

BAUHAUS

АВАНГАРД

Oskar Schlemmer, 1922

Vasil Emeliov, 1924

HISTORY OF
DESIGN

IN MODERN LIFE

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ

100 РОКІВ
СУЧАСНОСТІ:
ІДЕЇ БАУГАУЗУ
ТА УКРАЇНСЬКОГО
АВАНГАРДУ
У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ
ТА ДИЗАЙН-ОСВІТІ

КИЇВ

КНУКІМ

2 Квітня
2020 **3**

МІНІСТЕРСТВО
ОСВІТИ І НАУКИ
КИЇВСЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Всеукраїнської науково-практичної
конференції
Київського національного
університету культури
і мистецтв

100 РОКІВ СУЧАСНОСТІ: ІДЕЙ БАУГАУЗУ ТА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ТА ДИЗАЙН-ОСВІТІ

2 — 3 квітня 2020 р.



УДК 76 + 655.533 + 391]: 316.77 (06)
В410

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(Протокол № 10 від 26.05.2020)

**100 років сучасності: ідей Баухауз та українського авангарду
у сучасному дизайні та дизайн-освіті:** матер. Всеукр. наук.-практ. конф.,
2 — 3 квітня 2020 р. / МОН України, Київ. нац. ун-т к-ри і мист; редкол.:
Удріс-Бородавко Н., Болтенков А., Чистіков О.—К.: КНУКіМ, 2020.—180с.

УДК 76 + 655.533 + 391]: 316.77 (06)
В410

© Автори публікацій, 2020

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020

ПЕРЕДМОВА

Всеукраїнська науково-практична конференція «100 років сучасності: ідеї Баугаузу та українського авангарду у сучасному дизайні та дизайн-освіті» – складова науково-мистецького проєкту, в рамках якого передбачена виставка в галереї і каталог студентських робіт, майстер-класи та видання тематичного наукового журналу «Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну».

Світова спільнота гучно відгукнулася на 100-річчя заснування легендарної школи дизайну. В Україні також пролунав відгомін цих подій, але нас цікавить передусім зростання суспільної уваги до спадщини українського авангарду 1920 — 1930-х рр. Це культурний феномен, у рамках якого не лише синтезувалися різні види мистецтв, але й відбулося це на платформі дизайну як системного процесу проєктування єдиного об'єктно-інформаційного простору. Потужність виставкових проєктів, присвячених творчості В. Єрмилова, сценографії і театральним костюмам О. Екстер, А. Петрицького, О. Хвостенко-Хвостова, В. Меллера, українському кіноплакату, пошукам предметного дизайну учнями та викладачами Межигірського художньо-керамічного технікуму, що почав свою діяльність саме в зазначений період та інших, більш локальних, як наприклад «Соня Делоне: ритм кольору», – говорить про зростання й поширення розуміння українською спільнотою унікальності й цінності такої мистецької спадщини світового рівня для України в контексті набуття нею усвідомленої власної ідентичності.

Сучасний простір наукової та науково-популярної літератури наймовірно збагатився новими виданнями з якісною поліграфією. На полицях книгарень та сайтах видавництв можна знайти багато цікавих ілюстрованих альбомів, присвячених новим відкриттям та переосмисленню спадщини 1920 — 1930-х рр. в мистецтві і дизайні. Тішить, що більшість авторів видань – українці або іноземці українського походження.

Також цікавим і корисним є досвід українських навчальних закладів у вивченні ідей, концепцій, стилістики і художньої мови творів того періоду. До участі у виставковому проєкті надісла-

ли роботи студенти зі Львова, Харкова, Київських університетів. Шрифти, плакати, ілюстрації, оформлення рекреаційних зон, креативні моделі одягу – всі проєкти свідчать про високий рівень опанування молодими дизайнерами основ стилю та здатності екстраполювати досвід минулого в сучасні тенденції.

Для роботи над матеріалами до конференції пропонувалися різні аспекти теми. Залишилася не достатньо висвітленою підтема персоналій українського авангарду, зокрема дизайнерів Анатолія Петрицького та Олександра Хвостенко-Хвостова, які народилися в один рік та у 2020 р. відзначено їхнє 125-річчя. Також цікавою залишається тема дискусії «Спадок Баугауз та українського авангарду у сучасному дизайні: варто наслідувати чи час шукати нові форми?».

Більш ґрунтовна та інноваційна наукова рефлексія на зазначений період в рамках нашого науково-мистецького проєкту знайшла реалізацію в новому номері наукового журналу Факультету дизайну і реклами «Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну». З ним можна ознайомитися на сайті та у надрукованому виданні.

Звертаємо увагу, що за всі подані ідеї та факти відповідальність несуть автори. Редакційна колегія передбачила подачу текстів у вільній формі, а оформлення списку використаних джерел згідно з офіційно затверджених систем.



*Удріс-Бородавко Наталя
Сергіївна,
кандидат соціологічних
наук, доцент, завідувачка
каф. графічного дизайну
КНУКіМ*

Удріс-Бородавко Наталя Сергіївна ПЕРЕДМОВА.....	3
--	---

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПАРАДИГМИ БАУГАУЗУ ТА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Прищенко Світлана Валеріївна КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА БАУГАУЗУ.....	9
--	---

Михайлова Рада Дмитрівна КОНСТРУКТИВІЗМ ЯК МЕТОД ТА СТИЛІСТИЧНИЙ НАПРЯМ.....	13
---	----

Вежбовська Ліліана Романівна АВАНГАРДИСТИ У ПОШУКАХ РОЗВИТКУ ЕЛЕМЕНТІВ ФОРМИ: МІЖ КОСМІЗМОМ І КОНСТРУКТИВІЗМОМ.....	18
---	----

Прокopcук Інна Юхимівна НЕУТИЛІТАРНИЙ ТА ПРИКЛАДНИЙ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ КОНСТРУКТИВІЗМУ.....	23
---	----

Касаткіна Ірина Анатоліївна КОНСТРУКТИВІЗМ ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ.....	27
--	----

Будник Андрій Вікторович БАУГАУЗ І УКРАЇНСЬКИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ: СПІЛЬНЕ І ВІДМІННЕ У ВИДОВИЩНОМУ ПЛАКАТІ ТА ДИЗАЙНІ ДРУКОВАНОЇ ПРОДУКЦІЇ.....	32
---	----

Федак Анна Ярославівна УТОПІЧНА СКЛАДОВА ІДЕЙ БАУГАУЗ ТА АВАНГАРДУ.....	37
--	----

Чистіков Олексій Павлович ВИТОК ОСМИСЛЕННЯ КОЛЬОРУ: МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ ТА БАУГАУЗА.....	40
---	----

Черкесова Інна Григорівна ЗНАЧЕННЯ ТЕОРІЇ КОЛЬОРУ ЙОГАННЕСА ІТТЕНА У СУЧАСНІЙ ДИЗАЙН-ОСВІТІ.....	45
--	----

Івашко Юлія Вадимівна, Чан Пен ЄВРОПЕЙСЬКІ АВАНГАРДНІ САДИ 1920-Х РР.....	51
Кисельова Катерина Олександрівна УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД В ТЕАТРАЛЬНИХ ДЕКОРАЦІЯХ ТА КОСТЮМІ.....	53
Руденко Тетяна Валеріївна АВАНГАРДНИЙ ДИЗАЙН ВАДИМА МЕЛЛЕРА.....	59
Удріс Ірина Миколаївна ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ МОДНОГО ОБРАЗУ В ФЕШН- ІЛЮСТРАЦІЇ АР ДЕКО.....	65
Книжникова Софія Володимирівна КОНСТРУКТИВІЗМ У ВСТУПНИХ ТИТРАХ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ 1920-30-х РОКІВ.....	71
Школьна Ольга Володимирівна БОЙЧУКІЗМ У МЕЖИГІРСЬКОМУ МИСТЕЦЬКО-КЕРАМІЧНОМУ ТЕХНІКУМІ-ІНСТИТУТІ ЯК ЯВИЩЕ АВАНГАРДНОГО ПОРЯДКУ...78	
Шрамко Тетяна Вікторівна АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ.....	84
Одрехівський Роман Васильович РОЗВИТОК ЕТНОДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ).....	91
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ІДЕЙ БАУГАУЗУ ТА КОНСТРУКТИВІЗМУ У СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ ДИЗАЙНУ	
Литвиненко Наталія Миколаївна СПАДОК БАУГАУЗ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ.....	95
Божко Тетяна Олександрівна ВПЛИВ БАУГАУЗУ ТА КОНСТРУКТИВІЗМУ НА ФОРМУВАННЯ МОВИ СУЧАСНОЇ ІНФОГРАФІКИ.....	102

Чуєва Оксана Володимирівна ГЕОМЕТРИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ТА КОМПОЗИЦІЇ БАУГАУЗА В ДИЗАЙНІ ПАКУВАЛЬНОЇ ПРОДУКЦІЇ.....	106
--	------------

Клівак Владислав Світозарович ВПЛИВ ІДЕЙ БАУГАУЗУ НА СТВОРЕННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ.....	110
---	------------

Савіцька Олена Володимирівна КОЛЬОРОВЕ КОЛО ЙОХАННЕСА ІТТЕНА ТА ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ЗАЧІСКИ.....	114
---	------------

Поліщук Алла Анатоліївна АКЦИДЕНТНИЙ ШРИФТ У КОНТЕКСТІ ІДЕЙ БАУГАУЗА В ОСВІТНЬО-ВИХОВНИХ ПРОЕКТАХ.....	120
---	------------

Петровська Юліана Романівна НАСЛІДУВАННЯ ІДЕЙ БАУХАУЗУ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТАХ МАЛИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ СТУДЕНТАМИ ЛЬВІВСЬКОЇ ПОЛІТЕХНІКИ.....	124
---	------------

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ДИЗАЙНУ ХХІ СТ.

Матоліч Ірина Яремівна РОЛЬ ДИЗАЙНЕРА У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ...	128
---	------------

Шеменьова Юлія Володимирівна ХУДОЖНИКИ-МУРАЛІСТИ ЯК АКТИВАТОРИ ЗМІН У КУЛЬТУРІ, СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ ТА ГРОМАДСЬКОМУ ЖИТТІ.....	134
---	------------

Обуховська Еліна Василівна, Обуховська Любава Василівна СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ АВТОРИТЕТУ ВИКЛАДАЧА ДИЗАЙНУ.....	140
---	------------

Вороніна Марина Вікторівна НАВЧАЛЬНА ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТІВ НА ПРИКЛАДІ КОНКУРСІВ МОЛОДИХ ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ.....	144
---	------------

Стемпіцька Юлія Сергіївна ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ АРТ-БУКУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ТВОРЕННЯ.....	149
--	------------

Стрілець Валерій Федорович
УТОЧНЕННЯ ФОРМУЛЮВАННЯ ТЕРМІНУ «МЕБЛІ» ДЛЯ
НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ.....152

Дядюх-Богатько Наталія Йосипівна
ДИЗАЙН ШИРОКОФОРМАТНОЇ РЕКЛАМИ:
ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ТА МИСТЕЦЬКА ЦІННІСТЬ.....157

Аметова Лілія Маметівна
МУРАЛИ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНІЇ ГАПЧИНСЬКОЇ.....160

Мостовщикова Дар'я Олегівна
УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ
ГАРЯЧОЇ ЕМАЛІ В ІНТЕР'ЄРІ ТА ЕКСТЕР'ЄРІ164

Пугаченко Маргарита Костянтинівна
ЛУСКАЛКИ – АВАНГАРДНИЙ НАПРЯМОК УКРАЇНСЬКИХ
СКЛЯНИХ ПРИКРАС.....170

Обуховська Любава Василівна, Обуховська Еліна Василівна
ЕТНОДИЗАЙН
У ВИМІРІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРИМІТИВІЗМУ.....175

УДК 7.012+769.91

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА
СПАДЩИНА БАУГАУЗУ**

Прищенко Світлана Валеріївна,
доктор мистецтвознавства,
професор, завідувачка кафедри
графічного дизайну
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (Київ)

***Ключові слова:** Баугауз, функціоналізм, дизайн, рекламна графіка, плакат.*

Історію Баугаузу – Вищої школи архітектури та дизайну Німеччини – досліджено достатньо повно, однак, не розкритими повною мірою залишаються стилістичні аспекти функціоналізму в рамках сучасних інтерпретацій. Деякі дослідники часто зводять цінність Баугаузу лише до утилітарності, проте кращі об'єкти його культурно-мистецької спадщини мають цінність саме тому, що архітектори, конструктори, художники не відокремлювали естетику та корисність, зберігали єдність мистецтва і технологій, взяли на себе відповідальність за новітні принципи дизайну та створили системний підхід до проектування. 1920-ті рр. були надзвичайно творчим десятиліттям, з абсолютно новаторською «візуальною мовою» (термін введений В. Гропіусом).

Функціоналізм став соціально-естетичним рухом в архітектурі та прикладних мистецтвах, отримав великого поширення в Європі та Америці у всіх видах дизайну та реклами і став домінувати з середини ХХ ст. – це антиеклектика, врахування потреб людини,

максимальні зручність та комфорт (ергономіка), екологічність, інтернаціональна стилістика: геометричні форми, конструктивність, площинні насичені кольори, найчастіше відсутність декору і національної ідентичності. Також дизайнери відмовилися від національних шрифтів, наприклад, від німецької «фрактури», національних ознак та намагалися створити наднаціональний стиль. Дизайн почав розумітися не лише як сфера технічного проектування, але й як вид творчої діяльності, як концепція, як нова мистецька парадигма, як соціокультурний процес, а стиль – як ідеологія форми і прояв візуальної культури.

Баугауз став носієм ідей функціоналізму і зробив вагомий внесок у розвиток світового дизайну – художньо-проектної культури, сформував дизайн-мислення, орієнтоване на споживача, вважав за мету не приваблення покупців, а намагався зробити революцію у співвідношеннях «форма – функція – нові матеріали». Його девізом був вислів «форма йде за функцією». Тексти, фотографії і графічні елементи були єдиним цілим, яке подавалося покупцям у вигляді чіткого та зрозумілого звернення. Комбінація типографії та фотографіки висунула концепцію функціональної графіки, реклама була визнана необхідним завданням тогочасного суспільства, її функція ретельно вивчена, а дизайн став візуально організованим. Саме завдяки своїй раціональності, ідеальній геометрії, простоті й легкості стиль «Баугауз» став відомим в усьому світі. Творчі об'єднання революційно мислячих архітекторів школи виступали проти приватної розкоші та наголошували на соціальній функції дизайну. На їхню думку, архітектура після Першої Світової війни мала стати кардинально іншою – з орієнтиром на технології масового виробництва.

Дизайн і рекламна графіка II пол. XX ст. запозичили модульні сітки, геометризм, монтаж елементів, обмежену колірну палітру, в якій домінували три основні ахроматичні (білий, сірий, чорний)

та три основні хроматичні кольори (жовтий, синій, червоний) з використанням трьох основних фігур (квадрата, трикутника, круга). Культурно-естетичні засади функціоналізму Баугаузу поступово поширювалися світом: колишні учні відкривали школи та студії, просуваючи головну ідею «від ремесла до індустріального виробництва» у промисловому та графічному дизайні, дизайні архітектурного середовища.

У XX ст. функціональний стиль в Україні мав найбільш відчутні прояви в різновидах дизайну та реклами у промислових східних регіонах Харківщини, Донбасу, Дніпропетровщини, Запоріжжя. Методика викладання фахових дисциплін визначила підготовку архітекторів і дизайнерів не лише у XX ст., вони донині помітно впливають на архітектурну та дизайн-освіту. Баугауз має транснаціональний ефект, вважається «фабрикою талантів сучасної епохи», продовжує впливати на мистецькі практики, архітектуру, дизайн і рекламу.

Протягом ювілейного 2019 р. відбулася велика кількість ретроспективних виставок, тематичних турів, семінарів і воркшопів по всій Німеччині, але найбільша кількість їх була в Берліні, Веймарі, Дессау, Лейпцигу та Мюнхені. Було надруковано неймовірну кількість книг, плакатів, альбомів і буклетів, присвячених Баугаузу: архітектурі, живописним пошукам, дизайну середовища, одягу, промисловим виробам, рекламній графіці, упаковці, дизайну книги та періодичних видань. Коротка подорож авторки до Берліну у вересні 2019 р. стала надзвичайно цікавою і пізнавальною: вітрини багатьох магазинів меблів, освітлення, текстилю, посуду, одягу, канцтоварів, іграшок були оформлені в стилістиці Баугаузу щодо форм, кольорів, матеріалів. На сайті «Баухауз100» розміщено інформацію про всі культурні події та мистецькі заходи (www.bauhaus100.de), зокрема, про виставку фотографій, плакатів і знакових об'єктів у Берлінській галереї, що тривала півроку. До юві-

лею побудовано музей Баугаузу у Веймарі (www.klassik-stiftung.de), оновлено музей Баугаузу в Дессау (www.bauhaus-dessau.de), в Берліні будують новий музей та проводять реконструкцію всесвітньо відомого Баугауз-архіву (www.bauhaus.de).

Висновки. Не заглиблюючись у суто конструктивні й технологічні аспекти проєктування, відзначимо актуальність функціонального стилю в сучасному предметно-просторовому та візуально-інформаційному середовищі: меблях, посуді, текстилі, знакових формах, промисловій і рекламній графіці, фотографії, плакаті, упаковці, дизайні книги, web-дизайні. На підставі проведеного аналізу з'ясовано, що стилістика школи «Баухауз» має художню та функціональну цінності, а її твори набули статусу світової культурно-мистецької спадщини. В умовах сучасного стильового хаосу, трансформацій постмодернізму в пост-постмодернізм, товарного перенасичення і гіпер-споживання все більшої популярності набуває функціоналізм у різновидах дизайну та реклами.



УДК 72.03

**КОНСТРУКТИВІЗМ
ЯК МЕТОД ТА
СТИЛІСТИЧНИЙ НАПРЯМ**

Михайлова Рада Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри дизайну
інтер'єру і меблів
Київського національного
університету технологій та дизайну

***Ключові слова:** Баугауз, конструктивізм, стилістичний напрям, архітектура, образотворче мистецтво, література, музика, дизайн.*

Основу новітніх ідей та творчих розробок Баугауза (1919–1933 рр.) складав конструктивізм – метод та стилістичний напрям, який проявився у архітектурі, художньому конструюванні (дизайні), декоративному оформлюванні, декоративно-прикладному та образотворчому мистецтві, мистецтві фотографії. Риси конструктивізму відобразили література, музика, театр 1920–30-х рр. Він позначився на культурі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

В Німеччині, де діяв Баугауз, а також Голландії, конструктивізм розглядають як частину інтернаціонального стилю, похідного від функціоналізму, що має в основі акцентування експресії конструкцій. У живописі та скульптурі його відносять до напрямів авангардизму з його філософією руйнування традиційних художніх законів та пошуками радикально нових форм. Заснований на світоглядних засадах доби індустріалізації, конструк-

тивізм, назва якого походила від латинського *constructio* – побудова, характеризували тектоніка, конструкція, матеріальність як відображення головної теми – підпорядкування творчості виробництву [2].

З'явившись у 1915 р. в європейському просторі, на теренах СРСР, до якого на той час належала Україна, конструктивізм був наслідком пролетарської революції 1917 р. Він уособлював нове, авангардне мистецтво, мобілізуючими засобами якого були «виробничі елементи» образності. Офіційно метод стилістичного напрямку конструктивізму в СРСР був проголошений у 1922 р. у книзі О. М. Гана «Конструктивізм».

В архітектурі конструктивізм унаочнював економність, раціональну доцільність, геометризм, монолітність. Маючи на меті поєднання мистецької творчості з виробництвом, конструктивізм відкидав невмотивовану декоративність, схематизував мову та виражальні засоби мистецтва, надавав їм лаконічності. Лідери конструктивізму, висунувши задачу «конструювання» довкілля, прагнули осмислити формотворчі можливості техніки, конструкцій, естетичних якостей будівельних матеріалів – металу, бетону, скла у суворих, функціонально переконливих спорудах. Їх зразки, починаючи з конкурсу проектів будівлі Палацу Праці в Москві (1923), демонстрували новітні форми, пропорції й елементи. Переможці конкурсу брати Леонід, Віктор та Олександр Весніні запропонували раціональні плани разом із новітніми будівельними матеріалами та чіткими залізобетонними каркасами. В теоретичних виступах О. Весніна та М. Гінзбурга були сформульовані головні принципи конструктивізму. Вони полягали в ідеї нового «виробничого мистецтва», спрямованого на створення «корисних речей» для гармонійного побуту сучасної людини в зручному, облаштованому середовищі міста. Характерними для конструк-

тивізму спорудами стали палаци Праці, робочі клуби, фабрики-кухні, будівлі-комуни. Розробником функціонального методу проектування, заснованого на науковому аналізі доцільності та функціональності містобудівних комплексів в Радянському Союзі стала творча організація конструктивістів ОСА – Об'єднання сучасних архітекторів (1926), яка розробляла принцип раціоналізації на засадах типізації європейського функціоналізму, а також архітектуру «сучасного руху». В Україні найяскравішою пам'яткою конструктивізму вважають будівлю Держпрому (нині – Будинок української промисловості) у Харкові (1925–1928) на площі Дзержинського (нині — площа Свободи), створену за проектом ленінградських архітекторів-конструктивістів Сергія Серафимова, Самуїла Кравця, Марка Фельгера та інженера Павла Роттерта [5].

Конструктивізм знайшов своє втілення також у новому за типом інтер'єрі. Блискучі новаторські зразки створював харківський митець В. Єрмилов, який втілював стилістику конструктивізму у низці зразків 1920–40х рр. Це були у 1927 р. інтер'єри виставкових залів та трибуна-реклама на Всеукраїнській ювілейній виставці, у 1928 р. – зали українського відділення Міжнародної виставки друку «Преса» у Кельні (разом з Е. Лисицьким, А. Тишлером, В. Меллером), у 1934-35 та 1939 рр. – приміщення Харківського палацу піонерів (разом із В. Меллером), у 1937-38 рр. – павільйон УРСР на ВРГВ (разом з А. Петрицьким), у 1940-41 рр. – зали Театрального музею [3].

В образотворчому мистецтві прихильники конструктивізму надавали великого значення техніцизму, штучним конструктивним формам та абстракціям. Конструктивізм формувався під впливом футуризму та культу майбутнього, супрематизму з його ідеєю комбінацій геометричних обрисів, кубізму з геометризаци-

єю форм, пуризму як прагнення до «первісної чистоти», інших новацій. Конструктивістські ідеї втілювали у своїх творах художники, скульптори та графіки, як, наприклад, фотохудожник Олександр Родченко, з іменем якого пов'язані не лише новаторські витвори мистецтва, а й початки радянського дизайну. Так, наприклад, світлини О. Родченка, з притаманними їм геометризованими композиціями, карколомними ракурсами, скороченням об'ємів, демонструють стилістику конструктивізму і водночас дизайнерську креативність фотомонтажу. Кольоровий фотомонтаж застосовував також майстер плакату С. Сенькин, який поєднував художні елементи у виразній геометризациі прямокутних ритмувань чорного, червоного, білого, сірого із додаванням синіх та жовтих тонів.

Геометризовані форми конструктивізму знайшли місце також у спортивній та щоденній одяговій моді, у перукарському мистецтві, зокрема, моді на короткі стрижки, які зазнали новітнього осмислення через пряму лінію та підкреслену «прямовисність».

Теорія та практика конструктивізму зазнала розвитку і в літературі, насамперед, поезії, де «виробнича» тематика, знайшла вираз у збірках «Госплан літератури», «Бізнес», у винайденні нового поетичного розміру – тактовика, виражальних засобів «очеркизму» і «прозаїзму», у експериментах з декламацією творів тощо. Її реалізацію здійснили поети І. Сельвінський, В. Інбер, В. Луговський, а також деякі літературні критики 1920–30х рр., члени створеного після проголошення низки маніфестів конструктивізму «Літературного центру конструктивістів» (1923).

Значним був вплив конструктивізму і на музичне мистецтво. Пов'язаний з поетизацією образів заводів та фабрик, він відобразився в імітації слухових вражень від гуркоту механізмів – «музиці машин». Художня мова музики конструктивізму мала

характерні різкі, скрегетливі звуки (прийом остинато та поліостинато), раптові контрасти, автогудки, заводські сирени, «гарматні постріли». Для звуко видобування використовувалися листи заліза («Завод» Мосолова), «препарація» фортепіано (твори Дешєвова). У Франції композитор групи «Шістка» Д. Мійо створив вокальний цикл для сопрано і семи інструментів «Сільськогосподарські машини» (1919), балет «Блакитний експрес» (1924), А. Онеггер – симфонічну картину руху паровоза «Пасифик-231» (1923). Теоретик нового напрямку Ерік Саті в роки I Світової війни винайшов новий вид звукового мистецтва паровоза «меблівровочну музику», яку відчував за принципом механічної повторюваності як «глибоко індустріальну». Про конвейєрність або індустріальність говорять назви опусів Саті: «Автоматичні

описи» (1913), «Звукова плиточна підлога» (1917–1918), «Залізний килимок для прийому гостей» (1924) та інші [4].

До конструктивізму прийнято відносити також балети знаних композиторів Д. Шостаковича «Болт» (1931) й О. Прокоф'єва «Сталевий скок» (1927). Конструктивістські декорації до останнього створив художник-новатор Г. Якулов, автор «теорії різнокольорових сонць» [1].

Список використаних джерел:

1. Бадалян В. Георгій Якулов (1884-1928) Художник, теоретик мистецтва. – Ереван: Едит Принт, 2010. – 125 с.
2. Васильєва Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследования культуры. – №4 (25). – 2016. – С.72–80.
3. Павлова Т. В. Василий Ермилов ожидает весну. – К.: Родовід, 2012. – 110 с.
4. Сати Э., Ханон Ю. «Воспоминания задним числом». – СПб.: Центр Средней музыки&Лики России, 2010. – 682 с.
5. Хан-Магомедов С. Конструктивизм – концепции формообразования.–М., Стройиздат, 2003. – 576 с.

УДК 7.038.16+7.038.14+7.038.11

**АВАНГАРДИСТИ У
ПОШУКАХ РОЗВИТКУ
ЕЛЕМЕНТІВ ФОРМИ: МІЖ
КОСМІЗМОМ
І КОНСТРУКТИВІЗМОМ**

Вежбовська Ліліана Романівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
графічного дизайну
Київського національного
університету
культури і мистецтв

***Ключові слова:** Баугауз, український авангард, форма, супрематизм, космізм, конструктивізм.*

Митці доби модернізму привернули увагу до першоелементів мистецтва, зробивши їх вихідними координатами Нового Мистецтва. Казимир Малевич говорив про головну роль кольору і фактури – тих сутностей, «що завжди вбивались сюжетом» (Малевич, 2013, с. 15). Викладачі Баугаузу Пауль Клеє і Василь Кандинський відштовхувались від крапки й лінії на площині (Кандинський, 2011). Ця проблема цікавила також українського авангардиста Олександра Богомазова (Богомазов, 1989), який почав займатись їх дослідженням набагато раніше – у 1914 році (Димшиць Е., 1991). Також знаково, що Богомазов разом з Віктором Пальмовим займались розробкою теорії кольору вже у Київському художньому інституті, і, незалежно від подібних досліджень Клеє (Klee, 1925) й Кандинського при Баугаузі, прийшли до феноменально подібних результатів.

Митці-новатори часто сперечалися між собою про питання форми, про що залишили свідчення не лише у численних теоретичних статтях і трактатах, але й у власних мистецьких інтерпретаціях живописних елементів. Тому часто у їхній творчості ми упізнаємо цитування один одного. Цікавою є їхня дискусія про космізм з його духовними першовитоками, і конструктивізм, який подібну «метафізичну» константу виніс за дужки і закріпив за собою пріоритет у визначенні «авангардності». Найкраще ілюструє суть дискусії суперечка між Татліним і Малевичем, які у ствердженні супрематизму і конструктивізму стали цілковитими антагоністами.

Конструктивісти були прагматиками на відміну від ідеалістів експресіонізму, абстракціонізму і супрематизму. Проте, якщо подивимось на конструктивізм, який розвинувся через кілька років після заснування абстракціонізму та супрематизму, то зворотній відлік засвідчує цікаві результати.

На першому етапі існування школи Баугауз (Веймарський період) «метафізичність» була характерною для баугаузістів. Адже курс «основ» розробляли й читали митці, для яких оновлення в мистецтві не могло бути формальним: Пауль Клеє, Василь Кандинський, Йоганнес Іттен. Не складно упізнати піфагорейську формулу у роботах Клеє, де кольори не просто розгортаються у поступовій градації, але розкривають співдію елементів небесного і земного.

Проте згодом через подібні експерименти з кольором і формою, підкріплені звертанням до першовитоків мистецтва і сучасності, виробляється певний досвід, структура, яка стає дієвою, впізнаваною, формотворчою. І коли з'являється Ласло Могой-Надь, який, фактично, замінив Іттена на посаді майстра курсу «основ» (Гомперц, 2017, с. 251), йому немає більше по-

треби звертатись до першовитоків мистецтва. Особливо цікавими для нього стають експерименти з новими формами. Так супрематизм і абстракціонізм, які можна впізнати у Могой-Надя, раптом поміщаються у систему просторових координат і дозволяють виявити фігури у їхньому розгортанні у просторі. Це, власне, можна назвати конструктивістським трактуванням супрематизму та абстракціонізму.

Безперечно, значну роль у такому методі відіграло захоплення фотографією Ласло Могой-Надя, а застосування абстракції і фотомонтажу створило нові можливості для графічного дизайну. Проте у самих роботах Могой-Надя не складно упізнати не так Малевича, як його учня Ель Лисицького. Саме у нього живописні елементи прагнуть зафіксувати своє розташування у просторі, таким чином переходячи у третій вимір, «несанкціонований» Малевичем. Очевидно, що форми і кольори вже від самого початку Лазар Лисицький мислив інакше, ніж засновник супрематизму. Елементи, які у Малевича перебували у «вільному плаванні», – у метафізичній чи космічній реальності білого тла, – у Ель Лисицького поступово здобувають просторові координати. Його елементи залишаються статичними, але у них з'являється можливість до завдання вектора руху, до виявлення глибини простору. І в цьому сенсі «матафізичність» білого тла, як її визначав Малевич, втрачає своє основоположне значення і повертається у стан нейтрального тла, яке виявляє тривимірність просторових тіл і їх розташування в глибину. На цьому, фактично, ставилась крапка у супрематичній теорії і починалась теорія і практика конструктивізму.

Цікаву інтерпретацію новаторських ідей Малевича і Баугаузу можна спостерігати у творчих методах Василя Ермілова. Для нього не залишилися чужими експерименти Оскара Шлеммера

та Ласло Могой-Надя. Та, схоже, він, засвоюючи все, що міг тільки роздобути з ідей Баугауз, усе ж якісно відчув їхню відмінність від супрематизму. Цей митець – один з небагатьох, який дивовижним чином зміг примирити і поєднати у творчості два антагоністичних напрями. Йому вдавалося залишитись у двовимірній сезанівській площині, актуалізованій Малевичем, із зануренням живописних елементів у біле тло, і, водночас, дозволити цим елементам структурувати простір, виявити його дизайнерську спроможність. У знаменитій обкладинці альманаху «Авангард» можна упізнати синтез обох методів.

Отже, доходимо висновку, що саме експерименти з формою, звернення до першоелементів мистецтва спричинили потужний рух авангардизму. Фактично, сьогодні можемо стверджувати, що несподівано відбувся науковий експеримент у галузі мистецтва: він не був завідома оголошений, але подібність результатів засвідчила їх об'єктивність. До того ж, дане явище засвідчує особливу роль у цьому процесі українського авангардизму, адже часто, не маючи можливості безпосередньо спілкуватися з митцями Баугаузу, українські новатори усе ж знаходили спосіб у власній мистецькій інтерпретації засвідчити своє єднання з їхніми ідеями, а також виявляли інші можливості розвитку форми. І таким чином, український авангардизм є знаковим саме у розробці сутнісних питань світового авангарду. А сам діалог митців через мистецтво сьогодні становить цікавий феномен, який ще чекає свого дослідника.

Внесок українських митців у дослідження нової мистецької форми виявився настільки ж потужним, як і представників світового авангарду, зокрема, засновників архітектурно-дизайнерської школи Баугаузу.

