

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ XX СТОЛІТТЯ

Збірник статей

За загальною редакцією
академіка М. І. Яковлева

Редакційна колегія

В. Д. Сидоренко, акад. НАМ України, канд. мистецтвознав., проф. (голова)
А. О. Пучков, д-р мистецтвознав., старш. наук. співроб. (заступник голови)
О. В. Сіткарьова, канд. архіт., старш. наук. співроб. (учений секретар)
І. Д. Безгін, акад. НАМ України, д-р мистецтвознав., проф.
О. В. Босенко, канд. філос. наук, старш. наук. співроб.
Г. І. Веселовська, д-р мистецтвознав., проф.
О. Ю. Клековкін, д-р мистецтвознав., проф.
Н. М. Кондель-Пермінова, канд. архіт., старш. наук. співроб.
З. В. Мойсеєнко-Чепелик, д-р архіт., проф.
В. А. Чепелик, акад. НАМ України, проф.
М. А. Стороженко, акад. НАМ України, проф.
М. І. Яковлев, акад. НАМ України, д-р техн. наук, проф.

Рецензенти

чл.-кор. НАМ України, д-р архіт., проф. **М. М. Дьомін**
чл.-кор. НАМ України, д-р мистецтвознав., проф. **Г. Г. Стельмашук**
д-р мистецтвознав., проф. **І. О. Кузнєцова**

Відповідальний редактор та упорядник
акад. НАМ України, д-р техн. наук, проф. **М. І. Яковлев**

Затверджено до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
15 листопада 2012 р., протокол № 8

Н-28 **Нариси з історії українського дизайну ХХ століття** : 36. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М. І. Яковлева ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. — К. : Фенікс, 2012. — 256 с. : іл.

Збірник містить наукові статті, в яких висвітлено різнобічні питання природи, сутності, морфології, художніх функцій та історії становлення українського дизайну в Україні ХХ століття.

Видання розраховане на фахівців у сфері дизайну, аспірантів і студентів художніх вишів, науковців у сфері мистецтвознавства і культурології.

УДК 7.012(03)
ББК 85.1я2

ISBN 978-966-136-037-1

© Автори статей, 2012
© ІПСМ НАМ України, 2012

Передмова

Дизайн у сучасному суспільстві — це втілення одвічного прагнення людини до краси, гармонії та естетичної доцільності в усіх ділянках побуту й праці. Тому розвиток дизайну, культивування його засад, базованих як на давніх традиціях, так і на сучасному світовому досвіді, є одним із пріоритетних для нашої культури й мистецтвознавчої науки. Тим більше, що в останні десятиріччя дизайн і дизайнери стали іміджетворчими інструментами суспільного та економічного поступу Української держави.

У зв'язку з дедалі зростаючою потребою у висококваліфікованих дизайнерах і, відповідно, у високоякісних дизайнерських проектах, базованих на сучасних наукових і творчих концепціях та кращих здобутках світових дизайнерських шкіл, особливо гостро відчувається потреба у фахових наукових, науково-популярних та довідкових виданнях у цій галузі. Враховуючи це, 2011 року Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України видав чи не перший в українському мистецтвознавстві термінологічний словник-довідник з дизайну, що є вагомим відповіддю на цивілізаційні виклики сучасного українського суспільства. Друге подібне видання НАМ України — збірник праць провідних українських учених — також засвідчує важливість розвитку цієї галузі. Актуальність цього видання в тому, що досі нема систематизованих робіт з історії й теорії вітчизняного дизайну, які б досліджували джерела його розвитку й становлення. Час показав, що дизайн як художньо-творча і наукова галузь потребує дослідження ролі всіх його видів в сучасному культурному просторі України, яка прагне зайняти свою нішу в світовому культурному просторі. Це надзвичайно важливо ще й тому, що в Україні на зламі ХХ і ХХІ сторіч відбувся сплеск дизайнерської освіти у вигляді відкриття багатьох кафедр дизайну в технічних та інших нехудожніх навчальних закладах. Однак провідними залишаються мистецькі академії у Львові, Києві та Харкові. З-поміж них найдавніші традиції підготовки дизайнерів має Харківська академія дизайну і мистецтв, де здавна розвиваються такі спеціалізації, як промисловий і графічний дизайн, проектування інтер'єрів, медіадизайн, дизайн меблів, художнє моделювання тканин та костюму. Львівська академія має спеціалізації з графічного дизайну, інтер'єру, прикладного мистецтва. Київська Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури спирається здебільшого на класичні види мистецтв і випускає фахівців з графічного та, останнім часом, архітектурного дизайну. Але поки що ці заклади не цілком забезпечують цілісну підготовку фахівців. У багатьох вищих навчальних закладах у відкритих кафедрах та факультетах дизайну бракує науковців, нема відповідного практичного досвіду, переважає данина моді та комерційний інтерес. Однією з причин цього є відсутність систематизованих ґрунтовних праць з історії й теорії дизайну, надто ж методичних навчальних посібників.

Очевидно, прийшло розуміння важливості і тотальної розповсюдженості дизайну в сучасному суспільстві, яке, попри всі економічні й політичні негаразди, світову кризу, прагне жити краще і, сказати б, красивіше. Усім сферам нашого життя притаманний дизайнерський дух, який, можливо, і не досить гармонійно, але все-таки поєднав між собою науку і промисловість, інженерію і мистецтво.

Незважаючи на брак наукових розвідок, український дизайн, який ще навіть не створив своєї ґрунтовної теоретичної бази, своєї філософії, окрім методології тотального проектування, упевнено стає одним із важливих чинників нашого інтелектуального буття.

Тотальне проектування — обумовлене доволі стихійним науково-технічним розвитком пострадянських країн, що позбулися єдиного управлінського центру з Москви, який диктував усі приписи й моди в галузі дизайну, — це дизайнерська парадигма, що до певної міри характеризується розмитим характером феномена, який не в змозі проявитися і відтворитися у занадто широкому і багатозначному, до цих пір мало артикульованому і не

до кінця визначеному понятті «дизайн». Можливо, цей збірник наукових праць певною мірою додасть чіткості у його визначенні, заманіфестує початок для національної науки етапу філософсько-світоглядного осмислення архетипів проектної діяльності, допоможе дизайнознавству посісти стабільне місце в колі сучасних наук, зайнявши, за словами одного з авторів цього збірника, «непосильний вселенський тягар одноосібної відповідальності за гармонізацію середовища».

До речі, теоретизування авторів ідуть шляхом пошуків розуміння самого поняття «середовища» у контексті дизайну. Якщо раніше до нього додавались географічні й екологічні, соціальні й психологічні, ментальні й етичні, етнографічні й естетичні характеристики, то нині здебільшого неконтрольовані, редуційні й комбінаторні за змістом спроби винихідництва нових методів і технологій, еклектичних стилів і жанрів, ідей і речей, що беруть початок зі знов-таки недостатньо артикульованого і не до кінця визначеного поняття «середовище». Можливо, викладене в статтях теоретизування, пошуки плідних середовищних концепцій, котрі, дрейфуючи теренами мистецтвознавства, культурології, соціології, екології й економіки і набуваючи метафоричної форми в процесах проектування, допоможуть досягти на практиці бажаної образної чистоти, прозорості й самобутності.

Надто це стосується архітектури, якій дістався украй важкий тягар невизначеності і метафоричності ключових і фактично взаємовиключних понять сучасного проектного поняття — «дизайн» і «середовище». І якщо в архітектурній теорії та практиці стан підсвідомої невизначеності значною мірою стимулює пошук нових образних вирішень, своєрідних цеглин у підвалинах нової естетичної системи і ще не існуючого стилю, то для архітектурної освіти позасистемність та еклектичність, а в ряді випадків безвідповідальність багатьох середовищно-дизайнерських доктрин не може служити взірцем для наслідування, особливо для формування «нової старої», або «старої нової» системи архітектурно-дизайнерської освіти.

Напевно, шляхи відродження системності цієї освіти пов'язані зі зняттям протиріч у діалектичному протистоянні архітектури і дизайну, із з'ясуванням меж і гармонійного розподілу зон їхнього впливу. Рух у цьому напрямку відкриває перспективне осмислення і використання прихованого потенціалу, за словами вчених-синергетиків, «конструктивного хаосу» доктринерських колізій і протиріч у природному розвитку самобутньої і самостійної, водночас і традиційної, і нової, а загалом самоорганізованої і гармонійної сфери архітектурно-дизайнерської діяльності, важливою ланкою і родючим прошарком ґрунту якої вже сьогодні стає вища освіта за спеціальністю «Дизайн архітектурного середовища».

Праці цього збірника упорядковані з таким умислом, аби довести, що дизайн — одна з найпоширеніших у наш час галузей мистецтва, котра тісно пов'язана з цивілізаційними викликами сучасного суспільства і розвивається в напрямку всебічного удосконалення як у науково-технічному, економічному, так і в естетичному та культурному напрямках. Установкою сучасного розвитку дизайну в Україні має бути продовження народних традицій будівництва й оздоблення народом свого житла, одяг, народна творчість — усе, що свідчить про споконвічне прагнення людини до краси, гармонії та естетичної доцільності в усіх ділянках життя. Тому розвиток дизайну, культивування його засад, базованих як на давніх традиціях, так і на сучасному світовому досвіді, є одним із пріоритетних для нашої культури й мистецтвознавчої науки.

У зв'язку з дедалі зростаючою потребою в дизайнерах, дизайнерських проектах, базованих на сучасних наукових концепціях та кращих здобутках світових дизайнерських шкіл, особливо гостро відчувається потреба у фахових наукових, науково-популярних та довідково-енциклопедичних виданнях у галузі дизайну. Задовольнити таку потребу певною мірою може цей збірник, у якому висвітлено основні види сучасного дизайну та їхня специфіка. Зокрема, значна увага приділена графічному, промисловому та комп'ютерному дизайну,

що нині набули бурхливого розвитку, постійно еволюціонують, розширюють ареал свого використання. Графічний дизайн посідає важливе місце у сферах комерції, промисловості, системі розваг, комунікації (преса, телебачення), реклами, комп'ютерної графіки тощо. Також значну увагу приділено промисловому дизайну, що охоплює художнє проектування безлічі предметів, котрі безпосередньо оточують людину в її повсякденному житті — від побутових речей до високоточних електронних приладів, машин і верстатів, від електроніки до одягу і прикрас. Хоч слід сказати, що промисловий дизайн існує скоріше в системі підготовки фахівців, натомість у промисловості випускники не мають роботи.

Дизайн середовища — найбільш містка сфера проектної діяльності, що інтегрує найрізноманітніші прояви творчості: архітектуру і пластичне мистецтво, графічний і промисловий дизайн, моду і сценографію, посідає особливо важливе місце в працях науковців. Охарактеризовано стилістичні напрями дизайну (модернізм, постмодернізм, поп-арт, хай-тек та ін.), приділено увагу творам визначних світовим дизайнерських шкіл, зокрема італійської, скандинавської, японської та ін. Акцентовано на розвитку дизайнерського мистецтва в Україні, репрезентованого в статтях та ілюстраціях багатьма взірцями. Прикметою мистецтвознавчих досліджень є ґрунтовний аналіз теперішньої ситуації в дизайнерському проектуванні, яка, до речі, ще далека від наукового осмислення й забезпечення сучасними науковими теоретичними працями. Фактично, маємо великий творчий потенціал у вигляді талановитих випускників українських мистецьких навчальних закладів і зруйновані виробничі потужності, а на створення нових бракує коштів і політичної волі влади.

Безумовно, в сучасному глобалізованому світі молодому українському дизайну нелегко буде віднайти свою нішу, достойно витримати конкуренцію із транснаціональними виробниками, що мають величезний досвід, великі ресурси і ґрунтовну теоретичну базу. Мабуть, варто використати своєрідний ефект «зворотної хвилі», що, всупереч процесам універсалізації та активного нівелювання регіональних відмінностей, викликає природну ностальгію за неповторністю й національною своєрідністю. В такій ситуації нашим художникам-дизайнерам доцільно шукати шляхів певного компромісу — розумного та ефективного поєднання безмежно багатих місцевих традицій ужиткового мистецтва з великим теоретичним досвідом дизайнерської праці, набутим за кордоном.

Не зайвим буде зауважити, що сучасні комп'ютерні технології, з одного боку, істотно прискорюють проектні процеси, а з другого — створюють можливість залучення до художньо-творчої справи людей без художньої освіти, зокрема інженерів, комп'ютерників, які не мають елементарних знань з основ композиції, колористики, шрифтового мистецтва, поліграфії тощо. Авторі статей керувалися насамперед тим, що за останнє десятиріччя дизайн серед усіх видів мистецької діяльності чи не найтісніше пов'язаний з реальною дійсністю, функціональними особливостями життєвих процесів. І, що найголовніше, тим, що саме дизайн здатен ефективно впливати на дійсність, робити життя людини в сучасному нелегкому, а часом і драматичному житті комфортнішим і затишнішим. Сподіваємося, що вміщені в цьому збірнику наукові праці провідних українських мистецтвознавців послужать втіленню в життя цієї шляхетної мети.

М.І. Яковлев,
академік НАМ України,
доктор технічних наук,
професор

Віктор ДАНИЛЕНКО,
член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор

ДИЗАЙН УКРАЇНИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРІ XX СТОЛІТТЯ

Вимірювати рівень дизайну важко. Адже для цього не існує універсальної «лінійки». Проте коли йдеться про так званий «європейський вимір» українського дизайну, то певним інструментом може слугувати порівняння між собою аналогічних дизайнерських явищ синхронно у часі. Зауважу, що в українській дизайнознавчій науці бракує матеріалів, здобутих на ґрунті таких порівнянь. Тому спробуємо зробити крок до заповнення цієї прогалини.

Так-от, якщо поглянути на Європу початку XX століття, то дуже помітними явищами у царині становлення дизайну були конкретні кроки щодо розвитку художньо-промислової освіти у Великій Британії, де вперше вводилися спеціальні дипломи для тих, хто закінчував дизайнерські відділення. У Німеччині та Австрії були створені «Веркбунди» — організації для об'єднання зусиль художників, фабрикантів та представників торгівлі з метою покращення зовнішнього вигляду і технічного виконання промислових виробів. Ці практичні організації «харчувалися» теоретичними ідеями раннього функціоналізму А. Рігля та А. Гільдебрандта, трохи згодом Г. Мутезіуса, що знайшло відображення у численних дискусіях про формоутворення і зрештою зводилося до розуміння нової для суспільства естетики чистої форми. Та форма створювалася у промисловий спосіб і сприймалася як об'єктивний прояв логіки краси.

Подібне розуміння форми було легко підхоплене у Скандинавії художниками-практиками, котрі створювали утилітарні речі, оскільки органічно узгоджувалося з «північним раціоналізмом» скандинавського населення. Недаремно прикладне мистецтво Скандинавії, що було пов'язане з виготовленням предметів вжитку, напередодні 1920 р. досягло провідного становища в Європі.

Нічого подібного за масштабом в Україні не відбувалося. Не було й «музею під відкритим небом», який являла собою Італія, що, звичайно ж, впливало на італійців на початку XX століття. Італійці демонстрували у сфері художніх ремесел високу, як ніде, артистичність, котра згодом, після фашистської перерви 1920–1940-х років, розвинувшись на новому етапі, стала візитівкою італійського дизайну.

Натомість Україна самостійно не генерувала тоді якихось подій, помітних світові. Хоча відгомін того, що відбувалося у названих вище країнах, до неї доходив. Простежуємо це у теоретичних естетських думках, опублікованих на початку XX століття харківськими інженерами Я. Столяровим та В. Кирпичовим, де висловлювалося розуміння краси форми машини, що визначається і вимірюється її доцільністю. Ці думки мали популярність серед українських інженерів. Але до художників вони не доходили, адже ніяких об'єднань художників та підприємців на кшталт німецького «Веркбунду» в Україні не було.

Щоправда, були звичайні, пересічні для того часу дії стосовно розбудови художньо-предметної сфери. Такі як діяльність профільних навчальних закладів. Найвідоміший з них — художньо-промислова школа М. Раєвської-Іванової у Харкові. До того ж у Харкові на початку XX століття було три реальних училища та 19 технічних і ремісничих шкіл, що мали у складі навчальних дисциплін малювання і технічне креслення. Предмети художнього циклу містилися також у розкладі занять Харківського технологічного інституту, Київського політехнічного інституту, Львівської політехніки.

Розвивалися художньо-промислові музеї у Харкові та Львові, метою яких було «сприяння естетичному розвитку і технічному вдосконаленню ремесел та промислів у краї».

У сфері інженерії з'являлися зародки дизайнерського підходу до проектування про-

мислової продукції на численних машинобудівних заводах так званого «Південного промислового району» (з огляду на Україну — Східного). У Львові було зроблено значний внесок у теорію залізобетонних конструкцій, які стали прототипом сучасного оболонкового перекриття (практична реалізація — побудова на підвір'ї Львівської політехніки першого у Галичині арочного пішохідного містка із тонкостінного залізобетону у вигляді застиглої в повітрі стрічки).

Розвивалися в Україні початку XX століття і предтечі середовищного дизайну, що йшло від професійних архітекторів того часу. Набували розвитку підвалини графічного дизайну в друкованій продукції. Але всі ці явища мали характер вельми пересічний і, так би мовити, не дивували світ (адже він про них нічого не знав, судячи з тодішньої преси). Наприклад, нічого схожого на корпоративний дизайн Всесвітньої компанії електрики (AEG) під орудою П. Бернса у Німеччині 1907–1913 років, що сильно вплинуло на майбутнє світового дизайну, в Україні початку XX століття не спостерігалось.

Переходячи у наших порівняннях до наступного періоду розвитку дизайну — 1920–1930-х років, слід зазначити, що на початку цього періоду ідеї ранніх німецьких функціоналістів розвивав далі А. Лоос з Австрії. Він писав статті, де критикував міщанський смак. Критикував будь-які орнаменти та будь-яке їх використання. Коли 1924 року «Веркбунд» відкрив у Мюнхені велику виставку «Форма без орнаменту», Лоос сприйняв це як підхоплене знамено його боротьби.

Спрощеність та геометризованість матеріальних форм у той період піднімали на щит і в німецькому «Баугаузі» — дизайнерському навчальному закладі. Форми утилітарних предметів, що їх було створено викладачами та студентами цього закладу за 14 років його існування, протягом майже усього XX століття сприймалися неначе сучасні.

Тим часом у Великій Британії так само підвищувалися функціоналістські настрої. Якщо протягом 1920-х років відбувалася стабілізація повоєнної промисловості і супроводжувалася вона стихійним дизайном, то вже у 1930-ті почала вимальовуватися програмна лінія функціоналістського руху, який набував теоретичного обґрунтування.

Самосвідомість британських художників визначалася програмами двох провідних дизайнерських товариств — DIA (Design and Industries Association) та SIA (Society of Industrial Artists). У програмі DIA, зокрема, 1935 року декларувалося: «Метою DIA є покращення виготовлення всіх речей, котрі оточують нас у житті. Ці речі створюються нині промисловим способом і розраховані на масове, однотипне споживання. Внаслідок обговорень зовнішнього вигляду цих речей багатьма визнано, що вони незадовільні, в країні спостерігається падіння смаку. Але потворність форми не є прямим наслідком машинного виробництва. Ми бачимо, що у найбільш типових промислових виробках виявляється новий тип краси, котрий має бути осмислений у відриві від ремісничих традицій минулого. Ця краса виявляє вимоги утилітарності речі, правильного вибору матеріалу, точності та економічності її виготовлення. Нові правила вже створюються».

Одночасно Велика Британія намагалася виправдати та популяризувати досвід американського комерційного дизайну



Шахтарський світильник.
Харківський завод «Фон
Дітмар». 1912

1930-х років з притаманною йому підвищеною стилізацією форм. Це зробив, приміром, Дж. Глоаг в одній зі своїх ранніх книжок «Пояснення промислового мистецтва» на прикладах англо-американського співробітництва.

Проте в цілому, коли мова йде про взаємовпливи між дизайном західних країн, слід зазначити, що у міжвоєнний період Британія більше намагалася сприймати ідеї функціоналістів німецького «Баугаузу» (її відвідували тоді лідери цього закладу — В. Гропіус, Л. Мохой-Надь, М. Брейер), аніж якісь інші.

Впливав «Баугауз» на, так би мовити, «узаконення» функціоналістських тенденцій у дизайні скандинавських країн, які там і так були присутні завдяки раціоналізмові скандинавського населення.

У цей час Італія йшла своїм шляхом. Міжвоєнний період був для неї не найкращим. Фашистський режим, що рано встановився (1922 р.), надав італійській культурі реставраторського забарвлення, висунувши гасло відродження колишньої могутності Великої Італії (диктатор Муссоліні був фанатом Римської імперії) та окресливши як головний орієнтир імперську — римську — традицію, традицію Високої класики. Враховуючи тодішню відсталість Італії (протягом першої половини ХХ століття в ній так і не склалися виробничо-економічні структури індустріального типу), це гасло мало демагогічний характер. Тому протягом двох міжвоєнних десятиліть великих досягнень у розвитку дизайну Італія не показала, окрім, хіба що, нової типографіки.

Натомість Україна, як не дивно, дещо продемонструвала. Адже комунізм зміг набрати обертів лише напередодні 1930-х років, тобто у 1920-ті по-справжньому душити українське художнє життя він ще не мав сили. Через це у художньому житті України протягом 1920-х років було відносно свіже повітря, що сприяло певним досягненням у графічному дизайні. Вони започатковувалися в експериментуванні футуристичних літературів і художників.

У галузі графічно-дизайнерського забезпечення футуристичних видань працювали художники, найвідомішими з яких були В. Татлін («Зустрічі на перехресній станції»), В. Меллер, Д. Сотник, А. Петрицький (стилістика макета журналу «Нова генерація») та інші. Два з трьох співзасновників українського футуризму були художниками — В. Семенко та П. Ковжун. Ці художники та літератори намагалися привернути увагу до візуальної виразності своїх видань. Графічне оформлення стало невід'ємним елементом багатьох літературних творів. Ще 1921 року М. Семенко розпочав роботу в жанрі, який назвав «поезюмалярством» — синтезом поезії та плаката. А. Чужий вважав свої вірші 1921 року «малюнками для очей і вух». Загалом візуальні експерименти в футуристичному русі робилися для того, щоб усунути бар'єри між різними мистецтвами й окремими жанрами. Ряд українських футуристів, зокрема: М. Бажан, Д. Бузько, М. Семенко, Л. Скрипник, О. Полторацький, Г. Шкурпій, були тісно пов'язані з кіноіндустрією як сценаристи, редактори чи теоретики кіно. Літератори намагалися перетворити «читання» на «розглядання». «В ідеалі українські футуристи змагали до такого мистецтва слова, що комунікувало б із читачем одразу на кількох рівнях: як знак, як образ і як звук»¹.

Така велика увага до візуального образу в новому українському книговидавництві 1920-х років призвела до появи цілого пласта графічно-дизайнерської продукції, котра залишила яскравий слід.

У цій галузі дизайну разом з діалогом із західноєвропейськими відповідними рухами було і традиційне поглядання на Москву. Хоч на самому початку «...українські футуристи поводилися зі своїми російськими колегами демонстративно незалежно — ігноруючи їх або ж звертаючись до них войовниче. На тлі захоплених відгуків про західні рухи контраст доволі яскравий. Утім, десь 1923 року українці зрадили своїм прихильностям здебільшого через цькування, якого зазнали від партії та успішних культурних організацій. За таких обставин їх

¹ Ільницький О. Український футуризм 1914–1930. — Львів, 2003. — С. 364.

змусили шукати офіційно прийнятої форми мистецької діяльності або ж розпуститися. Здавалося, поява журналу «Леф» у березні 1923 року розв'яже проблему. Українські футуристи міркували, що, уподібнюючись до «Лефу», вони виграють, бо отримають таку ж підтримку від місцевої влади, що і їхні суперники на півночі. Вони доклали багато зусиль, аби створити власну авангардну періодику; на жаль, цю заповітну мету їм не вдалося реалізувати впродовж усього періоду. Тому 1923 року вони зненацька перестали трактувати російських футуристів як «збанкрутілий рух»².

Так само й інші складові становлення дизайну в Україні певною мірою підпорядковувалися традиційній для України останньої третини II тисячоліття необхідності маневрувати у зв'язку із тиском Москви. З боку архітектури формування середовищного дизайну мало безпечний, з огляду на заборони метрополії, офіційно дозволений безнаціональний конструктивістський нахил. Спроби ж культивувати елементи української національної архітектури врешті-решт каралися, згодом аж до фізичного знищення архітектора (досить згадати сумний досвід Д. Дяченка). Тож конструктивізм в Україні здобув статус російського. Споруд російського конструктивізму в Україні 1920-х років з'явилася велика кількість — це такі знакові об'єкти, як Держпром, Головопштамт, Будинок культури залізничників, гуртожиток «Гігант», школа-інтернат «Гігант», Автоматична телефонна станція у Харкові, будівлі-коммуни в Запоріжжі та Кривому Розі, Дніпровська гідроелектростанція, багато житлових будинків у великих містах Центру, Півдня та Сходу України. Водночас на Заході України зводилися польські житлові будинки «люкс» та «напівлюкс». Дизайн інтер'єрів цих споруд не заявив про себе настільки, щоб про нього щось помітне було зазначено в пресі.

Щодо промислового дизайну, то протягом 1920-х років він заявив про себе слабо, адже після воєн промисловість не встигла набрати обертів. Він заявив про себе у вигляді інженерного дизайну 1930-х років — епохи сталінської індустріалізації, коли було репресовано і фізично знищено багатьох діячів української культури, натомість певних об'єктивних успіхів було досягнуто в розвитку заводської інженерної культури.

У той час зусилля інженерно-дизайнерської думки реалізовувалися, часом досить яскраво, у продукції машинобудівних заводів Харкова. Про це свідчать такі промислові вироби,



Банкнота в 100 гривень (Українська Народна Республіка). Автор Г. Нарбут. 1918

² Там само. — С. 373.

як трактори, тягачі та паротяги ХПЗ, літаки авіаційного заводу, продукція верстатобудівного, електромеханічного, велосипедного та інших харківських заводів. За дизайнерськими параметрами, що склалися у сфері машинобудування, їхні вироби цілком витримували порівняння зі своїми західноєвропейськими аналогами.

Переходячи у наших порівняннях до наступного періоду розвитку дизайну — 1950–1980-х років, необхідно констатувати, що дизайн України, який входив до складу дизайну СРСР, успадкував від дизайну 1930-х необхідність існувати в індустріальному суспільстві, де був постійний дефіцит предметів побуту — меблів, одягу, взуття, побутових приладів, товарів особистого користування тощо, які не завжди можна було купити, а можна було лише «дістати».

Серед тих нечисленних новинок, що почали з'являтися в магазинах у 1960-ті роки, різноманітність була відсутня, а значить відсутньою була і можливість вибору. Поступово у 1970–1980-ті роки різноманітність почала з'являтися, але не настільки, щоб виховати у населення хоча б зародкову культуру споживання. Тому советське суспільство не було посправжньому готове до прийняття дизайну, а тим більше до його активного впровадження у повсякденність. Втім, «гомосовєтікус» час від часу бачив західні кінофільми, дехто зрідка їздив у відрядження чи туристичні поїздки на Захід і там бачив іноземні предмети побуту, захоплювався їхньою продуманістю, естетичними якостями, зручністю. Натомість офіційна пропаганда до такого захоплення ставилася упереджено, як до поклоніння перед Заходом, морального падіння тощо. Разом з тим промисловістю СРСР копіювалися форми та конструкції закордонних речей, що не тільки офіційно допускалося, а й заохочувалося Торговою палатою. За «освоєння закордонного досвіду» передбачалися навіть премії відповідним підприємствам та конкретним особам. Згодом було впроваджено навіть присвоєння «знаку якості» кращим промисловим виробам (своєрідна відповідь СРСР західному світу), однак і така практика в умовах товарного дефіциту дуже швидко формалізувалася й не виправила становища. Отже, дизайн офіційно наче виштовхувався як західні «підступи», але все одно проникав з того ж таки Заходу до СРСР.

Водночас впроваджувати дизайнерські розробки, хай навіть і скопійовані із західних, було важко за умов ідеологізованої економіки. Скрізь доводилося організовувати «відділи впровадження», в яких часом було зайнято до однієї чверті співробітників. Але на промислових підприємствах прибуток, що отримувався, відбирала держава. Через це ніхто особливо не був зацікавлений у впровадженні нових виробів та технологій, у тому числі й дизайнерських. Насамперед треба було виконувати план, а при впровадженні нового виробу завжди виникав ризик його недовиконання.

У країнах, які стали дизайнерськими лідерами, держава поводи́ла себе інакше. Найяскравіший приклад ефективних дій держави щодо впровадження дизайну в життя продемонструвала Велика Британія. Її уряд ще 1944 року зрозумів, що спустошена війною Європа буде потребувати промислових товарів, і її заповнить американська продукція. Протистояти товарам з Америки, зазвичай крикливо, настирно оформленим, розрахованим на зовнішній ефект та потурання потягу до престижності можна було лише високою якістю та бездоганною обробкою. Однак це вимагатиме вкладання коштів, а уряд добре знав психологію власників підприємств і розумів, що без стимулів ззовні підприємці на додаткові витрати не підуть, влада мусить своїм капіталістам допомогти. Але допомогти не суто грошми, а тими процедурами, які можливі у межах ідеології вільного ринку. Тоді при уряді було організовано Раду з технічної естетики. Її місія — виявлення та інформаційно-рекламна підтримка усього кращого, що виробляє британська промисловість. Рада розпочала видавати журнал «Дизайн», що незабаром став всесвітньо відомим. Рада також влаштовувала пересувні виставки, передовсім для європейських країн, під девізом «Британія може це зробити». Кращі твори дизайну нагороджувалися преміями, їм надавався спеціальний ярлик. Придбав-

ши примірник цього ярлика та розмістивши його на своїх товарах, фірма користувалася додатковою, вельми авторитетною рекламою³.

Разом із переліченими заходами у Великій Британії 1940–1950-х років було організовано Дизайн-центр, де провадилися найрізноманітніші дизайнерські виставки. У Дизайн-центрі вісся «Дизайн-індекс», тобто перелік усіх приватних дизайнерських бюро та окремих дизайнерів, що працювали на замовлення. Завдяки цьому будь-яка фірма могла підібрати собі дизайнера для виконання певної роботи. Окрім цього, спеціальна група експертів у Раді аналізувала продукцію, котру фірми подавали на конкурс з метою отримання ярлика, і якщо була необхідність у доопрацюванні, рекомендувала фахівця. Потім група експертів допускала продукцію до рекламної публікації і ця публікація йшла вже не від імені фірми, а під егідою Ради, що забезпечувало довіру покупців.

Внаслідок цих та подібних процедур британська продукція досить швидко стала визнаватися світом, і майже усі європейські країни тією чи іншою мірою провадили схожі реформи: організовували дизайн-центри, створювали експертні служби, а подекуди й спеціальні наукові інститути дизайну.

Цей рух, що поширювався Європою, захопив певною мірою і СРСР. Але зазначені процедури, котрі були органічними в ринковій економіці, у советській дійсності не спрацьовували, або спрацьовували зі слабким та викривленим ефектом. Незграбні державні установи зі спущеним згори планом замість здійснення нових проривів у дизайнерському формотворенні та впровадженні результатів у виробництво більше вправлялися у зовнішньому копіюванні західних зразків, та й то ті розробки у переважній більшості залишалися на папері. Таким чином, в СРСР протягом 1960–1980-х років складалася дизайнерська діяльність, яка була наслідувальна за своєю сутністю. Дизайн в Україні виявив у ті часи цілковиту тотожність дизайнерському духу, що встановився у Москві. Про це свідчать усі розробки Київської та Харківської філій ВНДІТЕ, відділів художнього конструювання, як їх тоді називали, на заводах та у проектних і науково-дослідних установах. У колі українських дизайнерів-професіоналів, таким чином, реалізовувалася лише та складова менталітету українського суспільства, котра полягала в наслідуванні характеру російсько-сибірського цивілізаційного



Заставка до розділу «Поєзія» журналу «Мистецтво». Розробник Г. Нарбут. Київ. 1919

³ Воронов Н. В. Дизайн: русская версия. — М.; Тюмень, 2003. — С. 191

конгломерату в його версії копіювання та «наздоганяння» Заходу. Інша складова українського менталітету, котра органічно, зсередини йшла від властивостей європейських суспільств, ґрунту для реалізації в дизайні 1960–1980-х років не мала. Міцна заорганізованість усього суспільства лише на російсько-советський, колективістсько-казармений лад відсунула її від діяльності державних дизайнерських установ, у той час як проектних установ іншої форми власності тоді в Україні не існувало.

Натомість дизайнерська сфера західноєвропейських суспільств продовжувала розвиватися дедалі різноманітніше. Одну з найяскравіших версій цього розвитку продемонструвала тоді Італія. Вона започаткувала рух «Новий дизайн», який мав плюралістичну та антипріорітську позицію на початку свого розвитку, що дало живильний ґрунт для подальшого формування нових італійських концепцій дизайну кінця ХХ століття. Як показали наші попередні дослідження, італійські концепції дизайну продемонстрували високу адаптивну здатність на новому, постіндустріальному етапі розвитку дизайну. Італійське «слабке» проектування намагається зупинити нескінчену гонитву за майбутнім, характерну для модерністської культури. Проектний концептуалістичний в Італії притаманний принцип діалогізму та ширше — полілогізму, що протиставляється авторитарності та монологічності технократичної свідомості. Дизайн по-італійськи періоду останньої третини ХХ ст. є сферою діалогу та навіть полілогу різних сегментів сучасної культури.

Водночас більшість європейських країн не наслідували італійський приклад, він виявився надто складним для їхнього розуміння. Вони схилилися у своєму дизайні більше до німецької раціональності, до розуміння такої дизайнерської краси, як втілення в предметних формах дисциплінованої логіки мислення, чіткості у побудові об'ємно-просторової структури промислових виробів, але ж не до емоційної артистичності італійського дизайну.

Так само і в той самий час (1950–1980 рр.) дизайн України, що входив до дизайну СРСР, також намагався прямувати за німецьким функціонал-раціоналізмом. Але це виходило гірше, ніж у країнах європейського Заходу та Півночі. Адже советський дизайн, як і всі інші галузі життя, зумовлювався спрощенням, примітивізацією всіх суспільних механізмів, що було органічним стрижнем функціонування тоталітарного устрою, де насильство замінювало складні процеси саморегуляції. Тож дизайн за таких умов виходив нецікавим і сірим.

Про позитивні досягнення того періоду можна говорити лише в такій площині: добре, що про дизайн почали говорити, добре, що у Харкові було започатковано справжню професійну дизайнерську освіту — 1963 р. в спеціально створеному Харківському художньо-промисловому інституті (на базі Харківського державного художнього інституту). Добре також, що Київська та Харківська філії ВНДІТЕ започатковували дизайнерську науку та профільну науково-проектну сферу, а також добре, що ті започаткування потроху впливали на деякі заводи-виробники промислової продукції. Але в цілому дизайн України, звичайно, дуже невідгукливо відрізнявся від дизайну розвинених країн Європи.

Однак ми продемонстрували б однобоке ставлення до Європи, якби розглядали розвиток дизайну лише її лідерів. А чому б у наших порівняннях, тобто наших європейських «вимірюваннях» українського дизайну, про що було заявлено на початку нариса, не розглянути країни Центрально-Східної Європи? Адже їх налічується близько двох десятків і багатьох спіткала доля, досить схожа з українською. Маємо на увазі те, що упродовж останніх століть вони тривалий час не мали власної державності, дуже залежали від більш успішних сусідів, що, звісно, гальмувало їхній розвиток. Проте певний поступ відбувався у різних сферах життя. В тому числі і на ниві розбудови дизайнерської справи. Власне, усі ці країни створили більшою чи меншою мірою якісну дизайнерську освіту на базі художніх, а також технічних навчальних закладів. Переходячи у наших порівняннях до періоду кінця ХХ — початку ХХІ століття, погляньмо спочатку на сучасні художні академії Центрально-Східної Європи, де нині викладається дизайн.



Обкладинка журналу «Временник». Розробник В. Єрмилов. Харків. 1920

У країнах Балтії це такі традиційні для художньої освіти навчальні заклади, як Естонська академія мистецтв, Латвійська художня академія та Вільнюська академія мистецтв. Естонська академія, що у Таллінні, має такі факультети: архітектури, дизайну, історії мистецтв, медіа, реставрації, станкового мистецтва. Найбільша кількість спеціалізацій на факультеті дизайну, а саме: ювелірні та ковальські вироби, кераміка, скло (це все естонці відносять до дизайну), дизайн одягу, вироби зі шкіри, дизайн тканин, продакт-дизайн. Деякі цілком дизайнерські спеціалізації потрапили до інших факультетів. Так проектування інтер'єрів вивчається на факультеті архітектури, а графічний дизайн — на факультеті медіа.

У Латвійській академії мистецтв підготовка студентів провадиться на двох факультетах з назвами «Дизайн» та «Візуальне пластичне мистецтво». До дизайнерського факультету належать спеціалізації з такими назвами: дизайн металу, дизайн одягу, дизайн середовища, візуальні комунікації, функціональний дизайн, сценографія. До факультету «Візуальне пластичне мистецтво» належать такі спеціалізації: живопис, графіка, скульптура, текстильне мистецтво, скляне мистецтво, кераміка.

Вільнюська академія у Литві має факультети архітектури та дизайну (у Вільнюсі та Клайпеді), образотворчого та прикладного мистецтва, гуманітарний факультет (все у Вільнюсі), а ще факультети мистецтв у Каунасі та Тельсяї. В цілому в ній репрезентовано увесь спектр дизайнерських та мистецьких спеціалізацій — понад десять дизайнерських та близько десяти станкових.

Білоруська академія мистецтв у Мінську готує фахівців у галузі театрального, образотворчого, декоративно-прикладного, кіно-телемистецтва та інших видів екранних мистецтв та дизайну. Академія має три факультети: театральний, художній, дизайну та декоративно-прикладного мистецтва. Питома вага дизайну серед інших спеціалізацій невелика.

Найбільше художніх академій має Польща. Нині їх сім. Це академії у Кракові, Варшаві, Вроцлаві, Познані, Гданську, Лодзі та Катовіце. Найглибші традиції образотворчого мистецтва має Краківська академія, але і новітній дизайн репрезентований у ній доволі широко: промисловий, графічний, середовищний з низкою розгалужень за кожною з цих спеціалізацій. Ще дизайнерів досить активно готують у Варшавській, Вроцлавській та Познанській академіях.

Працька академія мистецтв, архітектури і дизайну є провідною в Чехії. Окрім неї, Чехія має ще чотири вищих навчальних заклади, де готують дизайнерів. Це університети і технічні школи у Празі, Брно, Усті-над-Лабем, Злін та ще одна художня академія, що розташована у столиці, — Працька академія образотворчого мистецтва, де існує відділ архітектури. У технічних вищих навчальних закладах дизайнерська освіта спирається на міцну інженерну підготовку — традиційну для чехів.

Словаччина має академію мистецтв і дизайну в Братиславі. Там навчають студентів за спеціалізаціями промислового дизайну, графічного дизайну, текстилю, а також архітектури, прикладного та образотворчого мистецтва, реставрації творів мистецтва. Ще у Словач-

чині є академія мистецтв у місті Банська Бистриця та відділення промислового дизайну в Кошицькому технічному університеті.

Щодо України, то в ній на зламі XX та XXI століть відбувся бум дизайнерської освіти у вигляді відкриття надто великої кількості кафедр дизайну в технічних та інших нехудожніх навчальних закладах. Багато з них ще не набули досвіду. Провідними ж є три художні академії — у Львові, Києві та Харкові. Найглибші традиції підготовки дизайнерів має Харківська академія дизайну і мистецтв, де здавна розвиваються такі спеціалізації, як промисловий дизайн, графічний дизайн, проектування інтер'єрів, медіа дизайн, дизайн меблів, художнє моделювання тканин та костюму, а також станкові мистецькі спеціальності. Львівська академія має спеціалізації графічного дизайну та інтер'єру, а ще в ній широко репрезентоване прикладне мистецтво. Київська академія спирається здебільшого на класичні види мистецтв, але має графічний дизайн.

На Балканах найпомітнішими з дизайнерського погляду є академії у Любляні, Загребі, Белграді, Подгориці та, якщо відносити Болгарію до Балкан, у Софії (а чому б і не відносити, адже болгарською мовою «балкан» означає «гора». Все там, на південному сході Європи, розташоване у близьких між собою горах).

В Любляні (Словенія) академія мистецтв входить до складу Люблянського університету і в ній, окрім дизайну, викладається ще скульптура, живопис, реставрація творів мистецтва.

Академія мистецтв, що входить до Загребського університету (Хорватія), репрезентує здебільшого станкові напрями: живопис, графічне мистецтво, скульптура, реставрація та консервація художніх творів, мистецька освіта. Дизайн представлений, головним чином, відділенням з назвою: «анімації та нові медіа».

Сербія має в Белградському університеті мистецтв факультет образотворчого мистецтва з секціями живопису, графіки та скульптури. А ще у Белграді є Академія мистецтв з факультетами «Образотворче мистецтво», «Скульптура» (чомусь назви анонсовано саме так). Але значно помітнішою кількісно та якісно є архітектурна освіта Сербії. Саме вона і допомагає розвитку дизайну своїми випускниками.

У Чорногорії, в місцевому університеті міста Подгориця, функціонує факультет образотворчого мистецтва з кафедрами живопису, скульптури, графіки, графічного дизайну.

Національна академія мистецтв у Софії (Болгарія) містить у своєму складі такі дизайнерські програми, як промисловий дизайн, плакат та візуальні комунікації, книжкова графіка, проектування середовища для дітей та дизайн костюму. Окрім цього, академія готує фахівців з живопису, скульптури, графічних мистецтв, історії мистецтв. А ще з художньої обробки дерева, металу, кераміки, тканин, порцеляни та скла, що їх також зазвичай відносять до сфери дизайну. В Угорщині та Румунії так само існують вищі художні навчальні заклади. В Угорщині — це Університет мистецтва та дизайну Мохой-Нагі (Будапешт), де викладаються прикладні мистецтва, архітектура та дизайн. У Румунії — Університет мистецтв та дизайну в Клуж-Напока, що розташований в Трансильванії і складається з двох факультетів: станкових мистецтв; прикладного мистецтва та дизайну.



Обкладинка книжки. І. Франка
«Як Юра Шикманюк брив Черемош».
Художник П. Ковжун. 1923

Усі названі навчальні заклади провадять підготовку бакалаврів, магістрів та фахівців на постдипломному рівні, а кількість тих, що навчаються у кожному з них, коливається навколо 1000 осіб.

Отже, ми оглянули лише художні академії та університети, які у своєму складі містять дизайнерську підготовку. Саме вони випускають дизайнерів, котрі мають найбільше шансів у своїй практичній роботі впливати на розвиток художньої складової дизайну. Адже сам дух мистецької академії формує з них художніх лідерів дизайнерської справи. Окрім цього, певна кількість тих, хто навчався на суто станкових спеціальностях, потім у практичній роботі нерідко задіяні у дизайнерських сферах. Це стосується насамперед інтер'єрного дизайну та мультимедіа-дизайну.

Звичайно, сукупність дизайнерів країн, які було розглянуто, не обмежується лише випускниками художніх академії. Адже кожна країна має вищі архітектурні навчальні заклади. Певна частина їхніх випускників також працює у сфері дизайну — частіше у середовищному, але й в інших його сферах. Дипломованих дизайнерів готують також деякі технічні та інші вищі навчальні заклади (приклад ми наводили). Окрім цього, у Центрально-Східній Європі дизайнерів готують у середніх спеціальних навчальних закладах. Наприклад, лише у Чехії ці заклади розташовані в багатьох містах і містечках, а саме: Празі, Брно, Ухерському Градіце, Железному Броді, Каменіски Женові, Новому Борі, Яблонці-над-Нісоу, Турнуві, Гожіце, Бехіне, Карлових Варах, Рибажі, Іхлаві-Хеленіні, Чеськи Крумлові, Лібреці, Остраві-Поруба, Нодоніні, Бистрице-над-Гостинем.

Ще Чехія має приватні середні заклади в містах і містечках: Острава-Забжех, Прага, Пльзень, Острава-Міхалковіце, Простейов, Фридек-Містек, Іхлава, Пісек. Середні спеціальні професійні училища є у Празі, Брно, Новому Борі, Горіце, Росіце у Брна, Русінові, Страконіце.

Щось подібне до такої мережі, але в меншій кількості, мають і інші країни, про які згадувалося в нашому дослідженні. Окрім цього, вони мають і досить солідну мережу технічних університетів. Наприклад, в Україні таких суто технічних університетів, де навчається по 5, 10, 20 і більше тисяч студентів, налічується понад 30. Вони розташовані в Києві, Харкові, Львові, Одесі, Донецьку, Запоріжжі, Івано-Франківську, Кіровограді, Кременчуці, Кривому



Плакат «Симфонія Донбасу». Харків. 1931

Розі, Луцьку, Миколаєві, Полтаві, Севастополі, Тернополі, Херсоні та в інших містах.

Тобто в країнах Центральної та Східної Європи існує технічне забезпечення дизайнерської діяльності. Як бачимо, в розглянутих країнах міститься значний потенціал дизайнерської освіти, який ще не розкритися по-справжньому, але має на це усі шанси.

Щодо дизайнерської теорії, яка твориться саме сьогодні, то серед наукових видань у країнах Центрально-Східної Європи нам вдалося знайти невелику кількість відповідних джерел. Монографій обмаль. А ті, що є, висвітлюють не так теорію, як історію дизайну. Значно більше цікавих статей опубліковано у періодичних виданнях. Це здебільшого наукові збірники навчальних закладів та деяких наукових установ. Вони, зазвичай, розраховані на вузьке коло науковців. А ще є глянцеви журнали. От вони читаються (чи, точніше, гортаються) широким колом людей. У перших часом проводяться серйозні дизайнознавчі дослідження, у других — більш поверхові огляди модних дизайнерських об'єктів.

Існує й третя категорія періодичних видань. Вони читаються досить широким колом читачів і складаються з якісних статей теоретичного, критичного та історичного характеру. Це, на жаль, дуже нечисленна група видань. До них належить, наприклад, Всеполюський щоквартальник «2+3 D», який видається накладом 6 тисяч примірників. Він, на наш погляд, є лідером дизайнерської періодики в країнах Центрально-Східної Європи.

Отже, дизайнерська освіта у країнах, що розглядаються, є досить розвиненою в художньому відношенні і достатньо забезпеченою з боку технічної освіти. Хоча дизайнерські теорія та критика виглядають менш переконливо, це не є основною причиною дизайнерського відставання від країн-лідерів. Значно більший «внесок» у відставання дає економічна слабкість країн Центрально-Східної Європи, а з ними, звісно, й України. Від факту економічної слабкості сьогодні ніде дітися, а вона є наслідком невідповідного стану цих країн протягом століть.

Тож країни Центрально-Східної Європи, і Україна разом з ними, після звільнення почали навипередки копіювати усе західне. У 1990-х роках була епоха «євроремонтів», коли намагалися нашвидкуруч «обзахіднити» усе, що тільки можна, завезеними іноземними матеріалами. Ця епоха ще не закінчилася. Але в її надрах поступово визріває більш осмислене використання сусідського досвіду — відбувається його адаптація до місцевих художніх та фінансових реалій.

Тому, на нашу думку, саме сьогодні продуктивною для розгляду дизайнерської практики України та країн Центрально-Східної Європи є така метода: змиритися з фактом, що ця практика являє собою здебільшого адаптацію досвіду західного дизайну. Щоправда, різними місцевими менталітетами. А через це і результати виходять різні.

Розглядаючи наш предмет у такий спосіб, маємо більше шансів відповісти на запитання: що являє собою нині дизайн Центрально-Східної Європи та України зокрема?

У країнах Балтії адаптація західного дизайну щодо предметно-просторового середовища міст та містечок відбувається у дещо скандинавський спосіб. Тобто бачимо там легкий, скромний, стриманий і функціональний (щоб не сказати аскетичний) середовищний дизайн. Але разом із скандинавською стриманістю помічаємо, що прибалти більш артистичні, ніж скандинави. При цьому, маючи менше грошей. Можливо, до країн Балтії довіває вітерець польської художності — насамперед через польську сусідку — Литву.

Справді, у Скандинавії менше артистизму та більше аскетизму. Це йде від їхнього північного характеру та від атмосфери суспільної зрівнялівки, яка запанувала там. Хоча скандинавський дизайн сьогодні ще досить помітний, бо продовжує традиції другої половини XX століття. Тоді їхній скромний та функціональний дизайн допоміг добре «розкрутити» скандинавізм як культурний бренд.

Але цікавість до скандинавського дизайну потроху вщухає. Цьому сприяють елементи соціалізму, які навіть необізнаному туристові видно з вікна авто, а при детальному ознайомленні вони стають ще більш помітними. Зокрема, це проступає у вигляді однакових,

доволі скромних, пофарбованих здебільшого у вишневий колір та схожих на бараки будиноків у містечках та й у містах (втім, там міста — це невеликі містечка з української, наприклад, точки зору). Очевидно, що соціалізм не дозволяє людям яскраво виділятися. Це стосується і Данії, ще більше Швеції, а особливо Норвегії, де існує найбільш завзятий і жорсткий контроль за всім, що відбувається — просто-таки елементи «комунізму» (на побутовому рівні сусіди елементарно доносять один на одного в органи влади, якщо їм здається, що «щось там не так»).

Натомість країни Балтії сьогодні не настільки обмежені рамками соціалізму. Для проростання вільного мистецтва і дизайну в них нині не менш, а, можливо, й більш сприятливий ґрунт. Адаптація напрацювань західного дизайну (у тому числі й скандинавського) відбувається більш різноманітно і, зрештою, художньо яскравіше, ніж це роблять скандинави.

Особливо це видно у Литві, хоч економіка її найбідніша в Балтії і демонструє той факт, що Євросоюз — не панацея від економічної бідності, принаймні на етапі становлення нових членів цього союзу. Проте різноманітних естетських фото на вулицях Вільнюса можна зробити більше, ніж в усій Скандинавії разом узятій. Литва — це не Фінляндія. І не Естонія. У зв'язку з цим слід зазначити, що країни Балтії, фігуруючи чомусь скрізь і завжди разом, не підтверджують цього загальноприйнятого фігурування. Принаймні своїм середовищем для життя. Їх не можна повністю ототожнювати за цією ознакою. Якщо в Естонії відчувається багато впливів фінського ґатунку, то Литву в багатьох місцях можна переплутати з Польщею. І це зрозуміло, якщо зважити на історичний шлях кожної країни. Адже Естонія ніколи не мала прямого відношення до Польщі. Натомість литвини тривалий час розбудовували спільну державу з поляками. У свою чергу вони мали зовсім невелике відношення (щоб не сказати, що взагалі не мали) до північної гілки угро-фінських народів, куди естонці завжди входили усім своїм єством.

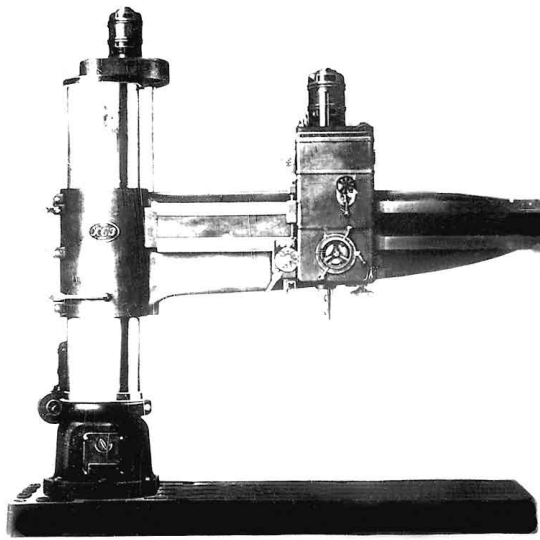
Відтак коли говоримо про північний тип «бачення-мислення», то він найбільше репрезентується Естонією у створеному нею предметному середовищі. Там присутній фінського типу аскетизм, мінімізація засобів художньої виразності при виготовленні матеріальних предметів. А ще присутнє німецьке функціоналістське світобачення. Воно досить глибоко вкорінене у свідомості естонського населення — адже вплив балтійських німців почався ще з часів хрестоносців і продовжується донині, хоча б у діяльності лютеранської церкви.

Так-от, аскетизм та мінімізація засобів художньої виразності виявляється сьогодні у бажанні естетського розігрування теми квадратів та кубів, прямокутників та призм. Це демонструють численні зразки сучасної естонської архітектури та інтер'єрного дизайну, які ми не можемо не помітити, — бо їх справді багато.

Латвія так само демонструє квадратно-кубову естетику, але меншою мірою, ніж Естонія. У Латвії теж спостерігається любов до того, щоб розкреслити все «під лінійку», зробити всі поверхні матеріальних предметів чистенькими та гладенькими — на скільки грошей вистачить. А ще виділити контурами (білими чи темними) основні форми. Проте явного потягу до квадратів та прямокутників, кубів та призм у сучасному художньому проектуванні латвійців менше.

Ще менше його у литовців. Натомість сучасні архітектурні та дизайнерські форми Литви ґрунтуються не лише на регулярності та «розлінійності», а й на більшому використанні ірраціональної та не дуже зарегульованої естетики.

Щойно ми спробували стисло викласти безпосередні спостереження «натури». А що ж показує перегляд дизайнерської літератури Балтії? Загалом нічого особливого. Вона являє собою типові глянцеви журнали, що репрезентують варіації облаштування внутрішнього простору різних кімнат (при цьому демонструється багато матеріалів з Фінляндії, Швеції та Данії). Ніби це охоплює все, що пов'язане з поняттям «дизайн». А де ж тоді дизайн у сфері машинобудування, проектування засобів транспорту, приладів та апаратів, дизайн



Радіально-сверлильний верстат. Верстатобудівний завод. Харків. 1933–1935

у верстатобудуванні тощо? Мабуть, для того щоб подібний дизайн побачити, треба не журнали розглядати, а побувати на заводах та в дизайнерських бюро заводів. Але у зв'язку з тим, що заводів за названими напрямками практично не існує, то й відповідних дизайнерських бюро теж нема. І, мабуть, не скоро з'являться. Погляньмо, приміром, на Латвію, перед якою Євросоюз поставив жорстку умову — країна повинна закрити всі підприємства приладобудування. І вона їх закрила. Тепер навряд чи в цій галузі з'явиться дизайн. Приблизно така ж ситуація і в інших країнах Балтії. Натомість Євросоюзом заохочується розвиток туризму, створюються спеціальні програми щодо розбудови туристичних об'єктів та різні екологічні проекти. На це Євросоюз, точ-

ніше старі його країни, справді дають чималі кошти.

Отже, крім розвитку середовищного дизайну в будівельній та ремонтно-інтер'єрній галузях, за відсутності індастріал-дизайну, країнам Балтії залишається ще такий художньо-проектний «сегмент», як медіа-дизайн. Ним і займаються. У цій сфері вимальовується два основні напрямки. Перший пов'язаний з візуальними комунікаціями «широкого вжитку»: піктограми, шрифтові композиції супермаркетного ґатунку тощо. В них присутній інтернаціональний стиль, при якому не відрізниш не те що Литву від Естонії, а взагалі від будь-якої іншої країни, де існують візуальні комунікації широкого вжитку.

Другий напрям — це більш станковизований графічний дизайн. У ньому певні відмінності віднайти цілком можливо. Вони підпорядковуються загальній тенденції: литвинам це вдається робити артистичніше, а чим далі на Північ, тим станковизований графічний дизайн стає сухішим, аскетичнішим, безбарвнішим. У цілому ж країни Балтії демонструють досить розвинені графічні мистецтва. Тож посідають цілком гідне місце в мистецько-графічній культурі Європи початку XXI століття.

І, звичайно, гідне місце посідає прикладне мистецтво, яке межує з дизайном та архітектурою, тобто те, що «вийшло на вулиці». І не дивно — адже в художніх академіях Балтії найбільше уваги приділяється саме йому. Воно надає дуже приємного візуального «аромату» балтійським столицям, а також іншим містам, містечкам та селам.

Отже, сучасний дизайнерський стан країн Балтії показує, що вони мають цілком упізнаний і цікавий середовищний дизайн, не маючи, на жаль, повноцінного індастріал-дизайну. Однак до здобутків належить ще й графічний дизайн, і особливо дизайнізоване прикладне мистецтво. При цьому в усіх країнах Балтії помітний вплив скандинавізму, який найсильніше діє в північній частині Естонії і поступово й рівномірно зменшується у напрямку півдня Литви.

Коли пересічний турист в'їжджає до Польщі з боку країн Балтії, то помічає у предметному середовищі більше спонтанної художності, більше, сказати б, розкутої творчості. Ще сильніше це впадає в око, коли припливаєш до Польщі морем, безпосередньо зі Скандинавії з її північним раціонал-функціоналізмом.

Узагалі Польща оточена функціоналізмом з півночі та заходу. Вона безпосередньо межує з Німеччиною. А Німеччина, як відомо, має функціоналізм за «національний вид спорту». Адже саме у Німеччині вперше було закладено поважне естетичне ставлення до технічної речі ще працями Г. Земпера, Ф. Рело, Г. Мутезіуса. Завдяки спадщині «Баугаузу» німецький дизайн традиційно був пов'язаний з модернізмом, з орієнтацією на мінімалізм засобів виразності. Пізніше, після Другої світової війни, залякані тим, що їх звинуватять у націоналізмі, німці ще сильніше захопилися модернізмом і далі — інтернаціональним стилем.

Отакіх сусідів — «чемпіонів світу» з функціоналізму — мають поляки. Здавалося б, і самі повинні стати наполегливими раціонал-функціоналістами. Але це не зовсім так. Звичайно, зважаючи на суттєву економічну перевагу німців, не можна не дослухатися до уроків їхнього індустріально-функціонального дизайну. Поляки, звісно, дослуховуються. Але через те, що помітного індастріал-дизайну в Польщі й досі нема, а інші сфери дизайну мають право на великі прояви художності, то поляки й виступають здебільшого не в німецькому, а в своєму «виді спорту». Ним є художньо насичені сфери дизайну. Такі, наприклад, як дизайн графічний. Тут вони показали себе. Взяти хоча б славнозвісний польський плакат. Навіть за епохи московського комунізму не вдалося заткнути в ньому фонтан польської природної художності. Поляки ухитрилися вибухнути у 1960-ті роки плакатом, який прийшов на зміну плакату 1950-х, де ще треба було за головне зображення мати описання ентузіазму фізично розвинених будівників комунізму. То було для начальства. А от для себе створювали плакати зі складним мистецьким єством. Вони не ілюстрували якусь подію. Натомість виконували метафоричне зображення, що спонукало глядача самому генерувати «свої думки» стосовно теми, порушеної у тому чи іншому плакаті. Навіть як для цілого світу в 1960-ті роки це було неабияким досягненням.

Сьогоднішній польський дизайн найліпшим чином реалізує себе у середовищному проектуванні. Зокрема, в історичному середовищі. Так, екстер'єри стародавніх центрів польських міст вдало адаптовано під сучасне життя засобами середовищного проектування. Інтер'єри так само.

Сучасний графічний дизайн поляків продовжує свої кращі традиції другої половини XX століття. Тепер він переживає складний стан пошуків ідентичності в нових історичних умовах. І знаходить. У природний польський спосіб — своєю яскравою креативністю, високим художнім смаком професійних дизайнерів. Та й непрофесіонали вряди-годи виступають як непогані графіки. У Польщі можна інколи наштовхнутися на цікаві своєю графічною подачею аркуші паперу, прикріплені на дверях, стінах, стовпах тощо. Такі, наприклад, як звернення якогось пана, що мешкає на другому поверсі краківського двоповерхового будинку, до тих, хто заходить на нижній, де розташоване службове приміщення. Він у своїй записці просить зачиняти двері і наперед дякує такими словами: «Dziękuję z góry». У змісті повідомлення бринить добрий гумор, і так само з гумором виведено літери. Вони взяті з офіційного шрифту, але розташовані так, ніби весело танцюють. Художність демонструється простими обивателями і на інших об'єктах — на квітниках, в імпровізаціях на прилавках магазинів, у манері одягатися тощо.

У цілому Польща має добрі перспективи щодо успішного розвитку дизайну не лише серед обивателів. Адже вона має сім висококласних художніх академій — це рекорд для країн Центрально-Східної Європи.

У сусідній Чехії кількість академій менша, але якість їхня так само висока. Окрім того, Чехія має традиційно високу якість інженерної освіти та традиційно розвинену інженерно-технічну галузь. Це прямим чином впливало на розвиток промислового функціонального дизайну. Якщо про Польщу ми кажемо, що вона є сусідкою Німеччини — батьківщини функціоналізму в дизайні, то Чехія упродовж століть взагалі була частиною Німеччини. Відтак і раніше за інші країни Центрально-Східної Європи прийшла до високого на той час рівня

функціоналістського інженерного дизайну. Ще в 1930-ті роки всесвітньо відомою стала, наприклад, модель чеського автомобіля «Татра-77». Це був перший у світі серійний лімузин з краплеподібною обтічною формою, з восьмициліндровим двигуном, що охолоджувався повітрям і був розташований позаду. Ця модель стала сенсацією Берлінського автосалону 1934 року. Ще дуже відомим став чеський мотоцикл «Vhmerland», а ще настільна лампа дизайнерки Ф. Аніж, зроблена у кращих традиціях функціоналізму. Окрім цього — функціоналістські стільці та крісла, що добре продавалися тощо. Отже, індастріал-дизайнерське підґрунтя у Чехії було досить міцним.

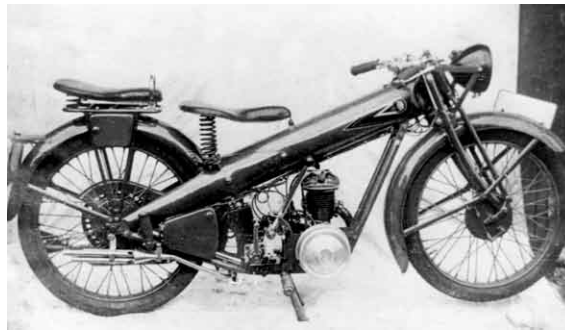
Ця міцність спрацювала і пізніше. Навіть в епоху комунізму чехи вхитрилися продукувати дещо помітне: скульптурно-ергономічні форми ручних інструментів З. Коваржа, трамвай ТЗ, авто «Шкода Феліція», моторолер Z-175, авто «Шкода -110R», низка моделей мисливської зброї «Чеська збройова» та інші промислові зразки — твори індастріал-дизайну. Щодо споживчих товарів, вироблених легкою промисловістю, то в цій галузі, як і скрізь у країнах соцтабору, панував дефіцит.

Наприкінці XX на початку XXI століття чеський дизайн урізноманітнився. Набули більшого розвитку ті його сфери, які раніше стримувалися цензурою — особливо графічний дизайн, рекламна продукція, медіа-дизайн. Загалом чеський дизайн відбиває особливості менталітету чехів. Він досить «впорядкований», «врегульований», «задокументований» (це особливо помітно на прикладах інженерного дизайну), але не настільки фанатично, як у німців. У тих сегментах дизайну, що наближаються до вжиткового мистецтва та графічних медіа, теж можна знайти прояви німецького «порядку», але чимало знаходимо й проявів іронії, гумору, притаманних саме чехам (як тут не згадати відому «празьку іронію» в літературі та журналістиці). Недарма куратори дизайнерських виставок сьогодні цінують гумор та іронію в дизайні, і називається це типово чеським⁴. Однак, з іншого боку, усе чеськодизайнерське (з гумором включно) все-таки виростає з намагання користуватися західними технологіями життя. Адаптують ті технології до своєї реальності, як тільки можуть.

Бажання адаптувати, звісно, притаманне не лише чехам. Скажімо, українці також цього прагнуть, хоча половина українського населення думає, що вона проросійська, тобто про-східна. Але справа в тієї половини розходиться з думками. Товари вона намагається купити західні. Дизайнерські журнали гортає також західні. Технології намагається мати західні. Так що думає одне, а робить інше.

Якщо мовити про професійний дизайн України у його лабораторно-виставковому прояві, то можемо констатувати багато свідчень його всебічної розвиненості (це виявляється у результатах внутрішніх конкурсів дизайнерського клану українців, таких як «Водопарад», «Світло», «Репліканти» та інших).

А от якщо аналізувати дизайн, що «вийшов на вулиці», то з цим в Україні не так добре, як в середині лабораторно-професійного клану. (Починаючи з того, що до дизайну начебто прямого відношення не має: на вулицях, уздовж доріг, у парках накидано більше сміття, ніж в інших країнах Центрально-Східної Європи. І закінчуючи проявами «народного середовищного проектування»). В'їзд в України з будь-якого боку, крім східно-північного,



Мотоцикл. Авіаційний завод. Харків. 1935



Шахтарська лампа.
Завод «Світло шахтаря».
Харків. Друга половина
1930-х рр.

