].

Слушною є думка Д.Затонського, висловлена у його книзі «Модернізм і постмодернізм» [4] про те, що постмодернізму властива певна циклічність, що постмодернізм виникає у різні періоди розвитку культури внаслідок своєї специфічної еkleктичності, синтезу традиційного і новаторського, а також кризовості відчуття, що характерно для будь-якої зміни епох. Отож, живемо на зламі епох: але все проходить, пройде і це, цікаво що буде потім.

Отже, композиція зазвичай вживається у двох значеннях. З одного боку, композиція — це побудова художнього твору, яка обумовлена його змістом, призначенням і характером. А з іншого боку композицією називають і сам твір, тобто кінцевий результат діяльності художника. Композиція є одним з основних організуючих компонентів кожного художнього твору. Саме композиція надає йому цілісність, підпорядковує його елементи один одному і цілому. Композиція «тримає» простір, організує його і підпорядковує так званим законам композиції.

2.2 Розвиток та принцип дії фотографії. Створення проекту "

Посмішка в об'єктиві "

Уся технологія фотографії побудована на законах оптики. Перші кроки до винайдення фотографії робили ще вчені стародавнього світу. Так званий принцип камери-обскури (лат. «темна кімната») був описаний ще Аристотелем. Цей пристрій вважається прабатьком фотоапарата. Що таке камера-обскура? Спосіб його роботи доволі простий: коли світло потрапляє в темний ящик крізь крихітний отвір, на протилежну від отвору стіну проектується обернене зображення того, що розташоване ззовні. Дагеротип 3

Перші описи камери-обскури згадуються ще в працях Аристотеля та Евкліда. Також вона неодноразово описувалась у літературних творах. Свій внесок в отримання зображень зробили багато учених. Так, у 1573 році італієць Ігнаціо Данті, щоб перевернути зображення, запропонував застосувати дзеркало. А через 30 років астроном Йоганн Кеплер, вивчаючи закони заломлення світла, які давали можливість спостерігати проектування зображення на пласку поверхню, застосував у камері-обскурі лінзи, тим самим збільшивши зображення. У 1665 році англійський фізик та хімік Роберт Бойль сконструював першу камеру-обскуру маленького розміру. Однак детальніші дослідження, що в результаті й подарували світові фотографію, проводилися лише в XIX столітті. На звання батька фотографії претендує не лише Луї Дагер. Французький фізик Жозеф Нісефор Ньєпс по праву може вважатися не тільки одним з винахідників фото, але й першим фотографом у світі. Спроби зафіксувати зображення на площині за допомогою вдосконаленої камери-обскури (з лінзою та розсувною трубкою) були зроблені Ньєпсом у 1820 році, а перша збережена до наших днів така проекція датується 1826 роком. У якості фіксатора зображення він використовував асфальтовий лак. Створений ним на основі камери-обскури пристрій став прообразом сучасної фотокамери. Свою першу фотографію, яка називається «Вид з вікна», французький фотограф знімав майже вісім годин. Саме вона стала початком світового фототекстильного мистецтва. Жозеф Ньєпс помер 1833 року, і його

справу продовжив театральний декоратор і винахідник Луї Дагер. За наступні роки йому вдалося досягнути певних успіхів. Саме Луї Дагеру дісталися всі лаври першовідкривача.

Замість асфальтного лаку Дагер почав використовувати йодид срібла, який мав значно більшу світлочутливість. Також Дагер випадково виявив, що коли після дії світла – тобто експозиції – обробити пластину парою ртуті, зображення вийде чіткішим. Пізніше він зробив ще одне відкриття: якщо промити пластину сольовим розчином, то зображення з часом не потемнішає. Перша фотографія «Вид з вікна» Наступні події варто було б назвати початком «політичної історії фотографії». 7 січня 1839 року французький фізик і астроном Луї-Франсуа Араго на засіданні Академії наук у Парижі повідомив про винахід Дагера, не вдаючись у подробиці процесу. У тому самому 1839 році з'ясувалося, що кілька інших учених (Іполит Байярд у Парижі, Вільям Генрі Фокс Тальбот у Лондоні й деякі інші) досягли не менш значущих результатів і претендують на звання «першовідкривачів». Тоді Дагер зробив хитромудрий хід: 14 червня 1839 року передав державі всі права на фотографічні процеси. Тим часом Араго, який був особистим другом Дагера, усіяко утримував його суперників: відкинув претензії Тальбота й переконав Байярда почекати з доповіддю про свій винахід. Нарешті 19 серпня 1839 року на об'єднаній сесії двох академій – наук і образотворчих мистецтв – Араго зробив доповідь про фотографії (дагеротипії), не повідомляючи про відкриття суперників Дагера.

Через кілька днів після історичної доповіді Араго почався переможний хід дагеротипа по всьому світу. Реакція людей на нове відкриття була приголомшливою. Учений Гельмут Гернсгейм писав: «Мабуть, жоден інший винахід не захоплював увагу людей з такою силою й не підкорював світ з такою стрімкістю». Перші фотостудії з'явилися в більшості країн Європи та Америки. Сам Дагер після 1839 року майже не займався фотографією.

Він помер 1851 року, що якоюсь мірою символічно: саме цьому року був винайдений мокрий коллодійний процес, що незабаром змінив собою

дагеротипію. У період з початку 40-х до кінця 50-х рр. XIX ст. вдосконалювалися оптика, конструкції самих фотоапаратів, світлочутливі матеріали. Замість мідних пластин Дагера почали використовувати скляні пластини, на які виливали світлочутливу емульсію – колодій. Це значно покращило якість знімків і пришвидшило популяризацію фотографії у світі. Перші фотографії були чорно-білими. Кольорові фотографії з'явилися в середині XIX століття. Еволюція кольорової фотографії тривала не один десяток років. Перші кроки в отриманні кольорової фотографії зробив англійський фізик Джеймс Максвелл 1861 року. 1904 року брати Льюм'єр запропонували використовувати спеціальні пластини, які давали можливість створювати кольорові фотографії. Крім братів Льюм'єр, дослідженнями в галузі фотографії Луї Дагер 5 займався російський фотограф, хімік і винахідник С.М. Проскудін-Горський, він запатентував низку технологій для отримання унікальних кольорових фотографій.

Але ці технології не набули широкого застосування й стали просто ще одним унікальним фактом в історії фотографії. Лише 1938 року з'явилися перші загальнодоступні кольорові плівки «Кодакхром» і «Агфакolor», щоправда процес проявлення був настільки складний, що ним займалися лише виробники плівки. З 50-х років XX ст. фотографи отримали плівки, з яких можна було самостійно проявляти знімки. Людиною, яка перетворила фотографію з ремесла в загальнодоступне захоплення був банківський службовець Джордж Істман з Рочестера. Істман захопився фотографією, бо жадав відобразити свої численні поїздки за кордон. Проте куплений фотоапарат виявився настільки громіздким і незручним у транспортуванні й експлуатації, що мандрівник вирішив відмовитися від цієї ідеї.