Список використаних джерел:

1. Богомазов О. (1989) *Живопис та елементи. Наука і культура. Україна: Щорічник. Київ : Т-во «Знання». Вип. 23. 458 – 466.*
2. Гомперц В. (2017). *Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі: переклад з англ. Київ: ArtHuss. 486.*
3. Димшиць Е. (1991). “Український Пікассо” – Олександр Богомазов. URL: <http://uartlib.org/ukrayinskiy-pikasso-oleksandr-bogomazov/>
4. Кандинский В. (2011). *Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус. 240.*
5. Малевич К. (2013). *От кубизма и футуризма к супрематизму. Казимир Малевич. Черный квадрат. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус. 7 – 35.*
6. Klee P. (1925). *Pädagogisches Skizzenbuch. Bauhausbücher. Band 2. Albert Langen Verlag München.*



УДК 7.01/. 09

**НЕУТИЛІТАРНИЙ
ТА ПРИКЛАДНИЙ
ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ
КОНСТРУКТИВІЗМУ**

Прокопчук Інна Юхимівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Національного лісотехнічного
університету України (Львів)

Ключові слова: конструктивізм, кубофутуризм, контррельєф,
Єрмилов.

У мистецтві конструктивізму дослідники чітко розрізняють два періоди, які історично склалися у два різні вектори його розвитку: неутилітарний, близький до геометричної абстракції, та прикладний — «виробничо-проектний», принципово утилітарний.

Неутилітарний конструктивізм виник як логічне продовження експериментів кубофутуристів у галузі дослідження форми, простору, об'єму, структури в пластичних мистецтвах. Засновником справедливо вважають Володимира Татліна*, який у 1914–1915 рр. створив низку «рельєфів» і «контррельєфів»** (початковий період конструктивізму), експериментуючи в пошуках пластичної виразності з картинної площини в реальний простір експонування з використанням реальних матеріалів — паперу, деревини, жерсті і таке ін., що були пофарбовані в різні кольори.

Порівняно з традиційними рельєфами, контррельєфи були значно самостійнішими щодо площини стіни, яка слугувала тлом, і майже

суцільно відривалися від неї. Контррельєфи були «центрові», розташовані на тлі площини, і «кутові» — у просторі між двома сполученими під прямим кутом площинами. Кріпилися вони до стіни за допомогою тонких тросів або дроту. Такий спосіб розташування композицій у просторі був цілком новим. В. Татлін уперше використав підвісну пластичну композицію, що не спиралася на традиційний п'єдестал.

Контррельєфи з певною умовністю можна вважати кубофутуристичними структурами, що винесені з картинної площини в простір, які стали першою цеглиною у фундаменті конструктивізму. Паралельно з'явилися і перші супрематичні роботи К. Малевича, який також далі розвивав кубофутуристичні експерименти, але вже в іншому напрямку. На такій початковій фазі їх поєднував лише один факт — «неутилітаризм», який згодом продовжуватимуть Наум Габо, Антуан Певзнер і багато інших західних конструктивістів. Для цього неутилітарного періоду конструктивізму характерна тенденція (ще від Сезанна і кубістів) до виявлення реальної конструкції, структури предмета та її закріплення в пластичних (площинних або об'ємних) формах. На першому плані тут залишається, як і в безпредметному мистецтві, естетична функція.

Другий період конструктивізму розпочинається в пореволюційні роки (1919–1922) і пов'язаний також з ім'ям В. Татліна, який зробив кардинальні кроки в історії мистецтва конструктивізму. Перший — перехід до «роботи з реальними матеріалами», другий — до «конструкції», художньо і утилітарно значущої «Вежі III Інтернаціоналу», модель якої експонувалася у 1920 р. Тут вже створення конструкції підпорядковано конкретно утилітарній меті — втіленню ідеї прогресивної соціально-політичної ролі в історії III комуністичного Інтернаціоналу.

Одразу після демонстрування на виставці моделі пам'ятника, виконаної з деревини, мистецтвознавець Н. Пунін безпомилково охарактеризував «Вежу III Інтернаціоналу» як міжнародну подію у світі мистецтва і підкреслював, що «художня форма» тут є суто конструктивною, утилітарною.

Логіка такого шляху вкладалася у формулу: від живопису через «формальний» аналіз і експеримент — до конструкції, одночасно це рух від площини — через об'єм — до простору. В іншому концептуальному формулюванні це звучало б так: від зображення через ідеологію предмета до конструкції. Однак у такій утвердженій схемі конструктивізму є свої суперечності.

Творча зрілість стрижневої фігури українського конструктивізму В. Єрмілова збігалася в часі з революційними подіями, що змінили життєву й творчу позицію художника. 1920 м рокам належить ключове місце в мистецькому шляху художника, позначеному причетністю до мистецтва національно-народної зображальної стихії та захопленням новими перспективами, які відкривав конструктивізм.

Від 1918 р. В. Єрмілов звертається до архітектонічних «пікtoresфів», синтезуючи в нових художніх формах естетику конструктивізму. У перше пореволюційне десятиліття інтенсивно розвивалася сфера міського дизайну (архітектура малих форм), яка була пов'язана з оформленням свят і різних масових дійств, з продажем агітаційної періодики. Це насамперед були переносні святкові установки, естради, кіоски і таке інше. Поряд з тимчасовими агітустановами з'являлися замовлення і на стаціонарні, «вічні» трибуни — тумби з характерними лозунгами за планом монументальної пропаганди.

Найцікавішою, на наш погляд, є агітаційно-рекламна установка-трибуна до десятиліття Жовтневої революції, виконана за проєктом В. Єрмілова в Харкові 1927 р. Святкову трибуну «10 років Жовтню» — можна розглядати як характерний приклад конструкти-

вістського об'єкта. В. Єрмилов використовує просту за композицією об'ємно-просторову побудову (прямокутні елементи) з використанням ґратчастої конструкції з переважанням прямого кута (огорожа трибунного майданчика). В ескізі агітустановки, трибунний майданчик становить смисловий центр композиції у вигляді червоного куба, поряд з яким з відвернених архітектурних елементів створюється символічна побудова. Майстрові блискуче вдалося створити характерний для тієї епохи неповторний стилістичний вигляд агітаційно-дизайнерського пам'ятника міського середовища.

Мистецтво конструктивізму посіло важливе місце в художній практиці українських митців, таких як В. Татлін, О. Екстер, В. Єрмилов, В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов та ін. Вони працювали в царині книжкової графіки, театральної декорації та театрального костюму, монументального мистецтва. Подібний універсалізм був не лише особливістю обдарування, непересічного таланту цих митців, а й, значною мірою, — реальною потребою доби.

** Авторитетний дослідник з історії авангардного мистецтва Каміла Грей у книзі «Російський експеримент у мистецтві: 1863-1922» називає В. Татліна українцем за національністю.*

***Префікс «контр» застосовував для передання просторової активності композицій і не означав заглиблення в площину рельєфу: контррельєф, за думкою В. Татліна, енергійніше від звичайного рельєфу, як «контратака» повинна бути енергійнішою від «атаки».*

УДК 72.012:[766:659.3](043.2)

**КОНСТРУКТИВІЗМ ЯК
УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ
КУЛЬТУРИ**

Касаткіна Ірина Анатоліївна,
аспірант
Київського національного університету
культури і мистецтв

Ключові слова: конструктивізм, дизайн, мода.

Конструктивізм – явище унікальне. В перше десятиліття XX ст. мистецтво у всьому світі різко змінює орієнтацію. Між «старим» авангардом і соцреалізмом був, власне кажучи, тільки один величезний вимір ім'я йому «конструктивізм». Конструктивізм (франц. Constructivisme від лат. Constructio – побудова) – напрям у мистецтві XX ст., основою художнього образу в якому вважається не композиція, а конструкція. Метою конструювання була організація оптимального зв'язку між елементами композиції. Провісником зародження нової течії стала знаменита Ейфелева вежа, побудована для Всесвітньої виставки в Парижі в 1889 році і поєднує в собі елементи і модерну, і оголеного конструктивізму.

«Батьками» функціоналізму-конструктивізму вважаються французький архітектор Тоні Гарньє зі своїм проектом «Індустріальне місце» (1901–1904) і німець Петер Беренс. Вони першими стали використовувати залізобетон, що дозволяє

вільно комбінувати об'єкти в просторі, тим самим досягаючи особливої напруженої виразності конструкцій. Треба відзначити, що до функціоналізму-конструктивізму зверталися і багато знаменитих художників: в Німеччині – Вальтер Гропіус і його «Баугауз», в Голландії – Тео Ван Дусбург і Піт Мондріан, у Франції – Фернан Леже і художники групи «Золотий перетин». Але все це не носило масового характеру і приживалося з великими труднощами.

На території ж колишнього СРСР було все навпаки, тому різкі зміни в мистецтві прийшли звідти, звідки ніхто не очікував. Один з відомих архітекторів називав конструктивізм «асоціативним відображенням пориву та ентузіазму революційних мас» [2]. Ця доктрина від мистецтва, що зародилася в новій Росії на рубежі 1920-1921 рр., припала до смаку цим самим масам. Імена Олександра Родченка, Варвари Степанової, Ель Лисицького, Володимира Татліна, Олександри Екстер, Олексія Гана, Густава Клуциса, Валентини Кулагіной-Клуцис, братів Володимира і Георга Стенбергов, Михайла Длугач, Георгія Ечеїстова, Кирила Зданевича, Соломона Телінгatera, Миколи Седельнікова, Миколи Прусакова, Григорія Борисова, Дмитра Буланова, Адольфа Страхова, Петра Галаджева, Сергія Сенькіна, Василя Йолкіна, сестер Ольги і Галини Чічагових, Костянтина Мельникова, братів Олександра, Віктора та Леоніда Весніних, Костянтина Медунецького, Антона Лавинського, Василя Єрмілова, Анатолія Петрицького, Мойсея Гінзбурга, Миколи Тарабукина, Бориса Арватова, Дзиги Вертова, Сергія Ейзенштейна, Сергія Юткевича, Всеволода Мейєрхольда, Якова Черніхова, Бориса Титова, Миколи Акімова, Миколи Ільїна, Бориса Земенкова, Віктора Корецького, Олександра Зеленського, назавжди будуть вписані золотими літерами в

історію цього напрямлення, тому що саме вони здійснювали революцію у мистецтві [2]. Одні цікаві лише для еволюції місцевої національної школи, інші тісно пов'язані з пошуками європейського модернізму, треті внесли незаперечний внесок в фундамент всього сучасного мистецтва у світі. Конструктивізм не тільки оригінально затвердився в живописі, графіці, архітектурі, кіно, фотографії й дизайні, але й яскраво відобразив особливість унікального історичного експерименту, яким стала революція 1917 р. і побудова першої в світі соціалістичної держави. Радянський конструктивізм характеризується підвищеною строгістю, лаконічністю форм, потужним геометризмом і цільно-монолітністю свого зовнішнього вигляду.

У 1924 р. була створена офіційна творча організація конструктивістів – «ОСА», представники якої розробили так званий функціональний метод проектування, заснований на науковому аналізі, особливостей функціонування будівель, споруд, містобудівних комплексів. Характерні пам'ятники конструктивізму – фабрики-кухні, палаци праці, робочі клуби, будинки-комуни. У зазначений період в СРСР існував також літературний і театральний рух конструктивістів.

Конструктивізм епохи авангарду явив безпрецедентне вторгнення мистецтва, зрозумілого як своєрідний інженерний вид творчості, не тільки в речову, матеріальну сферу, а й в сферу соціальних відносин і людської психіки, визначивши шлях подальшого розвитку естетичного сприйняття людини. Конструктивісти прагнули осмислити нові можливості формоутворення і досягнення художньої виразності, в тому числі і за рахунок експериментів з матеріалами: деревом, склом і металом. У поліграфії конструктивізм заявив про себе саме з обкладинки.

Конструктивістська мода – явище унікальне. У 1920-ті роки класова боротьба завершилася перемогою робітників над буржуазією. В немилість потрапили представники буржуазної відзнаки: краватки, капелюхи, блискучі запонки, буси, браслети, дорогі тканини (парча), все те, що асоціювалось з буржуазним класом. Молодь того часу створювала свою моду, без сезонних трендів та *haute couture*, але вона була. Просто своїм девізом вона вибрала конструктивізм, простоту і функціональність в обмін на показову оригінальність.

У 1918 р. був утворений «Відділ готового плаття та білизни», завдання якого було налагодити виробництво, націоналізувати підприємства текстильної промисловості та розподілити готову білизну та сукні у державних масштабах. Звідси походить термін «ширспожив», товар широкого попиту.

У 1920-му році, в епоху нової економічної політики (НЄП), налагоджуються перервані зв'язки з закордонною модою, з'являються іноземні журнали та починають видаватися вітчизняні. Впровадження нової економічної політики призвело до появи нового соціального прошарку – непманів, саме вони стали основними споживачами моди, недоступної для основної маси.

У 1923 р. відкривається перше художнє «Ательє мод» – теоретичний та ідеологічний центр мистецтва моделювання побутового костюму. Метою цього закладу було перш за все впровадити все, що відноситься до костюму, в масове виробництво, а також привнести радянську ідеологію в мистецтво створювання одягу. Проекти виробничого і «нормаль-одягу», текстиль на індустріально-промислові теми, викрійки для повсякденного гардероба радянських громадян розробляли провідні художні сили СРСР – Варвара Степанова, Олександр Ро-

дченко, Любов Попова, Олександра Екстер, Володимир Татлін та ін. В післяреволюційний період мода сприймалася як найважливіша частина зародження радянської культури, покликаної висловити нові суспільні цінності.

Сьогодні конструктивістські експерименти надихають дизайнерів своїми геометричними формами, ритмом, суворістю і лаконізмом, які є дуже співзвучними сучасній добі функціональності, технологій і тотального дизайну.

Список використаних джерел:

1. Мякотин Е.В. Конструктивизм у истоков новой советской моды. [Електрон. ресурс] / Е.В. Мякотин // Искусство в Петербурге - 2016. – Режим доступу: <http://gz.raz-vmeste.ru/2016/06/27/konstruktivizm-u-istokov-sovetskoj-mody/> (дата звернення : 10.03.2020). – Назва з екрана.
2. Петрова Е.С. Советский конструктивизм [Електрон. ресурс] / Е.С.Петрова // Журнал института наследия – 2019. – №4(19) – Режим доступу: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/318.html> (дата звернення : 10.03.2020). – Назва з екрана.
3. Пунанова Ю.С. Эстетика конструктивизма в «новом» костюме // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств – 2015. – № 4 (66). – С. 99–104.

УДК 7.012:655.3.066]:7.038.11(477)

**БАУГАУЗ І УКРАЇНСЬКИЙ
КОНСТРУКТИВІЗМ:
СПІЛЬНЕ І ВІДМІННЕ
У ВИДОВИЩНОМУ
ПЛАКАТІ ТА ДИЗАЙНІ
ДРУКОВАНОЇ ПРОДУКЦІЇ**

Будник Андрій Вікторович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
графічного дизайну
Київського національного
університету культури і мистецтв

***Ключові слова:** Баугауз, український конструктивізм, дизайн
друкованої продукції, журнал, видовищний плакат.*

Проблематика і спадок Баугауза неодноразово виствітлювалася як у науковій, так і науково-популярній літературі [1, 7], а із відзначенням 100-літнього ювілею кількість публікацій, виставок і конкурсів почала зростати у геометричній прогресії. Проте, зв'язки, вплив і паралелі саме з українським дизайном, зокрема видовищним плакатом і дизайном друкованої продукції, хоча і описувалися побіжно [5], але не оглядалися докладно і конкретно. Натомість, російськомовне середовище може похвалитися більшою кількістю позицій у списку літератури [6].

Важливим аспектом аналізу спільних рис в ідеях дизайну на наш погляд, є загальнополітичне тло. У зовнішній політиці 1920–30-х рр. Німеччина балансувала між Заходом і Сходом. У 1925 р. було підписано торговий договір з СРСР. У квітні 1926 р. укладено Берлінський договір щодо нейтралітету з СРСР терміном на 5 років. Радянсько-німецькі торгівельні й економічні відносини з цих

пiр розвивалися по висхiднiй. З огляду на схожу соціально-політичну ситуацію у Німеччині і Радянському Союзі (обидві країни певний період перебували під санкціями, існувало достатньо вільне пересування між столицями, велика кількість угод про співробітництво) передбачуваним було і зближення, нехай формалістичне, у культурній сфері.

Джерелами обміну інформацією були:

- Продаж стрічок ВУФКУ для демонстрації закордоном.
- Виставки українського кіноплакату у європейських країнах.
- Обмін періодичними виданнями із закордонними кіностудіями і органами.
- Делегування творчих працівників ВУФКУ (та інших культурницьких інституцій) на виставки, події за межі СРСР.
- Запрошення іноземних спеціалістів для роботи над українськими стрічками.
- Публікації інформації про Баугауз у часописі «Нова генерація».
- Візити і робота представників Баугаузу у СРСР.

Освітницькі підвалини мистецтвознавчих парадигм було закладено принципами школи Баугауз та діяльністю Івана Врони на посаді ректора КХІ (1924–1930) із залученням найкращих педагогічних кадрів СРСР [2, 3, 6]. Втім, діяльність І. Врони було зупинено його арештом у 1933 р.

Беручи до уваги вплив Лазаря Лисицького і Олександра Родченка [4] на Ласло Мохой-Надя, який традиційно і виправдано асоціюється із «новою типографікою» Баугауза, уникнути паралелей взаємозв'язків було неможливо. До того ж, у графічному дизайні такі впливи проявлялися значно частіше і наочніше, ніж у промисловому дизайні, якому на теренах СРСР не приділяли особливої уваги. Якщо Баугауз отримував від заводів Месершміт (Messerschmitt) технологічну допомогу у згинанні алюмінієвих трубок, то україн-

ському промисловцю такої допомоги чекати було не від кого.

Спільними рисами поліграфічного дизайну обох шкіл (у найкращих своїх зразках) є:

- Надання вільному простору у композиції такого ж значення, як і заповненому;
- Надання переваги динамічним композиціям перед статичними.
- Маніпулювання колонками різної ширини у модульних сітках.
- Сегментування простору візуально виявленою модульною сіткою.
- Написання текстів за кривими траєкторіями, діагоналями, вертикалями.
- Використання геометричних патернів.
- Використання лінійок, геометричних фігур у композиції.
- Застосування колажу, фотомонтажу.
- Схильність до рубаних гарнітур, як до ідеологічно близьких маніфестам.
- Експерименти з форматами видань.

Відмінними рисами у дизайні друкованої продукції є:

- З боку Баугауза була більша увага до власне гарнітури, викликана наявністю у німецькому дизайні більшої кількості розроблених шрифтових кас.
- Україна – вимушене використання у конструктивістських композиціях гарнітур епохи модерну, через відсутність сучасних шрифтових кас.
- Наявність мальованих акцидентних шрифтів у навіть дрібних дизайнерських елементах: у «шапках» журналів, у заголовках часописів, у рубрикаціях (навігаційних системах).
- Використання малюнку замість фото у якості частини колажу.
- Вживання орнаментів, декору, намагання надати риси національного характеру у межах жорсткої конструктивістської схеми.

• Анонімність майстрів шрифтового набору. Жодного підписаного шрифтового плакату. Як виключення – підписані журнальні анонси у часописі «Кіно». Іноді тільки за ініціалами можна встановити митця, наприклад, Ю. К. – Юхим Кордиш, випускник КХІ.

Галузі, у яких відбулося максимальне зближення принципів Баугаузу і вітчизняного конструктивізму:

- Шрифтова афіша.
- Дизайн періодичних видань.
- Промислова графіка.

Тож, повторюючи подібну соціально-політичну траєкторію, обидві досліджувані парадигми (Німеччина і УРСР) позбулися романтичних очікувань щодо поступу наукового і промислового прогресу. Надалі митців чекали епоха репресій (УРСР) або вигнання (Німеччина). Кожен зробив свій вибір, обравши колаборацію із нацистським чи-то радянським режимом або закінчивши життя у еміграції (у найкращому випадку) і таборах (у найгіршому випадку).

Висновок: обмін ідеями і художніми принципами відбувався на основі взаємозбагачення, незважаючи на певну технічну відсталість з радянського боку (УРСР).

Список використаних джерел:

1. Інтерв'ю с профессором Гердом Фляйшманом. Режим доступа. <https://typejournal.ru/articles/An-Interview-with-Professor-Gerd-Fleischmann>. Дата обращения: 10.03.2020.
2. Ковальчук О. Іван Врона як реформатор української мистецької освіти ХХ сторіччя // *Образотворче мистецтво*. – 2003. – № 4. – С. 23–26.
3. Ковальчук О. Іван Врона – критик, педагог, мистецтвознавець // *Дослідницькі та науково-методичні праці: Зб. наук. пр. Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. – К. – 2010. – Спеціальний випуск – С. 85–97.

4. Родченко А., Степанова В. Мастера советского книжного искусства : альбом. М. : Книга, 1989. 158 с.
5. Філевська Тетяна, Київський Баугауз. Режим доступу: <https://tyzhden.ua/Culture/188869>. Дата звернення: 10.03.2020.
6. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М. : Галарт, 1995 494 с. : ил.
7. Fleischmann, Gerd (ed.) Bauhaus. Drucksachen, Typografie, Reklame, Edition Marzona, 1984. 360 p.

УДК 7.72+73.01

**УТОПІЧНА СКЛАДОВА
ІДЕЙ БАУГАУЗ ТА
АВАНГАРДУ**

Федак Анна Ярославівна,
аспірантка,
асистент кафедри дизайну та
основ архітектури,
Національного університету
«Львівська політехніка»

Ключові слова: утопічні концепції, Баугауз, авангард.

В 2019 р. відзначалось 100 років із заснування Вищої школи будівництва й дизайну Баугауз, яка змінила сприйняття образотворчого та прикладного мистецтва, дизайну та архітектури. В наш час під поняттям «Баугауз» розуміють не тільки школу, яка була заснована в Веймарі в 1919 р., але і різноманітні ідеї та концепції в дизайні та архітектурі, що мають функціональне значення, але при цьому є досить простими та лаконічними. В одній із своїх статей, засновник школи Баугауз, Вольтер Гропіус писав: «Поняття «дизайн» в загальних рисах охоплює всі сфери рукотворного середовища – від простих повсякденних предметів до складної структури цілого міста» (Гропиус, 2017, с. 36).

Поняттям «утопія», в свою чергу прийнято характеризувати певний соціально-політичний лад, «ідеальну модель суспільного устрою» (Філософський енциклопедичний словник, с. 659). В основі утопічних ідей є незадоволення рівнем та якістю життя, критичне сприйняття та прагнення змін. Беручи свій початок зі со-

ціально-політичного середовища, ці ідеї розвиваються і трансформуються, і, як наслідок, охоплюють фактично усі сфери людської діяльності, в тому числі мистецтво та дизайн.

За рік до створення школи Баугауз – в 1918 р., був опублікований один з маніфестів авангарду – «Після кубізму», авторами якого були О. Перре та Ш.-Е. Жаннере. Цим маніфестом було проголошено необхідність врахування загальних змін суспільства, технологічного розвитку та індустріалізації в мистецтві та дизайні (Іконников, 2004). Фактично, цим маніфестом було відзначено процес відходу від «естетичних утопій» і становлення так званих технократичних утопій «машинної ери» в архітектурі та дизайні. Вони відображали соціалістичну ідеологію і прагнення до утилітарності, а на основі ідей авангарду архітектори та митці прагнули створити універсальну мову, яка б висловлювала тогочасну ідеологію. А. Іконников писав: «Утопії «машинної ери» претендують на модель конкретної зміни самого життя засобами нової техніки; в своїх життєбудівних претензіях вони не менш рішучі ніж соціальні утопії. (...) Новий утопічний образ майбутнього – динамічної цивілізації машин, де рівень культури визначається рівнем технічного розвитку» (Іконников, 2004, с.211-212).

До утопій машинної ери відноситься і Баугауз. Першочергово ідеї Баугауз базувались на прагненні відірватись від залежності дизайну та архітектури від політичних цінностей та естетики. Особливу увагу в школі приділяли прикладному значенню мистецтва і архітектури, що досягалось використанням чітких та світлих форм, увагою до функціонального наповнення та радикального мислення. В. Гропіус писав: «Вищій реальності може придати форму тільки той, хто досягнув вищої ідеальності» (Гропиус, 2017, с.60). В школі Баугауз він намагався розвивати

це прагнення до машинізації, але при цьому зберігаючи постулати «естетичних утопій» (Іконніков, 2004).

Аналіз авангарду через призму утопічного світогляду, в свою чергу, сприяв виникненню думки, що саме його постулати дозволяють досягнути єдності між соціальним та духовним (Демиденко, 2017, с. 70). Так, український митець О. Богомазов вважав, що основною метою мистецтва є пошук та встановлення гармонії, що є одним з завдань соціально-політичних утопій (Семенік).

Отже, можна вважати, що розвиток Баугауз та авангарду був результатом тогочасних змін суспільства та прагненням митців досягнути ідеального поєднання форми та функціонального наповнення. Всі ці ідеї були пронизані утопічними ідеалами та забезпечили інтеграцію мистецтва та архітектури в повсякденне життя людей. Бо, як писав В. Гропіус: «Розвинути в собі це почуття гармонії – ось чого має прагнути кожен з нас у своєму житті» (Гропиус, 2017, с.13).

Список використаних джерел:

1. Гропиус В. *Круг тотальной архитектуры*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. 208 с.: ил.
2. Демиденко Я. *Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс: дис. канд. філос. наук, спец.: 09.00.08 - естетика / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, Київ, 2017. 198 с.*
3. Иконников А. *Утопическое мышление и архитектура*. Москва: Архитектура-С, 2004. 400 с.
4. Семенік О. *Авангардисти та життя — головне про українське мистецтво 1920-х*. URL: <https://nachasi.com/2018/05/15/avangard/> (дата звернення: 08.03.2020).
5. *Філософський енциклопедичний словник / за ред.. В. І, Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 742с.*

*УДК 76.05(477)*20****ВИТОК ОСМИСЛЕННЯ
КОЛЬОРУ:
МИСТЕЦТВО
УКРАЇНСЬКОГО
АВАНГАРДУ ТА БАУГАУЗА****Чистіков Олексій Павлович,**
асистент кафедри
графічного дизайну
Київського національного
університету культури і мистецтв

***Ключові слова:** колір, осмислення кольору, Баугауз, український авангард.*

Людський розум завжди тяжіє до пізнання. В залежності від розвитку сфер життя суспільства, змінювалось, перетворювалось та переосмислювалось ставлення людини до кольору. Осмислення кольору поступово перетинало межі від міфологічного до наукового сприйняття. Науковці, митці, діячі мистецтва, філософи, – всі вони намагались пояснити природу кольору. Їхні ідеї тісно переплітались із настроями тогочасних суспільств, з векторами філософських течій та широтою світогляду пересічних особистостей.

Первісні народи ототожнювали кольори з найбільш цінними для них речовинами та стихіями. Одна з перших відомих нам теорій кольору викладена в короткому трактаті «Про кольори», що написаний у стародавній Греції. Трактат базується на спостереженнях за поведінкою кольору в природі і стверджує, що всі кольори існують в спектрі між світлом і темрявою, і що чотири основних кольори походять від чотирьох елементів: вогню, повітря, води і

землі Християнська релігія та її догмати в середньовічній Європі внесли свою частку у розуміння кольору. Кольори поділялись на «божественні» і «безбожні»: перші – це головні, шановані і прекрасні, інші – навпаки [3]. В культурі Ренесансу почалося зародження об'єктивного фізико-оптичного знання про колір. В кінці XVIII ст. В. Гете, який не погоджується з теорією кольору Ньютона, створив новий спосіб класифікації кольорів – за фізичним принципом. Робота Гете «Вчення про колір» (1810) заклала основи двох нових ланок науки про колір – фізіологічної оптики і вчення про психологічний вплив кольору. У 1772 р німецький вчений І. Ламберт спробував побудувати класифікацію кольорів, яка буде показувати зміну кольору по світлоті і насиченості. У 1810 р. свою теорію кольору опублікував німецький живописець О. Рунге, в якій вперше було акцентовано увагу на малонасичені кольори. У XIX ст. німецький вчений Г. Гельмгольц в своїх роботах уточнив питання про основні кольори, що у поєднання дають всі інші кольори спектру в будь-який насиченості. Також варто згадати вклад німецького фізіолог Е. Герінга та англійського фізика Дж. Максвелла [3].

Важливим етапом у розуміння природи кольору стало використання наукової систематики кольору живописцями у другій половині XIX ст. Французький художник Е. Делакруа одним з перших почав вирішувати колористичні завдання живопису за допомогою колірного трикутника, кола і шкал змішень [1]. Досягнення науки про колір потім знайшли відображення в творах імпресіоністів і неоімпресіоністів.

Початок XX в. дарує нам систематизацію кольорів В. Оствальда («колірне тіло») Ж. Гілдона та В. Райтона.

Своє теоретичне обґрунтування і визнання як однієї з провідних категорій форми пластичних мистецтв і архітектури, а також

одного з головних композиційних засобів, колір отримує завдяки представникам першої вищої школи художнього конструювання Баугауз в Німеччині, найбільшими представниками якої були І. Іттен, В. Кандинський, П. Клее та ін. Хоча школа Баугаус в Німеччині була орієнтована більше на інноваційний підхід до мистецтва, дизайну та архітектури, дві важливих публікації про колір і його сприйняття, характерні для цього часу, були написані саме в Баугаузі: «Мистецтво кольору» Йоганнеса Іттена і «Взаємодія кольору» Джозефа Альберса. Методика колірної аналізи та конструювання кольору, розроблена Іттенем, відкрила можливість створення гармонійних колірних поєднань і контролю за правильністю того чи іншого колірної вибору. Особливо активно методика стала використовуватися в дизайні, в експериментах з новими матеріалами, технологіями і безсумнівно вплинула на колірну культуру сучасного інформаційного простору, комп'ютерну графіку і поліграфію. Цінність колірної теорії Іттена полягає саме в тому, що йому вдалося сягнути далі вивчення власне фізичних властивостей кольору. Те, що Іттен був художником і в своєму дослідженні кольору спирався на матеріал мистецтва, надзвичайно розширило діапазон його спостережень і висновків. Завдяки постійному зверненню до робіт старих майстрів і творам сучасних йому художників Іттену вдалося виявити і пояснити закономірності життя кольору, важко помітні поза сферою мистецтва.

Однак сенс і цінність книги Іттена не тільки в прямому практицизмі і використанні колірної конструктора як відмінного «інструменту», що допомагає знайти правильні колірні рішення. Теорія кольору Іттена не вичерпується тільки цими цілями. Його ставлення до кольору як до геніально сконструйованому всередині себе природному явищу, зі своєю внутрішньою енергетикою, ще не в усьому вивченої нами, має свою світоглядну основу. Зовсім не

випадково книга Іттена починається і закінчується посиланням на стародавні індійські Веди. Інтерес Іттена до маздаїзму, філософії, культури і мистецтву стародавньої Індії, Китаю і Японії, безсумнівно вплинули на його ставлення до самого себе, до своєї діяльності, до життя взагалі і до пошуку вічних об'єктивних цінностей в мистецтві, які змусили настільки пильно зайнятися дослідженням кольору. Це будило зовсім особливе відчуття цілісності і розумності світобудови, без якого важко знайти вищу духовність.

Питанням формування духовності через сприйняття кольору також просякнуті роботи митців українського авангарду. Для них колір набуває особливого статусу як засіб художньої виразності в системі відмови від реалістичності, у формах виразу об'єктів зображення. Так, К. Малевич у своїй творчості підкреслює: «Живопис, — фарба, колір, він закладений всередині нашого організму. Його спалахи бувають великі й вимогливі. Моя нервова система забарвлена ними. Мозок мій горить від їхнього кольору» [4, с. 21-24]. К. Малевич, намагаючись пізнати сутність буття, звертається у своїх численних супрематичних пошуках до першооснов формотворчості. Використовуючи «святкові кольори великодняго столу з крашанками й вишитими скатертинами» [5, с. 178], свідомо відроджує знаковість прадавнини в лініях, крапках, хрестах, чотирикутниках, кругах і кольоротворчість української народної художньої культури [6, с. 107-135]. В. Кандинський також був небайдужим до кольору. На думку художника, елементарний вплив кольору переходить у глибоке враження від нього, де колір викликає ланцюг психічних переживань, з'являється його сакральний зміст [7, с. 40-47].

Список використаних джерел:

1. Железняков В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор : учебное пособие. — М. : ВГИК, 2001. — 240 с.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. — Л. : Ленинград, 1989. — 72 с.
3. Кравцова Т. А., Зайцева Т. А., Милова Н. Т. Основы цветоведения [Электронный ресурс]. — Владивосток : ВГУЭС, 2002. — 64 с. Режим доступа: http://abc.vvsu.ru/Books/um_osnsvetov/page0001.asp
4. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. / К. Малевич. — М. : Издание третье, 1916. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html>.
5. Маркаде Жан-Клод. Малевич / Жан-Клод Маркаде. — К. : Родовід, 2013. — 304 с. : іл.
6. Malevich Kazimir. The world as objectlessness / Editor Britta Tanja Dimpelmann. — Kunstmuseum Basel, 2014. — 216 p.