знаменується на контрасті некрасивістю сільського архітектурно-дизайнерського середовища у порівнянні з тим, що по інший бік кордону. Сільські будинки бідні у всіх проявах, у тому числі хибує і зовнішній вигляд. У переважній більшості вони зведені без участі архітектурного професіонала, а просто, як заманеться. Через це про гармонійні пропорції, або вдалі комбінації фактур, кольорів у завезених для будівництва матеріалах, інші композиційні позитиви годі й казати. Понад міру багато «занадто народного» середовищного проектування матеріально бідного народу. А ті котеджі, що зведені за архітектурними проектами заможними людьми, — не показник виходу художнього проектування на вулиці. Це, скоріше, виняток, що підтверджує правило.

Однак не все так погано. В Україні, хоча вона найбільше і найдовше перебувала під тиском російсько-сибірського культурно-цивілізаційного конгломерату, все одно помітні масові зрушення у бік вдалої адаптації досвіду західного дизайну. Адже в кінця XX — на початку XXI століття українці досхочу наїздилися за західний кордон. Найбільше — до Польщі та Німеччини. З поляками більше торгували, а в німців більше навчалися західних технологій життя. Однією зі складових цих технологій був, звичайно, і дизайн. Надивилися та наввозилися звідтіля понять про західне, тобто «правильне» середовище для життя.

Це на рівні народних уявлень. А що ж на рівні професійному? А тут таке. Флагман дизайнерської освіти в Україні — Харківська академія дизайну і мистецтв — щедро ділиться навчальними планами, робочими програмами, можливостями отримати стажування безпосередньо на дизайнерських кафедрах з усіма посправжньому зацікавленими суб'єктами дизайн-освіти. Вже не перше десятиліття ділиться. Сама вона набувала навчального досвіду під суттєвим впливом німецької дизайнерської школи. (Зокрема, під впливом Вищої школи мистецтв і дизайну м. Галле, Вищої школи дизайну «Берлін-Вайсензее», Нюрнберзької художньої академії та інших.) Починаючи з 1971 р., це було стажування викладачів, науковців, обмінні практики студентів тощо. Цей досвід розповсюджувався потім по Україні безпосередньо і опосередковано. Сьогодні українські дизайнери, які пройшли повний курс навчання у дизайнерських навчальних закладах, навіть не усвідомлюють повною мірою, наскільки «онімеченою» була їхня освіта за фахом. Починали від підготовчих курсів з формоутворення, які прямісінько наслідували досвід «Баугаузу», і далі приділяли увагу німецькій дизайнерській пропедевтиці подальших часів. Потім продовжували навчання знову-таки німецьким досвідом навчального проектування на старших курсах. Через це дипломована дизайнерська спільнота України не завжди здогадується, наскільки велику частку німецького дизайнерського менталітету має у своїй голові.

Було б несправедливим не засвідчити й велику долю московської дизайнерської ментальності в головах українських дизайнерів. Адже їх старше покоління виросло на стажуваннях, аспірантурах, конференціях тощо саме у Москві. Проте московська дизайнерська школа також із захопленням намагалася переймати усе західне. І найбільше — німецьку функціоналістську ментальність. Нею значною мірою і живилася.

Однак цей онімечений менталітет потужної реалізації сьогодні не має. Адже його стихія — це індустріально-дизайнерська практика. А вона в Україні не потужна, бо українське виробництво дизайноємкої продукції машинобудування, транспорту, приладів, технічних побутових товарів тощо не стало ще високоспроможним у конкурентній боротьбі із західним.

⁴ Bruthansov T., Krlik J. Czech 100 design icons. — Praha, 2005. — P. 222.

От і залишається українським дизайнерам виступати у медіа-дизайні та середовищному проектуванні. А тут залучаються вже сучасні дизайнерські технології не лише німецькі, а й більш художні. Приміром, італійські. І справді, серед українських дизайнерів найбільше побутує «творче підробляння» під німців у функціоналістському дизайні та під італійців — у мистецько-розкутому.

Хоч існує і дещо своє. У машинобудуванні — відомі літаки АН. У середовищному та медіа-дизайні — художньо насичені твори мистецького дизайну. Такі, приміром, як інтер'єри багатьох ресторанів, деяких офісних приміщень, приватних житлових помешкань. У медіа-дизайні — це численні телевізійні рекламні повідомлення, менш численні зразки «станковізованого графдизайну» в друкованих виданнях, більш численні зразки зовнішньої реклами заморських товарів, менш численні зразки графдизайнерського забезпечення українських товарних брендів.

Для поглиблення уявлень про місце українського дизайну серед собі подібних, тобто серед дизайну країн Центрально-Східної Європи, варто поглянути на Балкани. Вони являють собою вельми специфічну європейську місцину. У залежності від того, до якої країни в'їжджаєш, перші враження виникають досить різні. Так, потрапляючи, скажімо, до Словенії, можна часом переплутати її з Австрією або Італією (в залежності від конкретного місця). А от потрапляючи до Боснії, подекуди можна переплутати її з Туреччиною.

Щодо Хорватії, то її важче з кимось сплутати. Нині в ній відбувається своєрідний процес осучаснення традиційного обличчя курортної адриатичної країни. Досить самодостатньої, треба сказати. У хорватів, особливо з узбережжя, шліфується менталітет людей, які живуть з курортного бізнесу. Самі хорвати вважають, що стрижнем їхньої економіки є туризм. Тому і адаптація досвіду західного дизайну відбувається у Хорватії під туристично зорієнтовані економіку та менталітет. Зважаючи на те, що в Загребському університеті дизайнерські напрями не дуже розвинені, дизайнерами в краї стають архітектори або просто «народні проектувальники». Те нечисленне професійне дизайнерське, що існує, концентрується в Загребі у вигляді інтер'єрних дизайнерів-декораторів, графіків, мультимедіа-дизайнерів.

Декоратори інтер'єрів подекуди демонструють цікаві зразки осучаснених традиційних хорватських інтер'єрів. Осучаснення відбувається у вигляді адаптації західних будівельних технологій до місцевих інтер'єрних вподобань, які близькі до італійських. І це зрозуміло — до Італії було близько у попередні віки і так само близько сьогодні. У попередні часи італійський вплив був великий (особливо на узбережжі), і сьогодні він ніде не подівся. Це видно в усьому, починаючи з сільських та міських інтер'єрів і закінчуючи публікаціями в хорват-



Ю. Мохор. Плакат. 1950–1960

ських дизайнерських журналах, де найбільше матеріалів присвячується дизайну Італії.

А от у візуальних комунікаціях Хорватії важко розгледіти якусь місцеву своєрідність або італійський вплив. Вони являють собою щось інтернаціоналізоване, усереднене. Намагаються копіювати інтегральний західний дух.

В'їзд до Сербії з боку будь-якої балканської країни знаменується тим, що досить швидко стають помітними сліди роботи вельми потужної архітектурної школи цієї країни. Одразу видно, що її зоряний час припав на 1970–1980-ті роки. Цьому є просте пояснення: протягом майже півстоліття після Другої світової війни Сербія відігравала роль «старшого брата» на Балканах, забираючи усе краще до себе за столичним православним принципом. А апогей припав якраз на 1970–1980-ті, перед самісіньким початком балканських війн кінця XX століття.

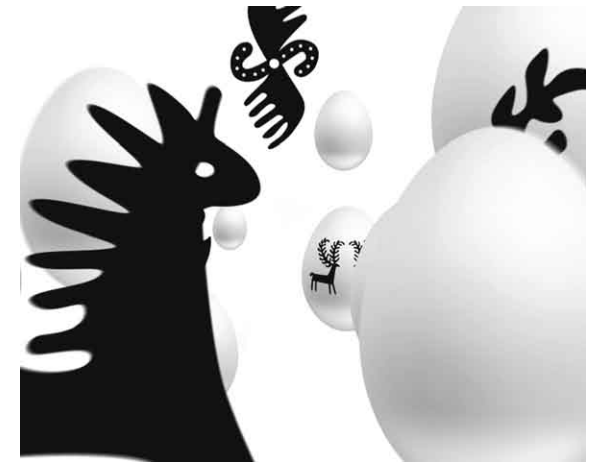
Поняття «архітектура Сербії» дуже близьке до поняття «архітектура Белграда». Адже саме у столиці реалізовувалося усе найкраще. На наш погляд, справді помітною сторінкою в європейській архітектурі є комплекси житлових споруд Белграда. Маючи дуже сухі й несимпатичні назви (Блок-30, Блок-45, Квартал 29), вони, однак, являють собою зовсім не сухі, а художньо-насичені взірці архітектури житлового середовища. Цікаві також адміністративні та громадські споруди, такі як Будинок уряду, Конгрес-центр «Сава», Центр сучасного мистецтва (усе в Белграді). А ще цікавими є певні споруди у гірській провінції, які демонструють майстерність архітекторів щодо проектування на складному рельєфі. До них належать готелі, комплекси спорту та відпочинку тощо.

Однак сьогодні усе це виглядає як сліди колишнього пафосу, що вже встигли дещо затертися і запилитися як у художньому, так і в суто фізичному розумінні. Та й у цілому в Сербії помічається колишня загальна потужність. Існує промислове виробництво, яке демонструє лише застарілі технології. Хоча слід віддати належне сербам — усе робиться ними самими. Слідів дизайнерської діяльності Євросоюзу майже нема. У той час, як у Хорватії, навіть у Чорногорії, не кажучи вже про Словенію, вони досить помітні.

Усе це призводить до того, що предметно-просторове середовище Сербії справляє таке враження, неначе воно законсервоване. Перед нами 1970–1980-ті роки. Це те, що могло вражати колись відвідувача зі Східної Європи, і вже не вражає сьогодні. Але люди старшого покоління, які жили за советського режиму, добре пам'ятають, що поїздки до Югославії (де тоді домінувала Сербія) вражали. Їм подобалася архітектура (стара й нова), а також твори місцевого виробництва у магазинах, а саме: меблі, одяг, взуття, біжутерія тощо, які були продуктами тодішнього югославського дизайну. Таких гарних товарів у себе советські люди ніколи не бачили.

Але балканські військові конфлікти та міжнародна ізоляція підірвали економіку Сербії. Проте паростки відродження вже помітні. З'являються автобани європейського зразка, нові архітектурно цікаві будівлі, зокрема котеджі.

Однак місцеві вироби легкої промисловості ще не помітні. Але у цілому в країні на-



Кадр телепередачі з використанням дизайну

бирає обертів рух «За Европску Србију», тобто за приєднання Сербії до Євросоюзу. Нині шістдесят відсотків сербів голосують за вступ до НАТО. Схоже, що серби свій європейський вибір уже зробили, і їхній дизайн має шанси відродитися як повноправний компонент європейського дизайну.

Саме тепер починають пробиватися перші паростки відродження на новому сучасному рівні. Поки що їх можна побачити в основному в дизайнерських журналах. Наприклад, у публікаціях про успіхи белградських студентів-дизайнерів у Салоні Сателіт в Мілані, про ексклюзивні меблі деяких сербських авторів, про проектні зразки інтер'єрів, які можна замовити, про міжнародну дизайнерську конференцію, що провадиться в Белграді у готелі «Югославія», і таке інше. Але ще більше публікацій у сербських дизайнерських журналах присвячено італійському дизайну. А відтак і адаптації італійського досвіду до сербських реалій.

Щодо інших країн колишньої Югославії, то кожна з них проходить свій досить відокремлений шлях у житті загалом і дизайнерському зокрема. Скажімо, Словенія у дизайнерських проявах являє країну, де дизайн уже «вийшов» на вулиці, а не лише на сторінки журналів. Словенський дизайн — це суміш австрійського з італійським на слов'янському ґрунті. Серед балканських країн Словенія найбільше виглядає «по-західному». І робить це без особливої напруги. Адже вона органічно є «заходом», а тому для наших порівнянь з Україною не дуже показова.

Боснія так само не зовсім показова, але через інші обставини. Вона надто бідна, і до дизайну в ній справа ще не дуже доходить. До того ж Боснія має давню, глибоку мусульманську культуру. Тобто не європейську. Через це аналізувати стан тамтешнього дизайну як дизайну Центрально-Східної Європи буде якось некоректно. Так само і Косово.

От Чорногорія, хоч і не багата поки що країна, зате «напів'європейська» та ще й курортна. Дизайн у ній зумовлюється явищем «курортності» — тим і цікавий. Він репрезентується на морському узбережжі та у горах середовищним проектуванням і графічним дизайном — тим, що сьогодні видно на курортах. А ще теледизайном місцевих каналів. Цей теледизайн може й був би непомітним, якби не містив у собі графічну стилістику двадцятирічної давності, яку глядач, виходить, повинен сприймати як щось нове й модне, — адже вона щовечора з'являється на телеекрані.

Щодо середовищних показників, то вони демонструють, що в Чорногорії елементарно брудніше, ніж у Хорватії, не кажучи вже про Словенію. Бруд на вулицях, начебто до дизайну відношення не має. Але коли занадто брудно — то і дизайн тьмяніє. Південне середовище Чорногорії показує тим, що має більше, ніж, скажімо, Хорватія, турецькоподібних елементів (Чорногорія пробула під турками протягом 350 років). Результати характерного «народного» середовищного проектування бачимо у близькому розташуванні одна від одної будівель. Біля них відсутня вільна, відкрита площа. Середовище перенасичене деталями у вигляді розкиданих, де завгодно і як завгодно, побутових предметів, розвішеної білизни тощо. Ще впадає в очі така картина: серед білого дня на маленьких майданчиках поблизу



Графічний дизайн у сучасній Україні

будівель сидять біля столиків дорослі чоловіки, годинами нічого не роблячи. Це нагадує певним чином сучасних греків з їхньою звичкою не поспішати та відпочивати. «Сега, сега», — люблять говорити греки, тобто «не поспішайте». Взагалі країни Південної Європи мають багато спільного.

Але на Південь тепер продовжує сунути Захід. Він, мабуть, вирішив прибрати той Південь до себе. Словенію вже взяли. Деякі з решти балканських країн однією ногою вже там. Євросоюз підгодовує їх у вигляді хоча б автобанів, масштабного будівництва на узбережжі тощо. Робить це врешті-решт для себе — аби не було під боком балканських конфліктів та «гостей» у вигляді голодних біженців. Він їм дає гроші, каже, за якими правилами вони мусять діяти, що мають робити і вимагає, щоб слухалися і робили. Особливо добре це видно на досить бідній Чорногорії та її південному населенні.

Отже, підсумовуючи сказане про дизайнерську активність балканських країн, можна констатувати, що з божою та євросоюзівською поміччю вони помітно просуваються вперед. У Словенії «дизайн на вулиці вийшов» (точніше, і не зникав ще з попередніх століть). У Хорватії — частково виходить. У Сербії також. У Чорногорії пробує виходити. Боснія, Македонія та Косово поки що не переконують у цьому. Під «виходом на вулицю» маємо на увазі не лише наявність дизайнерських об'єктів на вулицях міст, містечок та сіл. Йдеться про вихід дизайну з лабораторно-аудиторного стану в навчальних закладах чи в головах теоретиків та окремих творців, тобто вихід його у масове виробництво та реальне життя. Якщо мовити про характерні особливості балканського дизайну, то вони найбільше проявилися у сфері середовищного проектування, що зумовлено особливістю балканської архітектури. Графічний дизайн характерності не має, хоча він існує. Промисловий дизайн також ще не має — адже він поки що майже не існує.

Важко щось сказати про характерні риси сучасного дизайну Угорщини, Румунії, Молдови та Болгарії.

Угорці самі кажуть, що сучасний дизайн — не найсильніший їхній козир. Про нього мало що відомо у порівнянні, наприклад, з угорським сільським господарством чи угорською фармацією. Але розвиненість сільського господарства народжує свого роду сільськогосподарський дизайн. В Угорщині майстерно влаштовані сільськогосподарські угіддя: дуже рівні ряди дерев у садах, їм надано корисної та привабливої своєю округлістю форми, регулярними рядами посаджено городину, «під струнчку» накреслено поля тощо. Від усього віє великим досвідом, що наближає його до рівня дизайнерської праці, кінцевий результат якої корисний та гарний у всіх відношеннях продукт, який, у свою чергу, знаходить подальший дизайнерський розвиток у вигляді, сказати б, «дизайну страв», що подається на тарілках, зокрема у ресторанах (не випадково угорці мають міжнародне визнання у цій справі — десять кулінарних «Оскарів»). Це безмежна кількість різновидів гуляшів, їхні похідні — папрікаші, ще численні м'ясні страви «по-шопронськи», «по-енінгськи», а ще «тюшкеварські», «фехерварські». Кекфранкош, ще щось «по-будаварськи», «по-шадашьки». Страви з прісноводних риб, починаючи від славнозвісної угорської рибної зупи і закінчуючи «балатоні фогас». Це також зелена кухня (з угорських овочів та фруктів) і таке інше і тому подібне. Тобто «дизайн страв», що виростає з «дизайну сільськогосподарських угідь», є візиткою сучасної Угорщини.

Щодо міського середовища, то тут Угорщину «виручають» досягнення архітектури попередніх століть, головним чином другої половини XIX та початку XX ст. — періоду угорського пафосу у зв'язку з отриманням тоді рівних партнерських прав з Австрією у вигляді Австро-Угорської імперії. Цей пафос найкраще репрезентовано у Будапешті відомими архітектурними ансамблями. А от сучасне середовищне мистецтво не є примітним. Воно крокує загальноприйнятою доріжкою нагромадження об'єктів медіа-дизайну в міському та позаміському середовищі у вигляді нескінчених банерів та бігбордів, які рекламують відомі



Графічне оформлення в рекламі виробів з кераміки

світові бренди. А щодо сучасної архітектури, то вона не переконує у наявності потужної угорської архітектурної школи.

Не назвеш дуже помітними і досягнення у галузі інтер'єрного дизайну. Хоча й робляться спроби репрезентувати творення сучасних інтер'єрів у дизайнерських журналах Угорщини. Проте публікації ті являють собою, власне, інформування угорського населення про досягнення інтер'єрної галузі в західних країнах (журнали видаються угорською мовою з короткими summary англійською).

Отже, досягнення сучасного дизайну в Угорщині не є вельми значними. Можливо, це тимчасове явище. Адже мистецькі здобутки попередніх історичних періодів були все-таки значними. Цікава культурна самобутність угорців має місце. Дизайнерська освіта офіційно існує. Можливо, сучасний дизайн чекає на свій розвиток і от-от скаже про себе.

Так само можна оцінити сучасні дизайнерські практики Болгарії, Румунії та Молдови. Можливо, вдосконалення художньо-проектної освіти у цих країнах сприятимуть прискоренню дизайнерської практики. Не виключено.

Таким чином, підіб'ємо проміжні підсумки.

Дизайн Угорщини, Румунії, Болгарії, Молдови не є достатньо показовим. А от сучасна дизайнерська активність тих країн, що є більш показовими, демонструє джерела свого розвитку. Одне з них — це формування певних особливостей у кожному краї внаслідок адаптації західного досвіду під місцеву реальність. Особливості суттєво залежать від «географічної долі» країни. Наприклад, Балтія найбільше адаптує скандинавізм, Балкани — італійський, а центральний край, що між ними, — німецький досвід.

Звернімося конкретніше до України та до витоків розвитку дизайну в ній. Коли дизайнерська діяльність після перших двох десятиліть ХХ століття почала осмислюватися в Україні, котра належала тоді до СРСР, під назвою «виробниче мистецтво», то діями цього процесу виступили художники (В. Татлін, В. Єрмилов, В. Соколов та ін.). Парадоксально, але головну увагу художників привернув тоді чинник корисності. Вони зайнялися не так красою, як користю. Коли відбулося «друге народження» дизайну в СРСР — у 1960-ті роки, — то в ньому також домінував функціоналістський підхід.

На відміну від цього у Західній Європі та особливо у США протягом 20–30-х років ХХ століття було закладено основи стайлінгу, бо дизайн там почав входити у ринкову економіку. Натомість в Україні, що більшою частиною своєї території та населення належала СРСР, на місці зовнішньо-прикрашального ставлення до світу речей у попередню епоху, як спротив цьому виросло «виробниче мистецтво». Виробничники зайнялися не мистецтвом навколишнього середовища, а його переконструюванням. Ця робота йшла у річищі розвитку світового дизайну лише частково. Виробничники, як і дизайнери в Америці, у той час займалися здебільшого предметами побуту, облаштуванням житла, а не верстатами, приладами, машинами. Але ця начебто однакова за змістом робота провадилася за різними

напрямками. У США та Західній Європі було закладено основи стайлінгу як природного прояву ідеології вільного ринку. В СРСР, куди входила Україна — модернізації, причому по-советські директивно-примусової із нахилом саме у технічну модернізацію, у компоновально-конструкторське оновлення предметів.

Завдяки індустріалізації, а по суті воєнізації промисловості, в СРСР 1940–1950-х років взагалі майже забули про дизайн. У середовищі, що оточувало людей, накопичувалося не тільки культурне, а й технічне відставання. Коли воно почало загрожувати престижу та фінансовому благополуччю імперії, влада на початку 1960-х років здійснила спробу практично на порожньому місці створити величезну дизайнерську службу на чолі з ВНДІТЕ та його філіями, дві з яких були на території України — у Києві та Харкові, і відкрити дизайнерські спеціальності у трьох навчальних закладах СРСР, одним з яких став Харківський художньо-промисловий інститут.

Аналіз діяльності цих директивно створених інституцій показує, що протягом 30 років у технічно відсталій країні «розвинутого соціалізму» більшість дизайнерських проектів не реалізовувалася. До найхарактерніших рис дизайнерської діяльності тих трьох десятиліть належали такі:

- усі основні роботи київської та харківської філій ВНДІТЕ, відділів дизайну на українських заводах стосувалися сфери машинобудування та транспорту;
- головним напрямком проектування була модернізація прототипів;
- у дизайнерських проектах домінував чинник користі та зручності;
- у дизайнерській освіті склався парадокс: випускники-дизайнери, що мали сильний вишкіл у станковому мистецтві, мусили його забути і працювати у такому проектному полі, котре оперувало здебільшого чинниками користі та зручності об'єктів розробки.



Музичний центр для молоді. Студент І. Маковський.
Керівник В. Даниленко. Харків. 1998

Детальніше: у Постанові Ради Міністрів СРСР від 1962 р. № 394 першочерговим завданням було дизайнування продукції машинобудування, на останньому місці стояли товари легкої промисловості. Це визначалося тим, що експорт машин та верстатів, особливо у слаборозвинені країни, ще якоюсь мірою підтримував економіку, що згасала, і його треба було підтримувати за допомогою дизайну. Продукція легкої промисловості призначалася лише для внутрішнього ринку. З галузі української художньої промисловості знаходили збут за кордоном лише окремі унікальні та престижні роботи художників Львівських, Київських, Івано-Франківських, Полтавських, Херсонських, Кримських, Харківських та деяких інших заводів, що були цінні своїми художніми якостями та не потребували додаткового дизайнування. Необхідність розвитку експорту була головною причиною уваги влади до машинобудування.

Ще одна причина — ідеологічна. Слід було забезпечувати «гегемона» (робітничий клас) роботою, піклуватися про фабрики і заводи, а не про якість життя громадян. Тому пріоритет завжди належав верстатам і машинам, а не меблям, посуду, побутовим приладам тощо. Все це призводило до того, що проектувалися головним чином ковальські молоти, преси, великі вантажівки, потужні трактори, автобуси і значно менше — настільні лампи, кухонне



Проекти для промисловості. Дизайн-бюро I.D.I. Креативний директор О. Кушніревич. Campogalliano — Дніпропетровськ — Харків. 2000–2005

обладнання, побутові холодильники тощо. Цілком зрозуміло, що така спрямованість на дизайнерську модернізацію насамперед важкої техніки передбачала необхідність основну увагу приділяти функціональним якостям об'єктів, а не красі їх зовнішнього вигляду. Дизайнери боролися більше із застарілістю технічних вирішень, ніж думали про привабливий зовнішній вигляд промислових виробів.

Протягом трьох десятиліть, про які йдеться, заводи, що виробляли продукцію, спроектовану дизайнерами, працювали на застарілому обладнанні та допотопних технологіях. Дизайнери мусили б не покращувати вироби, а проектувати нові технології, але цього їм ніхто не доручав. Тому вони намагалися знизити вагу та енергоємність, покращити кон-

струкцію, замінити деякі матеріали, тобто займалися модернізацією прототипів.

Головна увага до користі та зручності визначалася наявністю у ВНДІТЕ в цілому та в Київській і Харківській філіях зокрема відділів ергономіки. Там велися глибокі дослідження з психології сприйняття, з напрямку ресурсу діяльності операторів, з визначення параметрів верстатів, машин, органів управління ними у зв'язку з психофізичними можливостями працівників. Зовсім не всі західні фірми та дизайнерські бюро могли провадити такі глибокі дослідження з ергономіки, як це було у філіях ВНДІТЕ. Це позначалося і на якості проектів щодо домінування в них чинників зручності, а не зовнішнього вигляду⁵.

Така спрямованість на модернізацію, а не на стайлінг, дала дизайну України вкупі із рештою СРСР деякі позитивні результати. На великих об'єктах вдосконалювалися методики проектування, концентрувалася увага на глибоко продуманому покращенні функціональних характеристик виробів.

У дизайнерській освіті, внаслідок домінуючої в теорії та практиці дизайну націленості на розробку функціональних та ергономічних параметрів виробу, склався парадокс, точніше розрив між тим, чого навчали студента у Харківському художньо-промисловому інституті, і тим, що він повинен був робити у професійному житті. Навчали його здебільшого академічному рисунку й живопису зразка Петербурзької академії мистецтв, а розробляти йому доводилося здебільшого утилітарні параметри промислових виробів. Впроваджуваний згори, так званий «соціалістичний реалізм» не тільки забезпечив пріоритет академічного вишколу у фаховій підготовці дизайнерів, а й під гаслами «боротьби з формалізмом» знищував самі основи професійного виховання. Так, зазнала нищівної критики методика викладання проректора Харківського художньо-промислового інституту В. Білика, що була спрямована на виховання у студентів метафорично-образного, тектонічно-образного та в цілому художньо-композиційного мислення.

Не могла не позначитися на розвитку дизайну й закритість країни. Дизайнери СРСР перебували у професійній ізоляції, практично не маючи можливості відвідувати закордонні виставки, знайомитися з новітніми дизайнерськими проектами та технологіями. Невелика

⁵ Воронов Н. В. Дизайн: русская версия. — М., Тюмень, 2003. — 207с.

кількість журналів («Projekt», «Interpres graphic», «Domus», «Form»), що потрапляли до професійного обігу вкрай нерегулярно — звісно, були ковтком свіжого повітря у тій інформаційній задусі, та водночас вони не відбивали всього розмаїття світової дизайнерської практики. Професійне спілкування обмежувалося лише країнами, що входили до соціалістичного табору і перш за все — НДР, що зумовило помітний вплив німецької дизайнерської школи на фахову освіту в СРСР. Останнє докладно висвітлене у наукових статтях О. Бойчука⁶.

Антигуманістична сутність советського устрою не могла сприяти розвитку дизайну. Якщо країна Рад жила для того, щоб працювати, а не працювала для того, щоб жити, то за таких умов суспільство втрачало розуміння того, що саме людина є метою культурного процесу. Відтак зміст дизайнерського проектування та дизайнерської освіти втрачав свою гуманістичну складову та, врешті-решт, і сенс. Тож не дивно, що у той час, коли західні країни вдалися до реформи вищої і, зокрема, дизайнерської освіти, в СРСР продовжувала зберігатися суттєва відстань між дизайн-освітою, потребами виробництва та розвитком технологій.

Останнє певною мірою зумовило ідеалістичний характер дизайнерської школи СРСР. Якщо у західних країнах розвинена промисловість, що перебуває в авангарді технічного та соціального прогресу, живить дизайнерську школу новітніми технічними, технологічними та соціальними ідеями, то зв'язок освіти та виробництва в СРСР, до якого належала й Україна, був скоріше бажаним, ніж дійсним. Низький рівень технологічного розвитку підприємств суттєво обмежував зміст та напрямки проектування. Така ситуація простежується практично у всіх тогочасних дизайнерських навчальних закладах, що неодноразово відзначалося на численних конференціях, присвячених дизайн-освіті та відповідних науково-методичних збірках⁷. Тож дизайнер за таких умов, замість того щоб активно формувати матеріальний світ, наповнюючи його новим соціальним та естетичним змістом, виявився таким собі одинаком-мрійником, якого не потребували ні виробництво, ні суспільство.

Власне, й розвиток теорії дизайну, що спостерігається саме у 1960–1980-ті роки не останньою мірою був зумовлений обмеженістю дизайнерської практики. Зазвичай цей період іменують часом розквіту дизайнерської теоретичної думки, якщо можна назвати розквітом ситуацію, що визначається діяльністю одного науково-дослідного інституту (ВНДІТЕ), наукової збірки («Труды ВНИИТЭ») та одного професійного журналу («Техническая эстетика»). Разом з тим, навіть за таких умов теорія дизайну випереджала (а не осмислювала) практику. За влучним висловом А. Устинова, це сталося внаслідок того, що «дизайн у нашій

⁶ Бойчук А.В. В плену иллюзий //Теория і практика матеріально-художньої культури. — Харків, 2002. — № 1. — С. 45–49.

⁷ Устинов А. Г. Отечественные дизайнерские школы //Дизайн в высшей школе. — М., 1994. — С. 148–164.



Проекти для промисловості. Дизайн-бюро I.D.I. Креативний директор О. Кушніревич. Campogalliano — Дніпропетровськ — Харків. 2000–2005

країні від самого початку формувався не стільки як професія, а скоріше як рух, подібно до громадського чи релігійного руху»⁸.

Зважаючи на те що головні наукові інституції розміщувалися в Москві, то виявляється цілком закономірним, що саме московська школа виконувала функції генеруючого ідеї центру, визначала напрямки викладацької та наукової діяльності.

Таким чином, дизайн в Україні 1960–1980-х років є прямою спадщиною, котра перейшла у 1990-ті роки до дизайнерської галузі незалежної України. Ця спадщина в загальних рисах вписувалася у контекст глобальної дизайнерської традиції XX століття — індустріально-орієнтованого дизайну модерністського зразка. Але були і суттєві відмінності, викривлення її. В Україні советського періоду та традиція зазнала вигляду ще більш підкресленого аскетичного і «сіренького» функціоналізму з відсталими технологіями, а отже, і з відставанням у проходженні ним своїх історичних стадій.

Аналіз розвитку дизайну в Україні періоду незалежності показує, що дизайнерська галузь зазнала суттєвих зрушень, які зумовлені головним чином становленням ринкової економіки. Ідеологія вільного ринку, а за нею і його перші практичні кроки в Україні швидко віддзеркалилися на сфері дизайнерської діяльності. Протягом 1990-х років з'явився ринок дизайнерських послуг. Він у першу чергу зачепив сфери графічного дизайну та середовищного дизайну. Замовлення на дизайн-графічну продукцію для новостворюваних фірм (візитні картки, бланки листів, конвертів, іншої фірмової документації, рекламних листівок, плакатів, різних елементів зовнішньої реклами, реклами на телебаченні тощо) з'явилися першими і стали реальною силою в сфері дизайну як важеля ринкової економіки. Слідом за ними йшли замовлення на інтер'єри офісів і магазинів та входи з вулиці до них — що вже могли собі дозволити ті замовники, в кого бізнесові справи йшли добре. До цього поступово стали додаватися замовлення на інтер'єри приватних помешкань, а також ресторанів, кафе, казино, клубних приміщень тощо, тобто продовжував складатися і розширювався ринок дизайнерських послуг — відбувалося освоєння досвіду Заходу, зокрема у дизайнерській ринковій сфері.

Разом із запозиченням самої сутності входження дизайну в ринок (поки що лише у сферах графічного дизайну та інтер'єру) запозичувалися також і західні стандарти візуальної культури — дизайнери намагалися ознайомитися з якомога більшою кількістю зарубіжних дизайнерських творів, щоб потім творчо переробляти їх на свій лад залежно від особливостей об'єкта розробки та забаганок замовника.

Такий стан справ, що склався протягом 1990-х років, розширюється та поглиблюється на початку XXI століття, але не змінює своєї корінної сутності — прагнення дизайнерів та замовників до досягнення західного вигляду продукту, котрий вони створюють.

Внаслідок започаткувань, про які йдеться, протягом лише одного десятиліття — 1990-х років, вигляд середовища українських міст помітно змінився: замість «сіренького», функціоналістичного наче б то правильного, а втім, нецікавого своєю однаковістю дизайну советсько-



Літак АН-70. КБ ім. Антонова. 2000-і рр.

⁸ Устинов А. Г. Отечественные дизайнерские школы // Дизайн в высшей школе. — М., 1994. — С. 150.

го зразка з'явилося більш урізноманітнене, барвисте і строкате середовище — звичайна ознака появи у краї вільної ринкової економіки. При цьому разом із професійно вишколеними дизайнерами у процесі творення цього середовища взяли участь і недовчені професіонали, а також численні аматори. Через це не всі дизайнерські твори 1990-х сягали високого професійного рівня. Та ще й низка професійних інституцій, котрі залишилися у спадок від СРСР, досить швидко припинили своє існування — маємо на увазі Київську та Харківську філіалії ВНДІТЕ, дизайнерські бюро на тих заводах, котрі припинили випуск продукції тощо. Їхні працівники — дизайнери-професіонали, пішли шукати щастя на ринку, чим і поповнили його ряди, але методичне ядро, котре містилося у тих інституціях, було втрачене.

Таким чином, ринкові зрушення в економіці призвели і до зрушень у професійній дизайнерській сфері, котра почала набувати здатності виживання в ринкових умовах, але надто швидко дала розвалити деякі свої суто професійні організаційні форми.

Сфера дизайнерської освіти — визначального складника майбутнього стану професії — так само зазнала змін протягом 1990-х років, але в ній не тільки нічого не було знищено, а й дещо придбано. Відбулося посвіжішання змісту і методів навчання, яке полягало у зменшенні в них модерністської парадигми, що донедавна мала статус саме професійної і була свого роду ортодоксією професії, й не підлягала обговоренню. У 1990-х роках вона стала підлягати обговоренню в середовищі дизайнерів-педагогів.

Окрім проникнення постмодерністичного світогляду у викладання профілюючих дизайнерських дисциплін важливим було те, що теоретичні дисципліни загального гуманітарного циклу також зазнали оновлення змісту, позбувшись підпорядкованості так званій марксистсько-ленінській методології. До навчальних програм увійшли призабуті, або заборонені за радянських часів імена, явища, твори. Це відразу ж благотворно вплинуло на збагачення загальнокультурного світогляду майбутніх дизайнерів. Сфера дизайнерської освіти, як і всі інші сфери життя, стала більше спілкуватися зі світом; почала доволі активно опановувати інформаційні технології, вводили їх у навчання як обов'язкову грамоту на початкових курсах і як невід'ємний складник обраної студентом дизайнерської спеціалізації на старших курсах.

Окрім цього, дизайнерська спеціальність опинилася в групі найпопулярніших в Україні. У зв'язку з тим, що в державі було запроваджено систему ліцензування та акредитації освітніх спеціальностей, будь-який вищий навчальний заклад отримав можливість сам ініціювати відкриття у своєму складі нових спеціальностей, аби лиш спромігся пройти бар'єри ліцензування. Тож в Україні кількість навчальних закладів, що отримали спеціальність «Дизайн», збільшилася в десятки разів. Якщо на початку останнього десятиліття XX століття їх в Україні було не більше п'яти то на початку першого десятиліття XXI століття їх стало вже понад 55 (див. матеріали Державної Акредитаційної Комісії). Цей процес мав як позитивні, так і негативні наслідки. До негативних належить те, що значна кількість новоутворених осередків демонструє слабку здатність забезпечувати якість підготовки дизайнерів на відповідному державним стандартам освіти рівні. Через це в середовищі дизайнерської громадськості навіть постало запитання: «А чи не накласти мораторій на відкриття все нових і нових кафедр дизайну бодай на три роки?», аби за ці роки мати змогу розібратися хоча б із тим, що понавідкривано. Це питання мало під собою підстави.

Але життя, як завжди, виявилось складнішим, ніж правильні побажання. У реальній дійсності подібні наміри здійснитися не могли, і процес тотального відкриття все нових і нових дизайнерських осередків освіти в Україні продовжується і сьогодні. Та в цій справі існує і зворотний бік, котрий являє собою позитивний елемент. Адже статистика щодо кількості дипломованих дизайнерів на тисячу населення в Україні демонструє, що цей показник, у порівнянні з розвиненими країнами, все ще є низький. Тож у збільшенні кількості студентів спеціальності «Дизайн» в Україні є сенс. Треба, однак, ретельніше контролювати якість

освіти, що її дають вищі навчальні заклади за цією спеціальністю, з одного боку, та на державному рівні надавати підтримку для підвищення якості новоутворених осередків, — з другого.

Щодо наявної дизайнерської практики, то вона демонструє, головним чином, лише наслідування сучасних модних форм, котрі знайдені дизайнерами інших країн — переважно західних. Коли воно виконується на високому, не нижче світового, професійному рівні — то це вже цілком гідне досягнення. Але це досягнення все одно є, по суті, лише висококваліфікованим повторюванням того, що вже зроблено іншими. Доки буде продовжуватися повторювання, доти про Україну як дизайнерську державу ніхто в світі не знатиме.

Але досі Україна не ставила і сьогодні не ставить завдання творення поняття «український дизайн», вдовольняючись наявністю «дизайну на теренах України». Якби вона таке завдання поставила, то на сторінках дизайнерської преси, котра в Україні вже існує, можна було б знайти полеміку між дизайнерами стосовно цього. Такого навіть добре озброюючи око ми знайти не можемо.

Натомість ті країни, котрі створили поняття, про яке йдеться, — Фінляндія з її «фінським дизайном», Італія з її «італійським дизайном», Японія з її «японським дизайном», мали свого часу і мають нині відповідні дискусії на сторінках професійної дизайнерської преси.

Якою ж, з огляду на все сказане вище, варто бачити українську версію дизайну? Думається, що досить схожою з версіями інших країн Центрально-Східної Європи, виходячи зі схожості попереднього розвитку усіх цих країн.

Відтак видається доречним «не видумувати велосипед», не придумувати якийсь третій, чи то четвертий, чи ще якийсь там шлях розвитку українського дизайну, а бути реалістичнішими та прагматичнішими. У нашому розумінні це означає осмислювати світовий досвід розвитку дизайну невідривно від розвитку його у найближчих сусідів — центрально-східно-європейців. Адже вони найближчі історично та ментально, на їхніх помилках та успішних кроках можна багато чого навчитися.

Зважаючи на сказане, спираючись на власний досвід порівняльного аналізу та особисті розмірковування стосовно реалістичної версії українського дизайну, хотілося б висловити низку думок.

Зважаючи на ту обставину, що чудес на світі не буває, що економічне багатство країн Центрально-Східної Європи не зможе одразу стати в один ряд зі світовими лідерами, треба й діяти адекватно цій обставині. У зв'язку з тим, що дизайн органічно вплетений в економіку, він має вибирати і відповідні пріоритети.

На нашу думку, дизайнерськими та архітектурними пріоритетами для країн Центрально-Східної Європи мають бути не грандіозні проекти, не культивування проектної гігантоманії. Маються на увазі, наприклад, такі напрямки, як зведення хмарочосів в архітектурі чи дизайнерське забезпечення в проектуванні грандіозних космічних апаратів, чи ще щось не менш грандіозне⁹. Натомість замість одного хмарочоса на ті самі гроші можна звести сотні котеджів, а замість космічної станції виготовити низку досконалих зразків земної побутової техніки.

Здавалося б, думка зрозуміла: від фінансових можливостей залежить і вибір напрямів роботи. Адже неможливо нині змагатися із Заходом у витрачання грошей. Як зазначає народна мудрість, «поки товстий всохне — худий здохне». Але ця мудрість якось не завжди береться до уваги бідними. Разом із цим інколи приземленість у виборі пріоритетів демонструють цілком багаті. Так, наприклад, у Скандинавії ви не побачите хмарочосів. Ані у Стокгольмі — найбільшому зі скандинавських міст, ані у Копенгагені, ані в Осло або Гельсінкі.

⁹ Тут, звичайно, можуть бути певні винятки. Якщо Україна давно вже має аерокосмічну галузь, то її доцільно залишити й розвивати. Якщо ж в інших країнах її нема, то не треба й заводити.

Натомість в українському Києві побачите, у польській Варшаві також. У чому ж річ? Адже грошей, наприклад, в Україні значно менше, ніж, приміром, у Швеції, яка має один з найвищих у світі показників рівня життя. А справа в позиції. Скандинави не зводять хмарочоси свідомо. Така їхня позиція. Українці їх свідомо зводять. Їхня позиція така. Парадокс.

Зрозуміло, що напрями творення матеріальних предметів обираються не одними лише дизайнерами, а, точніше, взагалі не ними. Тим часом саме дизайнери є представниками гуманітарної культури у сфері техніки, і тому саме вони можуть успішніше за інших працювати у виборі технічних пріоритетів спільноти, до якої вони належать (якщо їх захочуть почути техніки, влада та бізнес).

Шляхи вибору пріоритетів, на нашу думку, могли б бути приблизно такі.

У галузі архітектури та прилеглої до неї зони дизайну це розвиток котеджного будівництва, а також малоповерхового — цивільного та житлового. Він потягне за собою розвиток технологій, спрямованих саме на активізацію відповідних виробничих структур. Зрозуміло, що багатоповерховість виростає з дефіциту придатної для життя землі, а не просто так. Утім, країни Центрально-Східної Європи — це не Японія і не Китай. Землі у перерахунку на одного мешканця в них достатньо, щоб не напружуватися, лізучи в небо, ще протягом багатьох десятиріч. За такою архітектурою має потягнутися і ландшафтний дизайн неіндустріальних ландшафтів.

У галузі, наприклад, машинобудування, варто, на нашу думку, пріоритетом визначати сільськогосподарське машинобудування, зважаючи на аграрну сутність країн Центрально-Східної Європи у гарному розумінні цих слів. Високоякісна, дизайнерськи досконала сільськогосподарська



Фрагмент реставрації «Дому з химерами». Автори: О. Граужис, О. Кравченко, С. Артюх, Т. Баурмай, С. Лабуть, О. Сторожук, Н. Черкашина, Л. Григорова, Є. Чернокозенко, А. Іпат'єва. Київ. 2003

техніка підвищить ефективне творення аграрного продукту, що вже дуже добре. Але, окрім цього, вона сама по собі є добрим продуктом для експорту. Якщо вкласти проектні зусилля саме у створення та перманентну модернізацію сільськогосподарської техніки на найвищому рівні, вона стане брендом країн, про які йдеться. Звісно, на початку треба витратитися, вкласти великі кошти. Але на те він, вибір пріоритетів, і потрібен, щоб вкладати не в усе потроху і в результаті мати трохи, а натиснути на одну, але саме ту клавішу, що потрібно, і мати багато. Якщо натиснути саме на неї (а не поруч, або взагалі не там), то механізм розкручування бренду увімкнеться і почне працювати з усіма ринковими наслідками своєї праці. Ще раз повторимо, що ми цілком свідомі того, що не дизайнери обирають пріоритети, про які йшлося, і не вони, грішні, тиснуть на ту клавішу, про яку ми сказали. Але вони можуть впливати на мозок держави, якщо живуть у громадянському суспільстві. Вони є тими гуманітаріями, які вплетені в техніку, і їм подеколи буває видніше, куди краще рухати технології і які обирати пріоритети розвитку виробничої сфери, ніж часом самим виробничникам, а також можновладцям.

Ще однією пріоритетною галуззю, на нашу думку, має бути та зона дизайнерської

діяльності, яка межує з прикладним мистецтвом. Ця зона не вимагає у своєму виробничому прояві надвеликих фінансових вливань. Творення з неї центрально-східноєвропейського дизайнерського бренду передбачає інше — високий рівень художньої складової дизайнерської праці. Підґрунтя для розквіту цієї складової країни Центрально-Східної Європи мають завдяки глибоким пластам їхніх місцевих культур та наявності солідних художніх навчальних закладів. Маються на увазі такі вироби, як меблі, посуд, а також більш складні технічно побутові речі, а ще тканини, одяг, усіляке обладнання інтер'єрів та екстер'єрів тощо.

І, нарешті, ще однією пріоритетною галуззю є мультимедіадизайн. Він так само не вимагає надвеликих фінансових вливань. Натомість є вдалим інструментом творення позитивного іміджу Центрально-Східної Європи завдяки своїй зображальній сутності. За умови, звичайно, роботи у цій галузі всебічно підготовлених і завзятих професіоналів.

Окрім названих вище напрямів, важливим також, на нашу думку, є історичний підхід до проектування сучасних речей. Адже форми з минулого, що відібрані історією, несуть у собі великий художній потенціал, неповторно складений у тому чи іншому краї. Через це не варто повністю відкидати ті форми у процесі сучасного проектування. А для того, щоб вони були доступні «для вжитку», замало тримати їх лише у підвалах архівів як історичні документи. Вони мають бути перед очима всього суспільства. Для цього необхідно мати достатньо розвинену інституцію професійних художників-реставраторів, а отже на їхній фаховій освіті не треба дуже економити.

Якщо ми спроекціюємо сьогоднішні дизайнерські реалії в Україні на сформульовані вище пріоритети, то побачимо таке:

- у галузі дизайну в котеджному будівництві, а також у малоповерховому (цивільному та житловому) бракує власних українських проектів;
- у галузі дизайну в сільськогосподарському машинобудуванні XXI століття справа ще й не починалася;
- та зона дизайнерської діяльності, яка межує з прикладним мистецтвом, кількісно мала, хоча вона й не вимагає у своєму виробничому прояві надвеликих фінансових вливань;
- лише у мультимедіадизайні існують помітні успіхи, які найбільш виразно репрезентуються у теледизайні, графдизайнерській адаптації світових культурних брендів під місцевий ринок, різноманітній друкованій рекламній продукції тощо; саме там можна побачити досить багато якісного дизайнерського продукту європейського рівня;
- напрям збереження та залучення до сучасного дизайну історичної спадщини матеріальної культури українців не набув потужного розвитку на професійному рівні; стихійні демарші аматорів народної культури ми в даному разі не розглядаємо.

Таким чином, українському дизайну у XXI столітті роботи — хоч греблю гати. Бо насправді її ще й не розпочато, як на суворий погляд європейської реальності.

Сподіваємося, що вона розпочнеться у найближчому майбутньому.

Орест ГОЛУБЕЦЬ,

професор Львівської національної академії мистецтв,
доктор мистецтвознавства

ДИЗАЙН ТА РАДЯНСЬКА ІДЕОЛОГІЯ

У зв'язку із задекларованою назвою цієї статті згадую свою першу подорож у західний світ. 1989 року я отримав запрошення на стажування в Український вільний університет, розташований у центрі однієї із найбагатших земель Федеративної Республіки Німеччини — Мюнхені. Мені, випускникові Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, кандидату мистецтвознавства, який захистив дисертацію у Москві, тодішнє володіння актуальною інформацією та фаховими знаннями видавалося вповні задовільним.

До цього часу пам'ятаю емоційний стрес, спричинений моїм тривалим перебуванням у Мюнхені, сприйняттям світу, який, як нас учили, мав би «загнивати». Поряд з багатьма іншими факторами, найголовнішим виявилось саме те, що безпосередньо пов'язане зі сферами дизайну. До всього, що бачили мої очі, до чого торкалися руки, була причетна творча думка художника-дизайнера. Будинки і простір між ними, парки, сквери, магазини, дороги, світильники, тротуари, автомобілі... двері і дверні ручки, вікна, увесь нескінченний ряд побутово-ужиткових предметів і навіть пропозиції фірми, яка... виробляла надгробки, були оригінальними, напрочуд простими і, водночас, такими свіжими за творчим задумом. Після отриманих вражень та повернення до Львова мені тривалий час важко було, як кажуть, «прийти до тями»...

З певної віддалі часу усвідомлюю, що причиною такої реакції на середовище, в якому я опинився, стало тривале заперечення радянським суспільством дизайну, як одного з основних рушіїв прогресу в світі, де панує здорова конкуренція.

Сьогодні поняття дизайну присутнє практично у усьому, що оточує нас у повсякденному житті. В українських мистецьких навчальних закладах дизайнерські спеціальності належать до числа найпопулярніших і збирають величезні конкурси. Більше того, їх прагнуть відкрити повсюдно, в тому числі й там, де раніше ніхто не чув про таку спеціальність і де практично нема відповідних фахівців. Магічне слово «дизайн» притягує всіх, незалежно від того, чи розуміють вони саме його значення. Але мало хто з теперішньої молоді знає, що лише двадцять років тому дизайн був у нас фактично заборонений і пов'язаний із ідеологічно ворожим для нас капіталістичним суспільством. Великою мірою ключ до тодішньої ситуації дає термінологія, яка існувала в суспільстві, тривалий час ізолюваному від навколишнього світу та в загальній масі переконаному у своїй прогресивності, постійному перебуванні «на передньому краї». З цього приводу не будемо сягати давніх радянських часів, а звернемося до новішого і дещо прогресивнішого двотомного видання, яке вийшло у світ 1986 року, коли розпочинався процес розвалу СРСР¹. Показовим тут є загальне ставлення до дизайну.

Відомо, що у радянському суспільстві поняття «дизайн» заміняли головним чином «художнім конструюванням». Не випадково у тлумаченні останнього йдеться «про часте його отождолення з дизайном». Фактично такими ж є завдання — «творча проектантська діяльність, скерована на удосконалення предметного середовища, яке оточує людину, засобами промислового виробництва» (тут і далі переклад з російської — О.Г.). Зазначимо також, що така діяльність здійснюється художником-конструктором, а у дужках — дизайнером.

Разом з тим, характерним є твердження, що фактично пояснює заперечення дизайну в радянському суспільстві: «... у 30–40-і роки, насамперед у США, художнє конструювання отримало розвиток у формі так званого комерційного дизайну, який використовується як ефективний інструмент конкурентної боротьби»².

¹ Популярная художественная энциклопедия: Архитектура — живопись — скульптура — декоративное искусство: В 2 книгах. — М.: Советская энциклопедия, 1986. — Кн. 1. — 447 с.; Кн. 2—432 с.

² Там само. — Кн. 2. — С. 370.

Цікаво, що енциклопедія водночас подає і саме тлумачення дизайну (пропонуючи при цьому глянути, що таке художнє конструювання). Ідеологічна підоснова тут є цілком очевидною, виходячи з таких слів: «... Всупереч твердженням багатьох буржуазних теоретиків дизайну, він не є сам по собі соціальною силою, здатною кардинально реформувати сучасне суспільство..., в умовах капіталістичного «суспільства споживання» дизайн стає знаряддям конкурентної боротьби»³.

Із двох наведених цитат зрозуміло, чому дизайн не міг бути прийнятим у радянському суспільстві, яке принципово протистояло капіталістичному, «буржуазному» світові. Поруч із художнім конструюванням, в СРСР існували також такі поняття, як технічна естетика та значно традиційніше — декоративно-прикладне мистецтво. Згадана енциклопедія не дає окремого поняття «технічна естетика», проте коментує існування аналогічного за назвою всесоюзного періодичного видання, заснованого 1964 року. Зазначається, що цей орган належить Всесоюзному науково-технічному інституту технічної естетики Державного комітету з науки і техніки і «висвітлює питання теорії і практики художнього конструювання»⁴. Фактично все знову зводиться до проблем дизайну, окресленого лише іншими термінологічними поняттями.

Дивними у теоретичному обґрунтуванні виявляються стосунки дизайну з «декоративно-прикладним мистецтвом» і «художньою промисловістю». З одного боку, наголошується на тому, що творчість конструктивістів у СРСР і функціоналістів у Німеччині та інших країнах багато в чому визначала появу дизайну. Тут же засуджується пріоритет «формально-технологічної сторони» на початку 1920-х років, що приводить до «ототожнення художньої творчості з виробництвом речей, запереченням ролі декору у формуванні художнього образу твору декоративно-прикладного мистецтва». З цього часу шляхи декоративно-прикладного мистецтва в СРСР і дизайну на Заході немов би розходяться. Однак далі нас чекає парадоксальний висновок у вигляді твердження, що унікальні твори декоративно-прикладного мистецтва повинні служити «зоровими акцентами у художньо організованому середовищі, твореному головним чином індивідуалізованими за формою художніми виробами заводського виробництва і предметами, які створюються на базі дизайнерського проектування»⁵. У фахівців може виникати закономірне запитання: що ж таке «індивідуалізовані вироби заводського виробництва» і «предмети дизайнерського проектування»?

Певні пояснення знаходимо у наступному словосполученні — «художня промисловість». Зокрема, зазначається, що «у середині ХХ ст. прогрес знову (як і в 1920-і рр.) привів до захоплення техніцизмом, до протиставлення дизайну декоративно-прикладному мистецтву...». Саме ця фраза є дуже важливою, адже вона розкриває основну думку, впроваджену радянськими ідеологами. Далі стверджується, що «з кінця 60-х рр. ідейна змістовність, пластичне різноманіття і декоративне звучання виробів художньої промисловості відновлюється у своєму значенні», але, зауважимо, завдяки доволі сумнівному позитивному фактору: посиленню тенденції імітації «приймів старовинного ремесла засобами сучасного машинного виробництва». Насамкінець зроблено висновок про те, що «сучасна художня промисловість — одна з важливих ділянок соціалістичної художньої культури, головним завданням якої є впровадження мистецтва у повсякденний побут»⁶.

Фактично маємо немов би справу із завданнями, на загальнотематичними дизайну. Однак радянська теорія і практика не хотіла цього визнавати, трактуючи дизайн як складову «ідеологічно ворожого суспільства». Протиставити йому можна було лише традиційне декоративно-прикладне мистецтво. В такому випадку можуть виникати певні аналогії: якщо після досягнень авангарду в галузі образотворчого мистецтва, соцреалізм став ознакою очевидного пово-

³ Там само. — Кн. 1. — С. 223.

⁴ Там само. — Кн. 2. — С. 291.

⁵ Там само. — Кн. 1. — С. 213–214.

⁶ Там само. — Кн. 2. — С. 370.

роту в минуле, то, відповідно ж, після новітніх ідей дизайну, кроком назад було намагання штучно утримувати на противагу йому пріоритети декоративно-прикладного мистецтва.

Спробуємо тепер визначити місце дизайну на тлі сьогодишнього поступового розвалу прийнятої за радянських часів ієрархічної триступінчастої системи класифікації мистецтв. Нині вона виглядає застарілою і неактуальною на всіх рівнях, однак з певною інерцією її впливу доводиться все ще стикатися.

Як відомо, найвище положення в цій системі займало монументальне мистецтво. Означення «монументальне» в більшості західних спеціалістів викликає асоціації з проголошеним радянською владою на початку ХХ ст. «ленінським планом монументальної пропаганди». Твори величезних розмірів, покликані увічнювати «передові суспільні ідеали», нині перетворилися в реліктові сліди гігантоманії епохи тоталітаризму. З роками у нашій свідомості виробився певний стереотип: будь-який пам'ятник чи пам'ятний знак мусить бути величезним, бо лише тоді він є суспільнозначимим. Насправді ж, досвід минулого і сьогодення (за винятком хіба що різного роду імперій) свідчить про потребу логічної «гуманізованої» співмірності творів такого типу з людиною і навколишнім середовищем.

Замість означення «монументальний» найчастіше сьогодні фігурують модифікації «архітектурний» чи «архітектонічний». Таким чином, у трактуванні самого поняття акцент справедливо переноситься з політико-ідеологічної на фахову основу. Крім того, означення «архітектонічний» немов безпосередньо наближає нас до дизайнерського підходу у сфері формотворення. На Заході архітектура і дизайн давно злилися у вирішенні спільних завдань формування життєвого простору сучасної людини, тоді як радянське суспільство постійно відчувало наслідки «політизованого» у часи сталінського ампіру «синтезу» архітектури, скульптури, живопису та декоративно-прикладного мистецтва.

Наступну, нижчу сходинку посідало «образотворче мистецтво». Його застосовували як аналог до російського «изобразительного искусства» і нерозривно поєднували з пріоритетами міметичної природи мистецтва реалізму (насамперед, соціалістичного). На сьогодні важливо враховувати істотну різницю в семантичній основі російського та українського означень, а саме: зображення чогось у першому випадку і творення образів — у другому. Перше з понять виразно звужене, зведене до окреслення зображального, фігуративного мистецтва, тоді як друге — незрівнянно ширше і за умови вилучення радянського стереотипного тлумачення є цілком актуальним і сьогодні. Необхідно лише в сучасному термінологічному словнику виразно окреслити межі «образотворчого мистецтва» і повернути йому широкий спектр творчих методів і форм.

Далі підходимо до моменту, найважливішого стосовно проблем дизайну. Останню, найнижчу сходинку в ієрархічній системі посідало декоративно-прикладне мистецтво. Для його визначення нині переважно вживається відповідніший для української мови термін «декоративно-ужиткове мистецтво». Феномен цього терміна, в його тлумаченні за радянських часів, не має аналогів і з позицій сьогодення потребує особливого переосмислення.

Безумовно, перша частина цієї зв'язки може й нині означати певну дію, тобто процес декорування, оздоблення чогось. Натомість цілком штучним є подальше застосування означення «декоративний» для пояснення певного задуму, композиційного підходу чи способу виконання мистецького твору. В специфічних умовах тоталітарного суспільства це означення немов натякало на щось, що було забороненим і, разом з тим, давало можливість залишатися в межах офіційно дозволеного (на відміну від горезвісного «формалізму»). Поняття «декоративності» виправдовувало певні поступки режиму від твердо задекларованих у сферах образотворчого мистецтва канонів, виявлялося рятівним і вкрай необхідним для багатьох художників. У перекладі ж на мову усталених у світі понять, ми фактично мали справу зі звичайним протиставленням двовимірному, площинному простору ілюзорному, тривимірному, який завжди домінував у мистецтві реалізму і натуралізму.

Потреба у подібних термінологічних маніпуляціях сьогодні відпала. Тому виставкові твори «станкового» характеру, виконані в кераміці, склі, текстилі, дереві, металі чи інших матеріалах, які раніше примикали до сфер декоративно-прикладного мистецтва, нині можемо сміливо зараховувати до нескінченно різноманітного за засобами художнього вираження сучасного «образотворчого мистецтва».

Найцікавішою є друга частина термінологічної зв'язки, а саме: поняття «прикладне» або «ужиткове». Якщо заборонений у нас раніше дизайн окреслювався поняттями технічної естетики чи художнього конструювання, то «прикладне мистецтво», яке в тоталітарному суспільстві значною мірою виконувало його функції, скеровувало на нерозривний зв'язок з народними традиціями. Саме тому воно практично не торкалося сучасних розробок у сфері формотворення та проблем ефективного функціонування конкретних виробів. До того ж безконкурентне, практично позбавлене щоденних потреб моди і стилю, підкреслено «скромне», в основній масі, суспільство тривалий час звертало мало уваги на красу буденних виробів і предметів «широкого вжитку». Разом з тим мусимо визнати, що прихований потяг до всього імпортного завжди був помітним. Про це, зокрема, засвідчила зростаюча популярність товарів, імпортованих у 1960–1970-х роках з «дружньої» нам Китайської Народної Республіки.

Із сказаного випливає, що поняття «декоративно-прикладне мистецтво» сьогодні немов би підлягає активним процесам розшарування на дві окремі частини, з наступною їх помітною модифікацією. Цю термінологічну зв'язку сьогодні можна вважати швидше пов'язаною з традиціями народного, а не професійного мистецтва. Адже на рівні професійного мистецтва у радянський час вона практично об'єднувала те, що, з одного боку, мало б перебувати в образотворчих сферах («декоративне»), а з іншого — примикати до актуальних проблем «реабілітованого» нині дизайну («прикладне»).

Повернемося до «Популярної художньої енциклопедії: архітектура — живопис — скульптура — графіка — декоративне мистецтво». Судячи з титульної назви, поняття дизайну поглигло тут з'явитися хіба що в галузі «декоративного мистецтва». Однак виникає закономірне запитання: чому ж саме поняття «декоративне мистецтво» в такому «автономному» вигляді не фігурувало в окресленій вище триступінчастій системі класифікації мистецтв? Стикаємося ще з одним термінологічним парадоксом радянського часу. Згадане енциклопедичне видання подає поняття «декоративне мистецтво», яке включає наступні означення: «монументально-декоративне», «декоративно-прикладне» та «оформительське». А отже, воно є значно ширшим від останнього зі згаданих вище «ступенів» — декоративно-прикладне мистецтво⁷.

Як уже відзначалося, названа енциклопедія була видана у час, коли в радянському суспільстві розпочиналися помітні зміни. Оголошена партійною верхівкою «перебудова» передбачала його значну модернізацію та хоча б часткову відкритість до навколишнього світу. Тому автори багатьох вміщених у книзі статей намагалися мислити по-новому і, водночас, немов би «зависали» у суперечливих кроках подолання усталених роками ідеологічних стереотипів.

Незалежно від вживаних термінів, очевидним фактом залишалося те, що радянське «художнє конструювання» чи «технічна естетика» тривалий час працювали не для задоволення потреб конкретних людей, а для потреб тоталітарного суспільства. Для останнього самі індивідуальності, як і процеси індивідуалізації, були не лише непотрібними, але й значною мірою «шкідливими». Здавалось, що повсюдно, неважливо в стосунку до людей чи предметів щоденного вжитку, панували «ГОСт» та універсальні підходи. Виділятися із загальної маси було просто непристойно і вважалося ознакою «поганого тону».

Що ж сталося після несподівано швидкого падіння «залізної завіси», спровокованого процесами «перебудови». У пострадянському просторі наступив закономірний стрес — наша промисловість виявилася на диво немічною та відверто позаконкурентною. Основна причина в тому, що в СРСР ніколи не виникало реальної потреби змагатися із західним виробником

⁷ Там само. — Кн. 1. — С. 212.

(за винятком хіба що гонки озброєнь та освоєння космосу). «Їхня» продукція, якщо й випускалася сюди, то в дуже «дозованих» межах, переважно для потреб «еліти» (яку обслуговували спеціалізовані магазини закритого типу). Відповідно і наші вироби «туди» не випускалися. Вони могли потрапляти лише в країни, які розвивалися і входили до сфери впливу комуністичної ідеології. До того ж структура нашого виробництва була дуже громіздкою. В регіонах вона була свідомо зав'язана на постійних контактах з великою кількістю інших виробників, які, нерідко, перебували на доволі великих відстанях. Так, наприклад, на Львівському автобусному заводі комплектуючі деталі до машин звозилися майже з сорока закутків колишнього СРСР, а фабрика, яка виробляла сигарети, розташована поблизу Львова, отримувала фольгу для упаковок з Вірменії. Бузмовно, після розвалу тоталітарного монстра підприємства такого типу не могли далі працювати.

Тривалі роки ми жили поза існуючою, звичною та давно відрегульованою у світі системою порівняння і вибору того, що краще. Оцінка зробленого нашими руками була цілком відносною. Тому на партійних форумах у доповідях керівників найвищого рангу можна було почути абсурдні фрази на кшталт того, що ми повинні «задавати тон» у світовому автомобілебудуванні. Реально такі слова вели до творення чергової практично недосяжної містифікації — конкуренції з такими потужними виробниками як, наприклад, «Mercedes», «BMW», «Renault» чи «Ferrari». Для сьогоднішньої молоді це може видаватися дивним, але мова про такі речі йшла тоді, коли у нас лише у 1970 році з'явилося перше авто нового покоління ВАЗ 2101, яке базувалося на італійському «Fiat 124», запроектованому ще 1966 року. На цій машині на дорогах нашого гатунку можна було «витискати поза сотку». А 1984 року з'явилося чергове «диво» — перша передньопривідна модель для широкого вжитку. ВАЗ 2108 «Самара» радянські люди отримали з великим запізненням, адже авто з переднім приводом на Заході були відомі уже у 1930-х роках.

Показова скромність тоталітарного суспільства становила один із принципів його розвитку та загального вияву патріотизму. Хоча, насправді, все могло виглядати зовсім інакше: партійна верхівка нерідко могла мати те, чого бажала. Розвиваючи тему транспортних засобів, згадаємо хоча б пристрасть до колекціонування імпортних легкових автомобілів найвищого класу колишнім партійним лідером СРСР Л. Брежнєвим.

Можемо вважати закономірним і той факт, що у герметизованому, відмежованому від навколишнього світу просторі цілком звичною справою ставав відвертий плагіат. Авторське право тут фактично не визнавалося. Воно не мало юридичного статусу, тим більше на рівні міжнародного спілкування. Наприклад, поряд із радянською «Волгою» та «Победою», не лише перший «Запорожець», званий у народі «горбатим» та скопійований зі знаменитого італійського «Fiat 500», але й навіть наступний, який заслужив іронічну назву «вухатий», також був «змальованим», на цей раз з «NSU Prinz 4» (німецької моделі 1961 р.).