Але з цього моменту всі його думки були зайняті фотографією: Істман поставив перед собою мету максимально спростити цей трудомісткий процес і здійснив революцію у фотографії. Почалося все з того, що 1879 року Істман побудував машину для виготовлення сухих броможелатинових фотографічних платівок, а згодом почав випускати самі фотопластинки. 1883

року його фірма випустила рулонну плівку, яка підходила практично до всіх фотоапаратів зі скляними пластинками. Через кілька років винахідник сконструював, запатентував і вивів на ринок любительську фотокамеру, знайшовши для її назви слово, яке відтоді стало синонімом до «камера», – «kodak». 4 вересня 1888 року Kodak був зареєстрований як товарний знак. Слово «kodak» нічого не означає, це було творінням Істмана, який вважав, що слова на літеру «К» гострі й актуальні. «Kodak» легше запам'ятати, й у нього немає альтернативних значень. І почалося масове виробництво фотокамер в Америці, камер якими міг володіти кожен. Гаслом компанії була фраза «Ви натискаєте на кнопку, ми робимо все інше». Через рік було створено концерн Eastman Company, а з моменту реєстрації в Нью-Йорку 1892 року Джордж Істман і Томас Едісон в компанії почала носити назву Eastman Kodak Company. 1901 року компанія була зареєстрована в американському штаті Нью-Джерсі під назвою Eastman Kodak Company of New Jersey.

Метою Істмана була популяризація фотографії, і 1900 року він домогся свого – розробив камеру для дітей, яку назвав Brownie. Ціна камери склала 1 долар, моток плівки – 15 центів, а проявлення – 40 центів. При тому, що камери-конкуренти на ринку коштували від 35 до 100 доларів. Серія фотоапаратів Brownie випускалася до 1970 року. Це змінило імперію фотографії та перетворило її в республіку Kodak. Винайдення фотоплівки й малоформатної фотографії зробило концерн багатим. Однак Kodak прогавив розвиток цифрової фотографії. Незважаючи на те, що в цій сфері він має чимало важливих патентів, Kodak безнадійно відстав від нових конкурентів. Урешті-решт бурхливий розвиток цифрової фотографії остаточно підірвав основний бізнес Kodak – виробництво фотоплівки.

Наступним революційним кроком в історії світлопису було розроблення та впровадження 1963 року технології отримання «миттєвих знімків» (час проявлення – 60 секунд) компанії Polaroid авторства Едвіна Ленда. Так само він 1973 року сконструював фотоапарат SC-70, що відразу

видавав знімок після натискання кнопки спуску затвора. Нова епоха фотографії – цього разу цифрова – почалася 1969 року із започаткуванням розробок перших матриць фірмою «Belle Labs». Перша цифрова фотографія зоряного неба була зроблена 1974 року, а створення 1981 року компанією Sony цифрової камери дозволило робити цифрові фотографії та відмовитися від традиційної фотоплівки.

Фото перетворилося на загальнодоступну річ. Фотосвіт змінився, змінилися й люди в кадрі, але бажання фіксувати щасливі події та миттєвості життя залишилися такими самими, як і багато років тому. Багато хто зараз не дуже й замислюється над тим, що стоїть за таким звичайним знімком і скільки людство пройшло, щоб мати можливість зловити мить. І сьогодні, у час цифрових технологій, ми легко можемо самі робити фотографії, які потім змусять нас посміхнутися, засумувати або затамувати подих. Загалом День фотографа та Всесвітній день фотографії – це свята всіх, хто любить фотографувати й фотографуватися, а значить – бути учасником чи свідком неймовірно яскравих і позитивних подій. Тому сміливо беріть у руки будь-яку техніку, здатну відобразити незабутні моменти та види, і вперед! Долучайтеся до заворожливого світу фотографії та залучайте в нього своїх друзів і близьких, а можна ще й відвідати фотовиставки, які нерідко влаштовуються різними фотографами або фотостудіями.

Отож, можна з упевненістю сказати, що фотографія – це справжнє мистецтво, яке має свої тонкощі та секрети. Її сміливо можна поставити поряд з такими видами мистецтва, як музика та живопис. Відчуття композиції у фотографа – це як у музиканта слух, він або є, або його доведеться розвинути шляхом невтомної повсякденної праці. Деякі професійні фотографи стверджують, що навчитися «естетичному сприйняттю» неможливо, а інші приводять на приклад теорію побудови композиції.

3. ТЕХНОЛОГІЧНА ЧАСТИНА

ОСНОВНІ ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ ВИГОТОВЛЕННЯ ГОБЕЛЕНУ "ПОСМІШКА В ОБ'ЄКТИВІ"

3.1 Застосування матеріалів та втілення композиції у текстильних техніках

Ткацтво – одне з найдавніших видів народної творчості. Тканини ручного виготовлення досить поширені в побуті. Декоративні рушники, скатерки, покривала, порт'єрні тканини, килимові та інші ткані вироби – невід'ємна складова оздоблення сільського та міського інтер'єру, значення якої в останні роки, зокрема на Черкащині, значно зросло. Серед інших мистецьких виробів тканини ручного виготовлення вирізняються виразністю малюнка, оригінальністю авторської техніки, індивідуальністю підходу до їх кольоро-фактурного оздоблення. Ткацтво, за визначенням українських учених Я. Запаса, Р. Захарчук-Чугая, М. Станкевича, – це сукупність виробничих процесів виготовлення тканини на ткацькому верстаті шляхом переплетення взаємно перпендикулярних текстильних ниток [1]. В основі сучасних українських тканин ручного виготовлення лежать орнаментальні мотиви, традиційні для народних промислів різних регіонів України. З давніх часів в українському народному ткацтві використовувалися різні техніки. Найхарактерніші з них – човникова та перебірна, що мають багато різновидів. У 50–60-ті рр. ХХ ст. в Україні найпоширенішою була човникова техніка ткання. Вона дуже продуктивна й побутує практично в усій Україні. Перебірне ткацтво набуло найбільшого поширення в центральних регіонах України, на Київщині, Чернігівщині, Сумщині, Полтавщині та Житомирщині, де цією технікою споконвіку виготовляли плахти, рушники, скатерки та інші вироби. Окремі різновиди ручного перебору побутують і в Західній Україні, де його використовують здебільшого в поєднанні з технікою човникового ткацтва.

Названі види ручного узорного ткацтва активно розвивалися і в 70–80-х роках ХХ ст. З другого боку, поряд із ручним, яке збереглося в багатьох селах західних, північних і центральних областей країни, значного розвитку набуло промислове виробництво ручних узорних тканин. Воно розвивалося в таких відомих осередках художніх народних промислів, як Кролевець (Сумська обл.), Дігтярі (Чернігівська обл.), Решетилівка (Полтавська обл.), Сунки (Черкаська обл.), Богуслав та Обуховичі (Київська обл.), Опішня (Полтавська обл.), Косів (Івано-Франківська обл.). Відроджені на новій основі, ці традиційні осередки перетворилися на великі художньопромислові фабрики з виготовлення виробів, що мають високий рівень механізації допоміжних процесів. Спеціалізовані ткацькі цехи були також організовані у Львові, Луцьку та Черкасах. Усім цим фабрикам і цехам притаманний спадкоємний зв'язок із багатовіковим досвідом народного мистецтва, кращими місцевими традиціями. Показовими для художнього ткацтва цього періоду є характерні організаційні зміни, у результаті яких реформувалася творча та виробнича діяльність, що сприяло розширенню випуску та поліпшенню якості продукції. Найбільшого розвитку виготовлення художніх тканин в Україні досягло у 80-ті рр. ХХ ст., коли для його здійснення було залучено багато дизайнерів, майстрів і художників, в окремих районах – організовано нові центри художнього ткацтва. Період 90-х рр. ХХ ст. в українському мистецтві, і в ткацтві зокрема, був дуже складним.