УДК 7017.4+004.67

**ЗНАЧЕННЯ ТЕОРІЇ
КОЛЬОРУ ЙОГАННЕСА
ІТТЕНА
У СУЧАСНІЙ
ДИЗАЙН-ОСВІТІ**

Черкесова Інна Григорівна

заслужений діяч мистецтв України,
професор
Комунального закладу вищої освіти
«Хортицька національна навчально-
реабілітаційна академія»
Запорізької обласної ради, м.Запоріжжя

***Ключові слова:** теорія кольору, колірне коло, Баугауз, Іттен.*

Новатором-педагогом Баугаузу став швейцарський художник, теоретик нового мистецтва, педагог Йоганнес Іттен (1888–1967), який розробив та включив до навчального процесу пропедевтичний курс з метою розвитку художньо-проектного мислення. Іттен вважав, що основою нової професії з дизайну є розуміння природи кольору, алгоритму утворення відтінків та знання психофізіологічного впливу кольору на емоційний стан людини. Він також відомий тим, що розробив власну модель кольорового кола, яка стала підґрунтям для утворення цифрових моделей RGB та CMYK. Тому мета нашого дослідження полягає у виявленні впливу теоретичних та практичних розробок Й. Іттена на сучасну теорію кольорознавства; а також – у з'ясуванні можливостей їхнього застосування у різних сферах дизайну та комп'ютерних технологіях.

Проблема сприйняття та відображення кольорів завжди була і залишається провідною в усіх видах просторових мистецтв, а сьогодні й у дизайні. Пошук нових можливостей кольору приводив

митців і теоретиків до потреби їх систематизації. Так, досвід розкладання сонячного світла крізь призму Ньютона надихнув видатного німецького поета та громадського діяча Й. В. Гете на утворення моделі колірного кола, що дозволяла вивчати різні аспекти кольорів та їх поєднань. Колірне коло та трикутник систематизували чисті кольори, наближені до спектральних. Зміну кольорів за світлістю та насиченістю можна було визначати у тривимірних моделях піраміди або кулі. У XVIII ст. німецький вчений Ламберт запропонував систематизацію кольорів у вигляді піраміди, а на початку XIX ст. німецький живописець Ф. О. Рунге з власного практичного досвіду роботи з пігментами розробив об'ємну кольорову модель у формі кулі. Видатний німецький хімік другої пол. XIX – поч. XX ст. В. Оствальд ґрунтовно вивчав природу кольору і намагався створити єдину й зручну у практичному використанні класифікацію. Він розробив тривимірну модель – кольорове тіло у формі конусів, поєднаних основами. Ця системна модель дозволяла вивчати зміни кольорів за насиченістю та світлістю, її кольори увійшли до атласу, де були представлені 2500 кольорових відтінків. Було також налагоджено випуск наборів фарб з 680 кольорів для художників.

Всі ці досягнення у класифікації кольорів були відомі Йоганнесу Іттену. Але він розробив власну модель утворення кольорових відтінків у формах трикутника, що вписаний у шестикутник, а шестикутник вписаний у 12-ступеневе колірне коло (Рис.1).



*Рис. 1. Модель колірного кола
Йоганнеса Іттена.*

В образотворчому мистецтві та дизайні ця модель добре відома. Важливим стало те, що на підставі розробок з класифікації кольору пізніше були утворені цифрові моделі кольорів RGB та CMYK.

Слід зазначити, що всі згадані моделі класифікації кольорів спираються на субтрактивне змішування, що відбувається у живописі шляхом утворення відтінків на палітрі. Кольорові нашарування поглинають світло і «випускають» певну частину спектру, що сприймаються як кольорові відтінки. Цифрова модель RGB відтворює адитивне змішування кольорів, які людина бачить на екранах різних електронних приладів. Основою цієї моделі є три основних кольори: червоний, зелений та синій, змішуванням яких утворюються усі інші відомі нам кольори. Цифрова модель CMYK є аналогом моделі Й. Іттена, де головними кольорами є синій, червоний, жовтий та доданий чорний (чорнило картриджів) – вони утворюють розмаїття потрібних відтінків у процесі друку на різних матеріальних носіях.

У своїй книзі про колір Іттен намагався прояснити проблему отримання кольорів, розкрити основні закони та правила об'єктивної природи, а також – визначити суб'єктивну межу смакової оцінки кольору. Переосмислення закономірностей сприйняття та відображення кольору навели Іттена на думку про відповідність зовнішності людини певним кольорам. Так виникла теорія «Пори року», згідно з якою всіх людей можна класифікувати відповідно до кольору очей, шкіри та волосся. Цю теорію запровадила індустрія моди для вибору модних кольорових відтінків тканин, одягу, декоративної косметики та перукарства. Виробники фарби й лаків цю теорію пристосували для виробництва барвникової продукції у галузях будівництва та архітектури, текстильній та поліграфічній промисловості тощо.

У своїх дослідженнях природи кольору Йоганнес Іттен надає значної ваги відповідності між формою і кольором, намагається знайти закономірності їхнього поєднання. Він створює цікаву систему «форма-колір» на підставі 6-ступеневого кольорового кола. Основні геометричні форми кола асоціативно забарвлюються в основні кольори: квадрат – у червоний, трикутник – у жовтий, коло – у синій. Суміш кольорів дає певні відтінки забарвлення форм, що утворилися від попарно поєднаних основних. Так, поєднання червоного й жовтого утворює помаранчевий колір, а квадрата й трикутника – форму трапеції. Таким чином, помаранчевий колір, згідно з Іттенем, відповідає формі трапеції. У результаті поєднання жовтого й синього кольорів утворюється зелений, який відповідає поєднанню трикутника й кола – трикутній формі з округленими сторонами. Здобутий із поєднання синього і червоного фіолетовий колір відповідає поєднанню кола й квадрата – формі, наближеній до овалу (Рис. 2).

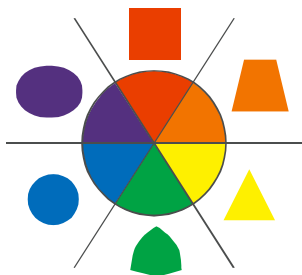


Рис. 2. Трансформація форми за кольоровим колом.

Ці іттенівські розробки успішно використовуються у створенні побутових виробів та у рекламі, адже митець осмислював закономірності психофізіологічного впливу кольору на людину. Він вважав, що форма і відповідний їй колір є носіями трансцендентної сутності. Порівнюючи звук і колір, Іттен стверджував, що звук

забарвлює слово та змушує його сяяти, а колір одушевляє форму і надає їй етико-естетичної виразної цінності.

Розробки Й. Іттена були використані автором статті у викладанні дисципліни «Кольорознавство» для студентів спеціальностей «Декоративно-прикладне мистецтво» та «Дизайн». Було створено авторську модель колірного кола, яка лягла в основу практичної роботи зі студентами. Завдання полягало в утворенні потрібних кольорових відтінків на основі фарб стандартних гуашевих наборів. Гуаш було обрано за якостями непрозорого покриття паперової поверхні. Кольорова модель складалася з двох кіл з одним центром. Мале коло, вписане у велике, було поділене на 8 сегментів. Кожний сегмент студенти покривали певним кольором, починаючи з червоного, і далі, у відповідності до послідовності кольорів у спектрі: помаранчевий, жовтий, жовто-зелений, зелений, синьо-зелений, синій, фіолетовий, пурпуровий (проміжний між червоним і синім). Велике коло також було поділене на 8 сегментів продовженням діаметрів малого кола. Кожний з його восьми сегментів у свою чергу ділився на три. Середня частина кожного сегменту розфарбовувалася у колір сегменту малого кола, над яким вона знаходилась. Кольори інших частинок студенти знаходили експериментально, змішуючи їх на палітрі для отримання потрібних відтінків. Точність та логіку переходу між відтінками перевіряли зоровим відчуттям на відстані 70-80 см від поверхні з охопленням всієї площини роботи, або на відстані витягнутої руки, залежно від формату. Таким чином студенти опановували роботу з палітрою, розвивали чутливість ока до кольорових нюансів, осмислювали структуру кольорової моделі та практичне застосування отриманих компетенцій. У результаті практичної роботи було створено 24-ступеневе колірне коло, що відповідає 24-ступеневому ахроматичному ряду, що використовується у промисловості (поліграфічній, лаковій тощо).

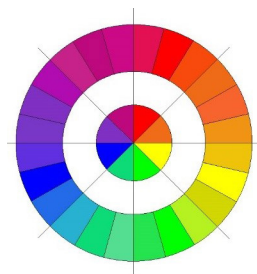


Рис. 3. Модель кольорового кола за Черкесовою І. Г.

Висновки. Застосування теорії кольору Йоганнеса Іттена у сучасній практичній та педагогічній діяльності засвідчує актуальність підходів майстра-новатора Баугаузу. Модель колірної кола, створена експериментально з урахуванням теоретичних розробок Й. Іттена, фактично наділяє сучасного дизайнера науковим інструментом когнітивного пізнання природи світла та кольору, оволодіння потрібними компетенціями для розробки естетичних кольорових композицій з різними емоційними характеристиками. Адже такий підхід дозволяє з'ясувати закономірності побудови колірних гармоній, знаходження контрастів, отримання потрібних кольорових відтінків у взаємозв'язку з психофізіологічним впливом кольору на людину.

Список використаних джерел

1. Иттен Й. (2004). *Искусство цвета*. – М.: Изд. Д. Аронов. <http://www.pigareva-tat.ru/catalogs/.pdf>
2. Зайцев А. С. (1986). *Наука о цвете и живопись*. Москва: Искусство.
3. Черкесова І. Г. (2008). *Кольорознавство. Колір у декоративно-прикладному мистецтві й дизайні: навчальний посібник*. Миколаїв: Іліон.

УДК 72.01

**ЄВРОПЕЙСЬКІ
АВАНГАРДНІ САДИ
1920-Х РР.**

Івашко Юлія Вадимівна,
доктор архітектури, професор кафедри
основ архітектури та архітектурного
проектування,
Чан Пен,
аспірант,
Київського національного університету
будівництва і архітектури.

Ключові слова: авангард, ландшафтний дизайн, новаторство.

До періоду конструктивізму-авангарду в ландшафтному дизайні домінувала традиція і спадкоємність. В парках доби бароко, класицизму, історизму відчувались не лише європейські, а й східні тенденції, зокрема, китайські. Поширення набули регулярні парки (французькі) і максимально наближені до природи (англійські).

Саме в період конструктивізму докорінно переосмислюється не лише архітектура будівлі, а й ландшафтний дизайн, що призводить до появи так званих «кубістських» садів, характерним прикладом яких вважається сад на віллі Ноель у Франції, запроєктований на замовлення відомих меценатів мистецтв Чарлза та Марі-Лаури Ноель відомому ландшафтному архітектору Габрієлю Гувєркіану (Gabriel Guevrikian). У 1925 р. архітектор на Міжнародній виставці сучасного декоративного і промислового мистецтва в Парижі отримав Гран-Прі за проект «Сад води та світла», де трикутної форми клумби з бегоніями та агератумом

обрамовували чотирьохгранну конструкцію з блискучими трикутниками дзеркального скла та води і малими фонтанчиками.

Період конструктивізму-авангарду насправді відкрив шляхи до радикальних змін в ландшафтному дизайні і сучасним підходам до проектування, багато в чому завдяки цій Міжнародній виставці сучасного декоративного і промислового мистецтва в Парижі, де також був представлений авангардний сад Роберта Малле-Стевенса з бетону і трави, де чотири дерева з армованого бетону стояли на піднятій плоскій платформі.

З цього погляду, композиція саду на віллі Ноель продовжила і удосконалила ці революційні перетворення. План саду, який породжував аналогії з полотнами Піта Мондріана, звужується до одного кінця і утворює трикутник, який веде за обриси вілли, на ньому розміщено квадратні клумби, розташовані ступінчасто одна над іншою у напрямку до вершини трикутника. Вважається, що саме в саду вілли Ноель були виражені основи абстрактного мистецтва, яке відкидало наслідування природі і дозволило переосмислити художньо-виразні засоби, не пов'язані традицією.

УДК 72.01

**УКРАЇНСЬКИЙ
АВАНГАРД В
ТЕАТРАЛЬНИХ
ДЕКОРАЦІЯХ ТА
КОСТЮМІ**

Кисельова Катерина Олександрівна,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв

Ключові слова: український авангард, дизайн, театр.

Початок ХХ ст. позначений грандіозним проривом у науково-технічній сфері, бурхливим розвитком винахідництва, потоком відкриттів, багатьма дослідженнями присвяченими розумінню навколишнього світу. Все це принципово вплинуло на розвиток культури і мистецтва, змінило світогляд й спосіб життя людства, сприяло переорієнтації естетичних та морально-етичних цінностей в суспільстві. Але «ейфорія від успіхів» продовжувалася недовго – події Першої світової війни, а згодом революції, змусили митців переосмислити роль мистецтва в побудові суспільства. Це був період історичного зсуву, зрушення всіх традиційних координат життя. Саме в цей період зародився авангард. Принципово налаштований на новаторство, він відмовився від старих консервативних, пересічних та академічних (реалістичних) форм відображення дійсності. «Авангард був у цілому спрямований на формування нової свідомості мас. Естетична революція таким чином руйнувала зашкарублість суспільних поглядів і стереотипів» [2, с. 19].

Це був загальносвітовий процес пошуку «сенсу мистецтва», не оминув він і Україну, терени якої потерпали від військових та революційних подій, які змінювали традиційні засади національного буття. Посилюючим важке становище фактором було те, що українці проживали та воювали по обидва боки кордону у складі Російської та Австро-Угорської імперій. Можливо саме це дало змогу українським митцям усвідомити національну єдність та ідентичність. В таких умовах сформувався Український авангард, який намагався шукати нові форми висловлювання, які були дуже різноманітні, але об'єднувало їх одне – намагання проникнути в сутність речей та явищ.

Ще з початку XX ст. в Україні виривало активне мистецьке життя. Відбувалося засвоєння культурного досвіду різних країн, європейські модерністські ідеї захопили художні цехи в Харкові, Києві, Одесі. Створювалися творчі об'єднання, відкривалися художні виставки, експонувалася велика кількість мистецьких проєктів, новітні ідеї наповнювали повітря. «Становлення мистецьких угруповань, які конкурували між собою, було передумовою вільного творчого розвитку, плюралізму стилів і течій...» [2, с. 23]. Нова естетика народжувалася через заперечення «еклектичного комбінування», через пошук краси самого предмета через поєднання використаних матеріалів, текстур і фактур, через пошук інформативності форми, що розкривала її внутрішній зміст [3, с. 15]. Відкривши широкі можливості формалізації та стилізації природних, епічних, фантастичних, казкових та міфологічних мотивів, художники захоплювалися експериментами.

Українські митці вільно почувалися в європейському мистецькому середовищі, а іноді й очолювали новітні мистецькі течії, створюючи незвичайні комбінації і мистецькі гібриди. Нестримність кольорових рішень фовізму можна побачити в роботах С. Делоне,

братів Бурлюків, О. Екстер, С. Левицької, О. Мурашка. Конструктивність кубізму знайшла відображення в творах Екстер В. Баранова-Россіне, К. Малевича. Технітизація футуризму проявилась в роботах Д. Бурлюка, О. Богомазова, М. Ларіонова, О. Кручених.

В період війн відбулося захоплення образами матеріального буденного життя та зразками примітивного художнього мистецтва – неопримітивізм розвивали Д. Бурлюк, М. Касперович, І. Падалка, В. Седляр, М. Синякова, М. Ларіонов. Переїнявши кращі зразки нового європейського мистецтва, українськи авангардисти знайшли власні шляхи висловлень: В. Кандинський став засновником абстрактного імпрессионізму, К. Малевич започаткував супрематизм, В. Татлін – конструктивізм, О. Екстер, О. Богомазов та О. Архипенко – кубофутуризм, М. Бойчук – неовізантизм.

У грудні 1917 року, на тлі революційних подій, за ініціативи Центральної Ради відкрилась Українська академія мистецтв, яка стала першим вищим навчальним закладом мистецького спрямування в Україні. Серед очільників майстерень та педагогів були найвидатніші митці того часу: брати В. і Ф. Кричевські, Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Жук та А. Маневич. Серед педагогів були: М. Бойчук, М. Бурачек, О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін. «За професійним складом Українська академія мистецтв витримала б порівняння з кращими художніми закладами світу» [2, с. 39].

Окремо треба зауважити, що в академії була майстерня «театрального оформлення» Вадима Меллера. В майстерні докладно вивчалися нові віяння з оформлення сцени та дизайну костюмів. Згідно з уявленнями авангардистів, театральна сцена повинна була стати не лише дзеркалом, але і лабораторією соціальної дійсності, творчим простіром моделювання людини. Змінювалася й роль глядача: зі спостерігача він перетворювався на активного учасника дії. Вадим Меллер, на час відкриття майстерні вже мав багатий досвід

співпраці з балетною студією Броніслави Ніжинської, для якої, пізніше, у 1921 році створить всесвітньо відому серію костюмів для «Ассирійських танців», а у 1922 році разом з Лесем Курбасом та театром «Березіль» кінцево змінить роль декорації, затвердивши їх, як елементи активної дії на спостерігача, рівноцінний текстові драматурга чи грі акторів (вистави «Газ» (1923 р.), «Народний Малахій» (1928 р.), «Алло на хвилі 477» (1929 р.)).

Видатним реформатом сценографії та дизайну театральних костюмів була Олександра Екстер, яка запропонувала замість пласких декорацій використовувати складні багатоярусні конструкції, звернула увагу на освітлення та світлові ефекти як на об'єкт драматичної дії, а костюми запропонувала оформлювати в єдиний з декораціями стилістиці та колористиці. Новинкою для європейського театру стало також доповнення костюму активним гримом. Вона багато співпрацювала з Олександром Таїровим, їхні постановки «Фаміра Кифаред» (1916 р.), «Саломея» (1917 р.), «Ромео і Джульєтта» (1921 р.) вчинили переворот у звичайних уявленнях про театр. У 1918 р. відкрила в Києві власну студію. Серед її учнів О. Тишлер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, І. Рабинович, К. Редько, П. Челищев.

Багато уваги театральному костюму приділив Анатоль Петрицький, в його роботах яскраво відобразились вражаючі образи та форми, які абсолютно відповідали відчуттю епохи, містячи в собі синтез конструктивізму та яскравої української фольклористики. В його строях та декораціях до постанов «Осінь», «Кандіда», «Затоплений дзвін», «Різдвяний вертеп» у 1917–1919 рр. «Молодого театру» Леся Курбаса яскраво викристалізувалося збагачення української образотворчої культури європейськими мистецькими здобутками. Згодом А. Петрицький став головним художником Першого державного драматичного театру УРСР й Української музичної драми у Києві. Співпрацював він з театром Франка в постановці «Вій» (1924 р.), з дер-

жавною оперою у постановках «Сорочинський ярмарок» (1925 р.), «Князь Ігор» (1926 р.) й «Тарас Бульба» (1928 р.), де в повній мірі проявилась його колористична емоційність й творча винахідливість. За словами критика та мистецтвознавства Є. Кузьмина, А. Петрицький «по-дитячому не рахувався з перспективою, із співвідношенням пропорцій ... сміливо руйнував всю примусовість пересічного реалізму», створюючи дійсно нове театральне видовище.

Ще одним видатним художником-сценографом того часу був Олександр Хвостенко-Хвостов, який у 1921 р. очолив театральну кафедру Харківського художнього інституту. Його першою значною театальною роботою «Містерія буф» за твором В. Маяковського, де декорації рухались, перекривались, відкривались. З 1925 р. О. Хвостенко-Хвостов працював в Харківському театрі опери та балету, де за 20 років роботи поставив безліч блискавичних постановок.

Український авангард створив справжню революцію в театальному мистецтві. Театральні декорації та костюми вражали новизною, консервативний реалістично-описовий, наслідувальний підхід замінювався переважно декларативним, епатажним, скандальним, парадоксальним та принципово ірраціональним. Це був новий художній досвід, нові форми мистецтва, народжені потоком свідомості в створенні та виконанні, до яких активно залучався глядач. Під час руйнування звичайних умов життя українські художники створили неповторний світ поєднання досягнень новітніх європейських течій і технологій з народним мистецтвом. Таким чином, звернувши людину до універсальних архетипів, вони надали їй точку опори в світі приголомшливих подій революційного часу з його величезними емоційними та психологічними перевантаженнями.

Список використаних джерел:

1. *Український авангард 1910-1930 років: Альбом / Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. — К.: Мистецтво, 1996. — 400 с.*
2. *Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть / Ін - т проблем сучасн. мист - ва Акад. мист - в України. — К.: ВХ [студіо], 2008. — 187 с.*
3. *Турчин В.С. По лабиринтам авангарда / Т.С. Турчин. — Москва: Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.*



**АВАНГАРДНИЙ ДИЗАЙН
ВАДИМА МЕЛЛЕРА**

Руденко Тетяна Валеріївна,
головна зберігачка
Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України

Ключові слова: авангардний дизайн, театральний костюм, сценографія, конструкція костюму, сценографія, Вадим Меллер.

Дизайн як напрям прикладної мистецької діяльності своє на-
тхнення черпає з високого мистецтва, в рамках якого постійно
здійснюється експеримент. Яскравим прикладом такого пошуку
був авангардизм. У Західній Європі прикладним втіленням аван-
гарду стала школа Баугауз. Певні інституційні аналоги, наприклад,
ВХУТЕМАС і ГІНХУК ми можемо знайти і на теренах Східної
Європи. Але в Україні авангард інституювався, насамперед, у
Мистецькому об'єднанні/театрі «Березіль». Для дизайнерів досвід
роботи в театрі може бути цікавим, тому що театр створює своє-
рідні мікромоделі життя, окремі світи, а декорації є дизайнерським
оформленням цього життя. Важливо зазначити, що серед художни-
ків «Березоля» чільне місце посідає Вадим Меллер, котрий навчав-
ся в Мюнхені і Парижі, всотував тогочасні пошуки та був пропа-
гандистом нового європейського мистецтва. Під час навчання був
особисто знайомий з Василем Кандинським та Паулем Клеє, які

були запрошені до викладацької діяльності у Баугауз. Талант Меллера був відзначений саме у Європі. Знаковою подією стала його перемога (золота медаль) за конструктивістський макет до вистави «Секретар профспілки» Лероя Скотта у 1925 р. в Парижі на Міжнародній виставці декоративного мистецтва.

Театр

Серед багатьох мистецьких напрямів, представлених у Баугаузі, особливе місце посідав театр. Він об'єднував багато художніх форм в одне виразне ціле, завдяки чому утворювалися цікаві майданчики для художнього самовиразу та експерименту. Говорячи про ідеї та структуру Баугаузу, його засновник В. Гропіус у 1924 р. зазначає: «Сценічне мистецтво за своїм оркестровим характером є співзвучним будівельному мистецтву, вони багато дають один одному. Як в архітектурі все має забути своє «я» задля підпорядкування єдиній вищій меті створення синтетичного мистецтва, так і на сцені існує багато художніх проблем, які вирішені за загальними для них законами, утворюють нову велику єдність» [1, с. 244].

Баугауз проголосив архітектуру, живопис і скульптуру одним цілим. Той самий принцип до створення сценографії використовував і Меллер. Його сценічний простір, спочатку у вигляді проєкту-макету, часто не був обмежений підмакетником, коробкою, яка імітує сцену, закриту кулісами. Митець свої декорації представляв у вигляді інсталяцій, що поєднували в собі виразну художню форму і зміст. Пояснюючи молодим художникам технологічні та ідеологічні аспекти мистецької творчості, Меллер звертав увагу на необхідність синтетичного підходу до сценографії, сміливому поєднанні виразальних засобів різних видів мистецтва. «[Сучасний театральний художник] – це більше, ніж володіння професійною технікою в одному жанрі мистецтва ... це не станковіст, не скульптор, не архітектор, проте всі різно-

види цих мистецтв формують світогляд, мислення художника театру» [2].

Особливість стилю сценографії Меллера – це виразність та багатofункціональність декорацій-інсталяцій. Митець звільняє сцену від куліс та задників, очищаючи простір, позбувшись декоративно-го та натуралістичного. У виставах «Газ», «Джиммі Гіггінз», «Макбет», «Машиноборці» декорації-інсталяції «звучать» у просторі сцени, а позаду відкривається цегляна стіна – такий актуальний в сучасності стиль лофт. Меллер працює як скульптор, а також як конструктор, архітектор, інженер. До речі, часто в афішах МОБу Вадим Меллер зазначався саме як конструктор сцени та костюмів.

Також треба відзначити оригінальність костюмів: вони на сірій монохромній конструкції «Газу» виглядали строго накресленими та контрастними – чорно-білими у капіталістів і вручну пофарбовані для робітників. Рух кольору створював ілюзію руху всієї конструкції – на сцені «працював» завод. Усе з'єднувалося в одне ціле: сценографія, костюми, грим, акторські рухи, новаторська музика.

Учні

Принципи та модерні ідеї Баугаузу несли у світ учні школи. Вони й самі ставали вчителями — як Марсель Бресер, Маріанна Брандт, Герберт Байер. Безперервний зв'язок поколінь і постійний обмін ідеями і досвідом між вчителями та учнями – саме так уявляв ідеальну школу її засновник Вальтер Гропіус. У Баугаузі замість вивчення історії мистецтва одразу давали учням робити абстрактні форми, щоби виявити їхні індивідуальні здібності.

Такий самий підхід використовував Меллер, набираючи учнів «незіпсованих» класичним мистецтвом для своєї театральної майстерні в Київському художньому інституті. А коли в 1923 р. у «Березолі» Меллером було засновано макетну майстерню, він привів туди своїх студентів вже третього курсу: В. Шкляєва, М. Симашке-

вич, Д. Власюка, Є. Товбіна, М. Ашкіназі, М. Панадіаді, А. Проценка. Це була перша в Україні школа театральних художників, де вони мали змогу навчатися фаху та практикуватися поруч з найкращим сценографом у провідному театрі країни. Талант молодих митців формувався під впливом новаторських ідей В. Меллера, що мало велике значення для розвитку сценографічної культури в Україні.

У 1922 р. Меллер у листі Броніславі Ніжинській зазначив: «Я глибоко переконаний, що ми будемо вчителями в мистецтві...» [3]. Педагогіка була важливою частиною професійної діяльності митця. В. Меллер майже весь час викладав: у студії Броніслави Ніжинської, у Центростудії М. Терещенка, в Художньому інституті, в Макмайстерні «Березоля». Роман Черкашин, актор і режисер, у театральних спогадах «Ми – березильці» зазначав, що сувора увага до найменших деталей при виборі виражальних засобів, характерна для Меллера, відіграла чималу роль у створенні особливої «інтелектуалізованої» атмосфери, у якій народжувалася кожна вистава [4, с. 38].

Айдентика

Те, що сьогодні зветься айдентикою бренду, було започатковано на постерах Баугауза, а саме в шрифтах, розроблених Гербертом Байером. Афіша першої виставки школи Баугауз 1923 р., створена Юстом Шмідтом, була візуальним маніфестом напряду, а сама виставка дала можливість школі заявити про себе широкій аудиторії. Треба зауважити, в школі функціонувало ціле відділення реклами.

Створення айдентики починається з розробки логотипу. Саме з цього, з ескізу логотипу Мистецького об'єднання «Березиль», і починає Вадим Меллер. Також під його керівництвом розробляється дизайн афіш до вистав «Березоля». Афіші зі стильною графікою шрифтів та геометричних форм, чіткою колористикою – чергуванням червоного та чорного кольорів, передавали авангардний стиль театру «Березиль». Кожну афішу можна розцінювати як конструк-

тивістський мистецький твір. Такий імідж театру помітно виділяв його на тлі тогочасної реклами та робив колектив упізнаваним. Порівнявши афіші першої виставки Баугаузу та перші афіші Мистецького Об'єднання «Березіль», неможливо не помітити схожі принципи створення композицій.

Німеччина

Вадим Меллер відвідав Німеччину у 1927 р., де занурився у культурне життя, відвідав театри, виставки, спостерігав за архітектурою міст. Та потім написав статтю «Враження від німецького мистецтва», в якій проаналізував німецьку культуру, відзначивши на початку стрічки чудових асфальтованих доріг, уквітчані будинки, вулиці і площі. Помічає на цілому плануванні і в деталях продуманий декоративний бік та цілковиту емансипацію архітектури від канонізованих форм. Також приділяє багато уваги живопису, театральним постановкам і жанрам, кіновиробництву, моді, рекламі. Серед лівого флангу митців виділяє Баугауз у Дессау. Пише, зокрема: «з'єднані загальними принципами і захоплені однією ідеєю, члени цієї групи проводять роботу виключного значення: емансипації від випадкових впливів, зміцнення науково-обґрунтованих засад у мистецтві, виробництві і методах художньої освіти. Працюючи не поодиночці в своїх ательє, а колективно у школі, що вони самі організували і побудували, вони зміцнюють свої досягнення не лише теоретично, але і в низці робіт, практично цінних речей, що дають більше ніж фоліанти теоретичних розмов» [5, с.187].

Митець відзначив високу якість дизайнування німецького життя. Діяльність оцінив спокійно і утилітарно.

Незважаючи на таку велику спадщину, в Україні авангардні традиції було перервано тривалим пануванням догматичного соцреалізму, боротьбою з «ізлішествами», міщанством, «буржуазними» впливами. Намагаючись дизайнувати всі сфери людського життя,

радянська влада отримала протилежні наслідки, його руйнування. Зокрема, дуже сильно постраждав побут. Крім кількох яскравих пам'яток високого мистецтва конструктивізму, соцреалізму, нон-конформізму, модернізму, ми отримали у спадок сірість, невиразність, шаблонність, нехтування красою довколишньому життєвому просторі. В часи Незалежності нові українські дизайнери намагаються увібрати найкращі досягнення західно-європейського дизайну, але якраз у порівнянні з останнім український дизайн виглядає вторинно. Тому необхідно шукати додаткові джерела натхнення. Одним із таких джерел є український театральний авангард. Треба запозичити не форми, колір, а художні пошуки і технологію розв'язання естетичних проблем.

Список використаних джерел:

1. Гропіус В. *Границы архитектуры*. М., 1971. 287 с.
2. Меллер В. *Статті та тези виступів* // ЦДАМЛМ України. Фонд № 1077. №16. С. 23-26.
3. Meller V. *Letters to Bronislava Nijinska ; [early 1920s]* // Library of Congress ; Music Division ; Bronislava Nijinska Collection. – Box 74, Folder 51.
4. Черкашин Р., Фоміна Ю. *Ми березильці. Театральні спогади-роздуми*. К. 2008. – С.334.
5. Меллер В. *Враження від німецького мистецтва*.// Червоний шлях. №9-10. 1927. С.180-198.

УДК 7.012 (09) (075.8) + 745/749

**ДО ПРОБЛЕМИ
ФОРМУВАННЯ
МОДНОГО ОБРАЗУ В
ФЕШН-ІЛЮСТРАЦІЇ
АР ДЕКО**

Удріс Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри образотворчого
мистецтва
Криворізького державного
педагогічного університету

***Ключові слова:** фешн-ілюстрація, мода, стильові ознаки, модний образ, Ар деко, автомобіль.*

Популяризація моди, інформація про новинки у царині модного образу, на який можуть орієнтуватись споживачі, у всі часи була і є важливою умовою її існування. Рисована ілюстрація моди від моменту свого зародження в XV ст. еволюціонує в межах загальних стилістичних особливостей кожної конкретної епохи. Інститут моди і фешн-ілюстрація як засіб її популяризації стало розвиваються, набуваючи вагомого значення в суспільному та культурному житті.

Суспільне зацікавлення модою відчутно зростає від початку XX ст. Зростаючою повагою користується професія художника-модельєра. В ці роки закладається підґрунтя процвітання численних Домів Мод – Ч. Ворта і Ч. Редферна, Ж. Дусе і П. Пуаре, Ж. Пакен і сестер Калло [2, 293]. Їхня діяльність багато в чому залежала від популяризації – передусім через відповідну періодику часів Ар нуво. У Франції серед найбільш успішних видань – «Le Courier de

la Mode», «Moniteur de la mode», «Gazette du Bon Ton». В Америці починають видаються «Harper's Bazaar» та знаменитий «Vogue». У всіх європейських столицях та культурних осередках з'являються подібні видання.

Фешн-ілюстрація спеціалізованих часописів все більше уваги приділяє формуванню уявлень про модні образи свого часу, як набагато більш ємні поняття, ніж власне костюм. Цей термін охоплює цілий комплекс складових – вбрання і зачіски, макіяж і аксесуари, тип зовнішності і манери, які в комплексі створюють цілісний образ модного вигляду особи в конкретну епоху. Для формування модного жіночого образу на початку століття однаково важливими були протилежні тенденції: образи звабливих жінок-орхідей, вишукана мінливість форм і разом з тим – загальне захоплення спортом, культ здоров'я. Унікальні можливості об'єднання цих тенденцій дає тема «жінка і автомобіль».