Цілковита «терпимість» до плагіату, однак, не означала того, що в СРСР не було власних цінних та оригінальних дизайнерських розробок. Просто вони, зважаючи на недостатню мобільність усіх етапів впровадження авторських ідей, зазвичай, не доходили до процесу виробництва. В окремих випадках розвиток достатньо амбітних проектів нещасливо переривався аваріями або війсьними діями. Так, під час святкового параду у Москві, в травні 1936 р., був зруйнований унікальний за конструкцією гігантський агітлітак «Максим Горький». Його величезний корпус та широчезні крила були виготовлені з гофрованих листів дюралюмінію, а неймовірну потужність створювали шість моторів на крилах та додатковий спарений двигун на фюзеляжі⁸.

Так само, лише в одному екземплярі, вийшов у світ оригінальний за конструктивним вирішенням, але на диво банальний за назвою гісер-катамаран «ОСГА — 25» (1938). Пластична концепція цієї машини вражала композиційною цілісністю, органічною єдністю зовнішнього

⁸ Михайлов С. История дизайна. — М.: Союз дизайнеров России, 2004. — Т. 2. — С. 98–99.

вигляду та інтер'єрів, багатоманітністю реально впроваджених новаторських ідей, зокрема, застосуванням для чисельних металевих деталей методу об'ємного формування, а також пластмаси. Автори проекту домоглися навіть серійного виробництва окремих деталей. Однак корабель-красень, оснащений двигунами від торпедних катерів і здатний розвивати фантастичну як на той час швидкість 80 км за годину, був знищений під час Другої світової війни, напередодні окупації німцями Одеси⁹.

Краща доля випала радянському малолітражному автомобілю «KIM 10», який вперше у вітчизняній практиці реалізував ідеї відомої у світі обтічної форми «стрімлайн» і так званого «несучого кузова». Цікаво, що перші зразки машини також демонструвалися під час травневого параду в Москві (1940). Загалом їх було виготовлено близько тисячі екземплярів, та подальше серійне виробництво перервала війна¹⁰.

Загальновідомою і чи не найхарактернішою є історія створення в СРСР оригінального автомобіля-таксі (1963–1965). Незважаючи на період «відлиги», коли в радянському суспільстві багато що підлягало процесам перемін, цей проект не зміг подолати бюрократичні застави. Таксі було створене у Всесоюзному науково-дослідному інституті технічної естетики. В ньому все було незвичним: компонування салону вагонного типу, широкі розсувні двері, розташований позаду впоперек двигун і склопластиковий корпус. Аналоги подібних машин з'явилися на Заході лише через декілька років. Їх високі експлуатаційні якості були очевидними. Однак саме такий підхід виявився неприйнятним для «відповідальних» працівників міністерства, які не переносили нічого нового та мислили за принципами безликої радянської стандартизації. Незважаючи на те, що авторський колектив показав діючий екземпляр машини, цьому проекту, як і «багатьом іншим прогресивним проектам того часу, так і не судилося бути зреалізованим у промисловості в умовах планового соціалістичного господарювання».¹¹

Безумовно, зазначену ситуацію в транспортній галузі можна було спостерігати і в інших сферах діяльності художників-дизайнерів. Реальний вихід їхньої творчої енергії нерідко міг наблизитися до нуля. Саме тому у 1970-х роках з'явилося безпрецедентне явище так званого «паперового дизайну» — недовготривалих, зафіксованих на аркушах паперу, в паперових і картонних макетах ідей, які ніколи не були втіленими.

У нашій статті згадано низку фактів, про які необхідно пам'ятати. Нерідко вони виправдовують нашу некомпетентність та, разом з тим, породжують закономірне бажання надолужити втрачене. На жаль, наше минуле все ще виявляє здатність впливати на сучасність. Саме тому важливішим є тверезий аналіз теперішньої ситуації, яка, до речі, є далеко не благополучною. Фактично, маємо те саме: великий творчий потенціал у вигляді талановитих випускників українських мистецьких навчальних закладів і зруйновані виробничі потужності, які лише іноді подають перші «ознаки життя». Складається дивне враження: немов би ми вкорті стаємо на ті самі «граблі», тільки з іншого боку.

Безумовно, у сучасному глобалізованому світі молодому українському дизайну нелегко буде віднайти свою нішу, достойно витримати конкуренцію із транснаціональними виробниками, які володіють величезним досвідом та значними ресурсами. Нам, мабуть, варто використати своєрідний ефект «зворотної хвилі», яка, всупереч процесам універсальзації та активного нівелювання регіональних відмінностей, викликає природну ностальгію неповторності. В такій ситуації нашим художникам-дизайнерам доцільно шукати шляхів певного компромісу — розумного та ефективного поєднання нескінченно багатих місцевих традицій ужиткового мистецтва з великим теоретичним досвідом дизайнерської праці, набутим за кордоном.

Ольга ЛАГУТЕНКО,

доктор мистецтвознавства, професор

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН В УКРАЇНІ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Український графічний дизайн першої третини ХХ століття був органічною частиною загальноєвропейського художнього процесу. У творчій спадщині майстрів, що працювали у Східній та Західній Україні в ті десятиліття, знаходимо взірці послідовно витриманого стилю модерн, модерністичних течій. Сьогодні, визнаючи певну тотожність художніх явищ, повертаючи українську культуру в загальноєвропейський контекст, ми одночасно з зацікавленістю відкриваємо особливості національного процесу розвитку мистецтва.

У першій третині ХХ століття історичні, економічні й суто технічні умови стали причиною того, що зусилля українських майстрів графіки були спрямовані, як правило, на оформлення обкладинок книжок. Підвищення художнього рівня видань в Україні пов'язане з розвитком стилю модерн. Кращі книжки перших десятиліть ХХ століття демонструють взірці цього стилю у різних його проявах: символістичному, декоративному, національному.

Українські художники, які залишили помітний слід у галузі книжкової обкладинки, жили й працювали не тільки в Україні, а й у Парижі, Мюнхені, Лейпцигу, Празі, Варшаві, Кракові, Москві, Петербурзі. На мову української графіки впливали як традиції, так і нові течії західноєвропейського та російського мистецтва, були актуальними національні художні джерела.

Зростання національного руху підготувало в мистецтві посилення етнографічних тенденцій, що виявилось в книжкових оформленнях, створених С. Васильківським, М. Пимоненком, А. Ждахою, М. Самокишем, І. Бурячком. Інколи тяжіння до здійснення просвітницької місії повністю перекривалося намаганням подати на обкладинці своєрідний код національного традиційного образу.

Ф. Ернст, підсумовуючи такий стан речей, подав таку синтетичну картину: «Переплітаючись з хвостатим написом, сидить кобзар, журиться дівчина, скачуть козаки, стирчить тополя, біліє хата та сяє місяць над водою. Усе, що вабить серце, треба вилити на обгортку» [1]. Такий стан тривав від кінця ХІХ по перше десятиріччя ХХ століття.

Поширенню нових ідей стосовно художньої мови стилю модерн, самої ролі мистецтва у плінному житті людини сприяла поява численних літературно-мистецьких часописів, зокрема таких як «Артистичний вісник» (Перемишль-Львів), «Літературно-науковий вісник» (Львів-Київ), «Українська хата» (Київ), «Сяйво» (Київ), «В мире искусств» (Київ), «Лукоморье» (Київ), «Музы» (Київ), «Украинская жизнь» (Москва), «Труд и искусство» (Харків), «Друг искусства» (Харків), «Искусство и печатное дело» (Київ), «Дзвін» (Київ). Літературні і критичні матеріали в них поширювали нові ідеї і почуття, знайомили з хроною художнього процесу, інколи репродукували твори сучасного мистецтва. Не тільки зміст, а й сама зовнішність багатьох часописів відігравала вагомий роль у розвитку смаку читачів. Модерн приніс із собою новий стиль графічного оформлення, в основі якого була поезія ліній та площин.

Оформлення художніх журналів дає перші послідовно витримані взірці модерну в Україні. Журнал «В мире искусств», що виходив у 1907–1910-х роках, друкував твори художників петербурзького об'єднання «Мир искусства». Художники В. Замирайло і Д. Мітрохін прикрашали заставками твори прозаїків і поетів-символістів. Обкладинки виконували Г. Бурданов, який завідував у журналі художнім відділом, та І. Каришев.

Г. Бурданов на обкладинці другого номера журналу за 1907 р. зобразив оголеного генія у лавровому вінку, який, сидячи верхи на білому коні, домальовує промені сонця. Автор вдався до площинного вирішення образу, рукописного шрифту, що вигинається хвилею,

⁹ Там само. — С. 94.

¹⁰ Там само. — С. 103.

¹¹ Там само. — С. 300.

але при цьому обкладинка більше нагадує станкову композицію, бо занадто навантажена зображальністю.

Зовсім інший вигляд має обкладинка каталогу художньої виставки, влаштованої співробітниками журналу «В мире искусств» 1909 року. Вона пройнята духом ретельної уваженості і лаконізму, пануванням ампірних ритмів. Поле аркуша облямовує зображення картинної рами стриманого профілю, в центрі — квадратна віньєтка, де міститься високий вазон з квітковою гілкою, вписаною у прямокутник. Цю гру з прямокутними формами продовжує шрифтова композиція. Таким чином, переглядаючи журнали «В мире искусств», бачимо, як швидко змінюється пластична мова художнього оформлення — від багатослівного символізму до витриманої декоративної конструктивності.

Ще стрімкішу зміну стилю оформлення спостерігаємо в журналі «Українська хата». У 1910 р. він друкувався з обкладинками роботи М. Самокиша і М. Жука. Микола Самокиш, майстер реалістичної школи, закоханий у народне мистецтво, переніс етнографічні мотиви на обкладинку без відповідної стилізації. Михайло Жук свідомо й послідовно запроваджував у своїй багатогранній творчості стиль модерн. Він уміло використовував його засоби, запропонувавши читачеві журналу символістичну за змістом віньєтку: ангел, поклавши голову на руку, мов роденівський мислитель, тужливо оглядає землю, а навколо у чорній безодні зависають планети і зірки.

Рух від етнографічного реалізму до модерну був характерний для художнього процесу першого десятиліття XX століття, але не менш показовим було існування того й іншого одночасно.

У стилі модерн було оформлено більшу частину художніх журналів 1910-х років в Україні. Вишукану обкладинку роботи М. Денисова мав щотижневик «Лукоморье», декоративні мотиви у графічному оформленні обкладинок використовували Антін Середа («Сяйво» 1913–1914) та Охрім Судомора («Дзвін», 1913).

Взірцем оформлення мистецького журналу є обкладинка Г. Золотова до журналу «Искусство: Живопись, графика, художественная печать» за 1912 рік. Григорій Золотов був одним з ініціаторів організації Київського товариства шанувальників літератури та мистецтва. Як прихильник мистецтва модерну і символізму він у графічних роботах був гранично лаконічним. В обкладинці журналу «Искусство: Живопись, графика, художественная печать» шрифтову композицію майстер розташував у верхній частині аркуша, подібно до архітрава. Слово «Искусство» розміром дорівнює написові другої частини назви, цезури між шрифтовими рядками і масиви літер створюють величні виступи. Самі літери нагадують гармонійну антикву. Центром обкладинки є біла троянда — символ краси, духовності. Цей світлоносний і таємничий образ двічі по колу обведений гілкою з гострими колючками, що нагадує терновий вінець. Прозорий символістський хід знайшов бездоганно лаконічну форму вислову.

Оформлення цього журналу, що виходив за ініціативою В. Кульженка і С. Яремича й був до певної міри присвячений питанням художнього друку, в цілому демонструвало високий естетичний рівень і хорошу поліграфію. У 1911 р. це видання було відзначене золотою медаллю на Міжнародній виставці в Турині. Часопис з плином часу мав різні назви: «Искусство и печатное дело» (1910), «Искусство: Живопись, графика, художественная печать» (1911–1912), «Искусство в Южной России» (1913–1914). Видавці прагнули звернути увагу на художній бік книги, на специфічні можливості друку, графіки. У виданні подавали хроніку графічних мистецтв, новини поліграфії, щорічні звіти школи художньо-ремісничої друкарської справи. У 1910 р. в ньому було надруковано відому статтю О. Бенуа «Завдання графіки».

Значний внесок у розробку теоретичних питань нового мистецтва, зокрема книжкового, зробили й інші журнали. В художньому процесі на зламі століть відбувалася переоцінка поглядів і традицій. Було відкинуто панівний майже два століття розподіл мистецтва на високе,

чисте, й низьке, ужиткове. Творці стилю модерн прагнули, щоб мистецтво якнайширше увійшло в життя, охопило реалії повсякденного середовища.

На початку XX століття народне мистецтво починає привертати увагу як взірць синтезу життя і художньої творчості, декоративності і символіки. В добу, коли артистично-професійне мистецтво переживало кризу, відкриваються життєдайні джерела культури. Однак слід пам'ятати і про те, що саме народне мистецтво на межі XIX і XX століть переживало внутрішній занепад, який був викликаний наступом міської цивілізації, розпиленням «народного тіла», за визначенням О. Шпенглера, втратою патріархального ладу сільського життя. Звертаючись до народної творчості, митці і дослідники прагнули зберегти традиції національної культури. В Україні цей період став у цілому добою національного відродження, що мало палке бажання повернути високий рівень, властивий українській культурі в минулі часи.

Взаємовідносинам давнього і сучасного мистецтва, народного і професійного, загальносвітового і національного присвячено дискусію на сторінках журналу «Украинская жизнь», що виходив у Москві з 1912 року. Один з її учасників, М. Могилянський, писав: «Культурна творчість має... здійснюватися в двох напрямках: у засвоєнні, націоналізації світової культури, присутності її цінностей для задоволення національних потреб і устремлень та, з іншого боку, в узгодженні цих національних потреб і устремлень зі світовим культурним прогресом і в самостійній творчості нових культурних цінностей» [2].

Теоретичні роздуми на сторінках журналів не тільки закладали основи спрямування розвитку української художньої культури, а й певною мірою відображали наявний стан речей. Розглядаючи графічний дизайн першого десятиліття, можна виявити дві головні лінії, на яких наголошував М. Могилянський. Їх уособлює творчість таких майстрів, як М. Жук і В. Кричевський.

Михайло Жук повернувся в Україну 1904 р. після закінчення Краківської академії красних мистецтв. Він прагнув прищепити книжковій графіці новітні форми європейського модерну, підняти оформлення книги до рівня мистецьких творів.

Для збірки своїх поезій «Співи землі», що вийшла в Чернігові 1912 р., М. Жук створив обкладинку, декоративною окрасою якої стала квітка цикламену, схожа на палаючий вогонь. Художник акцентує в цьому мотиві пружний рух, життєвий порив, невимуженість спрямування стебла, складність моделювання квітки. Літери також немов співають, примхливо й вибагливо переливаються їхні штамби, а всі виносні елементи вигинаються, порушуючи спокійний характер напису.

Обкладинка повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» за своїм характером нагадує декоративні панно М. Жука. Пластичній мові цієї роботи властиве застосування етнографічних мотивів. Художник наклав на форми крила традиційний для українського народного мистецтва орнамент, ввів до композиції фрагмент гуцульського різьбленого дерев'яного тареля. Шрифти він також прагнув наблизити до національного звучання. У написанні літер «т» та «п» він використав п'ятикутну форму, елемент вікон і дверей у народній архітектурі, що став характерною ознакою будинків у новому українському стилі [3]. Аналізуючи книжкову графіку М. Жука 1909–1914 років, слід підкреслити, що художник рухався у напрямку від використання загальноєвропейського стилю модерн до пошуків його національних варіантів.

Становлення національного варіанту модерну пов'язане з творчістю Василя Кричевського. Вплив спроектованого ним будинку Полтавського земства помітний майже в усіх галузях національного мистецтва. Пошуки нового стилю графіки почалися з оформлення книги Михайла Грушевського «Ілюстрована історія України» (Київ-Львів, 1911), де В. Кричевський використав графічні мотиви українських стародруків — декоративний орнамент заставки «Учительного Євангелія», надрукованого в Рахманові на Волині 1619 р., а також зображення козака з полемічного видання 1625 р. «Labirint albo droga zawiktana».



М. Жук. Обкладинка книги М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1913 р.)

обкладинки до книги М. Грушевського «Культурно-національний рух на Україні XVI–XVII віків» (Київ–Львів, 1912). За основу зображення взято оформлення заголовної літери з видання «Книга о Въръ» 1619 року. У вирішенні рисунка художник свідомо посилив кутасті кострубатості, зімітувавши слід штиха давньої ритовини. В. Кричевський майстерно стилізує, не звертаючись безпосередньо до ксилографії, працює чорною тушшю. Птах, що немов обернений назад (у минуле), стоїть на картуші, де червоно висвічує поважний устав — назва книги та ім'я автора. Шрифт напису близький до шрифту заголовка «Передмови» до Євангелія Василя Тяпинського (близько 1580 р.).

Графіка В. Кричевського репрезентувала кращі українські видання не тільки у Києві та Львові, а й за кордоном. У 1913 р. у Відні вийшла книга Вадима Щербаківського «Українське мистецтво. I», а згодом в Празі — Данила Щербаківського «Українське мистецтво. II» (1926) [4]. Обидва видання прикрашені обкладинками В. Кричевського і являють собою чудові взірці використання мотивів українського народного мистецтва у новій графіці.

Книжкова графіка Василя Кричевського початку 1910-х років була близькою до так званих «жорстких» варіантів стилю модерн, що знайшли втілення у творчості шотландського архітектора і дизайнера Чарльза Макінтоша, творчих художників віденського сецесіона, виробів майстрів німецького союзу дизайнерів Веркбурд. На основі цих течій виник у Європі стиль Ар Деко, який сформувався у 1908–1912 роках і досяг розквіту у 1925–1935 роках. З погляду пластичної мови він проклав шлях до нової образотворчості, що розвинулася в українському мистецтві в 1910–1920 роках.

У процесі розвитку українського графічного дизайну XX століття велику роль відіграла

Графічне оформлення обкладинки було викликане бажанням художника, як і автора книги, відновити перерваний зв'язок сучасної української культури з мистецтвом давнього часу. Художник запровадив у графіці знакове використання історичних деталей. В цілому зображення залишає почуття легкості й аристократизму, можливо, тому, що вся орнаментальна побудова малюнка тримається на тендітній лінії. Кожна літера назви демонструє неповторність сполучень: пружний ритм заокруглень, що натягнуті, наче вітрила, з енергійними, написаними з розмахом діагоналями штампів, які завершуються хвацько підкрученими «вусами». Позначення автора подане як підпис на рукописі чи літописі. Старанно, як у давнього літописця, виведено пером рядки. В них немов відбивається радість і гордість від закінченої тривалої праці, коли можна дозволити лінії немов протанцювати в написанні, перебиваючи плинність викрутасами, розкинути політ літери «г» як руки в стрімкому гопаку. При цьому в написі нема сумбурного пориву, а є стримана граційність повторюваних параболічних накреслень (и, ш), що надає рядкам шляхетного вигляду.

В. Кричевський звернувся до графіки українських стародруків і під час створення

творчості Георгія Нарбута. Художник був не тільки блискучим графіком-станковистом, що орієнтувався на здобутки російських художників кола товариства «Мир искусства», а й фактично був першим у Росії на початку XX століття послідовним фахівцем книжкової графіки. Як підкреслювали Д. Мітрохін і С. Чехонін, Г. Нарбут став реформатором книжкової справи вже тому, що звернув увагу на технічні засоби друку [5]. Малюнки Г. Нарбута були найбільш пристосованими до репродукування. Крім того, художник сам вибирав папір, формат видання, шрифти, визначав місце тексту і художніх елементів. Для оформлення книги він створював не лише обкладинку та ілюстрації, а й титульну сторінку, заставки, віньєтки, кінцівки, великі заголовні літери, форзаци, шмуцтитули. У його руках книга вибудовувалася як художня цілісність. Через творчість Г. Нарбута пролягає шлях від книжкової графіки модерну до типографіки 1920-х років.

Показовою для петербурзького періоду творчості майстра є обкладинка книги Г. Лукомського «Старинные усадьбы Харьковской губернии. Часть первая» (Петроград, 1917). Вона стримана і велична. Раму створює широка лінія червоно-білого меандру, який обплітають стрічки косиць і бинди. Чорні квадрати по кутах завершують архітектонічну рівновагу рами. Архітектурна арка, зменшена до формату віньєтки, прикрашає центральну частину композиції. Вона нагадує нішу ампірної будови, декоровану мармуром. Перед нею розташовано натюрморт, що символізує добробут, міць і силу земного життя: ріг з букетом пишних квітів, спіле важке колосся, стріли, щит з жезлом Меркурія.

Сполучення чорного, червоного і світло-сірого в рамі, малюнку, шрифті звучить вишукано і нагадує про чорну фарбу і цинобру на пергаменті рукописних книг. У шрифті Г. Нарбут звертається до антикви як до взірця, але при цьому уникає математичної розрахованості елементів. Він вільно грає з тектонікою, спираючись на широкі діагоналі на тонкі ніжки. Його вертикалі-штампи подібні до давньогрецьких колон з ентазисом, базою, капітеллю. Захоплення архітектурою особливо відчужається у побудові цілісної композиції, у шрифтах, добірці деталей.

Праця у столиці над книжковими замовленнями, спілкування з досвідченими майстрами в друкарнях упевнили Г. Нарбута в тому, що створити художню книгу можна тільки тоді, коли художник і друкар працюють спільно, керуючись любов'ю до цілісного художнього образу видання.

Глибокі знання й досвід практичної роботи Г. Нарбут 1917 р. привіз в Україну, де став одним з фундаторів нової графічної школи. У Києві в останні роки життя художник створив найкращі в своїй творчості українські книжки. Потяг до традицій українського мистецтва, який набирав сили у 1912–1915 роках, дав чудові плоди на рідному ґрунті.

Слід сказати, що загальна картина стану графічного дизайну в Україні до 1917 р. вирізнялася великим розмаїттям. В оформленні книжок та журналів є зразки етнографічного натуралізму, салонного академізму, елек-



В. Кричевський. Обкладинка книжки Д. Щербаківського «Українське мистецтво. II»

тизму. Окрему групу становлять роботи стилю модерн. І водночас в Україні з'являються приклади раннього авангардизму. 1910 р. в Одесі було видано каталог інтернаціональної виставки «Салон Іздебського 2» з абстрактною чорно-білою віньєткою, виконаною Василем Кандінським, твори якого вперше експонувалися на виставках «Салону» [6].

Кращі роботи графічного дизайну перших десятиліть засвідчують певну тенденцію підвищення художнього рівня поліграфічних видань. Але були вони ще поодинокими. Нова графічна школа тільки формувалася. В художній культурі країни в цілому відчувалася відсутність національної мистецької академії. На зламі XIX–XX століть не лише в Україні, а й у колі європейських майстрів гостро постало питання про національні художні традиції та школи.

У мистецькому житті цього періоду помітні певні закономірності. З одного боку, зростає потяг до загальноєвропейської інтеграції, з другого — ясно окреслюється індивідуалізація центрів художньої творчості та освіти. Віхою в культурному процесі України став 1917 рік. Народження Української Народної Республіки створило умови для заснування Української академії мистецтва.

Покликана до життя після падіння Російської імперії і створення незалежної української держави, Академія мистецтва стала конденсатором творчих енергій у національному художньому процесі 1917–1920-х років. Українські художники, яким випало бути фундаторами нової Академії, навчалися у відомих центрах Європи — Парижі, Мюнхені, Кракові, Петербурзі. Попри всі розбіжності поглядів і позицій, їм було притаманне спільне бажання — поєднати національні традиції з новими європейськими мистецькими течіями. Українську академію мистецтва створювали за системою індивідуальних майстерень, «як в ліпші дні Ренесансу», зазначалося в офіційній пояснювальній записці [7]. Звернення до доби

Відродження — звичайна ідентифікація, що втілювала прагнення відновлення високого рівня культури. Викладачами стали відомі митці: О. Мурашко, Ф. Кричевський, М. Бурчак, А. Маневич, В. Кричевський, М. Бойчук, Г. Нарбут, М. Жук. Четверо останніх займалися книжковою графікою, майстерню графіки керував Г. Нарбут.

Систему художньої освіти в майстерні Г. Нарбута було зорієнтовано насамперед на книжкову графіку. Він запропонував своїм учням шлях, який подолав сам. Робота студентів починалася з копіювання шрифтів українських стародруків XVII–XVIII століть, обкладинок доби французького Відродження [8]. Опанування мистецтва шрифту було ключем до засвоєння специфіки графічної мови. Наступним етапом було проектування обкладинок, що заохочувало учнів до відчуття закономірностей архітекtonіки замкненої графічної композиції.

В обкладинці найбільш актуальними вважалися не ілюстративні сюжети, а рівновага і розміреність побудови, ритм лінії, акцентування важливішого і підпорядкування менш значущого. Основним композиційним завданням було пов'язати шрифт, орнамент,



Г. Нарбут. Обкладинка книги Г. Лукомського «Старинные усадьбы Харьковской губернии. Часть первая». (Пг., 1917 р.)

зображення. Робота над темою вимагала вивчення художніх пам'яток, аналізу історичного стилю, специфічної пластичної мови тієї чи іншої доби. Проектування обкладинок давало можливість учням збагнути квінтесенцію нарбутівського розуміння графіки. Г. Нарбут мав хист точно відчувати загальний ритм того чи іншого пластичного стилю і прагнув передати це вміння студентам. На останньому етапі роботи він сам приходив до майстерні працювати поруч з учнями. Молоді художники могли безпосередньо опановувати його прийоми малювання.

Учнями Г. Нарбута були А. Ага, І. Адамська, М. Бурк, Л. Лозовський, Р. Лісовський, М. Кірнарський. Слід зазначити, що розподіл студентів по майстернях існував, але він не обмежував можливості переходити до інших майстрів, користуватися їхніми порадами. Так, наприклад, Лесь Лозовський відвідував майстерню В. Кричевського у 1918 р., Г. Нарбута — у 1919–1920-х рр., у 1920–1921-х рр. — М. Бойчука, В. Меллера. Леонід Хижинський, який навчався у М. Бойчука, і Сергій Пожарський, що пройшов школу в майстерні В. Кричевського і М. Бойчука, вважали себе послідовниками нарбутівського напрямку. Майбутні графіки, чий твори стали окрасою книжок та журналів 1920-х років, проходили академічну освіту не тільки під керівництвом Г. Нарбута. З майстерні В. Кричевського вийшли також Тимко Бойчук, Василь Кричевський (син), Роберт Лісовський, Іван Падалка. У майстерні М. Бойчука також училися І. Падалка, Т. Бойчук, О. Сахновська, О. Рубан. Ці факти дають підставу розширити традиційне уявлення про графічну школу 1917–1920-х років як лише майстерню Г. Нарбута.

Михайло Бойчук і Василь Кричевський зверталися до книжкової графіки як художники стилю модерн, що прагнули створити синтетичне мистецтво, яке б охоплювало всі сфери життя. Лекції В. Кричевського в Академії починалися з мистецтвознавчого огляду і аналізу українського мистецтва, зокрема народного [9]. Як колекціонер, художник і дослідник мистецтва він особливо цікавився орнаментом, який був для нього вічним знаком культури. Форма тут виявляє взаємодію різних традицій, спрощена до крайнього лаконізму колективною цензурою, і разом з тим вона жива, мінлива у своїй ритмовій сутності та функціональності.

Якщо відійти від національних прикмет, від семантики орнаментової мови, то пластика орнаменту є абстрактним матеріалом з ліній та плям, урівноважених на площині, підпорядкованих загальному ритмові. В. Кричевський особливо любив давній геометричний орнамент, який фактично складався з абстрактних елементів. Орнамент в оформленні обкладинок мав широке застосування у 20-х роках XX століття. Добра обізнаність студентів у цьому питанні допомагала їм у подальшій роботі не тільки доречно використовувати ті чи інші мотиви, але впливала в цілому на пластичний хід у вирішенні всіх складових композицій.

Михайло Бойчук відкривав студентам художню значущість народного примітиву, що мав у собі риси іконності, поєднував проторенесансу систему художнього бачення з архаїкою



Г. Нарбут. Обкладинка журналу «Мистецтво». — 1920. — № 1

народного мистецтва, займав маргінальну позицію між мистецтвом професійним і фольклором. М. Бойчук найважливішу роль у своїх графічних і живописних роботах покладав на лінію. На теоретичних і практичних заняттях він підводив учнів до усвідомлення впливу лінії та окресленої нею форми на емоційно-психічне сприйняття глядачем. У численних аналітичних копіях (відрисовках) творів мистецтва Єгипту, Візантії, Італії доби Відродження він акцентував увагу на мелодії абрису. Майстер навчав відрізняти й формулювати враження від покладеної на площину вертикалі, горизонталі, ламаної чи круглястої форми, трикутника, квадрата [1]. Для М. Бойчука в його власній творчості книжкова графіка була лише епізодом [11]. Працюючи в Академії, він разом з учнями своєї майстерні виконав цілу низку обкладинок для черкаського видавництва «Сіач».

Школою для нової генерації графіків була не тільки Академія, а й такі постаті, як Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук зі всією широтою їх мистецьких поглядів і творчих прийомів. При всіх відмінностях особистого творчого шляху, у трьох майстрів, які вплинули на становлення нової української графіки, були певні спільні підходи та ідеї. Насамперед це відчуття вагомості ролі книжкової графіки, графічного дизайну у плинному житті. Художників надихала мрія відродити високий статус мистецтва у суспільстві, який воно мало у давнину. Взірцем синтетизму для В. Кричевського, М. Бойчука і Г. Нарбута було народне мистецтво, яке зберігало в собі первісний синкретизм і колективізм і було глибоко занурене в життя людини. Народному мистецтву притаманні певні канони і умовності, до чого прагнули і професійні майстри. Майже наукові дослідження над формою кубістів, супрематистів, конструктивістів свідомо і підсвідомо виникали від бажання накинути чіткість закону на постійно мінливий матеріальний світ.

Спільним для названих майстрів є аналітичне ставлення до форми, концептуальність у підході до пластичних завдань. Вони запровадили в майстернях УАМ систему художньої освіти, аналогічну тій, що запанувала згодом у школі Баухауз. Основний її принцип полягав у тому, що робота студента починалася не з натурного малюнка, а з засвоєння специфіки матеріалу, з оволодіння законами і засобами образотворчого мистецтва (аналіз пам'яток, робота в техніці, композиційні вправи). Щодо графіки, то це дослідження законів композиції, які диктує площинність аркуша, простір, окреслений рамкою, аналіз психологічного сприйняття форми (прямокутної, круглої, трикутної), лінії (плинної, ламаної, вертикалі, горизонталі, кута), контрасту кольору, маси, динаміки та статичності.

Ці формальні завдання послідовно розробляли художники-авангардисти. Витоки їх концептуалізму спостерігаємо у мистецтві модерну з його посиленою увагою до функціональності, фактури поверхні речі, виявлення специфічних елементів і засобів кожного окремого виду образотворчого мистецтва. Не дивно, що засновниками нової графічної школи в Україні стали майстри, які пройшли через стиль модерн. Це багато в чому обумовило



І. Подалка. Обкладинка книги
І. Котляревського «Енеїда» (Х., 1933 р.)

характерні риси графіки 1920-х років.

Особливу привабливість для молодшої генерації українських художників мали твори Г. Нарбута, зокрема книжкові та журнальні. У 1929 р. П. Ковжун, підсумовуючи вплив майстра, наголошував: «Георгій Нарбут перший дав нам сучасну графіку і показав нам наше графічне оформлення. Нарбут нас графічно українізував — українська графіка Нарбута рішуче одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку та точне означення того, що ми називаємо сучасною українською графікою» [12].

Петербурзька графічна школа стала міцним фундаментом, на який спиралася Нарбутова творчість українського періоду. Вплив цієї школи позначився на уподобаннях художника. В. Кричевський, який багато спілкувався з Г. Нарбутом з 1917 р. і до смерті майстра, відзначав, що вже по приїзді до Києва «виявив він себе тонким знавцем і гравюри, і орнаментального мистецтва українського. Але він знав і розумів останнє тільки в добірних зразках панського, канцелярського або церковного побуту» [13].

Поступово око художника, виховане на тонкій техніці, привчалося відкривати справжню красу творів народного мистецтва, відчувати за грубою технікою потужну художню силу. Роботи художника, датовані 1919 та 1920 роками, становлять зовсім новий етап творчості майстра, позначений найвищим спрощенням мови і синтетизмом, вони мають всі ознаки стилю Ар Деко.

Новий підхід відбився в оформленні першого номера журналу «Зорі» за 1919 рік. На чорному тлі ритмічно «розкидані залізно-півною рукою» (14) червоні та жовті квіти. В середині, в білому прямокутнику, подано напис назви, обведений червоною рамкою. Композиція нагадує відбиток з вибіленої дошки, художник вводить у графіку традиційний мотив — пучок листя аканта, тюльпан, коло з трикутничками. По-новому осмислюючи орнаментальність тканин, Г. Нарбут тим самим звертається до витоків друкарства як такого. У стародавньому світі і в середньовіччі тканини прикрашали тисненням малюнків, вирізаних на дереві. Заміна тканини папером народила естамп, ксилографію. Г. Нарбут розглядає вибілку як різновид ужиткової графіки. Але він не копіює, а створює свою мову, граючи пружним ритмом дуг, упевненими накресленнями, поривчастим летом діагоналей. Це мова професійного графіка, який бездоганно володіє технікою, відчуває пульсування сучасного йому життя і мистецтва. Його квіти ніби викарбувані у металі, їх пронизує футуристичний динамізм. Художник вільно обрізає рапорт орнаменту, що робить композицію відкритою. При цьому конструктивність закладена всередині самої роботи — у повторях ліній, барв, у врівноваженості деталей, у присутності прямокутника.

У 1919 р. Г. Нарбут розробив новий так званий пролетарський стиль в оформленні книг та журналів. Вимогам нового замовника відповідало графічне вирішення щомісячного ви-



В. Кричевський.
Обкладинка книги Ю. Яновського
«Майстер корабля» (Х., 1928 р.)

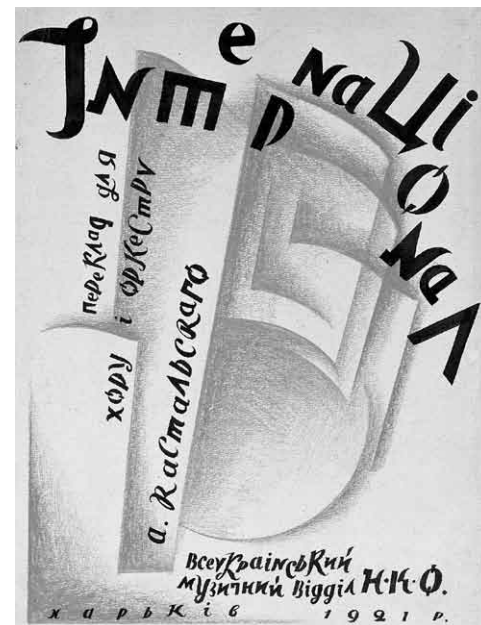
дання Уккранаргоспу «Народное хозяйство Украины» (Київ, 1919). У традиційну для своїх творів композицію майстер вводить символіку держави робітників і селян.

Г. Нарбут у пору творчої зрілості був відкритим до нового досвіду, до експерименту. Аналізуючи графічну мову, помічаємо ті впливи, яких він тією чи іншою мірою зазнавав. Насамперед це народне українське мистецтво, чому сприяло спілкування з Д. Щербаківським і В. Кричевським, прийоми примітивізму, проповідником якого був М. Бойчук, засоби футуризму, якими вільно володів А. Петрицький. Г. Нарбут геніально трансформував, з'єднував різні формальні напрями і стилі, надавав їм індивідуальної експресії. В останніх роботах помітне тяжіння до геометризації форм, до чіткої ритмізації ліній, до зрівноваженості всіх елементів на площині, замкненій рамою. На цьому позначилася, безперечно, любов майстра до архітектури, глибоке розуміння будівничого, конструктивного значення кожної декоративної деталі. Поєднання конструктивізму та декоративізму, полістилізм, синтезування традиційних мотивів та новітніх пластичних засобів виростає у книжкових роботах Нарбута в стилістику Ар Деко.

Термін «школа Нарбутова» існував як звичайно зрозумілий в українському мистецтвознавстві 20-х років XX століття. Він трапляється в будь-якій статті, присвяченій розвиткові революційної української графіки. Це була сильна, плідна, чітко визначена течія, майстри якої працювали над створенням нового типу національної книги. С. Таранушенко у вступній статті до каталогу виставки української книжкової графіки, що проходила у Харкові 1929 р., підкреслював: «Найбільш широкою і впливовою течією на сьогодні залишається група, що продовжує традиції творчості Нарбута» [15].

Творці нарбутівського напрямку зверталися насамперед до української барокової книги, запозичуючи композиційні схеми оформлення стародруків, вивчаючи шрифти та орнаменти. Традиціоналізм цього руху перегукувався з творчістю Вільяма Морріса та його послідовників в Англії, з роботами «міріскуників» молодшого покоління в Росії. Особливістю нарбутівської школи було прагнення опанувати саме рідні національні традиції.

Нарбутівців, які виконували декоративні обкладинки, найбільш цікавило орнаментування інкунабул, а також рукописів. Слід



В. Єрмилов. Ескіз обкладинки до видання «Інтернаціонал. Переклад для хору О. Кастальського» (К., 1921 р.)

зауважити, що орнаменти, які використовувалися не тільки в книжкових оздобленнях, а й широко застосовувалися в різних видах ужиткового мистецтва — у килимах, набійках, вишивках, кераміці, різьбярстві, золотарстві — швидко набували місцевого характеру у способі виконання. Крім стародруків, нарбутівці ретельно вивчали найрізноманітніші витвори декоративно-ужиткового мистецтва з боку їх орнаментування. В цьому тяжінні до народного орнаменту відчутне прагнення оволодіти основами національної образотворчої культури, національного менталітету.

У двадцяті роки орнаменталізм розглядався як закон умовності форми і простору, повторення орнаментального мотиву — як посилення ритмової суті явища, тобто на перший план вийшли формальні чинники. Так, наприклад, у геометричному орнаменті зображення

трикутників, квадратів, ромбів було пов'язане з певними космогонічними уявленнями. Для художників авангардного мистецтва важливі не семантичні паралелі, а психологічний аспект впливу форми на глядача, життя форми на площині або у просторі. В роботах художників-нарбутівців органічно поєднувалося новаторство з опорою на національні традиції, що можна визнати за прояв стилю Ар Деко, який сучасні дослідники ще називають авангардним традиціоналізмом [16].

Повертаючись до термінів «школа Нарбута», «плеяда Нарбутова», які були введені в обіг у двадцяті роки Ф. Ернстом, С. Таранушенком, Е. Голлербахом, слід уточнити, що їх не треба розуміти як виключно майстерню Г. Нарбута. Як уже говорилося, безпосередніх учнів його було небагато, в графічній майстерні УАМ навчалися А. Ага, І. Адамська, М. Бурк, М. Кірнарський, Л. Лозовський, Р. Лісовський. Можливо, учнями Г. Нарбута були також П. Ковжун та Левандовський [17]. Нарбутівську течію складає значно ширше коло художників, як молодих, так і досвідчених. У книжковій графіці — це яскраве, самобутнє явище, яке можна б назвати традиціоналізмом. Але таке визначення було б поверховим. До переосмислення старих шрифтів, орнаментів, композицій художники нарбутівського напрямку підходили з різних формотворчих позицій, їхня образотворча мова була чутливою до мистецьких шукань. Ми можемо визначити в творах впливи різних художніх напрямів — футуризму, примітивізму, експресіонізму, кубізму, конструктивізму, хоч визначальними залишаються традиційні мотиви. Щоб окреслити це явище, вважаємо за доречне використати усталене визначення, щоб не вигадувати нове. Мистецтвознавці не випадково надавали цілій течії особисте ім'я художника. У творчості Г. Нарбута названі тенденції знайшли блискуче втілення [18].

Найближчою до Г. Нарбута була творчість Марка Кірнарського, книжкові роботи якого вирізняються спокійною орнаментикою, лаконізмом, тонко відчутими співвідношеннями шрифтових і декоративних елементів. У ставленні до композиції позначився архітектурний хист художника, для М. Кірнарського був очевидним зв'язок між книгою та архітектурою в розумінні конструктивних пропорцій, архітектоніки елементів. Другою рисою художника була захопаність у давні рукописні шрифти, яка безсумнівно зародилася у майстерні Г. Нарбута. М. Кірнарського сучасники називали майстром художньої каліграфії.

Леся Лозовського Ф. Ернст називав «найздібнішим» серед учнів Г. Нарбута. Він півтора роки навчався у цього майстра, потім був у майстернях М. Бойчука, В. Кричевського, В. Меллера. Леся Лозовський загинув улітку 1922 року. За коротке життя він встиг оформити понад 30 видань, чимало з них — для київського видавництва «Друкар». Помітним явищем стали обкладинки Л. Лозовського до поетичних збірок П. Тичини.

У багатьох роботах Л. Лозовського можна простежити прагнення до геометризації форми. Улюбленим мотивом його декоративних композицій став трикутник. Так, у другому варіанті обкладинки до книги В. Кобилянського «Мій дар» (1920) основу рапорта складають коричневий та білий трикутники, які утворюють ромб. В обкладинці до книги П. Тичини «Сонячні кларнети» (Київ, 1920) використано аналогічний прийом, однак у даному випадку ромби й трикутники складають форми шестикутних зірок, які є символом сонця.

Л. Лозовського не можна назвати представником якогось певного напрямку, але нахил до нової пластичної мови притаманний його творчості.

Через палке захоплення творами народного ужиткового мистецтва, національного фольклору пройшов і Роберт Лісовський. Нарбутівські ідеї графіки майстер проніс через усе своє довге життя (помер він у Лондоні в грудні 1982 р.). У книжкових обкладинках, ескізах, видавничих знаках Р. Лісовський широко використовував мотиви української книжкової графіки XVII–XVIII століть, але при цьому, як влучно зауважив В. Січинський про твори 1920-х років, декоративні деталі у художника «барокові, але не бароковий самий композиційний підхід, схема та кістяк графічної тектоніки» [19].

Творча діяльність Р. Лісовського двадцятих років здебільшого проходила у Львові, де він жив з 1922 року. Він брав активну участь у виставках Гуртка діячів українського мистецтва [20], крім книжкової графіки займався аквареллю, робив ескізи для виготовлення килимів у Косові. Р. Лісовський виконав багато робіт для видавництва «Грунт», «Вернигора», «Фламінго», художні обкладинки для дитячих видань та часописів. У 1929 р. він переїхав до Праги, де його було обрано керівником графічної майстерні Студії пластичного мистецтва.

До української книжкової графіки доби барокко як до високого взірця звертався визначний майстер Павло Ковжун. Наприклад, у його оформленні обгортки до книги І. Франка «Панські жарти» (Київ-Львів, 1922) основним мотивом є рослинний орнамент, стилізований під гравюру на міді XVIII століття.

П. Ковжун був активним учасником Гуртка діячів українського мистецтва, створеного 1922 року. У 1931 р. він став співзасновником Асоціації незалежних українських митців. П. Ковжун займався станковим та монументальним живописом, промисловою графікою, редакційною роботою, писав мистецтвознавчі статті. Велике значення творчого доробку та ідей Павла Ковжуна в українському мистецтві 1920–1930-х років було настільки очевидним для сучасників майстра, що його творчості було присвячено за життя художника дві монографії, які вийшли друком у Львові у 1924 та 1939 роках. У 1943 р. побачила світ ще одна, найбільш ґрунтовна за обсягом матеріалу, монографія, написана С. Гординським і видана у Кракові-Львові, де автор по смерті художника констатував: «Щодо книжкової графіки, так це вже загально визнана думка, що справді новочасно оформлену книжку в Галичині дав перший Ковжун» [21].

Книжкова графіка П. Ковжуна велика за обсягом, дуже різноманітна, залежно від характеру оформлюваних книг та від стилістичних захоплень автора. Павло Ковжун робив обкладинки і заставки для видань «Червоної калини», «Просвіти», сам створював обкладинки для журналу «Митуса», демонструючи блискуче володіння образними можливостями шрифту, ілюстрував сатирично-гумористичний журнал «Будяк», але найбільшої слави принесли йому книжкові обкладинки для перевиданих Ф. Федорцевим творів Івана Франка. Пластична мова в графічних роботах різноманітна, в ній відчутні і відгомони стилю модерн, і захоплення бароком, і новими напрямками, зокрема футуризмом і конструктивізмом.

Вирішуючи оформлення обкладинки до книжки І. Франка «Як Юра Шикманюк брив Черемош» (Львів-Київ, 1923), П. Ковжун вибудував цілу конструкцію з рамок різного розміру. Шрифтові художник надав рухливого характеру, й він став схожим на гуцульський танок — стриманий і водночас поривчато-динамічний. Літери наче витанцювують, притоптуючи на одному місці: вишикувані чіткими рядками вертикалі-штамби, а їхні верхні та нижні виносні елементи (засічки) повернуті в протилежні боки. У напису немає округлень, тільки кутасті форми. Подекуди над літерами майорить немов розмаяний вітром прапорець. Центральний малюнок обкладинки створено лаконічною лінією в дусі примітиву. Малюнок гротескний, сповнений якогось внутрішнього бравурного руху. Від того, що динамічний рух стримується рамою, він набув експресивного звучання.

У книжці Осипа Маковea «Прижмуреним оком» (Львів, 1923) художник створив зображення в стилістиці кубізму. На експресіоністичному протиставленні кутастих рухів форми і гнучких абрисів побудовані зображення на обкладинках до книг В. Бобинського «Тайна танцю» (Львів, 1924 р.) та О. Бабія «Поезії» (Київ-Львів, 1923). Образи героїв композицій досягають крайньої напруги внутрішнього емоційного стану, при тому, що художник використовує стриманий лаконізм у формі вислову.

Цікаво, що захоплення художника народним мистецтвом позначається навіть на його конструктивістських творах. Так, в обкладинці до шостого числа харківського часопису «Нова генерація» за 1929 р., яку побудовано на зіставленні шрифтових і цифрових смуг, градацій чорного та жовтого кольорів, несподівано з'являються традиційні для народної



В. Меллер. Обкладинки книг О. Влизько «Hoch, Deutschland» та «Живу, працюю» (X.-К., 1930 р.)

творчості птахи. Для оформлення львівського журналу «Нові шляхи» (1929) П. Ковжун використав мотив дерева життя, надавши йому геометризованих форм.

Аналогічні прийоми використовував Микола Бутович. В оформлених ним обкладинках львівського часопису «Нова хата» за 1927–1930-ті роки звичною прикрасою були мотиви народного мистецтва або навіть окремі твори: витинанки, різьблення на дереві, вишивка, національний народний одяг. У способі зображення майстер взорується на принципи графіки, головні засоби в нього — лінія й пляма.

Серед книжкових обкладинок 1920-х років є чимало творів, які належать до нарбутівської течії. Це роботи М. Жука, І. Падалки, А. Страхова, О. Маренкова, С. Конончука, В. Січинського, І. Мозалевського, А. Середи, О. Судомори, Ю. Михайліва.

Нарбутівський підхід до переосмислення традицій у книжковій графіці був близький до методів Михайла Бойчука та його учнів. Захоплені ідеєю творення національного мистецтва на основі його спадщини, вони зверталися до іконопису, гравюри, вибілки,



М. Соколов. Обкладинка книжки М. Куліша «97». — X., 1929

лубка. Звернення до «ars prima» відбувалося згідно з новими вимогами суспільства на рівні осмислення коренів давньої духовної культури і розвитку її пластичної мови. М. Бойчук вважав, що «правдиві твори мистецтва мусять бути уняті в синтетичну форму, уґрунтовані на спостереженнях поколінь, обняті в національну форму. (...) Артизм мистецтва мусить панувати у всіх дрібницях життя. Що більше — артист мусить бути ремісником-творцем! Треба пристосовувати стиль, декорацію, зміст, вигляд до живої дійсності» [22].

Учні М. Бойчука Тимко Бойчук та Іван Падалка оформили перший номер журналу для дітей «Барвінок» (Київ, 1919). Обкладинку прикрашає орнаментована бігунцем і пальметами рама, великий малюнок, де зображений хлопчик, який ніжно притулився до котика. Лінійну розробку малюнка вирішено як на лубковій гравюрі з характерним для неї гребінчастим штрихом.

Графічне оформлення, створене Іваном Падалкою, вельми різноманітне, оскільки він звертався до різних напрямів тогочасного мистецтва. Найвідоміша серед примітивістських робіт майстра обкладинка до книги С. Таранушенка «Мистецтво Слобожанщини» (без року) із зображенням Козака Мамаю. І. Падалка, як і Г. Нарбут, любив повторювати рамки, чергувати їхні кольори. Чорне тло навколо восьмикутника, вочевидь, підсилює тужливий стан Мамаю, червоні літери висвічують урочисто і трагічно. У рукописному шрифті акцентовані літери «т», які майстер наділив додатковими елементами по боках, що звисають ніби корови.

Наприкінці 20-х — на початку 30-х років XX століття І. Падалка почав створювати ксилографічні ілюстративні обкладинки. Вони в нього лаконічні, позбавлені зайвих деталей і прикрас, з декоративно вирішеними великими масами і окремими деталями. Форми побудовано з підкресленням пластики дерева як вихідного матеріалу, тактовно збережено

двовірність аркуша. Найцікавіші обкладинки до книги І. Франка «Захар Беркут» (Харків, 1928) та вибраного В. Короленка (Київ, 1929) з портретом письменника.

В обкладинці «Енеїди» І. Котляревського (Харків, 1933) художник знову звертається до улюбленої лубкової картинки. Його Еней, який хвацько підкручує вуса, зображений на тлі тугих вітрил, що несуть козацькі чайки високими хвилями. Поривчастий рух героя художник органічно поєднав з непохитною позою, динамізм ліній — із загальною симетрією композиції. І. Падалка застосував гребінчастий штрих, ритмічні повтори ліній, лаконічні абрис. Ця робота є однією з кращих творів примітивізму в українському графічному дизайні.

Василь Кричевський у 1920-х роках продовжував працювати в царині книжкової графіки. У його тогочасних обкладинках можна помітити ознаки різних течій: традиціоналізму («Українське малярство XVII–XX сторіч», Київ, 1929), примітивізму («Буденний хліб» А. Крушельницького, Харків, 1929), експресіонізму («Чорний ангел» О. Слісаренка (Харків, 1929), конструктивізму («Будівлі» М. Бажана,



С. Гординський. Обкладинка книги А. Шніцлера «Зелений какаду. Гротеска» (Львів, поч. 1930-х рр.)

Харків, 1929), синтетичного реалістичного мистецтва («Лебедін», 1928), стилю Ар Деко («Майстер корабля» Ю. Яновського, 1928). Проте головною рисою всіх книжкових робіт художника 1920-х років є конструктивне розуміння самого пластичного матеріалу: лінії, плями, площини аркуша, кольору. В. Кричевський зазвичай використовував тільки чорну фарбу на білому тлі, іноді червону.

Рух творчості Василя Кричевського проходив через конструктивізм, і в цьому ми знаходимо аналогії розвитку стилю Ар Деко, що увібрав у себе відкриття конструктивістів, які першими поставилися до шрифтів як до невід'ємної частини дизайну. У 1924 р. Кричевський виконав першу конструктивістську обкладинку до збірки поезій Миколи Терещенка «Лаботораторія». Зображення, що займає більшу частину композиції, нагадує інженерно-технічну споруду або новий архітектурний промисловий комплекс, який складається з вузьких велетенських блоків, димарів, відвідних труб. Якщо розглядати твір абстраговано, це типowo конструктивістична композиція з чистих геометричних форм, аналітична робота над новою пластичною мовою. На обкладинці всі літери написані ніби за допомогою циркуля і лінійки, ніякої рукописності.

Шедевром книжкової графіки, який без сумнівів можна віднести до стилю Ар Деко, стала обкладинка В. Кричевського до книги Ю. Яновського «Майстер корабля» (Харків, 1928). Композиція її подібна до складної архітектонічної побудови. Це своєрідна пластична метафора цієї романтичної книги. Жіноче обличчя зливається з абрисом корабля, що гойдається на хвилях, пружні упевнені лінії моделюють риси обличчя, волосся, вони зображують гнучкі паруси, стрункий біг корабельних конструкцій. Жіноче обличчя нагадує дерев'яну скульптуру, яку встановлювали на носі фрегата, щоб могла вона вдвлятися у морський простір і попереджати катастрофи, за що моряки прозвали її «майстром корабля». Разом з тим рафінована витонченість рис обличчя, модний капелюшок-клош вказують, що героїнею є інтелігентна й романтична жінка. Пригадуються жіночі образи з обкладинок модних журналів — образ Жоржа Лепаж з журналу «Vogue» (березень 1927) або героїня Володимира Бобрицького на обкладинці «Vanity Fair» (жовтень 1926). Але В. Кричевський не повторює відомі типажі, його жіночий образ далекий від втомленості світським життям, а сповнений свіжості й світлої печалі. Молодість, кохання, творчість, переоцінка всього і вміння цінувати красу — все є в художньому тексті і все це можна вмістити у єдине поняття — відчуття життєвої й творчої свободи. Пластично символізує таке відчуття спіралеподібна композиція обкладинки: весь рух розгортається ніби довкола вертикального стрижня як невидимої стійкої опори.

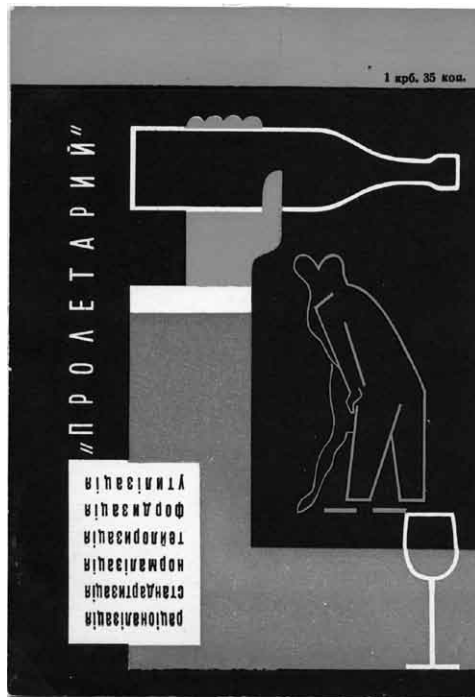
Спіралеподібна композиція була улюбленою для конструктивістів у різних видах мистецтва, можна згадати «Пам'ятник III Інтернаціоналу» В. Татліна, скульптурні конструкції Н. Габо, О. Родченка. М. Пунін наголошував у статті 1920 року: «Подібно до того, як рівновага частин — трикутник — краще виявлення Ренесансу, краще вираження нашого духу



С. Гординський. Обкладинка «Альманаху лівого мистецтва» (Львів, 1931 р.)

— спіраль. (...) Спіраль є ідеальне вираження звільнення...» [23]. У роботі В. Кричевського лінійний малюнок вільно розташований на білому просторі паперу, зображення не має обмежувальної рамки, літери назви органічно входять в образне вирішення.

У роботах початку 1930-х років В. Кричевський зовсім унікав зображальних мотивів. Композиції низки книжок для харківського видавництва «Рух» побудовані виключно на шрифті. Рух від декоративної орнаменталізації книги через синтетичний зображальний образ органічно привів художника до аналітичної роботи з самою першоосновою книги — з графемою літери. Він працював з нею як архітектор, як графік. Майстер розробив свій варіант шрифту, яким найчастіше користувався. У написанні протиставлені вузькі «і» з просторовими, бездоганно круглими «о», занадто загострені трикутні сполучення; художник долає поріг звичності тим, що високо підіймає горизонталь у літерах «н», «е» і, навпаки, низько опускає її в літері «а». Кожна літера уподібнена до якоїсь геометричної фігури, тому шрифт сприймається як абстрактна композиція з геометризованих форм. Наприклад, в оформленні обкладинки до двотомника «Українська поезія» (Харків, 1931) напис слів назви художник розробив як дві взаємодіючі самостійні конструктивні побудови. Слово «поезія» прочитується згори вниз, а архітектонічна побудова, звичайно, у зворотньому напрямку. Вертикально поставлені три останні літери виступають як стовпи-опори, характерні для архітектури конструктивізму, зокрема для споруд Ле Корбюзьє. Над ними височать форми літер «п» та «е», монументально непорушні, вони подібні знов-таки до нових будинків з плоским дахом, як це було у спорудах Гропіуса, Міс ван дер Роє. А між ними вміщено круглу «о», яка своєю нестійкістю порушує спокій сусідніх літер і ліквідує застиглість прямокутної композиції. Широкі штамби виступають на обгортці як чорні плашки, як ритмовий ключ у просторі аркуша. Два слова, таким чином, становлять єдину прямокутну за абрисом композицію, всередині якої око глядача знаходить естетичну насолоду від взаємодії загальних і дрібних елементів.



А. Страхів. Обкладинка книги Л. Скрипника «Інтелегент» (х., 1927р.)

Такі роботи В. Кричевського можна порівняти з нижковими оправами, створеними в той час у Франції та США. Особливо близькі твори Кричевського до робіт Роуза Адлера, який був одним із тих майстрів, які відродили мистецтво оправи у Франції в добу Ар Деко. Невід'ємною частиною його книжкового дизайну початку 1930-х років було використання шрифту сансериф з акцентовано круглими формами літер і посиленними вертикалями штампів.

Літери у шрифтових композиціях В. Кричевського надзвичайно виразні, здатні створити образ, цілком замінивши зображення. Так, в обкладинці до книги Костя Гордієнка «Атака» (Харків, 1931) тричі повторені чорні літери «А» з їх загостреними верхівками і широко поставленими штампами, здається, рішуче крокують, повністю окупувавши простір. Цікаво, що Кричевський 1931 р. повернувся до створення обкладинки роману Ю. Яновського

«Майстер корабля», вирішивши її виключно як шрифтову. Про море нагадує синій прямокутник і наче розмаяні вітром дуги літер «С» та «Р». Але якщо навіть відійти від образних прив'язок, композиція сама народжує відчуття енергії та краси.

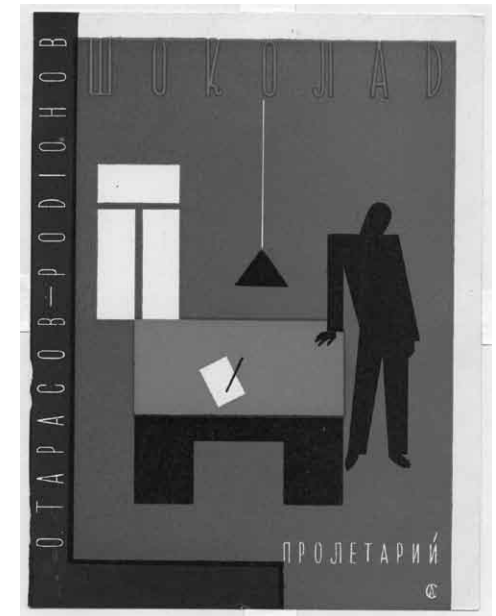
Під час спілкування з шрифтовими композиціями В. Кричевського мимоволі згадуються роздуми К. Малевича про поезію: «Є поезія, де лишається чистий ритм і темп, як рух і час, тут ритм і темп опираються на букви, як знаки, що включають у себе той чи інший звук» [24]. Численні книжкові роботи В. Кричевського 1920 – початку 1930-х років, особливо виконані для харківського видавництва «Рух», блискуче утворюють конструктивний напрям та стиль Ар Деко в українській книжковій графіці.

Яскравим і помітним явищем в оформленні української книги 1920-х років стала творчість конструктивістів. Керуючись прагненням активно формувати життєве середовище, вони у композиціях обкладинок ставили за мету досягти рівноваги сил, які стали формою і взаємно себе обумовлюють, розвиваючись то в гармонійних, то в протилежних ритмах. Головними елементами в графічних композиціях виступали відносини геометричних форм. Розвиток раціональної естетики докорінно заперечував декоративно-орнаментальну стилістику модерну в оформленні книги.

Конструктивізм з погляду його творців і прихильників найбільше відповідав ідеям демократизації мистецтва, колективізму самого творчого (виробничого) процесу, ідеалів соціалізму. До конструктивізму належала більша частина творчого доробку Василя Єрмилова. Художник займався проблемами технічної естетики, працював у царині технічного і художнього конструювання книги, брав участь в оформленні свят і агітпоїздів, театральних вистав, інтер'єрів, виконував пам'ятні дошки і вільні абстрактні композиції, займався живописом.

Майстер захоплювався футуризмом і кубізмом. У 1920-ті роки його особливо приваблювали пошуки художників Баухауза. В. Єрмилов провадив творчі дослідження над фактурами, відшукуючи взаємозв'язок простих елементів форми (кола, квадрата, трикутника), вивчав можливості кольору. Пластичні відкриття певною мірою позначилися на його книжкових роботах.

В обкладинці до видання «Інтернаціонал. Переклад для хору О. Кастальського» (Київ, 1921) В. Єрмилов створює кубістичну композицію. Об'єкт зображення розкладено в різних площинах простору, тому здається, що його частини перебувають у різному часі. Образ абстрактний, але художникові вдалося передати плин мелодії, розгортання її монументального звучання з інтонаційними варіаціями, паузами, хоровими повторами. Динамічний характер мають шрифтові написи, розташовані діагонально. Про вміння В. Єрмилова створювати пластичні метафори до літературних першоджерел писав В. Поліщук: «Коли Єрмилов дає абстрактно конструктивну обкладинку, він тоді плямами і лініями передає основну ідею змісту книжки: динаміку розриву, спокій погодженості, захват стрільчастої форми чи боротьбу гострих та деяких (округлих) начал» [25].



А. Страхів. Обкладинка книги О. Тарасова - Родіонова «Шоколад» (х., 1928 р.)

Іноді В. Єрмилов, як і художники книги Н. Астаф'єв та З. Толкачов, оперує майже одним шрифтом, трактує його монументально, як в афіші. В обкладинці до книги А. Любченка «Вона» (Київ, 1929) головним елементом побудованої з чорних вертикалей та горизонталей композиції є великого розміру назва, набрана червоним рубленим шрифтом. У подібному вирішенні, безперечно, позначився досвід роботи над плакатом, де ясний і чіткий напис має бути видним здалеку і зрозумілим. Прикметно, що В. Єрмилов, як і інші українські конструктивісти, не використовував на обкладинках набірні шрифти. Так сталося тому, що тогочасні друкарні не мали в своїх касах шрифтів, відшліфованих і бездоганних за пропорціями літер, які б відповідали їхнім високим вимогам.

Від агітаційного мистецтва В. Єрмилов запозичує для обкладинки яскраву фарбу, надто активні колірні сполучення. Наприклад, у типовій обкладинці до серії «Бібліотека: техніка й побут» він оранжевим вкриває тло, червоною фарбою створює Г-подібну форму, темно-фіолетовою забарвлює квадрат, оранжевим та фіолетовим по червоному — шрифтові написи. Композиція проста, логічна, але має надмірне для малого формату рекламне звучання. В обкладинці 23-го числа журналу «Нове мистецтво» художник зобразив створену ним до 10-річчя Жовтневої революції рекламну трибуну-стенд, що побудована з геометричних форм.

Серед обкладинок В. Єрмилова 1920-х років є й зразки чистої типографіки, де автор створив вишукані роботи тільки за допомогою рубленого шрифту, плашок, друкарських лінійок. Саме так вирішено відомі його найлаконічніші твори — обкладинки до «Бюлетеня авангарду» (Харків, 1927), журналів «Авангард. Мистецькі матеріали авангарду» (Харків, 1929), «Радянський театр» (Харків, 1923), оформлення до монографії В. Поліщука «Василь Єрмилов» (Харків, 1931).

Обгортка до «Каталогу виставки української книжкової графіки» (Харків, 1929) своєю композицією нагадує картини нідерландського живописця П. Мондріана. Це аналогічний пошук гармонійної рівноваги сполучень, але в даному разі не відкритих кольорів, а різної кількості чорної фарби на білому тлі. Чорна фарба — це шрифтові композиції з літер, у кожному творі різного розміру й різної щільності розташування. В обгортці до брошури «Більшовицький засів» В. Єрмилов створив супрематичну діагональну композицію з прямокутних плашок, широких і вузьких друкарських лінійок, надрукованих чорного фарбою.

Аналізуючи можливості поліграфії, експериментуючи з різними її пластичними засобами, В. Єрмилов звичайно виконував не лише обкладинки, а й вирішував або конструював книги з набірних елементів. Утвердивши в книжковій графіці конструктивізм, художник на певному етапі відчув, що твір мистецтва уподібнюється до продукту виробництва, деперсоналізується. Це спонукало його шукати інші шляхи, і на межі 20–30-х років він дедалі частіше звертається до фотографії, живого факту, фотомонтажу. Фотографія надає фігуративності, виступає як документ, приваблює своєю нерукотворністю. В. Єрмилов поєднав фотографію з конструктивістським вирішенням композиції. Так оформлені, зокрема, посібник «Токарство по дереву» (Харків, 1929), книжки Гро Вакара «Поїзди підуть на Париж» (Харків, 1932), М. Шеремета «Ні п'яді» (Харків, 1932), М. Панківа «Суддя Рейтан» (Харків, 1931).