Відбулася переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду й естетичних ідеалів у зв'язку зі зміною соціально-економічного та політичного устрою в державі. Майстри опинилися в системі найрізноманітніших напрямів і концепцій мистецтва й дизайну. Разом зі зміною політичної та економічної ситуації в Україні, у зв'язку з браком ринків збуту, барвників і пряжі були розорені (а подекуди і ліквідовані) ткацькі та килимові фабрики у відомих традиційних осередках таких, як Косів, Глиняни, Хотин, Решетилівка, Богуслав та ін. Це сприяло появі нових форм домашнього ткацтва й килимарства. Таким чином, організовані форми

виробництва замінили групи окремих майстрів, що призвело, з одного боку, до посилення індивідуальних пошуків, глибшого вивчення народних традицій, а з другого, – до розквіту самодіяльної творчості, позбавленої художніх традицій.

Одним із розповсюджених видів художнього ткацтва є гобелен. За однією з найпоширеніших версій, в Україні гобелен почали ткати з 1659 р. [2]. У другій половині ХХ ст. у мистецтві створення українського гобелена відбулися істотні зміни. Якщо раніше гобелени виконували в ручній техніці народного гладкого килима й за стилістикою імітували твори станкового живопису або кольорової графіки, то у вказаний період тематичний діапазон гобелена розширився, збагатилися образні засоби його створення. Сьогодні широко відомі роботи художниці Л. Жоголь, що започаткували розвиток національної школи гобеленів. Для сучасного гобелена характерною є узагальненість форми малюнка, площинне трактування поверхні; приділяють увагу питанням синтезу гобелена з предметно-просторовим середовищем інтер'єрів. У технічному виконанні гобелена, разом із ширшим використанням різноманітних засобів народного ткацтва, застосовують вільнішу систему переплетень, долучають також ажур, аплікацію та колаж. Традиційні текстильні матеріали доповнилися новими – штучними й синтетичними; у структуру тканини додали металеві нитки, шнури та інші матеріали. Розширення можливостей формоутворення – істотні зміни в способах передачі образу, технічному виконанні гобелена. Використання нових текстильних і нетекстильних матеріалів, розмаїття способів переплетення змінили певною мірою його зовнішній вигляд і фактуру поверхні.

Одними з перших в Україні на шлях пошуку нових підходів до створення гобелена стали випускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва: М. Літовченко, Е. Фащенко, М. Токар, Н. Паук та ін. Останнім часом в галузі гобелена активно працюють: Л. Жоголь, М. Літовченко, Н. Борисенко, М. Базак, Н. Пікуш, Г. Грищенко,

В. Васильченко, О. Марино (м. Київ); С. Джус (АР Крим); Г. Тищенко (м. Харків); Г. Параско (м. Хмельницький); В. Чугін (м. Херсон); І. Суржиков, Т. Сосуліна, Л. Шилімова-Ганзенко (м. Черкаси) та інші дизайнери. Серед майстрів Черкаського регіону переважну більшість складають випускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва. Теми народного мистецтва (які є основою формування сучасного дизайну текстилю) були представлені в критико-аналітичних дослідженнях багатьох мистецтвознавців, викладачів спеціальних вищих навчальних закладів, майстрів народного мистецтва. Вагомий внесок у вивчення української народної тканини, популяризацію тисячолітньої історії ткацтва та килимарства українського народу зробив видатний художник прикладного мистецтва другої половини ХХ ст., практик С. Нечипоренко. Аналіз численних зразків текстилю свідчить про неабияке розмаїття народних узорних тканин. Їх розрізняють за багатьма ознаками, зокрема характером орнаментально-композиційного вирішення, особливостями колориту, а також технікою виконання. Звичайні технічні прийоми, завдяки їх відпрацьованості та віртуозній майстерності ткачів, перетворилися на ефективні засоби художньої виразності. Іншою галуззю виробництва художніх тканин ручного виготовлення є килимарство. Основними матеріалами тут є вовна, бавовна та льон.

Останнім часом використовують ручний і машинний способи виготовлення. Ручне виробництво килимів і творів художнього ткацтва, призначених для оздоблення чи утеплення житлових і громадських приміщень, здійснюється на вертикальних і горизонтальних верстатах; машинне – на механізованих верстатах і жакардових машинах. Зазначимо, що, як і інші види художніх тканин, українські килими в різних регіонах України відрізняються своєрідним орнаментом, колоритом і технікою ткацтва, що формує характерний для певного регіону дизайн тканини. Наприклад, київські килими – це килими Середнього Подніпров'я (нині – Київська та Черкаська обл.). Виробництво килимів тут має давні традиції,

згадки про які беруть початок ще до періоду Київської Русі. Зразки цих килимів збереглися з XVII ст. У цей час у Києво-Печерській лаврі функціонувала килимова майстерня з виготовлення ворсових і квіткових килимів. Унікальний фрагмент такого килима зберігається в Національному музеї у Львові. Як зауважує С. Нечипоренко, «українські килими – це в основному гладкі безворсові килими з двобічним рисунком» [3, 343].

У стародавніх зразках килимів основа часто була вовняною, пізніше – льняною чи конопляною. Основа сучасних килимів найчастіше бавовняна, іноді льняна. Колірний ефект малюнка досягається утоківими нитками; орнамент рослинний, рослинно-геометричний або геометричний. Виразним акцентом килимів Лівобережної України є рослинний орнамент на однотонному тлі. Іноді тло килима виконується двома різнокольоровими нитками, 219 219 складеними або скрученими в одну. У центральних областях України раніше і тепер килими виготовляють в основному з рослинним орнаментом. Для Правобережної України типовими є геометричні орнаменти оздоблення килимів; для Прикарпаття, Закарпаття й Буковини – геометричний орнамент поперечно-смугастої композиції. На Слобожанщині та частково на Чернігівщині ткали довговорсові вузликові килими. Їхнє тло в більшості випадків чорне, рідше – червоне чи навіть жовте. На Лівобережжі тло килимів чорне, темно-синє, коричневе та сіре. На Прикарпатті, Закарпатті, Буковині рослинний або квітковий орнамент іноді поєднується з мотивами тваринного світу. Тематичний килим розвивається як вид монументального мистецтва.

Сучасний український килим «класичного» типу постає у вигляді гладкої безворсової двобічної тканини, витканої полотняним переплетенням. У 90-х рр. XX ст. у зв'язку з модернізацією суспільства спостерігався занепад у виготовленні традиційних народних килимів. Однак завдяки праці окремих майстрів (В. Прядки, В. Володимирової, С. Ганжі, Н. Саєнка та ін.) традиції килимарства були збережені та продовжені. У роботах майстрів органічно поєднуються традиційна орнаментика та знання особливостей килимарства

різних регіонів України з сучасним світосприйняттям. Останнім часом значних досягнень у килимарстві на рівні серійного виробництва в Україні не простежується, але з'явилися «замінники» килимів: вироблені із сучасних штучних матеріалів килимові покриття, ковролін тощо. До переваг останніх можна зарахувати невисоку ціну, широкий асортимент і серійність виробництва. Порівняно з килимами ручної роботи, що завжди дорожчі й виготовлені переважно з природних матеріалів (вовни, бавовни тощо), килимові покриття значно поступаються їм екологічними та гігієнічними показниками. Попри це, зважаючи на вказані переваги та віяння моди, без килимових покриттів вже складно уявити сучасний інтер'єр. Після аналізу особливостей ручного ткацтва й килимарства доцільно розглянути особливості одного з найпоширеніших видів ручного оздоблення тканин – вишивку. На думку мистецтвознавця О. Феоклістової, «українська народна вишивка займає почесне місце в сучасному мистецтві» [4, 27]. Мистецтво вишивки – один із найдавніших видів народної творчості.