Від 1885 р. автомобіль тріумфально завойовує планету, стає засобом демонстрації елітарності і володіння цим чудом техніки і водіння виявляються від кінця століття знаковими для створення нового модного образу. В цей же час активізується прагнення жінок до рівноправної з чоловіками участі в діловому та суспільному житті. А в художньому процесі жінка виступає провідною героїнею образотворчості Ар нуво. Відповідно тема «жінка і авто» входить в побутове, культурне життя, в мистецтво доби і друкована графічна продукція – передусім, американська – початку століття презентує різні її варіації. Зокрема, відповідні сюжети розробляють Ч. Д. Гібсон й Г. Фішер, Р. Паннет, В. Грефе та інші автори перших років століття. Мотив водіння часто обмежується в подібних композиціях окремим фрагментом, наприклад, кермом, яким руляє героїня. Проте, сам тріумфуючий настрій персонажів засвідчує актуальність мотиву. Можна сказати, що

авто тут виступає як реклама соціального статусу жінки, свідчення її «модерності».

Паралельно формується інший варіант рішення теми. Це твори, в яких, навпаки, дама виступає як «спосіб» привернення уваги до нового транспортного засобу. Такі рішення втілюються в ілюстраціях для обкладинок багатьох часописів. Гармонійного поєднання обох завдань досягає Е. Пенфільд в оформленні обкладинки «автомобільного» номера «Collier's» 1903 р. та «Автомобільного календаря» 1906 року. Аналогічне трактування зустрічаємо в роботах Д. К. Лесндекера, Г. Хатта, К. К. Філіпса – автора методу «fade-away» в тогочасному оформленні періодики.

В діапазоні «авто – реклама стильної жінки» – і навпаки – розвивається дана тема і надалі. В 1920-х окреслюється напрямок мистецьких пошуків, оформлений після Першої світової війни у стиль Ар деко, який об'єднав прагматизм модернізму з прагненням демонстрації розкоші в динамічному повоєнному світі. Це десятиліття називають «золотими двадцятими». В нічних клубах і танцювальних залах формувались новий тип краси та стиль поведінки жінок, які носили короткі стрижки, активно користувались косметикою і водночас все частіше мали добру освіту, професію, займались спортом. І водили автомобіль. Відбуваються кардинальні перетворення в жіночій моді. Модний силует тих літ «гарсон» базується на геометричних засадах, має невизначені статеві ознаки й кардинально вкорочену довжину спідниці. Виникає потреба популяризації нового образу краси і привабливості «жінки Ар деко» у відповідній стилістиці.

Достатньо компромісною виглядає низка робіт Р. Істмен для часопису «Motor» 1921-23 рр. На обкладинках і сторінках цього заснованого в 1903 р. журналу постійно розробляється тема «жінка і авто». Сюжетно обкладинки Істмен нагадують роботи Е. Пенфілда,

а стилістично розвивають рішення, реалізовані Д. К. Леєндекером. Разом з тим, композиції даної авторки презентують жіноче сприйняття як привабливості модного образу, так і особливостей використання дамами автомобілей. На перший план і композиційно, і змістовно виступає сповнена грації героїня, для якої автомобіль слугує одночасно додатковим модним аксесуаром і підтвердженням статусу. Пильна увага до костюмів підкреслює головування жіночого образу. Означена лінія оформлення даного часопису розвивається в роботах Ж. Готліба. Подібне трактування бачимо в ілюстраціях Г. Ч. Крісті.

Особливо рельєфно нові тенденції помітні на прикладі звернення до даної тематики та трансформації графічної мови європейських ілюстраторів, які працювали перед початком Першої світової війни – Ж. Барб'є, Ж. Лепапа, Е. Дріана, П. Бріссо та інших. Певним чином манера автора залежала від смаків замовника, через що ілюстрації того ж Лепапа в «*Gazette du Bon Ton*» та в «*Vogue*» відрізняються за стилістикою. Композиції Ж. Барб'є приваблюють чуттям ритму, зіставленням, геометризму і асиметрії, елементів реалістичності та декоративізму. Серед молодих авторів, які залучались до роботи у «*Vogue*» в 1920-і рр., помітне місце займає П'єр Моург, який в 1922 р. створив для елітного паризького часопису «*AGB*» серію аркушів «*Ситроен і спорт*», приєднавши до теми «жінка і авто» як основи тогочасного жіночого модного образу теж популярну його складову «жінка і спорт».

В середині 1920-х модернізується стиль Ж. Лепапа, який сформувався ще в часи створення альбому костюмів П. Пуаре (1911 р.). Митець вдало втілює в своїх роботах нові жіночі модні образи. Чудовою ілюстрацією смаків і стилю життя стрімкої доби Ар деко як вишуканої паралелі модернізму може служити відома обкладинка «*Vogue*» січня 1925 р., на якій представлена дама біля фешенебель-

ного авто в сукні, запроектованій уродженкою Одеси С. Делоне. Вся композиція уявляє собою ніби складний музичний твір з різними варіаціями теми трикутників і зигзагів, розіграної у білих, червоних та чорних тонах. Характерні ознаки дизайну Ар деко прочитуються в розписаній чорними, білими та червоними трикутниками поверхні машини, в кругових обрисах її коліс, завершенні радіатора, фар та шолома, що прикрашає голову стрункої, подібної до блискавки жіночої постаті. А мотиви декору її сукні – також чорно-червоні на білому тлі – захоплююче поєднують в собі вічні традиції слов'янської вишивки з наймодернішими тенденціями. Ці мотиви гострих зигзагів концентруються у розі вітрів над головою героїні, а вся композиція сприймається як захоплююче зіткнення статичності і динаміки, емоцій та безстрашності.

Наприкінці десятиліття стиль життя «золотих двадцятих» поступається іншим тенденціям. Модний ідеал тогочасної жінки суттєво змінюється. Змінюється образна мова і в темі «жінка і авто». Нового забарвлення набуває трактування мотиву вже в обкладинці Ж. Лепапа 1930 р. зі стримано-самотньою жіночою постаттю біля стрімких обрисів авто. Багато в чому змінам сприяли успіхи в розвитку самого автотранспорту. Чим більш доступними матеріально і технічно ставали автомобілі, тим рішучіше жінки пересідали з пасажирського місця на водійське, сприймаючи авто як засіб пересування, складову ділової чи суспільної діяльності. Перестановка акцентів спостерігається і в рекламі автомобілів. Так, М. Дудович, працюючи для фірми «Fiat», презентує нові марки, представляючи ділових дам, що зі знанням справи обговорюють їх якості (1930). Тобто, мотив «жінка і авто» стає повсякденністю.

Охарактеризовані тенденції засвідчують, що загальна ситуація окресленої доби відображає характерне для першої третини ХХ ст. стале зростання зв'язків між соціальними, політичними, еконо-

мічними тенденціями, художнім процесом та модою, яка рішуче декларує нові ідеали, що формуються в численних Домах моди і через журнали мод інформують світ про нові рішення. Серед провідних завдань творців рисованої ілюстрації моди чільне місце посіло створення модного жіночого образу, який відповідав би новим реаліям, зокрема – утвердженню участі жінок у всіх сферах тогочасного життя. Одним з найбільш виразних символів прогресивних перетворень тих літ виявився автомобіль і мистецтво фешн-ілюстрації успішно запровадило й розвинуло тему «жінка і авто» в загальному контексті художнього процесу.

Список використаних джерел:

1. Лагода О. *Мода – маніфестація культури свободи особистості в добу глобалізації. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наукових праць з мистецтвознавства і культурології Ін-т проблем суч. м-ва АМУ; Редколегія: В.Д. Сидоренко, ін. – Київ, ІПСМ АМУ, КЖД «Софія», 2009. Вип. 6. С. 194-202.*
2. Миргородська Н.В. *Реклама модного костюма як специфічний канал комунікації // Теорія та практика дизайну: збірник наукових праць. Вип. 1. Київ, «Комп'ютерпрес», 2012. С. 85-90.*
3. Паке Д. *История красоты : пер. с англ. Москва, Астрель, 2005. 128 с.*
4. Райли Н., Байер П. *Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от ренессанса до постмодернизма : пер. з англ. Москва, Мagma, 2004. 518 с.*
5. Удріс І., Удріс Н. *Ілюстрація моди: від Ренесансу до Постмодернізму : навч. посібник. Кривий Ріг, Видавничий дім, 2013. 208 + 18 с.*
6. Шевнюк О.Л. *Історія костюма : навчальний посібник.- Київ, Знання, 2008. 375 с., 32 с.*
7. Konig R. *Potega i urok mody. Warszawa, Wyd. Artystyczne I Filmowe, 1979.- 311 s.*

**КОНСТРУКТИВІЗМ
У ВСТУПНИХ ТИТРАХ
УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ
1920-30-х РОКІВ**

Книжникова Софія Володимирівна,
аспірантка
Київського національного
університету
культури і мистецтв

Ключові слова: титри, кінострічка, ВУФКУ.

Значний науковий прогрес, який відбувся в кінці XIX – початку XX ст., призвів до змін не тільки в економіці, але і в культурному осягненні людини. На фоні нових винаходів та зросту рівня життя, зміни відбуваються і в засобах творчого самовираження, вперше з'являється такий вид мистецтва як кінематограф, який поєднав в собі технології та творчість.

Перші титри виникають разом із появою німого кіно. Використовувалися написи всередині фільму, які дозволяли передавати діалог між акторами, а також створювалися вступні та завершальні титри, які існують і на сьогоднішній день.

Художники-проектувальники, які займалися виготовленням титрів для європейських та американських кінофільмів в 1920–30-х рр. надихалися такими напрямками мистецтва як модерн, арт-деко та експресіонізм, а також комерційною лексикою дизайну упаковки та реклами. Студії намагалися використовувати художні прийоми, які б відповідали загальному сюжету фільму. Найяскравішим при-

кладом такого принципу є фільм «Кабінет доктора Калігарі» (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920). У вступних титрах імена авторів виконані тонким заокругленим рукописним шрифтом, назва ж фільму – значно більшим широким декоративним шрифтом з гострими кутами навіть в округлених елементах літер D та S. Горизонтальний з'єднувальний елемент літери A має злам. Загальне композиційне рішення формується абстрактними трикутними фігурами зеленого кольору різної тональної насиченості, з ефектом нашарування та прозорості, що створюють ілюзію вибуху, незважаючи на те, що підсвідомо вибух та вогнище зазвичай асоціюється з теплою кольоровою гамою. Але в даному випадку чорно-зелена гама натякає на депресивне напруження та подальший вибух. Це натякає глядачеві, що фільм відноситься до жанру фільмів-жахів або, як сьогодні точніше визначають, такий напрям – хорор (Рис. 1).

Рис 1. Вступні титри фільму
«Кабінет доктора Калігарі»
(1920)



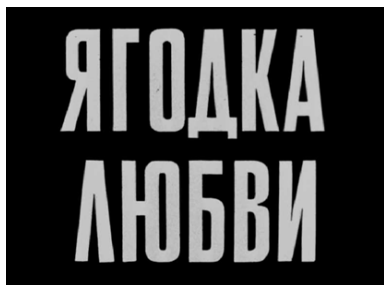
На вітчизняне мистецтво того часу значний вплив здійснила радянсько-українська війна (1917-1921), в результаті якої УСРР увійшла до складу Радянського Союзу в 1922 р. [2]. В той же час в СРСР популярності набуває такий напрям мистецтва як конструктивізм, який згодом перейшов і до інших країн, це, перш за все, Німеччина (Баухаус) та Нідерланди (Де Стейл). Характерними ри-

сами на пряму є стриманість, геометричність та лаконічність [3]. Відстежити вплив цієї течії на вітчизняне мистецтво можна, у тому числі, на плакатах, які влада використовувала і широко розповсюджувала для агітації та пропаганди політичної або іншої діяльності [4]. Оскільки кінематограф тільки зароджувався, окремих спеціалістів, які займалися б виключно титрами, не існувало. Таку роботу виконували, зазвичай, художники, які водночас працювали з плакатами і перенесли свій досвід на вступну частину фільмів.

Виготовленням екранної продукції на території України в період з 1922 до 1930 років займалося Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), яке було створено на базі Всеукраїнського кінокомітету та існувало, незважаючи на жорсткі умови влади [1].

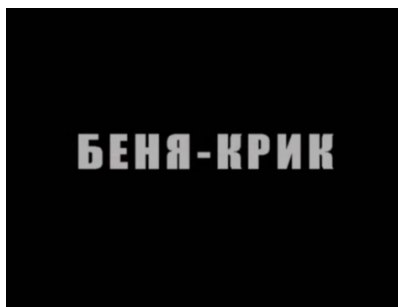
Керівництво ВУФКУ мало дотримуватися монополістичних критеріїв, при створенні фільмів, які вимагали від всіх республік, у тому числі це стосувалося мови, якою має трансліюватися назва стрічок у плакатах та титрах.

Комедія «Ягідка кохання» була випущена Другою кінофабрикою ВУФКУ (Ялта) і вийшла у 1926 р. Це друга стрічка Олександра Довженка яка була знятою за його власним сценарієм, перша ж робота вважається втраченою. Назва фільму у вступних титрах написана російською мовою. Використовується типовий, так званий «плакатний» шрифт, без серіфів, основні та додаткові штрихи якого мають одну ширину. Такі шрифти активно застосовували в агітаційних плакатах художники-конструктивісти. Надпис має великий розмір і займає майже весь простір площини екрану без будь-яких додаткових графічних елементів (Рис. 2)



*Рис. 2. Вступні титри фільму
«Ягідка кохання» (1926)*

У 1927 р. Перша кінофабрика ВУФКУ (Одеса) випустила драму «Беня-Крик», режисером якої був Володимир Вільнер, сценарій до стрічки був написаний Ісааком Бабелем. У фільмі відтворено реалії бандитської Одеси тих часів. Фільм було заборонено до прокату. Назва у вступних титрах виконана конструктивним шрифтом великого розміру без серіфів, напис набуває більшої масивності завдяки широким основним штрихам. Додаткові штрихи тонші за основні. Загалом напис виглядає «побудованим». На це вказують дві літери К, які є ідентичними, тобто їх дублювали, а не писали вручну. Невідомо якою технікою здійснювався шриффт: фото-монтаж чи калькування (Рис. 3).



*Рис. 3. Вступні титри фільму
«Беня-Крик» (1927)*

В кінці 1927 р. одеська кінофабрика випустить в світ першу стрічку, яка буде першим українським фільмом, випущеним у комерційний прокат США, її назва «Два дні» – психологічна драма часів громадської війни. Вступні титри виконані тонким плакатним шрифтом, але літери широкі, майже квадратні, що додає міцності текстовому блоку. Можна відслідкувати повтори майже всіх літер у написах, нерівно зібрані в строки як окремі літери, так і розділові знаки, що говорить про застосування елементів фотонаборного тексту (Рис. 4).

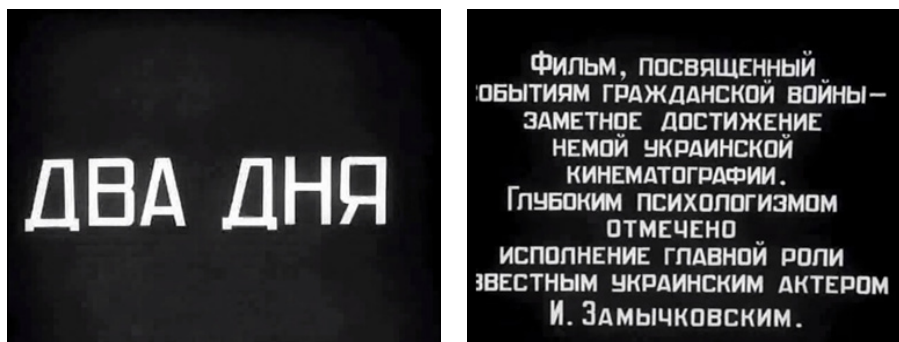


Рис 4. Вступні титри фільму «Два дні» (1927)

Київська кінофабрика ВУФКУ відзначилася стрічкою «Навесні», яка вийшла у 1929 р., де режисер Міхаїл Кауфман демонструє кадри «пробудження» Києва від зими до весни. Вступні титри виконані вузьким, видовженим плакатним шрифтом, а горизонтальні штрихи в літерах Е та Н розташовані вище середини і саме це додає напису одночасної стриманості та прихованого руху, що відповідає характерним рисам конструктивізму (Рис. 5).



*Рис 5. Вступні титри фільму
«Навесні» (1929)*

Вступні титри у фільмах ВУФКУ 20-х р., на перший погляд, не мають особливостей. Всі вони виконані в стриманому технічному, стилі, характерному конструктивізму, але водночас існують відмінності у товщині основних та додаткових штрихів, в насиченості літер (тонкі або наповнені), у розмірі всього напису відносно екранної площини. Загалом всі оглянуті написи мають ознаки класичних симетричних плакатних текстів виконаних або аплікацією, або плакатним пером різної товщини.

Кінострічки Всеукраїнського фотокіноуправління здійснили значний вплив на розвиток світового кінематографу. Управління існувало і створювало стрічки, незважаючи на жорсткі умови, створені владою та ідеологією тих часів. В незалежній Україні почали приділяти увагу вивченню плакатного мистецтва та кінострічок зокрема, які створювала організація в період 1920–30-х рр., але до сих пір не існує досліджень, які стосуються титрів в контексті розвитку типографіки та подальших трансформацій шрифтової графічної мови у певних часових проміжках.

Список використаних джерел:

1. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб, 2000 – С. 605
2. Голомишток И. Искусство в тоталитарном мире / Игорь Голомишток // Синтаксис : публицистика, критика, полемика. – 1985. – № 14. – С. 115 – 148
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-КОЛО, 2005. – С. 42.
4. Маркус В. Українська Советська Соціалістична Республіка // Енциклопедія українознавства / Наукове товариство імені Шевченка. – Париж, 1955-2003. – Т. 9. – С. 3389



УДК 76.021

**БОЙЧУКІЗМ У
МЕЖИГІРСЬКОМУ
МИСТЕЦЬКО-
КЕРАМІЧНОМУ
ТЕХНІКУМІ-ІНСТИТУТІ
ЯК ЯВИЩЕ
АВАНГАРДНОГО ПОРЯДКУ**

Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
професор,
професор кафедри образотворчого
мистецтва Інституту мистецтв
Київського університету імені
Бориса Грінченка.

***Ключові слова:** бойчукізм, авангард, Баухауз, Межигірський мистецько-керамічний технікум-інститут.*

Початок ХХ ст. на теренах всієї Європи ознаменував зміну мистецьких моделей і форм художньої творчості. Серед інших визначних явищ доби авангардних течій 1920-х – початку 1930-х рр. виокремлюється український бойчукізм. Пов'язаний він був одночасно як зі спадком класичного мистецтва (візантизм, італійське Відродження, лінії неоруського варіанту модерну), так і з виразними імпульсами неопримітивізму, похідного з одного боку від народної творчості, а з іншого – від естетики нового пролетаризму, який вибухнув «гримучою сумішшю» фолкарту і прото-соцарту одночасно на кількох континентах (яскравим прикладом були паралелі у мексиканському мистецтві цього ж часу).

Для європейського модернізму період 1920-х рр. – це доба проживання ремінісценцій раціоналістичного та неофольклорного модерну, що органічно переростав в Ар деко (на теренах Німеччини, Австрії, Бельгії ці історичні стилі у показі автентичних

творів декоративно-прикладного мистецтва й окремих станкових полотен зазначеного часу не розділяють); рефлексій постімпресіонізму і фовізму (Франція), агітаційної графіки (Росія, частково Україна), плакату (Чехія, Австрія, Росія), кубізму (Іспанія, Франція), кубо-футуризму (Італія, Франція), експресіонізму (Німеччина, Польща, Франція, Італія), конструктивізму (Україна), бойчукізму (Україна), муралізму (Мексика, Росія) [3].

У всьому світі сьогодні відомі імена основоположників європейського модернізму, деякі з яких родом з Австрії та її колишніх територій (Чехії, Західної України, Угорщини, Польщі). Видатні без перебільшення митці Густав Клімт, Альфонс Муха, Амедео Мадільяні, Жозефіна Діндо, Олександр Архипенко, Казимир Малевич, Василь Єрмилов до цих пір до кінця не прожиті європейським споживачем, їх твори як справжні класичні шедеври бен-тежать глядача, вже 100 років актуальні у сувенірній продукції, інтер'єрних оздобах, сучасних подарункових виробах дизайну.

Останні троє з перелічених творців, що належать соціокультурному простору всього світу, і знаходилися під певним впливом Баугаузу [4], безумовно багато зробили саме як виразники українського духу. До когорти видатних митців доби авангарду серед вітчизняних художників також належать імена соратниці конструктивіста Василя Єрмилова і Михайла Бойчука – видатної скульпторки межі конструктивізму, авангарду [1] і Ар деко – Жозефіни Діндо, а також сподвижників Михайла Бойчука, які створили осередок кераміки за новими пластичними канонами у Межигір'ї під Києвом – Лева Крамаренка, Павла Іванченка, Пантелеймона Мусієнка, Івана Падалки, Дмитра Головка, Оксани Павленко, Василя Седляра [2].

Деякі з них запліднили осередок межигірської кераміки саме ідеями свого вчителя Михайла Бойчука про якісне смислове і сти-

лістичне оновлення мистецтва. Подружжя Василя Седляра і Оксани Павленко, що перейняли естафету керівництва межигірським технікумом від професора Київського художнього інституту Лева Крамаренка (колишнього викладача єдиної на теренах Російської імперії Глинської школи інструкторів керамічного виробництва), сприймали глину як новий матеріал для пластичних експериментів. Оскільки вони самі не гончарювали, то намагалися донести до своїх вихованців саме розуміння концепції нового мистецтва школи Михайла Бойчука.

Їх експерименти з графікою на кераміці намагалися переосмислити у наративних творах кшталту панно на тарелях і мисках талановитий митець-станковіст Іван Падалка (прийшов з 15-ма учнями з Миргородського художньо-керамічного технікуму імені М. В. Гоголя, де викладав керамічне малювання), майстер універсального творчого діапазону Пантелеймон Мусієнко, та гончарі-керамісти Павло Іванченко, який з Левом Крамаренком прийшов до Межигір'я з Глинська, і Дмитро Головка.

Особливого розвитку набули ідеї бойчукістів після європейських студій Василя Седляра та Івана Падалки музейних колекцій Німеччини, Франції, Італії, Австрії, що стали можливими за підтримки тодішнього ректора Київського художнього інституту Івана Врони. Серія творів «Європа», що стала творчим результатом цих відряджень, у 1928 р. побачила світ на виставці митців Асоціації революційного мистецтва України у Києві, та 1929 р. на виставці української гравюри і рисунку в Москві. І хоча наслідки успіху для плеяди бойчукістів були плачевні (більшість з них у 1930-х рр. було репресовано і розстріляно), проте, як художнє явище бойчукізм розвивався у кераміці Межигір'я, агітфаянсі Буд, Баранівки, осередках мистецької освіти по всій Україні, кореспондуючи з модер-

ністськими течіями сучасного мистецтва Австрії і Німеччини, Франції, Італії, Іспанії, Мексики.

«Європоцентрична» суміш авангарду, Ар деко і модернізму бойчукістів з елементами неофольклорної пролетарсько-селянської україніки стала приводом у радянський час для звинувачення у націоналізмі і гранично лівому формалізмі. Проте, з погляду відстані часу стає зрозуміло, що французькі фовісти, італійські експресіоністи й кубо-футуристи та їх українські і російські колеги (Олександра Екстер, Олександр Богомазов, Казимир Малевич, Володимир Татлін, Кузьма Петров-Водкін), угорсько-австрійський художник Бела Уїтц, а також Михайло Бойчук і його школа та мексиканські муралісти працювали цілком у дусі розвитку європейського мистецтва доби 1910-х/1920-х – 1930-х рр., підсиленого флюїдами німецького Баугаузу та австрійської Віденської майстерні у межах руху «мистецтва та ремесла», творчість представників якого надалі запліднила мистецтво СРСР, Америки та Ізраїлю.

Список використаних джерел

1. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ: Мистецтво, 2017. 320 с.
2. Школьна О. Межигірський художньо-керамічний технікум-інститут // Пам'ятки України. 2014. №9 (вересень). С. 60–65.
3. Campbell B. Mexican murals in times of crisis. Tucson, 2003. 343 p.: il.
4. Droste M. Bauhaus. 1919–1933. Hong Kong; Köln; Los Angeles; Madrid; Paris; Tokio: Naschen, 2011. 256 s.; il.



Михайло Бойчук з учнями. "Лікнеп".
Розписи Харківського Червонозоряного театру.



Іван Падалка.
Фотограф на селі. 1927 р.



Оксана Павленко. Хай живе 8-ме березня. 1831 р



Казимир Малевич.
Врожай жита. 1912 р.



Василь Седляр. Портрет Оксани Павленко. 1926 - 1927 рр.



Густав Клімт. Замок Каммер на озері Аттерзее. 1912 р.



Павло Іванченко. МХКТ, 1922 р.



Пантелеймон Мусієнко? МХКТ, 1922 р..



Хосе Ороско. Zapatista's Marching. 1931 р.



Павло Кузнецов. В стєну за роботою. Стрижка овець. 1913 р.

УДК 7.942:599.723.2+7.036.7(477).7+7.036.16

**АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ У
МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКИХ
АВАНГАРДИСТІВ**

Шрамко Тетяна Вікторівна,
аспірантка
Київського національного
університету культури і мистецтв

***Ключові слова:** український авангард, Баугауз, анімалістичні образи, кольоропис, графічні елементи.*

На хвилі кривавої руїни після Першої світової війни у митців з'явилася мета – відбудувати світ з урахуванням нових віянь і настроїв, значно спростити світ архітектури й ужиткових речей і, одночасно, наповнити їх мистецтвом. Але передусім це означало відійти від класичного сприйняття мистецтва. Саме з такою метою у 1919 р. Вальтер Гропіус заснував школу дизайну Баугауз. Серед учнів і вчителів школи накреслилася тенденція до стирання меж між різними видами мистецтва, між мистецтвом і наукою, між мистецтвом і побутом. Універсальність, функціональність і простота стали визначальними у новому облаштуванні життя.

Прагнення до свободи і нових шляхів передачі мистецької думки були характерними у цей же час і для українських митців. Вони виявилися особливо чутливими до нових віянь Баугаузу і, у свою чергу, створили неперевершені зразки авангард-

ного мистецтва. Недаремно роботи найвідоміших українських авангардистів і сьогодні є джерелом натхнення для сучасних художників, дизайнерів, скульпторів та архітекторів.

Мета нашого дослідження – виявити специфіку підходу до створення анімалістичних образів в авангардному мистецтві. Адже очевидно, що внаслідок переосмислення художньої форми нового трактування набули й образи тварин.

Нагадаємо, що анімалістичні образи часто з'являлися у творах вчителів Баугаузу Пауля Клеє і Василя Кандинського, а також їхнього соратника німецького експресіоніста Франца Марка, життя якого обірвала Перша світова війна. Не байдужими до анімалістики виявились і представники українського авангарду.

За нашими спостереженнями, найчастішим анімалістичним персонажем як у німецьких, так і в українських митців виявився кінь. З погляду символізму він є одним із найважливіших проявів свободи, родючості, мужності чи розуму у залежності від контексту твору. Окрім того, кінь завжди був одним із провідних мотивів народного мистецтва.

Зосередимо увагу на особливостях створення цього образу різними митцями.

У Василя Кандинського образ коня найчастіше з'являється як мотив стрімкого руху. І хоч основою робіт є колір, проте графічний малюнок стає вдалою знахідкою, як, наприклад у роботі «Ліричне» (рис. 1). Соковита чорна лінія «вмикає» у картині відчуття швидкості й стрімкості, а поєднання кольорів визначає елегантний настрій. Такий підхід повністю співвідноситься з ідеєю митця про те, що «художник повинен мати що сказати, оскільки його завдання – не володіння формою, а пристосування цієї форми до змісту» (Кандинський, 1992, с. 102).



*Рис. 1. Василь Кандинський.
Ліричне. 1911. Полотно, олія.
94х130 см. Музей Бойманса — ван
Бенінгена, Роттердам.*



*Рис. 2. Франц Марк. Вежа
синіх коней. 1913. Полотно,
олія. 200х130 см. Стара і
нова національні галереї. Музей
Берггрюна, Берлін.*



*Рис. 3. Віктор Пальмов.
Об'їжджають коня. Полотно,
олія. 1927 р. Національний
художній музей України, Київ.*

Варто нагадати, що кінь присутній «за замовчуванням» і в назві художнього об'єднання «Блакитний вершник», створеного В. Кандинським та Ф. Марком у 1911 р. Кандинський пояснював виникнення назви таким чином: «Ми обидва любили синє, – Марк – коней, я – вершників» (Синий всадник, 1996, с. 113).

Визначальним колір був як для Кандинського, так і для Марка. Останній стверджував, що «ніколи не писав куш синім лише заради декоративного ефекту, а тільки для того, щоб повніше висловити сутність коня, який стоїть перед цим кушем» (Виставка в Базеле..., 2017) (рис.2).

Проте не тільки для Кандинського й Марка колір був головним елементом вираження. Подібне явище зустрічаємо в українського авангардиста Віктора Пальмова. Кінь у його полотнах з'являється як образ, що виникає у результаті активної взаємодії кольорів. Таке явище спостерігаємо, наприклад, у полотні «Об'їжджають коня» (рис. 3). Яскравий червоний колір посилений до «горіння» жовтогарячим і урівноважений темним синім, що відступає у глибину. У синій також одягнутий чоловік, який приборкує коня і одночасно створює рівновагу у полотні. Сам Пальмов говорив про свій творчий метод: «Моє завдання — це розташувати один колір до другого як найщільніше в розумінні кольорової рівноваги, змусити всі кольори в картинній площі діяти загальним акордом кольорового звучання» (Пальмов, 1929, с. 28).

По-іншому вирішували анімалістичні образи бойчукісти, інспірації яких сягають глибин народного фольклору, пошуку універсальних форм. Часто колір залишається формотворчим елементом, як можемо спостерігати у темперно-олійному ескізі «Орач» М. Бойчука (рис. 4), проте він підпорядкований певному ритму, мисленню колірними плямами, римуванню колірних і лінійних фрагментів.

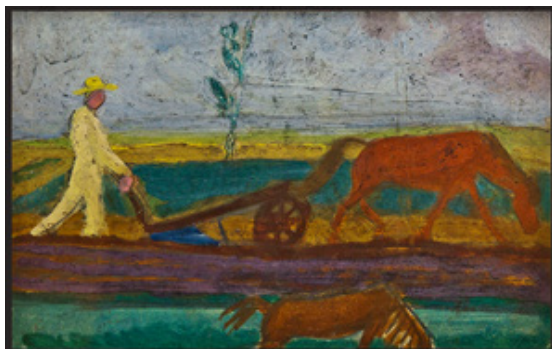


Рис. 4. Михайло Бойчук.
Орач. 1910-і. Ескіз. Картон,
темпера, олія. Львівська
національна галерея
мистецтв, Львів.



Рис. 5. Олександр Саєнко.
Зустріч Козака. 1922 р.

6. Михайло Бойчук.
Шевченківське свято. 1920 р.
Плакат.



Образ коня з'являється в роботі О. Саєнка «Зустріч козака» (рис. 5). Панно, створене за мотивом барокової народної картини XVIII ст. «Козак Мамай», сюжетно витримане в лицарському ключі. Образ білого коня тут є символом гідності і чистоти. Знову ж таки, через максимальне узагальнення, вишуканість лінійного мотиву, фігура коня стає гідним акцентом орнаментальної композиції.

Привертає увагу також унікальний образ коня у плакаті, створеному Михайлом Бойчуком до шевченківських днів (рис. 6) – з особливим акцентом на графічному вираженні. Колірна палітра тут зведена до трьох кольорів: червоний, чорний і білий. Умовність, стилізація, пошук констант, які ритмізують картину (мотив коня «в яблуках») засвідчують майстерність художника. Древяк прапора, що розвівається над вершником, утворює чітку діагональ, що стає вирішальною у композиції і закономірно створює динамічний ефект. Строга рівновага елементів, лаконічність і ритм створюють гармонію з раціональним розташуванням мас і ліній.

Висновок. Отже, доходимо висновку, що митці-авангардисти створили нові можливості для переосмислення зокрема й анімалістичних образів. Дослідження засвідчило, що й тут пошуки українських і німецьких митців збігалися. Створити непересічні зразки авангардної анімалістики дозволила як концепція монументального живопису бойчукістів, вкорінена у техніку іконопису та українських народних картин, так і кольорописна В. Пальмова з пошуком рівноваги кольорів на площині картини.