Для українських видавництв обкладинки в дусі конструктивізму створили В. Татлін та К. Малевич, які у 1927–1928 роках викладали в Київському художньому інституті. Це був лише епізод, але те, що вони звернулися до книжкового дизайну саме в Україні, говорить про рівень і значущість цього виду мистецтва. В. Татлін оформив обкладинку збірки «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох. Михайль Семенко. Гео Шкурупій. Микола Бажан» (Київ, 1927).

На обкладинці К. Малевича до «Книги избранных стихотворений» Г. Петникова (Харків, 1930) шрифтове поле фланковане вертикально спрямованими «архітекторами». Саме в цей період К. Малевич створював «супрематичну архітектуру». Роботи відомих майстрів

вже не були «краплею в морі», в українській книжковій графіці конструктивістський напрям створювала ціла плеяда художників. До неї, крім названих В. Кричевського і В. Єрмилова, належали В. Меллер, Н. Генке-Меллер, Г. Цапок, Г. Фішер, А. Петрицький. Окремі роботи за естетикою конструктивізму створювали А. Страхов, І. Падалка, І. Плещинський, С. Гординський.

Вадим Меллер був визнаним творцем конструктивістської сценографії в театральному мистецтві України пореволюційної доби. Крім того, він плідно працював у живописі й графіці. На запрошення Михайля Семенка Меллер стає художником-дизайнером харківського панфутуристичного журналу «Нова генерація». В роботі над його оформленням Вадим Меллер зумів повною мірою реалізувати свою любов до конструктивістської естетики.

Оформлення журналу «Гарт» (Харків, 1928–1919) В. Меллер побудував виключно на використанні шрифту і кольору: червоні чіткі літери на чорному тлі. Нова друкарська естетика наочно виступає в найлаконічніших його працях. Так оформлено і книгу О. Влизька «Живу, працюю» (Харків-Київ, 1930). Обкладинка поділена по горизонталі на дві площини — білу та червону, по яких зверху вниз опускаються видовженим прямокутником слова назви, надруковані на машинці. Художник естетизує друкований шрифт, насолоджується його повтором. Автор застосовує невеликі зсуви низки літер, від цього шрифтова бинда стає рухливою й немов дихає, вібрує.

Більшість робіт В. Меллера і Н. Генке-Меллер, в яких художники оперують головним чином шрифтом і кольором, позначена строгою витриманістю шрифтових смуг. Майстри не використовували різномасштабних літер, як їхні московські колеги, а навпаки, декларували єдність пропорцій літер в одному слові. Завдяки цьому їхні шрифтові композиції мають чіткий ритм — урочистий і монументальний.

Композицію Ніни Генке-Меллер до книги Гео Шкурупія «Для друзів поетів сучасників вічності» (Київ, 1929) побудовано на контрасті рукописного та друкованого шрифтів. На жовтих смугах подано рукописні вірші з їхнім вільним кроком, органічною, широким підписом автора. На білих — друковані шрифти, якими набрано назву книги, видавництва, що демонструють бездоганність кожної літери, розміреність, розрахованість, технічний автоматизм.

Естетичні можливості шрифтів аналітично використовував Г. Цапок. Композицію обкладинки до книги О. Слісаренка «Сили непереможні. Вибрані оповідання» (Одеса, 1929) він побудував на контрасті величин та кольору шрифтів. В обкладинці книги Ю. Смолича «Неділі і понеділки» (Київ, 1929) Г. Цапок за допомогою шрифтів і типографських плашок створив конструктивістичну композицію. Він розклав прямокутники-плашки єдиного модуля у поступовому зростанні їхньої ширини, підкреслив чіткість ритму білими лініями відстані між ними. Набірні друкарські елементи набули художньої якості. Літери також схожі на плашки, їхні графеми виникають з щільно поставлених вертикалей, між якими перекинута з'єднувальні містки. Г. Цапок використовував чорний та червоний кольори на білому тлі. У конструктивізмі, який програмово відмовляється від попередньої спадщини, прагнучи бути тільки сучасним і проектувати майбуття, дивним чином збережено традиційну для давньої рукописної книги триколірність.

Теоретичними проблемами конструктивізму займався у 1924–1925 роках одеський художник з об'єднання «Юго-Лев» Микола Соколов. Його творче становлення розпочалося з роботи художником в «ЮГРОСТА», потім він працював художником у видавництвах Одеси та декоратором у театрі. Чимало книг оформив майстер для Всеукраїнського державного видавництва. Він створював також оформлення одеської газети «Известия», працював у галузі рекламного плаката та промграфіки. Обкладинки М. Соколова до журналу «Юго-Лев» — це взірці лаконізму конструктивістської пластичної мови.

Вичерпавши на певному етапі можливості абстрактних форм, конструктивісти звернулися до фігуративності. Найпривабливішою для них була фотографія. Сама по собі вона

на початку 1930-х років мала графічні якості завдяки уникненню дрібної деталізації, поєднанню в суцільні плями мас білого та чорного. Художня фотографія стала постійною темою для репродукування у часописі авангардистів «Нова генерація». Найчастіше в ньому друкувалися роботи Д. Сотника, В. Єрмилова, Г. Фішера.

В. Єрмилов піднімав на поверхню естетичні якості фотографії, підсилював їх, зіставляв з кольором. У деяких роботах В. Єрмилов вдався до фотомонтажу. Наприклад, в обкладинці до книги О. Демчука «Чорнозем» (Харків, 1933) він на лицевій стороні поєднав фотографії мітингу 1920-х років і демонстрації 1930-х, а на зворотній — трактор, що оре поле, і краєвид з колоссям на тлі неба.

Чимало книг оформив аналогічним чином Г. Фішер. У його обкладинці книги Гео Коляди «Арсенал сил. Роман нової конструкції» (Харків, 1923) композицію побудовано на рівновазі двох прямокутників — червоного, що є підставкою і тлом для назви книги, та прямокутника фотографії, де подано фотопортрет автора, суміщений з фотовідбитком багатоповерхової будівлі зі склобетону. А іншу інформацію також закомпоновано в прямокутники. У цілому обкладинка нагадує конструктивістську композицію.

Подібним чином оформлював обкладинки до збірок сучасної поезії та прози Олекса Влизько. Відомий поет-футурист, активний співробітник авангардового журналу «Нова генерація», О. Влизько звернувся до творення обкладинок, ймовірно, під впливом ідеї про суцільність всіх мистецьких форм, єдиного мистецького потоку, що пропугувалася на сторінках «Нової генерації». Він створив вражаючу за досконалістю обкладинку до власної книги «Hoch, Deutschland!» (Харків-Київ, 1930), у якій поєднав фотопортрет з червоними колами, прямокутниками, дугами, які народжують складну гармонію конструктивістської композиції. Шрифтові написи набрані в різних стилях, кожне слово має підкреслене звучання з погляду візуальної естетики.

Цей вдалий експеримент О. Влизько продовжив в оформленні обкладинки книги О. Лана «Долоні площ» (Харків-Київ, 1930). Тут поєднано фотозображення конструктивістської архітектури, фото бруківки, поданої в різних ракурсах, та контрастне зіставлення динамічно скерованих у діагональному русі або у вільному польоті білих та червоних прямокутників, кіл, еліпсів. У композиції на лицевій стороні обкладинки виникає відчуття внутрішньої напруги, магнетичного поля, на зворотній стороні напруга розряджується, переходить у ясну вертикально-горизонтальну побудову. Відчуття естетичних особливостей фотографії Олекса Влизько міг отримати або вдосконалити у спілкуванні з Даном Сотником, відомим фотографом і дизайнером «Нової генерації», на сторінках журналу нерідко репродукувалися його роботи, а також друкувалися твори Ман Рея, Моголі Нагі.

До конструктивізму наприкінці 1920 — на початку 1930-х років прийшов Анатоль Петрицький. Його творчість у цьому напрямі дала чудові результати. Конструктивістські роботи майстра неможливо відокремити від його попередньої і наступної творчості. Для картини розвитку тогочасної книжкової та журнальної графіки в Україні шлях А. Петрицького, який поєднував різні стилістичні напрями і течії, є показовим. А. Петрицький був талановитим театральним художником, тому гра притаманна його невгамовній вдачі. Здатність до пластичного втілення і перевтілення, до вільної стилізації, художньої гри різними елементами і засобами знайшла відповідне вирішення в його оформленні книг та журналів. Ми можемо припустити, що захоплення А. Петрицького книжковою графікою підживлювалося його спілкуванням з В. Кричевським [20], а пізніше зустріччю з Г. Нарбутом на сторінках оформлюваного обома художниками журналу «Мистецтво» 1919 року.

Перші спроби майстра в галузі книжкового оформлення пов'язані з футуризмом. А. Петрицький оформив дві збірки поезій Михайля Семенка, виданих групою «Фламінго», — «Blok notes» (Київ, 1919) і «П'єро мертвопетлює» (Київ, 1919). На обкладинках розміщено кольорові написи з літер найвибагливіших форм у рядках різного розміру. Такий засіб відповідав ха-

рактерів футуристичних поезій, Семенкова деструкція знайшла відповідник у деструкції написів. Літери в А. Петрицького хитаються, стрибають, «викидають колінця», одержують якісь хвости й завитки. На обкладинці «Blok notes» напис займає нижню половину аркуша й ніби сповзає з неї.

Роботи А. Петрицького були не окремими зразками футуризму в українській книжковій графіці пореволюційних років. Про подібні роботи писав Є. Кузьмин: «Жодна буква, жоден образ не стояли міцно, все летіло, порушувалося, зустрічалося, перебивало одне одне, іноді впливало яскравою плямою, чудним мазком, несподіваним розчерком, щоб потім поринути в загальну безладді. Так, ціла революція в мініатюрі містилася на обгортці кожної тодішньої книги, яскраво виявляючи велике зворушення» [26].

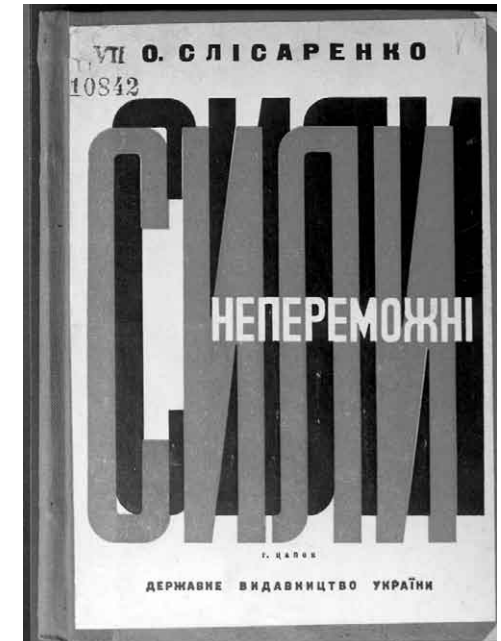
У 1928–1930-х роках А. Петрицький брав участь в оформленні журналу лівої формації «Нова генерація» (Харків). Обкладинки 1928 р. художник супроводжував невеликими малюнками. В оформленні часописів 1930 року художник тяжіє до підкреслено аскетичного поліграфізму, будуючи композиції виключно за допомогою друкарських лінійок та гротескового шрифту.

А. Петрицькому, як і іншим художникам конструктивістської орієнтації, належить заслуга створення цілісного ансамблевого вирішення книги. Взірцем такого підходу було оформлення літературного збірника видавництва «Рух» «Українські поети і художники до 15-річчя Жовтня» (Харків, 1932).

На початку 1930-х років А. Петрицький відмовляється від аскези конструктивізму й звертається в книжковій графіці до фігуративного зображення, але насичує його новою експресією. Інколи художник створює на обкладинці суто експресіоністичний малюнок. Так, в оформленні книги І. Дніпровського «Фаланга» (Харків, 1931) чорно-біле зображення солдатів на милицях нагадує нам про післявоєнні роботи-протести німецького експресіоніста О. Дікса. Проте пластична мова А. Петрицького в цьому творі індивідуальна, виключно графічна і гротескна. В інших роботах 1931–1932-х років художник активно застосовує колір, його експресивні властивості.

У цей період А. Петрицький найчастіше звертається до площинного зображення, використання силуетної плями. У такій манері працювали здебільшого художники-плакатисти, які переносили лаконічну мову силуету до книжкової графіки (О. Маренков, А. Страхов та ін.). Використання силуету в пореволюційній графіці було зумовлене значною мірою поліграфічними обставинами. Заливки великих площин одним кольором, без градації й нюансування, як у трафареті, було легко репродукувати за допомогою кліше. Художники змогли знайти в цьому обмеженні можливостей особливі художні якості кольорової площини. Характерну для мистецтва модерну декоративну площинність у нових умовах було переосмислено й наповнено новими ритмами відповідно до вимог часу і поліграфії.

Декоративність і силуетність книжкових робіт А. Петрицького переживалася з його



Г. Цапок. Обкладинка книги О. Слісаренка «Сили непереможні. Вибрані оповідання» (Одеса, 1929 р.)



М. Соколов. Обкладинка журналу «Юго-Лев». – 1924. – № 2,5

театральними ескізами, риси яких дозволяють визначити належність творів майстра до стилю Ар Деко. На вишуканому акорді кольорів і зіставленні двох гротескно схематизованих силуетів побудовано обкладинку до книги Д. Петровського «Повстання» (Харків-Київ, 1931). На другому плані зображено карого, у червоних яблуках, іграшкового коника; на першому — чоловіка у сірому піджаці, з червоним шарфом, що лягає яскравими дугами, та червоному капелюсі. Схоже на маску обличчя поділено на чорну та білу половини, у повітрі повисає величезна чорна кисть руки з цигаркою, дим від якої пливе рівненькими хвилями. Художня мова А. Петрицького синтезує ніби у вільній грі риси примітивізму з його зверненням до дитячої іграшки, негритянської пластики, аналітизм і декоративізм, притаманний А. Матіссу, емблематизм рекламного плаката кінця 1920-х років.

Багато в чому близька до творчості А. Петрицького книжкова графіка львівського художника Святослава Гординського на початку 1930-х років [34]. Майстер віддав належне конструктивізму, що добре видно в оформленні книги І. Крушельницького «Екслібрис». С. Гординський уміло застосував шрифти — прозорий гротеск і рублений, побудував композицію обкладинки на взаємодії вертикальних і горизонтальних білих стрічок з написами назви та видовженого прямокутника, на тлі якого з механічною чіткістю повторюються латинські накреслення.

Святослав Гординський, графік, живописець, мистецтвознавець, поет і перекладач, отримав художню освіту в мистецькій школі Олексі Новаківського (з 1924 р.) у Львові, 1927 р. виїхав у Берлін, де був вільним студентом Берлінської академії мистецтв, у середині 1928 р. переїхав до Парижа, де недовго студіював в Академії Жульєна. В Парижі з 1929 р. брав участь у виставках Салону Незалежних, Товариства французьких митців, 1931 р. був учасником Міжнародної виставки мистецької книги, тоді ж повернувся до Львова, де став співзасновником АНУМ.

С. Гординського захоплювали роботи художників нарбутівського напрямку. Це позначилося на таких творах майстра, як рекламове оформлення «Фортуни нової» та «Солодкої іс-

торії Фортуни нової». На першій з них золоту раму, як різьблення на скриньці, охоплює червоне тло, на якому золотою фарбою намальовано чудового птаха на квітучій гілці. Чорна соковита лінія обводиться за абрисом малюнок, зображення нагадує витинанку. У композицію другої роботи художник вводить силуетне зображення козака з рушницею на плечі, що тричі повторюється, ритмічно чергуючи бронзовий та білий кольори. Цю групу також обводиться широка чорна лінія, котра наче вирізує силуети й підкреслює їхню площинність. На другому плані під червоним небом пливе корабель з яскравими вітрилами. Шрифт гротеск з круглими «о» ритмується з зображенням і стає рівнорядним елементом композиції. Художник вміло використовує всі принадні моменти, щоб залучити їх у цілісний мистецький задум.

За кількістю та інтенсивністю кольорів С. Гординський навіть перевершує А. Петрицького, хоч стилістика мови С. Гординського відповідає мові творів саме цього майстра. З А. Петрицьким зближує його здатність перетворити книжкову обкладинку на театр пластичних засобів, складно збалансувати форми й колірні сполучення, уміння використати пластичні можливості стилю Ар Деко. Для прикладу візьмемо обгортку книги А. Шніцлера «Зелений какаду. Гротеск». На яскраво-зеленому тлі чорний та білий силуети — панна на колінах у кавалера, який підняв над головою високий округлий келих. Художник обіграє контрастний рух кольору: білі черевики з великими чорними помпонами, чорний костюм з білим коміром, манжети з чорними гудзиками. Чорні кола, які ніби стрибають по малюнку, також грайливо входять у напис, перегукуються в ньому з білими кулями (літеру «а» художник пише як сполучення кола і східчастої форми, «е» — як дужку і коло). Театральний характер підкреслює завіса, гротескова гра з формою — загострені кути колін, дуга руки повторює овал крісла, геометризмовано всі елементи, обличчя схожі на маски. Рівненькі хвилячки, що спливають від бокалу, знов-таки нагадують графіку А. Петрицького.

Є в С. Гординського, як і в Петрицького, свій «коник в яблуках». Він жваво стрибає на обкладинці книги Я. Кондри «Юрба. Лірика». Червоний силует коника розпластано на тлі чорного кола, що металево виблискує, і скісного руху чорної то червоної піраміди, його живий лет виривається з поміркованого геометризму. В цілому композиція має конструктивний характер, хоч автор прагне порушити тектонічну усталеність: малюнок і великі літери назви тримаються візуально на невеликому червоному трикутнику, який підтримує вагу тільки завдяки інтенсивності кольору і розташуванню на осі симетрії.

Працюючи з силуетом, С. Гординський звертається до площинних рельєфів мистецтва Єгипту. В обкладинці книги І. Крушельницького «3 розмов з Гофмансталем» (Львів, 1931) постає юнак зображено як рельєф — торс у профіль, плечі в фас, голова в профіль. Тільки ось у С. Гординського юнак широко крокує, поклавши руку на шию леопардові. На другому плані художник зобразив диск сонця з легкими хвилячками, розпластане руно. Нашарування силуетів не порушує площини, але значно збагачує зображення. Художник синтезує ясні



А. Петрицький. Обкладинка книги Д. Петровського «Повстання» (Х.-К., 1931 р.)



А. Петрицький. Обкладинка книги І. Дніпровського «Фаланга»

лінії абрисів, площинні кольорові плями. Композицію замикає чітка рама, написи закомпоновано в умовні прямокутники.

У книжкових роботах С. Гординський завжди гармонійно поєднував декоративність і конструктивність. Показові його роздуми, що розкривають ставлення художника до графічної мови: «Essential — це пляма. Ціла річ в тім, щоб зробити її цікавою, але це вже завдання графіка, який мусить мати повні кишені ідей, бо без них його речі тратять чарівливі слова: оригінальність і мистецтво» [27].

Журнальна графіка С. Гординського більше відповідає настанові на стандарт, на масову річ. Тяжіння до уніфікації особливо позначилося на способі зображення людини. У малюнках на обкладинках третього числа журналу «Нові шляхи» 1931 р. та «Альманаху лівого мистецтва» постаті чоловіків укрив схематизовані, вони уподібнені знаку, літері. Голова схожа на манекен, а око нагадує прорізи маски. Таке ставлення до зображення людини було віянням часу. Ми можемо пригадати манекени Ж. де Кіріко або селян К. Малевича. Якщо у живописі це було пов'язане з метафізикою або з відчуттям абсурдності способу існування людини, то у рекламному плакаті, зразки якого, ймовірно, надихали С. Гординського, схематизація відбивала не тільки специфіку виду, а й прагнення стандарту.

Мистецтво плаката досягло високого рівня у першій третині XX століття. Це мистецтво багатьма шляхами пов'язане з книгою. У другій половині XIX століття перші літографовані плакати (Деверія, Нантейля, Гранвіля, Гаварні та ін.) були рекламою книг і нагадували збільшені у розмірі книжкові обкладинки. Поступово плакати стають рекламою театрів, виставок, а з 1900-х років рекламою товарів. Після Першої світової війни з'явилися політичні плакати.

Плакат пореволюційної доби був найактивнішим за своїм кількісним впливом на глядача. В. Седляр у «Жовтневому збірнику революції року VII. 1917–1924» згадує: «Перше, що виникає як зоровий образ при думці про... більшовиків, що виголосили Владу Рад, — це плакат, мальований плакат. Справді, досить пригадати собі численні маніфестації, агіткомпанії,

вибори й ін., зразу ж перед вами постають вулиці, вкриті найрізноманітнішими плакатами, не тільки по змісту, по замислу різноманітними, а й по самому підходу до розуміння малярського завдання» [28].

Відшліфовуються основні закони плаката як специфічного мистецтва вулиці. Пластична мова, розрахована на вплив з відстані, повинна була зупинити глядача-перехожого і дати йому максимум інформації мінімальними засобами. Художник обирає для плаката яскраве суцвіття фарб, обмежену кількість форм, лаконічний, набраний яким шрифтом текст, ритмічно і декоративно пов'язаний із зображенням в єдине ціле. Небувале до того кількісне зростання книжкових та журнальних видань у 1920-х роках змушувало художників в оформленні обкладинок звертатися до рекламних засобів плаката.

Тому в галузі книжкового оформлення активно працювали художники-плакатисти. Олексій Маренков — один з них. Художню освіту майстер отримав у Київському художньому училищі в 1905–1912 роках, де його вчителями були І. Селезньов, Г. Дядченко, Ф. Кричевський. У 1920-ті роки художник працював у галузі монументального живопису, створив розписи в інтер'єрах будинку ВУЦВК та в готелі «Червоний» в Харкові. Та найбільший успіх він мав у мистецтві плаката. Тому, звернувшись до книги, він у перші роботи переніс прийоми політплаката. Оформлена ним обкладинка «Біблії для вірних і невірних» (Харків, 1924) містить повний комуноатеїстичний набір, що характеризує політику безбожної влади: скидані до купи мечеті, костьоли, православні храми, на небі Бог у розпачі обхопив голову руками, а на потрошених святинях гордовито й зухвало постає постать робітника з величезним молотом у сильній руці. Лівою рукою робітник тримає як заклик-плакат аркуш із назвою книги.

Нерідко в оформленні обкладинок О. Маренков використовував мотиви вершників, що мчали на конях: А. Ополов, «Війна селянська» (Харків, 1926), Ю. Будяк, «Війна на вовка» (Харків, 1927). Серед подібних робіт найбільш вдалою є обкладинка до книги Ю. Яновського «Рейд» (Харків, 1928). Великі літери назви займають майже все тло, їхні білі написи ніби розриває безодня чорного тла. Поверх літер, як на екрані пам'яті, ввижається червоний силует вершника, що тане в чорному. В оформленні книги А. Серафимовича «Залізний потік» (Харків, 1928) основу композиції складають чорні силуети рукопашного бою, по яких написано білим назву книги.

Інколи Олексій Маренков використовував у книжковій графіці нарбутівські мотиви — барокові гнучкі віти, плоди, пророблені трикутничками: «Селянська читанка» (Харків, 1924), «Серця трьох» Джека Лондона (Харків, 1927). Але й в них помітні риси плаката, як-от у романі Джека Лондона наявна монументалізація орнаменту, збільшений розмір шрифтів.

Наприкінці 1920-х років О. Маренков зробив чимало суто шрифтових обкладинок, подекуди з мінімальним використанням декору. Від плакатних засобів він наближався до функціоналізму. Аскетично виконані ним обгортки до книг А. Головка «Можу» (Харків, 1928), «Вибраних творів» Т. Бордуляка (Харків, 1929), книжок Марка Вовчка «Твори. Т. I» (Харків, 1928), В. Гренджа-Донського «Тернові квіти» (Харків, 1928).

У галузях плаката і книжкової графіки працював Адольф Страхов. У його творчості був навіть випадок, коли композиція обкладинки до роману Дж. Ріда «Десять днів, що потрясли світ» (Харків, 1923) без істотних змін була перенесена художником на плакат «Ленін» (1924). В образотворчій мові А. Страхов опрацьовував силуети: червоні — постать Леніна гігантського розміру і маленькі постаті повстанців, чорні — заводські будівлі з димарями.

Адольф Страхов закінчив Одеське художнє училище 1915 р., працював у галузі скульптури та графіки. Славу принесла йому серія плакатів «Абетка революції» (1921). У 1920-х — на початку 1930-х років А. Страхов виконав багато оформлень книжок на замовлення харківських видавництв. Його обкладинки досить різноманітні, нерідко в них помітні впливи інших майстрів книжкової графіки. Можна сказати, що «під М. Кірнарського» зроблено обкладинки

до книг Г. Хоткевича «Камінна душа» (Харків, 1922) та М. Семенка «Малий Кобзар» (Харків, 1928). Малюнок однією лінією «під Алексеєва» вміщено на обгортках до книг О. Саввича «Ванька-встанька» (Харків, 1927), В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» (Харків, 1927), А. Нікітіна «Преступление Кирика Руденко» (Харків, 1927). Привабливими для А. Страхова були не тільки окремі прийоми нарбутівців, а й підхід їх до специфіки обкладинки як виду графічного мистецтва. Аналізуючи і наслідуючи, він проходив своєрідну школу.

Серед книжкової графіки А. Страхова є конструктивістські роботи. Обгортка до книги М. Хвильового «Кіт у чоботях» (Харків, 1925) містить композицію з діагоналей залізної арматури, червоних та чорних квадратів, геометризованих силуетів чайника, грубки-буржуйки, книги. Оформлення обкладинки збірки В. Поліщука «Літературний авангард. Політика, критика, теорія, поезія» (Харків, 1928) складається з діагонально покладених червоних та чорних квадратів, прямокутників, гротескових шрифтів. Найбільш бездоганно конструктивістське оформлення А. Страхов виконав не на паперовій обкладинці, а на оправі «Програми міжнародного конкурсу на проект Державного українського театру» (Харків, 1930). Чергування чорного і червоного кольорів проходить через заголовні літери типу прозорий гротеск. Художню композицію побудовано на протиставленні смуг, максимально наповнених текстом, набраним друкарськими шрифтами, і широких друкарських плашок, лінійок. Біле тло — повітря активно сприймається у цій вертикально-горизонтальній конструкції.

Переглядаючи велику графічну спадщину А. Страхова, можна дійти висновку, що майстер надавав перевагу ілюстраційній обкладинці. Засоби зображення в нього доволі різноманітні. Показово, що одну із серій він виконав під ксилографію і вона демонструє різні стилістичні уподобання автора. У малюнку на обгортці книги О. Новикова-Прибоя «Две души» (Харків, 1925) відчутний відгомін модерну у способі зображення символістської теми непорочної Діви і жорстокого чудовиська. Обгортка до книги О. Лаптева «Марат» (Харків, 1928) насичена конструктивістськими лініями, які вибудовують рублену форму латинської літери «S». На конструкцію, до якої входять і написи, А. Страхов наклав зроблений під ксилографію портрет героя, сцену страти на гільйотині, монотонний ряд солдатів-маріонеток. Аналогічний спосіб накладання ілюстративного зображення на конструкцію використав майстер і під час оформлення книги О. Досвітнього «Американці» (Харків, 1929).

Типовим для книжкової графіки А. Страхова кінця 1920 — початку 1930-х років є використання виразних засобів силуету. За їх допомогою він подає стислу інформацію про основну тему і стиль твору. Нерідко це зображення головного героя, як на обгортках до книг Р. Джованьолі «Спартак» (Харків, 1927), Ф. Купера «Звіробій» (Харків, 1928). Ілюстративний мотив складає центр композиції обкладинки, силует постаті героя протиставлений тлу аркуша або закомпонований у видовжений прямокутник, що ритмується з загальною рамою обкладинки.

Окрему групу становлять роботи А. Страхова, де посилено декоративні функції силуету. Ці обгортки художник вирішує, як правило, в два чи три кольори, але при цьому колір береться в найактивнішому зіставленні. Ідучи за законами візуального сприйняття, майстер розраховує на активний, майже плакатний, вплив своїх робіт. Цей декоративний експресіонізм дає підстави розглядати роботи Страхова в межах стилю Ар Деко.

Декоративно, на великих масах кольору, вирішено обгортку книги А. Палєя «Планета Ким» (Харків, 1926). Широкі вертикальні лінійки темно-синього кольору становлять основу для білого шрифту. Поруч, на чорному тлі, зображено заливками синього та білого постаті людей у скафандрах. Вони крокують по вертикальній смузі назви, рухаються у діагонально-му нахилі, здаються невагомими стосовно гравітаційних полів обкладинки.

Контрастні сполучення кольору є композиційним ходом у розв'язанні обгортки до книги Л. Скрипника «Інтелігент» (Харків, 1927). Площинні заливки кольору вибудовують зображення на обкладинці книги О. Тарасова-Родіонова «Шоколад» (Харків, 1928), а шрифт, роз-

ташований на горизонтальних і вертикальних смугах, конструктивно завершує композицію.

Інколи А. Страхов застосовує занадто контрастні колірні сполучення. В обгортці до книги А. Ситіна «Пастух племені» (Харків, 1928) художник обіграє синій і жовтогарячий кольори, а в зображенні на обгортці збірки О. Досвітнього «Тюнгуй» (Харків, 1930) протиставляє червоний, синій та бронзовий кольори. В оформленні книги В. Кузьмича «Італійка з Мандженто» (Харків, 1930) він застосовував червоні та чорні трафаретні заливки на білому тлі.

Засвоєння національних традицій, декоративних засобів плаката, прийомів роботи з елементами модерністських течій приводить А. Страхова до синтезування їх на основі зображального образу. Наприкінці 1920 — на початку 1930-х років до подібних трансформацій пластичної мови підійшло багато художників, як молодих, так і досвідчених. Як писав у 1928 р. М. Пунін, «всередині «найновішого мистецтва» сталися значні зрушення, які врешті-решт привели багатьох художників-новаторів, або, як їх тоді називали, лівих художників, до нового живописного реалізму» [29]. У європейському мистецтві в цей період виникають неокласичні тенденції. Авангардисти стають толерантними до традиції, звертаються до неї у своїй творчості. Це дає відпочинок від постійних експериментів, відкриває духовну неповторність творів мистецтва на відміну від маніфестованої (від 1910-х років) універсальності засобів і системності художніх побудов. Такий психологічний поворот слушно обґрунтовує Т. Гарячева в статті «Малевич і Ренесанс»: «Колишні експресіоністи, кубісти, футуристи відчувають тепер внутрішню свободу від традиційного мистецтва — тому воно стає для них привабливим» [30].

В українському мистецтві, книжковій графіці зокрема, як ми підкреслювали, тяжіння до пластичних експериментів співпадало зі зверненням до традицій у таких художніх явищах, як бойчукізм, нарбутівська течія, що було зумовлено добою національного підйому. В ситуації 1930-х років синтез відбувався на іншому ґрунті, на основі реалізму. Над зображальною обкладинкою, мова якої вже відповідала вимогам реалізму, але ще утримувала формальні здобутки новітніх течій, в цей час працювали випускники Київського та Харківського художніх інститутів, а також відомі майстри М. Котляревська, Г. Пустовійт, Б. Бланк, М. Фрадкін, Й. Дайц, Д. Шавикін, Г. Бондаренко, О. Довгаль, Б. Фрідкін, Л. Каплан, С. Налепинська-Бойчук, О. Сахновська, О. Рубан, В. Касіян, Т. Москалева, П. Жалко-Титаренко, П. Лапін, Я. Фартух, Б. Крюков, Я. Леус, Г. Золотов. Слід зазначити, що це була широка течія, майстри якої працювали у різноманітних графічних техніках — ксилографії, літографії, ліногравюрі, офорті, в авторській рисувальній техніці. Наповненість книжкової графіки 1920 — початку 1930-х років різними художніми течіями мала велике значення для цілісного розвитку української культури. Обгортка — продукція масового тиражу й має широке розповсюдження, тому роботи в галузі книжкової графіки створюють певний художній контекст.

Завдання, які вирішувала книжкова графіка, багато в чому збігалися з вимогами, що стояли перед тогочасним українським образотворчим мистецтвом узагалі. Програма виставки АРМУ (Асоціації революційного мистецтва України) 1927 р. підкреслювала ті головні лінії, за якими скеровувало свою роботу це об'єднання: «Першою є лінія боротьби за якість, за рівень мистецької культури, за вихід українського радянського мистецтва з глибокого провінціалізму. Друге, що має виявити наша виставка в плані програмових засад Асоціації, це принципову культурно-мистецьку рівноцінність і рівноправність так званого виробничого мистецтва (художньої промисловості, матеріальної культури) з мистецтвом суто образотворчим і станковим» [31]. Необхідно зазначити, що українська книжкова продукція 1920 — початку 1930-х років значною своєю частиною відповідала подібним високим вимогам. «Радянська українська графіка посіла своє визначне почесне місце в графічній продукції не тільки народів СРСР, але й серед народів Західної Європи», — писав у 1931 р. С. Сильванський [32]. Книжкова графіка гідно репрезентувала українське мистецтво за кордоном. Виставки книжкової графіки, обкладинок зокрема, відбулися у Празі (1924),

Брюсселі (1927), Парижі (1931), Варшаві (1932), Берліні (1933) та знову у Празі (1933).

На брюссельській виставці, яка проходила в музеї книги, експонувалося 300 робіт, серед яких більшу частину становили обкладинки і книги, оздоблені В. Кричевським, Г. Нарбутом, П. Холодним, П. Ковжуном, В. Січинським, О. Кульчицькою, Р. Лісовським, М. Кірнарським. Анрі Лібрехт у статті для «Le Musee du Livre» писав: «У першому відділі подано збірку книжок та друків, щоб показати український друкарський стиль, в яких виявлено дуже цікаве сполучення слав'янського мистецтва в західною технікою. Композиція заголовків, підбір кольорів часто дуже вдалі й свідчать кожного разу про характерність (своєрідність), яку ми до цього часу дуже мало знали» [33].

Дмитро Андрієвський, підсумовуючи відгуки про цю виставку у пресі, констатує: «Вражає чужинців багата орнаментация обкладинки. Справді, треба бути українцем, щоб оздобити квітами навіть суху алгебру і поєднати в одній композиції троянду та жоржину з синусом і трикутником. (...) Ця збірка дає уявлення про наш артистичний доробок в цій ділянці об'єктів мистецтва. Цей доробок прекрасно витримує порівняння з продукцією чехів, поляків, французів і бельгійців, що недавно перейшли через цю залу» [34].

Українська книжкова графіка була гідно представлена на Міжнародній виставці преси, що пройшла в травні 1928 р. в Кельні. Український відділ був визначений у загальному просторі експозиції СРСР, його оформленням керували В. Єрмилов та В. Меллер. Виставка «Преса-Кельн» стала значною віхою на шляху визнання українського мистецтва. Особливою увагою арткритиків користувалися 20 альбомів, оформлених В. Єрмиловим у дусі конструктивізму з використанням мотивів національного народного мистецтва.

У Києві «Першу всеукраїнську виставку друку» організував УНІК у лютому 1922 року. Другу виставку «Жива книга» було організовано восени 1924 р. Київською губполітосвітою. Вона мала рекламно-агітаційний характер. Увага до книжкового оформлення була значною мірою зумовлена вимогами часу. Євген Кузьмін писав: «Величезні завдання, що висуваються необхідністю можливо швидше і повніше пережити нашу неписьменність — надають особливе значення розвитку поліграфії. (...) Бо ж талановито й розумно складене графічне виображення — перший й найповніший засіб притягнути неписьменного до друкованого аркушу» [35].

Державна політика, соціальне замовлення, могутній розвиток нової української літератури, науки, збагачений новими іменами, ґрунтовна організаційна реформа книговидавничої справи — це ті активні чинники, що спричинили великий розквіт графічного дизайну. У 1927 р. Е. Голлербах наголошував: «Жодна галузь графічного мистецтва не одержала за останнє десятиліття такого розвитку, як обкладинка» [36].

З метою підсумувати здобутки в галузі книжкового мистецтва в Харкові у 1929 р. було влаштовано «Виставку української книжкової графіки». Експозицію складали дві групи експонатів: першу групу формували видавництва, які виставляли друкарські відбитки, до другої належала оригінальна графіка митців. Окремо експонувалися роботи художників, які працювали за межами радянської України [37]. Книжкова графіка виступала своєрідним містком понад кордонами — мандрували книги, харківська графічна виставка знайшла продовження у Львові 1932 р., де в експозиції графіки значне місце посідала книга, обкладинка та ілюстрація.

В радянській Україні посилювалася ідеологізація та політизація мистецтва. 23 квітня 1932 р. набула сили постанова ЦК ВКП/б/ «Про перебудову літературно-художніх організацій», де йшлося про завдання соціалістичного будівництва і оволодіння творчим методом соціалістичного реалізму. Почалася реорганізація всіх мистецьких об'єднань. Керівництво мистецтвом стає на позиції соцреалізму, який перекреслює існування всіх інших «ізмів». Було припинено видання численних журналів, у першу чергу авангардового мистецько-літературного органу «Нова генерація», майже в один день взимку 1933 р. ліквідовано

видавництво «Рух», яке видавало найкращі за художнім оформленням книжки.

У Львові ситуація у царині книжкової графіки також змінюється на початку 1930-х років. Михайло Драган писав з цього приводу: «Тут теж графічне мистецтво, що так гарно почало розвиватися в 1923–1926 роках, підупало. Митців, що фактично творили західноукраїнську графіку, змінили жадливі дилетанти, які припали до смаку невибагливим вимогам видавців і повернули це, сьогодні необхідне мистецтво, до передвоєнного стану. Час від часу ще з'являються поодинокі випадки культурніших замовлень на гарну графічну річ, але це далеко до повного нормального розвитку графіки. Так, як Україну, так і Галичину покинули митці графіки, або перейшли на інші ділянки мистецтва» [38].

Таким чином, політичні, економічні та суспільні обставини стали причиною того, що в розвитку українського графічного дизайну в 1932 р. помітним став злам, завершився певний етап. Якщо погоджуватися з тим, що кожне художнє явище має свій початок, досягає апогею і вмирає, щоб стати підґрунтям для нових паростків, то за такою схемою українська книжкова художня обкладинка набирала естетичних якостей від початку ХХ століття, досягла високого мистецького рівня у 1920-ті роки і суттєво трансформувалася на початку 1930-х років.

Підсумовуючи аналіз пластичної мови творів графічного дизайну, зазначимо, що у художньому оформленні книг та журналів, які виходили в Україні у першій третині ХХ століття, відбулися різні загальноєвропейські течії — модерн, примітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, Ар Деко, функціоналізм, реалізм, традиціоналізм, неокласика. Послідовна еволюція стилю у творчості кожного художника сполучалася з одночасним існуванням різних манер. У цьому виявилася особливість розвитку національної книжкової графіки, як і в тому, що синтезування формальних принципів різних стилістичних напрямів мало місце в одній окремій роботі. Своєрідність пластичної мови виникала в застосуванні традиційних мотивів і авангардових засобів творення образу. В художній мові книжкових та журнальних обкладинок відбито взаємодію давнього і сучасного мистецтва, народного і професійного, загальносвітового і національного.

Мистецтво графічного дизайну в Україні першої третини ХХ століття досягло високого мистецького рівня, проявилось як багатогранний культурний феномен, стало визначним явищем в історії української культури.

1. Ернст Ф. Георгій Нарбут та нова українська книга. — К.: УНІК, 1926 — 1927. — С. 7.
2. Могилянський М. О культурном творчестве // Украинская жизнь. — 1912. — № 4. — С. 10.
3. А. Л. Украинский архитектурный стиль. — М.: Украинская жизнь, 1912. — С. 12.
4. Автор книги згадував пізніше про свою співпрацю з художником: «Я написав листа до Василя Григоровича з проханням, щоб він намалював обгортку, а що мав малювати, я віддав йому самому до вибору... Коли я прийшов, він мені виклав на стіл 30 образків-проектів... Ми рішили, що до кожного тому підеш інша обкладинка, і ми зробили проект на 15 томів. Нам прийшла в голову думка видати кожний том тими літерами того ж стилю, який відзначав ту добу, в якій були зроблені речі, що мали бути надруковані. Тут В. Г. міг показати себе незвичайним майстром, яким він в дійсності був. Він міг написати лист буквами в стилі якого-небудь віку, тільки йому треба було подивитись на зразок письма» (Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. — Лондон: Накладом Української видавничої спілки. 1954. — С. 24).
5. Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя і творчість // Георгій Нарбут. Посмертна виставка творів. — К.: Всеукраїнський історичний музей ім.Т. Шевченка, 1926. — С. 33.
6. На виставках «Салону Іздебського» було представлено 54 роботи В. Кандінського. Творчість майстра чималою мірою пов'язана з Україною — він брав участь у виставках Товариства південно-російських художників, друкував статті у місцевій пресі, малював пейзажі Одеси.
7. Кричевський В. Нарбут в Українській Академії Мистецтва... — С. 1.
8. Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя й творчість... — С. 64.

9. Окремий курс українського народного мистецтва та історії українського мистецтва в УАМ, пізніше у ХІІ викладав Д. М. Щербаківський.
10. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. — К., НМСВО, 1993. — С. 15.
11. Так, наприклад, у 1911 р. він оформив обкладинку книги А. Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону» в техніці деревориту. Побудова обкладинки чітко структурована: єдина рама обводить усе поле, а в середині така ж рама відокремлює шрифт від зображення лева. Дослідник творчості майстра О. Ріпко зазначає: «Нечисленна група львівських гравюр Бойчука, що включає обкладинки, становить окремий розділ і розкриває ставлення його до цього виду образотворчої діяльності. Впадає в очі, насамперед, «функціональність» аркушів — їх неприхована, вільна «графічність», деяка артистична недбалість з одного боку, а з другого — лаконізм, позаілюстративність змісту, коректна до літературного твору, якщо це обкладинка. І одночасно лапідарна виразність кожної лінії, риси шрифта чи орнаменту, без претензій на спеціальну декоративність» (Ріпко О. О. Бойчук і бойчукісти // Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки. — Львів, 1991. — С. 15).
12. Ковжун П. Неопубліковані праці Г. Нарбута // Нові шляхи. — 1929. — Ч. І. — С. 77.
13. Кричевський В. Нарбут в Українській Академії Мистецтв. — 1928 р. Рукопис. — ІМФЕ. — Ф13-4/245 — С. 3.
14. Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя й творчість... — С. 76.
15. Виставка української книжкової графіки. — Х.: Соціальний Музей ім. Артема, 1929. — С. 20.
16. Малинина Т. Истоки и слагаемые стиля ар-деко // Антикватория. — 2003. — № 2. — С. 22.
17. За списком В. Павловського 1968 р., П. Ковжун вчився в 1919–20-х роках у Г. Нарбута (публікація С. Білоконя «Каталог виставки Української державної академії мистецтв». — К., 1987), але в інших опублікованих статтях підтвердження цього не знайдено. В. Кричевський називав учнем Нарбута Левандовського (Кричевський В. Нарбут в Українській Академії Мистецтва... — С. 18), що також не має підтвердженя. В. Щербаківський до учнів Нарбута, крім Лісовського, Лозовського, Кірнарського, зараховує також І. Падалку та А. Середу (Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. — Лондон: Накладом Української видавничої спілки, 1954. — С. 34), які наслідували прийоми майстра.
18. Попередником Г. Нарбута був В. Кричевський, але його роботи були «ранньою зорею», тоді як графічна творчість Г. Нарбута 1918–20 років була саме на часі і знайшла широкий відгук.
19. Січинський В. Книжкова графіка Роберта Лісовського // Бібліологічні Вісті. — 1927. — № 2. — С. 92.
20. Крім Р. Лісовського, до Львова 1922 р. переїхали з хвилею еміграції П. Ковжун, В. Крижанівський, П. Холодний, поет і критик М. Вороний, мистецтвознавець і архітектор В. Січинський, архітектор, реставратор і колекціонер В. Пещанський, які створили Гурток діячів українського мистецтва (ГДУМ) під опікою музею Національного мистецтва.
21. Гординський С. Павло Ковжун. — Краків-Львів, 1943. — С. 62.
22. Бачинський С. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. Спомин старого емігранта за роки 1908–1950 // Цит. за: Ріпко О. Бойчук і бойчукісти... — С. 10.
23. Пунин Н. Памятник III Интернационалу. Проект худ. В. Татлина // Наков А. Русский авангард. — М.: Искусство, 1991. — С. 179.
24. Малевич К. О поэзии // Изобразительное искусство. — 1919. — № 1. — С. 31.
25. Поліщук В. Василь Єрмілов. — Х.: Рух, 1931. — С. 21.
26. Кузьмин Є. Нарбут і завдання графіки // Червоний шлях. — 1927. — № 3. — С. 153.
27. Гординський С. За новий екслібрис // Екслібрис. Збірник Асоціації Незалежних Українських Мистців. Перший випуск. — Львів: Ізмарагд, 1932. — С. 22.
28. Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві // Жовтневий збірник революції року VII. 1917–1924. — ДВУ. — 1924. — С. 142.
29. Цит. за: Карасик И. Изобразительное искусство в новой культуре. Судьбы авангарда // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1. — С. 231.
30. Горячева Т. Малевич и Ренессанс // Вопросы искусствознания. — С. 108.

31. Перша Всеукраїнська виставка Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ). — Х.: Соціальний музей ім. Артема, 1927. — С. 4.
32. Сильванский С. А. Художник П. М. Ковжун и его книжные знаки... — С. 242–243.
33. Цит. за: 3 нагоди виставки української сучасної графіки в Брюсселі // Мистецько-технічний ВИШ. — К.: ХІІ, 1928. — С. 74.
34. Андрієвський Д. Виставка українського графічного мистецтва в Брюсселі // Бібліологічні Вісті. — 1927. — № 2. — С. 121–122.
35. Кузьмин Є. Поліграфія в Художньому інституті // Бібліологічні Вісті. — 1926. — № 4. — С. 113.

Микола ЯКОВЛЕВ,
академік НАМ України,
доктор технічних наук, професор

КІЛЬКІСНІ КРИТЕРІЇ АНАЛІЗУ І МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНІХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ТВОРІВ ПЛАСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Закономірність природних явищ і процесів, упорядкування яких намагаються досягти у своїй творчості митці, прагнення людини до всебічного розвитку – все це можна вважати причинними факторами появи у найдавніші часи поняття гармонії. Широке використання цього терміну в найрізноманітніших галузях людської діяльності свідчить про важливість законів, що визначають його сутність. Причини, що породжують та обумовлюють гармонійний зв'язок окремих частин у цілісних творіннях природи і людини, завжди цікавили дослідників. Вони досліджували явища природи, здійснювали якісний та кількісний аналіз композиції архітектурних об'єктів, творів образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну. Нерідко за об'єкт досліджень ставало людське тіло, рослинний або тваринний світ. Прагнути узгодити об'єктивні характеристики гармонійних природних форм і рукотворних композицій з якимось узагальненим єдиним мірним інструментом, дослідники на перше місце висували їхню геометричну сутність, яка за своєю природою визначається на формальному рівні. Загальновідомо, що композиція може бути змістовною, але не гармонійною і, відповідно, навпаки – гармонійною, але позбавленою змісту, тому цілком логічним і справедливим є визначення беззмістовної композиції «як кінцевої множини елементів, що мають певні ознаки та перебувають у закономірному обумовленому зв'язку між собою».

Під геометричними властивостями розуміють співвідношення основних параметрів, розміри по всіх напрямках розвитку форми, кути між лінійними та площинними елементами, характер контурної лінії, формотворчі орієнтири тощо. Саме вони формують головні естетичні характеристики зовнішнього вигляду.

Будь-який процес об'ємного чи площинного формотворення неможливо відокремити від геометричного осмислення композиції. Ідея залучення геометрії до процесу художньо-творчої діяльності не нова, має тривалу і цікаву історію. Розглянемо її основні моменти, зокрема використання засобів геометрії в процесах аналізу чи моделювання якісних складових творів мистецтва.

Періоди Античності, Відродження, Нової доби послужили обґрунтуванню принципової можливості самого підходу до проблеми вивчення побудови об'єктів свідомого творчого формотворення з позицій точних наук та об'єктивної інформації, внаслідок чого виник і накопичився величезний фактичний матеріал. При цьому практичне використання як геометричних (графічно-зображальних), так і аналітичних засобів в архітектурі, дизайні, образотворчому мистецтві, книгодрукуванні відбувалося в двох напрямках: по-перше, в безпосередньому створенні композиції, по-друге, в дослідженні стадій і компонентів творчого процесу. Використання точних засобів пройшло шлях від описових до систематизуючих, а згодом – до вимірювальних та формалізуючих методів.

З-поміж багатьох засобів об'ємно-просторової композиції першими увагу дослідників привернули кількісні ознаки форми: величину, геометричні характеристики та співвідношення. Найбільш поширеним методом аналізу гармонійної цілісності творів вважався антропометричний, коли форма та розміри елементів середовища навколо людини органічно пов'язувалися з розмірами та пропорціями її тіла. Ще архітектори Греції та Риму зводили споруди, у яких співвідношення окремих елементів були співмірні масштабно з постаттю людини. Скульптори та художники також користувалися системами пропорцій – канонами.

Наприклад, давньогрецький скульптор Поліклет у своєму каноні за одиницю виміру брав ширину долоні. За канонам Леонардо да Вінчі чоловіча постать з піднятими та розведеними руками і розставленими ногами вписується в правильне коло, центром якого є пупок. Пізніші дослідження в галузях мистецтва та архітектури підтверджують, що гармонійні відношення, зокрема, «золотий переріз» чи близьке до нього число $\sqrt{3}$, знали і свідомо використовували стародавні єгиптяни та будівничі Месопотамії. Написаний Вітрувієм трактат з питань теорії формотворення в архітектурі описує ордер як формалізований запис заздалегідь обумовлених естетичних властивостей архітектурних деталей та форм у цілому.

У самому підході до вивчення числових залежностей членування та поєднання елементів цілісної форми або угруповання вже тоді намітилися три основні напрями: 1) суто геометричний, коли розуміння краси полягає саме в системі геометричного пропорціонування площини чи об'єму; 2) антропометричний, коли співвідношення форми, що проектується, повинні ґрунтуватись на врахуванні пропорцій «ідеальної» людської постаті; 3) музичний, коли естетика формоутворення виражається похідними від музичної октави пропорційними відношеннями. В усіх трьох напрямках дослідники заздалегідь визначали певний еталон, намагаючись наслідувати його, переносячи обрані числові значення на моделювання форм архітектури, ремісничого дизайну чи декоративно-ужиткового мистецтва.

У стародавні часи естетизація форм найчастіше була пов'язана з певними проявами міфологічного світогляду. Цікаво простежити, як єдність міфологічних структур знаходить вираз у спільності символів та зразків храмової архітектури, а також у загальних принципах організації середовища. Ці принципи можуть втілювати навіть дуже розвинені міфологічні та натурфілософські концепції.

Своєрідним феноменом стало ідеалістичне наслідування принципів формоутворення на основі простих геометричних фігур – квадрата, кола, рівнобічного трикутника, правильних багатокутників і багатогранників, пов'язаних з тими чи іншими елементами космогонічних концепцій. Саме вони стали притаманними зодчим і художникам наступних епох. Так, містичне поклоніння греків перед числом та їх погляд на Всесвіт як на гармонію чисел були успадковані візантійськими митцями і знайшли відображення в принципах візантійської архітектури. Удосконалений візантійцями купол як домінуюча деталь архітектурної композиції спирався на квадратну основу. При цьому розміри діаметра сфери або сторони квадрата основи бралися за модуль і всі наступні операції формотворення були похідними від поділу модуля на певне «найідеальніше число».

У Середньовіччі виняткове значення релігійної символіки геометричних фігур знайшло безпосереднє вираження в архітектурі, монументальних композиціях, образотворчому і декоративному мистецтві, побутових ремісничих виробках. Наприклад, коло вважалося магічним знаком Всесвіту, самодостатності божества, рівнобічний трикутник – символом Трійці, семикутник – містичної святості. Можна додати, що визначенням гармонійних відношень і їх свідомим застосуванням займалися практично всі видатні майстри як минулого, так і сучасності. Зокрема, славетний французький архітектор Ле Корбюзьє запропонував систему пропорціонування – Модульор. Це шкала лінійних розмірів, що відповідають трьом вимогам, а саме, розміри: 1) знаходяться в певних пропорційних співвідношеннях одне з одним; 2) безпосередньо співвідносяться з розмірами постаті дорослої чоловічої статі; 3) виражені в метричній системі мір. Модульор Ле Корбюзьє знайшов застосування в містобудуванні (Чандигарх в Індії), архітектурі (палац Правосуддя), дизайні (тара, упаковка, складування, перевезення), декоративній скульптурі. Тобто ця теорія стала інваріантною стосовно сфери застосування і світогляду споживачів.

Модульор – це два ряди оптимальних пропорційних відношень, котрі є формалізацією пропорцій тіла людини, завдяки чому досягається гармонія масштабності, співрозмірності, ритмічності серійних збірних конструкцій і деталей. Архітектор винайшов Модульор не тільки

керуючись інтуїцією, а й досвідом, перевіряючи все це в лабораторних умовах. Новий метод не був випадковим відкриттям: він став фрагментом розвитку теорії пропорцій, заснованим на раніше відомих системах. А це означає, що пошук гармонійних систем невичерпний: нові засоби проектування, нові вимоги щодо якостей кінцевого продукту художнього формотворення постійно потребують розробки нетрадиційних методик.

Дослідження зв'язку композиційних принципів з музичними співвідношеннями октави свідчать про наявність спільних, гармонійних залежностей, що покладені в основу супідрядності частин і цілого будь-якого процесу, явища чи витвору. Зокрема Р. Арнхейм, задекларувавши, що «мистецтво є найконкретнішим предметом у світі», розглядає закономірність побудови художнього твору користуючись графічними прийомами формалізації засобів композиції. Він ввів до наукового обігу поняття енергетичної активності постаті в композиції, зробивши акцент на засобах її зображення, впритул наблизившись до проблеми використання в творчості «чистих форм», тобто знаків, символів, графічних образів, що, завдяки геометричним характеристикам, наділені певними естетичними якостями. Прообразами таких знаків вважаються найпростіші графічні елементи з фіксованою семантикою, зокрема піктограми, що знайшли широке практичне застосування. Це не обходить й інші вироби дизайну. Як виявляється, в сучасному розумінні естетичність форми, тобто споживацькі властивості (якість виробу), в першу чергу залежить від геометрії її візуального образу.

На відміну від архітектури і образотворчого мистецтва перші ідеї дизайну з'явилися ще в епоху промислових революцій. Їх покликала до життя необхідність освоєння нових технічних форм та загроза поступового зниження якості індустріальних масових промислових виробів, а також відсторонення техніки від естетики. Сигнали тривоги з цього приводу прозвучали в час Французької революції. Про передчуття кризи культури в зв'язку з розвитком техніки першими заговорили відомі представники інтелігенції, наголошуючи, що одне з найважливіших завдань культури полягає в тому, щоб форму будь-якого виробу підпорядкувати естетичним законам.

Перша економічна криза XIX ст. у Європі сталася 1825 р. Вона охопила багато галузей промисловості та будівництва. З історії дизайну відомо, що криза нерідко супроводжувалася актами вандалізму щодо нової техніки та нових видів продукції. Щоб запобігти їм, створювалися спеціальні комітети заохочення поєднання техніки з мистецтвом і культурою. В Лондоні вийшов «Журнал дизайну та мануфактур». Цьому також було присвячено ряд публікацій і видань, зокрема підручників з архітектури та конструювання машин, у яких попередній досвід геометричного формотворення узагальнювався з естетичних позицій. Вийшло багато статей та книжок, що підкреслювали необхідність впливу культури та мистецтва на розвиток техніки, з'явилося нове поняття «Industrial art» (промислове мистецтво).

Поєднанню техніки з мистецтвом сприяли міжнародні торгово-промислові виставки, що з'явилися у 60-ті роки XVIII ст. в Англії, Німеччині, Франції, згодом у Росії. Пізніше, в другій половині XIX ст., проводилися вже спеціалізовані торговельні міжнародні виставки.

Історія дизайну підкреслює значення Першої всесвітньої промислової виставки 1851 р. у Лондоні, оскільки Велика Британія в той час була провідною державою в промисловій революції та наймогутнішою економічно. У виставці взяло участь 32 країни; за кілька місяців на ній побувало понад 6 млн. відвідувачів. Спеціально для неї було споруджено зі скла та металу виставковий павільйон «Кришталевий палац» – споруда, що стала предтечею сучасної архітектури.

З другої половини XIX ст. найбільшим виставковим центром стає Париж, де на Марсовому полі 1866 р. було зведено грандіозну еліпсоподібну в плані споруду – «Палац промисловості», у 1889 р. постав Палац машин та трьохсотметрова башта інженера Густава Ейфеля, що пізніше стала символом Парижа та уособленням промислової революції XIX ст.

Міжнародні промислові виставки відіграли суттєву роль у зародженні та розвитку теорії дизайну. З'явилися імена фахівців, які обґрунтували основні принципи дизайну. Серед них

слід назвати німецького архітектора і теоретика Г. Земпера (1803–1879), якому належить праця «Стиль у технічних та тектонічних мистецтвах або Практична естетика», в якій автор обґрунтував думку про залежність геометричної форми від функції, матеріалу, смаків споживача, традицій та технології створення виробу. Надаючи перевагу функціональності, Земпер підвів теорію до розуміння єдності технічного прогресу, науки і мистецтва в художньо-творчій практиці.

З 1882 р. всеросійські торгово-промислові виставки почали включати в експозицію не тільки розділи промисловості, а й мистецтва і почали називатися художньо-промисловими. Найбільша така виставка пройшла 1896 р. в Нижньому Новгороді. Головним об'єктом на ній були шість павільйонів з різними планами, побудовані з легких металевих та дерев'яних конструкцій сітчастого типу, автором яких був інженер В. Шухов. Наприкінці XIX ст. в Росії було побудовано за цим принципом близько 200 споруд у вигляді водонапірних, пожежних і сигнальних веж та опор ліній електропередач. В них естетичним параметрам Шухов приділяв значну увагу.

Та все-таки між технічною та художньою культурою залишалася значна відстань. Світ швидко змінювався, чого не можна було сказати про галузь мистецтва, де ці зміни відбувалися значно повільніше. Не існувало ще художнього стилю, адекватного високому розвиткові техніки і технології. Саме такий стиль виник на рубежі XIX–XX ст. В різних країнах він мав неоднакові назви: «Югендстиль» у Німеччині, «Ар нуво» у Франції, «Сецесіон» в Австрії. Характерними ознаками його були повернення до функціональності, звернення до національних традицій та відмова від надмірного декору. Новий стиль мав свої особливості, зокрема «Ар нуво» вирізнявся складним геометричним ладом виробів та прийомів, відсутністю прямих ліній та кутів, що замінювалися плавним рухом кривих ліній. Друга ознака полягала в намаганні створення єдиного стилю для всіх елементів предметно-просторового середовища, включно з інтер'єром, меблями, посудом тощо. Творчість проектування і виготовлення речей було піднято «до рівня мистецтва». Ще й нині вражають тогочасні твори архітектури своєю вишуканою геометричною пластикою. Але такий процес тривав недовго. Паралельно шотландська «Школа Глазго», очолювана Ч. Макінтошем, сповідувала принципи використання в проєктованих формах чистих геометричних форм, які можна було вважати попередниками прямокутної функціональності модернізму XX ст.

Як відомо, розвиток промисловості в США почався значно пізніше, ніж в Європі. Найбільш відомою стала Чикагська архітектурна школа, представники якої замінили несучі стіни висотних будинків сталевими конструкціями, які в принципі не могли мати ускладнених геометричних форм, переконуючи суспільство, що дизайнери повинні створювати вироби масового виробництва, вивчивши спочатку властивості матеріалів і технологію виготовлення виробу. Термін «промисловий дизайн» з'явився саме в США в 1919 році. В його основу було покладено геометричні засади проєктної практики. Згодом США стали взірцем нового стилю «машинної доби».

Не заглиблюючись у детальний історичний аналіз становлення і розвитку дизайну, розглянемо питання розвитку логічно-мотивованих принципів художнього формотворення, що закономірно відбуваються в контексті панування того чи іншого формотворчого стильового періоду. В цьому контексті насамперед варто згадати відомий німецький виробничий союз Веркбунд, який відіграв велику роль у формуванні професії дизайнера. Метою Веркбунду стало «індустріальне формотворення у взаємодії з мистецтвом, промисловістю та ремеслами». Одним із засновників сучасного дизайну став архітектор і художник П. Беренс, кредом якого було «створення культури шляхом поєднання мистецтва і техніки». Однією з його ідей була геометризація форми, а розроблена ним програма була однією з перших у формуванні так званого «фірмового стилю». Його учнями і послідовниками вважають Вальтера Гропіуса, Міс ван дер Роє, Ле Корбюзьє та ін.

З ім'ям П. Беренса пов'язують виникнення сучасного професійного мистецтва дизайну. Смаки мас, на його думку, формуються через споживання товарів, яке можна регулювати з допомогою дизайнерів. Дизайнер у процесі виробництва повинен «спіймати» об'ємно-просторову структуру виробу, його композиційну цілісність, характерний ритм, що безпосередньо пов'язані з геометрією.

Учень П. Беренса В. Гропіус у 1913 році в «Щоденнику німецького Веркбунду» зазначив, що для ринку недостатньо поліпшувати якість продукції лише технічними засобами. Довершена технічно річ має нести в собі духовну ідею, бути візуально досконалою, естетично привабливою, що й принесе успіх у процесі її реалізації.

П. Беренс і В. Гропіус вважали, що згідно з вимогами фірмового стилю, знаку, патенту необхідною має стати типізація форми майбутнього виробу, щоб акцент покладался не на удосконалення форми, а на довершене пропорціонування її частин, що повинні нагадувати «геометричний орнамент».

Осміслення залучення до творчості геометричних формотворчих засад не оминув образотворче мистецтво. Художники-авангардисти відкинули всі норми і канони, що формувалися століттями. Наприклад, першою кубістською картиною Пабло Пікассо було його полотно «Авіньйонські діви» 1907 року. Кубісти не ставили за мету зображувати об'єкти з однієї позиції, вони ніби бачили його одночасно з багатьох місць і до трьох вимірів простору додавали четвертий – час. Інші художники побачили в кубізмі схожість з геометричною точністю машин, що дає можливість відобразити їх красу. Течія кубізму торкнулася всіх видів пластичних мистецтв.

Теоретична база дизайн-практики розвивалась завдяки першим школам дизайну в Європі. Це, насамперед, найвідоміша веймарська архітектурно-художня школа Баухауз, що вважається одним з фундаторів наукового підходу до формоутворення в дизайні. Заснував її в 1919 р. В. Гропіус. У 1925 р. Баухауз переїхав до німецького міста Дессау, де проіснував до приходу до влади фашистів у 1932 р.

Згодом наукова та педагогічна система Баухауза розвинулася: з'явився Новий Баухауз, що вплив до Іллінойського технологічного інституту в США, та Вища школа формоутворення в Ульмі (Німеччина).

У середині XX ст. дизайн у США став дуже популярною та розвинутою галуззю у створенні навколишнього середовища людини та в товаровиробництві. У 50–70-ті роки понад тисячу американських фірм мали офіси в Європі, успішній роботі їх сприяли дизайнери; згодом цей досвід переймали європейські країни та Японія.

Кінець XX ст. в усьому світі характеризується подальшою глобалізацією та інтернаціоналізацією економіки в умовах інформаційної революції. Дизайн поряд із нововведеннями технологічного, організаційного та науково-технічного характеру став невід'ємним фактором конкурентоздатності в економічній боротьбі виробників.

Якщо в 50–60-х роках XX ст. дизайнери Європи і США використовували переважно прості, аскетичні форми, то в 70–90-х роках дизайн став значно різноманітнішим і багатшим з погляду геометрії. Це явище з'явилося завдяки впровадженню машинних технологій проектування і промислового виробництва.

Процеси на теренах СРСР, зокрема в Україні, спершу істотно не відрізнялись від європейських. На початку радянського періоду всі канони минулого були відкинуті. Якщо у Західній Європі формування та розвиток дизайну були необхідністю для підвищення конкурентоздатності товарів та виробів, то так званий «радянський дизайн» спирався на ліві течії художників і теоретиків. К. Малевича, наприклад, вважають засновником течії під назвою супрематизм, який став своєрідним протестом проти натуралізму. Система зображень базувалась виключно на використанні різноманітних геометричних образів. Згодом пріоритети у моделюванні площинних, об'ємно-просторових форм було віддано конструктивістсько-

му напрямку, засновником якого вважається В. Татлін – автор відомого проекту пам'ятника III Інтернаціоналу, який, безумовно, вплинув на розвиток радянської архітектури і дизайну XX століття. Треба зауважити, що «виробниче мистецтво» в дизайні СРСР це, насамперед, результат діяльності художників О. Родченка, В. Татліна, Е. Лисицького, Я. Черніхова та ін. Основними сферами формотворчої діяльності було оформлення засобами «спрощеної геометрії» революційних свят, рекламних конструкцій, плакатів, книжкової продукції, театральних декорацій, пластичних видів мистецтва. Типовим представником художників-новаторів 1920-х років можна вважати українського скульптора і кінорежисера І. Кавалерідзе.