Як зазначає Р. Захарчук-Чугай, упродовж багатьох століть в Україні вишивали обрядові, а також речі домашнього вжитку й одяг. Цю роботу виконували в основному жінки (незалежно від віку чи соціального стану). На жаль, до наших днів збереглася українська народна вишивка лише кінця XVIII – початку XIX ст. Як витвір мистецтва вишивка усталилася лише в 80–90-х рр. XIX ст. «Вишивка – не тільки художнє оздоблення речей, але і мистецтво оригінального бачення світу, відтвореного специфічними художніми засобами», – стверджує Т. Кара-Васильєва [5, 51]. Упродовж століть удосконалювалася художня система вишивки, у якій гармонійно поєднуються такі чинники: матеріал, техніка, орнамент, композиційно-колеристичне рішення. На думку А. Чабана, унікальними для Черкащини є залишки трипільської культури [4]. Саме тут знайдено близько тисячі важливих знахідок у Тальнівському та Уманському районах. Їхню унікальну орнаменталію сьогодні досить часто запозичують сучасні майстри текстильного мистецтва. Слід також зазначити, що саме на Черкащині

археологи знайшли унікальні зразки вишивки золотом, які й зараз надихають дизайнерів текстилю, які широко використовують старовинні мотиви у своїй творчості. Багатовікова практика засвідчує неабияку різноманітність техніки вишивки: в Україні використовували близько ста різних швів. Серед найпоширеніших технік: гладь, мережка, хрестикова техніка, узорна, виколювання та ін. Доцільно зауважити, що функціональне призначення речі визначає вид техніки вишивки. Наприклад, речі для оздоблення житла виконували найчастіше гладдю чи рушниковим швом. Техніки вишивки часто об'єднували, зокрема гладь із ажурними швами. Традиційно важливим засобом художньої виразності вишивки є колір. Так, в українській вишивці завжди домінували один або два кольори. Існував і зв'язок кольору та техніки. Наприклад, мережку, вирізування та виколювання найчастіше робили білими, гладь – червоно-синьою, рушниковий шов – червоним. Зауважмо, що вибір техніки вишивки в певному колірному виконанні визначає характер поверхні, формує дизайн тканини. Цікаво, що колірне вирішення вишивок і нині досить часто залежить від місцевості, в якій вони створюються. Так, вишивки жіночих сорочок Волині, Чернігівщини, Полтавщини зазвичай одноколірні, монохромні; Київщини і значної частини Поділля – двобарвні; Південно-Західного Поділля, Прикарпаття та району Карпат – поліхромні й багатоколірні. Для української народної вишивки характерними є рослинно-геометричний і геометричний орнаменти. Вишивка завжди тісно пов'язана з побутом народу, відображає його художні смаки та національну своєрідність.

Використання різноманітних швів дає можливість створювати узорі геометричного та рослинного характеру, а також сюжетно-тематичні зображення в багатоколірній гамі – від легких контурних та ажурно-сітчастих до рельєфних і повністю закритих площин. У мистецтві завжди високо цінувалися речі ручної роботи. «Ручний» – синонім добротності, високої якості, своєрідного артистизму виконання. На думку мистецтвознавця Черкаського художнього музею Т. Бондаренко,

формуванню позитивного іміджу тканини ручного виробництва сприяла діяльність майстрів провідних центрів ткацтва України, серед яких: дизайнер Т. Цуканова (м. Київ); заслужений художник України О. Теліженко (м. Черкаси); Ж. Майхровська (м. Кіровоград); майстри нетрадиційної вишивки А. Грабовська, П. Запара, Т. Багрій, Н. Харічкіна, О. Мартинова (м. Черкаси) і багато інших. Сьогодні вишивка плідно розвивається завдяки творчості окремих фахівців. Одні з них, зокрема К. Каращук, продовжують народні традиції, інші (О. Теліженко та ін.) виконують вишивку на основі новаторського переосмислення традиційних підходів. Таким чином, можна стверджувати, що нині зазначений вид ручного оздоблення художнього текстилю знову набуває популярності. У першу чергу, органічно вписуючись у сучасний інтер'єр, який часто виконують у стилі т. зв. «євроремонту», він додає індивідуальності й теплоти народного колориту.

Принагідно доречним буде пригадати ім'я одного із зачинателів українського дизайну В. Єрмілова, який в ексклюзивному проекті оформлення музею Т. Шевченка в м. Харкові гармонійно ввів в інтер'єр вишивку. Сучасну вишивку часто використовують у декоруванні одягу – як елемент прикраси, наприклад, на джинсових куртках, кепках, брюках тощо, що в попередні роки вважалося несумісним. Окрім основного призначення – оздоблення одягу та інтер'єрно-обрядових тканин, вишивка може бути й самостійним твором (панно, картина, портрет).

Особливе місце у творчості дизайнерів, художників і народних майстрів займає такий своєрідний вид оформлення текстильних виробів як батик – ручний розпис тканин, що має багатовікову історію. За визначенням Я. Запаска, ручний розпис тканини – це холодний і гарячий батик, вільний розпис [1]. Кожен із них має свої особливості. Візерунки холодного батика мають графічно чіткий характер, кількість кольорів фарб практично необмежена. Малюнки ж гарячого батика менш графічні, тому в них спостерігаються м'які переходи тонів. Як показує практика, технікою батик декорують переважно натуральний шовк, бавовну, капрон і віскозу.

Вільний розпис, холодний і гарячий батик використовують для виготовлення панно, хусток, декоративних тканин для одягу та інших ексклюзивних текстильних виробів, що формують предметно-просторове середовище. У техніці батика також виготовляли сувенірні тканини. З 1960-х рр. в Україні її використовували художники та дизайнери текстильних підприємств: М. Грибань, Л. Довженко, Г. Захариясевич, Т. Мороз, Н. Паук та ін. Ще 10–15 років тому для українських художників, які працювали в техніці батика, характерним був деякий консерватизм пластичного мислення і традиційність композиційних схем (переважання квіtkового розпису, натюрмортів, пейзажів). У 90-х рр. ХХ ст. батик почав розвиватися в руслі неакадемічних образотворчих систем. Стрімко трансформувалася образна структура батика – від ювелірно оздоблених квіtkово-рослинних композицій Л. Булижкіної (м. Харків), М. Кирницької (м. Київ), Т. Лещенко, Л. Мороз, М. Токар (м. Львів) і орнаментальних рішень Н. Погребняк (м. Львів) до сучасної ритміки, динаміки, колірних контрастів. У цей час привернули до себе увагу роботи Н. Гронської.