Список використаних джерел

1. Врона, І. (1928). *Мистецько-технічний ВИШ*: збірник Київського художнього інституту. Київ: Вид-во КХІ. 1928. — Ч. 1. — 78 с.
2. Пальмов, В. Н. (1929). *Про мої роботи. Нова генерація*. № 8. С. 27–29.
3. Пастух, Н. (2000). *Тваринна образно-символічна система українського фольклору*. Мандрівець. № 3–4. — 59 с.
4. Соколюк, Л. Д. (1998). *Графіка бойчукістів*. Харків, 1998.
5. Кандинский, В. *О духовном в искусстве*. Москва. 1992. 107 с.
6. *Синий всадник: альманах*. (1996). Под. ред. В. Кандинского и Ф. Москва, 192 с. <http://a-pesni.org/zona/avangard/blaue.php>
7. *Виставка в Базеле: Кандинский, Марк и «Синий всадник»* <https://marinagra.livejournal.com/167778.html> Дата звернення 5. 05. 2020.

УДК 7. 67 (749)

**РОЗВИТОК
ЕТНОДИЗАЙНУ
В ГАЛИЧИНІ
(ПЕРША ПОЛОВИНА
XX СТОЛІТТЯ)**

Одрехівський Роман Васильович,
доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри дизайну
Національного лісотехнічного
університету України

Ключові слова: *етнодизайн, середовище, різьблення, обладнання, декор.*

Особливості дизайну середовища Галичині кінця XIX – початку XX ст. полягають в історичних та соціальних умовах розвитку дизайну в Галичині в охоплюваний часовий період. Виділимо два основні напрямки розвитку: наслідування історичних стилів та застосування елементів традиційного народного мистецтва. Останнє стало основою виникнення в розвитку українського модерну.

Мистці аналізували та вирішували проблеми ансамблевості у синтезі мистецтв та дизайну середовища Галичині кінця XIX – першої третини XX ст. Широко залучали монументально-декоративне мистецтво із метою його гармонійного звучання у дизайнерському синтезі.

Дизайн середовища цього періоду як в Галичині, так і в Україні формувався на гребені підйому українського національного відродження та під значним впливом народного мистецтва. Останнє послужило, наприклад, духовною інспірацією українського модерну

і, зокрема, галицької сецесії та інших мистецьких стилів, які панували у цей період в Галичині.

Такий інтенсивний розвиток був зумовлений не тільки підйомом освіти, національної свідомості, наявності ремісничих організацій тощо, але й появою окремих товариств, які сприяли розвитку українських церков. Серед низки інших, до таких належать, зокрема, Товариство допомоги руським церквам ім. Св. Петра, яке виникло в Галичині у 1899 р., і підтримувало контакт з Товариством для розвою руської штуки у Львові.

Яскравим прикладом наслідування історичних стилів у архітектурі та дизайні середовища в Галичині того періоду є, звичайно, ансамбль Галицької ошадкаси, виконаний за проектом Ю. Захарієвича. У цілому вирішення було типовим для Галичини того часу – ренесансово-маньєристичним. Інтер'єр декорований різьбленням у дереві, виконаним на дубових панелях С. Левандовським.

Другий напрям – це русло, в якому розвивався етнодизайн – наслідування орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва. Яскравим прикладом такого є дизайнерська творчість відомої української мисткині Олени Кульчицької. Адже усі меблі до свого помешкання у Львові вона проектувала особисто. Інтер'єри квартири Олени Кульчицької – це класичний зразок синтезу дизайну і мистецтв. Як гармонійно та тонко поєднані поміж собою меблі, різьблення та профілювання по дереву, художня кераміка, текстиль та вишивка, малярство та графіка. Усе доречно, лаконічно, без зайвого перенасичення непотрібними деталями.

Класичним зразком етнодизайну громадських споруд 1930-х років є художнє оформлення пансіонату «Гражда» у с. Рафайлова (із 1946 року – Бистриця Надвірнянського району Івано-Франківської області). Усі споруди пансіонату виконані із дерева. Численні дерев'яні споруди прикрашає гуцульська плоскорізьба із геометричних мотивів та солярних знаків.

Обидва об'єкти – обладнання квартири О. Кульчицької і пансіонату «Гражда» – типові зразки етнодизайну 20-30-х рр. ХХ ст. У конструктивному плані ці вироби нагадують народні меблярство та архітектуру. У декоративному – декором плоскорізьбою, переважно із геометричних елементів – також.

Чудовим прикладом вирішення сакрального середовища у стилі етнодизайну є ансамблі церков Святої Трійці м. Дрогобича та Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл.

До кращих іконостасів, виконаних у Галичині із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва, є іконостас, встановлений у 1907–1909 рр. в інтер'єрі церкви Святої Трійці м. Дрогобича. Цей триярусний іконостас темного чорно-брунатного кольору, декорований технікою ажурної плоскої тригранновиймчатої різьби, мотиви якої запозичені з давньоруського мистецтва та народної творчості бойків та гуцулів (давньоруська плетінка, різні варіанти ромбу, рослинне стебло з трилисником та ін.). Саме у дрогобицькому святотроїцькому іконостасі засвідчена найвища досконалість декоративної стилізації різьблення під «народний стиль». До того ж, у ньому досягнуто гармонійної єдності різьбленого декору, виконаного майстрами А. Сабараєм, (?) Голембйовським із іконами, написаними художником М. Сосенком у дусі української сецесії. Синтез архітектоніки, живопису та різьблення дрогобицького святотроїцького іконостасу – це вершина ідейних пошуків стильового національного напряму епохи. Такі пошуки ставили українське мистецтво на передове місце у світовому культурному процесі початку ХХ ст.

Це можна сказати і про низку інших предметів обладнання інтер'єру цієї церкви. Цікавим є верхнє завершення боковин лави – силуету трилисника. Поверхня боковини покрита невисокого рельєфу різьбленим орнаментом із застосуванням елементів, які використовуються в українському народному мистецтві – ром-

бів, трикутників, прямолінійного стебла рослини з листками тощо. Заслуговує окремої уваги декор спинок цих лав. Площина спинки прикрашена квадратними фільонками. У центрі кожної фільонки – рівносторонній плоскорізьблений хрест, виконаний у дусі народної плоскорізьби. Площина кожного кінця хреста – гостроконечного силуету, штрихована всередині плоскорізьбленими штрихами «ільчастого письма».

Типовими у плані є також дизайн середовища церкви Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл. (20-і рр. XX ст.). Показовим у вирішенні традицій українського стилю є запрестольне крісло церкви Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл. (20-і рр. XX ст.) авторства відомого майстра В. Турчиняка. Його поверхню у багатьох місцях декорує гуцульське плоско різьблення, зокрема, мотивів солярного знаку на ніжках, тризубця на спині та ніжках тощо.

Структура образного просторово-предметного вирішення та вдалого і лаконічного застосування мистецтва різьблення у цьому ансамблі надає цьому об'єкту неповторності та українських національних особливостей. Це стосується, зокрема, вирішення таких важливих предметів дизайну інтер'єру як – люстра-павук, запрестольного крісла та ін.

Отже, етномистецькі особливості становлення дизайну в Галичині проаналізовані на прикладі двох напрямків – житлового та сакрального середовища. Перше – на прикладі творчості Олени Кульчицької, ансамблю пансіонату «Гражада», друге – на зразку праць А. Сабарая, Голембйовського, В. Турчиняка. У перспективі подальших досліджень – вивчити це питання ширше, залучивши аналіз творчої діяльності інших майстрів, якими так багата українська земля.

УДК 658.512

**СПАДОК БАУГАУЗ
У СУЧАСНОМУ
ДИЗАЙНІ**

Литвиненко Наталія Миколаївна,
кандидат технічних наук, с.н.с.,
доцент кафедри технологій і дизайну
Київського національного
університету культури і мистецтв

***Ключові слова:** дизайн, Баугауз, урбанізація, суспільство, конструктивізм модна індустрія, мода.*

Урбанізація – це історичний процес підвищення ролі міст у розвитку суспільства, що виражається у переважному зосередженні населення, економіки, культури у великих містах, з одного боку, а з іншого – поширення стандартів міської культури. Інтенсифікація даного процесу тісно пов’язана з індустріалізацією. Урбанізація справила величезний вплив на населення, його демографічну та соціально-професійну структуру, спосіб і рівень життя та ін.

Історично урбанізація була обумовлена необхідністю й ефективністю концентрації різних форм та видів діяльності, спілкування, посилення взаємозв’язків між різними сферами людської життєдіяльності. Вона сприяла подоланню культурної та соціальної відсталості в сільських поселеннях, становленню сучасної економіки.

Процес урбанізації пройшов два етапи. Перший характеризується великими переміщеннями сільського населення в міста, зростанням числа міст, концентрацією і накопиченням економіч-

ного, культурного потенціалу в великих містах. На другому етапі відбувається поширення сформованих стандартів міської культури через засоби масової комунікації (преса, радіо, телебачення) та їхнє освоєння населенням дрібних міст і сільських поселень [1].

Завдяки процесу урбанізації почали виникати нові стилі в архітектурі. Одним з найяскравіших прикладів процесу урбанізації є виникнення стилю «Баугауз».

Спочатку «Баугауз» виник як навчальний заклад, який існував в Німеччині з 1919 року по 1933 рік, а в подальшому – це художнє об'єднання і напрямок в архітектурі, які виникли в його рамках. У XX ст. багато принципів, що визначили зовнішній вигляд архітектури, та повсюдне вживання класичних ордерів, що тривало з XV по XIX ст., були поставлені під сумнів: надмірність прикрас не відповідала технічним реаліям, і, відкинувши орнаментику, архітектори переломили багатівікову традицію.

Спочатку нові будівлі здавалися нестерпними, але з часом суспільство навчилося цінувати чіткі обриси і компактні форми нового стилю. Ідеї Баугауз зробили найбільш помітний вплив на архітектуру сучасних офісів, промислових підприємств та інших громадських приміщень, важливою рисою яких є функціональність.

Одну з основних завдань своєї діяльності представники Баугауз бачили в удосконаленні форм навколишнього світу. Завдяки цьому мало відбуватися перетворення всього навколишнього середовища, яке оточувало індивідуума. Прихильники даної течії вважали, що головна мета дизайнера полягає в проектуванні промислових виробів, при цьому виробник повинен усвідомлювати відповідальність не тільки перед суспільством в цілому, але і перед окремою людиною. Важливим моментом є діалог культури і цивілізації: технічний прогрес повинен сприяти еволюції архітектури та дизайну. Це була адаптація до умов так званого «століття машин», пов'язана з активним розвитком процесу урбанізації. Нові механізми, які ста-

ли з'являтися внаслідок прогресу, стали служити інструментами для створення мистецтва, а мистецтво, в свою чергу, стає загально-доступним і раціональним [2], [3].

Найбільш близькими до руху Баугауз можна вважати ідеї раціоналізму, конструктивізму і, звичайно, модернізм, який фактично став джерелом основних ідей. Так, наприклад, услід за раціональною модерністською архітектурою прихильники Баугауза стали акцентувати увагу на конструкцію будівлі, а також на його екстер'єр.

Вони почали використовувати залізобетонні та ковані металеві елементи, а також скло. Такі споруди не вимагали занадто великих вкладень і при цьому відповідали естетичним і функціональним вимогам.

Період Баугауза – це час індустріальної активності і реконструкції, при цьому спостерігається тенденція до універсалізації всіх типів будівель. У той же час теоретики і практики в один голос заявляють, що індустрія повинна бути нерозривно пов'язана з мистецтвом, яке, в свою чергу, було покликане виконувати роль організуючого елемента. Така інтеграція промисловості і творчості дозволила поглянути на архітектуру під більш ширшим кутом. Завдяки цьому архітектори і дизайнери змогли створювати об'єкти, в яких поєднувалися раціональність і естетика [4].

Зважаючи на свою універсальність, стиль вимагав відмови від історичних рис, саме тому почали активно використовуватися геометричні форми, нейтральні кольори і гладкі текстури. У повоєнний час типовим втіленням ідей інтернаціонального стилю були хмарочоси з підкреслено геометричною структурою. Ле Корбюзьє вніс в архітектуру більше пластичності і скульптурності, при цьому підкреслювалася груба структура бетону (так звана «брутальність»).

Ідеї, характерні для Баугауза, постійно трансформувалися і залежали від діяльності і поглядів ключових фігур, що розвива-

ли цей напрямок. Однак можна простежити загальну концепцію, яка стосувалася функціональності. Вона полягала в проектуванні естетичних, практичних і доступних об'єктів. Ще однією важливою рисою була доступність, адже всі створювані об'єкти призначалися саме для широких мас. Загальна естетична концепція полягала в строгості, простоті та зручності архітектурних і дизайнерських форм [1].

Також, до цього періоду можна віднести виникнення стилю функціоналізм, який також став дуже практичним, адже його відмінною рисою була швидкість побудови. Головні ознаки функціоналізму:

- використання лапідарних прямокутних форм;
- застосування залізобетону і скла як основних матеріалів, рідше – цегли;
- переважна колірна гама – сірий, білий та жовтий, а також повна відсутність орнаментів;
- для промислових, та частково жилих будівель – характерне розташування вікон на фасаді у вигляді суцільних горизонтальних смужок, так зване «стрічкове скління», – ідея Ле Корбюзьє.

Філософія цього стилю полягає в тому, що «форма визначається функцією». На відміну від конструктивізму, будівля в стилі функціоналізм позбавлена монолітності.

Згодом, урбанізм сформувався як ціла течія в мистецтві. Наприклад, в літературі це відображення великого міста з високорозвиненою технікою та індустрією, міського побуту, особливостей психіки, породжений міським укладом. Об'єктами опису ставали машини, фабрики, залізні дороги та людський натовп, як єдине ціле. В образотворчому мистецтві – це зображення життя великих міст, любов до міських пейзажів.

Баугауз визначив підхід сучасних дизайнерів до роботи. Думаю, щодо моди це особливо актуально: ми постійно намагаємося знай-

ти баланс між креативністю і комерцією, зробити речі більш функціональними і відповідними. Сьогодні все це має таке ж значення, як і за часів розквіту Баугауза.

Німецька мінімалістка Жиль Сандер неодноразово заявляла, що раціональна функціональність, один з принципів школи, стала ключовою і для її творчості. З молодих дизайнерів до німецької арт-течії нерідко звертаються Мері Катранзу, Роксанда Ілінчич і Раф Сімонс. Дизайнер Мері Катранзу працюючи над колекцією осінь-зима 2018, вивчала неймовірної краси плакати і малюнки тієї епохи і виявила, що в своїх минулих роботах багато відгомонів Баугауза, наприклад, спідниці у вигляді абажура.

Чисті лінії, мінімалістичний дизайн Ів Сен-Лорана, Олександра Венга, весь стиль Девіда Боуї (особливо костюм, який йому придумав Ямамото) і, наприклад, Леді Гагі, так чи інакше базуються на цих ідеях. Ласло Мохой-Надь надихнувся Реі Кавабуко і Андре Куррежа, наприклад, на сукнях Мері Катранзу в зимовій колекції 2018 року ясно написано про кохання дизайнера до спадщини відомої школи, а Пол Сміт включає в свої колекції оммажі тканинним полотнам Анні Альберс. Любов до Баугаузу для більшості дизайнерів – і джерело натхнення, і маніфест, і спосіб позиціонувати себе правильно.

Адольф Лоз, великий архітектор і предтеча Баугауза, вважав відсутність орнаментів ознакою духовної сили. Такого ж принципу дотримується, наприклад, і королева мінімалізму Жиль Зандер: «Я думаю, завжди потрібен чистий дизайн – а якщо він є, то і декор не потрібен». Починаючи зі своєї першої колекції 1973 р. вона прагнула до чистоти і простоти форм, які здавалися такими свіжими на тлі фривольних 1970-х або химерних 1980-х. В інтерв'ю дизайнерка ясно вказувала в якості правил життя свого бренду ідеологію великої школи: «Краса без зайвих декорацій, прості і зрозумілі силуети, відсікання всього зайвого і свобода рухів».

Важко згадати хоча б один великий модний будинок, який би не цитував Баугауз прямо або не черпав натхнення з розробок школи. Prada – жіноча колекція, осінь–зима 2015. Givenchy – чоловічий осінній показ 2014 року. JW Anderson – осінь–зима 2016. Фібі Файло – фактично весь її Celine: чисті лінії, чіткі форми і зацікавленість до емоційності кольору, але з опорою на базу («Мені дуже цікаво, як одяг змушує нас почувати себе»). І насамперед, звичайно ж, колекція SS 2014. Не можна не згадати і силуети Nina Donis — фактично продовження ідей про універсальність краси і загальну рівність.

Очевидна модна спадщина Баугауза – «ігрові» покази і любов до вечірок (а вечірки в Баухауза були дуже важливі і могли називатися «Вечірка носів» або «Біла вечірка»), ідея колективності дизайнера і школи. А головне, нова жіночність і нова сексуальність без об'єктивації тіла. Тобто та сама «інтелектуальна мода», основу якої заклали авангардисти початку століття.

Марія Смирнова, дизайнер Inshade повідомила, що Баугауз змінив світ радикально: дуже багато з того, що нас оточує, – це наслідок його діяльності. Це один з великих і найважливіших пластів культури, які відіграє роль в формуванні художника і дизайнера. Останні роки вона викладає в школі дизайну НДУ ВШЕ і активно використовує принципи роботи з кольором Іттена в розробці власних колекцій бренду INSHADE, і в колабораціях з художниками, і в підготовці показів і сет-дизайнів для презентацій в Парижі.

Серед українських брендів до Баугауз небайдужа Світлана Бевза, яка присвятила йому колекцію весна–літо 2013. Також в українській fashion-індустрії серед авангардистів можна виділити дизайнера Федора Возіанова. Його підхід унікальний, адже кожна створена ним річ може бути не тільки предметом гардеробу. Вона легко може доповнити інтер'єр, ставши столиком чи навіть картиною.

Підхід Баугауз – це завжди нестандартні прийоми. Такий одяг передбачає незвичайність форм, крою та використання яскравих аксесуарів. А щоб носити таке, сама людина повинна бути внутрішньо неординарною. І якщо все ж вибрати такий образ у стилі Баугауз, треба в першу чергу переконатися, що зовнішній вигляд відповідає внутрішньому стану носія. У цьому сенсі, як в дуже багатьох інших, спадщина Баугауза – безпрецедентна філософська концепція, яка працює до цих пір. Нею користуються дизайнери всього світу.

Отже, дизайн слід розглядати як специфічний вид естетичної діяльності, більше інших пов'язаний з технічними та соціокультурними перетвореннями. Баухауз – це міждисциплінарний підхід в проектуванні. Це нова естетика, новий спосіб життя, нове середовище, наповнене в той же час індивідуальною свободою і колективною творчістю. Джерела натхнення, що надають дизайнеру поштовх до створення нових образів і форм, різноманітні і не схожі один на одного. У кожного є свої характерні ознаки, які служать основою у створенні художнього образу колекції.

Список використаної літератури:

1. *Процеси урбанізації та їх наслідки* [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://ukrefs.com.ua/page,3,40513-Processy-urbanizacii-i-ih-posledstviya.html>. Дата доступу до ресурсу: 13.02.20.
2. Гропиус В. *Границы архитектуры* / Вальтер Гропиус. – Москва: Искусство, 1971. – 286 с. – (К-51).
3. *Баухауз* [Електронний ресурс] // ООО Артишок. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: http://artishock.org/style_a/bauhaus-0. Дата доступу до ресурсу: 13.02.20.
4. *Баухаус: Революция в дизайне, которая всё изменила* [Електронний ресурс]. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/168735-gid-po-bauhausu>.

УДК 7.038.16

**ВПЛИВ БАУГАУЗУ ТА
КОНСТРУКТИВІЗМУ
НА ФОРМУВАННЯ
МОВИ СУЧАСНОЇ
ІНФОГРАФІКИ**

Божко Тетяна Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графічного дизайну
Київського національного
університету
культури і мистецтв,

***Ключові слова:** інфографіка, конструктивізм, статистика, піктограми, Баугауз.*

На початку ХХ ст. масштабні соціально-економічні зміни у багатьох країнах світу призвели до потреб суспільного оприлюднення значної кількості статистичної інформації. Сучасний дослідник інфографіки В. Лаптев свідчить, що в цей період активно обстоювати необхідність представлення інформації за допомогою поєднання зображень, текстів і цифр, почали американський інженер і науковець Уїллард Брінтон (Willard Cori Brinton) та австрійський філософ, економіст і соціолог Отто Нейрат. У. Брінтон розпочав свою роботу ще в 1908 р., але вів її самотужки, замінюючи складні форми графіки спрощеними силуетами та супроводжуючи їх числовими уточненнями. Натомість О. Нейрат почав перейматись подібними проблемами лише з 1925 р., але залучив до своєї роботи значну кількість однодумців. Серед них чільне місце займали художники-конструктивісти – Герд Арнц (Gerd Arntz), Ервин Бернат (Erwin

Bernath), Ганс Томас (Hans Thomas) (1926-30), а згодом Пітер Альма (Peter Alma), Августін Чинкель (Augustin Tschinkel), та Рудольф Модлі (Rudolf Modley). Крім художників над правилами «граматики» працювали: статистик Алоїз Фішер (Alois Fisher), картограф Карл Пейкер (Karl Peucker), дослідники Марія Райдемайстер (Marie Reidemeister) і Фрідріх Бауермайстер (Friedrich Bauermeister). Радником з питань типографії був Ян Чіхольд (Jan Tschichold) (Лаптев 2018, с.154–161); (Лаптев, 2012, с. 49). Прикметно, що кожний представник цієї команди, захоплювався ідеями єднання творів мистецтва з індустріальним виробництвом, поширеним завдяки програмним заклинам конструктивістів та активно трансльованим через Баугауз у період з 1923 до 1929 рр. До числа таких закликів належало: «Не створювати абстрактні проекти, а виходити в роботі з конкретних задач, які ставить перед нами нова культура» (Ган, 1922, с. 65). Природньо, що представлення соціально значущої інформації розглядалось на той час як одна з найбільш доцільних форм мистецької діяльності.

На початку ХХ ст. явище представлення статистичних даних для широкого загалу населення носило назву не «інфографіка», а «зображувальна статистика». Отже, у її формуванні важливими були саме проблеми створення зображувальних складових інформаційних повідомлень, досяжних для широких верств населення. Пропонована О. Нейратом система представлення статистичної інформації була максимально спрощеною за композиційними схемами і передбачала представлення даних виключно за допомогою фігурних кількісних діаграм з використанням «ізотайпів». О. Нейрат заперечував доцільність проєкційного використання зображень, будь-які натяки на тінь або перспективу (Лаптев 2014, с. 301). Ця принципова позиція не-

одноразово підлягала критиці як з боку конструктивістів, що працювали разом з ним, так і надавачів інформації у період після 1945 року. (Лаптев, 2018, с. 169).

Узагальнюючи висновки численної кількості дослідників, отримуємо підстави стверджувати, що світова наукова спільнота поділяє думку про наявність потужного впливу конструктивізму на формування мови зображувальної статистики у 1920-30-ті роки. Наразі вважаємо за потрібне зробити ремарку та звернутись до свідчень професора Герда Фляйшмана, що вивчав архівні документи Баугаузу. Згідно з його висновками, значення Баугаузу полягало не стільки у формуванні нового стилю у мистецтві, який потім дослідники назвуть інтернаціональним, скільки в принципово новому підході до навчання: студентам пропонували виклад найрізноманітніших мистецько-філософських поглядів. Тобто їх привчали до критичного й осмисленого сприйняття будь-яких ідей, відмови від наслідування шаблонів.

Неминущу актуальність ідей конструктивістів і їх впливу на сучасну інфографіку вбачаємо у незмінних вимогах до композиційної організації всіх інфографічних повідомлень у сьогоденні. У капітальній праці «Семіологія графіки», Ж. Бертен стверджує, що єдиним критерієм оцінки інфографіки слід вважати виключно ефективність її сприйняття: «Якщо для отримання правильної і повної відповіді на оголошене питання одна графічна конструкція потребує значно меншого часу, ніж інша, то можна стверджувати, що вона є більш ефективна» (Bertin, J., 2011, с. 139). Це стосується як вибору відповідного способу унаочнення даних (впровадження, діаграми, схеми або карти), так і вибору складових зображувальної мови, якщо вона присутня в інфографіці.

Інфографіка як соціально-орієнтований різновид графічної продукції, виявилась мистецькою формою, найбільш відповідною до програмних закликів конструктивістів. Її створення завжди передбачає осмислення митцем сукупності засобів представлення та їх композиційної організації, навіть якщо вона втілюється у форми абстрактно-математичної графіки, естетика яких також може коригуватись особою–виконавцем.

Завдяки діяльності Баугаузу було започатковано і забезпечено ідеологічну стійкість домінування раціоналістичних ідей конструктивізму в такому прагматично зорієнтованому виді прикладної графіки, як інфографіка. Непересічне значення Баугаузу полягає в тому, що в ньому було забезпечено поширення демократичних в широкому сенсі слова поглядів на засоби побудови творів авангардного мистецтва в графіці. Саме Баугауз опосередковано вплинув на поєднання суспільних потреб у представленні статистичної інформації і мистецьких поглядів щодо естетики відтворення таких потреб.

Список використаних джерел:

1. Ган Алексей. Конструктивизм. (1922) [Електронний ресурс] <http://tehne.com/event/arhivsyachina/aleksey-gan-konstruktivizm-1922> (Дата звернення: 23.02.2020).
2. Лантев В.В. (2012) *Изобразительная статистика. Введение в инфографику*. СПб.: Эйдос, 180 с.
3. Bertin, J. (2011) *Semiology of Graphics. Diagrams. Networks. Maps*. Redlans: Esri Press, 438.

УДК 766

**ГЕОМЕТРИЧНІ
ЕЛЕМЕНТИ ТА
КОМПОЗИЦІЇ БАУГАУЗА
В ДИЗАЙНІ
ПАКУВАЛЬНОЇ
ПРОДУКЦІЇ****Чуєва Оксана Володимирівна,**
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
графічного дизайну
Київського національного
університету культури і мистецтв

Геометричні елементи – це прості, впізнавані форми. До них належать квадрати, трикутники, кола та похідні від них форми – прямокутники, еліпси тощо. Композиційно деякі геометричні форми мають більше можливостей, ніж інші: квадрати і кола, наприклад, більш статичні, трикутники та еліпси більш «рухомі» і додають композиції асиметричності. На основі геометричних фігур здійснюється процес побудови елементарних простих композицій. Композиційні побудови на площині визначають її загальний тематичний зміст. Побудова таких композиційних мотивів перебуває у пластичній єдності з кольором та додатковими графічними складовими (шрифт, фактури). Загальні композиційні побудови, композиційні схеми, визначають подальше сприйняття графічного об'єкту, ефективність його структури, пластику (Юрченко, 2015).

Аналізуючи вибіркові орнаменти різних народів та епох можна помітити, що в їхній побудові лежить математична точність, а самі елементи є геометричними фігурами, тобто композиціями на їхній основі. Базові геометричні форми неможливо змінити,

але можна надати їм нового осмислення, іншої змістовності. Навіть найпростіші поєднання геометричних фігур дозволяють створювати різноманітні композиції та орнаменти (Герчук, 2013).

Школа Bauhaus на початку XX ст. стала провідником новітніх течій не тільки в німецькому авангарді, а й у всій сучасній архітектурі та дизайні. Взагалі, мистецтво 1920-х рр. яскраво представлено таким напрямком як кубізм, в основі якого знаходяться геометричні форми. Провідні фахівці Баугаузу впроваджували та навіть створювали культ геометричних форм і через них підкреслювали функціональність об'єктів. Поліграфія та графічний дизайн також потребували оновлення, змін, а саме простоти і лаконічності, яскравих кольорів та неочікуваних поєднань зі шрифтом (Дросте, 2008).

Відмова від декоративної орнаментики митців Баугаузу призвела до появи яскравого геометричного ритму в основі якого покладено квадрат, прямокутник, витягнутий прямокутник, коло та півколо. Такі геометричні орнаментальні та композиційні рішення яскраво втілювалися в рекламній графіці (різноманітні афіші та обкладинки), в промислових об'єктах, в оздобленні інтер'єрів настінною графікою, у ткацтві (килими, доріжки) та в принтах на тканинах. Геометричні композиції знайшли відображення також і в дизайні одягу, зокрема в театральних костюмах.

З плином часу змінюються технології виробництва і технічне оснащення підприємств, які впливали на сучасні тенденції споживчого ринку. Формувались нові вимоги до товарів та їх презентацій. За сто років оновилося і бачення геометричних орнаментів та композицій, задекларованих митцями Баугаузу, хоча основні положення залишаються незмінними ще з 1920-х рр. Орнаментальні композиції та окремі геометричні поєднання

трансформувались в самостійні графічні одиниці, які сьогодні мають стовідсоткову впізнаваність.

Зміни в технологіях виробництва та модні тенденції найяскравіше відображаються в графічній продукції та, зокрема, у пакуваннях. На полицях крамниць з'являються упаковки, в дизайні яких сучасні дизайнери використовують мінімалістичні графічні рішення на основі простих геометричних фігур з використанням традиційних для школи Баугаузу кольорів (синій, червоний, жовтий, чорний). Одним із трендів останніх двох років є наслідування стилістики Баугаузу (умовна назва «Баугауз повертається») як в прямому її перенесенні, так і в оновленому вигляді. Це стосується таких прийомів, як домінування в графічному рішенні пакувань окремих геометричних форм, або нескладних композиційних поєднань. Урізноманітнюються такі рішення модними кольоровими градієнтами та нашаруванням з різним ступенем прозорості цих кольорів. Застосування яскравих градієнтів стало можливим лише в «цифрову добу», завдяки новим технологіям не тільки друку, а й виготовленню матеріалів для друку (фарби, картони, плівки тощо).

Такий тренд має багато різних назв: «плаский дизайн», що сформувався на основі так званого швейцарського стилю; «есенціалізм» – лаконічна графіка, що відкидає все несуттєве і концентрує увагу на ідеї продукту; концепція «less» – «less is more» можна перекласти з англійської як «менше значить більше», що вже декілька десятиліть визначає позицію мінімалізму. Реалії сьогодення вимагають від споживачів швидкого, майже імпульсивного прийняття рішень. Мінімальні візуальні засоби мають передати максимальний об'єм інформації, тобто пропозиції щодо пакованих продуктів мають бути стислими, компактними (Берг, 2018). Суворість, простота та зручність; трикутник,

квадрат та коло – ці символи та константи впізнаваності стилю були зафіксовані в програмних документах школи Баухауза (Дросте, 2008). Задекларовані положення про базові геометричні форми, про мінімізацію простору, про підпорядкованість всіх складових елементів об'єкту проектування є актуальними і зараз. Спостерігаємо їх постійне оновлення новим прийомами та технологіями їх реалізації.

Список використаних джерел:

1. Берг Д. *Жить в стиле Less is more, или почему меньше, значит – лучше.* опубліковано // *Organicwoman*. За 11 апреля 2018 г. URL: <https://organicwoman.ru/lessismore/>
2. Герчук Ю. *Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа* / Ю. Я. Герчук. – М.: РИП-холдинг, 2013. – 302 с.
3. Дросте М. *Баухауз, 1919-1933. Реформа и авангард : пер. с нем. / Магдалена Дросте .* – М. : Арт-Родник ; Koeln : TASCHEN, 2008 . – 96 с.
4. Юрченко І. *Структура геометричних фігур як основа формотворення в етнодизайні* / І. А. Юрченко // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* – 2015. – Вип. 1. – С. 124–131. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_1_24.

УДК 7.038.16 (Баугауз), 004.946 (Віртуальна реальність)

ВПЛИВ ІДЕЙ БАУГАУЗУ НА СТВОРЕННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Клівак Владислав Світозарович,
аспірант
Київського національного
університету культури і мистецтв

***Ключові слова:** Баугауз, віртуальна реальність, функціональність, колір, форма.*

Стиль німецького авангарду, інспірованого дизайнерським напрямом Баугауз (1919–1930 рр.), став одним з найбільш впливових у сучасній архітектурі та сучасному дизайні. Багато що з того, що здається нам само собою зрозумілим у нашому оточенні, є наслідком революційних ідей засновників Баугаузу [1].

Баугауз і сьогодні залишається символом сміливих функціональних розробок. Позначилися ідеї школи і на розробках сучасних високих технологій, зокрема, віртуальної реальності. Виявлення таких ідей, які є важливими у засобах проєктування віртуальної реальності, є метою нашого дослідження.

Віртуальна реальність – різновид реальності у формі тотожності матеріального й ідеального, що створюється та існує завдяки іншій реальності. У вужчому розумінні – ілюзія дійсності, створювана за допомогою комп’ютерних систем, які забезпечують зорові, звукові та інші відчуття [2].

Віртуальна реальність є відносно новим трендом у дизайні, однак у наш час сучасне мистецтво важко уявити без інтеграції технологій віртуальної та доповненої реальності. Художники все більше займаються штучними світами та створюють проєкти на межі мистецтва, інсталяції та сучасних технологій [3].