Слід сказати, що, незважаючи на зруйновані революційними подіями та громадянською війною господарство, в 1920 р. були створені художні навчальні заклади нового типу, основним принципом яких був відхід від академічних методів навчання. В Москві було засновано ВХУТЕМАС (Вищі художні технічні майстерні), які 1926 р. були реорганізовані у ВХУТЕІН (Вищий художній технічний інститут). Метою ВХУТЕМАСУ була підготовка художників для промисловості, він мав вісім спеціалізованих факультетів: архітектурний, металообробний, деревообробний, текстильний, керамічний та поліграфічний, а також скульптурний та живописний. Викладачами були видатні архітектори і художники А. Веснін, М. Гінзбург, М. Ладовський, Е. Лисицький, О. Родченко, В. Татлін та ін. ВХУТЕМАС сформував основні вимоги до проєктованих форм: економічність матеріалів та конструкцій, раціональність використання тривимірного простору, багатофункціональність та мобільність виробів. Відкидалися будь-які спроби поверхневого прикрашання. Геометричний стиль цього періоду виник і розвивався як принципова бездекоративна система, яка вирізнялася чистотою поверхонь, різноманітною комбінацією простих геометричних форм, що було основою їхньої виразності. На відміну від образів живої природи, геометрична концепція є крайнім уособленням ідеї «штучного середовища», опертого на математико-геометричні положення та закономірності.

Що сталося згодом є загальновідомим фактом. Дизайнери СРСР теоретично були на рівні передових вимог, але більшість їхніх проєктів та пропозицій залишалися на папері через відставання технологій, невпровадження нових матеріалів, комплектуючих елементів та командні методи керівництва в народному господарстві, що вимагали не створення нових оригінальних рішень, а «облагородження» застарілої продукції.

Еволюція розвитку архітектури, мистецтва, техніки, ремесел свідчить про сталість стильових принципів композиційного вирішення найрізноманітніших форм, що цілком різнохарактерні як за своєю природою, так і за призначенням і будовою. Лінійно-морфологічна єдність стилю формується за допомогою особливих правил організації елементів форми, що самі по собі виступають як нейтральні стосовно її змістовного характеру. У кожному різновиді формотворення використовуються практично одні й ті самі методи. Іншими словами, творчий метод, використовуючи закономірності композиції, за допомогою засобів проектування об'єднує відособлені різновиди формотворення.

Художньо-естетичні якості в архітектурі, предметному дизайні виникають у діалектичній єдності з вирішенням завдань функціонального характеру. Вирішуючи проблему композиційної гармонії у процесі проектування, не можна не врахувати тієї істотної обставини, що для одних об'єктів проектування роль утилітарного і конструктивно-технічного факторів є набагато вагомішою, аніж для інших.

Характерною рисою сучасних різновидів художнього формотворення є їхня трансформація під впливом технічного прогресу. Процес упровадження точних наук і комп'ютерних технологій у художній творчості дедалі більше активізується.

Як у творах архітекторів, так і в творах дизайнерів має місце ряд спільних рис, а саме: композиційний лад форми, виявлення її структурних засобів, взаємовідношення з іншими формами та простором. Композиція об'єктів проектування, на перший погляд, може видаватися заздалегідь визначеною взаємодією таких факторів, як конструкція, функція,

технологія. Естетична досконалість визначається втіленням у ній яскравих стильових особливостей, наявних тенденцій формотворення, професійної майстерності авторів та виконавців авторського задуму, а ці складові безпосередньо пов'язані з наявністю у них властивостей композиції.

У пластичних мистецтвах, архітектурі, дизайні існує багато напрямів теоретичного дослідження композиції, зокрема традиційний, мистецтвознавчий, структурний, теоретико-діяльний, семіотичний, кібернетичний та ін. Всі вони формують множину уявлень про композицію, у більшості випадків доповнюючи, а інколи навіть вступаючи в суперечність один з одним.

Під впливом новітніх технологій проектування в художньому формотворенні розпочався процес залучення та освоєння методів, прийомів та засобів соціології, психології, кібернетики, семіотики та інших галузей, що давали нові уявлення про композицію. Зокрема психологічні та психофізичні дослідження виявляли закономірності сприйняття предметних форм у різних умовах за допомогою структурного аналізу та аналітичного розчленування форми на складові елементи; при цьому визначалися закономірності взаємозв'язків між ними. Семіотика розглядала символічне значення художніх форм, кібернетичний підхід супроводжував вивчення формоутворення з позицій теорії інформації та математичного аналізу. Залучення точних наук до художньо-творчих процесів дозволяє зробити деякі узагальнення:

- традиційні підходи до дослідження властивостей та засобів об'ємно-просторової композиції, що базуються на суб'єктивно-інтуїтивному принципі художнього формотворення, не відображують багатьох сучасних аспектів створення об'єктів архітектури, дизайну, прикладного мистецтва;
- процес аналізу естетичних властивостей об'єктів архітектури, дизайну, дедалі більше потребує логічно мотивованих кількісних критеріїв оцінки, одним з яких є геометричний інструментарій.
- підходи, що ґрунтуються на теорії інформації та комп'ютерного моделювання стають доступнішими й ефективнішими при спробі їх упровадження безпосередньо в художньо-творчу практику, оскільки вони, поступово звільняючись від аналітики, стають графічними чи геометричними засобами.

Сьогодні в системі аналізу інтегральних якісних показників об'єктів художнього формотворення в дизайн-процесах більшість дослідників однозначно кваліфікують графічні та геометричні засоби як найважливіші. Тому, використовуючи мову формально-композиційної графіки, першочерговими сьогодні є завдання, спрямовані на геометричне осмислення композиції, не вдаючись при цьому до диференціації формотворчих засобів та умов з окремих видів проектної діяльності.

Як відомо, усі засоби композиції в роботі над творами художнього проектування поділяються на три основні групи: засоби організації форми, засоби гармонізації форми та засоби, що посилюють гармонійну виразність. Такий розподіл умовний, а деякі засоби композиції (пропорції, ритм, симетрія тощо) однаковою мірою можна віднести як до першої, так і до другої групи.

Коли йдеться про можливість застосування кількісних критеріїв у творчому процесі формоутворення, передусім маємо на увазі можливість формалізації засобів композиції чи формотворчих дій. Насамперед передбачається досягнути упорядкованості за допомогою певних визначених у даній галузі вимірювальних заходів і дістати можливість встановлювати кількісні характеристики.

Під формалізацією маються на увазі результати узагальнення науково-дослідного процесу творчості, тобто, з одного боку, дослідження твору з метою розкрити закони композиції, а з іншого – вивчення цього твору.

Синтез композиції й декомпозиції становить сутність творчого мислення, вони чергують-

ся багато разів, поки не буде досягнуто остаточного результату – створення форми. Що саме дає поштовх процесу естетичного формотворення – композиційні чи декомпозиційні дії, точно сказати неможливо. Тому вірніше буде вести мову про єдність композиційно-декомпозиційного процесу.

Декомпозиція – це незафіксована формалізація закономірностей художнього формотворення. Створюючи довільну форму, автор періодично ніби відволікається від безпосереднього її призначення, уточнюючи і змінюючи об'єктивні властивості складових елементів, а також композиційні прийоми, що в результаті приводять форму до певного вигляду чи образу. Завдання композиційної упорядкованості вирішується в процесі проектування саме на формальному рівні. Отже, формальні засоби є виразниками конкретного змісту. Всі засоби композиції окремо, поза зв'язком із формою або змістом, формальні й самостійно не існують.

Формалізація композиції є невіддільною від психофізіологічних аспектів сприйняття людини. Започаткував дослідження, що враховували ці фактори, німецький психолог і фізик Густав Фехнер, який дослідним шляхом здійснив аналіз формального відчуття оцінки краси елементарних геометричних фігур та їх угруповань. Цей напрям, названий дослідником експериментальною естетикою, дає підставу підходити до вивчення даної проблеми принципово по-новому. Г. Фехнер встановив, що естетична оцінка може викликатися лише одними змінами форми елементарних геометричних фігур. Як виявилось, не лише об'єкт сприйняття, а й сам суб'єкт як психофізіологічна структура зумовлює позитивний чи, навпаки, негативний характер перцептивної реакції на візуальне зображення об'єкта. Г. Фехнер визначив напрям як «естетика низу», тобто від дослідів та експериментів до узагальнень, а не до узагальнень через пропорції. Він уперше оцінив значення елементарного сприйняття, що є невід'ємною частиною людського естетичного переживання. Г. Фехнер і його послідовники упритул підійшли до проблеми використання в творчості «чистих форм» – знаків, символів, графічних образів, що тільки завдяки своїм геометричним характеристикам наділені естетичними властивостями. Згідно з його теорією, будь-яке зображення форми – це не що інше, як її візуальна модель. Пошук найпростіших за накресленням і насичених за змістом візуальних моделей належить до розряду важливих і складних проблем формотворення. Ідеальною бачилася б ситуація в архітектурі й художньому проектуванні за умови, коли б вдалося віднайти такі зображальні знаки, котрі, як нотні знаки в музиці, могли б передати творчий задум автора. Прообразами таких знаків можна вважати найпростіші елементи графічної семантики. Це піктограми, які знайшли застосування у багатьох галузях. Навіть побіжний візуальний аналіз побудови піктограм показує, що їхні обриси характеризуються такими формалізованими зображальними елементами, як точка, лінія, пляма, що у своїй більшості є простими правильними геометричними фігурами. З такого набору складаються практично всі відомі сьогодні способи зображення різноманітних форм у двовимірному просторі.

Питання графічної формалізації в процесі формотворення також потребує розв'язання. Важливість і актуальність її добре усвідомлювали архітектори, художники, майстри прикладного мистецтва ще на початку XX ст. Зокрема в Українській академії мистецтв у Києві, Харківському художньому інституті в 1920-х роках як у Баухаузі та ВХУТЕМАСі було сформовано систему художньо-пропедевтичних дисциплін, що викладалися на перших двох курсах усіх відділень навчального закладу. Ці дисципліни синтезували засоби пошуку й фіксації творчого вирішення завдань на предмет формотворення, взятих з нарисної геометрії, основ проектування, прикладної графіки. Повна свобода вибору цих засобів при вивченні елементів і форм об'ємно-просторової композиції, чи навпаки, жорстка обмеженість у виборі їх, перетворювалися на демонстрацію універсальних творчих, науково обґрунтованих та інтуїтивних принципів художнього формотворення. На жаль, ці теоретичні розробки, що могли започаткувати принципово нові способи проектування, не знайшли підтримки в тогочасній суспільно-політичній ситуації і згодом їх забули.

Сьогодні більшість візуальної інформації, без якої неможливо уявити архітектурну і дизайнерську практики, опрацьовується за допомогою комп'ютерних технологій. Вивільняючись від ручного виконання, графічна мова проектно-художньої творчості стала лаконічною й умовною, стиль проектного процесу раціоналізувався, набувши характеру своєрідного «графічного есперанто». У своїй основі такий різновид проектно-графіки являє собою синтез геометрії, технічного рисунку та засобів художньої виразності.

Залежно від призначення об'єкта проектування, кожен із рівнів може набути у композиції першочергової значущості. Так, наприклад, якщо є необхідність подати головну ідею формотворення як зриму реальність, природно, що об'єктивні візуальні властивості форми, відображені традиційними графічними засобами будуть найповніше виражати сутність справи. У тому разі, коли ідея береться з реальної дійсності, але у візуальній формі, то необхідно втілити лише найхарактерніші й найприкметніші її особливості, а всі несуттєві фактори відхилити, шукаючи відповідні символи, знаки, що здатні реалізувати таку ідею.

Абстрактна форма вираження як найбільш безвідносна до асоціації об'єктів і явищ іноді виступає найефективнішою у відображенні організаційно-логічних якостей творчого процесу.

Право вибору засобів виразності форми і змісту в кожному конкретному разі залишається за автором проекту, для якого можливість оцінки його майбутнього твору, представленого в малюнках, кресленнях, схемах, є критерієм свідомого застосування перелічених підходів до презентації необхідної інформації.

Усі згадані рівні графічної інформації безпосередньо пов'язані з геометрією зображення. Сьогодні комп'ютерні технології, що базуються на аналітичній, нарисній, диференційній, проектній та прикладній геометрії, дозволяють отримувати такі якісні зображення, які неможливо досягнути будь-якими ручними методами.

Підкреслимо ще один аспект якісної оцінки продукції художнього формотворення, під час яких постійно виникає потреба розглядати їх цілісний образ як комплекс композиційних елементів, що формує у споживача певні естетичні асоціації. Особливе значення при цьому належить групі геометричних компонентів остаточного етапу формотворення, що безпосередньо залежать від закономірностей візуального сприйняття зорових образів.

Однією з провідних геометричних передумов моделювання естетичних властивостей майбутнього виробу є створення наперед визначеного порядку в розміщенні елементів. Наприклад, розглядаючи будь-яку орнаментальну композицію – угруповання довільних за формою елементів, завжди можна бачити ту чи іншу схему побудови, певний ритм у повторенні або чергуванні точок, ліній, плям. Навіть у простому метричному розміщенні точок на площині за допомогою формотворчих орієнтирів «проявляються» різноманітні системи композиційних угруповань. Здебільшого такі угруповання підсвідомо формуються в уяві глядача за принципом співвідношення однакових розмірів, форм чи аналогічних характеристик поверхні. При цьому спочатку формуються прості групи, потім більш складні, аж поки не буде досягнуто цілісного образу.

З позицій морфологічного аналізу більшість сконструйованих форм промислового дизайну являє собою комплекс візуальних елементів, що можуть дотикатися, перетинатися, накладатися, плавно перетікати один в один. Природно, що чіткий зв'язок між візуальним значенням окремих елементів, які сприймаються людським оком, може і не проявлятися однозначно, надто якщо угруповання ускладнене. У такому разі необхідні додаткові зусилля, свідоме введення до угруповання якихось елементів-посередників.

Перш ніж визначити геометричні характеристики елементів, що формують естетичну якість форми, сконцентруємо увагу на основних відомих принципах сприйняття візуальної інформації:

- у процесі сприйняття слід враховувати, що почуття можуть бути підсвідомими;
- надійність висновків про якість візуальної інформації залежить від особистого досвіду в цілому та від фахового зокрема;

– висновки окремих людей щодо одного й того самого зразка візуальної інформації можуть бути різними, бо здатність людей формулювати свої особисті візуальні враження є неоднаковою;

– сприйняття вимагає певного візуального ладу, щоб сенсорні дані, які виникають на базі мозаїки подразників сітківки, утворювали реальні образи;

– оцінка візуальної значущості визначається не тільки тим, що сприймає око, мозок також привносить до оцінки деякі інші фактори, поєднуючи співвідношення побаченого та накопиченого досвідом. Око ж фіксує переважно кількісні відношення;

– зосередження уваги на окремих елементах може відбуватися лише за посередництва довколишніх.

Досить часто форма будівель, машин, приладів чи побутових речей є естетично недосконалою саме тому, що в процесі проектування не було приділено належної уваги таким компонентам, як силует, узгодженість за формою і масою окремих деталей, геометрична спорідненість формотворчих орієнтирів тощо. Найпростішими засобами організації форми, як відомо, є лінійні орієнтири: горизонталі, вертикалі, прямокутні та косокутні сітки. Загальні характеристики орієнтирів знаходять своє відображення в образах, які вони формують. Кубічні й прямокутні форми, утворені з горизонтальних та вертикальних елементів, умовно можна назвати елементами нижчого порядку. Зазвичай вони не викликають сильних емоцій, але поєднання, сполучення та комбінації таких елементів можуть породжувати виразні, зрозумілі й пластично насичені форми.

Похилені формотворчі орієнтири в композиційному аспекті на порядок складніші. Вони надають виробам динамічніших властивостей, особливого статусу в навколишньому середовищі, хоч завжди існує небезпека, що між такими формами й оточенням виникатиме композиційно-конфліктна ситуація.

Особливу і досить поширену групу формотворчих елементів і готових виробів складають круглі форми або їхні частини. Найефективніші орієнтири візуальної організації таких форм – циркульні «сітки»: довільні, концентричні, радіальні.

Лінійно-вигнуті орієнтири утворюють найскладніші обриси та поверхні. Психологи стверджують, що позаяк форми живої природи переважно лінійно-вигнуті, аніж грановані, миттєві асоціації з ними є немінучими. Навіть при загальній складності такі форми видаються зрозумілішими, органічніше поєднуються з довкіллям. Прикладами цього можуть бути скульптурні композиції реалістичного характеру.

Незважаючи на те, що в процесі проектно-організації форми переважно керуються такими факторами, як функціональне призначення, конструкція, матеріали, технологія виготовлення виробів, пріоритетним якісним показником форми виступає її композиційна цілісність. Додатковими факторами естетичності об'єктів дизайну є гармонійний зв'язок їх з довколишнім середовищем або з формами аналогічного характеру. У разі, коли зовнішній вигляд форми визначений, організація її елементів має природно витікати з геометричних характеристик останніх. Однак на практиці досить часто виникає ситуація, коли порядок елементів, який є закономірним для одних умов, виявляється непридатним для інших. Тому однозначних рекомендацій щодо правильної організації форми бути не може, оскільки не існує ідеального синтезу всіх факторів, що впливають на організацію елементів форми.

Основна мета цілісної візуальної організації – створення легкоприйнятних форм. Вони можуть бути простими і складними, але обов'язково візуально упорядкованими. Ступінь упорядкованості є результатом взаємодії композиційного простору і формотворчих ліній.

Як складова частина конфігурації форми, така лінія потребує організації, бо вона окреслює візуальний образ виробу. Особливого значення набувають лінійні обриси для гармонізації тих предметних форм, для яких характерною ознакою є криволінійність, перетин множини площин і поверхонь, наявність декоративних елементів. Формотворча лінія

акумулює в собі емоційно-виражальну характеристику, що знаходить вияв у цілісному образі композиції. Існування закономірностей організації формотворчих ліній визначається психофізіологічними особливостями зорового апарату людини. Ці закономірності носять загальний характер; не виражаючись безпосередньо характером предмета, вони притаманні усім об'єктам художнього формоутворення – як творам образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, так і архітектурним спорудам, промисловим виробам тощо.

До формотворчих відносять не лише лінії, що безпосередньо відтворюють форму, а й певні візуальні орієнтири лінійної побудови форми. У теорії формотворення існує умовний розподіл ліній на дійсні, уявні та лінії побудови. Дійсні формотворчі лінії безпосередньо сприймаються людиною, не потребуючи зусиль мозку, як обриси предмета або його окремих елементів, як ділянки перетину поверхонь, межі декоративно-фактурних зон, стійких світлових відблисків. Уявні формотворчі лінії не прочитуються явно у самій формі предмета, а сприймаються чуттєво як результат закономірного ілюзорного продовження дійсних або як лінії. Лінії побудови також візуально не існують. Вони не виявляються у системі побудови конфігурації цілісної форми її елементів, а присутні в композиції умовно. Лінії побудови складають додатковий компонент, утворюючи допоміжну систему гармонізації.

У процесі аналізу побудови форми архітектурних споруд, промислових виробів, творів декоративно-прикладного мистецтва чи беззмстовних композицій, у яких активно виявляються дійсні та уявні формотворчі лінії, розкриваються закономірності, що властиві організації цих ліній в основних проявах форми. Їх можна сформулювати так:

- якщо продовження дійсної формотворчої лінії лежить у межах форми об'єкта, цей напрям обов'язково має підтверджуватися іншими дійсними формотворчими елементами;
- за наявності у формі предмета кількох дійсних формотворчих ліній їх уявні продовження вимагають фіксації в одній або кількох точках;
- якщо точка, в яку націлені зорові продовження дійсних ліній, міститься в межах форми, вона потребує матеріалізованого вираження;
- у разі, коли уявна формотворча лінія містить у собі характерні точки і виявляється в системі дійсних формотворчих, вона має бути скоординована з ними як тотожна, рівноправна.

Ці закономірності у процесі гармонізації можуть бути покладені в основу візуальної організації об'ємних і площинних композицій. Складність форми будь-якого рівня – не перешкода для її засвоєння реципієнтом. Але складність у поєднанні з безсистемністю значно збільшує обсяг його зусиль у засвоєнні візуальної інформації. Якщо ж найскладніша форма за геометричними характеристиками композиційно організована, враховані психологічні аспекти сприйняття зорових образів, розв'язана проблема синтезу з довколишнім середовищем, то зусилля мозку не зростають, а навіть можуть знижуватися.

Серед геометричних засобів композиції, що сприяють організації й гармонізації форми, особливе місце належить пропорційним відношенням. Якими б досконалими за функціонально-технологічними показниками не були продукти формотворчого процесу чи їхні елементи, та коли всю об'ємно-просторову структуру не поєднує певна пропорційна система – форма втрачає компоненти естетичності, а відтак і конкурентноздатності серед аналогів.

Привабливість пропорції як засобу гармонізації форми, очевидно, залежить безпосередньо від ефекту гармонізації. Свідомо використовували принципи пропорціювання в ремісничому дизайні Середньовіччя. Візці побутових речей, прикрас, зброї цього періоду вражають своєю досконалістю. Але з появою індустріального способу виробництва спроби використовувати «класичні» методи пропорціювання для естетизації зовнішньої форми виробів не завжди були ефективними.

Існують численні методичні рекомендації щодо пропорціювання побутових речей, виробів, навіть металообробних верстатів, машин, механізмів, приладів тощо. Перенесені в дизайн у чистому вигляді, закономірності пропорціювання архітектури здебільшого вияви-

лися непридатними для гармонізації складних технологічних поверхонь. Формотворення різноманітних за призначенням виробів дизайну не можна зводити до «прокрустового ложа» сітки божественних пропорцій або інших числових відношень.

Пропорціювання лише тоді є дієвою процедурою, якщо підходити до нього від самої суті речей, а не нав'язувати формам довільно обрану пропорційну схему. Сказане загалом стосується взаємодії класичних методів пропорціювання і функціонально-технологічного проектування машинних форм.

На запитання, чи доречно взагалі такі структури приводити до якогось загального принципу візуальної організації через засоби композиції, свого часу відомий англійський дизайнер Ф. Ешфорд писав: «Основна мета візуальної організації – створення таких форм, що легко розпізнаються. Простота форми – загальне правило. Але було б безглуздом припускати, що всі прості форми гарні, а складні – погані. Деякі форми за своєю природою є складними, і в цьому їх позитивна сторона. Головне – уникати нічим не виправданих ускладнень, що лише заважають розпізнати і зрозуміти форму». Найефективнішою процедурою щодо візуального упорядкування подібних структурних форм вважається така загальна попередня організація об'ємно-просторової структури, коли досягається певний рівень елементарної узгодженості». Мета гармонізації – не спростити форму, а спростити алгоритм візуального сприйняття і засвоєння інформації.

Отже, можна сказати, що ідеальним, хоч остаточно й не дослідженим інструментом композиційного аналізу і моделювання естетичних властивостей об'єктів художнього формотворення творів є геометрія – наука, що з'явилася, набула розвитку і еволюціонує в синтезі з художньо-творчими процесами.

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм; [пер. с англ.]. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
2. Выгодский Л.С. Психология искусства / Л. Выгодский. – М.: Искусство, 1986. – 503 с.
3. Даниленко В. Дизайн / В. Даниленко. – Х., 2003. – 320 с.
4. Дижур А.Л. Начало Баухауза // Техн. Эстетика. – 1989. – № 12. – С. 24–26.
5. Земпер Г. Практическая эстетика: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
6. Иттен И. Искусство формы / И. Иттен; [пер. с нем.]. – М.: Изд. Д. Аронов, 2004. – 136 с.
7. Корбюзье Ле. Модульор / Ле Корбюзье. – М.: Стройиздат, 1976. – 239 с.
8. Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма / А. Лаврентьев. – М.: Грантъ, 2000. – 256 с.
9. Михайленко В.Є., Кашенко О.В. Основи біодизайну. – К.: Каравела, 2011. – 224 с.
10. Михайлов С. М. История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2000. – 264 с.
11. Пидоу Д. Геометрия и искусство. – М.: Мир, 1979. – 336 с.
12. Руубер Г. Г. О закономерностях художественного визуального восприятия. – Таллин: Вангус, 1985. – 344 с.
13. Сомов Ю. С. Композиция в технике. – М.: Машиностроение, 1988. – 288 с.
14. Черников Я. Г. Конструкции архитектурных и машинных форм. – Л.: Изд-во Ленинградского общества архитекторов, 1931. – 272 с.
15. Шевелев И. Ш. Логика архитектурной гармонии. – М.: Стройиздат, 1972. – 190 с.
16. Яковлев М.І. Композиція + геометрія. – К.: Каравела, 2007. – 240 с.

Людмила СОКОЛЮК,
доктор мистецтвознавства, професор

ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ

З початком ХХІ ст. в Україні, як і взагалі на пострадянському просторі, швидкими темпами поширюється мода на дизайн. З'являються нові поняття, як, наприклад, «етнодизайн», «комп'ютерний дизайн», «дизайн одягу», «дизайн зачісок», «дизайн бутербродів» тощо, що виходить за межі усталених форм і свідчить про все зростаючу роль дизайну у сфері культури. Вищі навчальні заклади різних напрямів, часом далекі від художньо-творчої діяльності, відкривають спеціалізації цього модного профілю, не маючи необхідної професійної бази. Ясно, що відбувся ще багато в чому не осмислений культурний стрибок, а з'ясування щодо його закономірності потребує звернення до історичного аналізу матеріалу, дослідження витоків і самих процесів становлення українського дизайну.

Перші кроки дизайну, спрямовані на союз художньої творчості з промисловістю, розпочиналися ще за доби модерну, коли дизайнерська галузь не відокремилася від декоративного мистецтва. Не отримала вона автономії і в наступний, надзвичайно перспективний етап, що розгортався на хвилі українського національного відродження, розстріляного за сталінських часів. У цей період український авангард став плідним підґрунтям для розвитку нових дизайнерських ідей. Їх своєрідність пов'язана як з далекими і близькими традиціями української культури, так і з особливостями історичної ситуації, що склалася в Україні і на тривалий час визначила її долю.

Характерно, що більша частина творчості носіїв дизайнерських ідей за часів становлення галузі пов'язана з іншими видами мистецької діяльності: проектування предметно-просторової сфери ще не набуло статусу окремої професії. Автори дизайнерських ідей були «сумісниками», як влучно охарактеризував представників того покоління російський дослідник С. О. Хан-Магомедов¹. Без цих митців неможливо уявити подальший розвиток українського дизайну. Втім, художньо-історичне осмислення їхнього внеску, яке закономірно мало наступити після закінчення періоду, не відбулося. Їхнє мистецтво було відкинуто, засуджено за зв'язок з радикальними авангардними течіями офіційною критикою якщо не за «формалізм», то за «націоналізм», що розглядалися як ворожі радянському мистецтву. Однак і сьогодні творчість цих митців продовжує привертати увагу як вітчизняних, так і зарубіжних істориків культури.

Такими, можна сказати, не послідовними, уривчастими були основні етапи, що передували формуванню дизайнерської галузі. Нам доведеться розглянути їх, виявляючи як загальні закономірності, так і особливості розвитку.

Перші кроки до єднання мистецтва і промисловості. Школа М. Д. Раєвської-Іванової в Харкові

У другій половині ХІХ століття у зв'язку з посиленням розвитком капіталістичних відносин на теренах тодішньої Російської імперії Харків досить швидкими темпами перетворювався з торгового, транзитного міста на великий промисловий центр. На цю особливість зважила при виборі спрямованості своєї малювальної школи як художньо-промислової, відкритої у 1869 році, її засновниця Марія Дмитрівна Раєвська-Іванова (1840–1912). На цей перспективний напрям, викликаний часом, звернув її увагу Д. В. Григорович на Паризькій виставці 1867 року, показавши їй кращі рисувальні школи в Європі. Він і сам очолив школу такого

типу у Санкт-Петербурзі при Товаристві з заохочення мистецтв. Передова російська критика в особі В. В. Стасова вважала це «справою історичної ваги», а заслугу Григоровича — державною².

Вибір художньо-промислового напрямку для своєї школи М. Д. Раєвською-Івановою відповідав прагненню до безкорисливого служіння суспільному благу, притаманного їй кращим сучасникам. Для більш ґрунтовного знайомства зі справою вона побувала в художньо-технічних школах Франції і Німеччини, що досягли значних успіхів у поширенні художньо-технічної освіти серед робітників. Через два роки після початку занять у заснованій нею в Харкові школі М. Д. Раєвська-Іванова публікує в «Харківських губернських відомостях» статтю, повідомляючи, що при її школі відкриті недільні класи технічного малювання.

«Користь малювання для ремісників, — писала художниця, — вже давно усвідомлена за кордоном і в наших столицях. За кордоном існує безліч недільних і вечірніх малювальних шкіл, де ремісники у вільний для роботи час набувають знання, що дають їм можливість поліпшити свої ремесла і зробити їх для себе більш вигідними.

За нашого часу і московські ремісники вже зрозуміли, наскільки корисно вільний час використовувати на навчання малюванню, близько двохсот ремісників, між якими є і юнаки від 12, 13 років і поважні люди з сивиною у волоссі й бороді, відвідують там недільні школи малювання»³. І далі: «Навряд чи знайдеться таке ремесло, де б воно (малювання. — Л.С.) виявилось б зайвим»⁴, — стверджувала М. Д. Раєвська-Іванова, запрошуючи на недільні уроки столярів і токарів, теслярів і покрівельників, тинькарів і вишивальниць, слюсарів і кондитерів.

Поява цієї статті та її зміст симптоматичні. Роком раніше виступили обидва провідні російські пропагандисти художньо-промислової освіти — Григорович, який згадувався вище⁵, і директор Строганівського училища в Москві В. І. Бутовський⁶. Наголошуючи на нагальній необхідності розвитку «в мануфактурних центрах» прикладної художньої освіти, Бутовський вказував на важливу роль у розв'язанні цієї проблеми художньо-промислових музеїв і недільних класів для ремісників⁷. Григорович обґрунтував структуру сучасного художньо-промислового навчального закладу, що включала, окрім власне школи, майстерні, постійну виставку творів «художньої промисловості», спеціальну бібліотеку і зібрання відповідних профілю художніх візрів⁸.

Цим вимогам відповідала організація справи і в Строганівському училищі, і в школі Товариства заохочення мистецтв. У їхньому розпорядженні на початок 1870-х років перебували спеціальні приміщення, чудово обладнані класи, майстерні, колекції художньо-промислових музеїв. Принцип комплексного розв'язання проблеми притягував і Раєвську-Іванову з перших кроків педагогічної діяльності на мистецькій ниві в Харкові. Але надто слабкою була матеріальна база школи. Її бюджет не йшов ні в яке порівняння з бюджетом столичних училищ. У той час як державна субсидія, що відпускалася на утримання школи Товариства з заохочення мистецтв обчислювалася тисячами⁹, школі Раєвської-Іванової лише з 1880

² Стасов В. В. Выставки двух художественно-промышленных школ // Стасов В. В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. — М., 1954. — Т. 2. — С. 43.

³ Раевская-Иванова М. Рисование для ремесленников // Харьковские губернские новости. — 1871. — 5 февр. — С. 3.

⁴ Там само.

⁵ Григорович Д. В. Рисовальная школа и художественно-промышленный музей в Петербурге. — СПб., 1870.

⁶ Бутовский В. О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. — СПб., 1870.

⁷ Там само. — С. 36.

⁸ Григорович Д. В. Рисовальная школа и художественно-промышленный музей в Петербурге. — СПб., 1870. — С. 23, 25.

⁹ У 1868 році Товариству на утримання школи і музею мистецтв було відпущено 5000 рублів

¹ Хан-Магомедов С. О. Классики раннего конструктивизма — братья Стенберги // Русское искусство. XX век: Исследования и публикации. — М.: Наука, 2009. — Т. 3. — С. 398.

року Харківська державна дума почала виділяти по 200 рублів на рік, хоча тільки за наймання приміщення доводилося платити по 600–700 рублів¹⁰.

Як і немало інших її кращих сучасників, художниця покладала великі надії на мистецтво: відводила йому важливу роль у перетворенні суспільства, вірила, що шляхом поширення художніх знань у народі можна досягти створення «освіченої промисловості»¹¹, підвищити її конкурентоспроможність і поліпшити життя простих людей. Її школа в 1860-ті роки стала однією з перших ланок у тогочасному ланцюгу навчальних закладів Російської імперії з художньо-промисловим напрямом (після Строганівського училища в Москві і школи Товариства заохочування художників у Петербурзі). В 1878 році до них приєдналося відкрите в столиці училище барона Штігліца. На цьому тлі чіткіше вимальовується значення справи, розпочатої Раєвською-Івановою в Харкові¹².



Обкладинка книжки М.Д. Раєвської-Іванової «Прописи элементов орнамента» (М., 1896)

За 27 з половиною років діяльності школи М. Д. Раєвської-Іванової в Харкові у ній отримало підготовку близько 900 учнів. А продовжити освіту в єдиному на той час у Російській імперії вищому мистецькому навчальному закладі — Санкт-Петербурзькій академії мистецтв змогли лише близько чотирьох відсотків цих учнів. Основна частина випускників школи — художники-прикладники, які працювали згодом театральними декораторами, помічниками архітекторів, ретушерами у фотографів, іконописцями, креслярами, ліпниками, ілюстраторами періодичних видань тощо. Потреба міста в художниках прикладного характеру була досить великою. А рівень викладання в школі, вимоги до змісту й обсягу художньої підготовки відповідали тенденціям часу до створення стилю епохи, відродження синтезу мистецтв¹³.

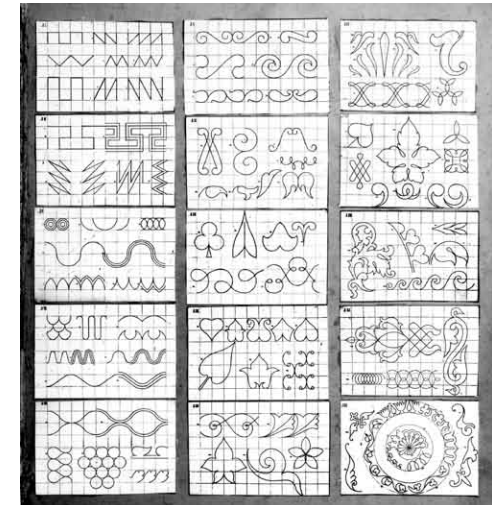
Окрім підготовки митців прикладного профілю, чимало робилося для підвищення професійного рівня ремісників. Раєвська-Іванова вважала це справою державного значення, бо лише за такої умови можливе «удосконалення і процвітання промисловості в державі»¹⁴. «Французи, — підкреслювала вона у доповіді

на зборах Харківського відділення Імператорського Російського Технічного Товариства у березні 1896 року, — зрозуміли цю істину раніше інших народів і їхня промисловість раніше будь-якої іншої наповнила собою ринки, услід за Францією пішла Англія, потім Німеччина, Америка і в останні роки Японія»¹⁵.

Привертаючи увагу освіченої громадськості міста, власників заводів і фабрик до необхідності поширення знань з малювання і креслення серед робітників, Раєвська-Іванова уже мала достатній досвід викладання цих предметів для ремісників у недільних класах при своїй школі, на основі якого розробила спеціальну програму¹⁶. Завдання розроблялися у відповідності до ремесел, якими цікавились учні: столяр міг малювати з натури «частини меблів або цілі предмети, або будь-які різьблені прикрашення», «коваль або слюсар — залізні або чавунні решітки, ліхтарні стовпи, консолі» тощо¹⁷.

Школа М. Д. Раєвської-Іванової пережила як період невиявленості стилю, його нездатності зібрати воедино всі види пластичних мистецтв, так і період становлення стилю модерн, в якому одним з найважливіших формуючих засобів стає орнамент, а орнаментальність — характерною стилістичною рисою. В тогочасних художньо-промислових школах вивченню орнаменту як основи декоративного мистецтва, що набувало «нового дихання» і виходило на «передову лінію», відводилося чимало часу. Як посібники використовувалися видання, в яких були зібрані взірці історичних стилів орнаментів. У практиці навчання школи використовувалися кращі на той час іноземні видання з історії стилів орнаментів, зокрема Расіне і Овена Джонса, а також «Східний слов'янський орнамент» В. Стасова. Втім, намагаючись розібратися в закономірностях побудови орнаментів, М. Д. Раєвська-Іванова у своєму навчальному посібнику «Прописи элементов орнамента» зробила їх класифікацію, розклавши орнаменти на структурні елементи, число яких не таке велике, і тільки від відмінності і різноманітності комбонування між собою цих елементів залежало розмаїття кінцевих композицій. По суті, вона заклала основи теоретичного вивчення і структурування орнаментів¹⁸.

На основі власного аналізу вона отримала можливість пропонувати учням із заданої системи елементів складати задану кількість варіантів, тобто вчила мислити таким чином, що компоненти можуть бути одні й ті ж, але з них можна скласти велику кількість варіантів. В результаті в учнів формувалося поняття про багатоваріантність композицій на основі типових елементів. Такий метод ефективний навіть з позицій найсучасніших вимог навчання: вправу з подібним завданням нині вилились у галузь науки, що називається комбінаторикою¹⁹.



Вивчення структурних елементів орнамента в школі М. Раєвської-Іванової

і 3600 — на утримання приміських відділень школи (див.: Краткий исторический очерк Императорского общества поощрения художеств (1820–1890). Сост. Секретарь Общества Н. Собко. — СПб., 1890. — С. 14).

¹⁰ ЦДІА РФ. — Ф.789, оп. 11, спр. 198, 1882–1897 рр., арк. 48.

¹¹ Відділ рукописів НХМУ в Києві. — Ф. 21, арк. 60.

¹² Див.: Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 1. — С. 27.

¹³ Соколюк Л.Д. К истории художественной жизни Харькова: Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине XVIII — начале XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Харьков. — 1986 — Т. 1. — С. 88.

¹⁴ [Раевская-Иванова М.Д.]. Об организации постоянной комиссии по техническому образованию при Харьковском отделении Императорского Русского Технического Общества и о ближайших целях комиссии // Отдельный оттиск из «Записок Харьковского отделения Русского технического Общества» за 1896 г. в ЦНБ ХДУ. — С. 2.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Раевская-Иванова М. Д. Опыт программы по преподаванию рисования в воскресных классах для ремесленников. — Харьков: Литотип Х. М. Варшавской. — 1895.

¹⁷ Там само. — С. 3.

¹⁸ Раевская-Иванова М. Д. Прописи элементов орнамента. — М., 1896.

¹⁹ Соколюк Л.Д. О некоторых методических принципах Харьковской художественно-промышленной

Величезне значення, яке засновниця харківської школи малювання надавала викладанню орнаменту, в подальшому стало в нагоді не тільки тим учням, що згодом займалися художньо-прикладними формами діяльності, а й вихованцям, які в майбутньому працювали живописцями (О. М. Бекетов, Л. М. Брайловський). Близьке володіння мистецтвом орнаментальної композиції простежується в інтер'єрі особняка колишнього учня школи М. Д.



Ліпний декор на фасаді будинку на вул. Пушкінській, 19 у Харкові (архт. О. Гінзбург, 1907). Фото автора. 2010

Раєвської-Іванової академіка архітектури О. М. Бекетова (вул. Раднаркомівська, 10), у розписах якого брав участь інший учень школи — М. М. Уваров, котрий до того ж разом з С. І. Васильківським виконував розписи і в будинку Полтавського земства, що на сьогодні є видатною пам'яткою «українського модерну» в архітектурі.

Орієнтація стилю модерн на органічні форми так само знайшла відображення в системі викладання в школі. Вивчення рослинного світу рідного краю стало основним змістом літніх завдань²⁰ і згодом позначилося на архітектурному обличчі міста — його настінних розписах, решітках, кронштейнах, огорожах та інших деталях архітектурного

декору, особливо оригінальних ліпних мотивах рослинного характеру. Гілочки, пагінці, листя, квіти, уподібнюючись живому організмові, прориваються на поверхню фасадів, приваблюючи красою гнучких ліній. Притім обирається флора місцевого походження. Не характерні для мистецтва модерну європейських країн тюльпани, лілії, орхідеї, що символізували трагедію, загибель, смерть, а поширені на Слобожанщині ромашки, жовтець, барвінок, дзвіночки, кульбабки, соняшники, мальви.

Розробка основ викладання у відповідності до стильових шукань часу у педагогічній практиці школи супроводжувалась і підштовхувалась прагненням до осмислення своїх національних коренів. «Малоросія, — писала художниця в одній зі своїх статей, — має свої самостійні художні мотиви. Її вишивки, тканини, гончарні вироби заслуговують не менше уваги, ніж її пісні. Зібрані й збережені, вони збільшують собою скарбницю національного мистецтва, послужать для подальшого розвитку нашої художньої промисловості»²¹.

Художньо-естетична атмосфера часу сприяла змінам ставлення в суспільстві до нестанкових форм мистецтва, розриву зі всевладдям станковізму, виходу з картинної площини в предметний світ. У різних місцях України відкривалися все нові й нові школи і училища, недільні класи, покликані відроджувати і розвивати ремесла. Як правило, вони були однопро-

школы М. Д. Раевской-Ивановой // Декоративно-прикладное и монументальное искусство: Межвузовский сборник научных трудов. — М.: 1984. — С. 15.

²⁰ Раевская-Иванова М. Д. Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой с 1869 по 1894 и отчет школы за 1893 год. — Харьков: Линотип Аршевской, 1894. — С. 22.

²¹ Раевская М. Д. Художественно-промышленный музей в Харькове: Отдельный оттиск из «Харьковских губернских ведомостей» за 1884 г. в ХДНБК. — С. 9.



М. Бойчук. Проект театральної марки. 1918. Репродукція з «Каталогу виставки сучасної української графіки» (Львів: АНУМ, 1932)

фільними. Харківська школа М. Д. Раєвської-Іванової з її багатопрофільністю, усвідомленою спрямованістю на союз з промисловістю, комплексним підходом до розв'язання проблеми була єдиною в своєму роді в Україні. Деякі вихованці, ставши згодом відомими митцями, являли новий тип художника-універсала. Так, наприклад, у пейзажисті К. К. Первухіні, за словами одного з його сучасників, «сидів і інженер, і столяр, і каменяр, і артист-кравець»²². Л. М. Брайлівський працював як архітектор, живописець, визначний театральний художник. На різних виставках з'являлися зроблені за його малюнками меблі, різьблення, вишивки»²³. Все це відповідало тенденціям часу щодо стильової єдності середовища, завданням, які розв'язував стиль модерн.

Однак М. Д. Раєвська-Іванова у своїх прагненнях ішла далі. Актуалізуючи проблему естетизації промисловості, що швидко розвивалася, її наближенням до мистецької сфери, вона всіляко намагалася переконати місцеву громадськість у необхідності створити у промисловому Харкові художньо-промисловий музей. І такий музей, знову-таки перший на провінційних теренах тодішньої Російської імперії, було відкрито в місті 1886 року. Окрім творів станкового характеру, до його зібрань увійшли взірці декоративно-прикладного характеру, включаючи і місцеві ремесла²⁴.

Важливим проявом зближення мистецтва і промисловості була педагогічна діяльність деяких випускників і викладачів школи Раєвської-Іванової (О. М. Бекетов, М. Р. Пестриков та ін.) у Харківському технологічному інституті. «Художній освіті майбутніх інженерів у цьому навчальному закладі приділялося чимало уваги, — відзначав В. Я. Даниленко. — Студенти машинобудівельних спеціальностей поряд з технічними дисциплінами проходили підготовку і з таких предметів, як малювання, архітектура, архітектурне проектування, лінійна перспектива, теорія тіней, архітектурне і технічне креслення»²⁵.

Однак при цьому художниця була обмежена можливостями свого часу, подвійною природою стилю модерн, який, за влучним висловом Д. В. Сараб'янова, «знаменує собою

²² Відділ рукописів ДТГ. — 88/140, арк. 21 зв.

²³ Новицкий А. Л. М. Брайловский и его произведения // Строитель. — 1905. — С. 328.

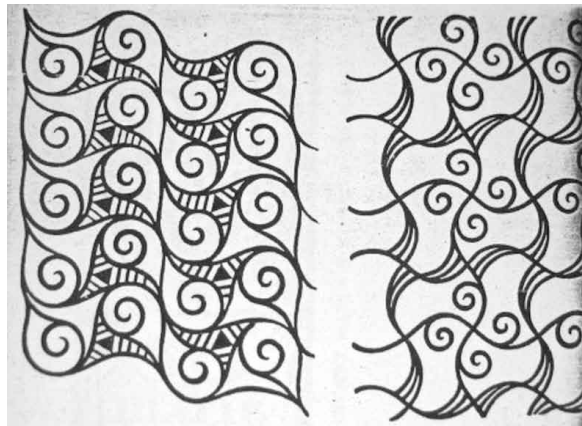
²⁴ Хроника // Харьковские губернские ведомости. — 1889. — 2 сент. — С. 2; 1890. — 7 февр. — С. 2.

²⁵ Даниленко В. Я. К истории становления отечественного дизайна. Харьковский промышленный район: автореф. дис... канд. искусствоведения. — М., 1989. — С. 8–9.

і кінець і початок, і старе і нове»²⁶. З одного боку, було зроблено важливий крок до переходу на нові позиції, але наступний крок так і залишився нездійсненим: потрясіння Першої світової війни і революцій зробили стиль модерн неактуальним.

Бойчукізм і «виробничий» рух

Художньо-естетична програма і творча практика модерну із занепадом стилю після закінчення Першої світової війни не втрачали своєї актуальності і в нових історичних і соціальних умовах в Україні. Соціально-реформістські ідеї модерну, спрямовані на загальне перетворення довкілля, його естетичну організацію, на демократизацію художньої творчості,



С. Налепинська-Бойчук. Піддруки на грошові знаки. 1918. Репродукція з «Каталогу виставки сучасної української графіки» (Львів: АНУМ, 1932)

сприймалися як такі, що відповідають новим завданням, поставленим добою великих революційних потрясінь не тільки в Україні, а й у Росії, і в низці європейських країн.

Серед українських митців, які за своїми художньо-естетичними поглядами, попереднім практичним досвідом були підготовлені до такої роботи за нових соціально-історичних умов, особливе місце належить Михайлу Бойчуку — засновнику нового напрямку в українському мистецтві, відомому як бойчукізм. Ще задовго до революції, перебуваючи в Парижі, Бойчук мріяв, що його учні в Україні прикрашатимуть «будівлі, церкви, хати, не відкидаючи найменших дрібниць

матеріальної культури», виконуватимуть образи, фрески, мозаїку, вирішуватимуть «у дереві і різьбитимуть у камені», ліпитимуть «горшки, вази і друге з глини», подуватимуть золотом, робитимуть «усякі тканини дорогі, килими, вишиванки, гаптування»²⁷. Проблема синтезу мистецтв продовжувала зберігати актуальність, вимагаючи від митця багатосторонності, універсальності в умовах суспільних змін, що відбувалися в Україні з кінця 1910-х років.

Ставши професором першого на теренах України вищого мистецького навчального закладу — Української академії мистецтва, заснованої в Києві у грудні 1917 року, і разом з тим одним з її фундаторів, М. Бойчук продовжував мріяти про повернення мистецтву втраченої цілісності, про максимальне включення його в усі сфери життя народу. «Мистецтво має бути виявом духовної якості як митця, так і народу, до якого він належить, — заявляв він, — але для цього воно повинно бути втілене в усі форми життя, задовольняти повсякденні потреби. Слід художньо оформити не лише будинки ззовні і зсередини, а й усі дрібниці побуту, все мусить милувати око людини»²⁸.

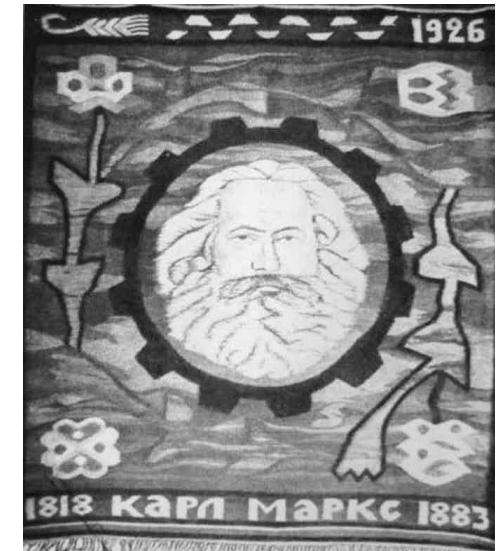
Певною мірою погляди Михайла Бойчука щодо необхідності естетичного перетворення довкілля людини збігалися з ідеями російських «виробничників», розвиненими Б. Арватовим — науковим співробітником Пролеткульту з 1918 року, що поширилися і в Україні. В ра-

дянському мистецтвознавстві ім'я Б. Арватова якщо і згадувалося, то хіба що в негативному сенсі, а зміст діяльності спрощувався, переколювався. Спроба наукового вивчення й осмислення руху «виробничників» та місця в ньому Б. Арватова належить російській дослідниці О. Сидориній²⁹. «Особа Арватова, — відзначала вона, — поєднала захоплення ідеями соціалістичної революції, інтерес до мистецтва, талант художнього критика і теоретичний склад розуму — з активністю борця»³⁰.

Розробивши філософське обґрунтування «виробничого» мистецтва, Арватов доводив, що, здійснюючи свою історичну місію, розбудовуючи нове суспільство, пролетаріат створює своє нове, революційне мистецтво — «пролетарську художню інженерію»³¹. Завдання цього мистецтва не в реалістичному відображенні дійсності, а в гармонізації тих матеріальних елементів, з котрих складається соціальний побут людини, у конструюванні самого життя, естетизації виробництва та природного середовища, що оточує людину. Рука в руку з соціальним будівництвом пролетаріат, не покладаючись на класиків, відмовившись від культивативної буржуазного станкового мистецтва, повинен створювати свою нову, оригінальну, революційну художню культуру, що кардинально змінить побут»³².

Ідеї «виробничого» мистецтва виявилися близькими наркомом освіти А. В. Луначарському. «Врешті-решт, — писав він 1922 року в статті «Мистецтво як виробництво», — це перебудова усього навколишнього природного середовища. Звичайно, зараз ми надзвичайно бідні... але з цього ще не витікає, щоб ми могли пройти байдуже повз виробничі завдання мистецтва. Навпаки, нам доводиться зайнятися ними зараз і серйозно»³³. Відомий російський художній критик Я. Тугендхольд згадував: «Це були роки, коли всупереч блокаді, злидням і голоду здавалося, що мистецтво відразу ж зможе приступити до створення нового середовища, нової життєвої обстановки, нового оформлення «побуту»»³⁴.

Ідеї «виробничників» мали чималий вплив на становлення ВХУТЕМАСу. Створений у кінці 1920 року, він став єдиним тоді в радянській Росії вищим мистецько-навчальним закладом. Його художньо-промисловий тип не викликав сумніву з точки зору відповідності марксистсько-ленінській теорії і завданням соціалістичного будівництва. «Яка основна мета, що її поставив перед нами марксизм?» — питав нарком освіти А. В. Луначарський і відповідав: «Не тільки пояснити, а й перетворити світ! Художня промисловість і є одним із способів



С. Колос. Килим «Карл Маркс». 1926. Репродукція. Приватний архів

²⁶ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. — М.: Искусство, 1989. — С. 270.

²⁷ Бачинський Є. В. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомины старого емігранта за роки 1908–1950 // Нові дні (Торонто). — 1952. — Вересень. — С. 17.

²⁸ Вигнанець І. Михайло Бойчук // Арка (Мюнхен). — 1947. — Жовтень. — С. 24.

²⁹ Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. — М., 1995. — С. 28–32; Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. — М.: Русский мир, 1994. — С. 154–161.

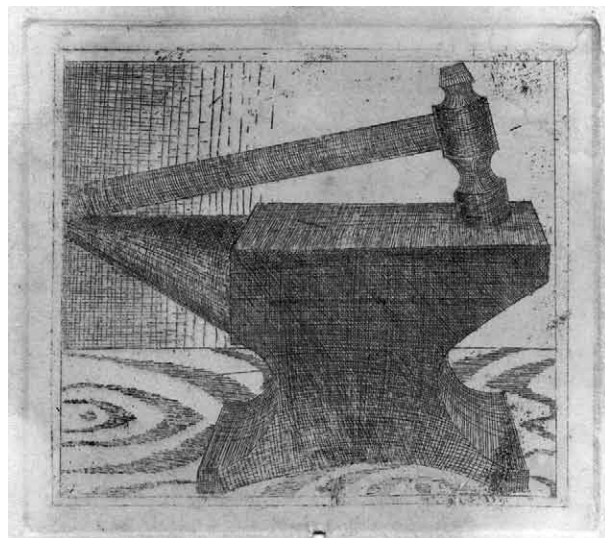
³⁰ Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. — М.: Русский мир, 1994. — С. 156.

³¹ Кулаев К. В. Советская эстетическая мысль 20-х годов. — М.: Знание, 1990. — С. 32.

³² Там само. — С. 28.

³³ Луначарский А. В. Об искусстве. — М.: Искусство, 1982. — Т. 2. — С. 102.

³⁴ Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи — Л.: Academia, 1930. — С. 16.



М. Зубар (майстерня В. Єрмилова). Молот і ковадло. 1923. Суха голка. Приватна колекція. Харків

ються усі три мистецькі вищі навчальні заклади України — у Києві, Харкові й Одесі³⁵. При реорганізації Української академії мистецтв (УАМ) у Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ) українським Наркомосом було остаточно сформульовано концепцію освіти, що надавав цей навчальний заклад. «Так як мистецтво розглядалося, — писала в своїй дисертації С. І. Нікуленко, — як «класово-ідеологічна соціальна сила, що організує і оформлює побут і класову суспільну свідомість через матеріально-предметне оформлення його»³⁶, велике значення надавалося зв'язку мистецтва з матеріальним виробництвом, з новим побутом. Перед Київським інститутом ставилося завдання зорієнтувати навчальний процес на підготовку фахівців, здатних виконувати завдання промисловості»⁴⁰.

Спрямованість до поєднання мистецтва з промисловістю не розглядалася відокремлено від потреби у новому сучасному національному стилі. Свідомо осмислене звернення до своїх історичних коренів, художніх традицій, зберігаючи актуальність у той період історичного розвитку української культури, відображало широке суспільне визнання її ідейної і художньої специфіки, прагнення української спільноти до своєї культурної ідентифікації.

М. Бойчук та його учні, йдучи в ногу з часом, активно залучилися до виконання поставле-

перетворення матеріальної частини світу»³⁵.

Відомий російський учений С. О. Хан-Магомедов, досліджуючи історію ВХУТЕМАСу, розглядав його як важливий центр генерації нових формують ідей та стилеують ідей у масштабі світового мистецтва ХХ століття³⁶.

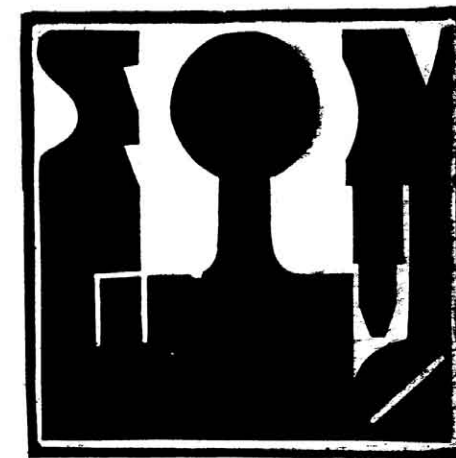
Наркомос України на початку 1920-х років стежить за розвитком ВХУТЕМАСу. Головний інспектор з художньої освіти І. Врона ставить питання про необхідність розв'язання проблеми наукового марксистського підходу до розбудови системи мистецької освіти³⁷, про її переорієнтацію на художньо-технічний профіль. На цей шлях спрямову-

них перед ними завдань — створення нового середовища шляхом художнього оформлення побуту. Один з перших учнів М. Бойчука — В. Седляр писав тоді з цього приводу, що для майстра сучасного стилю все одно, що робити — «гличик чи попільницю, піджак чи архітектуру, плакат чи портрет»⁴¹.

1923 року В. Седляр став директором Межигірського керамічного технікуму. Педагогічна система технікуму була націлена на різностороннього фахівця, який би добре знав технологію керамічного виробництва, розумів взаємозв'язок між формою і матеріалом, формою і декором тощо. В 1920-ті роки кераміка межигірців з успіхом демонструвалася на різних виставках, включаючи міжнародні. Це були гличики, тарілі, вазочки, скульптурні посудини — «півники», «баранці», «куманці» тощо, відомі в традиційному українському народному гончарстві. Експонувалися речі, виконані в різних матеріалах: фаянс, майоліка, кам'яна маса. І хоч як взірці педагоги технікуму використовували агітпорцеляну Ленінградського порцелянового заводу імені Ломоносова⁴², новачі межигірців поєднувалися з використанням народних українських гончарних форм, елементів народного розпису і сюжетів. Мотиви і традиції народного мистецтва України збагачувалися формальними досягненнями Заходу. Французька журналістка С. Корбіо, яка побувала в Україні у кінці 1920-х років, так писала про побачене в Межигір'ї: «Техніка й декорування стоять на сучасному рівні західного мистецтва, маючи все те, що і Мюнхен, і Стокгольм, водночас зберігаючи те, що і Мюнхен, і Стокгольм не зуміли зберегти, — місцеві особливості»⁴³.

Відкриттям деяких нових факультетів, зокрема поліграфічного, супроводжувалася реорганізація КІПМ у Київський художній інститут (ХІІ), що відбулася 1924 року. Поліграфічний факультет виник з колишнього графічного відділення. «Своїм завданням, — відзначав В. Січинський, — факультет поставив зблизити і з'єднати графіку з технічним виробництвом, витворити не тільки артиста-графіка, але і техніка, що знає і розуміє усі технічні способи виробництва»⁴⁴.

Здійснення цієї справи активно розпочала дружина М. Бойчука, представниця його школи С. Налепинська-Бойчук. За словами В. Седляра, який, ставши директором Межигірського керамічного технікуму, продовжував підтримувати тісні стосунки з мистецькою родиною Бойчуків, «С.О. бере діяльну участь в організації поліграфічного факультету при Київському Художньому Інституті і з моменту відкриття його цілком віддається праці над будовою цієї першої художньої поліграфічної школи на Україні»⁴⁵. При створеному 1924 року поліграфічному факультеті було відкрито відділи високого, рівного і глибокого друку. Зі спеціальних



М. Зубар (майстерня В. Єрмилова). Завдання на виявлення симетрії в композиції. 1923. Ліногравюра. Приватна колекція. Харків

³⁵ Советское декоративное искусство. 1917–1945: Очерки истории. — М.: Искусство, 1984. — С. 90–91.

³⁶ Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН (Комплексная архитектурно-художественная школа. 1920–1930 гг.) // Строительство и научно-технический прогресс. — М.: Знание, 1990. — № 12/1990. — С. 62.

³⁷ Врона І. Мистецька освіта в Україні за 1922 рік // Шляхи мистецтва. — 1923. — № 5. — С. 66.

³⁸ Нікуленко С. І. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1919–1934): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. — К., 1997. — С. 9, 11, 16.

³⁹ Матеріали про стан навчально-виховної роботи Київського інституту пластичного мистецтва в 1922/1923 навч. році (Виписки з протоколів, доповідні записки, учбові плани, програми, листування). — ЦДАВОУ. — Ф. 166 (Народний комісаріат освіти Української РСР, відділ художньої освіти), оп. 2, од. зб. 1553, арк. 15.

⁴⁰ Нікуленко С. І. Становлення вищої художественной школы в Украине (1917–1934): Дис. канд.... искусствоведения. — Х., 1997. — С. 48–49.

⁴¹ Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві // Жовтневий збірник: Революції року VII: К.: Держвидав України. — 1924. — С. 151.

⁴² Федорова Н. Три школи. Наука і культура: Україна. — К., 1993. — Вип. 26–27. — С. 340.

⁴³ Corbiau S. Les artistes ukrainiens a Paris // L'Ukraine Nouvelle (Paris). — 1929. — 15 avr.

⁴⁴ Січинський В. Українська Академія Мистецтв // Українське мистецтво (Львів). — 1926. — Ч. 2. — С. 51.

⁴⁵ Седляр В. Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук: Інформаційні нотатки // Критика (Київ). — 1928. — № 6. — С. 113.



М. Зубар (майстерня В. Єрмилова).
Міський пейзаж. 1923/1924. Ліногравюра. Приватна колекція. Харків

предметів викладалися дереворит, офорт, цинкографія з їх використанням у поліграфічній справі. Інший учень М. Бойчука — І. Падалка, який викладав у Харківському художньому технікумі, віддавав перевагу лінористу. Знання матеріалу, його особливостей, технічних засобів ставало необхідною умовою нової гравюри ХХ століття, коли в одній особі об'єдналися рисувальник і різьбар. Це відкривало нові можливості за доби «українізації» та ліквідації неписьменності, коли небачений раніше розвиток переживала масова українська книжка.

Художньою новизною відзначалася і прикладна, або промислова, графіка бойчуків, зокрема грошових знаків, створених М. Бойчуком, С. Налепинською-Бойчук, деякі із візріців якої відтворені в «Каталозі виставки сучасної української графіки» (1932)⁴⁶. З тонким розумінням особливостей цього мистецтва виконано проект на 25 карбованців і піддруки Налепинською-Бойчук. Майстерно використовується класичний орнаментальний мотив — спіраль, узятий за головний елемент композиційної основи піддруку і центральної частини грошової одиниці. Вишуканою декоративністю відзначається тло останньої, нагадуючи мереживо. У цьому ж каталозі відтворено відбиток на 40 карбованців М. Бойчука. Як писала пізніше критика, «мало котра держава має державні знаки такої високої мистецької вартості як наша в 1917–1919 р.р.»⁴⁷. Лаконізмом, чіткістю композиційної побудови, спрощеністю рисунка відзначається і театральна марка М. Бойчука, так само репродукована у цьому виданні.

Подих часу, оригінальність стилю школи «українського монументалізму», що поєднував національну традицію з пошуками нової художньої мови, зберігають плакати, екслібриси бойчуків. Їхня графіка, експонована на численних зарубіжних виставках, сприймалася як визначне явище, що збагачує загальну картину світового художнього процесу.

Ще один з перших учнів М. Бойчука — С. Колос, спеціалізуючись на художньому тексти-

⁴⁶⁻⁴⁷ Каталог виставки сучасної української графіки. — Львів: АНУМ. — 1932. — 31 с., іл. Державні папери України в 1917–19 // Нова зоря (Львів). — 1932. — № 44. — С. 3.

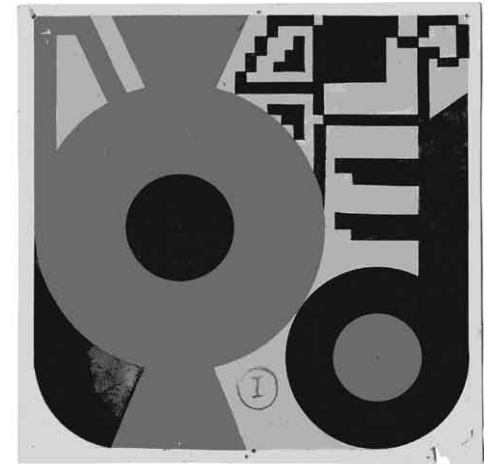
лі, з 1921 року став художником навчально-ткацьких майстерень у Дігтярях (тепер Чернігівська обл.). Основою основ свого мистецтва він обрав українське народне ткацтво, якому в майстерні Бойчука надавалося великого значення. Його чари пов'язувалися насамперед з відсутністю штампів, умілим використанням ритму, властивостей сировини.

Однак діяльність бойчуків, пов'язана з предметним світом, не обмежувалася лише названими вище видами. Так, Налепинська-Бойчук, мешкаючи у період громадянської війни з 1918 року в Миргороді, створила тут майстерню-школу з виробництва дитячих іграшок, а у Києві, повернувшись сюди у березні 1921 року, — деревообробний виробничий колектив, що впродовж 1922–1923 років виготовляв різні дерев'яні вироби, інкрустований посуд на замовлення Укрзовнішторгу. Для безробітних митців вона організувала майстерні мальованих та різьблених дерев'яних предметів, ляльок і вибійки, якою керувала протягом двох років. Ці вироби виставлялися на кустарно-промислових виставках у тодішній столиці України — Харкові і у Москві, отримуючи прихильні відгуки преси.

Разом з тим, являючи затребуваний часом тип художника-універсала, такий важливий у становленні дизайну, бойчукі застосовували засоби виготовлення речей і художні прийоми, які продовжували відображати старе уявлення про художника-прикладника як майстра, що виготовляє художню річ, а не створює візріць (проект) для машинного виробництва. Серйозною перешкодою на шляху до розв'язання проблеми «мистецтво і виробництво» була індустріальна відсталість України.