Вона руйнує стереотипне уявлення про батик як техніку, якій притаманні лише квіtkові чи орнаментально-рослинні композиції, однак її роботи зберігають декоративну функцію текстилю в інтер'єрі. Останнім часом в Україні в техніці батика працюють дизайнери: Н. Борисенко та Л. Борисенко (м. Київ); Т. Мороз (Київський шовковий комбінат); Г. Грищенко (Київський державний університет технологій і дизайну, факультет дизайну); Т. Кас'ян, Т. Сосуліна (м. Черкаси); Т. Куліш (Черкаський державний технологічний університет, кафедра дизайну), І. Суржиков, І. Хабарова, О. Шепеньков (Черкаський державний технологічний університет, кафедра дизайну); Т. Лещенко, В. Лещенко (Харківська академія дизайну і мистецтв); М. Окар (Львівська академія мистецтв); В. Роєнко (Україна – США). Особливе місце в сучасному текстилі займає «мистецтво волокна» («Fiber Art»), або «мистецтво тканини» («Art Fabric»), – напрям, що набув поширення в Європі та США в 50-ті рр. ХХ ст. У ньому доміантними є:

сама тканина, якість волокна, структура й фактура, тобто ті чинники, що визначають «морфологію» виробу текстилю. Українські дизайнери текстилю освоїли цей напрям у 90-х рр., беручи участь спочатку в Міжнародній трієнале текстилю в Лодзі (Польща), у Міжнародній бієнале мистецтва льняної тканини в Кросно (Польща), а потім і Міжнародній бієнале експериментального текстилю «Текстильний шал», проведений вже у Львові в 2006 р., у I-й (2004 р.) та II-й (2007 р.) триєнале художнього текстилю в Києві [6] та ін. Сучасні твори дизайну текстилю дедалі частіше стають експонатами традиційних і нетрадиційних експозицій виставок та елементами інсталяцій, перформансів, проектів «Ленд-арту», без яких вже неможливо уявити культурну сферу життя нашого суспільства.

Суттєва зміна естетичних орієнтирів не могла не позначитися на мистецтві текстилю. Якщо старша генерація художників з великим досвідом і сталими переконаннями продовжує свій шлях, не наважуючись на експериментальні кроки, то сучасні художники та дизайнери шукають нові шляхи, форми й образи, нові технічні та технологічні прийоми. «Є всі підстави вважати, що саме текстиль, який ототожнюється у свідомості з гармонією візуальних і тактильних відчуттів, здатний естетично одухотворити безликий інтер'єрний простір, стандартизований євроремонтом» [7, 240]. Отже, враховуючи нове сучасне ставлення до мистецтва текстилю (новаторське формоутворення, взаємодію властивостей текстильного виробу з простором, використання новітніх технологій і матеріалів, розширення арсеналу зображальних засобів, нетрадиційний підхід до матеріалу та нове світосприйняття), зазначені види декоративно-ужиткового мистецтва (ручний розпис тканин, вишивку, килимарство, ткацтво), а також мистецтво експериментального текстилю можна віднести до сфери дизайну текстилю. Про це свідчать публікації в таких сучасних журналах з дизайну, як: «Салон», «Интерьер+дизайн», «Табурет», «Мезонин», «Дом и интерьер», «International textile» тощо.

У сучасному житті великого значення набуває організація простору, середовища, у якому людина постійно перебуває, змінюючи внутрішнє, замкнуте (інтер'єр) на відкрите, зовнішнє (екстер'єр), переходячи з одного в інше. Існує багато способів організації цього простору. Одним з відносно нових і ефективних є текстильний дизайн, зокрема об'ємно- просторовий, трьохвимірний, або, як його зараз називають, 3D (three dimensional) текстиль.

Здатність 3D текстиля виконувати різноманітні функції з організації середовища, створювати його образ використовуючи широкий спектр сучасних матеріалів і технологій у поєднанні з авторськими ідеями і концепціями надзвичайно висока.

На сьогоднішній день відсутня достатня кількість досліджень у цій сфері, окремих публікацій, зокрема в Україні, що не сприяє широкому застосуванню об'ємно-просторового текстиля як арт-об'єктів та дизайнерських об'єктів в організації сучасного середовища в Україні.

Метою статті є визначення ролі сучасних 3D об'єктів текстильного дизайну в організації простору і його можливі функції в цьому просторі.

Результати дослідження. Текстиль у сьогоднішньому розумінні цього терміну сформувався більше п'яти тисяч років тому. Були вироблені основні способи і матеріали для його виробництва, які не змінилися до наших днів. Вони лише вдосконалювалися, поповнювалися новими технологіями виготовлення волокна, виготовлення самого текстильного виробу та технологіями його оздоблення. Увесь цей час аж до другої половини ХІХ століття текстиль залишався незмінним за формою, дизайнери працювали лише над його структурою та композиційно-пластичним вирішенням у межах площини полотна.

Уже на ранніх стадіях розвитку текстиля виділився напрямок декорованого текстиля, який призначався для обрядових та сакральних церемоній, декорування інтер'єрів знаті та їхнього одягу. Тоді вже застосовувалися такі способи оформлення та дизайну текстиля, як ткання, плетіння, звалювання, фарбування, вибійка (друк), розпис. В епоху

середньовіччя в Європі зароджується гобелен як новий вид оформлення інтер'єрів текстилем, над дизайном картонів до яких працювали відомі художники. Після занепаду гобеленового виробництва у XIX ст. відродження його почалося у середині XX ст. і пов'язане з ім'ям Жана Люрса (Jean Lurcat), французького художника, який створив нову концепцію сучасного гобелену і підняв його на рівень високого мистецтва. Новий гобелен усе ще був 2D, площинний, але, мабуть, саме Люрса ми можемо завдячувати бурхливому становленню і розвитку просторового, 3D текстиля у практиці сучасного текстильного дизайну та мистецтва. У 1961 році Люрса став організатором Центру класичного та сучасного гобелена у Лозанні (Швейцарія) і з 1962 року у ньому відбувались Бієнале гобелену.

За задумом Люрса бієнале повинна була бути настінною ("mural"), тобто 2D. Уже в першому каталозі відомі архітектори Ле Корбюзьє (Le Corbuier) і Річард Нойтра (Richard Neutra) виразили ідею інтеграції гобелена з архітектурою. Парадоксально, але ця точка зору не набула послідовників тому, що виявилася „поза модою“.

Але вже починаючи з другої бієнале на виставці можна бачити не лише роботи в техніці класичного гобелену. Починається створення абсолютно нових форм текстиля і дослідження технік, технологій та матеріалу. Однією з перших, хто „вийшов“ повністю у „простір“, була Магдалена Абаканович (Magdalena Abakanowicz), Польща. Вона не лише повністю „відірвалася“ від площини, але й почала вдалі експерименти з дизайну, пластичних рішень, формотворення самих об'єктів та використання нетрадиційних до цього часу матеріалів. У зв'язку з використанням м'яких текстильних матеріалів ці текстильні об'єкти одержали також назву „м'яка скульптура“.

Значний внесок у розвиток та становлення 3D текстиля зробили такі відомі художники, скульптори і дизайнери, як Крісто, Мікельанджело Пістолетто, Наомі Кобаяші, Ріцці Якобі, Дженніс Кунеліс, Роберт Морріс, Роберт Раушенберг, Пітер Коглер та багато інших. На теренах пострадянського простору першими почали експериментувати з об'ємним

текстилем художники Прибалтики, будучи на той час лідерами у сфері текстильного мистецтва та дизайну і особливе місце належить Руті Богустовій, яка першою почала створювати текстильні об'єкти та інсталяції.

Аналізуючи сьогоднішній стан текстильного мистецтва та дизайну, зокрема сфери 3D текстиля та текстильної інсталяції, можна констатувати величезну різноманітність, зумовлену використанням матеріалів, технік, технологій, різних підходів до концепційного, композиційного вирішення об'єктів, а також метою їх застосування. На сьогодні до текстильних матеріалів належать: різного виду та походження волокна, папір, шкіра, хутро, дріт, сіно, солома, лоза, водорості та всі матеріали, які містять волокно, а відповідно і матеріали, виготовлені з них - натуральні, синтетичні, штучні тканини і хутра, шкірзамінники, сітки, шнури, троси. Для створення необхідних властивостей та ефектів текстильні матеріали піддаються травленню, фарбуванню, формуванню, амальгамуванню, лазерній обробці, термообробці, гальванопластиці, різноманітним типам друку. Сучасні барвники дають можливість надати текстильному матеріалу будь-яких кольорів та ефектів - звичайних кольорів, флуоресцентних, таких, що відбивають світло, які видно в інфрачервоному світлі.