Загальна функціональна концепція Баугаузу полягала в проєктуванні доступних красивих і зручних (функціональних) предметів для широкого вжитку. Ідея, що функціональність визначає стиль виробу, є фундаментом сучасного промислового дизайну. Головний принцип: «Краса не живе без користі» [1]. Естетична концепція передбачала строгість, простоту і зручність [4]. Усі ці риси є основоположними й для віртуальної реальності.

Стиль Баугауз виходить з ідеї про те, що у просторі все повинно бути простим, сучасним і функціональним. У колірній палітрі стилю Баугауз значну роль відіграють білі, сірі і чорні тони, які й у віртуальній реальності є важливими для створення нейтрального тла. Основні кольори Баугауз, – червоний, жовтий і синій, – у віртуальній реальності допомагають моделювати просторове розміщення і відчуття «ваги» тіл. Так, червоний – наближає; блакитний – віддаляє; світлі предмети здаються легшими, ніж темні.

Також у проєктуванні віртуальної реальності ефективними, на нашу думку, є застосування імітації фактур і текстур різноманітних матеріалів, властивості яких були чи не вперше застосовані систематично у майстернях Баугауз. Так, «холодність» традиційних матеріалів скла і металу можна пом'якшити за допомогою «теплоти» дерева чи фактури шкіри. Таким чином певні асоціації допомагають викликати реалістичні відчуття.

Основні мотиви, з якими працювали митці Баугаузу, також є базовими й для віртуальної реальності. Вони поділяються на дві групи. Першу становлять геометричні мотиви: прямокутник, квадрат,

витагнутий прямокутник, коло. Другу – просторові: асиметричні форми, витагнуті лінії, діагоналі.

Сьогодні ці мотиви часто використовуються для створення у віртуальній реальності зручних інтерфейсів та як основи для створення певного проєкту.

Наприклад, використовуючи основні кольори та деякі форми Баугаузу, можна дуже просто створити основу середовища для будь-якого проєкту віртуальної реальності. Один з таких прикладів показаний на рисунку 1. Ці кольори, звісно, не є пріоритетними, однак вони можуть бути використані як варіант стилю, спосіб вирішення завдання.

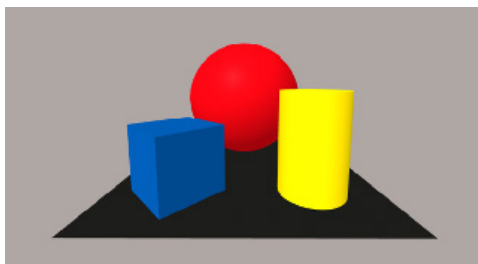


Рис. 1. Об'єкти віртуальної реальності з кольорами і формами, типовими для Баугаузу.

Геометричні мотиви входять до стандартного набору компонентів, які використовуються при проєктуванні віртуального середовища. Просторові ж мотиви не входять до основного набору елементів, однак вони присутні в додаткових і для їх створення не потрібно прикладати багато зусиль.

Отже, в результаті дослідження доходимо висновку, що чимало ідей та принципів віртуальна реальність почерпнула з Баугаузу. Функціональність, простота, доступність форми, єдність мисте-

цтва зі скульптурою та архітектурою – одні з основних принципів Баугаузу, що допомагають дизайнерам створювати віртуальну реальність.

Список використаних джерел:

1. Баухаус – стиль вне времени. URL: https://www.eremont.ru/enc/design/style/baukhaus_v_interere.html. (дата звернення – 1.03.2020).
2. Віртуальна реальність. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Віртуальна_реальність. (дата звернення – 4.03.2020).
3. Баухауз і технорейви: 5 культурних явищ, які прийшли до нас із Німеччини. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/city/promo/279017-bauhaus-i-tehnoreyvi-5-kulturnih-yavisch-yaki-priyshli-do-nas-z-nimechchini>. (дата звернення – 5.03.2020).

УДК 74.535.6

**КОЛЬОРОВЕ КОЛО
ЙОХАННЕСА ІТТЕНА ТА
ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ
У СУЧАСНОМУ
ДИЗАЙНІ ЗАЧІСКИ**

Савіцька Олена Володимирівна,
аспірантка
Київського національного
університету
культури і мистецтв

Ключові слова: Баугауз, Йоханнес Іттен, дизайн, зачіска, кольорове коло, кольорові типи, рівень глибини тону (РГТ).

Баугауз – Вища школа будівництва й дизайну, заснована у Німеччині 1919 р. архітектором В. Гропіусом і реалізована як вищий навчальний заклад у Веймарі (1919-1932) та Дессау (1932-1933), об'єднала групу креативних митців. Одним з них був Йоханнес Іттен (1888-1967) – швейцарський художник-експресіоніст, теоретик та практик нових ідей. Викладаючи у період з 1919 по 1922 рр. у Баугаузі, він зіткнувся з нагальною потребою осучаснення художнього навчання, надання йому архітектурно-дизайнерського і дизайнерсько-мистецького ухилу [2].

Розробивши інноваційний «початковий курс» для студентів, він запропонував нову систему характеристики матеріалів, композиції та кольору, яку виклав у книзі «Мистецтво кольору» (1920). Праця ґрунтувалася на інтерпретаціях кольорового кола (color wheel) Й. В. Гете, В. Освальда, А. Хольцеля, що представляє собою абстрактний ілюстративний засіб відображення безперервності переходів

між кольорами у вигляді секторів, пофарбованих в різні кольорові тони, розміщені в порядку розташування спектру. Всі відомі кольорні кола являють собою один і той самий інструмент колористики. Сфера Іттена містила 12 кольорів і демонструвала його власну теорію кольору. У центрі кола Іттена – три головні кольори – синій, червоний, жовтий. Кожна пара головних кольорів створює додаткові – помаранчевий, фіолетовий, зелений. Це суттєво відрізнялося від кола Ньютона, яке було поділене на 7 секторів за аналогією з нотним станом (червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий), як відображення семи складових єдиного у природі кольору – білого. Іттен, також, відійшов від думки Гете, який будував своє кольорове коло із 8 природних кольорів та трьох кольорів, які неможливо отримати змішуючи інші (червоний, синій та жовтий). Іттен, також змінив уявлення і про коло Освальда, який не розділяв коло на сегменти, вважаючи, що кольори перетікають один в один.

Й. Іттен виділив три базові кольори – червоний, синій та жовтий; вторинні кольори, які отримують змішуванням первинних: жовтий та червоний дають помаранчевий, жовтий та синій дають зелений, червоний та синій дають фіолетовий; третинні, які отримують при змішуванні первинного та вторинного кольорів. Нині вивчення кольорового кола – незамінне для художників-початківців при змішуванні фарби на палітрі, а також для дизайнерів при поєднанні кольорів в одязі та інтер'єрі [1]. Митець запропонував кілька варіантів гармонійного поєднання кольорів. Це а) двокольорова гармонія, яка базується на кольорах, що розташовані з протилежних боків кольорового кола; б) трикольорова гармонія, що базується на трьох кольорах, які утворюють рівнобедрений трикутник (на початковому етапі трикутник вже намальований і є механізмом його пересування по колу); в) чотирьохкольорова гармонія, побудо-

вана на використанні кольорів, які утворюють квадрат або прямокутник, що вписаний в кольорове коло.

Теорія Й. Іттена завоювала багато послідовників. Її втіленням стали оп-арт полотна Ж. Альберса, М. Білла, Б. Рілі, експресіоніста В. Кандинського. У заснованій в 1972 р. Академії моди в Лос-Анжелесі, вона отримала розвиток у кольоровій концепції «пор року», викладеній у книзі «Кольори краси» Кейрол Джексон і розвинутій Доріс Пузер (1986) в книзі «Завжди в моді». Система, яка визначає колорит за дванадцятьма палітрами, також наслідувала ідеї Іттена. Її ввела у практику Мері Спіллейн, авторка «Повного гйда по стилю» (1991). Її система дозволяє визначати колорит людини, оптимальні кольори одягу, досягнути гармонії та рівноваги між ними. Провідною думкою стала концепція теорії кольору «Пори року», розроблена у 20-ті рр. ХХ ст. Й. Іттенем [3].

У «сезонному розподілі», колірний тип «Літо» передбачає: шкіру молочну або з рум'янцем, можлива підшкірне підсвічування блакитного відтінку, веснянки сіро-коричневого відтінку тощо. Очі: сіро-блакитні, світло-блакитні, сіро-зелені, горіхово-карі; білки матові, не контрастують з радужкою. Волосся: попелястого, рудуватого відтінку. Зачіски та фарбування волосся: темно- та світло-русяве натуральних тонів; для оптимального фарбування є доцільним використання на 1-2 тони (рівні глибини тону (РГТ)) світлішого або на 1-2 тони (РГТ) темнішого кольору від власного, не бажано надавати волоссю рудуватого, золотисто-медового, льняного, червоної міді відтінків. Оптимальні стрижки на довгому та середньої довжині волоссі, м'яко спадаюче, хвилясте або завите волосся.

Тип «Осінь». Шкіра: золотий беж, персикова; жовто-золотисте підсвічування теплих тонів, рум'янець відсутній; веснянки рудуваті або золотисто-коричневі. Очі: світло-блакитного,

стального сірого, очеретяно-зеленого, насиченого оливкового, золотисто-карого, темно карого. Типові – золотисті вкраплення на радужній оболонці. Волосся: теплий золотий або червонуватозолотий відтінок; колір: світлий, світло-золотистий, мідний, коричнево-каштановий, померанчево-червоний, коричневий, майже чорний. Має теплий блиск. Зачіски та фарбування волосся: відтінки рудого, мідного з світлим рудуватим нюансуванням. Не бажано: попелясті, сливові, бузкові відтінки.

Тип «Зима». Шкіра: прозора, біла, з легким відтінком оливкового чи блакитного, порцелянова, холодна; веснянки сірого відтінку. Очі: блакитні, сині, чіткі сірі, прозорі зелені, темно карі, чорні, чистих кольорів; білкова структура очей має прозорий блиск та контрастує з радужкою. Волосся: темне, темно-русяве, воронячого крила, сивина меланжевого або сріблястого відтінку. Іноді – блонд, попелясті відтінки. Зачіски та фарбування волосся: бажане дотримання природних тонів. Не пасують руді відтінки (як для загального кольору так і для нюансів). Для зміни кольору волосся краще використовувати фарби на синій основі. Зачіски: короткі, спортивні, вишукані, екстравагантні, які легко трансформуються з використанням засобів для стайлінгу. Легкі романтичні зачіски з хвилястим або кучерявим волоссям не підходять для даного кольорового типу.

Тип «Весна». Шкіра: світла, прозора, внутрішнє підсвічування жовтуватозолотистого кольору. Персикова, рожево-персикова. Очі: блакитні, бірюзові, зелені, золотисто-карі, світлі. Природний колір волосся: блондинки, льняний, золотаво-рудий; золотистий блиск, відсутність попелястого відтінку. Зустрічаються темноволосі та руді (каштанові, тіціанові, мідні). Зачіски та фарбування волосся: жіночні, короткі зачіски не спортивного типу, м'які хвилі. Для фарбування волосся підходять фарби зо-

лотистих відтінків та світле нюансування. Сивину краще маскувати світлими теплими відтінками або бежевими.

Технічно природній колір волосся в залежності від колірного типу людини, на нашу думку, доцільно буде розглядати наступним чином:

Зимовий тип:

Рівень глибини тону (РГТ)

Від 1 до 5 з холодним відтінком

(попелястий, сіруватий, зеленуватий)

Осінній тип:

Рівень глибини тону (РГТ)

Від 1 до 5 з теплим відтінком

(золотистий, рудуватий)

Літній тип:

Рівень глибини тону (РГТ)

Від 6 до 10 з холодним відтінком

(попелястий, сіруватий, зеленуватий)

Весняний тип:

Рівень глибини тону (РГТ)

Від 6 до 10 з теплим відтінком

(золотистий, рудуватий)

Для гармонійного поєднання кольору очей, шкіри та волосся, фарбування має враховувати похідні природні кольори кольорових типів. Для зимового кольорового типу підійдуть всі відтінки фарбувальної палітри з РГТ від 1 до 5 з холодним відтінками, а для отримання більш світлих бажано використовувати кольори з РГТ 6-10 також холодних відтінків. Літній кольоровий тип потребує використання для фарбування холодних відтінків з РГТ 6-10, та для затемнення РГТ 1-5 також холодних відтінків. «Зиму» варто підтягувати до «Літа», а «Літо» до «Зими». Такий же підхід до ро-

боти з осіннім та весняним кольоровими типами. «Осінь» передбачає використання фарб РГТ від 1 до 6 теплих відтінків, та для фарбування в світлі відтінки, варто використовувати фарби РГТ 6-10 теплих (типових для «Весни») відтінків. Для весняного кольоротипу використовуються барвники РГТ 6-10 з теплим відтінком, а для затемнення фарби з РГТ 1-5 з характерним для «Осені» теплим відтінком. Для гармонії кольорів у фарбуванні волосся необхідно дотримуватись правил: «Зима» має перетікати в «Літо», і, навпаки «Літо» в «Зиму», а «Осінь» в «Весну», «Весна» в «Осінь».

Список використаних джерел:

1. Иттен Иоханнес. Искусство цвета. — М.: Издатель Д. Аронов, 2000. - 96 с.
2. Сидельникова А. Иоганнес Иттен — Назва з екрану. — Дата звернення 01.03.2020. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://artchive.ru/artworkers/851~Iogannes_Ippen
3. Хендерсон В., Хенишоу П. Цвет и стиль. Пер. с англ. Капичетская-Линчевская М. Москва: Кладезь-Букс, 2006, 191 с.

УДК 76:004.92

**АКЦИДЕНТНИЙ ШРИФТ
У КОНТЕКСТІ ІДЕЙ
БАУГАУЗА В ОСВІТНЬО-
ВИХОВНИХ ПРОЕКТАХ****Поліщук Алла Анатоліївна,**
старший викладач кафедри дизайну
Інституту мистецтв Київського
університету ім. Бориса Грінченка***Ключові слова:*** акцидентний шрифт, типографія.

У 2019 р., готуючись до ювілею Баугауза як визначного явища в історії світового дизайну, на кафедрі дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка студенти 4 курсу виконали проєкт з розроблення серії плакатів, присвячених Баугаузу, його спадщині та видатним особистостям. В основу образного вирішення плакатів було покладено акцидентний шрифт і всю повноту його виражальних і образних можливостей. Саме завдяки ретельному вивченню і майстерному використанню шрифту студентам вдалося створити яскраві образи, які хоча й присвячені історії дизайну, але виглядають не архаїчно, а цілком сучасно, образно пов'язуючи дві історичні епохи, між якими – хронологічний проміжок у ціле сторіччя. Найвиразніші з цих плакатів продовжують ідеї Баугауза у типографії, базуючись на простоті геометричних форм, лаконічності та виразності типографічних композицій, як на представлених ілюстраціях проєкту (рис. 1).

В рамках проєкту студенти творчо використовують шрифтові засоби типографії для представлення відомих особистостей школи Баугауз. Плакати, присвячені відомим дизайнерам, віддзеркалюють їхні новаторські ідеї у новому сучасному контексті «вишуканої простоти ліній і форм». Яскравим прикладом такого підходу в типографії був шрифт, розроблений Гербертом Байєром. Цей шрифт використаний у назві «BAUHAUS» на фасаді будівлі в Дессау і сформував імідж Баугаузу. В плакатах, присвяченим представникам Баугаузу, студентами використовуються не тільки відповідний шрифт, але й відповідні естетичні принципи простоти, універсальності та функціональності (рис. 2).

Продовжуючи ідеї представників Баугауза і трансформуючи шрифтові засоби типографії, студенти в наступних проєктах таких дисциплін, як «Типографіка» (керівник проєктів Рибінський Б. А.), «Проектування рекламних об'єктів» (керівник проєктів Поліщук А. А.), використовують власні розробки акцидентного шрифту [1]. Таким чином акцидентний шрифт сам по собі може бути віддзеркаленням певного стилю та основою образного вирішення плакату, афіші, постеру, буклета, обкладинки, іншої продукції графічного дизайну (рис. 3). До творчих аспектів проєктування шрифтової графіки належить вибір студентами графічної техніки виконання, яка залежить і від образності та асоціативності форми і певного стилю шрифту. В проєктуванні готових шрифтів використовуються такі техніки: унікальна графіка (графічні техніки та матеріали), растрова графіка або фотографіка, векторна графіка і тривимірна графіка. При виборі студентам необхідно враховувати не тільки органічність і логіку поєднання графічного інструменту та форми, а також взаємозв'язок між пластичним вирішенням шрифту і можливою технікою виконання.

Студенські проєкти з використанням ідей Баугауза та естетичних принципів типографії, розробки акцидентного шрифту свідчать, що тематична палітра може бути достатньо різноманітна не тільки за характером формоутворюючих окремих елементів графем шрифтів та шрифтових композицій. Різноманітні техніки виконання слугують експериментальним майданчиком для студентів у пошуку індивідуального стилю, виразності, образності та унікальності шрифтової композиції проєкту у цілому [2, 3].



Рис. 1, 2. Остринська Яна. Плакати до 100-річчя Баугауза. 2019 р.



Рис. 3. Абдуллаєва Юлія. Акцидентний шрифт. 2019 р.

Список використаних джерел:

1. Поліщук А. Творчі аспекти проектування шрифтової графіки / Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій: матер. Всеукр. наук.-прак. конф., 18-19 квітня 2019 р. / МК України, Київ. нац. ун-т к-ри і мис; редкол: Удріс-Бородавко Н., Болтенков А., Чистіков О. – К.: КНУКіМ, 2019. – 100-103 с.
2. Вікі-портал.[Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://wiki.kubg.edu.ua/Дизайнерський_проект_\"Шрифтові_плакати,_присвячені_словнику_Бориса_Грінченка\"](http://wiki.kubg.edu.ua/Дизайнерський_проект_\)
3. Вікі-портал.[Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://wiki.kubg.edu.ua/Дизайнерський_проект_«акцидентний_шрифт:_емоція,_інформація_та_образ»

УДК 72.03(7.038.16)

**НАСЛІДУВАННЯ ІДЕЙ
БАУХАУЗУ В ДИЗАЙН-
ПРОЕКТАХ МАЛИХ
АРХІТЕКТУРНИХ
ФОРМ СТУДЕНТАМИ
ЛЬВІВСЬКОЇ
ПОЛІТЕХНІКИ**

Петровська Юліана Романівна,
кандидат архітектури,
старший викладач
кафедри дизайну
та основ архітектури
Інституту архітектури та дизайну
Національного університету
«Львівська політехніка»

***Ключові слова:** дизайн, проект, мала архітектурна форма, школа Баухауз.*

Баухауз – це вища школа будівництва та конструювання, це напрям архітектури модернізму, це інтернаціональний стиль, а також найпомітніше явище в дизайні та архітектурі ХХ ст. Школа Баухауз стала справжнім міжнародним центром авангарду, оскільки синтезувала ідеї конструктивізму, супрематизму, абстракціонізму та стала осередком розвитку різних видів абстрактного мистецтва для всієї Європи. Часто все зводилось до гасла «функціоналізм», тобто того, що є утилітарним, зручним і красивим. Така тенденція вплинула на всі види мистецтва і проявилася практично у всіх сферах: від реклами до виробництва різних предметів інтер'єру [1]. Окрім архітектури, викладачі та студенти школи Баухауз займалися прикладним дизайном і розробили впізнавані стільці, столи, лампи та інші предмети інтер'єру. Цей період відзначився зміцненням зв'язків із виробництвом, зокрема створенням освітлювальної

арматури, килимів, тканин та меблів зі сталевих труб. Баугауз проникав у всі сфери життя. Його девізом ідей була єдність мистецтва і технології, які вплинули на архітектуру сучасних офісів, промислових підприємств, громадських приміщень та малих архітектурних форм, важливою рисою яких була функціональність. Якщо раніше такі будівлі в стилі функціоналізму сприймали як більш доступний та швидкий спосіб будівництва, то сьогодні – це приклад лаконічності, чистоти ліній, використання переважно простих та аскетичних форм [2].

Напружені пошуки нових конструктивних рішень, часом несподіваних і сміливих, особливо характерні були в меблевому виробництві Баугауз. Як новий стиль, він приніс нове розуміння використання геометричних форм і площин, розвинувши його до повноцінної філософської концепції. Це художня течія, пов'язана з основними геометричними фігурами (квадратом, трикутником, колом) і базовими кольорами. Його метою було створення універсальних речей, що мають загальний практичний характер, придатний для промислового виробництва. Методичні розробки в галузі формоутворення та кольорознавства лягли в основу багатьох теоретичних праць й досі не втратили своєї наукової цінності. Зразки, виконані в стінах школи, характеризуються енергійним ритмом ліній і плям, чистим геометризмом предметів із дерева і металу.

Якщо говорити про трансформацію та наслідування ідей Баугаузу крізь століття, то вона проявляється у проектних пропозиціях та реалізаціях малих архітектурних форм, що є складовою середовища проживання людини. У складі меблів для відпочинку широко застосовуються стаціонарні і переносні лави, столи, крісла, урни для сміття, ліхтарі, які мають переважно функціональне призначення, але й істотно вплива-

ють на просторову організацію території. Одним із завдань на курсовому проектуванні у Львівській архітектурній школі є дизайн-проекування малих архітектурних форм на основі наслідування певних ідей, шкіл, течій чи використання етнокультурних традицій. При проектуванні малих архітектурних форм додатково ставляться вимоги до вирішення функціональності та ергономічності предметних форм, їх конструктивності та технологічності. Увага зосереджується на дизайні як окремої форми, так і цілого набору, комплекту або ансамблю. Розроблення проектних пропозицій курсу стимулює і розвиває творчу думку, орієнтує на самостійний пошук ідей та оригінальних об'ємно-просторових вирішень, вимагає від студентів опрацювання додаткової візуальної інформації та літератури.



Рис. 1. Курсова робота з предмету МАФ.
Виконав ст. гр. ДЗ-41 Бойко Я. Викладач: Петровська Ю.Р.

Список використаних джерел:

1. Севрюкова В. Школа «BAUHAUS» та її вплив на дизайн у сучасній архітектурі / В.С. Севрюкова, В.П. Манохін // Матеріали XI Всеукраїнської студентської науково-технічної конференції «Сталий розвиток міст», 24-26 квітня 2018 р., Харків. – С. 275-277.

2. Архітектура: школа Баухауз [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.the-village.com.ua/village/city/promo/279017-bauhaus-i-tehnoreyvi-5-kulturnih-yavisch-yaki-priyshli-do-nas-z-nimechchini> (Дата звернення 8.03.2020).



УДК 747.012.1 М12

РОЛЬ ДИЗАЙНЕРА У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Матоліч Ірина Яремівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Університету Короля Данила
(м. Івано-Франківськ)

***Ключові слова:** дизайн, художня культура, об'єкт дизайнерської діяльності, культурний простір.*

Сучасний прогрес значним чином обумовлений досягненнями дизайну. Ця обставина якісно змінює роль дизайну в сучасному суспільстві, а також розширює спектр дизайнерської діяльності. Необхідність культурологічного осмислення дизайну як культурно-естетичного феномену обумовлена його роллю в історії культури і сучасності. Дизайнер культурного простору завжди орієнтується на нормативну систему художньої культури, на принципи своєї художньої програми, а споживач – на реалії масового споживання культури. Існує композиційне формоутворення, в процесі якого дизайнер культурного простору моделює широке поле зв'язків «людина – об'єкт – середовище – культура» [2, с. 6].

Дизайн культурного простору є багатоплановим явищем, що й визначає різноманітність підходів до його вивчення. Дослідження специфіки дизайну культурного простору передбачає

необхідність аналізу певних особливостей естетичного сприйняття і споживання об'єктів дизайнерської діяльності.

Розглядаючи сприйняття як чуттєвий образ зовнішніх структурних характеристик предметів і процесів матеріального світу, що безпосередньо впливають на людину, можемо визначити низку функцій сприйняття в процесі пізнання. Зокрема, це відображення окремих відносин, властивих процесам культурного простору; виділення цілісного предмета з навколишнього фону; відображення його форми, величини, фактури поверхні, розташування в просторі. Сприйняття є багаторівневим процесом, який знаходиться в складній залежності від культурних систем, які включають суб'єкт і об'єкт. На рівні проєктування культурного простору дизайнер не лише вирішує проблему моделювання об'єкту, а й моделює передбачувану ситуацію. Культурний зміст діяльності дизайнера визначається перетворенням предметно-просторового середовища в щось естетично значуще. На практиці ж цей зміст часто опускається та виникає схильність дизайнера до створення окремих речей, або ж до певного цінного художнього образу. Слід зазначити, що дизайнер ставить під сумнів матеріальні та організаційні форми цієї дійсності, спираючись на діючі в культурі норми й оцінки. Якщо в мистецтві елементи предметно-просторового середовища є об'єктами зображення, то в дизайні вони розглядаються як об'єкти художньої організації. Виявлення теоретичних аспектів дизайну культурного простору – це виявлення місця дизайну в культурному просторі, в системі людської діяльності, що дозволяє зрозуміти його як явище культури. Вся історія науки свідчить про те, що культурологія, в основному була зосереджена на вивченні художньої творчості. Значно менше здійснювався філософський аналіз закономірностей художньо-утилітарних форм людської діяльності.

У цій системі особливе місце належить тим, які вивчають не

саму людину, її фізичне і духовне перетворення, а предметно-просторовий світ, який забезпечує життєдіяльність та культурні процеси. Універсальність взаємодії різних видів художньої творчості як предметної сторони культури з людською діяльністю є феноменальною. В певній мірі вона розкривається в системі законів взаємодії природи і суспільства. Співвідношення мистецтва та діяльності в сучасних умовах визначають необхідність по-новому вирішувати вагомі проблеми. На нашу думку, осмислення багатьох закономірностей, які проявляються у формуванні культурного простору, і місце дизайну в цьому процесі є актуальним та своєчасним науковим завданням. Створені дизайнером композиційні форми культурного простору, несуть інформацію, що сприяє стійкій підтримці типів поведінки, які й закріплюють традиції культури. У цих формах можуть бути втілені образи, які несуть значні соціально-культурні та моральні ідеї сучасного суспільства. Варто зазначити, що оточення людини має задовольняти властиві їй естетичні потреби. Розглянемо теоретико-методологічні основи аналізу дизайну як явища культури. Дизайн виступає специфічним явищем культури, який виникає в результаті розвиненої технічної цивілізації, яка й призвела до появи нових технологій.

Відомо, що слово дизайн походить від італійського *disegno* – поняття, яким в епоху Відродження позначали проєкти, малюнки, ідеї, які є в основі твору. Слово *design*, яке з'явилося в англійській мові в XVI ст., означало малюнок, візерунок, задум, креслення.

Сьогодні цей термін прийнято використовувати для характеристики процесу художньо-технічного проєктування. Такого роду проєктування виокремилася в самостійний вид діяльності до початку XIX ст., в час, коли в зв'язку з розвитком машинного виробництва, з'явилися предмети, виготовлені промисловим способом. На думку дослідників дизайну, саме ця обставина стала джерелом його появи [4, с. 49].

Виникнення нових предметів виявило проблему їх зовнішнього оформлення. Зацікавлення формою стимулювало розвиток авангардних течій у живописі на початку ХХ ст. й утвердженню естетики функціоналізму. Творчі біографії великих майстрів – основоположників практичного дизайну початку ХХ ст. теж свідчать про зв'язок дизайну з мистецтвом. Так, Анрі Ван де Вельде був живописцем, Пітер Беренс – художником декоративно-прикладного мистецтва, архітектор-дизайнер Ле-Карбюзьє (разом з А. Озанфаном) заснував пуризм. Однак уже перші спроби теоретичного осмислення дизайну і специфіки дизайнерської діяльності зафіксували низку протиріч. Зокрема, Г. Рід в 1934 р. у своїй книзі «Мистецтво й промисловість» розглядає дизайн як вищу форму мистецтва [4, с. 47].

Початком історії дизайну можна вважати 1919 р. – рік заснування школи Баугауз. Історія дизайну нерозривно пов'язана з еволюцією машинної індустрії для вдосконалення предметного оточення людини. Сьогодні практика дизайну надзвичайно широка: в його сферу входять виставковий дизайн, ландшафтний, поліграфічний, комп'ютерний дизайн тощо. У зв'язку з цим виникає питання про роль дизайну в проектуванні культурного простору для суспільства. До 80-х років ХХ ст. формулюється професійне визначення дизайну: дизайн – це «проектна художньо-технічна діяльність з розробки промислових виробів з високими споживчими властивостями і естетичними якостями, з формування гармонійного предметного середовища житлової, виробничої і соціально-культурної сфер. Об'єкти дизайну – промислові вироби, елементи і системи міського, виробничого, житлового середовища; візуальна інформація; функціонально-споживчі комплекси тощо. Відповідно, розрізняють дизайн промислових виробів, середовища, графіки, соціально-куль-

турної сфери [1, с. 31]. Існує багато інших визначень дизайну. Представлені визначення свідчать про те, що в міру розвитку дизайну уточнювалося і його розуміння. Їх аналіз свідчить про властиві дизайну риси, які й визначають його сутність – проєктність, функціональність, художність, інтерпретацію, смислове наповнення, залежність від соціального контексту. Ці властивості дизайну дозволяють нам припустити можливість звернення до комплексної методології, відмовившись від однобічності наукових підходів. Що ж стосується дослідження дизайну, принцип єдності соціального і культурного означає розуміння твору дизайнерської творчості як такого, що має не лише утилітарне значення, але і має можливість вираження деяких загальнокультурних інтенцій, смислів, цінностей і суб'єктивних значень. Розуміння діяльності як загального способу ставлення спільноти людей до умов свого життя дозволяє сформулювати системно-цілісне уявлення про таку діяльність, як дизайн культурного простору, описати його роль і функції [5, с. 123].

Отже, ідея щодо цілеспрямованої перебудови світу людиною спочатку закладена в дизайні як художньо-проєктній діяльності. Дизайн як професійна діяльність з художнього проєктування речей, спрямований на покращення й гармонізацію матеріального середовища існування людини. Але як історично конкретний вид предметної діяльності дизайн культурного простору повинен розглядатися в єдності всіх сторін людської життєдіяльності. Такий підхід дозволяє розширити область дизайн-проєктування до всього простору соціального і культурного існування людини.

Список використаних джерел:

1. Ахиезер А. *Философские основы социокультурной теории и методологии. Вопросы философии.* 2000. 9. С. 29-45.
2. Белов А., Гвоздев Е. *История дизайна: лекции.* СПб: Образование, 1993. 76 с.
3. Потапов В. С. *Типы восприятия. Эстетические ценности предметно-пространственной среды.* М.: Стройиздат, 1990. 202 с.
4. Глазычев В. *О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе.* М.: Мир, 1970. 108 с.
5. Ковешникова Н. *Дизайн: история и теория: учеб. пособие для студентов архитектуры и дизайн. специальностей.* М.: Омега-Л, 2006. 224 с.



УДК 75.052 (4) "20"

**ХУДОЖНИКИ-
МУРАЛІСТИ ЯК
АКТИВАТОРИ ЗМІН У
КУЛЬТУРІ, СУСПІЛЬНО-
ПОЛІТИЧНОМУ ТА
ГРОМАДСЬКОМУ ЖИТТІ**

Шеменьова Юлія Володимирівна,
аспірантка кафедри образотворчого
мистецтва
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса
Грінченка

***Ключові слова:** авангард, райтер, мурал, Сербія, Боснія і Герцеговина.*

Розвиток сучасних індустріальних суспільств, швидке зростання міст і наслідки Першої Світової війни (1914–1918 рр.) на початку ХХ ст. стали причиною появи в європейському мистецтві модернізму. Він ознаменувався як міждисциплінарна комплексна практика, що об'єднала досить різні, абсолютно протилежні, альтернативні чи амбівалентні мистецькі течії й явища. На думку британського політолога, доктора філософії, професора Оксфордського університету Брукса Роджера Гріффіна, модернізм можна визначити, як широку культурну, соціальну чи політичну ініціативу, об'єднану бажанням «тимчасовості нового» [4]. Проте, таке бажання спиралося на концепт, який полягав у відмові від існуючих на той час норм і традицій, перетворенні нових художніх засобів і відображенні кризових явищ у суспільстві та культурі європейських країн.

До характерних рис більшості напрямків авангарду відносять загострений експериментальний характер і революційно-руйнівні

ідеї. Таким чином, «бунтарське» мистецтво авангарду, набуло поширення за межами Європи. Воно трансформувалося в індивідуальні форми прояву на теренах країн СРСР, зокрема, й України (по 1990 р.), держав Балканського півострова та федеративної Югославії.