Стан проблеми взаємодії мистецтва і техніки в європейській культурі стає одним із найважливіших зацікавлень М. Бойчука і В. Седляра під час здійснення ними відрядження за кордон восени 1926 — навесні 1927 року. З метою ознайомлення з найновішими досягненнями в художній індустрії Німеччини М. Бойчук і В. Седляр побували на величезному підприємстві Рейсмана, що виготовляло машини і обладнання для керамічної промисловості⁴⁸. І це мало неабияке практичне значення для В. Седляра, котрий тоді був директором Межигірського керамічного технікуму.

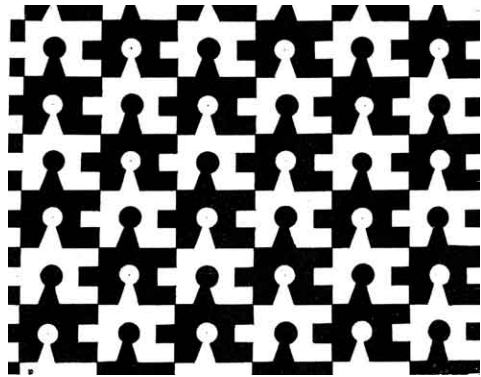
У Парижі М. Бойчук і В. Седляр відвідали Севрський завод, інші підприємства, що виробляли кераміку⁴⁹. Вивчаючи постановку художньо-промислової освіти за кордоном, знайомилися з роботою Баугаузу — головного центру європейського функціоналізму, де викладали такі всесвітньо відомі майстри, як В. Гропіус, В. Міс ван дер Роє, В. Кандінський, А. Майєр та інші. Особливе прагнення зв'язати діяльність художніх шкіл з вимогами і завданнями промисловості побачили українські митці у Франції. Сильне враження справила Національна школа мистецтв і ремесел із зразково налагодженими майстернями та лабораторіями і взагалі всією організацією шкільного життя. Привертала увагу і школа Буль, де зберігалося й продовжувалося традиційне меблеве мистецтво Франції. Севр і Гобеленова мануфактура також вразили як яскравий показник шанобливого ставлення до національ-



М. Зубар (майстерня В. Єрмилова). Навчальна робота на декоративно-орнаментальну побудову форми. 1923/24 н.р. Гуаш. Приватна колекція. Харків

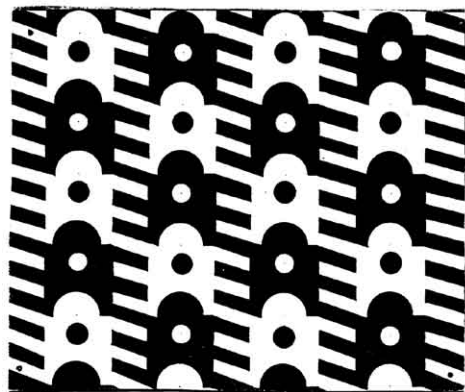
⁴⁸ Українські художники за кордоном // Пролетарська правда (Київ). — 1926. — 23 грудня. — С. 5.

⁴⁹ Там само.



М. Зубар (майстерня В. Єрмилова). Навчальна робота на комбінаторику. 1923/24 н.р. Ліногравюра. Приватна колекція. Харків

ловістю. Всяке оформлення речі побуту є завданням художника-інженера. Художник мусить організувати річ у цілому, аналізуючи її призначення і витворюючи відповідно призначенню й властивостям матеріалу та техніки — форму речі та її оздоблення. Для такої діяльності



М. Зубар (майстерня В. Єрмилова). Навчальна робота на комбінаторику. 1923/24 н.р. Ліногравюра. Приватна колекція. Харків

колективу Академії мистецтв у Києві⁵⁴. Побачене впевнювало у правильності засад Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), спрямованих на «виробниче» мистецтво, як нової художньої форми, породженої індустріальною добою. Програмні засади створеної 1925 року асоціації, в якій бойчукісти посіли провідне місце, базувалися, з одного

них традицій, дбайливого зберігання їх для нових поколінь⁵⁰.

Після знайомства із зарубіжним досвідом М. Бойчук і В. Седляр дійшли висновку про необхідність нових зусиль у розв'язанні проблеми взаємодії мистецтва і техніки у вітчизняній художній практиці, бо цього вимагали потреби нового життя, нового побуту⁵¹.

Більш обґрунтовано ця думка прозвучала у виступі в пресі С. Налепинської-Бойчук, яка побувала в Польщі. «Художники сучасних лівих напрямків у галузі образотворчого мистецтва, — писала вона, — і в нас, і за кордоном, крім різних спірних тверджень, що вони висувують, мають одну безперечно вірну прогресивну ідею — це зв'язок, органічний зв'язок образотворчого мистецтва з промисловістю. Всяке оформлення речі побуту є завданням художника-інженера. Художник мусить організувати річ у цілому, аналізуючи її призначення і витворюючи відповідно призначенню й властивостям матеріалу та техніки — форму речі та її оздоблення. Для такої діяльності потрібні нові люди. Проводиться боротьба зі старою художньою академією, повстає новий тип художньої сили — виробнича художня вища школа⁵².

Седляр після повернення із зарубіжного відрядження, вражений Баугаузом, де на той час уже склалися принципи функціоналізму, вітав прагнення групи художників-новаторів у Дессау, які створили школу нового типу, прагнучи «об'єднати мистецтво з виробництвом, знайти вихід сучасним мистецьким формальним досягненням у побут через оформлення речей побуту, починаючи від архітектури до меблів, посуду, тканини і навіть побутових дрібниць»⁵³.

За новизною пошуків та їх відповідністю новій добі Баугауз у Седляра викликав асоціації з «колективом театрального «Березоля», Межигірського виробничого колективу,

боку, на «марксіському світогляді»⁵⁵, а з іншого — передбачали «поширення мистецької роботи на організацію всієї матеріальної культури нового суспільства (архітектура, мебля, посуд, тканини: одіж, килими й т. ін.), себто максимальної індустріалізації мистецтва, що цілком занедбала попередня буржуазна естетика з її культом станковізму, як вищої форми мистецтва»⁵⁶. Це об'єднувало АРМУ і з ідеями «виробничого» руху, і з напрямком діяльності школи М. Бойчука. Один з її представників — В. Седляр, який згодом розвиватиме теоретичну платформу як самого бойчукізму, так і АРМУ, перейнявшись ідеями марксизму, свого безпосереднього вчителя Бойчука, «виробничого» руху, 1924 року заявляв: «Ми стоїмо напередодні нового, єдиного світового мистецтва пролетаріату — напередодні світового Жовтня в мистецтві»⁵⁷.

За тих умов дизайнерська освіта у сучасному її розумінні тільки-но починала формуватися. Прагнучи йти в ногу з часом, бойчукісти були серед тих своїх сучасників, які прокладали шлях до зближення художньої творчості з виробництвом. Безумовно, мистецькі зацікавлення представників школи М. Бойчука перш за все пов'язані з монументальним малярством, в якому їм не судилося реалізувати свої великі плани. Однак, будучи художниками-універсалами, вони поширили розроблені ними фундаментальні принципи монументалізму на всі види предметної сфери, якими займалися. Неповторна своєрідність їхніх речей зумовлена також зв'язком з віковими традиціями українського народного ужиткового мистецтва. Багато в чому традиційними залишалися методи творення виробів, притаманні прикладному мистецтву і пов'язані з ручною працею, що обмежувало серійність як важливу ознаку дизайнерської діяльності.

Безпредметність і предметний світ:
досвід авангардиста в педагогічній діяльності В. Єрмилова

Сучасником М. Бойчука в Харкові був В. Єрмилов, який обрав інший шлях у становленні художньо-технічної школи нового типу. На початку 1920-х років серед комплексних вищих художньо-технічних закладів, у яких до процесів взаємодії різних видів мистецтв було додано ще й нову техніку, лідерство тримали вже згадувані вище ВХУТЕМАС і Баугауз. Архітектори, скульптори, художники, що прийшли у ці навчальні заклади, використовуючи надбання авангардного мистецтва, у ході навчального процесу виробляли нові прийоми і засоби навчання, створюючи нову професійну мову художньо-технічної творчості. У Харкові їх принципи багато в чому поділяв В. Єрмилов, який у своєму мистецькому формуванні пройшов фазу захоплення кубофутуризмом, супрематизмом, розпочатими В. Татліним експериментами з комбінації матеріалів у контррельєфах. Експериментуючи з «металом, деревом, склом, у техніці колажу та живописного рельєфу», «з формою, фактурами, колористикою, пластикою», «речовик» В. Єрмилов «підняв принципи ремісництва до рівня мистецтва, категорій «технологічного естетизму»⁵⁸.

У 1922 році молодий митець очолив графічну майстерню в Харківському художньому технікумі. На той час у мистецькій освіті набувала поширення форма майстерень, що протистояла не тільки академізму, а й взагалі академічній системі, проти яких так завзято виступали представники авангардного руху. В процесі навчання учні по суті опановува-

⁵⁵ Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва // Життя й революція (Київ). — 1926. — № 4. — С. 89.

⁵⁶ Там само. С. 91.

⁵⁷ Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві // Жовтневий збірник: Революції року VII: 1917–1924 — К.: Держвидав України, 1924. — С. 152.

⁵⁸ Васіна О. В. Національний чинник як складова дизайну Харківського регіону першої третини XX ст.: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Х., 2006. — С. 11.

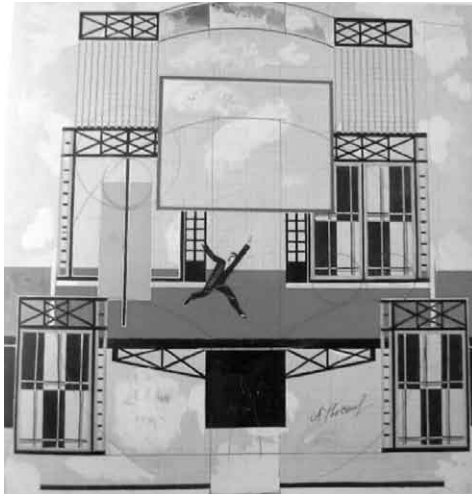
⁵⁰ Зв'язок українського мистецтва з Францією // Українські вісти (Париж). — 1927. — 1 березня — С. 3.

⁵¹ Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт (Харків). — 1927. — № 4–5. — С. 19.

⁵² Налепинська-Бойчук С. Ательє станкового малярства // Всесвіт (Харків). — 1927. — 21. — С. 8–9.

⁵³ Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт (Харків). — 1927. — № 4–5. — С. 19.

⁵⁴ Там само.



О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз сценографії вистави «Моб» У.Сінклера (реж. Б.Глаголін) в театрі І. Франка в Харкові. 1924.
Міліметровий папір, гуаш, туш, перо. Приватна колекція. Київ

завдань — гравюри у різних техніках (суха голка, ліногравюра), роботи в гуаші у кольорі. В них розв'язується чимало завдань формоутворення (передача статичної й динамічної, просторової рівноваги, пропорціонування, складання композицій з плоских і об'ємних фігур, комбінації ритму, кольорова гармонія). І хоча сьогодні можна лише здогадатися, з якої із прав, що збереглися, розпочиналось навчання з формоутворення, і, швидше за все, не вистачає низки проміжних завдань, ясно, що в методиці навчання була своя послідовність.

Націлений на безпредметність, В. Єрмилов починав працювати з учнями, явно зберігаючи предметність, переходячи поступово до спрощення, стилізації, абстрагованих композицій. В такому разі першою або однією з перших у низці завдань була вправа із зображенням молота й ковадла. В ньому досить точно передані предметні елементи та їхнє взаємне розташування. Але разом з тим уже спостерігається двоякий підхід: з одного боку, світлотіньове вирішення з виявленим праворуч джерелом світла, з другого — умовність, декоративність начебто вивернутої на глядача дерев'яної площини, на котрій встановлено ковадло. Виробнича спрямованість теми, явна орієнтація учня на виявлення функціональної конструкції предметів та фактурного «звучання» викликає асоціації із завданнями пропедевтичного курсу ВХУТЕМАСу, зокрема О. Родченка. І навіть при тому, що зберігався конкретно-предметний підхід, це вже був перший крок до нового розуміння формоутворення, свого роду введення в пошуки нової пластичної мови.

Перетворення натурної постановки у безпредметне зображення прочитується у чорно-білій ліногравюрі, підписаній «М. Зубарь. Nature-morte. 1923». Умовно-площинна, створена з простих геометричних елементів, вона усе-таки не втрачає повністю зв'язок з предметним світом. Його образи уловлюються, вгадуються. При відході від конкретної предметності не відбувається повного розриву з формою. Силуетно поданий наче в еп'осі центральний елемент композиції, що складається з кулі, циліндра й куба, поєднуючись внизу з двома

ли професійними прийомами керівника майстерні в дусі його творчої концепції.

В. Єрмилов намагається використати творчий потенціал молоді у формуванні пластичної мови нового мистецтва, націленого на предметний світ, але з орієнтацією на безпредметність, що підтверджується низкою навчальних робіт одного з учнів майстерні — М. Зубаря. Виходячи з його листа до українського мистецтвознавця Ф. Ернста, де йдеться про захоплення спершу «(з ухилом у лівизну) чисто формальними завданнями, композицією, ритмом, голою технікою тощо»⁵⁹, можна визначити, що вправи М. Зубаря, які збереглися, відносяться до 1923–1924 навчального року, коли він навчався у В. Єрмилова, до переходу до майстерні І. Падалки, котрий почав викладати у Харківському художньому технікумі з 1925 року і створив свою графічну школу, що базувалася на принципах бойчукізму. Серед виконаних за такий короткий період практичних

також силуетно представленими боковими частинами, що сприймаються як зображення у профіль, наводять на думку, що це вправа на розвиток почуття симетрії. Введення білих лінійних елементів у масі чорного внизу композиції, полегшуючи її, допомагають зберегти рівновагу і досягти асиметрії у формах симетричної побудови.

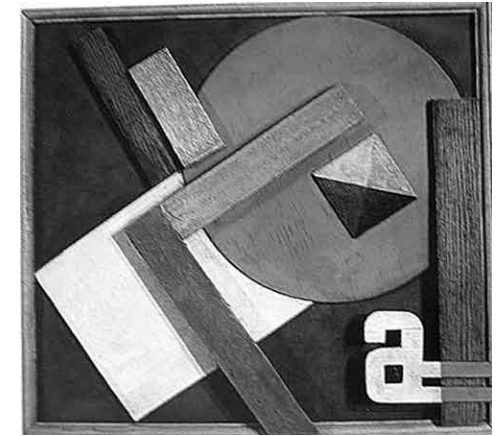
Те ж завдання, що передбачає перетворення об'ємної форми у площинну композицію, ставилося і в навчальному завданні на декоративний натюрморт, виконаний у гуаші в кольорі. Робота М. Зубаря сприймається як складний орнамент з геометричних фігур з визначаючим мотивом кола. Більше з них за масою, розташоване ліворуч і доповнене трапецієподібними формами та неправильною чотирикутною, що нагадує ручку, викликає асоціації з українським куманцем.

Справедливість версії підтверджується й натуральним кольором випаленої кераміки. Коло глибокого синього кольору в центрі більшого теракотового повторюється праворуч як подібний елемент у зворотному поєднанні кольорів. Останній також викликає асоціації з конкретним предметом. Можливо, з вертикально розгорнутою посудиною, як це робилося в українському миснику. Стилізований орнамент між основними формами нагадує вишивку українських рушників. За рахунок вдало знайденого співвідношення маси теплих і холодних кольорів композиція сприймається урівноваженою.

На інтерпретації взаємопов'язаних предметних елементів, що нагадують рослину, побудоване і наступне завдання, знову в гуаші у кольорі. При цьому міра стилізації настільки висока, що важко визначити тип рослинної форми, особливо зліва внизу, де використовується мотив «бджалиних стільників» і здійснюється вихід за межі предметності. На відміну від попереднього завдання, де акцентується ритміка кола, тут нема круглястих ліній і формоутворення відбувається за рахунок ламаних ліній під різними кутами. Такий підхід відображав один з принципів естетичної концепції В. Єрмилова: пряма лінія холодна, округла — тепла. На це, за згадкою його учня Ю. Дяченка, майстер на заняттях зі студентами звертав їхню увагу. Кутастість усіх елементів, можна сказати, підсилює холодне звучання композиції в цілому. У превалюванні жовто-блакитних тонів уловлюється одне з поширених сполучень в українському народному мистецтві. Разом з тим посиленням цих основних тонів автор досягає просторовості за всієї площинності зображення.

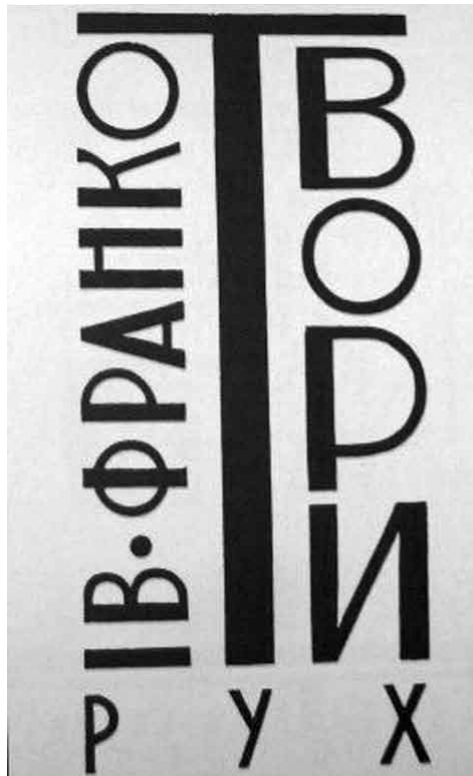
Серед навчальних завдань знаходилося місце і пейзажній темі. В мистецтві Харкова попереднього десятиліття пейзаж мав особливе значення. Єрмилов повністю відходить від колишніх принципів харківської художньої школи у цьому жанрі. І не тільки тому, що хотів бачити в ньому відображення нової епохи, звучання індустріальних мотивів. Пропонуючи учням зображення міського пейзажу в новому для місцевої школи матеріалі — ліногравюрі, Єрмилов-педагог спрямовував їх на нові стилістичні прийоми. В роботі М. Зубаря, як і в розглянутих раніше, з одного боку, зберігався предметний підхід, з іншого — сплосненість, геометризація, орнаментальність.

Подібний підхід, коли матеріал диктує свої умови, спостерігається і в ліногравюрі із завданням, як видно, на асоціативну композицію, що відтворює емоційний стан. Жах від драми, що розігралась, викликає робота того ж автора із зображенням розташованої



В. Єрмилов. Рельєф «А». 1920-ті рр.
Фанера, дерево, олія.
Приватна колекція. Київ

⁵⁹ Зубарів М. І. Лист до Ф. Л. Ернста [1928] // Відділ рукописів ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського (Київ). — Ф. 13, оп. 3., од. зб. 46, арк. 1.



В. Кричевський. Обкладинка «Творів»
І. Франка (Х.: Рух, 1930)

каючи асоціації з промисловими деталями. Перша ліногравюра сприймається як статична. У другій — завдання явно пов'язане з передачею динаміки. У першій — мотиви рисунка, що повторюються, надають ліногравюрі площинного характеру, а їх контрастне протиставлення — відчуття просторовості. Пропорційний взаємозв'язок елементів здійснюється за рахунок єдиного модуля, котрим виступає діаметр кола.

Друга ліногравюра виглядає більш об'ємною. Чорні й білі елементи з круглястими отворами, нагадують півциліндри, а за допомогою зеброподібних смуг створюється ефект простору, що коливається. Пізніше подібні оптичні ілюзії знайдуть продовження в оп-арті. До речі, вони мали місце і в творчості російських художників, які працювали у ВХУТЕМАСі, зокрема у В. Степанової.

Сучасники зауважували, що зустрічі з В. Маяковським, Д. Бурлюком, М. Ларіоновим, Н. Гончаровою не могли не відбитися на творчості В. Єрмилова⁶⁰. «Урбаністичне сприйняття світу»⁶¹ поєднує його з багатьма вхутемасівцями. Обидві останні ліногравюри мають суто прикладний характер. Їх можна використати і як упакування, і як текстильний візерунок, і в книжковому оформленні. Відомо, що над розробкою зовсім нових геометризованих форм текстильних малюнків у ті роки із захопленням працювали Л. Попова і В. Степанова. Остання у доповіді, зробленій в ІНХУКу в 1924 році, ставила як одне з найважливіших завдань мистецтва того часу «викорінення упроваджене погляду на ідеал художнього малюнка, як на імі-

у різних частинах ламаної падаючої тіні людини без голови з кинджалом у піднятій руці. Свого роду — нереальна реальність з акцентом на емоційній виразності, котра створюється, з одного боку, низкою елементів, що зберігають конкретний характер (завіса, дзеркало, ваза, віяло), з іншого — драматичною напругою, що сходить від діагонального перехрещування площин, контрасту чорних і білих площин, їх геометризації.

Новим для харківської художньої школи у викладацькій діяльності В. Єрмилова було й звернення до колажу, що досить широко практикувалось у ВХУТЕМАСі, особливо в діяльності Л. Лисицького, О. Родченка.

Не менш важливу роль у формуванні нового художнього мислення відігравали єрмиловські завдання на комбінаторику, якщо виходити з сучасної термінології. Такого характеру вправи збереглися у двох чорно-білих ліногравюрах, що являють орнаментальні композиції з геометричних елементів і переконують у повному розриві з традиційно реалістичним розумінням образу. Тут образ — знак. Його складові — прямокутні, круглясті, трапецієподібні форми, створювані щільно прилягаючими один до одного чорними і білими елементами, що чергуються, цілком заповнюючи площину аркуша і викликаючи

тацію та наслідування живопису, боротьбу за активну розробку геометризованих форм»⁶².

Новаторські захоплення Єрмилова-педагога, спрямовані на вивільнення мистецтва від суто зображувальної функції, були чужими багатьом з його колег, викликаючи негативну реакцію аж до відкрито уїдлих глузувань, чим, зокрема, відзначався репінський учень С. Прохоров, вихований в іншій художній системі, яку він сприймав як єдино правовірну. Форма художньо-промислової освіти хоч і мала раніше місце у Харкові (школа М. Д. Раєвської-Іванової, малярно-декоративна ремісничка майстерня Л. Тракала), але більш ніж усталеними в місті виявились академічні традиції колишнього художнього училища, перетвореного на початку 1920-х в художній технікум. Недостатньо підготовленою до сприйняття ідей індустріальної цивілізації виявилась і студентська аудиторія, чії попередні глядацькі враження в мистецтві ґрунтувалися головним чином на лубку та іконі. І не дивно, що єрмиловський учень М. Зубар, роботи якого розглядалися вище, уже 1925 року перейшов до бойчукіста І. Падалки й «почав поступово відходити від безпредметності у бік орнаментально-площинних більш образотворчих прийомів»⁶³.

Естетична концепція Єрмилова-художника, який пройшов фазу захоплення кубофутуризмом, в 1920-ті роки пов'язана з новою хвилею авангардного руху, коли до процесів взаємодії різних видів мистецтва додався вплив технічної творчості, роль якої незмінно зростала у стилеутворюючих процесах ХХ століття, у формуванні пластичної мови епохи. Педагогічна діяльність Єрмилова була спрямована на переосмислення, перетворення відчуття предметності в учнів. Він веде їх до нового розуміння образу, відходячи від традиційно реалістичного осмислення і спрямовуючи до виявлення декоративної сутності. Посиленням геометризації рухається до безпредметності, коли окремі елементи композиції в навчальних завданнях сприймаються як знаки певних предметів. Інші настільки абстраговані, що якщо і зберігають ознаки предметності, то викликають найрізноманітніші асоціації і дозволяють говорити про їхній, по суті, безпредметний характер.

Значення В. Єрмилова як художника-педагога в Україні далеко не обмежується впровадженням нової методики викладання, що мала чимало спільного з системою навчання у ВХУТЕМАСі й Баугаузі. У своїх експериментах, що знаходили вихід і в творчій, і в педагогічній діяльності, він був серед тих, хто зробив значний внесок у становлення нової пластичної мови мистецтва, виходячи за межі предметності, у ствердження нових формують ідей, котрі і сьогодні продовжують опановувати у фаховій освіті та творчій практиці дизайнерів.



М. Соколов. Обкладинка п'ятого номера журналу «Юго-леф». 1925

⁶⁰ Поліщук В. Василь Єрмилов. — Х.: Рух. — 1931. — С. 13.

⁶¹ Там само. — С. 14.

⁶² Цит. за: Советское декоративное искусство. 1917–1945: Очерки истории. — М.: Искусство, 1984. — С. 137.

⁶³ Зубарів М. І. Лист до Ф. Л. Ернста [1928] // Відділ рукописів ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського (Київ). — Ф. 13, оп. 3., од. зб. 46, арк. 1.

Формально-естетичні шукання українських конструктивістів

Новий напрям у художній культурі України 1920-х років, що отримав назву «конструктивізм», визрівав, як і в Росії, у рамках пізньої «конструктивної» стадії стилю модерн і являв кінцевий продукт авангардного мислення і авангардного руху. Ідеї тотального художнього проектування нового середовища за тих соціально-суспільних умов сприймалися як революція в житті і свідомості широких народних мас. Але якщо в образотворчому мистецтві України ліві течії на межі 192–1930-х років мали значний доробок, то цього не можна сказати про архітектуру, що не поспішала з генеруванням нових формотворчих ідей. Ліві течії в образотворчому мистецтві прокладали дорогу архітектурі, що затрималася в своєму розвитку. Вища архітектурна освіта в Україні тоді ще перебувала у стані формування. За рівнем новизни, оригінальності архітектурних проектів у масштабах світової архітектури в лідери виходили архітектурні школи Москви і Ленінграда, що вже мали свою історію. До того ж в українській художній критиці, в усякому разі до 1929 року, сам термін «конструктивізм»

зустрічається досить рідко. Навіть у тому випадку, коли як ілюстрації наводяться кращі твори авангардного напрямку, як, наприклад, у статті Є. Холостенка, присвяченій радянській архітектурі 1917–1928 років⁶⁴.

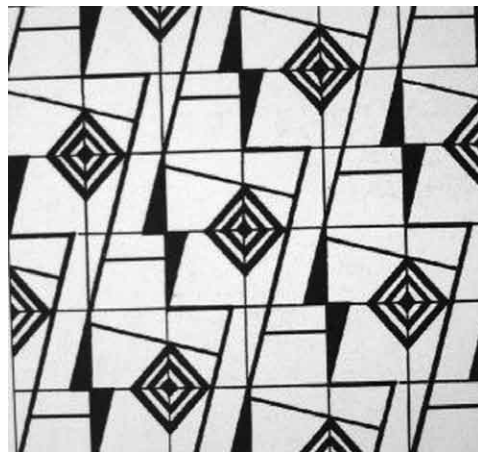
Втім, на архітектурних відділеннях Київського художнього інституту і Харківського художнього технікуму в 1920-ті роки спостерігається захоплення функціоналізмом і раціоналізмом. Починають з'являтися конструктивістські новобудови випускників цих навчальних закладів (Я. Штейнберга, І. Малозьомова, Г. Яновицького, В. Костенка, М. Мовшовича та ін.). Проекти студентів з орієнтацією на конструктивізм друкувалися в авангардному журналі «Нова генерація». Однак найвищі досягнення в архітектурі конструктивізму в найконструктивістському українському місті Харкові, у той час столиці України, пов'язані з творчістю російських

архітекторів — вихованців архітектурних шкіл з міцними традиціями, які ставали переможцями конкурсів, перш за все С. Кравця, С. Серафімова, К. Мордвинова, О. Дмитрієва. Дніпровська гідроелектростанція, що «втілює раціональність і чіткість художньо осмисленої інженерної конструкції»⁶⁵, так само проектувалася російськими архітекторами В. Весніним, М. Коллі та ін.

Єдині принципи формотворення, що запроваджувалися конструктивістами і мали на меті функціональність, лаконізм, раціональність у всіх видах художньо-предметної сфери, пов'язувалися з єдиними програмними засадами «сучасного стилю» — стилю доби з надзвичайно складною економічною ситуацією в країні і прагненнями, спрямованими в світле

⁶⁴ Холостенко Є. 11 років радянської архітектури //Червоний шлях. — 1928. — № 11 (68). — С. 231–239. Як ілюстрації наводяться проекти Держпрому в Харкові С. Кравця, Палацу Праці в Дніпропетровську інж. О. Красносельського, Київського вокзалу братів О. і В. Весніних, Київської центральної електростанції А. Бутова, ВУФКУ В. Рикова.

⁶⁵ Кілессо С. Мистецтво 1900-х — першої половини 1930-х років: Архітектура //Історія українського мистецтва у 5 т. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво ХХ століття. — С. 61.



В. Кричевський. Орнаментальний мотив для тканини. 1926. (Репродукція з журналу «Життя й революція». 1929, № 1)

майбутнє. Нові, невідомі раніше можливості проявити себе у великих сферах отримав конструктивізм у театрі, переосмислюючи сценічне середовище, намагаючись поєднати його з досягненнями сучасної техніки і мистецтва (використання проектора, засобів фотографії, колажу, агітаційного плаката тощо). Конструктивісти навіть створили новий тип театрального устаткування на сцені, виходячи з ідей функціоналізму, що стало «станком» для роботи актора, уможливило нові принципи розгортання сценічної дії — зіткнення частин дії, епізодів тощо. Під впливом таких нововведень мінялася сама логіка структури вистави, пластика гри актора. Художник, прийшовши в театр, виступав уже не просто «як декоратор, а як співрежисер, співпостановник, архітектор спектаклю»⁶⁶.

Концептуальна і технологічна реформа конструктивістів у театрі викликала гостру реакцію у прибічників реалістичних театральних форм. У порядку обговорення доцільності таких нововведень на сторінках журналу «Нове мистецтво» виступив І. Мар'яненко. «Доводиться засапавшись бігати, — писав він, — по сходах конструкції, яка увесь час скрипить, гуде, хитається й часто рухається, щоб не загубити рівноваги, на хвилину зупиняєшся... Серце в перебіг... Груді часто й важко здіймаються... Дихать важко..., дихаєш часто й густо смородом від мотоциклета чи пострілів. Не лови гав, бо влетиш в оркестр або поцілиш тобі в голову якась додаткова частина оформлень, що летить на тебе з боків, а частіше — згори. А політ на тросі з гальорки на сцену... Скільки поламаних ніг і ребер, розбитих голів в жертву «новому, обов'язково революційному театру»⁶⁷. У реакції Мар'яненка досить образно, хоч і з сарказмом, відображено революційний дух конструктивістських реформ в організації сценічного простору.

Конструктивістським радикалізмом у середовищі українських митців захопилися Б. Косарев, В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок та ін. В 1910-ті роки вони уже пройшли певний шлях авангардних шукань і продовжили їх в 1920-ті, відкривши для себе нові горизонти в конструктивістському театрі, де випробовувалися нові авангардні форми. Своїм лаконізмом, абстрагованістю, логікою використання ці форми перегукувалися з принципами відомих своїми основоположними новаторськими запровадженнями реформаторів московських театрів В. Мейєрхольда та О. Таїрова.

Разом з тим конструктивістські вистави українських митців мали своє неповторне обличчя. Його відзначала яскрава видовищність, особливе ставлення до кольору та його ролі в емоційному вирішенні сценічного образу. Про широкий діапазон цієї ролі не раз писала тогочасна українська художня критика. С. Марголін у статті, присвяченій А. Петрицькому, відзначав: «Фарби відіграють у творчості Петрицького роль сценічних характеристик й правлять за спосіб вияву й визначень людських пристрастей, психології, світовідчужан-



В. Єрмилов. Проект пам'ятника В. Хлебникову, Президенту Земної кулі. 1924/1967. Фото. Приватна колекція

⁶⁶ Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. — М., 1995. — С. 110.

⁶⁷ Мар'яненко І. Конструкція й актор (в порядку обговорення) //Нове мистецтво. — 1928. — № 7. — С. 5.

ня героїв його вистав. Фарби дають відчуття часу, простору й стилю»⁶⁸. Самі художники у своїх проектах вистав показували функції «кольористих площин». О. Хвостенко-Хвостов у проекті оформлення опери Р. Вагнера «Валькірія» зазначав, що ці функції полягають «в характеристиці, супроводі, акцентації, посиленні драматичної дії», а також мають впливати на архітектуру, і цей вплив виявляється в «обмежуванні, звужуванні й ширенні сценічної площі як сторчово й поземно, так і в глибину»⁶⁹. Подібних принципів дотримувалася абсолютна більшість українських художників-конструктивістів на театральній сцені. В основі їх — національна традиція української художньої культури, що, незважаючи на аскетизм конструктивістських устремлень, вихлюпувалася на сцену у вигляді яскравих кольорово-світло-просторових структур, що надавало неповторної своєрідності конструктивістським виставам українських театральних митців.

Прагнення конструктивізму до максимально нового, тотального перетворення всієї соціальної сфери мав відповідати і новий тип митця, притім не просто з притаманним йому структурно-просторовим мисленням, але і з певним універсалізмом проектною свідомістю, вмінням іти в ногу з індустріальною добою. Унікальний приклад такого затребуваного часом митця являв В. Єрмилов у Харкові. До речі, він був серед піонерів театального конструктивізму: оформлений ним «Газ» Г. Кайзера (1923) став однією з перших конструктивістських вистав в Україні. Але Єрмилова захопила не театральна сфера, а скоріше робота над створенням речей для нового побуту. Старий побут віджив свій вік, і його предмети були вже не адекватними сучасності.

Художня критика тих років в особі письменника-конструктивіста Валер'яна Поліщука (псевдонім — Василь Сонцвіт) зберегла для нащадків не тільки друкарські відбитки його творів, нині втрачених, а й аналіз зробленого ним, без чого сьогодні важко було б зрозуміти специфіку художньої культури тих років. Як втілення нових проектних принципів автор розглядає створені В. Єрмиловим «ідеально прекрасні» табурети, шафи, столи тощо⁷⁰. Відомий український скульптор Б. Кратко, який бачив ці речі, зокрема низку його табуреток, відзначав: «Надзвичайно економно (в матеріалі і робочому часі), а разом з тим красиво, ново і художньо»⁷¹. В єрмиловських проектах предметів побуту, громадського призначення закладалися не просто ідеї функціональності, доцільності, а й певна конструкторська «родзинка». Його кіоски, що мали відповідати обличчю сучасного міста, складалися зі стандартних частин, які можна було легко згинувати, збирати і розбирати⁷². Аналогічними і певною мірою іншими принципами керувався митець, створюючи трибуни чи пересувні стінгазети. Загальну увагу, розповідає автор, привернула єрмиловська газета «Генератор» на виставці в Кельні. «Використавши метал, дерево й папір, як матеріали, Єрмилов немов підхопив ідею складної ікони, щоб утворити портативну, настінну конструкцію, де тексти не тільки можна читати з обох боків, але й частини можуть бути складені підчас переноски»⁷³. А в цілому український павільйон в Кельні, оформлення якого займався В. Єрмилов, вирізнявся своїм національним колоритом⁷⁴, незважаючи на інтернаціональний характер конструктивізму.

Інтуїтивне «прозріння» в національне світосприйняття українців, їхній потяг до декоративного трактування кольору, який для них багато що символізував, було взагалі притаманним українському авангарду, перейшовши з його попередніх стадій в конструктивізм.

⁶⁸ Марголін С. Анатоль Петрицький (критичний етюд) //Червоний шлях. — 1928. — № 9–10 — С. 225.

⁶⁹ Хвостов Лесь. Проект річового оформлення постановки Р. Вагнера «Валькірія» //Авангард (Харків) — 1929. — С. 40.

⁷⁰ Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів //Авангард (Харків). — 1929. — Ч. 3. — С. 150.

⁷¹ Кратко Б. Єрмилов оформлює новий побут //Авангард (Харків). — 1929. — Ч. 3. — С. 159.

⁷² Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів //Авангард (Харків). — 1929. — Ч. 3. — С. 154.

⁷³ Там само.

⁷⁴ Годкевич М. Міжнародна виставка «Преса» в Кельні //Критика: Журнал марксистської критики та бібліографії. — 1928. — № 6. — С. 10.

Яскравими кольоровими сполученнями залишився в пам'яті сучасників «диктовий» період мистецтва в тодішній столиці України — Харкові, який В. Поліщук услід за В. Коряком назвав «єрмиловським». «Ця смуга малярсько-конструктивної роботи, — писав В. Поліщук, — (навіть будівництва диктових трибун і прикрас) звела Єрмилова віч-на-віч з конкретними речами й матеріалами: вагоном, диктом, клюбом, парканом, прапором, сценою, автомобілем, змістом вулиці і т. д. і т. і.»⁷⁵. Тогочасні політичні плакати Єрмилова (художник-конструктор мав бути і «політиком», а його агітаційна робота, спрямована на маси, — одна з програмних засад конструктивізму) вражали вмінням «мінімальними засобами здобути максимум сили, яскравості й доцільності, а значить і впливу»⁷⁶. В. Поліщук вважав Єрмилова «неперейденим майстром художньої доцільності» в плакаті, наводячи, як приклад, його плакат «Даймо заводам вугіль»⁷⁷.

Естетичними принципами «краси доцільності», лаконічної виразності керувався харківський конструктивіст і в зверненні «до другорядних жанрів просторового малярства» — сірничкових та цигаркових коробок, оформлення альбому, монтажу книжок, обкладинок тощо, створивши «неперейдені зразки досконалості»⁷⁸, закладаючи основи сучасного графічного дизайну.

«Дихаючи урбанізмом доби», за влучним виразом В. Поліщука, прагнучи наблизити мистецтво до завдань промисловості, що починала відновлюватися в колишньому РСР, Єрмилов поєднує творчі завдання з експериментальними. Як і російські конструктивісти, пропагує естетичні особливості таких матеріалів, як метал, скло, дерево. Результати експериментів втілює у картинах-речах (контррельєфах), що з'являються на виставках, вражаючи «невідомими загалом, але емоційально приступними і захоплюючими утворами»⁷⁹.

Свою установку на сучасність, на техніку, на доцільність конструктивізм в Україні здійснював і в галузі, яку сьогодні ми називаємо графічним дизайном, — журналі, книзі, ілюстрації, плакаті, рекламі. «Сила і значущість установки була така, — писала з цього приводу відома російська дослідниця О. Сидоріна, — що створювані художником рисунок, шрифт, обкладинку і плакати повинні були виглядати «технічно» — «будівничо, по-креслярськи»⁸⁰.

Про помітне місце конструктивістів у книжковому оформленні серед найновіших течій писав відомий український історик мистецтва Ф. Ернст у неопублікованій статті, присвяченій графічному мистецтву України (1929)⁸¹. Автор відзначав, що у конструктивістів-графіків з'являються «технічні засоби поліграфії (набір) та фотографії (фотомонтаж), а рисунок вони «використовують дуже рідко лише для доповнення композиції»⁸². З групи представників, яких він виділяє (В. Єрмилов, Г. Цапок, В. Меллер) особливу роль відводить першому. «Худ. Єрмилов, — пише Ф. Ернст, — захоплюється фактурою різних матеріалів на площині (вплив Пікасо) і вже багато років працює вперто над цією проблемою. На художніх виставках Єрмилов брав участь за останні роки виключно своїми фактурними композиціями, в яких досяг високого майстерства. Найвласливішими для нього матеріалами є дерево, мідь, цинк, скло та пофарбований картон. Картон він присипає часто для різноманітності фактури дрібнозернистим насінням, товченим вугіллям тощо. Свої фактурні досягнення Єрмилов часто вживає в графічних роботах»⁸³.

⁷⁵ Поліщук В. Василь Єрмилов. — Х.: Рух, 1931. — С. 15.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Там само. — С. 16.

⁷⁸ Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів //Авангард (Харків). — 1929. — Ч. 3. — С. 151.

⁷⁹ Там само. — С. 150.

⁸⁰ Сидоріна Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. — М., 1995. — С. 119.

⁸¹ Ернст Ф. Графічне мистецтво на Україні [1929] //Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики й етнології НАН України ім. М. Т. Рильського (Київ). Ф. 13, оп. 4., од. зб. 182, арк. 9.

⁸² Там само.

⁸³ Там само. — Арк. 10.

Певний вплив Єрмилова Ернст виявляє в графіці Г. Цапка, нині забутий, невивчений, і притім звертає увагу на його особливо цікаві фотомонтажі — важливу, нову сторінку в конструктивізмі. Як правило, це сучасні обкладинки, ілюстрації плакатного типу, в які з фотографією прийшла предметність, натуралістичність, проте вони сконструйовані, скомпоновані митцем і сприймаються як єдине ціле.

У поширенні звернення інших художників до графічних форм, притаманних конструктивістам, Ернст вбачає зв'язок з німецьким конструктивізмом. «Багато наслідує німецьку графіку, — відзначає він, — худ. Страхов, культурний, різноманітний в своїх графічних образах, видатний, популярний майстер, але мало самостійний, до певної міри еклектичний»⁸⁴.

Новий принцип конструктивізму — робити книжку в усіх її аспектах виключно засобами поліграфічного виробництва, тобто типографіки, особливо успішно в Україні використовували В. Єрмилов, В. Кричевський, Г. Цапко. Серед найвдаліших прикладів втілення конструктивістських принципів нового, сучасного, технічного, раціонально організованого можна назвати суто шрифтові обкладинки В. Кричевського для видавництва «Рух». В. Єрмилов створив низку шрифтових обкладинок за допомогою рубаних шрифтів, плашок, типографських лінійок. Але через те, що в тогочасних друкарнях не було в касах шрифтів, які б відповідали новим високим вимогам, відзначає О. Лагутенко, «їх доводилося винаходити, підганяючи художній вимисел під імітацію стандарту (у поетиці стандарту чувся «голос мас», тут відбувалася колективна творчість)»⁸⁵.

Відкривши для себе поліграфію як важливий канал практичного виходу у виробництво, конструктивісти зверталися і до малих поліграфічних форм, як, наприклад, фірмові марки й емблеми, шрифтові штампи, виконані одеським представником «виробничого» руху в Україні М. Соколовим⁸⁶. В арсенал виражальних засобів книжкового і журнального оформлення все більше включалися фотографія і фотомонтаж. Часом графічні композиції справляли враження побудованих за допомогою креслярських інструментів — циркуля і лінійки. Одним з шедеврів такої «креслярської» майстерності є обкладинка книжки Ю. Яновського «Майстер корабля» (Х., 1928), виконана В. Кричевським.

Основи поліграфічного конструктивізму в оформленні журнальних обкладинок закладалися одеським «Юго-Лефом», обкладинки чотирьох номерів якого, починаючи з другого (всього вийшло п'ять) створив М. Соколов⁸⁷. Як взірць особливо цікавого практичного втілення конструктивістських принципів серед періодичних видань може розглядатися харківський журнал «Авангард», заснований 1928 року, відповідальним редактором якого виступив письменник-конструктивіст Валер'ян Поліщук, а художнім — усе той же Василь Єрмилов, якому належать обкладинка і макет верстки. На жаль, хоча редакція і планувала здійснювати щоквартальні випуски, шлях журналу виявився надто коротким: закінчився 1929 роком. Він вийшов у трьох частинах («Бюлетень» і два випуски «Художніх матеріалів») на 187 сторінках, і на відміну від однойменного київського альманаху, що видавався в 1930 році, усім своїм виглядом являв концептуально новий тип видання, в якому засоби друкарської технології — шрифти, лінійки тощо творчою волею митця перетворені в подію іншого, естетичного порядку, де на рівних виступають літери і абстраговані геометричні елементи.

У висвітленні своєї програми журнал демонстрував єдність з російськими конструктивістами, які пов'язували зміст своєї діяльності зі ствердженням засобами мистецтва нового життя, шлях до якого уявляли у синтезі комуністичної ідеології і глобальної індустріалізації. Вирішуючи, як і російські конструктивісти, агітаційно-пропагандистські завдання, редакція

журналу робить спробу ідеологічно зміцнити зміст слова «конструктивізм», запропонувавши новий термін «конструктивний динамізм», або «спіралізм», що розглядався як «більш досконалий, глибокий, діалектичний і пролетарський»⁸⁸. Поштовхом для такої ініціативи стали наведені в журналі окремою цитатою і виділені шрифтом через посилення чорного кольору слова Леніна про те, що пізнання людини не є пряма лінія, що воно розвивається по спіралі⁸⁹. Звідти і термін — спіралізм.

Нині харківський журнал «Авангард», що виходив в 1929 році, — велика бібліографічна рідкість, а з іншого боку — важливе джерело інформації про короточасний період розвитку конструктивістських шукань в Україні, період, що невдовзі обірвався, головним представником якого в оформленні нового побуту «пролетарської доби» був В. Єрмилов. Не випадково В. Сонцвіт (В. Поліщук) писав, що роботи В. Єрмилова «зливалися в один ряд з інженерсько-архітектурними утворами конструктивних будинків, залізних мостів, машин і взагалі всього того, що носить на собі дух індустріалізму, дух сучасності. Це була художня робота в плані індустріалізму»⁹⁰. А відомий український скульптор Б. Кратко, виступаючи на сторінках «Авангарду», висловлювався про збільшення ролі і місця художнього конструювання, спрямованого на оформлення нового побуту, в художній освіті України⁹¹. Втім, як показали найближчі події, подібні пропозиції кардинально розходилися з новими віяннями в художній політиці держави.

На кінець 1920-х років зростає увага до проблем конструктивізму на сторінках журналу лівої формації мистецтв в Україні «Нова генерація», що видавався в Харкові в 1927–1930 роках і відповідальним редактором якого виступив поет-футурист Михайль Семенко. Його поема «За океан», в якій вперше в Україні було застосовано зоровий ефект різномасштабного набору, по суті стала першою українською конструктивістською книжкою. Цей принцип текстового набору, а також організація його по вертикалі й горизонталі, фотомонтаж, «лозунговий» шрифт було використано в «конструюванні» журналу, виконаного під керівництвом відомого українського фотохудожника Дана Сотника.

На сторінках «Нової генерації» друкувалися статті представників російського і українського авангардного руху — О. Гана, М. Матюшина, В. Пальмова, К. Малевича, в яких висвітлюються їхні теоретичні пошуки. У програмні заяви редакції, особливо 1929 року, включаються терміни «конструкція», «конструктивний», «деструкція». Одна з них, виділена шрифтом і подана у плакатній формі, звучить так: «Раціональні вимоги, поставлені перед мистецтвом сьогодні, переключають його на конструктивний шлях функціональних мистецтв»⁹². Притім стверджується, що етап деструкції мистецтв закінчився і починається етап їхньої конструкції. Особливий інтерес в аспекті осмислення передісторії і становлення конструктивізму являє стаття К. Малевича «Російські конструктивісти і конструктивізм»⁹³, що супроводжується ілюстраціями творів представників цього напрямку з різних країн. Автор виявляє зв'язок не утилітарного конструктивізму, початок якого бачить у кубізмі і супрематизмі, і прикладного, принципово утилітарного, що виявив себе в творчості сучасних архітекторів, зокрема «архітекта Весніна»⁹⁴.

1930 року було зроблено спробу після припинення діяльності харківського «Авангарду» організувати однойменне видання в Києві. Задекларувавши себе як альманах проле-

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ Лагутенко О. Василь Єрмилов і конструктивізм // Український модернізм 1910–1930 / Альбом. — К. Галерея, 2006. — С. 44.

⁸⁶ Хан-Магомедов С.О. Юго-Лев и конструктивизм. — М.: Лады, 2000. — С. 128.

⁸⁷ Там само. — С. 24.

⁸⁸ Авангард (Харків). — 1929. — Ч. 3. — С. 110.

⁸⁹ Там само. — С. 144.

⁹⁰ Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів // Авангард (Харків). — 1929. — Ч. 3. — С. 150.

⁹¹ Кратко Б. Єрмилов оформлює новий побут // Авангард (Харків). — 1929. — Ч. 3. — С. 159.

⁹² Нова генерація (Харків). — 1929. — № 9. — С. 1.

⁹³ Малевич К. Російські конструктивісти і конструктивізм // Нова генерація (Харків). — 1929. — № 9. — С. 53. — 61.

⁹⁴ Там само. — С. 58.

тарських митців нової генерації, він вийшов у двох номерах у січні й квітні, але проблем конструктивізму торкався хіба що побічно. Зате досить чітко акцентував на інтернаціональному, класовому характері мистецтва, особливо сучасної архітектури. Функціональна архітектура, заявляв письменник Гео Шкурупій, інтернаціональна і має класові ознаки⁹⁵. Наведені у виданні репродукції книжкових обкладинок В. Кричевського, В. Меллера, Л. Лисицького, німецьких майстрів, архітектони К. Малевича свідчать, що інтерес до проблем конструктивізму в українській культурі зберігався.

Втім, акценти на інтернаціональному і класовому на сторінках київського «Авангарду» не випадкові. На кінець 1920-х років «класова неповноцінність» як відображення сталінської політики все більше стверджувалася як головний офіційний критерій в оцінці художніх явищ, передуючи політичним репресіям. В Україні їх провісником стала широкомасштабна літературна дискусія 1926–1928 років стосовно «хвильовизму» в літературі. У 1929 році підійшла черга школи «українського монументалізму» Михайла Бойчука і видатного реформатора української сцени, режисера театру «Березиль» Леся Курбаса. Вони стали головною мішенню критики, що начебто спиралася на марксизм і вже підбиралася до останнього прояву авангардного руху на радянському просторі — конструктивізму.

Втім, найнебезпечніший на українських теренах ярлик «буржуазного націоналізму», застосований для дискредитації діяльності М. Бойчука і Л. Курбаса, не пасував конструктивістам, бо схиляння перед можливостями нової техніки, відводячи від усталених традицій, сприяло посиленню інтернаціонального начала в їхній творчості, що влаштовувало пануючу ідеологію. З іншого боку, захопленість конструктивістів художньо-предметною сферою на противагу станковим формам уже не відповідала змінам в художній політиці держави, бо це, зважаючи на заяви мистецької критики, «роззброює пролетаріат, вихолощує з мистецтва його ідеологічний зміст»⁹⁶. Особливо шкідливим теоретиком і практиком «мистецтва речі» на сторінках української критики оголошувався російський конструктивіст О. Ган і пропонувався подібні явища «рішуче викорчовувати з нашої художньої практики»⁹⁷. І «викорчовування» невдовзі розпочалося. Серед тих, хто «викорчовувався», опинився і відсторонений 1935 року від педагогічної роботи в Харківському художньому інституті В. Єрмилов — найуспішніший представник дизайнерської галузі одного з найбільш блискучих етапів розвитку українського мистецтва.

Післямова

Проблема зближення мистецтва і промисловості в художній культурі України, яка постає у другій половині XIX ст., зумовлена швидким розвитком капіталістичних відносин і машинної індустрії. Ця проблема пересікається з мистецьким рухом, спрямованим на відновлення рівноправності різних видів художньої творчості, на повернення прикладним формам, тісно вплетеним в повсякденне життя і недооцінюваним у XIX ст., місця в одному ряді зі станковими видами. До таких змін у структурі мистецтв закликав стиль модерн з його орієнтацією на масовість художньої творчості, загальнодоступність краси. Завдання естетизації життя, актуалізовані часом, виявилися особливо близькими майстрам прикладного мистецтва, що створювали окремі предмети чи архітектурний декор, наповнюючи ними середовище життєдіяльності людини. На підготовку фахівців, перш за все, прикладного профілю, відродження ремесел і зближення їх з професійним мистецтвом з другої половини XIX ст. спрямовується

⁹⁵ Шкурупій Гео. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури //Авангард: Альманах пролетарських митців нової генерації (Київ). — 1930. — № а (січень). — С. 41.

⁹⁶ Маца І. Про творчу методу пролетарського образотворчого мистецтва //Критика. — 1931. — № 6. — С. 67.

⁹⁷ Там само.

художньо-промислова освіта в Україні. Як приклад цілеспрямованого і послідовного впровадження промислового начала в систему навчання може розглядатися приватна рисувальна школа М. Раєвської-Іванової в Харкові.

З докорінною зміною суспільно-політичної ситуації в Україні на зламі 1910–1920-х років, в умовах зруйнованої війнами і революційними потрясіннями промисловості, проблема промислового мистецтва, як і поставлена в модерні проблема естетизації середовища життєдіяльності людини, не втратили свого значення. Навпаки, вони актуалізувалися у «виробничому» русі в Росії, набувши нового, класового забарвлення, бо програмним завданням «виробничників» стала організація нового побуту трудящих на чолі з пролетаріатом. Предметно-художній сфері відводилося провідне місце у розв'язанні цієї проблеми, у формуванні нового стилю — стилю пролетарської доби. Прихильниками ідей «виробничого» мистецтва проголосили себе представники школи М. Бойчука та Асоціація революційного мистецтва України, в якій бойчукісти склали основне ядро. Однак на хвилі українського національного відродження, що супроводжувалося українізацією всієї духовної сфери, з усією гостротою заявила про себе проблема національної самобутності української культури. Бойчукісти, а цим вони насамперед відрізнялися від «виробничників», не вдавалися до кардинальної ломки традиційних, що склалися століттями, засобів і прийомів художньої виразності, притаманних народному декоративно-ужитковому мистецтву. Стиль створюваних ними речей, призначених для побутового застосування, своїм корінням сягає в народне мистецтво України, уникаючи геометричних пристрасей російських «виробничників».

На відміну від М. Бойчука його сучасник В. Єрмилов, який в історії світового мистецтва розглядається як один з чільних основоположників сучасного дизайну, входив у світ художньо-предметної сфери іншим шляхом, приймаючи естафету від авангардистів. На певний час М. Бойчук і В. Єрмилов зблизились (1920)⁹⁸. Але на відміну від засновника бойчукізму і бойчукістів становлення В. Єрмилова як митця пересікалося з найновішими тенденціями авангардного руху в російському мистецтві. У передреволюційний час він пройшов період захоплення кубофутуризмом. Близьким йому виявився і супрематизм Малевича як перехід до принципово нових форм осягнення світу, як стрибок у безпредметність. У пореволюційні роки В. Єрмилов продовжив розпочаті В. Татліним експерименти з комбінації матеріалів, створюючи свої контррельєфи, роблячи, як і російський авангардист, просто речі, а не предмети, що мають побутове призначення. Продовжуючи розпочаті В. Татліним експерименти, творчу роботу поєднував з аналітичною. Це був підготовчий етап на шляху до художнього конструювання необхідних людині корисних речей, на якому об'єднуються мистецтво і техніка, мистецтво і наука. Свої новаторські принципи, що мали чимало спільного з системою навчання, запровадженою у московському ВХУТЕМАСі і Баугаузі, втілював у навчальний процес у Харківському художньому технікумі, спрямовуючи учнів до нового розуміння образу, відходячи від його традиційно реалістичного осмислення і рухаючись до безпредметності.

У період бурхливих соціальних перетворень, якими були в Україні 1920-ті роки, «виробничий» рух, що ставив своїм завданням поєднання мистецтва з ремеслом, матеріальним виробництвом на базі сучасної техніки, поширюючись, притягував не лише бойчукістів з їхньою орієнтацією на національну традицію. Прибічниками «виробничників» ставали й авангардисти, творча програма яких пов'язувалася з принциповим антитрадиціоналізмом. Їхнє захоплення безпредметністю ставало передумовою конструктивізму — останньої стадії авангардного руху на теренах колишнього СРСР. Продовжуючи лінію «виробничників», спрямовану на перетворення нового суспільства, що народжувалося після соціальних потрясінь, конструктивісти оголосили як свої основні принципи нові естетичні ідеали демократичності та утилітарної доцільності предметного світу, віддаючи перевагу функціональності та відкидаючи декоративність.

⁹⁸ Поліщук В. Василь Єрмилов. — Х.: Рух.— 1931. — С. 16.

Конструктивізм в Україні залишив по собі досить багату спадщину. Особливо яскравим явищем в українському мистецтві другої половини 1920-х — початку 1930-х років показали себе театральний конструктивізм і форми мистецької діяльності, пов'язані з поліграфічним виробництвом. Лідером конструктивістського руху в Україні став В. Єрмилов. Пройшовши шлях від виходу в безпредметність до втілення її принципів у предметно-художню сферу, подібно до московських конструктивістів, німецького Баугаузу, В. Єрмилов поєднав експериментальну роботу, зокрема з вивчення естетичних цінностей таких матеріалів, як метал, скло, дерево, з практичним проектуванням предметного середовища, заклавши основи сучасної дизайнерської діяльності.

Незважаючи на досить сильну інтернаціональну складову своєї художньо-естетичної концепції, конструктивізм в Україні зберігав неповторну своєрідність, що виявилась у яскравій декоративності як усталеній рисі національної художньої культури, особливо на театральній сцені (представники А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарев та ін.).

Розвиток конструктивізму в Україні, як і в цілому на теренах колишнього СРСР, було штучно перервано. Втім, його спадщина, в якій сконцентровані величезні формотворчі можливості, продовжує опановуватись у сучасній дизайнерській освіті і творчій практиці.

Список умовних скорочень

ВХУТЕМАС — Вищі державні художньо-технічні майстерні
 ДТГ — Державна Третьяковська галерея
 ІМФЕ — Інститут мистецтвознавства фольклористики й етнології НАН України ім. М. Т. Рильського
 КІПМ — Київський інститут пластичних мистецтв
 КХІ — Київський художній інститут
 НХМУ — Національний художній музей України в Києві
 УАМ — Українська академія мистецтва
 ХДНБК — Харківська наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка
 ЦДАВОВУ — Центральний державний архів вищих органів влади і управління України
 ЦДІА РФ — Центральний державний історичний архів Російської Федерації
 ЦНБ ХДУ — Центральна наукова бібліотека Харківського державного університету

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА,
 член-кореспондент НАМ України,
 доктор мистецтвознавства

ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ ХУДОЖНИКАМИ АВАНГАРДУ

Формування дизайну в Україні відбувалося на початку ХХ століття і стало програмним у творчості митців авангарду.

На початку ХХ ст. в Україні йшли процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної співпраці провідних художників-авангардистів з народними майстрами та звернення їх до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи привели до глибоких структурних видозмін, пов'язаних із зародженням нового напрямку мистецтва — українського модерну, а згодом — супрематизму.

Творчою лабораторією пошуків у галузі дизайну як комплексного формування предметного середовища та одягу стали осередки народного мистецтва, де плідно співпрацювали професійні художники і майстри народного мистецтва. У маєтках високоосвічених жінок із знатних родин, таких як Юлія Гудим-Левкович, Наталія Яшвіль, Анастасія Семигратова, Наталія Давидова, Варвара Ханенко, організовувалися власним коштом майстерні, артлі, навчальні школи ремесла, в яких молодих дівчат навчали різних видів мистецтва, створювали за ескізами художників сучасні вироби, які з успіхом демонструвались на міжнародних виставках і ярмарках, отримуючи золоті та срібні медалі. Саме тут відбувалися пошуки національної моделі українського мистецтва, саме тут відбувався грандіозний експеримент співпраці народних майстрів і художників авангарду, які ввели декоративне мистецтво в контекст світових художніх напрямків. Це передусім вишивальні центри А. Семигратової в с. Скопці (тепер — Веселинівка Баришевського р-ну Київської обл.) та Н. Давидової у Вербівці (тепер — Кам'янський р-н Черкаської обл.). Створені у цих центрах роботи на початку ХХ ст. були новим словом у мистецтві, вони тріумфально пройшли по виставках, про що свідчать відгуки в тогочасній пресі та архівні матеріали. Однак сьогодні ці роботи (мова йде про вишивку) переважно втрачені. Натомість збереглися ескізи на папері як народних майстрів, так і художників, які створювалися спеціально для подальшого виконання в матеріалі. Саме тому виникла ідея їх відтворення у вишивці за ескізами того часу. В результаті відбувся широко-масштабний арт-проект під назвою «Відродженні шедеври»¹, який було здійснено впродовж 2006–2009 років. Його мета — репрезентувати одну з найяскравіших сторінок української культури, зорозвонити до свідомості сучасного глядача грандіозність художнього експерименту початку ХХ століття, коли у вишивальних майстернях Скопців та Вербівки творчо співпрацювали всесвітньо відомі митці авангарду — К. Малевич, О. Екстер, Є. Прибільська, Л. Попова, О. Розанова — з народними майстрами, серед яких — Г. Собачко, Є. Пшенченко, В. Довгошия, П. Власенко та ін. Проекту передувала глибока наукова та пошукова робота в музеях України, Росії, вивчення приватних колекцій, Москви, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, дослідження архівних матеріалів. Реалізували цей задум викладачі, художники з вишивки, насамперед В. Костюкова, а також Л. Авдєєва та В. Жураковська з Інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука в Києві. Виставковий проект «Відродженні шедеври» з великим успіхом експонувався впродовж 2009–2010 рр.² Саме тому стало можливим у всій повноті побачити і реально відчувати той грандіозний експеримент

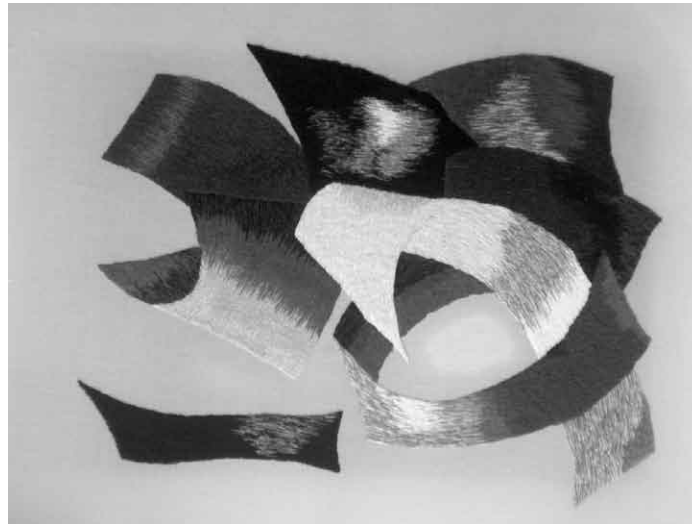
¹ Його науковим консультантом виступив доктор мистецтвознавства, заввідділом російського мистецтва ХХ століття Інституту історії та теорії образотворчого мистецтва Російської академії мистецтв Г. Ф. Коваленко (Москва); автор ідеї та куратор проекту — Т. В. Кара-Васильєва.

² Виставка «Відродженні шедеври» експонувалася: 2009 р. — у Фонді «Україна»; 2010 р. — у Національному Музеї українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ).

співпраці народних майстрів та художників авангарду з творення нових форм мистецтва.

Художня вишивка як галузь декоративного мистецтва є найбільш чутливою і динамічною стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобанням, світоглядними настроями.

На початку XX ст. виникає глибокий інтерес до декоративного мистецтва, усвідомлюється його роль і значення в художній культурі, в процесах формування художнього середовища, закладаються основи етнодизайну.



О. Екстер. Ескіз панно. Серія «Кольорові ритми». 1916–1917.
Виконано в 2007 р. В. Костюковою

У XX ст. професійні художники звернули увагу на вишивку, як на найбільш виразний вид декоративного мистецтва. Їх пошуки в цій сфері стимулювали її розвиток, зміну художньо-виразальних засобів, а головне — вони звільнили вишивку від утилітарності, ужитковості, сприяли тому, що значно розширилася сфера її застосування, змінився її пластичний і виразний діапазон. Завдяки увазі професійних митців вишивка на початку XX ст. перетворюється на абсолютно іншу галузь мистецтва, переконує у своїй самодостатності.

В цей час виникає як самостійний жанр вишите декоративне панно, яке стає абстрактною картиною, набуває ознак станковізму, перетворюється на кольорове зображення, що виконується на двовірній площині тканини, і в цілому підпорядковується законам живопису. Вишивка початку XX ст. демонструє синтез декоративного мистецтва та живопису. Саме ці особливості вишивки і приваблювали художників.

Шлях формування національного стилю в різних частинах України на початку XX ст. мав свої локальні відмінності та свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: в Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко.

Показовою в цьому плані є діяльність майстерні А. Семигradoвої в с. Скопці, яка існувала з 1910 р. Основою художніх виробів цього осередку була орієнтація оздобленого вишивкою одягу на європейську моду, творення різноманітних виробів для окраси інтер'єру. В творчій співдружності художниці Є. Прибильської та народної майстрині Г. Собачко впродовж 1913–1916 рр. іде цілеспрямоване формування стилю модерн з орієнтацією на звернення до мистецтва бароко, який стає об'єктом стилізації та естетичних рефлексій у вишитих роботах цих митців [1, с. 106–126].