Усі ці, мабуть, найбільш надзвичайні можливості з усіх матеріалів та технік мистецтва та дизайну надають текстильному дизайну величезних, необмежених можливостей. В залежності від мети створення об'єкту та творчого задуму художник та дизайнер мають змогу обрати необхідні та бажані для втілення задуму матеріали. Ці матеріали дають можливість вільно оперувати формами, конструкцією, витримуючи значні навантаження, а головне, дають можливість виконання таких об'єктів як в інтер'єрі (indoor), так і в екстер'єрі (outdoor). Також завдяки матеріалам, які використовуються, текстильні об'єкти можуть бути „м'якими“, „м'якою скульптурою“, або „жорсткими“, „холодними“.

Усі ці якості текстилю дають можливість використовувати його для організації простору сучасних інтер'єрів та екстер'єрів різного напрямку і

стилю. Текстильні об'єкти, в залежності від задуму архітектора чи дизайнера, художника або їхньої співпраці, можуть бути домінуючим, навколо яких організовується простір відповідно до форми, кольору, концепції, естетичного навантаження об'єкту. Об'єкти в такому разі виступають центром композиційного вирішення середовища. В залежності від середовища вони можуть бути активні у кольорі, матеріалі, техніці, структурі, текстурі, архітектоніці, активні, часом аж до агресивності, або, будучи центром середовища, надавати йому м'якості, легкості, інтимності. Знову ж таки, в залежності від задуму, текстиль може виконувати і другорядні функції, надаючи середовищу необхідних якостей, створюючи фон, гармонізуючи, підкорюючи середовище головним акцентам. Текстильні дизайнерські 3D об'єкти можуть бути також і засобом формування і створення самого простору, поділу його на зони, відіграючи роль майже глухих перегородок, формальних меж розподілу простору, створювати бажані напрямки руху.

У будь-яких з вищевказаних випадків велике значення має „естетизація“ самого текстильного матеріалу, з якого виготовляється об'єкт та вміння підкреслити його фактуру, структуру і доцільність використання саме в цій композиції. Часто використання матеріалу диктує композиційне, колористичне, архітектонічне вирішення як 3D об'єкта, так і всього простору. Оскільки майже для всіх текстильних матеріалів характерні м'якість, теплота, „дружність“ до людини (people friendly) навіть при досить жорстких обробках, одна з основних властивостей текстиля, 3D включно, полягає в пом'якшенні, одухотворенні майже будь-якого простору, створенні затишку і комфорту. Іншими випадками є створення hi-tech просторів та об'єктів з використанням блискучого металевого та металізованого волокна, синтетики, скла та обробок лазером, амальгамами та іншими ефектами „холоду“.

Особливе місце займає самостійний текстильний арт- або дизайн-об'єкт. Він створюється як твір мистецтва і не прив'язаний до якого-небудь простору. Він є самодостатнім твором, основними у якому є концепція,

композиція, колір, їх взаємозв'язок з матеріалом, структурою, технікою, технологією. Взаємозв'язок усіх цих складових дає можливість судити про художні, естетичні якості твору і досягнення автором визначеної цілі (також це стосується всіх попередніх способів застосування 3D текстильних об'єктів).

Нажаль, в Україні об'ємно-просторовий 3D текстиль дуже слабо розвивається як об'єкт безпосередньої організації середовища в силу багатьох об'єктивних та суб'єктивних причин, основною з яких є неготовність замовників, а в багатьох випадках і публіки сприймати дані твори як самостійні, які мають композиційну, естетичну, філософську цінність, не є поробками чи ремеслом (craft) і мають не меншу цінність, ніж скульптура чи живопис. Наразі основними місцями, де можна бачити 3D текстиль є разові виставки або великі бієнале – "Текстильний шал" (Львів), міжнародна виставка та симпозиум сучасного текстиля "Скіфія" (Херсон), та триєнале - Всеукраїнська триєнале текстиля (Київ).

1. Проведене дослідження показало витoki та напрямки розвитку та застосування дизайнерських та художніх об'ємно-просторових композицій в організації середовища на сучасному етапі.
2. Аналіз основних властивостей матеріалів технік та технологій дозволяє зробити висновки про їх активний вплив на художні якості творів та їхнє призначення у середовищі.
3. Існує актуальна необхідність розвитку і входження об'ємно-просторового 3D текстиля в сучасний український простір інтер'єру та екстер'єру.

Подальші напрямки дослідження - вивчення концепційних, композиційних та формотворчих особливостей об'ємно-просторового 3D текстиля.

Таким чином гобелен - неодмінна деталь аристократичних інтер'єрів описаних в книгах письменників минулих століть. Французьке слово "гобелен" походить від прізвища паризьких фарбарів, що відкрили в 1662

році мануфактуру з виробництва тканих килимів-картин. Пізніше гобеленом стали називати будь-яку щільну декоративну тканину з витканим різнокольоровими візерунками.

3.2 Визначення основних етапів виготовлення вибору

У декоративному мистецтві, крім традиційних технік малювання і добре знайомого використання допоміжних матеріалів, постійно з'являються нові прийоми і варіанти їх застосування. Сьогодні ця тема дуже актуальна, тому що в сучасному дизайнерському інтер'єрі крім декоративних аксесуарів, виконаних в традиціях класичного образотворчого мистецтва, що створюють витончену атмосферу в домі і додають йому елегантний шик, часом, потрібні дещо інші творчі рішення.

Ідея нашої творчої роботи є створення декоративного панно, поєднання дерева та натуральних бавовняних ниток.

Наступний етап – фарбування та підбір ниток. Деякі відтінки утворюються двома кольорами для посилення декоративного ефекту. Далі ми натягуємо нитки основи на вертикальну раму (у моєму випадку це ліска), та розділяємо основу завдяки картонним смужкам. Коли наша основа вже розділена на 2 частини - ближній і дальній ряд. Тепер нам легше буде прокласти нитку в обидві сторони. Перша нитка прокладається зліва направо, тим самим закриваючи дальній ряд основи. Тепер прокладаємо нитку в зворотному напрямку, для того, щоб закрити ближній ряд. Декоративне панно складається з двох частин, це – передня частина (світлі відтінки) та задня частина (темні відтінки).

Нитки потрібно протягувати руками, а не човником або іншими пристосуваннями, ущільнюючи її при цьому звичайною столовою виделкою. Хоча, для килимового ткацтва (де щільність потрібна ще більше, ніж на гобелені в рамі) застосовується спеціальний дерев'яний молоток.

Та починається – диво творення – процес ткання роботи вручну, коли нитка за ниткою гобелен оживає.

Я скористалась найпростішою технікою виконання це – полотно. Найбільшим попитом користувалось, а значить і в найбільшій кількості виготовлялось, конопляне полотно. До появи і широкого розповсюдження матерії промислового виробництва (мануфактури), із конопляного полотна

шили чоловічий і жіночий одяг, речі хатнього ужитку. Ткали й рушникове полотно.

Коли роботу завершено, її зрізають, обв'язують та обшивають край, прасують, пришивають зі зворотної сторони паспорт, де вказано автора, назву твору мистецтва, розмір, матеріал та техніку виконання. Мій гобелен буде відразу тканий на рамі, яка буде служити, як оформлення декоративного панно.