Серед визначних явищ авангардних течій кубізму, футуризму, Баугаузу, конструктивізму та супрематизму, протягом 1920-х–1930-х рр. виокремився й український монументальний бойчукізм. Представники даного напрямку мали на меті побудувати чітку концепцію національного арт-середовища, що передбачала творення мистецтва відродженої України та була заснована на обґрунтуванні української державності М. Грушевського. Подібні концептуальні рішення поширювались у свідомості громадян інших держав союзу, зокрема Грузії, котрі прагнули виявлення власної національної ідентичності під радянським прапором.

Досвід вищезазначених країн наслідували представники колишньої Югославії (1918–2006 рр.), до складу якої входили сучасна Сербія, Словенія, Боснія і Герцеговина, Північна Македонія, Албанія, Хорватія та Чорногорія. Дезінтеграцію даного державного об'єднання спричинили подібні до руйнування СРСР фактори – розпад світової соціалістичної системи та сплеск націоналізму в Європі. Втім, саме в Боснії розгорілися релігійні конфлікти між представниками християнства й ісламу. Дана ситуація призвела до найбільшого в історії слов'янських народів воєнного злочину у ході Боснійської війни 1995 року. Він полягав у спланованому масовому вбивстві сербами, що проживали на території гірського містечка Сребрениці близько 8000 боснійських мусульман чоловічої статі віком від 12 до 77 років. Дана ситуація стала однією з головних причин розростання подальшого конфлікту та виходу із союзу хорватів, боснійців, словенських та албанських народів [7].

Нині кожна із названих країн розбудовує свою державність, культуру та мистецтво. Проте, художники, культурологи, мистецтвознавці та сучасні райтери намагаються відшукати їх ексклюзивні відмінні характеристики. При цьому, вказують на національну ідентичність того чи іншого народу, враховуючи фактори, що впливали на його формування впродовж існування країн так званого «соцтабору».

Новітні андеграунд-митці, що працюють в Белграді (Сербія) у власних стінописах відтворюють історію міста, від періоду заснування країни і до теперішнього часу. У даному річизні варто зазначити мурал «Санта-де-Белград» від райтера під псевдо REMED у районі Савамала на будівлі по вулиці Караджорджева, 31 (рис. 1). У сюжеті даного малюнку він метафорично відображає становлення Белграду. Автор створює образ Божої Матері із сербської фрески «Три руки», котра виступає покровителем міста і виконана у монохромній кольоровій гамі. При чому, художник ніби навмисне зображує між чорними та білими лініями два золотих предмети – зламане золоте яйце, як символ життя, з якого виростає міська культура, та золоте сонце, що символізує саме життя [6]. Даним стінописом Гійом Альбі (REMED) нагадує кожному мешканцю столиці про основні елементи історії, котрі є причинами нинішнього благополуччя містян.

Стіни Белграду наповненні різноманітними повідомленнями від всесвітньо відомих художників. Вони висвітлюють актуальні теми, на котрі, зазвичай, суспільство закриває очі. Причому художньо-образна складова тут покликана не «прикрасити» дійсність, а розпредметити її, як у супрематистів, розкласти на «атоми» та «запчастини». Тому, подеколи, образи арт-райтерів мають не «солодкувато»-конформістський, а «солono»-нонконформістський характер – товсті пучки пальців, брудні нігті тут

лише підсилюють емоційний посил та активують несприйняття існуючого ладу речей.

Так, італійський митець BLU (псевдо) у сюжеті муралу «The city that ate greenery» на будівлі по вулиці Поп Лукіна, 6, демонструє негативний вплив людства на навколишнє середовище (рис.2). Райтер створює величезний образ людини, у ротовій порожнині якої замість зубів знаходяться будівлі. Намальований персонаж пожирає дерево, що є єдиною яскравою плямою на монохромному зображенні [6]. Таким чином, автор різко критикує суспільство за його ганебне відношення до природи.

Мурал-арт як мистецтво «навмисного нагадування» проявляє себе в Боснії і Герцеговині. Його популяризаторами у даному річці стали боснійська група художників HAD (Мухаммед Беслагіч, Анель Лепік, Дамір Сарак). 2016 р. вони створили серію зображень «Тиша» у громадському парку для вшанування пам'яті жертв Боснійської війни 1995 року з акцентом на геноцид мусульманського населення у гірничому місті Сребрениця (рис.3). Використовуючи електричні молотки та циркулярні пилки, митці за допомогою техніки оббиття старої штукатурки на стіні створили портрети людей, обличчя котрих понівечені боєм. Дану серію із 8-ми малюнків митці назвали активістським кроком, спрямованим на те, щоб знищити «затишну» для всіх цензуру, накладену на тему Сребрениці [5].

Подібне мистецтво призначене нагадувати громадянам про актуальні проблеми, на які вони бажають закрити очі. Від нього не сховася за галерейними стінами, не закриєш каталог, якщо не схочеш дивитися на картинку. Мурал-арт ХХІ ст. виступає культурно-мистецьким і соціально-політичним експансійним рухом, який захопив культурні ефіри не тільки Європи та пострадянських країн, але й увесь світ. Саме у ньому художник стає активістом, поклика-

ним розколихати суспільну свідомість, вивести представників соціуму із зони бездієвого затишного комфорту та змусити задуматись і працювати над проблемами, що існують у різних сферах життя.

Отже, аналізуючи історичні події, що спонукали появу авангардного мистецтва початку XX ст., варто зазначити його самобутні вияви у пострадянських державах чи країнах «соцтабору» із схожим політичним устроєм. Зокрема, бунтівний характер авангарду втілено у його нових проявах у творчості нової хвилі сучасних муралістів Сербії, Боснії та Герцеговини, що активно демонструють власну громадянську позицію, не вуалюючи її. Внаслідок цього трансформується й розвиток стріт-арту країн колишніх союзних республік, де заклики художників до національної самобутності, рівноправ'я, поваги до минулого та побудови гідного майбутнього є основною концепцією вуличного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Демпси Е. *Модернизм и современное искусство*. Москва: ABC дизайн, 2016. 176 с.
2. *Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке / отв. ред. и составитель Н. В. Злыднева*. Москва: Индрик, 2019. 528 с.
3. Школьна О. Зображення жінок у муралах ісламського соціуму в епоху глобалізаційних викликів (на прикладі стріт-арту Стамбула). URL: <file:///C:/Users/Ольга/Downloads/185941-420910-1-PB.pdf>. (Дата звернення 22.01.2020р.).
4. Bar-On Tamir. *Where Have All Fascists Gone?* Ashgate Publishing, Ltd.
5. HAD Collective: "Silence" stirs memories of war in Bosnian town. URL: https://www.huffpost.com/entry/had-street-art-silence-bosnia_b_9198372. (Дата звернення 08.03.2020 р.).
6. *Murals of Savamala*. URL: <https://www.serbia.com/murals-of-savamala/>. (Дата звернення 09.03.2020р.).
7. The trial Chamber's finding that genocide occurred in Srebrenica. URL: <https://www.icty.org/x/cases/krstic/acjug/en/krs-aj040419e.pdf>. (Дата звернення 01.03.2020р.).



Рис. 1. REMED. Санта-де-Белград.
Савамала. 2008.



Рис. 3. HAD. Тиша. Боснія. 2016.



Рис. 2. Blu. The city that ate greenery.
Савамала. 2009.

УДК 378:012(043.2)

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ АВТОРИТЕТУ ВИКЛАДАЧА ДИЗАЙНУ

Обуховська Еліна Василівна,
асистент кафедри комп'ютерних
технологій дизайну і графіки,
Обуховська Любава Василівна,
член Спілки дизайнерів України,
старший викладач кафедри
комп'ютерних технологій дизайну і
графіки
Національного авіаційного
університету (Київ)

***Ключові слова:** дизайн, авторитет викладача, викладання, педагогіка дизайн-діяльності.*

Авторитет викладача вищого навчального закладу має безпосередній вплив на результати навчання і якість знань кожного конкретного студента/слухача/здобувача. Оскільки від того, як саме, – позитивно, негативно, нейтрально, – відносяться студенти до особистості того, хто дає професійні знання, буде залежати, наскільки серйозно і вмотивовано вони будуть засвоювати власне саму інформацію.

Авторитет викладача – досить об'ємне поняття і складається з багатьох компонентів. Складові, що формують авторитет викладача вищої школи [1]:

- Поєднання педагогічної діяльності з високим творчим потенціалом (науковою діяльністю);
- Вміння слухати, бачити, чути;
- Терпіння, врівноваженість;
- Вміння володіти собою в будь-якій ситуації;

- Поважати гідність студента
- Володіти педагогічним тактом і правильним науковим мисленням.

Інше джерело дає такий узагальнений портрет авторитетного викладача (за відгуками студентів) [2]:

1. загальний високий інтелект, широка ерудиція і глибокі знання;
2. характеризується всіма видами активності: інтелектуально-творчою, соціальною тощо;
3. здатний до емоційного співробітництва;
4. коли є протиріччя, бере на себе відповідальність.

Ще одне дослідження подає таку інформацію: Узагальнений портрет авторитетного викладача (за відгуком студентів) [3]:

- високий загальний інтелектуальний рівень, широка ерудиція і глибокі знання своєї науки;
- підвищена інтелектуально-творча, громадянська, політична та інша активність;
- моральна культура, інтелігентність, здібність до емоційного співробітництва;
- здатність брати на себе відповідальність, коли виникають якісь педагогічні проблеми;
- професійна чесність і людська совість.

Загалом, вимоги до викладачів досить типові й обґрунтовані. Але, разом з тим, кожна спеціальність може накладати свої, специфічні вимоги на викладача. Мистецький напрям, в т.ч. дизайн, має свої характерні особливості, а саме:

1) Високий рівень професійних знань та навичок. Звісно, це стосується абсолютно будь-якого напрямку у викладанні. Але специфіка в тому, що викладач-дизайнер дуже часто має бути універсалом. Тобто бути обізнаним у багатьох сферах, суміжних напрямках. Наприклад, у практиці викладання часто виникають ситуації, коли майбутні спеціалісти з дизайну інтер'єрів цікавляться сферою

графічного дизайну, веб-дизайну або дизайну одягу. Більше того, сучасні реалії потребують певного рівня обізнаності у сфері маркетингу, практичної психології, комп'ютерних наук тощо. І не володіти достатнім рівнем знань у даних напрямках – значить, в тій чи іншій мірі, втрачати довіру як до професіонала.

2) Практичний досвід. Чи не найголовніший пункт серед вимог майбутніх спеціалістів. Що закономірно. Дизайн – абсолютно практична діяльність. Теоретичні знання, базові навички, академічні методики тощо – це, безумовно, необхідний мінімум. Але студенти, навіть ще на початкових курсах, усвідомлюють, що є велика кількість нюансів і часткових випадків, про які можна дізнатися лише з практичного досвіду. А ними може поділитися лише той, хто його має. Тому викладачі-дизайнери з практичним досвідом користуються особливою повагою серед студентів, а відвідування їхніх занять є цінністю для тих, хто у майбутньому планує досягти успіху у професії.

3) Методика викладання. Наразі існує багато підходів – традиційних, сучасних, альтернативних, проектних, ігрових, комбінованих тощо. Але показово, якщо викладач віднайшов би свій власний, унікальний підхід. До того ж, важливо, щоб методика була дієвою у плані розкриття індивідуальних характеристик студента, оскільки дизайн – сфера творча. І одне з основних завдань такого навчання – розкрити творчий потенціал слухача, щоб він його потім вміло застосовував у своїй професійній діяльності.

4) Обізнаність щодо сучасних процесів у дизайн-діяльності. Дизайн – сфера, що досить швидко змінюється, трансформується. Дизайн, в тому числі – це актуальні тенденції, мода, тренди. Це нові техніки, технології, матеріали, образи і т.д. Бути в курсі таких процесів – обов'язок сучасного викладача.

5) Зовнішній вигляд. Можливо, не найголовніший пункт, але сут-

тєвий. Дизайн – сфера, що має безпосереднє відношення до естетики. Тому зовнішній вигляд є свого роду екзаменом на естетичний смак. Не обов’язково слідувати усім ультрасучасним тенденціям моди. Оптимальний варіант – сформувати власний ексклюзивний образ. Це буде слугувати додатковою ілюстрацією індивідуалістичного підходу в дизайні.

б) Особистість викладача, його харизма. У першу чергу, з професійної точки зору. Даний пункт впливає з усіх попередніх. Харизма – поняття нестійке і досить суб’єктивне. Але, коли зустрічається яскрава особистість, ми схильні говорити про її харизму. Для викладача критерій його харизми, якщо до нього доходить мова – це показовий щабель визнання серед студентів.

Таким чином, для викладача з дизайну його авторитет є багатокомпонентним завданням, що має певні особливості, які слід брати до уваги, щоб отримувати ефективний результат викладацької діяльності.

Список використаних джерел:

1. Авторитет викладача вищої школи, його складові та умови забезпечення. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://medic.studio/pedagogicheskaya-psihologiya/avtoritet-vikladacha-vischoji-shkoli-yogo-47259.html>
2. Авторитет викладача. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5601324/page:54/>
3. Авторитет викладача. 2012р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uastudent.com/avtorytet-vykladacha/>

УДК 378.3:37.036

**НАВЧАЛЬНА ПРОЕКТНА
ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТІВ
НА ПРИКЛАДІ
КОНКУРСІВ МОЛОДИХ
ДИЗАЙНЕРІВ ОДЯГУ**

Вороніна Марина Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри дизайну і
технологій
Київського національного
університету
культури і мистецтв, м. Київ

***Ключові слова:** метод проєктів, навчальна проєктна діяльність, конкурси молодих дизайнерів одягу.*

Поряд з традиційними видами навчальної діяльності (аудиторної та самостійної) одним із найважливіших етапів навчання майбутніх дизайнерів є проєктна діяльність, бо саме вона містить елементи практичної професійної діяльності, має особисту й суспільну значущість, а також сприяє успішному оволодінню професією. Оскільки поняття дизайнерської та проєктної діяльності дуже близькі за змістом, можна впевнено констатувати, що метод проєктів для дизайн-освіти є основним [1].

Метод проєктів (навчальна проєктна діяльність студентів, педагогічні проєктні технології, проєктне навчання) перш за все спрямований на розвиток пізнавальних навичок студентів, умінь самостійно структурувати й актуалізувати свої знання, орієнтуватися в інформаційному просторі, вміння бачити та успішно вирішувати будь-яке проєктне завдання, спонукає до критичного і творчого мислення [2].

Зазвичай теоретичні та практичні аудиторні заняття сприймаються багатьма студентами як рутина. Водночас, на думку науковців, опанування навичок проєктної діяльності надає творче задоволення, посилює почуття самореалізації, мотивує залучення до нової культури мислення, робить результати такої діяльності наочними, осмисленими, можливими до застосування в реальному житті [1; 2; 3].

Починаючи з 90-х років минулого століття все більш помітну роль у розвитку дизайн-освіти відіграють конкурси молодих дизайнерів і модельєрів різного рівня (студентські та для дизайнерів-початківців). Такі конкурси можна вважати сполучною ланкою між теорією і практикою, середовищем взаємодії різних мистецьких шкіл, педагогічних методик і поколінь дизайнерів, певною мірою конкурси стають частиною освітнього простору.

Існують конкурси різних рівнів – регіональні і міжрегіональні, всеукраїнські, міжнародні. Деякі проходять в рамках сезонних виставок, ярмарків або тижнів моди та мистецтв. Наприклад, Всеукраїнський конкурс молодих дизайнерів одягу «Погляд у майбутнє» проходить під егідою Української Ради Моди (Ukrainian Fashion Council) в рамках Тижня моди в Києві (UKRAINIAN FASHION WEEK) або Міжнародний конкурс молодих дизайнерів (International Young Designers Contest) входить до програми Mercedes-Benz Fashion Week. Цікавим є досвід Міжнародного конкурсу молодих дизайнерів New Fashion Zone, який підтримує молоді таланти у форматі Консорціуму, де додатково проводяться семінари, конференції, форуми й освітні сесії. Також у пошуках свіжих ідей проводять конкурси молодих дизайнерів фірми (бренди), що безпосередньо виробляють одяг (зазвичай це ескізні конкурси: Voronin, Gloria Jeans, Gino Cerruti тощо).

Часто засновниками й організаторами конкурсів виступають профільні заклади освіти – Міжнародний конкурс молодих модельєрів-дизайнерів «Печерські каштани» проводиться Київським національним університетом технологій та дизайну, Всеукраїнський конкурс молодих дизайнерів одягу «Start Fashion» організує Харківська Школа Архітектури. Останнім часом випускаючі кафедри багатьох українських закладів дизайн-освіти розглядають можливість участі українських майбутніх дизайнерів в конкурсах і за межами країни: Istituto Moda e Design (Мілан, Італія; переможець отримує грант на навчання); Green Voice Design Competition (Швеція, має екологічну тематику), NEW FACE URBAN JUNGLE (Німеччина, орієнтовано на стилістику street-fashion).

Участь у конкурсі вимагає від студента мобілізації всіх сил, інтеграції знань з різних областей (історія костюма, теорія проєктування, композиція костюма, формоутворення, матеріалознавство, конструювання та моделювання, технологія швейних виробів, екологічний дизайн, економіка тощо), що провокує активний розвиток професійних та особистісних якостей майбутнього дизайнера. До того ж, необхідно віднайти оригінальне дизайнерське рішення краще і швидше за інших учасників конкурсу. Такий «змагальний режим» спрямовує студента до пошуку і вивчення додаткового матеріалу, а також вибудовує більш глибоке та всебічне «бачення» проблематики конкурсних проєктів.

Одна з переваг навчальної проєктної діяльності – це набуття навичок планування. Ще до прийняття рішення щодо участі у конкурсі, для оцінки своїх шансів на перемогу, студент детально знайомиться із форматом і специфікою конкретного конкурсу. Відтоді починає формулюватися концепція проєкту, складається індивідуальний план і визначаються ресурси, що необхідні для реалізації задуму.

Надихнувшись ідеями та результатами аналізу, студент має виконати величезний обсяг ескізів (творчих та робочих, а також технічних замальовок), серед яких буде знайдено найпереконливіші образи, уточнено особливості силуетного, конструкторсько-технологічного, колірного рішення костюма, фактуру застосовуваних матеріалів тощо.

Критерії оцінювання конкурсних робіт зазвичай враховують якість технічного виконання моделей, відповідність пластичних властивостей матеріалу, його, кольору і фактури образу, заявленому в ескізі. Часто студенти тільки в процесі створення конкурсної колекції одягу можуть отримати унікальні навички роботи з різними текстильними матеріалами (підготувати до розкрою, виконати розкладку лекал з урахуванням напрямку нитки основи або напрямку ворсу, виконати підгонку малюнка, оптимізувати режими і способи обробки використовуваних матеріалів тощо), підвищуючи тим самим свою технічну грамотність.

Контактуючи у конкурсному середовищі зі студентами інших закладів дизайн-освіти, спостерігаючи за їх роботою, учасники отримують можливість адекватно оцінювати рівень власного професіоналізму та обмінюватися досвідом, що є потужним стимулом до саморозвитку та самовдосконалення.

Важливу роль відіграють широкі професійні перспективи, що відкриваються перед переможцями престижних конкурсів – стажування на зарубіжних й українських підприємствах модної індустрії, контракти з виробниками модного одягу та інші цікаві пропозиції.

Як висновок можна зазначити: конкурси молодих дизайнерів одягу є освітнім простором, в якому активно відбувається формування загальнокультурних та професійних компетентностей,

що інтегрують знання, вміння і навички декількох професійних сфер: гуманітарної, художньої, технічної, економічної.

Підготовка та участь у конкурсі є найбільш ефективною формою організації позааудиторної навчальної проєктної діяльності студентів, що значно підвищує якість професійної підготовки дизайнера одягу та аксесуарів завдяки необхідності ефективно діяти в складних умовах невизначеності і жорстких часових рамках.

Студенти, які брали участь в конкурсній діяльності, динамічніше за інших розвивають креативні здібності і формують адекватну самооцінку, швидше набувають професійної зрілості, творчої самостійності, відповідальності за результати своєї діяльності та здатності до конкурентної боротьби.

Список використаних джерел:

1. Підласий І. П. *Практична педагогіка або три технології : інтерактивний підручник для педагогів ринкової системи освіти* / І. П. Підласий. – К. : Вид. дім «Слово», 2004. – 616 с.
2. Сисоєва С. *Особистісно зорієнтовані технології: метод проєктів* / С. Сисоєва // *Підручник для директора*. – К. : Плеяди, 2005. – №9-10. – С. 25-28.
3. Салтикова А. І., Шкурдода Ю. О. *Використання проєктних технологій для організації самостійної роботи студентів. [Електронний ресурс]* / *Матли науково-методичної конференції «Шляхи вдосконалення позааудиторної роботи студентів», Суми (СДУ), 2016 – С 33-34. URL https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/44701/1/Chlyahu_materialy.pdf*.

ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ АРТ-БУКУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ТВОРЕННЯ

Стемпіцька Юлія Сергіївна,
старший викладач
кафедри графічного дизайну та
мистецтва книги
Української академії друкарства

***Ключові слова:** застібка, пробій, шпенек, історія книжкової палітурки, український палітурка, прикраса книжкових палітурок.*

Важливим моментом у розумінні творів сучасного автора арт-буку є усвідомлення усіх нюансів конструкції та архітектоніки. Саме ідентифікація окремих конструктивних елементів свідчить про індивідуальні особливості, дає можливість виявити нюансність змін образотворчих та конструктивних характеристик.

При аналізі арт-буку необхідне проведення порівняльного аналізу конструкцій творів відповідного періоду. Адже образність в книзі діалектична, і залежить від засобів виразності, що формують її: як об'єкт сприйняття і як результат процесу побудови, тобто як завершену художню цілісність. Головне завдання, яке переслідувалось автором даної публікації, це моніторинг сучасної авторської книги загалом і робіт студентів кафедри графічного дизайну та мистецтва книги. Про-

аналізований ареал робіт творців вітчизняних та закордоних авторів дозволяє актуалізувати навчальні завдання програми, що забезпечить нашим випускникам конкурентоспроможність та актуальність. Об'єкти для проведення описової частини поділені за типом та профілем роботи: реконструкція оправи та авторська книга.

Виявлено, що проектуючи елементи зовнішнього оформлення (футляр, суперобкладинку, оправу, форзац, конструктивні елементи, текстові розвороти) більшістю створюється певний ансамбль книги. У 87% робіт прослідковується, взаємодія елементів, способи їх об'єднання, послідовність сприйняття, ритм. Гармонійний цілісний ансамбль утворюється у 73% авторських книг в результаті взаємної узгодженості композиційного, графічного, кольорового вирішення та поєднання фактур елементів.

Відзначено два принципи поєднання елементів в ансамблі: найбільш поширений – за відповідністю (подібністю, спільністю, близькістю), другий – за контрастом (суперечливістю).

Перший принцип відбиває прагнення до закономірності, строгої правильності, другий – до загострення виразності, спростування звичних норм. В історії книжково-го мистецтва вони проявилися по-різному і далеко не завжди принципи ансамблю демонструються художниками книги.

Зауважено, що у загальному сприйнятті твору авторської книги зіставляються не тільки елементи, розташовані поряд або близько один від одного, а й віддалені, оскільки авторська книга не завжди передбачає собою форму кодексу, подекуди це артоб'єкти в просоті. Ансамбль зовнішнього оформлення є невід'ємною частиною художнього образу книги в цілому і проектується з урахуванням мети та особливостей архітектоніки авторського літературного твору.

Величезна різноманітність композиційного, графічного, кольорового, фактурного, матеріально-технічного вирішень елементів зовнішнього оформлення дозволяє класифікувати об'єкти арткниги за варіаціями їх поєднань у форму (кодекс, сувій, книги-мініатюри, артоб'єкти і т.інш).

Аналіз робіт котрі виконуються останнім часом свідчить про поширення конструктивних елементів починаючи від коптських однозшиткових до готичних кодексів, від модерного втілення «авторської книги» до сучасного втілення ідеї арт-буку у творчості представників графічного дизайну. Результати проведеної роботи дозволяють коректно та фахово проектувати елементи авторської книги.

Беззаперечним фактом залишається те, що цілісний ансамбль авторської книги утворюється в результаті взаємної узгодженості усіх елементів архітектоніки, графічної та стилістичної цілісності. Накопичений матеріал з описовими розділами дозволив удосконалити складену програму дисципліни з урахуванням розвитку інтролігаторського мистецтва та сучасної авторської книги.

УДК: 7.012-028.22:[659.125:159.937

**УТОЧНЕННЯ
ФОРМУЛЮВАННЯ
ТЕРМІНУ «МЕБЛІ»
ДЛЯ НАУКОВОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА
ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННЯ.**

Стрілець Валерій Федорович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри дизайну і
технологій
Київського національного
університету культури і мистецтв

***Ключові слова:** меблі, термінологія, уточнене формулювання, розширене визначення, дизайн.*

Будь-яке термінологічне визначення явища засвідчує рівень наукового знання людства про нього, ступінь його розкриття в процесі суспільного пізнання. Намагання науковців дати визначення терміну «меблі» поступово розкривало шляхи пізнання суті меблів як явища, але не призвели до остаточного їхнього визначення. А це вже стало серйозною проблемою, адже термін на означення меблів традиційно використовується та історично реалізовується протягом тисячоліть в осмислені практично-типологічні форми. Ця обставина і обумовила дослідження поданої локальної проблеми.

У своїй статті, що вийшла під назвою «Понятійно-категоріальний апарат в сучасному дизайні меблів» [5] автор проаналізував усталені дефініції авторитетних дослідників та видань, які синтезують подібні або тотожні підходи у визначенні меблів, реалізовані у працях багатьох інших авторів. У результаті цього

аналізу було виявлено відсутність функціонального визначення меблів, що є безпосереднім їхнім призначенням у предметно-просторовому середовищі [1; 2; 3; 4; 6]. Тому був проведений комплексний розгляд і послідовний аналіз головних аспектів, які обумовлюють формування меблів відповідно до сучасного предметного середовища, з урахуванням їх особливостей. Такий аналіз надав можливість врахувати особливості сучасних меблів, глибше уявити природу формування житлового і громадського середовища та став корисним для його комплексного проектування і художнього конструювання.

В результаті аналізу та об'єднання всіх визначень, автор прийшов до наступної дефініції: меблі – це функціональні об'єкти предметно-просторового середовища, за допомогою яких формується, програмується й естетизується простір функціональних зон житлових приміщень системним змістовим наповненням, що забезпечує організацію необхідних процесів життєдіяльності людини, раціональне комфортне положення людського тіла у функціональному просторі інтер'єрів з метою досягнення максимальної зосередженості та зручного виконання функції, якісного відпочинку, впорядкування і зберігання речей [5].

Для оптимізації користування на основі розширеного тлумачення можна сформулювати цілком стислий варіант визначення: меблі – це функціональне предметно-естетичне наповнення середовища, що сприяє комфортній організації й оптимізації життєвих процесів людини [5].

В подальшій роботі над дисертацією автор неодноразово звертався до цього визначення, і якщо стислий варіант визначення меблів був досить вдалий, то розширений – доповнювався та ще більше узагальнювався.

Визначення, що меблі – це функціональні об'єкти предметно-просторового середовища, було правильне, але воно звужувало їхню функцію, адже меблі присутні майже у всіх сферах життєдіяльності людини. Тому прийшлося замінити це визначення на більш узагальнене «меблі – це одні із провідних функціональних об'єктів обладнання архітектурного середовища і транспортних засобів». Ця термінологія на думку автора охоплює достатній спектр функціонування меблів, адже термін «архітектура» включає в себе не лише різні за призначенням житлові, громадські й промислові будинки, цілі їх ансамблі, а й споруди, що організують відкриті простори наприклад, монументи, тераси, набережні тощо, де теж присутні меблі. Частиною архітектури є простори, сформовані за допомогою перетворення та об'єднання елементів природи, наприклад, ландшафтна архітектура. Термін «транспортні засоби» охоплює всі види транспорту наприклад, громадський транспорт (автобуси, тролейбуси, трамваї, залізничні вагони, теплоходи, катери, літаки, вагони метрополітену тощо), технологічний транспорт (вантажні автомобілі, трактори, екскаватори, літаки, гелікоптери, річкові й морські судна тощо), приватний транспорт.

Дефініція «за допомогою яких формується, програмується й естетизується простір функціональних зон житлових приміщень системним змістовим наповненням» замінено на «за допомогою яких формується, програмується та естетизується комунікативний простір життєдіяльності людини». Тобто дефініція «простір функціональних зон житлових приміщень системним змістовим наповненням» правильна, але теж обмежує функцію меблів. Тому вибране всеохоплююче визначення сфер функціонування меблів – «комунікативний простір життєдіяльності людини».

Дефініція «що забезпечує організацію необхідних процесів

життєдіяльності людини, раціональне комфортне положення людського тіла у функціональному просторі інтер'єрів» замінено на «шляхом ефективної організації робочих площин, упорядкування й зберігання предметів особистого користування й спеціального призначення, забезпечення раціонального та безпечного положення людського тіла». У останній дефініції уточнено типологію функціонального призначення меблів, замість нечіткого визначення «організація необхідних процесів життєдіяльності людини».

Визначення «з метою досягнення максимальної зосередженості та зручного виконання функції, якісного відпочинку, впорядкування і зберігання речей» ніби компенсує попередню типологію функціонального призначення меблів словами «впорядкування і зберігання речей». Також, дефініція «з метою: досягнення максимальної зосередженості та зручного виконання функції» замінено на стисле визначення – «з метою досягнення комфорту». А до парного словосполучення «якісного відпочинку» додане більш повніше визначення – «в праці та відпочинку».

Таким чином, проаналізувавши й об'єднавши всі визначення, вважаємо, що найбільш повним вираженням загального висновку, буде наступна дефініція:

Меблі – це одні із провідних функціональних об'єктів обладнання архітектурного середовища і транспортних засобів, за допомогою яких формується, програмується та естетизується комунікативний простір життєдіяльності людини шляхом ефективної організації робочих площин, упорядкування й зберігання предметів особистого користування й спеціального призначення, забезпечення раціонального та безпечного положення людського тіла з метою досягнення комфорту в праці та відпочинку.

А вже сформульований стислий варіант визначення залишаємо незмінним: меблі – це функціональне предметно-естетичне наповнення середовища, що сприяє комфортній організації та оптимізації життєвих процесів людини.

Висновки. Виходячи з вищесказаного, слід зауважити, що термін «меблі» є чітким та багатозначним, і запропоноване визначення дає значно ширшу базу для їх дослідження та проектування.

Список використаних джерел:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / За ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь : ВТФ «Перун», 2002. 1440 с.
2. Мардер А. П. Архітектура : короткий словник-довідник / [За ред. А. П. Мардер та ін.]. Київ : Будівельник, 1995. 336 с. : іл.
3. Мигаль, С. П. Проектування меблів : навч. посібник. Львів : Світ, 1999. 216 с.
4. Мухіна Н. Історія меблів. Епохи та стилі. Київ : КНУКІМ, 2003. 284 с.
5. Стрілець В. Ф. Понятійно-категоріальний апарат в сучасному дизайні меблів/наук. журнал «Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв»: 2017. № 1. С. 180–184
6. Холмянський Л., Щипанов О. Дизайн : [пробний навчальний посібник для 5-7 класів середньої школи]. Київ : Освіта, 1992. 207 с.



УДК 74.01/.09

ДИЗАЙН ШИРОКОФОРМАТНОЇ РЕКЛАМИ: ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ТА МИСТЕЦЬКА ЦІННІСТЬ

Дядюх-Богатько Наталія
Йосипівна,

доцент, кандидат мистецтвознавства,
завідувачка кафедри графічного
дизайну та мистецтва книги
Української Академії Друкарства

Ключові слова: біл-борд, постер, сітілайт, банер, композиція, шрифт, колір, вартість, кітч.

Дизайн реклами під широкоформатний друк має свою специфіку. Більшість пересічних споживачів та початківців дизайнерів цього не помічають, і ділять всі зображення на вдалу і не вдалу рекламу. Більше того, навіть замовники реклами часто діляться сумним досвідом, коли розповідають, що на моніторі той постер був таким красивим, а коли вийшла з метро і подивилась, то сама здивувалась на скільки все інакше. Більшість викладених надалі тез базуються на власному досвіді роботи в рекламній індустрії.

У дизайні широкоформатної реклами я зупинюсь на композиційних прийомах, шрифтах, кольорах в дизайні біл-бордів, постерів для сітілайтів та дизайні для розтяжок. Основні художні засоби якими оперує дизайнер: композиція, шрифт, колір, допоміжними є зображення, символи, репліки.

Початковим для роботи з дизайном є розібратись до якої аудиторії намагається звернутись ваш замовник, яка специфіка його про-

дукту, чи є в нього свій бренд-бук. Успішним вважається коли при дотриманні усіх вимог зображення є лаконічним і викликає позитивну емоцію. Саме від цього етапу залежить загальне враження, це те що прийнято називати «креативність мислення». Наступні етапи є інструментами художніх засобів, хоча часто дизайнери керують ними інтуїтивно чи на підсвідомому рівні.