Змішана техніка малювання - це написання однієї картини з використанням декількох різних технік. Іноді це дозволяє створити на папері ефекти, недоступні при застосуванні якоїсь однієї окремої техніки. А іноді тільки в такій змішаній техніці і можна створити бажаний твір [22]. Одним прикладом змішаних технік є одночасне застосування акварелі і акрилу, обидва ці типу фарб є водорозчинними, але при цьому акрил щільна і насичена, а акварель є більш прозорою.

У декоративному мистецтві стилізація - метод ритмічної організації цілого, завдяки якому зображення набуває ознак підвищеної декоративності і сприймається своєрідним мотивом візерунка (тоді ми говоримо про декоративну стилізацію в композиції). У дизайні і декоративному мистецтві під стилізацією прийнято розуміти процес декоративного узагальнення зображення на основі зміни форми, текстильного опрацювання, модифікації кольору і об'єму [23].

Велике значення під час виконання ескізного проекту приділялося побудові правильної композиції. Правильно побудована композиція забезпечує єдність форми і змісту, підсилює емоційний вплив і впливає на зорове сприйняття інтер'єру.

Композиція (від лат. *Compositio*) - означає складання, з'єднання і поєднання різних частин в єдине ціле відповідно до будь - якої ідеєю [24].

1. Для початку роботи розробили ряд ескізів, щоб досягти поставлених перед собою завдань.

2. Другий етап включав в себе, розміщення і стилізацію об'єктиву. Пошук кольорової гами переднього та заднього плану декоративного панно.
3. Після цього ескіз виконувався в заданому розмірі, 90*110 см. Перенесли ескіз на акварельний папір, використовуючи акварельні та акрилові фарби "СОНЕТ" поклали основні колірні плями, щоб декорувати роботу пропрацювали детально графічною ручкою.
4. За готовим ескізом почали виконувати роботу безпосередньо на рамі.
5. Для надання панно закінченого вигляду проробили деякі деталі.

Отже, дотримуючись правил ведення роботи над декоративним панно, не порушуючи етапи виконання, використовуючи різні техніки та художні матеріали, можна досягти потрібного результату.

Отже, творення гобелена починається з ідеї, що знаходить свої обриси в ескізі – спочатку графічному, а потім кольоровому. Після цього потрібно збільшити малюнок до натурального розміру майбутнього гобелена. Робочий малюнок обов'язково робиться в кольорі.

3.3 Кошторис дипломної творчої роботи

Стадії виконання:

- ескізний проект (розробка ідея, макет, проби в матеріалі);

Розміри роботи	Одиниці вимірювання
Виріб без доповнюючих деталей	90/110 см.
Виріб з деталями	100/120см.
Вага виробу без доповнюючих деталей	кг.
Вага виробу з деталями	кг.

Витрати на додаткові деталі:

Назва	Кількість	Ціна
Дерев'яна рама	1 шт;	500 грн
Цв'яхі	400 шт;	100 грн
Ліска для основи	2 шт;	200 грн
Бавовняні нитки	10 шт;	1000 грн
Лляні нитки	2 шт;	200 грн

Витрати на.....

Назва	Кількість	Ціна
Всього:		

ВИСНОВКИ

1. Декоративне мистецтво - це особлива галузь художньої творчості, яка підпорядкована своїм законам розвитку, має свою особливу художньо - образну мову.

Декоративне мистецтво пройшло величезний шлях розвитку від елементарних прикрас первісними людьми різних знарядь, посуду, одягу до складних предметів у сучасному інтер'єрі, місті. Класифікувати твори декоративно - ужиткового мистецтва можна за ознаками матеріалу, технікою виконання та призначенням.

2. Розглянувши панно можемо сказати, що використовуємо різні техніки та матеріали дерево, нитки, клей. Це колажі живописні та графічні, тканинні, дерев'яні, кам'яні, скляні панно та інші.

Декор у перекладі з латини означає «прикрашати». «Декоративність якійсна особливість мистецького твору, що визначається його композиційно - пластичним і колористичним ладом і виступає як одна з форм краси. Тією чи іншою мірою декоративність проявляється в усіх видах просторових мистецтв, а в декоративно-прикладному слугує головною формою вираження змісту і художньої образності. Якість декоративності вимагає особливих прийомів, типу художньо-образного мислення, міфопоетичного ставлення до дійсності».

У сучасному дизайні інтер'єру широко застосовується такий елемент декору, як настінне панно. Цікаві художні комбінації, створювані на основі різних матеріалів і текстур, - відмінний варіант прикраси будинку. Панно являє собою дизайнерську комбінацію з декількох зображень, виконану на основі будь-якого матеріалу. Дана прикраса користується популярністю в оформленні домашніх і офісних інтер'єрів. Сучасні дизайнери знаходять йому застосування в декорванні абсолютно будь-яких поверхонь. Це можуть бути стелі, зовнішні стіни будівлі і т. д.

3. Сьогоднішня мозаїчність професійного панно свідчить про рух та неоднозначність підходу до технічних засобів, вихід за межі камерності, розмивання жанрових структур. Використання традиційних технік в композиції декоративного панно в поєднанні з вільним трактуванням текстильних матеріалів європейських художників додає нового звучання українському текстилю, спонукає мистецтвознавців і художників - майстрів подивитися під іншим кутом зору на панно, образотворчі можливості технік, образну семантику орнаментів.

Крім відомих традиційних художніх стилів, відомі і інші сучасні техніки: стрінг-арт, поп-ап, кінусайга, скрапбукінг, декупаж тощо.

4. Для початку творчої роботи визначилися з темою та матеріалом. Визначилися з розмірами і кількістю робіт, на яких будуть зображені фотомистецтво через об'єктиві.

Надалі зайнялися пошуком ескізів на папері, розміщення і стилізацію фотомистецтва крізь об'єктиві, на передньому та задньому плані. Після цього ескіз виконувався в заданому розмірі, 90*110.

Перенесли ескіз на акварельний папір, поклали основні колірні плями і пропрацювали детально. За готовим ескізом почали виконувати роботу безпосередньо на рамі.

Таким чином, дотримуючись правил ведення роботи над декоративним панно, не порушуючи етапи виконання, використовуючи різні техніки та художні матеріали, можна досягти потрібного результату.

З давніх-давен людина намагалась зобразити якимось чином кращі моменти свого життя. Це намагання привело до того, що на світі з'явилося таке мистецтво як фотографія. Впродовж довгого часу, відтоді як було зроблено першу фотографію, це заняття стало улюбленим для мільйонів людей. Коли ти вперше взяв в свої руки фотокамеру і відчув, що це твоє покликання, відтоді у тебе з'явилося непереборне бажання дивитися на навколишній світ через об'єктив фотокамери.

Уміння фотографувати – це не тільки процес, який приносить задоволення фотографу, але попри все ви завжди можете надати можливість помилуватися своїми досягненнями, показати їх іншим людям, провести аналіз своєї роботи та виявити допущені помилки.