У дизайні біл-бордів, постерів, розтяжок варто враховувати абсолютно різну загальну композицію зображення. Проте при влучній загальній ідеї рекламного зображення загальна трансформація є для досвідченого дизайнера справою технічною. У дизайні біл-бордів важливо пам'ятати, що незважаючи на великі габарити (18 кв.м), основними залишаються правила читабельності, впізнаваності та ті, що відносять до монументального живопису. Та найбільше помилок виникає саме при масштабуванні об'єкту, бо екран монітору часто спотворює фінальне враження завдяки довгому зосередженню та можливості збільшення зображення. Тому для кращого розуміння, чи вдалий є дизайн, рекомендуємо зменшене зображення нанести на загальний план фотографії з рекламним носієм, де в перспективі планується його розміщення. Бажано, щоб фото було зроблене з потоку транспорту, де найчастіше буде розглядатись (у випадку біл-бордів, розтяжок) або, щоб біля рекламного носія була розміщена людина, для прив'язки лінії горизонту (у випадку сіті-лайтів).

Шрифти для реклами бажано використовувати акцидентні, з жирним накресленням. Тонке чи ущільнене накреслення може заважати читабельності. Типографські шрифти також небажано використовувати. Винятками є ситуації, коли дизайнер має на меті показати певні характеристики продукту, або ж у випадку, коли окремі компанії частиною логотипу мають напис із засічками. При роботі зі шрифтами важливо пам'ятати, що напис не лише читають, – він має естетичну та композиційну складову.

Колір у широкоформатній рекламі є одним із беззаперечних акцентів. Пам'ятаймо, що велика кількість реклами часто викликає ефект «рекламної сліпоти». Всі рекламні ребренденги будуються на бажанні оновити враження, яке вже припинили помічати. Тому для дизайнера важливим є аналіз попередніх та існуючих водночас на ринку зображень. Яскравий колір (жовтий, червоний) не завжди є запорукою привернення уваги, при невдалих кольорових поєднаннях він також може відносити глядача до підвищеної тривоги, агресії, небезпеки. Також увагу при виборі кольору потрібно звернути й на особливості культурних традицій регіону, щоб не сталось казусів. До подібних ситуацій особливо схильні ті дизайнери, що працюють віддалено із замовниками та ринком.

Широкоформатний друк на вінілі, папері (блб-бек, транс-люцент) забезпечує якісне відтворення зображення. При цьому дизайнер зобов'язаний перед початком роботи дізнатися вимоги щодо роздільної якості – кількості точок на дюйм (42 чи 300 dpi) при фінальній подачі зображення до друкарні. Незнання цих параметрів призведе або до неякісного зображення (з растровими квадратиками на фотографії), або ж до переобтяженого файлового розміру і «підвисання» ПЗ при кожній операції.

Важливо пам'ятати, що незважаючи на рекламність продукту, головним залишається мистецька цінність та естетичність дизайну, попри читабельність, яскравість та доступність для широких мас споживачів. Мусимо констатувати, що велика кількість рекламної широкоформатної продукції на сучасному ринку України є кінцем, зроблена нашвидкуруч, непрофесійною. Одиниці дизайнерських рекламних зображень є швидше приємним винятком, проте ніде не фіксується у сучасному швидкоплинному світі.

УДК 002.2:655:76-053.2

МУРАЛИ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНІЇ ГАПЧИНСЬКОЇ

Аметова Лілія Маметівна,
викладач комп'ютерної графіки
Київської інженерної гімназії,
аспірантка Київського університету
імені Бориса Грінченка

***Ключові слова:** Євгенія Гапчинська, мурал, мотиви, Україна, Чернігів, Дніпро.*

З-поміж сучасних митців Є. Гапчинська відзначається певним універсалізмом у творчості. Для художниці, що, насамперед, відома як графік і живописець в галузі станкового мистецтва [4; 5; 7], останнім часом стали цікавими стінописи. Так, типовий п'ятиповерховий будинок у Чернігові на вулиці Мстиславській, 6 відтепер прикрашає чарівний мурал, що був створений 2017 р. у співавторстві київських художників Євгенії Гапчинської та Віталія Гідевана. Героями велетенської картини стали допитлива дівчинка та її не менш допитливий котик, що виконані в характерній для Є. Гапчинської манері та кольорах [2].

Надалі мешканці Дніпра також уподобали художньо-образні особливості творчої манери мисткині. 2019 р. тут було втілено мурал за адресою: вул. Калинова, 102. Це величезний стінопис з українкою в стилі персонажів «Хору Верьовки» Є. Гапчинської. На цей раз твір розміщений далеко від центру, в серці одного зі спальних районів міста [3].

На розі вулиць Янтарна та Калинова на одному з житлових будинків виконано мурал, створений не особисто Є. Гапчинською, а

виконаний іншими художниками за мотивами її картини – портрету дівчинки-янгелочка з квітами на голові та бутербродом із салом в руці. І ця тенденція, коли Є. Гапчинську вже «цитують», починає набирати обертів.

Впроваджувачами стінопису є запрошені в рамках Мурал-фесту художниці Міла Кирилук та Адріана Кошова. Перед тим, як прикрашати стіну будівлі, проект попередньо узгоджували із Є. Гапчинською, аби отримали дозвіл на реалізацію зображення такої картинки на фасаді, відповідно до вимог авторського права. Місцеві мешканці впевнені, що похмурі дні мають ставати яскравішими за рахунок перетворення суспільного простору на арт-об'єкти. Принагідно варто зазначити, що перед впровадженням ідеї, організатори, аби дотриматися всіх юридичних аспектів процедури, особисто відвідали збори кооперативів. І, таким чином, заручилися підтримкою мешканців й отримали затвердження макету малюнку величезного муралу [1].

Загалом, варто відзначити, що багатогранна творчість Є. Гапчинської з часом отримує все більшу і більшу популярність, а разом із нею і глядацьку аудиторію. Нині мисткиня охопила майже всі сфери життя, пропонуючи в своїх проектах-розробках сучасному споживачеві будь-яку річ, від календарика до величезного муралу, що може йому подарувати естетичну насолоду. У цьому зв'язку насичення простору ненав'язливими личками милих гламурних ангелів покликане гармонізувати оточуючий світ у сучасний спосіб протиставлення добра злу, акцентуючи на українській складовій контенту цього арту.

При цьому Євгенія не припиняє творчі пошуки, образні знахідки, експерименти в роботі. Попит на її твори зростає, що робить її популярною і виводить на роль однієї з провідних майстринь сучасності, що працює з різними галузями образотворчого мистецтва

і дизайну. В даному випадку йдеться одночасно про проектування в галузі дизайну середовища й царину монументально-декоративного мистецтва, що межує зі стріт-артом.

Список використаних джерел:

1. Митці у відрядженні: київські художники створили чарівний мурал у Чернігові. URL: https://nashkiev.ua/novosti/mitsi-ou-vidryadzhenni-kiivs-ki-houdozhniki-stvorili-charivniy-moural-ou-chernigovi.html?in_parent=novosti (дата звернення: 23.02.2020 р.).

2. У Дніпрі завершили мурал, створений за мотивами картини Гапчинської. URL: https://dniprograd.org/2019/04/08/u-dnipri-zavershili-mural-stvoreniy-za-motivami-kartini-gapchinskoj_77538 (дата звернення: 06.03.2020 р.).

3. В Днепре на Калиновой появился мурал «Хлебушек с салом» URL: <https://dp.informator.ua/2019/04/19/v-dnepre-na-kalinovoj-poyavilsya-mural-hlebushek-s-salom/> (дата звернення: 21.02.2019 р.)

4. Не пропусти хорошую книгу. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000121504-liza-i-ee-sny-ivan-talkovich> (дата звернення: 03.03.2019 р.).

5. Школьна О. Інтегрування творів образотворчого мистецтва в дизайн середовища на прикладі творчості Євгенії Гапчинської // Артпростір. 2018. №3. С. 97–100, 129.

6. GAPCHINSKA. URL: http://www.gapart.com/index.php?option=com_gallery2&Itemid=8&id=116&page=1 (дата звернення: 02.03.2020 р.).

7. Позднякова О. Дизайн современной детской книги как искусство // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Вып. 2 (117). С. 207–211.

Фото: величезний мурал «Хлібчик із салом» за мотивом твору Є. Гапчинської у Дніпрі.

Втілення М. Кирилюк та А. Кошова. Вул. Калинова, 102. 2019 р.



Фото: новий мурал від В. Гідевана та Є. Гапчинської у Чернігові. Вул. Мстиславська, 6. 2017 р.

УДК 745/749

**УКРАЇНСЬКИЙ ТА
ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД
ЗАСТОСУВАННЯ ГАРЯЧОЇ
ЕМАЛІ В ІНТЕР'ЄРІ ТА
ЕКСТЕР'ЄРІ**

Мостовщикова Дар'я Олегівна,
аспірант, викладач кафедри
образотворчого мистецтва
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса
Грінченка

***Ключові слова:** гаряча емаль, емальєрство, монументальне мистецтво, художник Олександр Бородай, художник Віллі Нойберт.*

На сучасному етапі сфера застосування емалі значно розширилась. Це вже не суто ювелірна, прикладна техніка, адже на конкретних прикладах ми маємо змогу простежити наскільки гармонійно за допомогою неї художники прикрашають фасади будинків чи внутрішній простір приміщень.

Перехід від мініатюрних форм до станкових на теренах України відбувся у першій половині ХХ століття. Тоді у пошуку нових зображальних можливостей стилю модерн над емалю працювали М. Дольницька, О. Кульчицька – у Відні, та Я. Музика – у Львові [1,19].

У другій половині ХХ ст. відбулись нові відкриття у галузі хімії, завдяки чому матеріали для емалювання стали дешевшими, що дозволило застосовувати дану техніку у більших масштабах. Використання гарячої емалі в монументальному мистецтві України пов'язане, насамперед, з творчістю Олександра Бородая. Він шу-

кав нові можливості художньої виразності емалі застосовуючи її в архітектурі. Серед основних робіт: оформлення інтер'єрів Головної обсерваторії НАН України, станції метро «Видубичі» та «Осокорки» в Києві та Палац культури «Листопад» в Полтаві (Рис. 1). Аналіз цих проєктів дозволяє помітити, наскільки прекрасно емаль поєднується з латунню і цинком, склом і мармуром, деревом і шкірою. Збагачення емалі шляхом поєднання з вище згаданими матеріалами дозволяло створювати речі неймовірної складності і краси.



Рис. 1. Бородай О., Бабак О. Оформлення станції метро «Видубичі», м. Київ. 1991 р. Фрагмент. 200 x 800 см.

З мистецтвом гарячого емалювання О. Бородай познайомився в угорському містечку Кечкемет, яке вже давно стало своєрідною меккою для художників які працюють з металом. Отримавши досвід на симпозіумі, він рушив в Україну експериментувати –

спочатку з промисловою емаллю, далі – почав сам змішувати фарби, використовуючи керамічну основу як складову [2, 161]. Наприкінці ХХ ст. роботи з промисловою емаллю були дуже поширені в Угорщині. Особливо, у м. Будапешт, де відкрився факультет художньої емалі в Академії мистецтв та у м. Кечкемет, де професійні художники–емальєри оздобили цілу вулицю емаллю [2, 160].

До значних переваг емалі порівняно з іншими монументальними техніками належить її чудові антикорозійні властивості та стійкість кольору, що залишається яскравим попри погодні умови та роки. Такі твори не потребують будь-якої реставрації, спеціального догляду, не замащуються і мають широкі зображальні можливості. Серед прихильників використання гарячої емалі в екстер'єрі – німецький художник Віллі Нойберт. Його панно «Дерево життя» виконане з промислової емалі на сталі прикрашає фасад школи у м. Галле-Нойштадт Німеччини (Рис. 2). У футуристичних роботах переважає лінійне зображення та декоративні елементи. Це не єдина робота художника за допомогою емалі. Він оформив фасади будинків і в інших містах Німеччини. До прикладу, емальована фреска «Міжнародна солідарність», яка розташована з 2010 р. біля залізничної станції в місті Тале району Гарц Саксонії-Ангальт центральної Німеччини (Рис. 3).

Якщо вищезгадані роботи Віллі Нойберта є тематичними та мають сюжетну лінію з дійовими особами, то в його творчості можна простежити й інший напрямок застосування емалі – суто абстрактний. Серед художників досить поширеним є ритмічний ряд повторюваних елементів, які в цілому складають певний візерунок. Не варто забувати також про тривимірність емалі – під різними кутами освітлення зображення змінюється і розкривається іншими відтінками. Розглянемо конструкцію Віллі

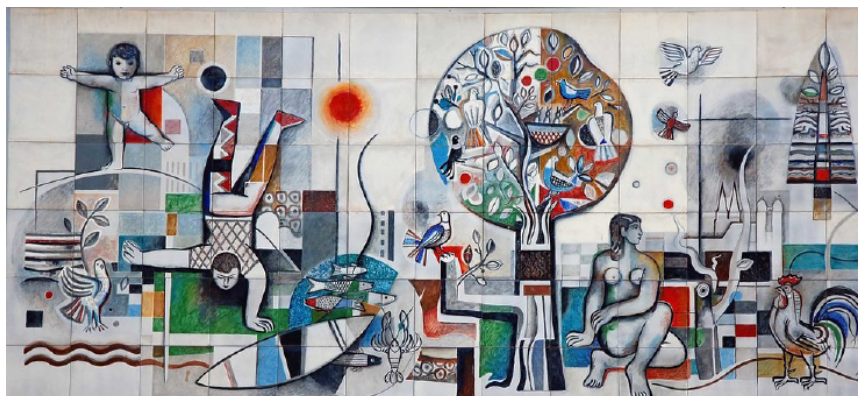


Рис.2. В. Нойберт «Дерево життя», промислова емаль, сталь, м. Галле-Нойштадт, Німеччина 1965 р.

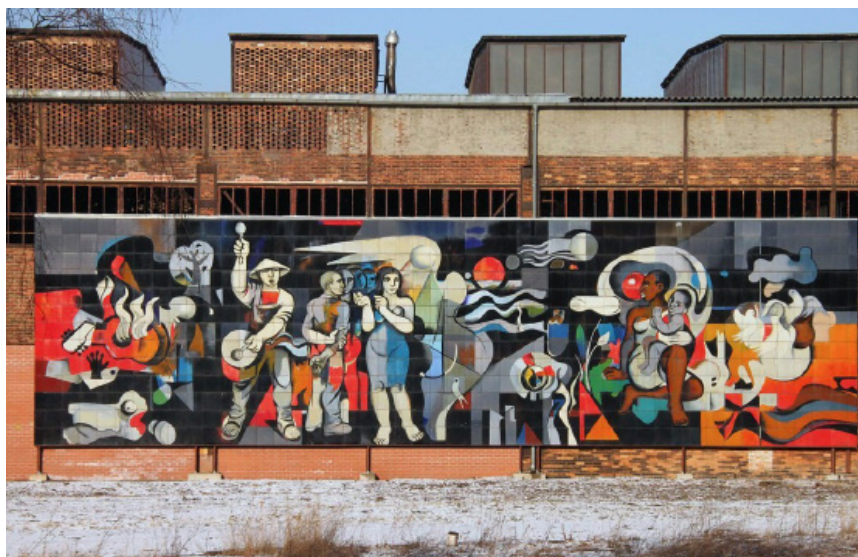


Рис.3. В. Нойберт «Міжнародна солідарність», промислова емаль, сталь, м. Тале, Німеччина 2010 р.

Нойберта з емальованої сталі. Вона складається з дугоподібних рельєфних елементів, кожна бічна сторона яких підкреслюється іншим кольором. Загальна гама жовто-багряна, але присутні і світло сірі, чорні і білі елементи, які виступають на контрасті з теплими та допомагають ще більше зацентувати увагу на об'ємі. Конструкція була використана в масштабованому вигляді 1:10 для оздоблення фасаду інформаційного центру Берлін-Вульхайде (Рис. 4). На жаль, зараз це приміщення перероблене, але рідкісна фотографія демонструє можливості і такого застосування гарячої емалі [3].



Рис. 4. В. Нойберт Проект для облицювання будинку, сталь, емаль, Берлін-Вульхайде, Німеччина, 1968-1969 рр.

Як зазначав Леонардо да Вінчі у своєму трактаті «Порівняння мистецтв», «бронзова скульптура довгострокова, але емалевий живопис вічний. Коли бронза стає чорною та коричневою, емаль зберігає яскравість і ніжність кольорів та залишається безкінечно різноманітною» [4, 84]. Дана публікація не є вичерпною та мала на меті показати можливості застосування емалі в інтер'єрі та екстер'єрі на прикладі українського художника-монументаліста Олександра Бородая та німецького Віллі Нойберта.

Список використаних джерел:

1. Бородай Ю. Українська емаль: альбом-каталог // Переднє слово З. А. Чегусової, О. В. Кащенко; О. М. Сом-Сердюкової. Київ: Укр. письменник, 2013. 264 с.: іл.
2. Довгань Ю. Нові аспекти художньо-декоративного оздоблення інтер'єрів і екстер'єрів // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. збірник / Відпов. ред. М. М. Дьомін. Київ: КНУБА, 2005. № 14. С. 159–163.
3. Джим Купер. Фотографії. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.flickr.com/photos/eastgermanpics/4843543999/> (дата звернення 09. 03. 2020)
4. Бреполь Э. Художественное эмалирование / Пер. с нем. И. В. Кузнецовой; ред. Л. З. Засухина. Ленинград: Машиностроение, Ленингр. отд-ние, 1986. 127 с.

УДК 748

**ЛУСКАЛКИ –
АВАНГАРДНИЙ
НАПРЯМОК
УКРАЇНСЬКИХ СКЛЯНИХ
ПРИКРАС**

**Пугаченко Маргарита
Костянтинівна,**
художник-дизайнер з виготовлення
скла,
членкиня спілки народних майстрів
Львівської області

***Ключові слова:** прикраси, лускалки, авангард, дуте скло, українське мистецтво.*

Прикраси як вироби декоративно-прикладного мистецтва представляють досягнення різних художніх ремесел і промислів – обробки металів, каменів, виробництва скла, ткацтва, вишивки, а також різноманітного домашнього рукоділля. Крім цього, вони висвітлюють питання торговельних відносин на українських землях. Прикраси виступали у всій сукупності своїх властивостей в костюмі як художній комплекс, що взаємодіяв з цілою системою декору вбрання. Комплекси утворювались на основі ансамблевих зв'язків, які були органічною часткою народної художньої традиції, виробленої багатьма поколіннями творців одягу. Прикраси у процесі свого розвитку набули глибокого змісту і значення. Вони несли декоративне навантаження, зберігали свої магічні ознаки, а в певні періоди виконувати функцію капіталу як коштовні предмети, відігравали роль соціального престижу, служили відзнаками особи. Широкий спектр відомостей розкривав сторінки соціально-еко-

номічного життя українського спільноти. З розвитком суспільства з'явилися різноманітні техніки і технології, завдяки яким існують метали, емалі та звичайно скло. Саме скляні прикраси і розглядаються в цій статті. І якщо про ювелірні прикраси досить багато досліджень, то з усіх типів українських народних прикрас саме скляні прикраси досліджені значно менше, якщо не брати до уваги виробу з бісеру.

Авангард – напрям у мистецтві на початку ХХ ст., його назва перекладається як «той, хто йде вперед», «передовий загін». Це час змін, світових воїн, винаходів, нових можливостей. Всі ці зміни зачепили усі сфери життя людей, але в світі мистецтва вони радикально змінили традиції та засади.

Декоративність та самобутність багатьох течій і проявів отримали розвиток, з цієї пластичної матерії формувався і неопримітивізм, і кубофутуризм, і експресіонізм, і конструктивізм. Митці, поети й інша творча інтелігенція експериментувала не тільки у своїх творах, але й з предметами інтер'єру та декором. Незважаючи на те, що національні костюми так само цікаві та актуальні, вони не залишаються непорушними. Разом з новими технологіями в світ моди входять цікаві, хоча і не завжди практичні аксесуари. З'являється нейлоні, а в прикрасах бакеліт та інші експериментальні матеріали.

В той же час з'являються «лускалки». Вони відповідають авангардному напрямку як ніякі інші прикраси. Їхня колірна палітра неймовірно яскрава і крім того у відкритих відтінках. «Лускалки» – це прикраси з дутого скла, які з 1940-х рр. на всьому радянському просторі прикрашали ялинки на новий рік, але в український народний костюм вони потрапили значно раніше.

Метою цієї роботи стало дослідження різновидів українських прикрас зі скла, визначення відповідних рис авангардного на-

прямку та показ їхньої художньої своєрідності в декоративно-образній структурі костюму.

В основу дослідження автора були покладені наступні праці: дослідження Г. Врочинської «Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX ст.», О. Сом –Сердюкової «Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950-х –1990-х років», Ф. Петрякової «Українське гутне скло», Г. Скоропадової «Європейське скло», Г. Савчук «З історії українських жіночих прикрас», О. Косміної «Українське народне вбрання».

Окрему значущість мають в контексті вивчення даної теми публікації, присвячені історії розвитку українського костюма, зокрема, – Г. Стельмащук у роботах: «Історія Гуцульщини», «Матеріальна культура. Полесся», «Народні художні промисли України», Т. Гонтар у праці «Етнографічні особливості Лемківського одягу XIX – 40-х років XX століття», О. Полянської у розвідці «Особливості одягу населення Закарпаття», К. Матейко в ілюстрованій монографії про український народний одяг, дослідження періоду українського бароко: З. Тканко у роботі «Мода і традиція». У контексті даної проблематики додатково аналізуються каталоги та публікації, присвячені українському національному костюму, та виробам зі скла, у тому числі виголошені на симпозіумах, конференціях. У дослідженні автор користувався загальноприйнятими в українському мистецтвознавстві методами: безпосередньо польові спостереження, художній аналіз речових пам'яток, хронологічний та типологічний розбір фактичного матеріалу, а також метод реконструкції – спосіб відновлення локальних декоративних особливостей форм прикрас на основі інформації від людей старшого покоління, та літературних джерел.

Як засвідчує Олександр Филипович, яка надала прикраси, її бабуса Ганна Щебель з села Комарно Львівської області придбала

лускалки на початку 1920-х рр. В ті часи це були наймодніші прикраси і при цьому дешеві. Цікавим є той факт, що вони продавалися і готовим виробом, і у вигляді паличок з намистин. Купували його поштучно, певну кількість нанизували у разки довжиною 37-75 см, укладаючи однакові за кольором та розміром або більші до центру. Складалось намисто з кількох або й 20-ти низок. На світлинах 1920-30-х рр. жінки та дівчата прикрашені саме таким намистом.

З усіх українських прикрас, що входять в народне вбрання, ці зовсім не характерні за стилістикою з іншими намистинам. Ніяких декоративних елементів, абсолютно неприродні кольори і прості форми, а найголовніше неможливість поєднання з іншими елементами прикрас через свою крихкість, також відповідає авангардному стилю. «Лускалки» недовго були в моді, і на зміну їм прийшов бісер, який і досі користується попитом.

Технологія виготовлення прикрас з дутого скла згодом змінилася і зараз такі скляні намистини міцніші і також використовуються сучасними дизайнерами українських прикрас. Представлений комплект автора статті українського бренду MargoShik. У виготовленні цього комплекту використовувався метод видування скла, сировиною для нього стало скло з острова Мурано, потім відпалювалось в печі протягом 8 годин, і тому воно не таке крихке як «лускалки».

У тезах розглянуто українські народні прикраси відносно іншого стилю, крім етнічного або сучасного. Якщо про ювелірні прикраси досить багато досліджень, то з усіх типів українських народних прикрас саме про скляні прикраси інформації значно менше, якщо не брати до уваги виробу з бісеру. «Лускалки» ж тільки зустрічаються в описах, але досліджень про їх відношення до певної стилістики не проведено обмаль.

Українські прикраси різноманітні і за матеріалом, і за кольором, і за технологіями виробництва, вони поєднані історично з життям народу. Їх вивчення та систематизація – це важлива і необхідна складова мистецтвознавства. Тому дослідження українських жіночих прикрас та осмислення їх як синтетичного виду українського народного мистецтва слід намагатися співвідносити з відомими стилями. Різноманітність прикрас дозволяє розширити градацію.

І якщо вироби з бісеру достаточоно різноманітні в орнаменті, але не технології виготовлення, а інші скляні намистини повторюються сучасними майстрами, а також близькі до народних традицій українських прикрас. То саме «лускалки» через свою не практичність та унікальність сильно відрізняються від інших. Це, а також кольорова палітра і відсутність декоративних елементів роблять їх унікальними, і відповідними авангардному напрямку початку XX століття.

Список використаних джерел:

1. Врочинська Г. «Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть». Вид-во Родовід, 2015. 108 с.
2. Пугаченко М., Кардаш О. Дизайн біжутерії із скла: методи і засоби // Художні практики початку XXI століття: новації, тенденції, перспектив: збірник наук. Праць / КДАДПМіД ім. М. Бойчука. Київ, 2019. Вип. 1. С. 156 – 162.

УДК 748

ЕТНОДИЗАЙН У ВИМІРІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРИМІТИВІЗМУ

Обуховська Любава Василівна,
член Співки дизайнерів України,
старший викладач кафедри
комп'ютерних технологій
дизайну і графіки
Обуховська Еліна Василівна,
асистент кафедри комп'ютерних
технологій дизайну і графіки,
Національного авіаційного
університету (Київ)

Ключові слова: український етнодизайн, етномінімалізм, етно-арт, сучасний український примітивізм, живий український дизайн.

Український етнодизайн – це художнє формоутворення із сучасних матеріалів сучасними інструментами, але з використанням традиційного національного або регіонального декору, наших народних ремесел і давніх технологій. Етнічний стиль завойовує дедалі більшу популярність. Причинами цієї популярності є його неповторне різноманіття, природність, свобода, яскравість, а головне – наша автентичність, яку нарешті ми, самі українці, її досягнули і оцінили. І речі ручної роботи – ось основні особливості традиційного для нашої країни оформлення оселі і т.д.

На початку січня 2020 року авторитетний світовий таблоїд – британський журнал *Dezeen*, який щорічно подає перелік тенденцій поточного року, представив огляд експертки з дизайну та архітектури Мішель Огундехін основних трендів дизайну інтер'єрів, які будуть актуальними у 2020 році. У цей трендовий рейтинг увійшло всього 7 пунктів [1], серед яких – сучасний український примітивізм. Цей

стиль передбачає використання грубих форм і фактур, а також велику кількість природних матеріалів і ручну працю майстрів. Примітивізм поєднує в собі невігядливість і прості матеріали з глибоким змістом і відтісняє на задній план моду на жорсткі структури, досконалі форми та ідеально відполіровані поверхні. Описуючи український дизайн, британка наголошує: «Україна – країна з доісторичним коріннями, де молоді дизайнери вперто підтримують свої традиції, застосовуючи стародавні ремісничі техніки, що налічують до 400 років. І незважаючи на поточну політичну ситуацію, саме ця рішучість та прагнення відтворити свою автентичність позначає Україну на мапі дизайну як країну, за якою слід уважно спостерігати цього року» [2].

Ще один впливовий дизайн-оглядач з Іспанії Ванна Альбертіні нещодавно теж у своєму блозі Abitare присвятила публікацію українському дизайну: «Сучасний український дизайн переживає золотий період завдяки таким дизайнерам, як Вікторія Якуша. Обираючи недосконалість, дизайн FAINA, заснований на природних матеріалах, необроблених фактурах та ручній роботі, перетворює кожен свій проєкт на гучну заяву, спробу створити щось нове у світі дизайну» [3].

Український дизайн зміг привернути увагу експертів у цій сфері завдяки кільком особливостям. Серед них – автентичність та зв'язок з власним минулим, що виражається через повернення до символіки, традиційних матеріалів та стародавніх ремісничих технік. Крім того, використані матеріали – вовна, глина, лоза – передають близькість до природи та роблять ці предмети дуже тактильними. А колекція Faina створювалась передусім для популяризації українського дизайну, а не як бізнес. Варто відмітити, що закономірним і взаємопов'язаним є той факт, що саме зараз український сучасний дизайн отримав попит у світі. Останні роки людство особливо гостро відчуває мінливість подій навколо і нестабільність, тривогу і непередбачуваність майбутнього. Ці передумови викликали бажання повер-

нутися до своїх витоків і певну ностальгію за тими часами, коли реальність змінювалася поступово, надаючи нам шанс адаптуватися і проживати момент. Тому «примітивізм» в дизайні набуває все більшої популярності в останні роки.

Як зазначає Вікторія Якуша, поняття про український дизайн ще тільки формується. «Ми знаємо, як виглядає скандинавський, італійський, японський дизайн, але про український такого уявлення ще немає, – каже вона. – Можливо, це звучатиме жорстко, але майже все, що зараз роблять в Україні, – це суцільний плагіат. Для споживачів це може виглядати красиво, але форма виробів вкрадена, якість кустарна, а ціна висока» [3]. Проте дизайнерка переконана, що це питання часу: ринок розвивається, і з кожним роком ситуація стає все кращою.

На правах основоположниці даного стилю, вона визначила оригінальні характерні риси сучасного примітивізму в українському дизайні [2] (їх 5 і подаються з джерела без змін, аби розуміння стилю було повним).

1. Чесність українського дизайну – його автентичність, неповторність стилю, натхнення власним культурним корінням, своєю історією та традиціями. Ми такі, якими ми є, без прикрас або копіювання інших, і тому цікаві світу.

2. Природність, натуральність – це і звичні для українців матеріали, такі, як глина, вовна, льон, ясен, вербова лоза, з якими століттями працюють українські майстри, а також такий незвичайний матеріал, як земля, яка насправді є основою всього, адже з неї народжується все живе. Близькість до природи українського дизайну – це та якість, на яку в світі зростає попит.

3. Ручна робота із залученням стародавніх ремісничих технік, таких як гончарне виробництво, ліжникарство, бондарство і плетіння з лози. Багато з цих традиційних ремісничих технік через відсутність попиту та уваги до них, небажання молоді продовжувати справу май-

стрів, знаходиться під загрозою зникнення в Україні. Тому їх залучення до створення сучасного дизайну – це спроба порятунку культурної спадщини України, відродження інтересу до ремісництва, яке також є світовим трендом останніх років.

4. Простота, яку називають «примітивізмом» або «печерністю», та любов до природи – це спроба відтворити в дизайні загублений зв'язок між природою і людиною, те гармонійне співіснування, коли людство з повагою ставилося до природних ресурсів.

5. Тактильність предметів дизайну – саме завдяки дотику людина пізнає світ, відкриває для себе його властивості. Український дизайн надзвичайно фактурний, з «живими» поверхнями, які підсилюють відчуття.

Отже, дуже почесним для України, цінним для нації і знаковим для гідного відродження нашої культури, є той уже беззаперечний факт, що українська стилістика увійшла в список трендів світового дизайну 2020 року, маючи лише стрімкий підйом і зрозумілий кожному набір характерних рис.

Список використаних джерел:

1. 7 трендів дизайну інтер'єрів на 2020 рік: український примітивізм потрапив до списку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.dezeen.com ; <https://telegraf.design/news/7-trendiv-dyzajnu-inter-yeriv-na-2020-rik-ukrayinskyj-prymityvizm-potrapyv-do-spysku/>

2. Якуша Вікторія. Як український дизайн потрапив до інтер'єрних трендів 2020 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://nv.ua/ukr/style/blogs/trendi-dizajnu-inter-yeru-2020-ostanni-novini-50063936.html>

3. Луцька Вероніка. Український дизайн на світовій сцені. Хто така Вікторія Якуша і чому про неї пишуть усі західні ЗМІ? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/01/21/ukrayinskyj-dyzajn-na-svitovij-stseni-hto-taka-viktoriya-yakusha-i-chomu-pro-neyi-pyshut-usi-zahidni-zmi/>

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Всеукраїнської науково-практичної конференції
Київського національного університету
культури і мистецтв

100 РОКІВ СУЧАСНОСТІ:
ІДЕЙ БАУХАУЗУ ТА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ
У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ
ТА ДИЗАЙН-ОСВІТІ

2 – 3 квітня 2020 року
Київ, Україна

Редактор:
Удріс-Бородавко Н. С.

Дизайн обкладинки
Удріс-Бородавко Н. С.

Верстка:
Болтенков А. Г., Чистіков О. П

Підписано до друку 02.07.2020
Формат 70х108 1/16
Друк офсетний. Наклад 50 екз.
Ум. друк. арк 13,88. Обл. вид. арк. 17,01.
Замовлення № 3754.

Видавничий центр КНУКіМ Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014

BRUTAL

Oskar Schlemmer, 1922



Vasiliy Ermilov, 1924



KHYKiM
2020

AVANTGARDE