Вміння фотографувати – це в першу чергу творчість, а вже після цього копітка повсякденна робота, без якої ви ніколи не зможете створити справжні шедеври.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кара - Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «Великого стилю» / Т. Кара - Васильєва, З. Чегусова - К. : Либідь, 2005. - 274 с.
2. Климова Л. В. Образотворче мистецтво. Плани-конспекти. 5 клас.-Х.: Веста: Видавництво “Ранок”, 2006. - 144 с.
3. Гулей О. В. Декоративно-прикладне мистецтво: Навчальний посібник. - Суми: Видавництво СумДПУ ім. А. С. Мақаненка, 2010, - 152 с.
4. Декоративное искусство, история развития декоративного искусства [Електронний ресурс] - Режим доступу: <http://www.baget1.ru/applied-arts/applied-arts.php>
5. Различные виды декоративных панно [Електронний ресурс] - Режим доступу: <http://www.kovalev-ceramics.com/articles/134>
6. Время акцентов: как гармонично использовать объемные картины и панно в интерьере? [Електронний ресурс] - Режим доступу: <http://happymodern.ru/obemnye-kartiny-v-interere-foto/>
7. Интересные идеи для вашего дома. Украшение интерьера своими руками / [сост. С. А. Шанина]. - М.: РИПОЛ классик, 2010. - 256 с.
8. Історія виникнення панно. Історія і сучасність панно і цікаві факти [Електронний ресурс] - Режим доступу:
9. <https://sudokuweb.ru/raznoe/istoriya-viniknennya-panno-vikipediya.html>
10. Бондарєва О. А. Художественная керамика: учебно-методическое пособие / О. А. Бондарєва.-Москва; Берлин: Директ- Медиа, 2019.-51 с.
11. Богайчук Р. В. Трудове навчання. Конспекти уроків. 3 клас. до підр. Веремійчика, В.П.Тименко. Тернопіль: навчальна книга - Богдан. 2012.- 119 с.
12. Овчинникова Е. Панно без границ / Е. Овчинникова // Идеи вашего дома. - 2009. - №4.

13. Види панно: знайдеться рішення для кожного інтер'єра. Що таке панно [Електронний ресурс] - Режим доступу: <https://slovodelo.ru/poleznye-materialy/vidy-panno/>
14. Ращупкина С. Ю. Соленое тесто. Поделки, игрушки, сувениры, панно, фоторамки/[сост. С.Ю. Ращупкина].- М.: РИПОЛ классик, 2011. - 256 с.
15. Каминская Е. Мозаика из круп и семян/ Каминская Е: Издательство Рипол Классик, 2011. - 43 с.
16. Каленюк О. М. Інтерпретація традиційної української вишивки в сучасному професійному панно, / Каленюк О. М. 2018. - 269 с.
17. Штольдер Н. В. Панно епохи модерн : автореф. дис. на соискание уч. степени канд.искусствоведения: / Штольдер Н. В. М., 2005. - 233 с.
18. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво: словник-довідник.
19. / Пасічний А. М. Тернопіль: Навч. книга - Богдан, 2003. - 216 с.
20. Писаренко Н. П. Тенденція перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця ХІХ - початку ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства.: / Писаренко Н. П. Київ, 2002. - 20 с.
21. Михайленко В. Є. Основи композиції. Геометричні аспекти художнього формотворення / В. Є. Михайленко, М. І. Яковлев. - К.: Каравела, 2014. - 254 с.
22. Стринг - арт — картини из гвоздей и нитей: что это и как ему научиться [Електронний ресурс] - Режим доступу: http://burdastyle.ru/master-klassy/decor/string-art-kartiny-iz-gvozdej-i-nitej-chto-eto-i-kak-emu-nauchitsya-14091_14091/
23. Цапенко О. О. "Сучасні техніки декоративно - прикладного мистецтва / Цапенко О. О. Успіх приходить до того, хто робить те, що найбільше любить." [Електронний ресурс] - Режим доступу:
24. <http://www.myshared.ru/slide/1084372/>
25. Чим хороша змішана техніка малювання? [Електронний ресурс] - Режим доступу: <http://sovilit.com.ua/article/ru/pianka-spearfishing>

- 26.Король А. М. Декоративна стилізація в натюрморті [Електронний ресурс] / А. М. Король - Режим доступу: <http://intkonf.org/korol-am-dekorativna-stilizatsiyi-v-natyurmorti/>
- 27.Види та жанри образотворчого мистецтва. Поняття стилю [Електронний ресурс] - Режим доступу: <http://infopedia.su/17x27c4.html>
- 28.Список використаної літератури
- 29.Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению: Учеб. пос. / О.А. Авсиян. - М.: Изобраз. искусство, 1985. - 152 с.; ил.
- 30.Александров Н.Н. Проблемы художественной композиции / Н.Н. Александров // Академия Тринитаризма. - М., Эл № 77-6567, публ. 17452, 12.05.2012. - Режим доступа: <http://www.trinitas.ru>
- 31.Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. / Г.Вишеславський / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ; Ред.: В.Д. Сидоренко (голова) та ін.]. - К.: Інтертехнологія, 2006. - С. 433-436, 449-454. - Режим доступу: <http://elib.nplu.org>
- 32.Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном круговращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. - Х.: Фолио, 2000. - 256 с.
- 33.Иконников А.В. Искусство, среда, время / А.В. Иконников. - М.: Сов. художник, 1984. - 336 с.; ил.
- 34.Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду / О.Нога. - Л.: Основа, 1993. - 112 с.
- 35.Островский Г.С. Добрый лев Марии Приймаченко / Г.С. Островский. - М.: Сов. художник, 1990. - 208 с.; ил.
- 36.Пикассо: Сб. статей о творчестве / Под ред. и с предисл. А.Владимирского. - М.: Изд-во иностранной л-ры, 1957. - 90 с.; ил.

37. Поль Гоген. Письма, Ноаноа, из книги «Прежде и потом»: Сб. / Авт.-состав. и вступ. ст. А.С. Кантор-Гуковской. - Л.: Искусство, 1972. - 256 с.; ил.
38. Сак Л.Н. Про композицію в скульптурі / Сак Л.Н., Гельман М.І. - К.: Жовтень, 1959. - 88 с.; іл.
39. Сомов Ю.С. Композиция в технике / Изд. 2-е, перераб. и доп. / Ю.С. Сомов. - М.: Машиностроение, 1977. - 271 с.; ил.
40. Василий Кандинский. О духовном в искусстве. - М., 1992. - Режим доступа: <http://bookz.ru/authors/kandinskii-vasilii>
41. Художник и город: Сб. ст. и публ. / Сост. М.Л. Терехович. - М.: Сов. художник, 1988. - 400 с.; ил.
42. A. K. Nicholas. True Confessions of Nude Photography. A Step-by-Step Guide To Recruiting Beautiful Models, Lighting, Photographing Nudes, Post-Processing Images, and Maybe Even Getting Paid to Do It. Second edition. 2010
43. Aaron Asadi. Seniors Edition Digital Photography. 2014
44. Aaron Asadi. The Portrait Photography Book and Landscapes Photography Book. Vol2. 2014
45. Alan Hess. Night and Low-light Photography Photo Workshop. 2012
46. Alison Parks-Whitfield. Food Styling and Photography For Dummies. 2012
47. Annie Leibovitz. Annie Leibovitz at Work. 2008
48. Bill Hurter. 100 Techniques for Professional Wedding Photographers. 2009
49. Bill Hurter. Existing Light Techniques for Wedding and Portrait Photography. 2008
50. Bill Hurter. Group Portrait Photography Handbook, 2nd Ed. 2005
51. Bill Hurter. Master Posing Guide for Wedding Photographers. 2009
52. Bill Hurter. Portrait Photographers Handbook. Third Edition. 2007
53. Bill Hurter. The Best of Adobe Photoshop. Techniques and Images from Professional Photographers. 2006