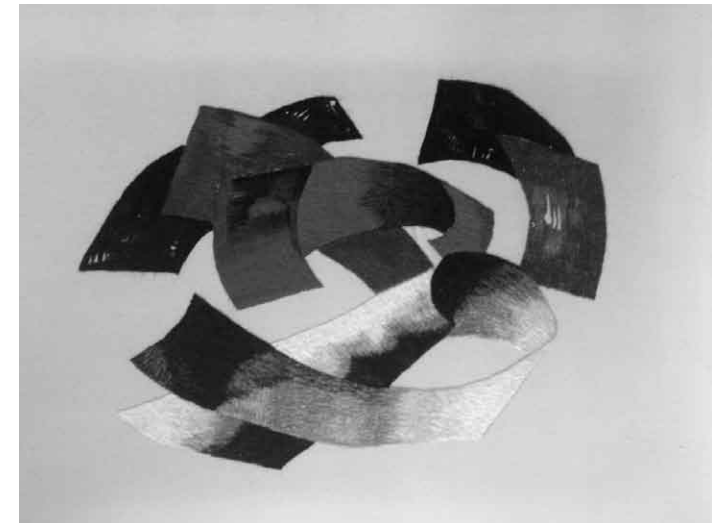
По-іншому розвивався художній напрям у родинному маєтку Давидових. Тут під керівництвом Наталії Давидової в 1912 р. була створена майстерня (в селі Вербівка Кам'янського повіту Полтавської губ., нині — Кам'янський р-н Черкаської обл.), яка стала центром, де здійснювався зв'язок художників авангарду і народних майстрів, де реалізували свої ідеї супрематисти. Вербівка була не просто одним із українських кустарних центрів, а унікальною лабораторією авангардного мистецтва [2, с. 34]. Сюди 1914 р. Давидова запрошує для художнього керівництва Олександру Екстер, видатну представницю авангарду, яка створила свій принципово відмінний варіант кубофутуризму і безпредметного живопису, а згодом — Казимира Малевича, одного з родоначальників світового авангарду.

Говорячи про роль і значення діяльності Н. Давидової в розвитку мистецтва вишивки, слід підкреслити, що все своє життя вона присвятила справі відродження і розвитку кустарних промислів. Отримавши художню освіту в Київському художньому училищі (1907), вона вийшла заміж за князя Дмитра Львовича Давидова, онука декабриста, чий маєток у Кам'янці часто відвідував П. І. Чайковський. Її мати — Юлія Гудим-Левкович —

була засновницею кустарного пункту в с. Зозові, сама ж Н. Давидова у своєму маєтку 1900 р. організовує майстерню, де стають до праці 30 вишивальниць. Вона була невтомним організатором і першим головою Київського кустарного товариства, яке сприяло організації в Київській, Полтавській, Подільській, Чернігівській та Волинській губерніях спеціальних шкіл, майстерень, музеїв, кустарних складів, виставок народних майстрів. Роботи були продемонстровані на Першій (Київ, 1906) та Другій (Київ, 1909) південно-руській виставці кустарних виробів, де Н. Давидова отримала срібну медаль за організацію та експонування виробів вербівських майстрів.

1913 р. в Петербурзі на Другій всеросійській кустарній виставці експонувалися роботи вишивальниць, уже виконані за ескізами художників.

Саме в цей час — 1915 р. — у Москві організовується художнє товариство «Супремус», до якого увійшли прогресивно налаштовані митці, широковідомі на той час авангардні художники — Ольга Розанова, Любов Попова, Казимір Малевич, Надія Удальцова, Олександр Екстер, Ніна Генке та ін. Усі вони захопилися вишивкою і створювали ескізи для подальшого їх виконання народними майстрами Вербівки. Як наслідок цієї праці в 1915 р. Н. Давидова спільно з Є. Прибильською та О. Екстер організувала «Виставку сучасного декоративного мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників» у московській галереї Лемерсьє. О. Екстер написала каталог виставки, в якому вона дуже чітко окреслила завдання, що були поставлені перед майстернею Н. Давидової у Вербівці: «Знайти новий тип



О. Екстер. Ескіз панно. Серія «Кольорові ритми». 1916–1917.
Виконано в 2007 р. В. Костюковою

художніх вишивок. З цією метою вона (Вербівка) звернулася, з одного боку, до сприяння групи художників різних напрямків, які могли в своїх ескізах до вишивок відбити різноманітні живописні пошуки; з іншого боку, організація Вербівки зробила спробу залучити до справи і сучасну народну творчість» [3, с. 2].

Виставлялись малюнки народних майстрів, розроблені спеціально для вишивки, і водночас демонстрували свої роботи художники-супрематисти: Н. Генке, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич (ескізи для шарфа, подушка), Л. Попова (скатертина, сукня, подушка),

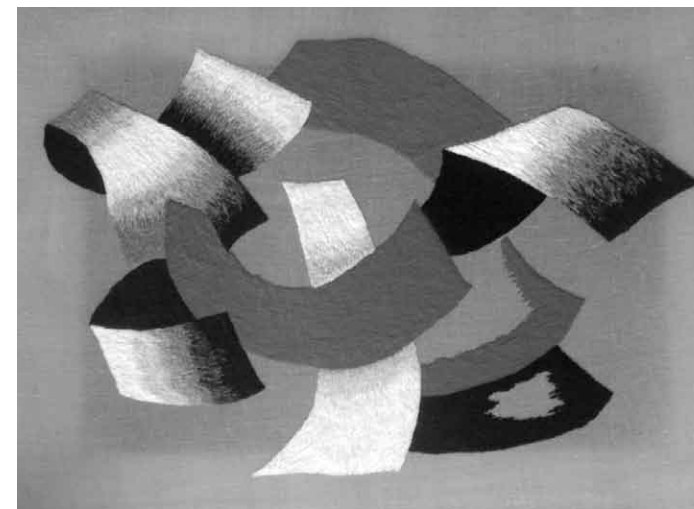


О. Екстер. Ескіз панно. Серія «Кольорові ритми». 1916–1917.
Виконано в 2007 р. В. Жураківською

І. Пуні (стрічка, подушка, ескізи для вишивок), Г. Якулов (шарф, панно, скатертина, подушка). На виставці було представлено чимало яскравих декоративних творів для прикраси інтер'єру та одягу. Загалом 280 робіт. Серед них виділялись «золотисто-зелені шарфи Н. Давидової, благородні скатерті В. Попової та роботи О. Екстер — два чорно-білі шарфи і третій чорно-срібний з полум'яним тлом і подушка, вишукано зібрана до зеленого центру» [6, с. 36]. Найбільш різноманітні за призначенням роботи представили О. Екстер та Є. Прибильська. Цікавий перелік вишитих робіт О. Екстер, який свідчить про органічне поєднання вишивки з сучасною модою, інтер'єром. Це подушка, шарф, скатертина, пояс, сумка, ширма, парасолька, халат. Журнал «Женское дело» за 1915 р. подає фото вишитої парасольки за ескізом О. Екстер. Ця робота, а також невелика театральна сумочка, що збереглася до нашого часу, ще раз розкривають художницю як невтомного експериментатора в пошуках нових форм, кольору і ритму, митця, що прокладав нові шляхи в декоративному мистецтві. Звернення художниці до вишивки було не випадковим. Цьому передували глибоке і ретельне вивчення української вишивки в експедиціях селами, колекціонування як старовинного барокового шитва, так і сільських вишивок, аналіз їх орнаментів, подальше творче використання і поєднання з новітніми формами мистецтва у створенні художницею безпредметних композицій. Глибоке проникнення в образність народного мистецтва формувало «талант театрального декоратора». Глибокий знавець творчості О. Екстер Г. Коваленко у своїх дослідженнях відзначає особливу роль української вишивки в становленні творчої манери О. Екстер. Він наводить цілу низку виставок, на яких художниця поряд з живописними роботами експонувала й вишивки, доводячи цим, що живопис — не єдина сфера застосування її сил. Це виставка «Звено» у Києві (1908), де свої вишиті роботи експонували Михайло Денисов, Ерна Детерс, Агнеса Ліндерман, Віра Попова, Євгенія Прибильська; на своїй персональній виставці в Петербурзі та Москві (1907) М. В. Нестеров включив в експозицію живописних робіт вишивки Вербівки, а на виставці «Художня індустрія» в Москві (1915) О. Екстер утворює «принцип безпред-

метних композицій в кольоровому рішенні суконь» [4, с. 36]. Дослідник також звертає увагу на активну участь художниці у проектуванні експозиції Виставки прикладного мистецтва і кустарних промислів, яка відкрилася 1906 р. у новоствореному в Києві Художньо-промисловому музеї, а також підкреслює особливість ескізів експозиції, що були підготовлені художницею. Він аналізує принцип експонування килимів та вишивок, акцентуючи увагу на тому, що всі вони були різної довжини, їх нижні краї утворювали прямокутну ступінчасту лінію. Вишивки на сорочках експонувалися так, що для огляду були відкриті лише вишиті зони, які сполучалися одна з одною.

Характер поєднань був різним: виникали то зигзагоподібні стрічки, то стрімкі нахилені ряди вишитих прямокутників, то різного роду геометричні фігури. О. Екстер розігрувала множинність кольорових композицій, завжди дуже енергійних, дуже точно побудованих у кольорі. Це, власне, були «ті перші досвіди у побудові абстрактних композицій». У серії її «Кольорових динамік» кінця 1910 р. відчувається більшість її пластичних рішень, які були інтуїтивно випробувані в експозиції. Це були або дослівно процитовані художні композиції, або їх варіанти [4, с. 33].



О. Екстер. Ескіз панно. Серія «Кольорові ритми». 1916–1917.
Виконано в 2007 р. В. Жураківською

Художники, об'єднані єдиною ідеєю творення нового мистецтва у Вербівці, намагалися передусім не імітувати живопис, механічно переносючи ескізи у вишивку, а навпаки — розкривати специфічний художній потенціал самої вишивки — виявляти складну фактуру матеріалу, насамперед блиск і світлоносність шовкових ниток, їх здатність залежно від нахилу стібків по-різному поглинати і випромінювати світло, утворювати різноманітні складні рельєфи поверхні. В їх роботах фізична якість матеріалів вишивки естетизується, набуває матеріальної достовірності. Художники авангарду підійшли до вишивки як виду мистецтва, що вирішує суто живописні проблеми — співвідношення кольору, фактури, певних об'ємів, підкреслення чіткого контуру і кольорової площини; вони радикально оновлювали форму. Саме тому набуває такої популярності вишивка художньою гладдю, яка є, власне, «живописом голкою».

Збереглося два вишиті панно Н. Генке (1915), що є прикладом творення нового напрямку у вишивці — безпредметних композицій. 6–9 грудня 1917 р. у Москві, в салоні Михайлової відбулася «Друга виставка сучасного декоративного мистецтва. Вишивки за ескізами художників, виконані селянами Вербівки». На виставці експонувалось понад 400 зразків вишивок, виконаних майстринями за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У ній взяли участь І. Пуні, Г. Якулов, В. Пестель, Л. Попова, К. Богуславська. Експонувались вишивки білим по білому Н. Давидової, О. Екстер. Свої роботи представили Н. Удальцова та О. Розанова. Це були декоративні композиції для панно, ескізи жіночої сукні та театральних сумочок.

У вирі трагічних революційних подій, громадянської війни і розрухи ці роботи не збереглися. До того ж 1919 р. було зруйновано маєток і майстерню у Вербівці, загинула колекція малюнків і вишивок. О. Екстер та Н. Давидова змушені були емігрувати. Перебуваючи у Парижі, О. Екстер продовжувала проектувати сучасний одяг, розписувала кераміку, ілюструвала книги. Н. Давидова, до того як трагічно урвалося її життя 1933 р., відкриває у Парижі свою власну майстерню, в якій намагається продовжувати творення аксесуарів для одягу, переважно вишитих шаликів [4, с. 43]. Це звучить як відлуння того грандіозного експери-

менту, що здійснювався у Вербівці.

Як уже зазначалося, завдяки арт-проекту «Відроджені шедеври» (2006–2010), що передбачав наукову і пошукову роботу з віднайдення ескізів для вишивок у приватних колекціях, численних музеях, фото того часу, стало можливим у всій повноті побачити і реально відчувити той грандіозний експеримент і внесок художників авангарду в розвиток вишивки [4].

Було віднайдене ескізи різноманітних виробів — сумочок, шаликів, декоративних стрічок, на-



В. Довгошия. Панно «Кінь». 1920. Відтворено в 2008 р.
Виконано В. Костюковою

волочок на диванні подушки та панно, обкладинок для книг, альбомів, що були розроблені В. Поповою, К. Малевичем, Н. Удальцовою, О. Розановою та ін. для їх подальшого виконання у вишивці. Вони свідчать про експериментальні пошуки у творенні композицій, у яких предметна форма конструювалася з різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Створюючи імпульсивно-стихійні або раціонально змодельовані композиції, митці вдавалися до експерименту. Ескізи художників — переважно виконані гуашшю, олівцем, але іноді це колажі на папері, в яких методом аплікації з картону яскравих кольорів створені безпредметні композиції. Кожна площа різної геометричної форми наче «залита» одним певним відкритим кольором, і між собою вони поєднані за принципом контрастного протиставлення [5, с. 134–180]. Художники втілювали свої ескізи у вишивці, де взаємодіяли фактура тканини, блиск шовкових ниток, різні напрямки покладених стібків гладі, рельєфність поверхні, різні її фактура. За допомогою шитва художники представляли в абстрактних формах колір, об'єм, лінію. Роботи митців, що групувались навколо О. Екстер, свідчили про створення нового напрямку в мистецтві, й зокрема у вишивці, напрямку, який категорично поривав з традиціями та усталеними принципами цього виду мистецтва. Тут розвивалась мова супрематизму, його «лексика». Ескізи, що були віднайдені й відтворені у 2010 р., дали змогу наочно пересвідчитися, що митці, об'єднані навколо Вербівки, не лише творили нові форми безпредметного мистецтва, а й реалізували у вишивках основні засади супрематизму: проблеми кольору, його інтенсивності, щільності, а також взаємозв'язок форм у просторі. Експериментальні творчі настанови живопису митці

перевіряли і здійснювали спочатку у вишивці, використовуючи рельєфність, фактурність поверхні вишитих площин. Саме тому в ескізах вишивок такі відчутні пластичні знахідки їхніх подальших творчих експериментів. У контексті цих творчих пошуків слід розглядати і серію О. Екстер «Кольорові ритми» (1916–1917) [5, с. 134–180].

В ескізах В. Попової проглядають іноді окремі цитати пластичних сюжетів її «Живописних архітектонік», ескізи для панно Н. Удальцової та О. Розанової виразно перегукуються з їхніми подальшими пошуками нових форм супрематичного живопису. Особливо яскра-

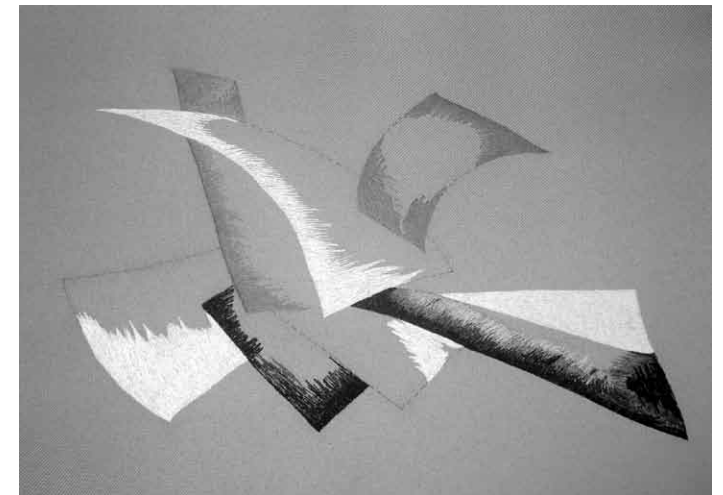
во це засвідчують ескізи К. Малевича і фото вишитої подушки з виставки 1917 р. [4, с. 30], що є конкретним цитуванням його супрематичного живопису 1915–1916 рр. Відомо, що К. Малевич звернувся до супрематизму в 1915 р., засвідчив це на виставці «0.10», яка відбулась у Петрограді. Виникає думка, що художники авангардисти використали матеріальність вишивки для реалізації своїх подальших ідей, — «і чи не була дебютом супрематизму не виставка «0.10», а виставка декоративного мистецтва, і навіть не було захоплення прикладним мистецтвом одним із стимулів розвитку спрощеної абстракції супрематизму?» [4, с. 35–36; 6, с. 103].

У період 1910–1920-х рр. відбувається активний процес взаємовпливу вишивки та народного розпису, що кардинально змінило художньо-стилістичні риси шитва, спричинило появу виробів суто декоративного напрямку. Вплив розпису виявився в характері живописно-декоративного трактування квітково-рослинних елементів, розширенні палітри кольору, а також у зміні технічних засобів шитва, які у вишивці є одним з основних компонентів художньої виразності.

Серед народних майстрів, виплеканих Наталією Давидовою і Олександром Екстер, були народні майстри розпису — Василь Довгошия та Євмен Пшеченко.

Євмен Пшеченко вперше брав участь у виставці сучасного декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє (1915). Він привертав увагу як «художник-примітивіст, з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям», і, як було відзначено О. Екстер у передмові до каталогу виставки 1915 р., творчість його «була зразком сучасного народного живопису» [3, с. 2]. Головним досягненням цієї виставки було віднайдення «нового типу художніх вишивок». Є. Пшеченко брав участь і в наступній виставці 1917 р. у салоні Михайлової. Він активно працює й після революції і є одним з учасників виставки «Мистецтво народів СРСР» у Москві 1927 р., де його роботи, зокрема ескізи рушників, були особливо відзначені.

З 1914 р. він працював у майстерні Н. Давидової, допомагаючи дружині у створенні малюнків для вишивок, переважно рушників. Поступово він переходить до самостійної роботи,



О. Екстер. Ескіз панно. Серія «Кольорові ритми». 1916–1917.
Виконано в 2007 р. В. Костюковою



О. Розанова. Ескіз сукні. 1916—1917

створюючи декоративні композиції. Це були ескізи для вишивок, малюнки на папері, які далі втілювались вишивальницями в матеріалі. Декоративні панно Є. Пшеченка вирізняються широкою палітрою фарб. Для них характерне застосування яскравих, чистих кольорів — від ніжних до інтенсивних і напружених, але завжди суцільних і незмішаних. Увагу привертають роботи майстра, де він звертається до зображення фантастичних звірів і птахів, образи яких органічно поєднуються з орнаментальними рослинними мотивами. Особливий інтерес становлять роботи, об'єднані загальною темою та образами циркових вистав, які сприймаються митцем як народне свято, ярмарок, що сягають традиції народних видовищ, виступів скоморохів, ряджених. Це роботи «Блазень», «Велетень», «Акробат», «Жонглер». Ці ескізи, виконані темперою на папері, призначалися для подальшого виконання у вишивці. Вони приваблюють ширістю, наївністю образів дужих циркових акторів, сповнених сили і спритності. Загальна атмосфера свята передається майстром через яскраві, декоративні поєднання кольорів, ці твори вирізняє висока культура кольору, узагальненість форми зображення з чітко промальованим контуром лінії всього силуету. Роботи Є. Пшеченка щирі, наївні і безпосередні, в них органічно поєднується реальність зображених деталей з наївним символізмом і умовністю. На виставці в галереї Лемерсьє (1915) експонувалися три його вишиті подушки і 32 ескізи для вишивок [3, с. 7], на наступній виставці (1917) кіль-

кість робіт майстра значно зросла.

Активно працював у майстерні Н. Давидової Василь Довгошия, який уперше представив свої роботи на виставці в салоні Михайлової в Москві у 1917 р. Збереглися ескізи його декоративних панно «Заєць», «Рожевий лебідь», «Півень», «Казковий птах» (ДМУНДМ). Вони виявляють тонкого майстра кольору, який створює свої умовні, узагальнені образи за допомогою яскравих кольорових плям, а головне — віртуозної лінії, що окреслює і виявляє зображення. Його композиції побудовані на збільшених стилізованих зображеннях — тварин, звірів, рослин, — забарвлених якимось одним суцільним кольором. Роботи Є. Пшеченка та В. Довгошиї — унікальне явище «сільського супрематизму» [4, с. 37]. Народний майстер полюбляє екзотичних птахів, образи яких наділяє яскравими, дуже умовними, але завжди вишуканими поєднаннями кольорів: «Папуга», «Птах». У творчій майстерні відбувався складний

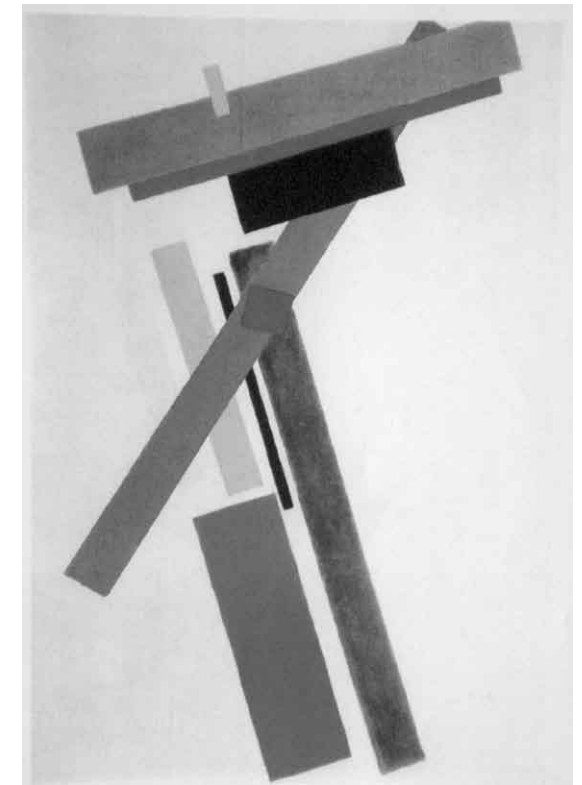
процес взаємозбагачення народного і професійного мистецтва. В. Довгошия був учасником виставки 1917 р. у салоні Михайлової, а потім довгий час з успіхом представляв українську народну творчість на виставках після революції. Це міжнародні виставки «Селянське мистецтво СРСР» у Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925) та ін.

Залучення народних майстрів до формування засад нового мистецтва, творча співпраця з художниками авангарду були програмними в діяльності як Є. Прибильської, так і О. Екстер та Н. Давидової. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення. 1918 р. організовується майстерня живопису і декоративного мистецтва, яка потім стане «Студією О. Екстер» і в якій студенти будуть вивчати поряд з творами Матісса і Пікассо художньо-стилістичну манеру народного живопису Г. Собачко-Шостак [4, с. 34].

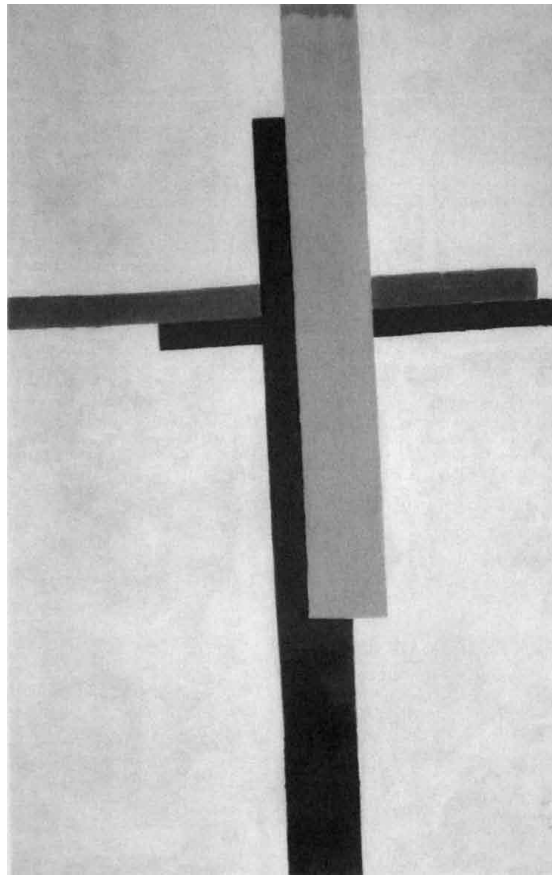
Упродовж 1915–1917 рр. у Вербівці Наталя Давидова спільно з Казиміром Малевичем та Ольгою Розановою розробляють нові принципи моделювання й оздоблення масового одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які стояли перед мистецтвом нової епохи.

У 20-х рр. велику роль у цьому напрямі відіграв журнал «Ательє». Основи були закладені художницями Н. Ламановою, Є. Прибильською (з 1922 р. вона жила у Москві), О. Екстер (з 1920 р. переїздить до Москви, з 1924 р. — до Парижа), в Україні — В. Болсуновою, Г. Цибульковою, Г. Собачко, які продовжували працювати на Полтавщині.

Особлива роль у створенні дизайну нового одягу належить у 20-х рр. О. Екстер. Перебуваючи в цей час у Москві, вона разом з В. Мухіною і В. Поповою займалася виготовленням капелюшків, поясів, активно перейшла до проектування одягу. Її дизайн жіночих суконь базувався передусім на вивченні основ українського народного одягу. Вона виготовляла свої моделі з грубого солдатського сукна, рогожі, льону, домотканого полотна й основним своїм завданням вважала введення в структуру костюму вишивки чи аплікації, оскільки гадала, що «вишивка може прислужитися до часткового оформлення тканини. Тут вона може мати утилітарне значення, підвищуючи фактурну цінність тканини шляхом перетворення її в більш художній матеріал» [7, с. 7]. У всіх своїх проектах дизайну повсякденного одягу Екстер виходила з принципів формування народного одягу, вона писала, що «костюм широкого використання, — повинен складатися з таких найпростіших геометричних форм, як прямокутник, квадрат, трикутник; ритм кольору, вкладений у них, вповні урізноманітнює зміст форми., виконаної з простих матеріалів» [8, с. 32]. Характерними особливостями



Ескізи К. Малевича для «Вербівки»



Ескізи К. Малевича для «Вербівки»

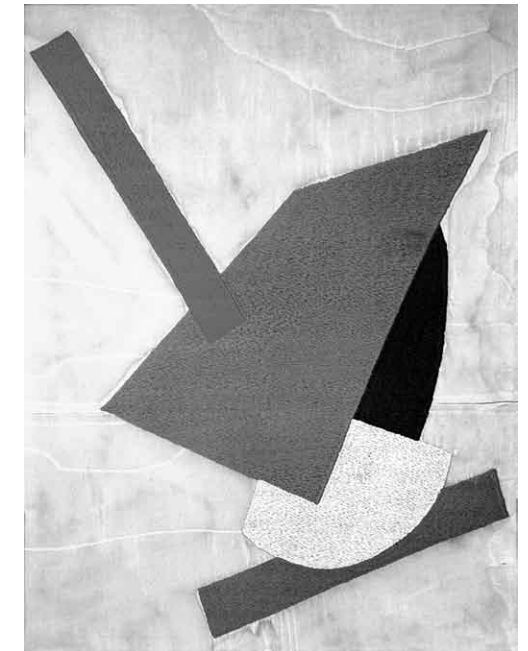
значається своєю фактурою, рисунком, кольором. Різкі діагоналі перетинають сукню в різних напрямках, утворюючи додаткові геометричні узори. В цих експериментах художницю приваблює гострота рішення, яке вона бачить у декоративності композиції, співвідношеннях і взаємозв'язках форми, лінійних ритмів і кольору» [10, с. 74].

Пошуки художниці захопили відомого модельєра Н. Ламанову, яка на той час здійснювала художнє керівництво Художньою майстернею сучасного одягу Наркомпросу. Вона звернулася до традицій народного вбрання, розробила систему взаємодії призначення одягу і його форми: силуету, об'єму та декору. Модельєр уважно вивчала український костюм, зокрема Київщини, і вважала, що, поклавши в основу принципи крою народного вбрання і його декоративність, необхідно створити сучасний одяг у дусі міжнародної моди. В 1920 р. було створено «Кустекспорт», у який входили Н. Ламанова, Є. Прибильська, Н. Давидова та О. Екстер, що перебували в еміграції і підтримували творчі контакти. Основні напрями роботи «Кустекспорту» були націлені на створення нових, функціональних форм одягу, в основі яких лежить прямокутник. Вишивка у вигляді вставок, іноді як інкрустація зі старих фрагментів шитва, широко використовувалася при конструюванні одягу. Для створення сучасного костюму були запрошені Варвара Степанова та Олександр Родченко. Їхні мо-

творчого напрямку О. Екстер було оздоблення одягу аплікацією, вишивкою, активне введення в структуру одягу фрагментів автентичної народної вишивки. Особливу увагу вона приділяє орнаментованим площинам, ритму їх малюнку, розподілу кольорових плям, їх зв'язку із загальною конструкцією. Таке вбрання, в основі якого лежав підкреслений геометризм форм, надавало широкі декоративні можливості «розігрувати різноманітні кольорові сюжети». Нестача якісних матеріалів спонукала художниць, передусім О. Екстер, Н. Ламанову, розробити серію суконь з використанням народних тканих або вишитих рушників. Саме в таке вбрання вдягалися Мухіна, Екстер, Прибильська, Ламанова, Генке [5, с. 84]. Це був час, коли формувались основи дизайну, зокрема етнотдизайну масового одягу, розрахованого на промислове виробництво. Водночас О. Екстер розробила низку ескізів для індивідуального пошиття [9, с. 51], що ґрунтувалися на художній стилістиці, характерній для живопису художниці, їм було притаманне театральне начало. «Поверхня членується на невимушено вибрані площини, що мають різну конфігурацію — ромбичні, прямокутні, трикутні та ін. Кожна з цих частин від-

делі цього періоду і сьогодні надзвичайно сучасні й співзвучні пошукам модельєрів-новаторів у всьому світі.

Художниця Є. Прибильська, вивчаючи вишивку в ансамблі народного одягу, виявляла її емоційність і образний зміст. Саме цей підхід покладено в основу сукні, вишитої Г. Собачко у 1928 р. в якій органічно поєднані експресивний малюнок вишивки з тогочасною модою [11, с. 98, 101]. Моделі, створені Є. Прибильською, Н. Ламановою, В. Мухіною за мотивами народного одягу з широким використанням аплікації, вишивки, експонувались на Всесвітній виставці в Парижі 1925 р., отримали «Diplom d'honneur» і, як зазначала зарубіжна преса, багато в чому вплинули на розвиток міжнародної моди. Золоту медаль отримали також вишиті роботи майстринь Полтавщини, одяг за малюнками В. Болсунової. Імпульс, наданий художниками, був настільки плідним, що і 1937 р. на Всесвітній виставці в Парижі роботи В. Болсунової, яка продовжувала традицію етнотдизайну, отримали Золоту медаль.



Н. Генке-Меллер. Панно. 1915

1. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн у мистецтві української вишивки // Українська академія мистецтва. — К., 2010.
2. Коваленко Г. Наталия Давыдова и ее «Вербовка» // Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. — К., 2009.
3. Каталог выставки современного декоративного искусства. Вышивки, ковры по эскизам художников. Галерея Лемерсье. — М., 1915.
4. Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. — К., 2009. — 86 с.
5. Коваленко Георгий. Александра Екстер. Издание в 2-х томах. — М., 2010. — Т. 1.
6. Дуглас Ш. Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 2–3.
7. Прибильская Е. Вышивка в народном производстве // Ателье. — 1923. — № 1.
8. Екстер А. Простота и практичность в одежде // Красная нива. — 1923. — № 30.
9. Описание рисунков // Ателье. — 1923. — № 1. — С. 51.
10. Стриженова Т. Из истории советского костюма. — М., 1972.
11. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. — К., 1983.

Михайло СТАНКЕВИЧ

член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор

ПРОТОДИЗАЙН, КОНЦЕПЦІЇ І МОРФОЛОГІЯ ДИЗАЙНУ

Історія дизайну, зокрема й українського, досі неповна і фрагментарна, бо нові відкриття та незвідані горизонти постійно змінюють наші уявлення про неї. Від початку вона формувалася за випадковим або вибіркоким принципами. Одні писали про перші технічні винаходи XIX століття (паротяги, машини тощо), принагідно описуючи їхній зовнішній, здебільшого архітектонічний вигляд, інші — про зародження плаката й оформлення друкованої продукції, (згодом віднесених до графічного дизайну), ще хтось про можливості масового облаштування житла, громадських приміщень та садово-паркового простору (дизайн довкілля). Тому в різних виданнях хронологія запровадження дизайну та його межі застосування мають доволі розпливчасті контури. Вчені так і не дійшли згоди щодо часу його виникнення. Одні намагаються почати історію від шліфованих знарядь кам'яного віку, інші — від технічних проєктів Леонардо да Вінчі або від практично-мистецьких експериментів школи Баухауза [1, с. 28]. Річ у тім, що ідеологія дизайну зародилася задовго до його офіційного визнання як самостійної професії, чи напрямів окремих професій, утворених під гаслом синтезу мистецтва й техніки. Суть цієї ідеології полягає в тиражуванні виробів на основі проєкту, виконаного згідно художнього начала. Натомість окремі унікальні твори — галузь декоративного чи декоративно-прикладного мистецтва. Звідси до найдавніших зразків дизайну, точніше протодизайну, можна зарахувати вибійчані тканини, відомі з античних часів, а також інші вироби, виготовлені серіями за допомогою дерев'яної форми-кліше. Сьогодні очевидними є проблеми: 1) необхідно з'ясувати поняття і часові межі протодизайну; 2) встановити хронологію генезису власне дизайну; 3) уточнити деякі поняття і концепції; 4) визначити провідні напрями проєктної практики початку XXI століття (сучасна морфологія дизайну).

Людська цивілізація — це значною мірою тривалий розвиток предметного світу, комплексів речей або артефактів, що служать для найрізноманітніших потреб людини: від знарядь праці, зброї і машин до захисних предметів-середовищ у вигляді одягу, житла, важливих комунікаційних систем тощо. Побут, звичаї, менталітет народу завжди знаходили яскраве відображення у предметних формах його існування. Але якщо протягом тисячоліть формуванням матеріальної культури опікувалися ремісники та майстри народного декоративного мистецтва, то з XX століття цей обов'язок на себе перебрали дизайнери. Відбулося це так непомітно, що вже в другій половині минулого століття ніхто з певністю не міг сказати, коли виник дизайн. Його найпалкіші апологети бажали віднайти сліди дизайну в стародавніх епохах, інші на блискавичні сучасні трансформації проєктної культури дивилися із скептицизмом і гумором. Відомий американський дизайнер, винахідник стелажної перегородки в інтер'єрі Джордж Нельсон якось зауважив: «Художнє конструювання вже тим відрізняється від архітектури й інженерії, що ця професія стала міфом навіть не досягнувши зрілості. Всім знайома картина успішного дизайну, створена завдяки рекламі».

Значна частина вчених вважає, що про дизайн доречно говорити лише з кінця XIX століття. Однак такі дослідники, як Д. Горський, В. Даниленко, Ю. Золотухін, М. Ключев та інші безспідставно визнають можливість існування різних напрямів «протодизайну», пов'язаного зі спадщиною минулого. Інакше кажучи, все, що йде далі вглиб від останньої чверті позаминулого століття, слід відносити до первісного дизайну. М. Ключев розмірковує: «Як це називалося, коли не було дизайну — просто дикий дизайн, протодизайн, мистецтво епох предметних фетишів, тотемодизайн, міфодизайн, теодизайн. І розвивалося все це згідно з тим часом, тією духовною та матеріальною культурою» [2]. Якщо останнє твердження не викликає сумнівів, то попереднє не враховує працю стародавніх ремісників та середньо-

вічних цехових майстрів із чіткою регламентною системою творчості й правління.

Виникнення машинного протодизайну належить пов'язувати із запровадженням мануфактурного виробництва у XVI столітті, мускульною силою тварин (передовсім коней), води або вітру приводили в дію різноманітні млини, що розпилювали деревину, виточували дерев'яний посуд і фігурні балясини, виготовляли залізо, порох, сукно, папір тощо. Докладні відомості про паперові млини в Україні — «папірні», маємо з першої половини XVI століття [3, с. 75]. Найдавніші документально засвідчені млини-сукновальні діяли в Княжому (1471), Березові (1482), Делятині (1515) та інших селах Гуцульщини та Покуття [4, с. 93]. З XVIII століття в Україні масово виготовляють дерев'яний посуд та свічники на токарнях з кінним та водяним приводом [5, с. 135].

У 1506 році вперше застосовано сталю пружину для приведення в дію коліщат годинникового механізму (годинники на міських баштах з тягарями, підвішеними на валу, були відомі від XII ст.). Це відкрило у Європі напрям конструювання кімнатних, дорожніх портативних годинників та хитромудрих автоматів. Протягом майже двох століть (від XVII ст.) у Львові настільні годинники горизонтального типу виготовляла родина Камінських, у Підгірцях — майстер П. Добростанський (XVIII ст.), у Тернополі — Б. Яворський (XVIII ст.) [6, с. 106–108].

У 1588 році вийшла книга Агостіно Рамеллі «Різні та майстерні машини», де видруковано майже 200 гравюр машин з поясненнями до них [7, с. 25]. Їхні форми відрізнялися від тих, що їх використовували в ренесансний період: на зміну спокійним і врівноваженим лініям та силуетам прийшли стрімкі та динамічні машини бароко, прикрашені завитками, скульптурою тощо.

У XVII–XVIII століттях токарні верстати та інші машини часто пишно оздоблювали, приховуючи їхню виробничу функцію. Лише з настанням «великого машинного перевороту» їхні форми набули архітектурної стилістики. Цей напрям обґрунтував і підтримав видатний вчений Франц Рело (1829–1905) у праці «Про стиль у машинобудуванні» (1862). Втім, він проіснував недовго: застосування будівельних принципів вже виходило з моди під тиском нових ідей функціональності та швидкостей кінця XIX століття. Однак деякі концепції Рело (основні доцільні форми і форми «вільного вибору», залежність від матеріалу, плавність переходів) не були позбавлені логіки, тому його вчення про формотворення у машинобудуванні можна розцінювати як завершення епохи промислового протодизайну.

У 1804–1808 роках француз Жозеф Жаккар винайшов пристрій для ткацького верстату, який за допомогою перфораційної карти (відома з XVII ст.) забезпечував виготовлення орнаментальних шовкових тканин складного саржевого переплетення. Це давало можливість точного відтворення тканих візерунків. Водночас з'явився й розподіл функцій: 1) автор орнаментів (дизайнер); 2) налагоджувальник жакардового верстата; 3) ткач-виконавець. Зароджувалася ідеологія дизайну, однак стилістика ще успадковувала старі стереотипи мануфактурного виробництва.

Пошуки нових форм техніки і предметного світу розпочалися на зламі XIX і XX століть завдяки радикальним поглядам архітекторів А. Лооса, Л. Саллівена та інших, які засудили орнаментацию та стилізаторство. На практиці їх втілювала творча спілка Веркбунд (1907–1914), учасники якої створювали прості та функціонально виправдані зразки для промислового виробництва.

Значний вплив на моделювання об'єктних форм технічних засобів мали конструкторські пошуки аеростатів, планерів, літаків-біпланів та автомашин. У 1903 році піднялися на літаку американські винахідники брати Райти, у 1906 — француз Л. Блеріо на літаку власної конструкції, у 1910 — професор Київського політехнічного інституту О. Кудашов, а наступного року львівський інженер-конструктор Е. Лібанський на власному літаку «Ластівка» здійснив політ зі Львова до Відня [8, с. 40].

Зародження виробничого дизайну завдячує винаходу та запровадженню електричної

енергії. Перші дугові електролампи після їх публічної демонстрації 1843 року в Парижі знайшли практичне застосування лише через 40 років унаслідок заміни дугової лампи на «жарівку» (лампу розжарювання) [9, с. 226]. Таким освітленням користувалися тільки на великих урочистостях, приміром, для святкової ілюмінації Всесвітньої виставки (1885) та паризької опери [10, с. 45]. Воно було дуже яскравим, не регулювалося, а головне — в шість разів дорожче від газових світильників. Воно подешевшало тільки 1906 року, після запровадження вольфрамової спіралі [10, с. 47]. Відтоді почалося промислове виготовлення електричного устаткування та світильної арматури. «Перші дизайнери електричних ламп та світильного обладнання пристосували і присвоїли чимало характерних рис від газової й олійної лампи та середньовічних свічників. У латунних та скляних люстрах застосування електрики набуло звичайного техніцизму: замість ріжків для олії або чашечок для тримання свічок прилаштували керамічні патрони з цоколями для електролампочок» [11].

Стиль модерн, що запанував у більшості європейських країн, різко змінив засади розуміння і вимоги до ужиткових предметів, зокрема й світильників. Засновуються нові підходи, що виражають простоту, логічність, досконалість і ремісничу майстерність освітлювальних приладів. Дивовижний світ форм модернових світильників виник із кількох джерел: відкритої в той час крітомікенської культури, неповторно витонченого пластичного мистецтва Японії та народних національних художніх традицій [11]. Адепти модерну взяли за основу девіз «Назад до природи», створили складну систему лінійної орнаментики із мотивами стилізованих квітів і рослин [12, с. 204–205]. Натомість бельгійський художник Анрі Ван де Вельде протиставив «флореальному» напрямку модерну «абстрактний», за яким вважалося, що утилітарна конструкція предмета може бути художньо довершеною і без орнаменту [12, с. 210]. Декотрі з цих проблем успішно розв'язав німецький архітектор Петер Бернс, який у 1907–1914 роках обіймав посаду художнього декоратора Загальної електротехнічної компанії (АЕГ). Форма його світильників складалася з кількох геометричних фігур — кулі, конуса, циліндра шестикутної призми тощо. Панівними були інженерні та утилітарні вимоги. Гармонізували конструкцію виробів за допомогою пропорцій і ритму. Цілковита відмова від застарілих форм і декору, ощадливий набір засобів художньої виразності П. Бернса знайшли чимало прихильників у Європі та за океаном, згодом отримав назву конструктивізм. У 1910 році П. Бернс так висловив своє розуміння дизайну: «У кожному промисловому виробі слід прагнути не лише до формального поєднання мистецтва і техніки, а й до їх внутрішнього зв'язку. Щоб досягти такого зв'язку, треба уникати будь-якої імітації ремісничих форм і застарілих стилів, по-мистецьки використовувати ті форми, які до деякої міри самі впливають з машини та машинного виробництва й адекватні їм» [13, с. 68].

Послідовником ідей П. Бернса був його учень Вальтер Гропіус, який 1919 року в німецькому містечку Веймері заснував першу школу дизайну — Баухауз. Там студенти проектували зразки світильників для промислового виробництва. Загальну форму предметів ділили на геометричні фігури, наприклад, світильники робили із зрізаного конуса і півкулі або із циліндра та півкулі. Всі переходи від одної геометричної фігури до іншої були відкриті, без якихось пом'якшень. Вироби вирізнялися енергійним ритмом контурів та силуетів, логічним поєднанням дерева, металу, кераміки й скла. Згодом вони стали класикою [11, с. 64].

Початки графічного протодизайну сягають XV століття завдяки винаходу 1445 року Йоганесом Гутенбергом у місті Майнц книгодрукування. Незабаром у провідних культурних центрах Європи (Кюльн, Страсбург, Авгсбург, Базель, Венеція, Ліон, Париж та ін.) виникло майже дві сотні друкарень [14, с. 118]. Крім книг, в них випускали карти для гри, азбуки, календарі, репродукції картин, зображення святих, а також рекламні «летючі листки» розміром 15 x 23 см. Початок першого рядка виділяли великими літерами, текст іноді обрамляли гравірованою орнаментальною рамкою та додавали малюнок. Графічний первісний дизайн з аркуша перейшов на афішу і так було до середини XIX століття [15, с. 68].

Надрукований 1491 року Жераром Ліном в Антверпені плакат, що дійшов до нашого часу, рекламував рицарський роман «Прекрасна Мелузіна» [16] і чи не вперше вмістив еротичний мотив — оголену жіночу постать [17]. Дизайн друкованих рекламних плакатів XVI — початку XVII століття був одноколірний, а їх розміри не перевищували 22 x 25 см; іноді траплялися більші 22 x 50 см [18, с. 34]. Форми для друку вирізували на дошці або гравірували на мідній пластині, а тому їхня собівартість була велика, виготовлення — тривале, трудомістке.

Нова технологія літографії, запроваджена 1798 року баварцем Алоїзом Зенерфельдом (1771–1834), дозволила збільшити розміри плакатів та зменшити затрати праці для їхнього виконання. Однак навіть винахід 1838 року парижанином Годфруа Егелманом хромолітографії, метод якої полягав у тому, що багатоколірне зображення ділили на окремі кольорові складові та виготовляли для кожної з них форми, не дав особливих переваг дизайну. До середини XIX століття друк плакатів і далі був одноколірним, а написи робили звичайним набірним шрифтом.

У 1870-х роках в друкарстві запроваджують технологію фотохромолітографії, винайдену 1865 року австрійським бароном фон Ран Сонет. Накладання трьох барв — жовтої, синьої та червоної дозволяло отримувати не тільки кольорові, а й значно реалістичніші зображення. Відтоді й розпочинається справжній графічний дизайн, що згодом поширюється на багато видів друкованої продукції.

Плакати у Західній Європі набули такого нечуваного поширення, що сучасники назвали це «плакатним бумом». Першим дизайнером-плакатистом став француз Жуль Шере (1836–1932), який 1866 року відкрив у Парижі невелику літографічну майстерню. Щоб зекономити фарби він вдавався до спрощення деталей: фігура була домінантою його дизайну, а текст великим шрифтом — лише кілька влучних слів. Започаткований Ж. Шере лаконізм давав швидке сприйняття образу, а виразність композиції та контрастність кольорів робили зображення чітким і гармонійним. Він першим почав підписувати свої роботи. Плакат став авторським, досягнув високого художнього рівня. У 70-х роках XIX століття Ж. Шере в кілька разів збільшив розмір аркушів паперу, водночас збільшилось і зображення. Переважно він розташовував великі фігури в енергійному русі, надаючи їм динаміки контрастом та кольорами. Його твори рекламували веселе життя Парижа: народні гуляння, бали, театри, художні виставки та розважальні заклади. Шере, на думку Алан Вейля, з неймовірною віртуозністю створював гарненькі сцени, застосовуючи тільки три-чотири кольори. У його роботах відчувається деякий вплив французького живопису XVIII століття [19, с. 19]. Ж. Шере протягом своєї творчості створив близько тисячі плакатів, це сприяло виникненню нової моди на їх колекціонування. Найкращі експонувалися на його персональних виставках у Парижі (1889, 1890), в Гамбурзі (1892), Львові (1897) і Санкт-Петербурзі (1897). Наприкінці XIX століття у Шере з'являються талановиті послідовники — Боннар і Тулуз-Лотрек, а пізніше художники «сецесії» та «ар-деко»: від Макінтоша і Мухи до Бердслі та Кассандра. Для деяких відомих живописців плакат у творчості був лише епізодом, але епізодом дуже значним і яскравим.

Отже, протодизайн був перехідним періодом від кустарного до машинного індустріального виробництва; від ручної праці з примітивними знаряддями, малосерійними виробами до масової машинної продукції. Чотири принципи роботи середньовічного виробника (соціологічний, інженерний, естетичний, економічний) у новітнього дизайнера збагачуються до семи (додаються ергономічний, екологічний, маркетинговий). Цей період для різних галузей діяльності був не однаковим, а звідси й генезис дизайну не може мати єдиної точки відліку. Так, графічний протодизайн, що традиційно пов'язаний з друкованою продукцією (книгами, плакатами, упакованням тощо), припадає на XVI — першу половину XIX століття. З 1830-х років більшу частину книжкових оправ уже виготовляли фабричним способом із використанням коленкору та інших новітніх матеріалів [20], а з 1870-х плакати друкують за

новою технологією. З кінця XIX століття виник дизайн поліграфічної продукції. 1907 рік, як уже згадувалося, є датою заснування індустріального дизайну, однак майже «до 30-х років XX століття капіталістичний ринок, капіталістичне виробництво просто не мали потреби в розвитку дизайну» [20]. Дизайн середовища запроваджений у 1920-х роках унаслідок застосування промислової технології будівництва житлових та офісних споруд.

Важливо, що література про дизайн набуває поширення лише з 1930-х років, а з середини століття розгортається віяло суперечливих поглядів щодо його теоретичних описів [21]. До них варто віднести такі сумнівні поняття і квазіконцепції, як «технічна естетика», «арт-дизайн», «нон-дизайн» та «етнодизайн».

Термін «технічна естетика», напевно, інспірований від «практичної естетики» Готфріда Земпера і впроваджений у науковий обіг 1954 року з легкої руки чеського дизайнера Петра Тучни, який був одним із засновників європейського промислового дизайну, автором оригінальних концепцій екскаваторів, меблів, а також теоретичних та навчальних робіт з естетики та методології проектування. Технічну естетику як теорію художнього конструювання розробляли для промислових виробів у СРСР та деяких країнах «соцтабору», але в інших напрямках дизайну (графічного чи архітектурно-просторового) вона не спрацювала, а тому є очевидною помилкою. У XXI столітті технічна естетика поступилася місцем «теорії дизайну», що має складатися з таких розділів: а) ключові поняття дизайну з термінологією та означеннями; б) предмет і об'єкт дизайн-діяльності; в) морфологія і типологія продуктів; г) мета і соціологія дизайну; д) принципи та закономірності художнього конструювання. Утім, фундаментальної праці з теорії дизайну, наскільки нам відомо, поки що нема ні в нашій країні, ні за кордоном.

Штучне поняття «арт-дизайн» виникло у 1980-х роках для виокремлення особистої творчості, що не вписувалася в традиційне художнє конструювання, тобто в стратегію ідеології дизайну. Місце артистичного дизайну в системі видів дизайну, його соціально-культурні витоки та специфіку розглядає російський вчений В. Медведєв [22, с. 133], розташовуючи його в ієрархії видів між декоративно-прикладним і декоративним мистецтвом [23, с. 21], хоч насправді це маргінальне явище не вписується у морфологію мистецтва. Втім, він слушно стверджує, що дизайн як мистецтво — «це вид дизайну з явним пріоритетом естетичного начала, що спрямований на організацію художнього враження від сприймання об'єкта. Це «проектування емоцій», мета якого зближується із завданнями декоративного або навіть образотворчого мистецтва, але віддаляється від завдань предметної художньої творчості. Найчастіше об'єкти арт-дизайну — демонстраційно-виставкові експонати, котрі не є творами образотворчого або декоративного мистецтва, а декоративні образи знайомих за візуальними ознаками речей: одягу, головних уборів, посуду, меблів, світильників тощо, перетворені фантазією художника. Здебільшого вони мало розраховані на практичне використання, оскільки їхні утилітарні функції авторами завуальовані, відсторонені або взагалі позбавлені» [22, с. 133].

Якщо це декоративні композиції на тему вільно інтерпретованих тих чи інших типологічних груп, типів виробів, які часто переплітаються з образами, інспірованими з інших видів пластичних мистецтв, то запитано в слід за В. Медведєвим, до чого тут дизайн? Чому цей вид декоративної предметної творчості називають арт-дизайном? Яка його роль у світі матеріально-художньої культури? В'ячеслав Глазичев один з перших кваліфікував арт-дизайн як елітарне явище, однак він не пов'язував його з виставками [24]. Іноді ці твори по-справжньому оригінальні й виразні, але частіше їх автори просто шокують глядачів, відмовляючись від загально визнаних цінностей та логіки компонентів предметного світу. Художники «мистецтва-дизайну» «заради самоствердження прагнуть будь-якої новизни будь-якими засобами» [22, с. 134]. Отже, помилка криється в тому, що загальні твердження про «арт-дизайн» не стосуються ані графічного, ані просторового дизайну, тобто насправді вони є лише часткові.

Хибним є також термін «нон-дизайн», який поширився наприкінці XX століття. Суть його полягає в тому, що він визначає не графічно-проектну чи макетну розробку, а вербальну менеджерську та маркетингову діяльність. Інакше кажучи, це дослідження та програмування структур і відносин між людьми, їхніх дій; пропозиція стратегій для різних підприємств або організацій з метою «освоєння нової продукції; вироблення концепцій нових промислових товарів; проведення тривалих рекламних компаній, ділових заходів; застосування нових методів і засобів професійного навчання, організації та проведення виставок товарів і послуг; підвищення ефективності торгівлі завдяки методам дизайну в системі маркетингу тощо» [22, с. 135]. Такі тексти, що містять норми, правила, програми, обґрунтування, застосовуються і в інших сферах діяльності, наприклад, для архітектурного проектування, реставраційної роботи. Так, визначені певні стратегії, експертні оцінки дозволяють найбільш ефективними методами домогтися бажаних результатів, але ніхто не називає ці підготовчі етапи «нон-архітектурою» чи «нон-реставрацією».

Термін «етнодизайн» (виник в Україні на зламі XX і XXI ст.) спочатку визначав міру застосування народних мотивів, тобто відповідну стилістику проектування і реалізації задуму. Внаслідок згасання народного мистецтва, його традиції стають своєрідною екзотикою, а згодом концепцією стилістичного напрямку. Вже в 70–80-х роках минулого століття зводять різноманітні громадські споруди (ресторани, кафе-колиби, мисливські будиночки, торговельні ятки тощо), стилізовані під гуцульську дерев'яну архітектуру [5, с. 229], фольклорні мотиви застосовують у дизайні українського одягу [25, с. 21–30]. Однак номінація етнодизайну як спеціалізації на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (з 2006 р.) є даниною моди і рекламним заходом. Отже, етнодизайн необхідно кваліфікувати як метод фольклоризації або імітації. Дуже нагадує американський «стайлінг» 1960-х років — імітація форми та оздоблення промислових виробів під різні історико-мистецькі стилі (античність, готику, бароко тощо).

Дизайн і народне мистецтво мають однакову логіку основних рівнів формотворення, що з погляду одного й другого є передовсім проблемою вибору ключових функціональних параметрів, які й відкривають шлях до конкретного задуму. Якщо народний майстер такий вибір спрямовує на означений мистецький стереотип, то дизайнер повинен добре орієнтуватися в ситуаціях взаємозв'язків людини з предметним світом. Звідси можна визначити логічну структуру рівнів формотворення, що перебуває в стані перманентних змін і розвитку. Однак неможливість охопити всю багатоманітність цих зв'язків і параметрів спонукає нас звернутися до спрощеної моделі, що дозволяє виділити низку характерних і логічно вмотивованих рівнів: 1) функціональний, 2) матеріалів і технологічний рівень, 3) антропомасштабний (людина — міра всіх речей), 4) рівень інтер'єру (середовище — міра всіх речей), 5) рівень екстер'єру, 6) семіотичний рівень.

Досвідчений народний майстер своєю уявою поєднує всі необхідні якості в єдине ціле і в результаті народжуються предмети логічні, зручні, конструктивні та досконалі. Саме в цих предметах виразно виступає вміння майстра синтезувати форму залежно від її функціонального застосування.

Невибагливий предметний світ українського селянина в минулому містив різнофункціональні знаряддя праці й особливо посуду. Посуд — одна з найдавніших і найбільших морфологічних структур народного декоративно-прикладного мистецтва, що складається з п'яти родових відмін: господарський, кухонний (для приготування їжі), посуд для столу, посуд для транспортування напоїв і страв, сакральний посуд. Виготовляли його з найрізноманітніших матеріалів. Більшість форм посуду трималися без змін, так само як і приготування традиційних наїдків, протягом багатьох століть. Чимало типів посуду стали унікальними творами народного дизайну, витримують усі технічні, утилітарні та мистецькі вимоги. Деякі з них без найменшої зміни форми впроваджувалися у промислове виробництво.

Формотворення і конструювання предметів зі скла, пластмаси, металу та інших матеріалів вимагає від дизайнера знань їхніх технічних і декоративних особливостей. Матеріал дає корекцію не тільки при виготовленні форми та конструкції предмета, а й впливає на його сприйняття. Ось чому в традиційному мистецтві майстер постійно вдосконалює свої знання про властивості матеріалів, максимально опановує прийомами їх обробки, прагне досягти виразності форми.

У дизайні та народному мистецтві формотворення значною мірою залежить також від технології виготовлення. Технологічне опрацювання навіть у межах одного і того самого матеріалу може відрізнятись і, врешті, давати різні результати форм і конструкцій. У більшості випадків дизайн засвоює уже відомі традиційні технології і створює нові — переважно з нових матеріалів. Трапляються й курйозні «винаходи» того, що вже колись існувало. Саме так сталося із славнозвісними модулями меблів 50–60-х років XX століття, широко впроваджених дизайнерами в обладнання інтер'єрів. Насправді модулі добре відомі в українському деревообробництві XIX — початку XX століття у вигляді іграшок-«морок». «Великі морок» (віночки, хрести тощо) як обрядові полонинські вироби також виготовляли з окремих модульних елементів. Натомість «морока-ланцюг» є яскравим виявом мудрої винахідливості майстра, який з одного шматка дерева довжиною близько двох метрів вирізав суцільний ланцюг, що більше є технологічним винаходом конкретної форми. Отож не маємо сумніву, що до джерел дизайну опосередковано причетні й народні майстри.

Наступний рівень дизайнерського формотворення лежить у контексті «людина-предмет-людина», що власне визначає антропомасштабність усіх речей. Один із класиків американського дизайну Генрі Дрейфус раніше від інших свідомо висунув до техніки вимоги «людяності». Утверджуючи своє творче кредо «людина міра всього», він постійно доводив до суспільної свідомості думку про первинність людського фактора в будь-яких виробках, у кожній машині, досягаючи цим самим посередництва між виробником і споживачем. Він у своїй найважливішій теоретичній праці «Антропометрія. Людський фактор у проектуванні» об'єктивно визначив параметричні оптимуми взаємодії будь-якої людини з будь-яким предметом або з організованим середовищем. Це було одне з перших широкомасштабних досліджень, що мало на меті встановлення відповідних геометричних параметрів різноманітних робочих позицій людини з мінімальною витратою м'язової енергії для їх підтримання [25, с. 39].

Багато виробів народного побуту вирізняються простотою вирішення і якнайкращим пристосуванням до середовища і суб'єкта. Ще в давнину була помічена тектонічна близькість вази, дзбанка до пропорцій і форм жіночого тіла. Антропоморфність посуду яскраво виражена у назвах його деталей: тулуб, пук, горловина, ручка, ніжка, шийка тощо.

Не менш важливими рівнями формотворення для народної пластичної творчості й дизайну є інтер'єр та екстер'єр. Не випадково теоретики дизайну задекларували, що «середовище є мірою всіх речей» [26, с. 43]. Стихія невпорядкованості предметного світу невблаганно накладає відбиток на наше житло й побут. Частково це можна пояснити надлишком випадкових речей, яких, як кажуть, і викинути шкода і подіти нікуди. Натомість у традиційному сільському житлі не існувало випадкових речей, предметів суто декоративного призначення. Раціоналізм був основою формування життєвого простору.

У плані матеріального побуту всі «корисні» речі справді відігравали роль різноманітних знарядь і засобів для виконання певних фізичних операцій. Водночас ці самі речі є знаками культурної і групової приналежності, атрибутом престижу, символом обраної ролі. Вони займають належний їм статус, стають співучасниками і помічниками у нашому спілкуванні з іншими людьми. Очевидно, останній семіотичний рівень формотворення аж ніяк не є останнім за своїм значенням. Так, у незавершеній книзі Дрейфуса «Вступ до систематизації графічної символіки» містяться результати його майже тридцятирічного збирання і класифікації візуально-графічних знаків інформаційно-інструктивного характеру, що використовуються в різних сфе-

рах життя в багатьох країнах світу. «Звідси творчість дизайнера набуває іноді філософського значення: він усвідомлює, що в своїй діяльності оперує знаками, які втілюють «дух цивілізації»...» [27, 499]. Такі семіотичні форми в народному мистецтві виражені через архаїчні мотиви орнаменту, що ще раз підкреслює незаперечні зв'язки дизайну з традиційною культурою.

Отже, етнодизайн це не вид чи особливий напрям творчості, а стилістична відміна дизайну. 28–30 жовтня 2010 року в Полтаві відбулася міжнародна конференція «Етнодизайн», яка засвідчила, що українське народне декоративно-прикладне мистецтво і дизайн не відокремлені глухою стіною. Існує можливість та перспективи розвитку вітчизняного дизайну шляхом засвоєння національних етномистецьких ідей і традицій.

У другій половині XX століття дизайн став найпопулярнішою галуззю творчої діяльності. Свій фах дизайнери представляли з особливою гордістю. Про дизайн багато писали з таким пієтетом, неначе він мав стати панацеєю для подолання всіх життєвих проблем. 1959 року відбулася Перша генеральна асамблея Міжнародної ради товариств індустріального дизайну (ICSID), що затвердила термін «індустріальний дизайн», у скороченому вигляді «дизайн», на відміну від інших понять («Formgebung», «wzornictwo przemyslowe», художнє конструювання), поширених тоді в Німеччині, Польщі чи СРСР [28]. У 70-х роках XX століття набули застосування терміни «дизайн середовища» і «графічний дизайн». Так сформувалися три напрями проектної діяльності, відповідно до широких сфер її функціонування.

В останні десятиріччя поширення творчості дизайнерів у деяких видах декоративно-прикладного мистецтва, сценографії, експозиційній діяльності, а також запровадження мультимедійного проектування, лазерних видовищ тощо, дає підстави стверджувати, що троїста морфологія дизайну є застарілою і неадекватною до сучасних реалій художнього проектування. Крім того, значна кількість термінів, що сьогодні застосовується в теоретичних описах дизайну, вимагає уточнення і впорядкування. Зразок неоквириної мішанини демонструє М. Ключев: «Дизайн — одне містке поняття і вбирає в себе в нашій свідомості: масовий та елітарний дизайн, міський публік арт, архітектурний дизайн, промисловий дизайн, web-дизайн, графічний дизайн, кустарний дизайн, історичний футуро-дизайн, прогностичний дизайн майбутнього, комерційний рекламний дизайн, інформаційний і програмний дизайн, науковий сайнс-дизайн, текстовий дизайн...» [1]. Тут названі терміни різного рівня класифікації: соціологічного, морфологічного, стилістичного тощо. Для нас важливою є проблема верифікації та структурування основних понять, що стосуються видових напрямів проектної культури початку XXI століття.

Перший напрям — дизайн зовнішності людини — передбачає створення певного візуального іміджу особи завдяки зачісці і візажу, бодідизайну (пластичні модифікації тіла, розпис тіла, нігтів, татування, шрамування тощо). Моделювання одягу, взуття й аксесуарів. Проектування ювелірних виробів.

Другий — графічний і мультимедійний дизайн — охоплює системи візуальної комунікації. Це передовсім друкована продукція (плакати, білборди, книги, журнали, газети, буклети, рекламні проспекти, календарі, товарні знаки, грошові знаки, упакування тощо), засоби візуальної ідентифікації, рекламно-інформаційна продукція телевізійних і комп'ютерних технологій, зокрема й проектування веб-сайтів. Очевидно, вже в недалекому майбутньому цей напрям буде розділений на два: екранний та поліграфічний.

Третій — дизайн транспорту, виробничого та наукового обладнання і військового озброєння — це один із найбільших напрямів, що входить до промислового дизайну. Його спеціалізація складає проектування різноманітних транспортних засобів (велосипеди, мотоцикли, автомобілі та автобуси, рейковий залізничний транспорт, судноплавний транспорт, літаки й космічні літальні апарати), виробничі промислові машини та обладнання, сільськогосподарські машини та агрегати, науково-дослідні (медичні) прилади та устаткування, військове озброєння тощо.

Четвертий напрям — дизайн меблів, побутових приладів і обладнання — проектування різноманітних меблів (корпусних, стелажно-каркасних, плетених з лози та інших матеріалів; оболонково-надувних тощо), посуду з кераміки, скла, металу, дерева та інших матеріалів; тканих, шкіряні вироби для інтер'єру; побутових приладів та обладнання, ювелірних виробів та сувенірів.

П'ятий — дизайн довкілля та архітектурного середовища — складається з кількох сфер застосування: а) ландшафтний дизайн, що спеціалізується на проектуванні природного простору поруч прибудинкових територій, дач у вигляді зелених насаджень, кам'яних структур, водоймищ, малих архітектурних форм; б) сфера міського середовища (зони відпочинку, дитячі майданчики, площадки для автомобілів, ятки для торгівлі тощо), в) дизайн інтер'єру (житлові та громадські приміщення), в тому числі й проектування музейних експозицій і виставок; г) маргінальна сфера охоплює фітодизайн та освітлення, які застосовуються як у довкіллі, так і в архітектурному середовищі.

Шостий — дизайн акторського середовища та масових видовищ — передбачає проектування сценічного та кінематографічного простору, костюмів і гриму, дизайну звукових та піротехнічних ефектів, церемоній та маніфестацій, музично-світлових інсталяцій, повітряних кульок, освітлення, феєрверків і лазерних видовищ.

Сьомий — дизайн перспективних напрямів — арт-дизайн, що виявляє поєднання художніх засобів виразності образотворчого, декоративного мистецтва з художньо-образним та емоційним формотворенням експозиційних предметів. Удосконалення проектування найновіших систем 4D–6D. Нано-дизайн передбачає впровадження нанорозмірних матеріалів, предметів і самовідтворювальних структур, необхідних для життєдіяльності людини. Дизайн соціальних систем для структурування суспільних груп, гармонійних відносин і процесів.

1. Новиков Л. Художественное проектирование в системе дизайна / Леонид Новиков // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 8.

2. История промышленного дизайна [Электронный ресурс] / Михаил Ключев. Режим доступа: http://rosdesign.com/design/istorofdesign_info.htm

3. Мацюх О. Папір та філіграні на українських землях (XVI– поч. XX ст.) / Орест Мацюх. — К.: Наукова думка, 1974.

4. Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. Частина 1.: Інтер'єрні тканини / Олена Никорак. — Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2004.

5. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Станкевич. — Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2002.

6. Долинський Л. В. Колекція годинників Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР / Лев Долинський // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — Вип. III. — К.: Видав. АН УРСР, 1957. — С. 97–119.

7. Цыганкова Э.Г. У истоков дизайна (Машины и стили) / Элла Цыганкова. — М.: Наука, 1977.

8. Шабльовська А., Сеньків М. Польський плакат зі збірки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук у Львові [Текст] / А. Шабльовська, М. Сеньків. — Варшава, 2009.

9. Виргинский В. С. Очерки истории науки и техники XVI–XIX веков / Виктор Виргинский. — М.: Просвещение, 1984.

10. Houbiec J. Historia lampy. — Warszawa, 1977.

11. Маркович М. Українські художні світильники в контексті європейського мистецтва освітлювальних приладів / Марія Йосипівна Маркович. — Дис...канд. мистецтв. — Львів, 2006

12. Кес Д. Стили мебели / Дюла Кес. — Будапешт, 1981.

13. Даниленко В. Дизайн / Віктор Даниленко. — Харків: Видав. ХДАМ, 2003.

14. Люблинский В. Книга в истории человеческого общества. — М., 1972.

15. Станкевич Н. Рекламний плакат з найдавніших часів до поч. XX століття / Наталія Станкевич // Мистецтвознавство'09: Науковий збірник. — Львів: СКІМ, 2009. — С.111–118.

16. История плаката [Электронный ресурс] / А. Левиндор. Режим доступа: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/MEN/PUBL/PUBL.HTM>.

17. Коммерция в стиле модерн [Электронный ресурс] / О. О. Савельева Режим доступа: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/MEN/PUBL/PUBL.HTM>.

18. Ромат Е. В. Реклама. История, теория, практика. — СПб.: Питер, 2003.

19. Weill A. Three Centuries of French Poster / A. Weill // Interpress Grafik. — 1977. — № 4. — Р. 16–18.

20. Станкевич Ю. Українське художнє палітурництво XVI – поч. XX ст. у контексті західноєвропейського інтролігаторства / Юрій Михайлович Станкевич. — Дис... канд. мистецтв. — Львів, 2004

21. Нариси з теорії і практики дизайну на заході [Електронний ресурс] / В. Глазичев. Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Glaz/02.php

22. Медведев В. Ю. Арт-дизайн в мире дизайна // Вестник СПГУТД. — 2007. — №13. — С. 131–137

23. Медведев В. Ю. О структуре содержания теории дизайна // Вестник СПГУТД. — 2008. — №7. — С. 17–25

24. Дизайн і мистецтво [Електронний ресурс] / В. Глазичев. Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Glaz/05.php

25. Ширяев О. Дизайнер Генри Дрейфус // Декоративное искусство СССР. — 1974. — №3.

26. Рябушкин А. Среда — мера всех вещей // Декоративное искусство СССР. — 1993. — №10.

27. Гассио-Талабо Ж. Дизайн и современные направления прикладных искусств // де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. — М.: Искусство, 1982. — С. 471–499.

28. Что такое дизайн? Термины и определения. [Электронный ресурс] / А. С. Москаева, Е. П. Зенкевич. Режим доступа: <http://c-a-m.narod.ru/design/designopre.html>

Ростислав ШМАГАЛО,
доктор мистецтвознавства, професор

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК, СТРУКТУРУВАННЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Вивчення теорії і практики дизайн-освіти в Україні беззастережно переконує в тому, що її становлення слід розглядати в нерозривній єдності із загальноєвропейським мистецькоосвітнім процесом, у взаємодії з ідеологічними та організаційно-творчими первнями, породженими культурою Європи від середини ХІХ до середини ХХ століття.

На початку означеного періоду в промислово розвинених країнах Європи створюються навчальні заклади, де паралельно викладаються інженерія, архітектура і ремесла. Цеховий вишкіл перетворювався на науку у фахових школах. Художні ремесла стали викладати навіть в академіях мистецтв. Рух «мистецтв і ремесел» в умовах художнього виробництва не міг бути відмежованим від наростаючої тенденції до об'єднання мистецтва і промисловості. В наступну епоху модерну суб'єктивна творчість, ідеї «мистецтва для мистецтва», естетичний сепаратизм зазнали активної критики. Центральна ідея естетики В. Морріса щодо синтезу мистецтв на основі співпраці та гармонійного взаємопідпорядкування переводилась у спрощене прагматичне річизне раціоналізму. Цю якісно нову віху в розвитку теоретичної думки задекларував Готфрід Земпер (1803–1879) з нагоди Першої всесвітньої виставки художньої промисловості в Лондоні (1851). Запропонований ним метод вивчення естетичної основи форм у вигляді положень «Практичної естетики» став ключем до самоусвідомлення матеріально-художнього виду діяльності, що згодом отримав визначення дизайну. Теоретичні погляди Г. Земпера мали не менший вплив і на розвиток архітектури. Ключовим у даному контексті можна вважати такий його висновок: «На даний час я прийшов до глибокого переконання, що історія архітектури починається з історії художніх ремесел і що прообразом прекрасного і стилю в архітектурі є відповідні закони у сфері художніх ремесел» [6, с. 22]. Ця та низка інших ідей стосовно значущості ремесла для культури були оприлюднені в одній з теоретичних праць Г. Земпера 1884 року. Згідно з Г. Земпером, усі головні типи мистецтва беруть початок від різноманітних видів праці, простої обробки матеріалу. В поле зору мистецтвознавства, що зароджувалося паралельно, дедалі частіше стали потрапляти як художні твори предмети ремесла. Викристалізувалися поняття «промислове мистецтво» (industrial art) та «прикладне мистецтво» (applied art), «художнє ремесло» (das Kunstgewerbe). У провідних школах та академіях мистецтва і художнього ремесла стали організовувати спеціалізовані класи (Fach Klasse) декоративно-ужиткового мистецтва. Небувало розвинута на зламі ХІХ–ХХ ст. навчально-творча практика зв'язків між художньою і матеріальною культурою знаходила теоретичний вияв своїх ціннісних орієнтацій насамперед у працях митців-педагогів, архітекторів, мистецтвознавців. Характерно, що у бурхливому розвитку нових теорій мистецької освіти на початку ХХ ст. метод навчання в художньо-ремесничих майстернях, утверджений від часів руху «мистецтв і ремесел», беззастережно визнавався прогресивним і надалі в більшості мистецьких шкіл як старого, так і нового зразка. Створення нової гільдії ремісників без класових відмінностей декларували як мету у своїй програмі 1919 р. засновники Веймарського Баугаузу. Втім, ідея синтезу ремесел, архітектури і дизайну невдовзі змінилася на хворобу тотального дизайну, що так само розмивала поняттєву сферу ремесла і мистецтва, декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну. Але навіть в епоху постмодернізму, представники якого часто проголошують остаточну відмову від ідей прогресу в житті та мистецтві, мистецька освіта у своєму практичному розгортанні й надалі зорієнтована на розвиток по висхідній та на пріоритети гуманізму. Навіть побіжний огляд ціннісних

орієнтацій мистецької освіти свідчить про те, що шлях її розвитку лежить у сфері духовного світу. Потреба в якісній теорії, яка б акумулювала наукові цінності цих орієнтацій, є очевидною, і тільки вона може стати тим ключем, який відкриє простір мистецтва і ремесла в постіндустріальному суспільстві. Врешті-решт слід констатувати той об'єктивний факт, що дизайн-освіта є одним із найпізніших плодів цивілізації. Тому й не дивно, що мистецькоосвітні питання досі викликають у нас безліч різноманітних думок і спричиняють дискусії, які часто виникають з приводу різних офіційних і офіціозних подій та з огляду на посадові обов'язки і, на жаль, рідко потрапляють у поле зору науки та наукових досліджень. З цієї ж причини спеціальної літератури в нас украй мало, хоча назрілих проблем мистецької і дизайн-освіти — безліч і вони вимагають невідкладної уваги та вирішення. Сама теорія мистецької освіти ще остаточно не сформувалася, хоча під тиском життєвої необхідності великий внесок у її розробку зробили європейські вчені, художники, діячі мистецтва, педагоги мистецьких освітніх закладів, особливо у період загальноєвропейського руху «мистецтв і ремесел» у середині ХІХ ст. Пріоритет європейської науки в мистецькоосвітній сфері незаперечний та історично утверджений не лише завдяки започаткуванню сучасної теорії мистецької освіти й розробці багатьох теоретичних положень, а й завдяки її реалізації на практиці, що увінчалось створенням у Німеччині інституту художньо-промислового навчання «Державний Баугауз» (1919–1933). У якому відношенні до новітнього загальноєвропейського мистецько-освітнього процесу перебуває дизайн-освіта України? Це питання перегукується з попереднім щодо статусу мистецької освіти у світлі мистецтвознавства. Вивчення історії дизайн-освіти України неухильно призводить до необхідності розглядати і її самотність, і загальноєвропейські сутнісні зв'язки, що мали прямий і зворотний напрямки, а відтак треба вести мову про взаємодію і взаємовпливи.

А тим часом дослідження такої історично первинної галузі дизайн-освіти, як художньо-промислова, не вийшло зі стану закостенілості. Цей стан спричинений як тим, що художньо-промислова освіта мало цікавить суміжні науки, так і своєрідною «професійною змовою» теоретиків та істориків дизайну, які впродовж останнього півстоліття активно культивують поняття дизайну як універсальної професійної діяльності, що «організовує простір». Як наслідок з'явилася хибна теза, що історія художньо-промислової освіти може розглядатися лише в контексті термінологічної експансії дизайну. І далі бачимо, як починають побутувати гібридні терміни на зразок «дизайнер — модельєр костюма», «керамічний дизайн» чи «текстильний дизайн» (щодо тих творів декоративно-ужиткового мистецтва, які історично розвиваються в річищі традицій, закладених художньо-промисловою освітою). Навіть династична майстриня народної вишивки може бути охрещена як «етнодизайнер». Хоча слід сказати, що сучасні провідні дизайнери-педагоги України підтримують ту думку, що термін «дизайн» сьогодні використовується надто широко і не завжди обґрунтовано [10, с. 7]. За приклад візьмімо історично збережену традицію однієї з провідних і найстаріших шкіл цього профілю на континенті — Художньо-промислової школи в Празі, яка зберігає сутність своєї доктрини навіть у теперішній назві, успішно розвиваючи порівняно нові, суто дизайнерські спеціальності поруч із декоративно-ужитковим мистецтвом.

У цьому контексті найголовнішою передумовою розмежування понять «художньо-промислове», «декоративно-ужиткове» мистецтво та всеохоплюючого поняття дизайну повинна стати первинна ідейна основа цих явищ. Так, художньо-промислова освіта історично сповідувала авторство ремесла, творення художнього образу і змісту речі. Вона ніколи не підкорялася «релігії машини», тимчасом як становлення класичної дизайн-освіти відбувалося саме під всеохоплюючим знаком машинізації та масовості, вужчого стремління до прагматизму та функціонального проектування. Історики та теоретики дизайну або архітектури, крізь призму притаманного цим сферам системного аналізу, взагалі часто трактують художньо-промислову освіту як первинну або похідну форму того ж таки дизай-

ну. Теоретичну частину проблеми загострюють непрофесійне трактування ареалів понять «ремесло», «дизайн», «декоративно-ужиткове мистецтво», «художні промисли» або ж розбіжності у розумінні цих термінів у традиційній лексиці різних мов.

Реалізовані в Англії ідеї В. Морріса щодо усталеного взаємозв'язку між матеріалом, робочим процесом, метою та естетичною формою перемагали в країнах материкової Європи поступово. Викристалізовувалася і нова поняттєва сфера. На початку ХХ ст. навчання у спеціалізованих майстернях стало найпопулярнішим на різних рівнях художньо-ремісничої освіти — від професійно-технічних училищ до художньо-промислової школи. «Єдиний, дуже важливий і правильний метод навчання в художньо-ремісничих школах — за допомогою майстерень», — зазначив архітектор Г. Обріст у 1901 р. [29, с. 44]. Зреформована школа 1900–1914 років сконцентрувала свою увагу на творчих ремісниках, значною мірою втрапивши при цьому орієнтацію на індустріальні потреби. Проблема налагодження зв'язку між школою та індустрією поставала через нехтування знанням матеріалів, машинного процесу та можливостей машинної продукції. Романтика індустріального дизайну Баугаузу торкнулася також мистецьких шкіл України по обидва боки кордону, зокрема Київської академії мистецтва, Межигірського керамічного технікуму, Львівської художньо-промислової школи, становлення якої відбулося за Австро-Угорської імперії.

В Австро-Угорщині від часу правління цесаря Франца Йосифа II новий тип шкіл набуває характеру рушійної сили піднесення продуктивних сил держави. Провідною подією для розвитку цієї сфери шкільництва (як в Австрії, так і в цілій Центральній Європі) стало заснування технічних шкіл у Празі (1806) та Відні (1815). Далі постав Промисловий інститут у Берліні (1821), згодом було організовано технічні школи у Баварії, Саксонії, Віртенберзі і т. д. В Галичині перший технічний інститут було засновано у Кракові (1834). Згодом у Львові (1843) у стінах Промислової академії було створено технічний курс [33, с. 2]. У 1876 р. (рік заснування Львівської ХПШ) на теренах Австро-Угорської імперії, окрім Віденської ХПШ, уже діяли державні промислові школи у Граці, Зальцбурзі, Празі, Рейхенберзі, Берні, Бельську, Чернівцях і Кракові. Остання спочатку мала назву Технічно-промислового інституту, який 1882 р. перетворився на Промислово-технічну академію з викладанням за програмами вищої школи [33].

Хвиля організаційних заходів у контексті мистецько-естетичного руху віденської сецесії охопила й східні терени Австро-Угорської імперії. На зламі століть реформаторство у сфері мистецької освіти знаходило вдячний ґрунт у далеких від столиць периферійних містах з багатими ремісничими традиціями. До числа історично значущих для сфери дизайн-освіти осередків належить і Вроцлав. Королівська школа мистецтва і ремесла у Вроцлаві зазнала позитивістських змін, як і більшість художньо-промислових шкіл такого типу в епоху модерну. Класичний академізм, що панував у школі, був реформований під впливом її нового директора, архітектора Ганса Поелзіґа. Він вважав, що навчати слід не стільки теорії, скільки того, що викладач сам може творчо реалізувати і випробувати як технічно можливе [28, с. 127]. Ці педагогічні засади Г. Поелзіґа близькі до творчого кредо Вільяма Морріса про майстерні ремесел як найкращу форму вишколу митців-прикладників. Творчо-педагогічна діяльність Поелзіґа на багато років випередила ідейну програму Вальтера Гроппіуса, втілену в Баугаузі у 1919 р. На теренах Центрально-Східної Європи вроцлавська школа була не єдиною, що спромоглась іти в ногу з найновішими мистецько-педагогічними концепціями свого часу. Прагнення створити аналогічні мистецькі школи, незалежні від держави, знайшло свою реалізацію і в середовищі кращих представників української творчої та духовної інтелігенції Галичини, про що мова піде окремо.

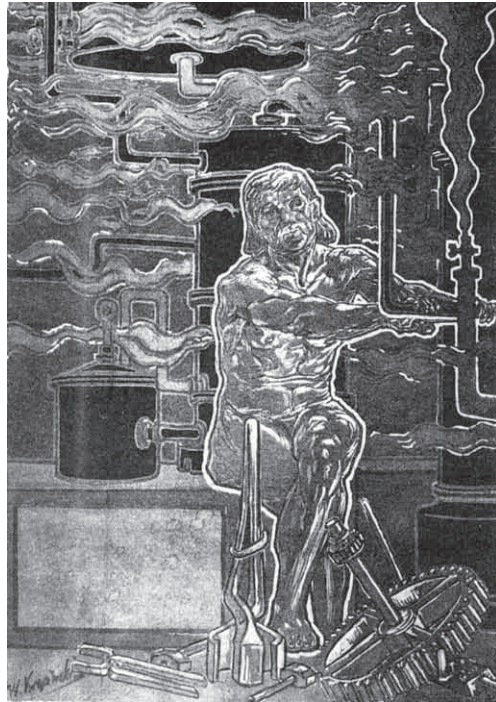
Наведені приклади діяльності окремих мистецьких шкіл у різних країнах Європи впродовж другої половини ХІХ — початку ХХ ст. за всієї мозаїчності засвідчили більшою чи меншою мірою свою прихильність до згадуваного закликлу теоретиків «Назад до ремесла!». Пройде-



Іл. 1. Експозиція Краєвої виставки 1877 р. у Львові. На першому плані меблі і килимарські вироби Народної школи у В'язівниці (відзначені медаллю за заслуги). На задньому плані піч та гончарні вироби В. Шостопальця із Сокаля (відзначені медаллю за заслуги)



Іл. 2. Павільйон Промислу й рукоділля Краєвої виставки 1877 р. у Львові. ЛІМ, ФН 2813; ЛІМ, ФН 2458



Іл. 3. В. Крицінський. Плакат для фабрики машин. Поч. XX ст.

дів та академій мистецтв. Надання ремеслам статусу прикладних мистецтв і рівноцінність їх з образотворчими проголосили і послідовно відстоювали провідні філософи, архітектори і митці. Серед них Дені Дідро — засновник, редактор та співавтор «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел»; представники руху «мистецтв і ремесел» Вілльям Морріс, Джон Рескін, їхні послідовники доби модерну Готфрід Земпер, Йозеф Ольбріх, Еміль Галле, Ганс Поелзіг. Перехідний етап синтезу ремісничого і художньо-промислового начал у фабричній і промисловій сфері серед інших представляли Йозеф Гоффман, Коломан Мозер та Анрі ван де Вельде, що своєю творчістю підготували ґрунт для постановня Баугаузу. Теорію і практику перетворення промислового виробу на твір мистецтва формували Вальтер Гроппіус (1898–1969), основоположник теорії функціоналізму в архітектурі й дизайні, засновник і директор (1919–1928) інституту художньо-промислового навчання «Державний Баугауз» (1919–1933), та його однодумці — Вільгельм Вальтзольдт, Василь Кандінський, Пауль Клее та інші.

У процесі еволюції художньо-промислової та дизайн-освіти можна виділити певні фази.

Початкова фаза визрівала в середовищі провідних представників європейських академій мистецтв XVIII–XIX століть і відзначалася формальною організацією, почасти відмінною від тодішньої цехової ремісничої системи та методики класичних академій мистецтв. Зорієнтовані переважно на декоративізм нові форми шкіл та курсів при мануфактурах і фабриках були покликані встановити зв'язок між мистецькою освітою та економікою.

Наступну фазу визначає процес заснування королівських чи державних художньо-промислових шкіл або шкіл такого ж типу, організованих з приватної ініціативи. Ця фаза розвитку виявилась у всій повноті в другій половині XIX століття. Найхарактернішою її

ний історичний шлях і теоретичний досвід більшості навчальних закладів підтвердили тезу про необхідність створення «майстерні майстерень» різних галузей мистецтва, адже навіть навчання в системі художнього виробництва, за В. Вальтзольдтом, черпає свої сили, можливості та енергію зі сфери «вільного мистецтва» [35, с. 45].

Як бачимо, для прогресивного управління мистецькою школою та розвитку дизайну в цілому на тому етапі окреслилася проблема розвитку загальної теорії мистецтва. Назріле розуміння потреби повноцінної теорії мистецтва впродовж першої половини XX ст. у різних виявах відчувалось як у східних, так і в західних областях України.

Таким чином, проблема теоретичного забезпечення дизайн-освіти стала ланкою в низці нагальних проблем загально-мистецького і художньо-освітнього процесів, що чекали свого вирішення.

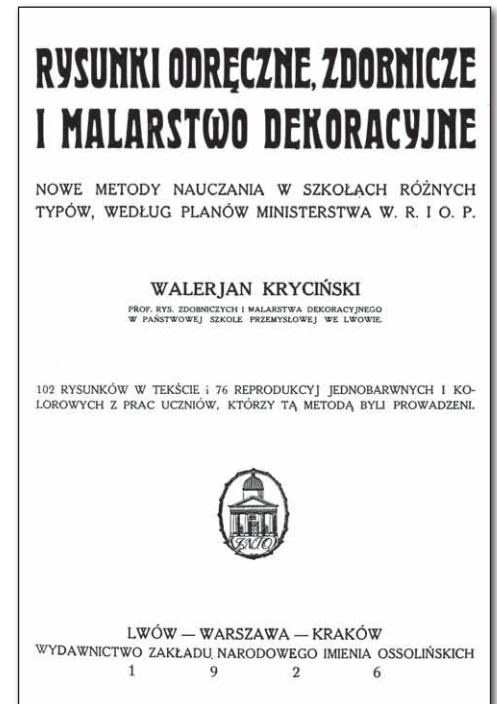
Підсумовуючи ідейні віхи становлення дизайн-освіти, слід зазначити, що заклики «повернення до ремесла» в системі мистецької освіти європейських країн мали циклічний характер і зароджувалися в надрах технічних, архітектурних навчальних закла-

ознакою було співіснування і тісна співпраця шкіл та найбільших європейських художньо-промислових музеїв. Вона також пов'язана з розвитком загальноєвропейського руху «мистецтв і ремесел». Представники цього руху пов'язували з розвитком промисловості розпад художньої культури, але їхній послідовник, видатний діяч перехідного етапу А. ван де Вельде, навпаки, вважав, що промисловість здатна привести до синтезу мистецтв. Очолена ним 1908 р. Школа художніх ремесел у Веймарі була перетворена на всесвітньо відомий центр підготовки митців декоративно-ужиткового мистецтва. Сучасник цих подій, архітектор Г. Поелзіг у Королівській школі мистецтв та ремесел у Вроцлаві запровадив методи інтенсивного проектування, архітектоніки й обов'язкового практичного втілення проектів у майстернях у контексті ідей синтезу декоративно-ужиткових мистецтв та архітектури.

Момент зародження антиеклектичного руху в архітектурі та мистецтві кінця 1890-х років і постановня стилю модерн визначає третю стадію розвитку художньо-промислової освіти, її активний методологічний розвиток, географічне й кількісне поширення, формування багаторівневої структури. До середини 1900-х років спостерігається справжній культ художньо-промислового шкільництва, яке охопило всі сфери декоративно-ужиткового мистецтва.

Синхронний з означеними фазами розвиток художньо-промислової освіти безпосередньо в Україні аналізується відповідно до поділу на історико-етнографічні регіони, прийнятого в українському мистецтвознавстві. Специфіка досліджуваних організаційно-творчих процесів значною мірою зумовлювалася розмежуванням українських земель кордонами держав, до складу яких вони входили упродовж зазначеного історичного періоду. Дослідження обмежується послідовним розглядом організаційно-творчих процесів у найбільш характерних осередках ремесел на Лівобережжі, Наддніпрянщині, Поділлі, які входили до складу Російської держави, а також західних теренів України — Закарпаття, Буковини і частини Поділля, що були до моменту розпаду Австро-Угорської імперії її складовими [31]. Водночас орієнтація на шляхи розвитку декоративно-ужиткового мистецтва у країнах Західної Європи була тільки однією ланкою в ланцюгу об'єктивних передумов виникнення нових форм художнього ремесла на території України. Українська інтелігенція, яка з другої половини XIX століття особливо активно заявила про себе як про суспільну силу, була психологічно, матеріально і духовно пов'язана з сільським культурним середовищем. Цілком природно, що, формуючи свій побут в умовах міста, діячі української культури та мистецтва свідомо робили спроби прищепити там елементи і риси близького їм естетичного середовища. Зацікавлення традиціями побуту, етнографічними особливостями і народними естетичними уявленнями зростає одночасно на всіх етнічних українських землях, розділених кордонами кількох держав (іл. 1, 2; 8).

Зацікавленість суспільства народним мистецтвом була зумовлена ще одним важливим



Іл. 4. В. Крицінський. Обкладинка методичної праці. 1926 р.

чинником: поширення на межі століть тенденцій космополітизму в мистецтві викликало свідоме протистояння у вигляді практичних засобів, спрямованих на втілення концепції його розвитку, зорієнтованої на народну творчість і пошуки можливостей органічного поєднання елементів традиційного ремесла з фабричним виробництвом. Перехід від мануфактури до фабрики руйнував економічну основу традиційних центрів народних промислів. З метою запобігти їхньому згасанню у багатьох регіонах проводилися статистичні та етнографічні дослідження, організовувалися кустарні склади, музеї, навчальні майстерні, пункти продажу сировини та приймання від кустарів готової продукції. Налагоджується широкий випуск видань, які популяризують українське народне мистецтво. Для цього періоду характерний розвиток виставкової діяльності, в тому числі організація виставок у багатьох країнах Європи, де були представлені вироби промислів і художньо-ремісничих навчальних закладів. Ряд урядових реформ позитивно відбився і на пошуках форм підготовки фахівців для цілої низки новозаснованих міністерських та інших шкіл, які поєднували загальноосвітні дисципліни з художньо-ремісничим спрямуванням. Після реформи 1864 р. з'явилися також земські (на західних землях — краєві) навчальні заклади, які ставили собі за мету підготовку художників і технологів для промислів. Аналогічні процеси, що відбувалися в Західній Україні, були ускладнені важкими економічними умовами в регіонах, що входили до складу Австро-Угорської імперії. Оцінюючи тодішню ситуацію в Галичині, Іван Франко писав, що «...майже до самого 1848 р., а то й геть іще поза рік, Австрія систематично душила й руйнувала в Галичині початки промислу і фабрик так, що в 1772 р. було їх у нас більше, ніж в 1848. Австрія свідомо спиняла розвій економічної самодіяльності в Галичині, щоби мати місце відбуту (сучасне — збуту. — Р. Ш.) для фабричних продуктів інших провінцій...» [19, с. 248]. Політична ситуація в країні після прийняття у 1863 р. нової конституції не могла суттєво вплинути на локальні труднощі. Відсутність коштів для фінансування навчальних закладів, економічних і творчих спілок у плані допомоги кустарним промислам робила неможливим упродовж довгих років втілення в життя найсміливіших ініціатив у цьому напрямку. З метою порятунку краю від економічного занепаду Краєвий сейм Галичини звернув увагу на традиційні види домашнього промислу, який займав суттєве місце в етнокультурному середовищі цього порівняно невеликого за кількістю населення і територією регіону. Як наслідок на всіх західноукраїнських землях почався рух інтелігенції, промисловців за сприяння домашньому промислові, який ще в недалекому минулому відігравав важливу роль у господарському і культурному житті суспільства [8].

В останній чверті XIX століття промислові школи Австро-Угорщини поділялися на три великі групи. До першої групи належали фахові школи з окремих галузей промислу, що були засновані з ініціативи приватних осіб, корпорацій, Міністерства торгівлі або Міністерства освіти. До цієї категорії належали Школа сницарська і столярська в Закопаному, Школа сницарська в Риманові, Гончарська школа в Коломиї, Рисувальна школа при Музеї Промисловому у Львові (іл. 10, 25). Другу категорію шкіл становили школи промислові суспільні («паньствова»), або вищі школи майстрів. До третьої категорії входили школи вечірні й недільні, що, у свою чергу, поділялися на фахові та загальні. Загальну структуру промислової освіти доповнювали приватні промислові школи, які були субвенційовані урядом [33, с. 2].

Методика роботи з народними майстрами суттєво відрізнялася від загальної методики навчання учнів у фахових школах. Раціональне зерно такого розмежування навчального процесу полягало в тому, що на заочних курсах удосконалення лише створювались умови для розвитку творчого потенціалу народних майстрів, сформованих як творчі особистості їхнім етнокультурним середовищем. Ця практика одночасно сприяла становленню живого процесу сприйняття народних традицій, розвитку творчого діалогу між майстрами та учнями. Таким чином вирішувалася проблема взаємозбагачення і водночас протиставлення традиційної народної та новітньої індустріально-технічної естетики. Але у більшості випад-



Іл. 5. Микола Шкрібляк. Стіл-експонат Виставки українських артистів 1905 р. у Львові. Дерево, різьблення, інкрустація бісером, кольоровими металами. Належав М. Грушевському. ЛГМ, фонд Я. Музики. Фото 2004 р.

ся на спеціальних дво- і п'ятимісячних курсах, що діяли у Львові та Кракові. Окрім «науки зручності» й рисунка, головними дисциплінами у школах були польська та українська мови, промислова стилістика, лічба та бухгалтерія.

У 1893–1894 навчальних роках у галицьких промислових школах удосконалення навчалося 4529 учнів і викладало 314 вчителів [7, с. 19]. Важливість цих перших спроб викладання рисунка і навичок майстерності в системі загальної та промислової освіти полягає в тому, що вперше було практично обґрунтовано необхідність формування уявлень про художню

квів фахові школи виконували насамперед завдання вишколу ремісників, а їх виховні функції не декларували розвиток самобутньої творчої особистості. До кінця XIX ст. ці школи дотримувалися централізованих навчальних планів, зорієнтованих у мистецькій стилістиці на історизм і копіювання загальноновизнаних зразків. У загальноосвітніх навчальних закладах до 1885 р. навчання ремесла не було обов'язковим предметом. Лише в окремих випадках «рукометництво», або «наука зручності», вводилось у навчальний процес із власної ініціативи вчителів.

У 1892–1893 навчальному році «наука зручності» була запроваджена у 202 школах [7, с. 18]. У середніх школах було запроваджено викладання рисунка (від двох до шести годин на тиждень), який поділяли на «геометричний» і фаховий («заводовий»). Підготовка вчителів рисунка для шкіл здійснювала-



Іл. 7. Львівський цех капелюшників на виставці «Торги східні» 1920-ті рр. ЛІМ, ФН 466



Іл. 6. Невідомий інтер'єр у Львові. 1920-і рр. ЛІМ ФН 2856; 2857

та естетичну вартість промислових виробів. Стрімке кількісне зростання викладацьких кадрів породжувало проблему їх якісної підготовки. Керівництво та викладацький склад новостворюваних промислових шкіл спочатку формувалися з місцевих етнографів, художників, а також спеціалістів, запрошених з інших регіонів Австро-Угорщини. Звісно, така практика не задовольняла потреби у професійних спеціалістах і не забезпечувала їхнього якісного професійного рівня. Надалі викладацькі кадри формувалися з числа власних випускників тієї чи іншої школи, а також шляхом широкого взаємообміну фахівцями — випускниками різних навчальних закладів. Траплялись і випадки залучення до педагогічної діяльності талановитих народних майстрів. Але загальний низький рівень кваліфікації керівників, інструкторів і викладачів промислових шкіл спонукав до створення додаткових форм педагогічного та професійного вдосконалення [36, с. 140]. Зазначалося, що втягування шкіл у вир комерційних стосунків та конкуренції з фабричною промисловістю негативно позначається на якості навчального процесу та на естетичному рівні учнівських виробів. Порушувалося питання про орієнтацію продукції шкіл не на ринковий попит, а на завдання цілісної підготовки учнів [22, с. 14].

Як свідчать публікації кінця XIX ст., одержавлення промисловості в Галичині на два десятиліття відставало від аналогічних процесів у Чехії, Австрії, Моравії, Боснії та Герцеговині, оскільки «Галичина, займаючи четверту частину площі імперії, за кожну найменшу поступку з боку суспільства у сфері допомоги на підняття промислу повинна довго проводити дискусії та обтяжливі торги» [32, с. 7].

З огляду на потребу в обладнанні, верстатах, літературі та інших наукових і матеріальних засобах достатньо забезпеченими на початку 90-х років XIX ст. вважалися лише три навчальні заклади, задовільно — 12 і надто скромно забезпеченими — 14 промислових шкіл та навчальних майстерень [34, с. 2].

Слід відзначити, що краєва влада звертала більшу увагу на інтенсивний розвиток промислових шкіл у Західній Галичині, ніж у Східній, за винятком добре фінансованої державної Художньо-промислової школи у Львові [2]. Найавторитетніші діячі суспільно-політичного життя Галичини початку 90-х років XIX ст. розуміли необхідність успішної і систематичної державної підтримки промислу. Для прикладу, 1891 р. видатний педагог і просвітницький діяч О. Барвінський свою урядову промову на тему підтримки розвитку промислових шкіл

закінчив гаслом, яке в той час було на будинку берлінської шкільної депутації: «Гроші, вкладені у школи, приносять найкращі проценти». Ця промова на засіданні палати послів супроводжувалася оплесками та вигуками «браво» [2].

Незважаючи на зростання кількості галицьких фахових та мистецько-промислових шкіл, порівняно з середніми школами та гімназіями, промислове шкільництво упродовж останньої чверті XIX ст. не здобуло престижу в суспільстві. Недооцінювання ролі фахового вишколу на початку XX ст. сприймалося сучасниками як один з найбільших суспільних недугів [30, с. 5]. Але ситуація поступово змінювалася на користь суспільного престижу фахових шкіл, випускники яких могли здобувати становище, рівне з урядовцями, але не через приналежність до своєї професії, а завдяки особистому хисту та професійним здібностям. Традиційно високий, навіть надмірний у нових соціально-економічних умовах рейтинг гімназійної освіти спричинив надлишок безробітної інтелігенції й водночас нестачу інтелектуальних

сил у промисловій сфері. Це, у свою чергу, зумовило виникнення застійних явищ в економічному житті Галичини, яке вимагало підвищення рейтингу наймолодшої з відомих на той час видів освіти — промислової (іл. 4). Аналіз діяльності промислових шкіл свідчить, що наростання якісних змін у їхній роботі вкладається в кілька етапів, визначених чіткими хронологічними межами.

Становлення промислової, а відтак майбутньої дизайн-освіти в Галичині залежало від соціально-економічних, політичних та культурних змін у суспільстві наприкінці XIX — на початку XX ст. Саме соціальні підвалини цього процесу дають підстави виділити такі його етапи:

- 1877 р. — початок планомірної діяльності з метою піднесення краєвого промислу; орієнтація фахових шкіл на творчий напрям опанування ремесел;
- 1878–1886 рр. — спрямування діяльності створюваних промислових шкіл на збереження та розвиток традиційного домашнього промислу;
- 1886–1902 рр. — переорієнтація завдань та цілей промислового шкільництва на створення фабричної про-



Іл. 8. Зразки друкованих видань, присвячених проблемам розвитку кустарних промислів

мисловості;

• 1902–1910 рр. — піднесення активності в діяльності промислових шкіл, підвищення їх авторитету і соціального статусу; зростання творчих та організаційних спрямувань; кількість промислових шкіл та їх структурна різноманітність у цей період сягають найвищих показників;

• 1910–1920 рр. — занепад промислового шкільництва Галичини; у приватних майстернях професійних художників домінує вивчення декоративно-ужиткового мистецтва.



Іл. 9. Експозиція виставки навчальних робіт майстерні Тарана, Крамаренка, Меллера. КХІ. 1924–1925 рр. // SUA v Praze. Fond UM. Публікується вперше

Цей початковий процес становлення дизайн-освіти в Галичині виявив досить широке коло проблем, що постали перед освітньою системою і були усвідомлені суспільством. За своїм характером вони поділялися на дві групи: структурно-організаційні, які потребували уваги всього суспільства і державної підтримки, та художньо-естетичні, пов'язані з виробленням теоретичних засад дизайн-освіти на базі теорії та історії мистецтв і ремесел. Структурно-організаційне налагодження діяльності профільних навчальних закладів висувало низку конкретних вимог, а саме:

- коригування діяльності промислових шкіл, взаємодії між ними та створення цілісної системи їх функціонування;
- формування викладацьких кадрів, підвищення їх професійної та педагогічної майстерності;
- інтеграція у загальнопромисловий рух, визначення оптимального ступеня залежності від промисловості художньо-промислових шкіл;
- поліпшення матеріальної бази, забезпечення спеціальною літературою;
- піднесення суспільного рейтингу художньо-промислового шкільництва серед інших освітніх галузей;
- застосування зарубіжного досвіду промислового шкільництва в організаційному та мистецькому плані відповідно до місцевих умов.

Тут неминуче поставало питання творення предметного світу, відповідного до нових умов життя, його художньо-естетичних запитів. Одночасно з навчальним процесом художньо-промислова освіта мала розв'язувати нові завдання:

- визначення місця мистецького начала у промисловому виробництві;
- формування теоретичних засад і критеріїв художньої та естетичної цінності промислових виробів;
- знаходження шляхів взаємодії традиційної народної естетики та новітньої індустріально-технічної.

Шляхи розв'язання цих проблем у процесі становлення художньо-промислової і дизайн-освіти Галичини відзначаються великою різноманітністю підходів та напрямків, які заслуговують на окреме дослідження. З'ясування комплексу відповідних проблем допоможе глибше



Іл. 10. Асортимент виробів для розпродажу.

Центральна краєва кошикарська школа у Львові. Вул. Піскова, 25. Фото. 1920—1930-ті рр.

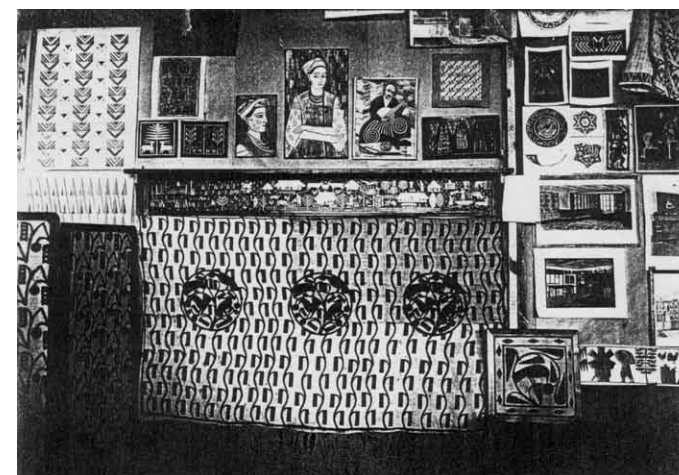
пізнати досвід їх вирішення, цінний як в історичному аспекті, так і для побудови сучасної теорії дизайн-освіти. Досвід її налагодження та пошуки шляхів вдосконалення показують, що вся напружена діяльність в цьому напрямі врешті набрала обрисів єдиної системи, яка мала вивести мистецько-ремісничий рух на якісно новий рівень.

Водночас, а саме з другої половини XIX ст., у мистецькій освіті центральних та східних земель України окреслилися помітні зрушення, що найочевидніше проявилось у відході від системи цехового ремісничого навчання. Паралельно з давніми школами іконопису та ремесел, що діяли при монастирях, почали створюватися перші приватні осередки художнього вишколу, зорієнтовані на академічну школу західноєвропейського зразка. Новим і активним явищем стала художньо-промислова освіта, заклади якої виростали з осередків традиційних художніх промислів і засновувалися при успішних фабричних підприємствах. Головними імпульсами якісних зрушень у художній освіті були процеси в позаосвітній сфері, що сягали своїм корінням національно-культурного розквіту східноукраїнських земель у період бароко. На ці процеси із заходу і сходу потужно впливали академічні навчальні заклади імперської Росії та західноєвропейських країн, випускники яких прибували в Україну.

Епіцентрами якісних змін, джерела яких сягають XVIII століття, були насамперед Санкт-Петербург, Київ і Харків. У XVIII ст., за часів автономного ладу в Україні у період козаччини, єдиним великим центром науки, освіти і мистецтва була Київська духовна академія. А за значенням і за часом виникнення харківські класи живопису, рисунка та архітектури стали другим після Петербурзької академії мистецтв художнім навчальним закладом на території Росії. З ініціативи Петербурзької академії Міністерство освіти розробило і затвердило 1832 р. «Положення про вчителів рисунків», а також було запроваджено спеціальний предмет «малювання» в школах. Для підготовки національних кадрів українського образотворчого мистецтва це мало позитивне значення. Майже одночасно, до кінця 1830-х рр., сформувалися і діяли програми графічних курсів для студентів технологічних інститутів, рисувальних класів для майбутніх інженерів, а відтак була створена самостійна Санкт-Петербурзька

рисувальна школа для вільних слухачів (1839). Орієнтуючись на досвід розвитку подібних шкіл у країнах Західної Європи, організатори рисувальної школи мали намір розгорнути цілу мережу рисувальних шкіл у промислових регіонах Російської імперії. Чітко визначеного художньо-промислового характеру діяльність школи набула в середині 1860-х рр., коли її очолив відомий громадський діяч, мистецтвознавець і критик Д. В. Григорович. Розвиток декоративно-ужиткового мистецтва та художньої промисловості він вважав актуальним завданням сучасності й усіляко намагався надати художньо-промисловій освіті рівноправного статусу з навчанням красних мистецтв.

Спеціальні школи при окремих фабриках і заводах, покликані готувати практиків для виробництва відповідно до вимог торгівлі і промисловості, стали виникати від початку XVIII ст. Як правило, в таких школах навчали дітей ремісників. Серед навчальних предметів домінували письмо, арифметика, рисунок, креслення, іноді — ліпка [14, с. 28]. До середини XIX ст. система шкільництва при фабриках наблизилася до академічної. Навчальний курс був розділений на загальноосвітній і спеціальний. На українських землях, що входили до складу Російської імперії, така школа діяла при Києво-Межигірській фаянсовій фабриці від 1849 року. Дворічний досвід керування цією школою переконав директора Києво-Межигірської фабрики Вербицького в доцільності збільшення годин, відведених саме на спеціальні заняття, тобто на ліпку, токарну справу, рисунок. У 40–50 рр. XIX ст. у фабричній школі, окрім практичних дисциплін і безпосередньо виконання замовлень, викладали російське читання і письмо, арифметику, закон Божий і рисунок [14, с. 170]. Існування загальноосвітніх програм свідчило про безпосередній вплив академічної форми навчання на характер



Іл. 11. Навчально-творчі роботи студентів майстерні

В. Кричевського. 1924—1925 рр.

Експозиція 1-ї виставки навчальних робіт XXI // SUA v Praze. Fond UM. Публікується вперше

і школи. Загалом слід зазначити, що до 1870-х років суспільні процеси в Україні не сприяли впровадженню і розвитку будь-яких форм мистецької освіти ні в сільській місцевості, при фабриках, ні у великих містах. Не був винятком і Київ. Форма художньо-ремісничої освіти при фабриках стала особливо успішною лише з початку XX ст., зокрема показовими були Художньо-реміснична школа друкарської справи при друкарні О. Кульженка (1903) та Реміснична школа при фабриці ювелірних виробів Й. Маршака (1913) у Києві.

освітніх процесів у сфері фабричного виробництва. Подібний до Києво-Межигірської фабрики, але значно вужчий профіль художньо-ремісничого навчання було запроваджено на Волокитинській порцеляновій фабриці А. Миклашевського (Чернігівська губернія). Школа при фабриці діяла в 1839–1862 рр. Тут у 1850-х роках навчалися живопису на порцеляні понад п'ятдесят юнаків і дівчат. Фабрика використовувала головним чином працю кріпаків, тож скасування кріпацтва вирішальним чином підірвало діяльність як фабрики, так



Іл. 12. В. Кричевський. Заставка для дипломатичних документів УНР. 1918 р.

Процес становлення мистецької освіти в Києві був не менш тривалим і складним, ніж в інших губернських центрах та у провінції. На цьому тлі виділяється педагогічна діяльність М. І. Мурашка, розпочата 1868 р. (викладач малювання в гімназії, згодом — у реальному училищі). 1874 р. М. Мурашко відкрив рисувальну школу в себе вдома, здобувши прихильність і фінансову підтримку відомого промисловця і мецената І.М. Терещенка, сина Миколи Терещенка. Однак небажання М. Мурашка модернізувати свою школу в художньо-промислову пояснюється не його відсталістю чи, тим паче, міркуваннями власної вигоди, в чому його звинувачували прихильники модернізації. В полемічному запалі останні закидали йому навіть меркантильність. Причини заховані глибше — в принциповому підході до новітньої перебудови мистецької освіти та її методів. Це стає зрозумілим із розглянутих нами архівних документів. М. Мурашко не був проти художньо-промислової освіти, він усвідомлював її необхідність, але вважав, що для цього не слід відкидати академічну мистецьку освіту, тобто навчання образотворчого мистецтва. Він гранично чітко і ясно висловив цю свою позицію в листі до віце-президента Петербурзької академії мистецтв І. Толстого: «Як тільки з'являється слово *промислове*, то вже художній бік нібито стає на другий і навіть на третій план. А тим часом це надзвичайно велика, безбожна помилка! Нібито без повної художньої освіти можна щось зробити» [24]. Втім, створення в Києві школи, яка б мала вплив на розвиток ужиткового мистецтва, М. Мурашко вважав завданням першочерговим. Митець-педагог не применшував ролі ужиткового мистецтва, але майже чверть століття переконував владу, що ним слід не починати, а закінчувати навчання [24]. У цьому переконанні він до кінця залишався традиціоналістом. Ми бачили, що подібне змагання думок, позицій і теорій відбувалося з цього приводу і в Європі, тільки воно було ще гостріше й ширше. Згодом, 1901 р., на базі школи М. Мурашка було створено Київське художнє училище, яке очолив академік архітектури В. Н. Ніколаєв. Методики викладання були типовими для всіх художніх училищ Російської імперії. Київське художнє училище так і не стало художньо-промисловим, як цього бажав у заповіті його меценат М. Терещенко.

Щодо реального розвитку художньо-промислової освіти, то значних успіхів досягло за-



Іл. 13. К. Малевич. Чайник, чашки. 1918 р. Порцеляна

сноване 1906 р. Київське кустарне товариство, яке ставило перед собою мету «сприяти розвитку кустарних промислів у Київській, Волинській, Подільській, Чернігівській та Полтавській губерніях» [3, с. 7]. Орієнтація на підтримку народного мистецтва через створення мережі навчальних художньо-ремісничих майстерень у регіонах дала значні позитивні результати. Успіхи цих майстерень, гідні наслідування, відзначалися на з'їздах діячів кустарної промисловості у Петербурзі, на всеросійських виставках декоративно-ужиткового мистецтва. Практична діяльність Товариства підтверджувала неоціненну роль регіональних першоджерел народної творчості для розвитку тогочасного професійного декоративно-ужиткового мистецтва у спеціальних навчальних закладах, котрі виникали і розвивалися з ініціативи ентузіастів.

Один з найактивніших діячів Київського кустарного товариства М. Ф. Біляшівський зафіксував у Києві 1913 р. чотири художньо-ремісничі навчальні заклади, які діяли одночасно з училищем: художньо-ремісничі класи Д. З. Анагорської (вул. Рейтерська, 16); художньо-ремісничя школа Ю. А. Зелінської (ріг вул. Фундукліївської та Нестерівської, 27/31), яка була відкрита 1912 р., а в 1914 р. у ній навчалося 10 учнів; художньо-ремісничя школа Київського жіночого товариства взаємодопомоги (вул. Лютеранська); художньо-ремісничя майстерня С. К. Медведєвої-Кресткевич (вул. Мало-Володимирівська, 51) [1, с. 153]. Інформація про ці навчальні заклади виявлена лише в рукописі М. Біляшівського, жоден з них, на відміну від провінційних шкіл, не відзначився досягненнями на тогочасних виставках. Серед київських навчальних закладів декоративно-ужиткового профілю вирізнялася Художньо-ремісничя майстерня друкарської справи, заснована 1904 р. [25, с. 9].

Художньо-промислова майстерня здобула добру репутацію роботами учнів та друкованою продукцією на Всеросійській виставці в Києві (1913) та на Міжнародній виставці друкарської справи і графіки в Лейпцигу (1914). Цінний внесок зробила майстерня у справу популяризації художньо-промислового та художньо-освітнього процесу на теренах України і Росії (іл. 8). Однак діяльність майстерні обмежувалася лише сферою прикладної графіки.

Позмагатися з мистецько-освітніми ініціативами Києва в Україні кінця XIX — початку XX століть міг лише Харків. Для створення вищої мистецької школи тут уже була необхідна база, закладена діяльністю Вищих класів рисунка та живопису при Харківському колегіумі (1770), а згодом школи М. Раєвської-Іванової. Методика викладання у школі Раєвської-Іванової на той час уже була визнана однією з трьох кращих у Російській імперії на конкур-



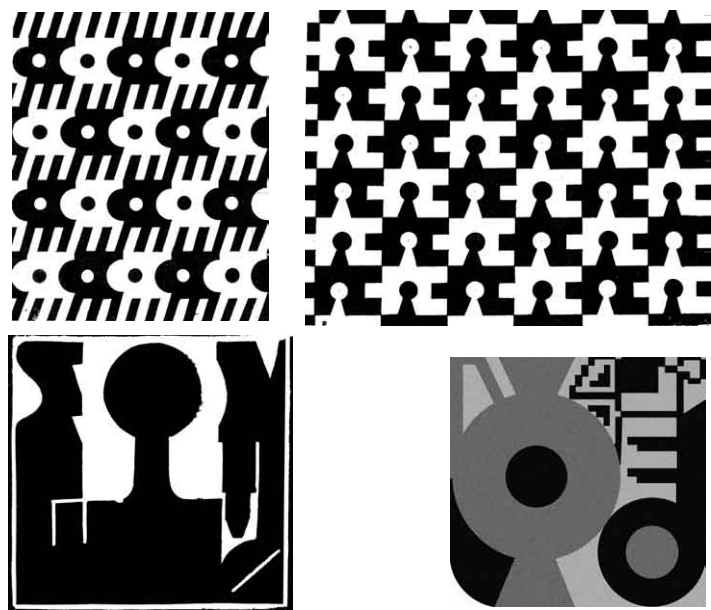
Іл. 14. В. Єрмилов. Рекламна трибуна-стенд. 1927 р. Харків

сі рисувальних шкіл і класів, що відбувся у Петербурзькій академії мистецтв. Після того як Раєвська-Іванова втратила зір (1896 р.), її навчальний заклад перетворили на міську школу рисунка й живопису, що діяла до наступної реорганізації у художнє училище.

Поступово ціннісні акценти навчального процесу в Харківському художньому училищі зміщувалися від загальномистецьких цінностей у бік художньо-промислового освітнього напрямку. Соціально-культурні особливості розвитку Слобідської України заклали основи орієнтації мистецької освіти на явища економічної сфери. Така суспільна зумовленість харківської мистецької школи сформувалася органічно, зважаючи на яскраво виражений промисловий характер розвитку регіону, що надало їй у майбутньому характеру дизайн-освіти.

Визначальна роль у структуризації головних напрямів специфічно мистецької освіти належала художньо-ремісничим майстерням, художньо-промисловим школам середнього рівня та приватним мистецьким школам. Діяльність окремих таких шкіл підтримували заможні підприємці та фабриканти — М. Терещенко, Й. Маршак, В. Кульженко — з метою орієнтації шкільництва на промисловість. Очевидно, що ядром культурно-мистецького життя Києва і тим «рубіконом», після якого розпочалися невідворотні процеси формування національної мистецької школи, стала діяльність рисувальної школи М. Мурашка (1874–1901). Водночас усвідомлення потреби в якісно нових формах і методиках художньо-промислової освіти не могло стимулюватися в колах представників академізму, які сповідували консервативний культ вишності красних мистецтв. Прогресивні інноваційні тенденції, що виникали в численних регіональних мистецьких школах на широкому географічному просторі України, поступово усували монополію Петербурзької академії мистецтв, що була форпостом культурної політики царської імперії.

На території Лівобережної України, й зокрема Чернігівщини, склалися найсприятливіші історичні, економічні та соціальні умови для розвитку промислів та поширення руху на їх підтримку. Слід зауважити, що саме в цей час промисел не відділяли від спеціальної школи підготовки майстрів. Таким чином, промисел сприймався як цілісна система, складовою



Іл. 15. Майстерня В. Єрмилова. Навчальні завдання: на контраст та взаємодію чорного і білого; на ритміку криволінійних і прямолінійних поверхонь; вирішення національного мотиву методом стилізації. Поч. 1920-х рр.

частиною якої були навчальні заклади. Уже йшла мова про те, що величезний внесок у розвиток шкіл та майстерень Лівобережжя у перші десятиліття XX ст. зробили губернське і деякі повітові земства Полтавщини.

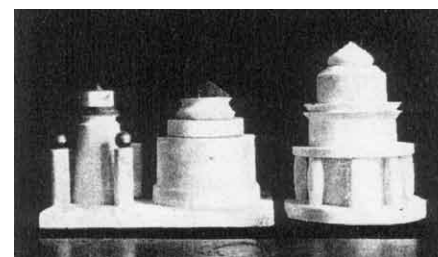
Зокрема, існування цілої низки відомих своєю високохудожньою продукцією центрів народного гончарства багато в чому визначило кількісну перевагу керамічних навчальних закладів на території Полтавщини порівняно з іншими художніми ремеслами.

Однак замість того, щоб ознайомлювати гончарів з більш досконалішими технологіями гончарного виробництва, майстерні нерідко ставили собі за мету розвиток нового виду промислу — виготовлення фаянсового посуду. Не ставши навчальними закладами, такі майстерні, як в Опішному на Полтавщині та в Олешні на Чернігівщині, почали уподібнюватися до промислового підприємства [21]. Це було найсуттєвішою помилкою земств, бо ні фаянсові, ні порцелянові вироби не можуть бути предметами кустарного виробництва.

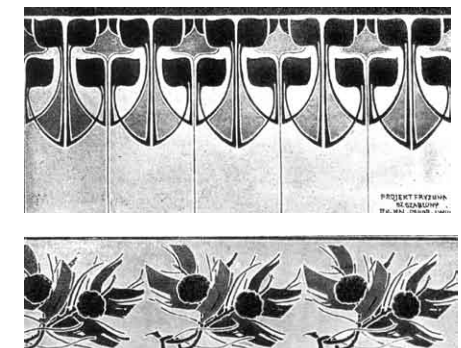
Усупереч прагненню кустарів за допомогою вдосконалення якості декоративного посуду змагатися з фабричним виробництвом за ринок збуту, соціально-економічні чинники продовжували діяти незалежно від заходів, спрямованих на збереження гончарного мистецтва. Відсутність однієї з ланок у ланцюгу цих заходів — досвідчених спеціалістів і правильної орієнтації у технологічному процесі — зводила нанівець усі зусилля в цьому напрямі. Тому, незважаючи на підтримку і розвиток таланту окремих народних майстрів, загальний стан промислів Полтавщини погіршувався.

Серед центрів спеціальної художньої освіти в Україні, в яких готували художників для керамічного виробництва, важливе місце належало Художньо-промисловій школі ім. М. В. Гоголя у м. Миргороді, наступником якої сьогодні є Керамічний технікум з художнім відділенням [20] (іл. 27).

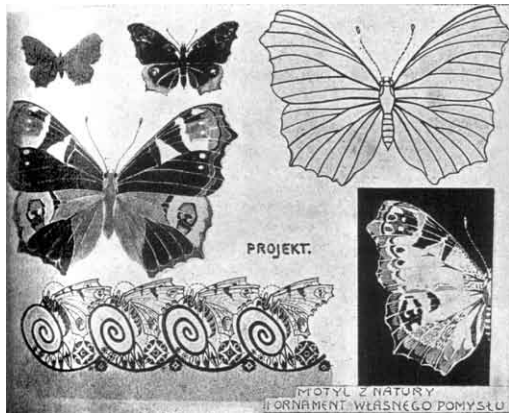
З 1903 р. у школі запровадили нову програму, в якій багато часу було виділено на вивчення технологічних процесів фабричної кераміки. Окрім знань з декоративної та прикладної кераміки, група студентів отримувала спеціалізацію з кераміки суто технічної та господарської: цегла, черепиця, плитка та кахлі, дренажні труби [11, с. 53–54]. Гоголівська школа стала популярною в межах Російської імперії. Але, незважаючи на це, більшість виробів, виготовлених бездоганно з суто технічного боку, були еkleктичними з художнього погляду. Ізоляція гоголівської школи від безпосереднього контакту з численними гончарними центрами Полтавщини негативно позначилась і на спрямованості навчання, і на художньому рівні виробів, і на здійсненні поставлених завдань.



Іл. 16. Студії форми. Проекти і виконання в гіпсі учнів I курсу Львівської ХПШ. Керівник: проф. Віктор. 1920-ті рр.



Іл. 17. Проекти декоративних орнаментальних фризів для оздоблення інтер'єрів на основі стилізації природних мотивів. Роботи учнів II–IV курсів Львівської ХПШ. 1910-ті рр.



Іл. 18. Пошуки орнаментів на основі рисунків метелика учнів III курсу Школи гаптів і мережива у Львові. Поч. XX ст.

навчальних закладів на Поділлі, що давав художньо-ремісничу освіту і сприяв розвитку місцевих народних промислів, зокрема гончарства, — Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи.

Як свідчить історичний шлях Кам'янець-Подільської школи, основою її творчого розвитку було вивчення народного мистецтва та пошуки якісно нових форм вираження накопиченого традиційними промислами художнього досвіду [32, с. 132–140]. Творчий шлях школи завершив хронологічний ряд розвитку художньо-промислової освіти в тих областях України, що входили до складу Російської імперії на початку XX ст. Він став яскравим віддзеркаленням процесів, пов'язаних зі становленням українського професійного декоративно-ужиткового мистецтва. Але науково обґрунтовані й концептуальні напрямки розвитку художнього ремесла не могли бути достатньо вироблені на даному етапі у зв'язку з відсутністю загального аналізу розвитку його галузей, стихійністю оцінок досягнутого. Творчий процес, що увійшов у справжнє мистецьке річище, був репресивно перерваний.

Таким чином, ідеї земств щодо підтримки місцевих народних промислів у процесі реалізації приходили в суперечність з обставинами соціальними, технологічними, економічними. Перед ідеологами постало питання, відповідь на яке могло дати лише життя: залишатися майстерням суто навчальними закладами чи ставати на комерційну основу і замість підтримки широкого загалу кустарів прискорити капіталізацію промислу. У цьому контексті важливою була позиція опікунів і керівництва художніх промислів Галичини, які справедливо вважали, що навчальний заклад не може і не повинен творити самого промислу, підміняти його. Адже саме в цьому і крився корінь суперечностей: перетворюючись на підприємство, майстерні тим самим перетворювалися б на конкурента кустарів, яким були покликані допомагати.

У річницю загального пожвавлення культурного життя у другій половині XIX ст. викладання мистецьких дисциплін у навчальних закладах різного типу закладало основи майбутньої системи національної художньої освіти. Втім, цей процес не міг замінити відсутній на той час головний організаційний чинник цієї системи, її найвищу ланку — академію мистецтв. Характерно, що з другої половини XIX ст. кращі діячі мистецтва, вихідці з України з академічною освітою, насамперед Т. Шевченко, а за ним Н. Буяльський, І. Рєпін, М. Раєвська-Іванова, Микола та Олександр Мурашки, прагнули створити повноцінну національну школу мистецтв.

У другій половині 1910-х років на теренах України, що перебували у складі Російської імперії, діяли одинадцять середніх професійних та одинадцять нижчих професійних шкіл мис-

На історії розвитку інших шкіл, зокрема навчально-показової майстерні в Глинську Роменського повіту (1900), від 1908 р. — Інструкторської гончарної школи, та Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи (1905), також суттєво позначилися віяння часу. Незважаючи на низку недоліків і непослідовність дій на шляху виконання головних завдань, які стояли перед навчальними закладами такого типу, сам факт їхнього існування свідчить про те, що запроваджена підтримка гончарних, ткацьких, деревообробних та інших промислів забезпечила тимчасове досягнення нового, вищого рівня організації, однак поступ у цьому процесі через різні причини було перервано.

Прикладом є діяльність одного з перших

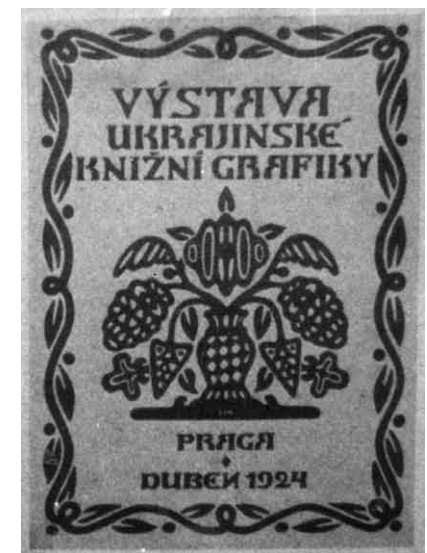
тецького спрямування. Структурні відмінності дедалі чіткіше викристалізовувалися у структурні блоки: початковий загальноосвітній; нижчий (художньо-ремісничі майстерні); середній (художньо-промислові школи); пограничний (приватна мистецька освіта). Остання певною мірою задовольняла назрілу соціальну потребу в різних формах і напрямках мистецького вишколу, в тому числі у вищому мистецькому навчальному закладі. Форми художньо-промислової освіти в таких великих містах, як Київ, Харків, Одеса, Полтава, не набули широкого розвитку. У розглянутий період цим формам освіти відводилася другорядна роль. Структура промислових шкіл і художньо-ремісничих навчальних майстерень набула активнішого розвитку в Миргороді, Кам'янці-Подільському та широкій мережі містечок і сіл, де ще зберігалися традиції народного мистецтва та кустарних промислів. Діяльність цієї великої групи навчальних закладів розглянуто окремо [22].

Загалом, у шістнадцяти вищих професійних школах, що діяли у Східній Україні на зламі століть, мистецтво було представлене лише музикою — в Одеській та Київській консерваторіях. Утім, статистичні показники, які висвітлюють диференціацію освіти за її напрямками, не можуть відтворити тих часто ірраціональних і нефіксованих взаємовпливів, що визначали справжню якість освітніх процесів та їхню духовну єдність — незалежно від фахового спрямування.

Діяльність навчальних ремісничих майстерень відповідала головним характеристикам поняття «ремесло», а саме: існуючому ієрархічному зв'язку між різними ремеслами; відмінностям між плануванням та виконанням як у межах одного ремесла, так і в межах ієрархії міжгалузевих ремісничих зв'язків; обов'язковій відповідності послідовному ланцюжку дій: уявне визначення мети — планування — засоби виконання — процес виконання — втілення мети; завжди очевидній різниці між сировиною та її перевтіленням у готовий продукт, артефакт.

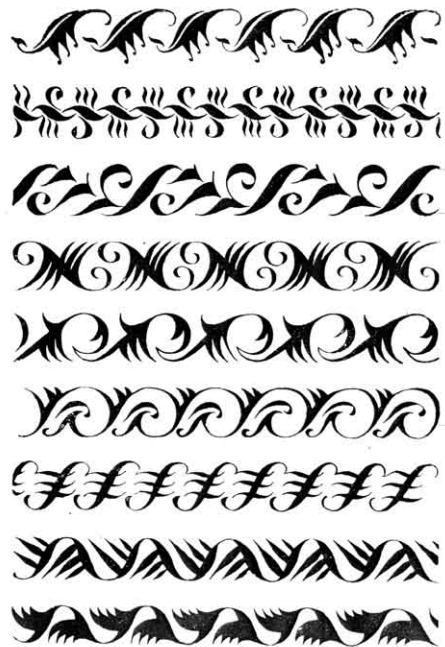
У професійному мистецтві та дизайні, що претендують на відмінний від ремесла статус, усі ці характеристики є або розмитими, або зовсім не відповідними. На базі ремісничих навчальних майстерень проявився найтісніший безпосередній зв'язок між творчою діяльністю професійних митців образотворчої сфери і майстрів народного мистецтва. Показовим у цьому плані є приклад діяльності майстерень, що були засновані для розвитку таких наймасовіших видів народної творчості, як ткацтво і вишивка. Маємо на увазі, насамперед, майстерню в селі Скопці Полтавської губернії, засновану А. Семигравовою і Є. Прибильською, майстерню Н. Давидової в с. Вербівка Київської губернії та майстерню княгині Н. Яшвіль в с. Сунки Полтавської губернії [22]. Реалізовані на базі деяких вищезгаданих навчально-ремісничих майстерень навчально-творчі методи митців-новаторів розвивали насамперед новітні напрями професійного мистецтва і часто суперечили нормам народної творчості та традиційних ремесел. Однак якщо говорити про діяльність навчально-ремісничих майстерень в інших осередках традиційних ремесел, то вони відзначалися більшою послідовністю дій на користь останніх.

Загалом, порівняно з широко розвинутою мережею навчальних закладів Лівобережжя,



Іл. 19. Іван Мозалевський. Обкладинка каталогу "Виставка української книжкової графіки". 1924 р. Прага

підготовка спеціалістів художнього спрямування для підприємств та кустарних промислів Наддніпрянщини на початку XX ст. помітно відставала. Діяльність в осередках промислів навчальних майстерень короткої дії найбільше виправдовувала сподівання сучасників на активізацію традиційного художнього ремесла і опірність впливам на нього великих художньо-промислових шкіл чи так званих «земських кустарних заводів», які руйнували усталену традиційну структуру промислів.



Іл. 20. Учніські проекти стрічкових орнаментальних мотивів у виконанні пензлем. Завдання 1-ше // Homolacz K. Podręcznik do wicze zdobniczych. – Krakw, MCMXXIV. – S. 156

мислах, каталізатором якого виступив чинник художньо-ремісничої освіти. Ідея розвитку артілей на основі кустарних промислів набула широкого розмаху на початку XX ст., а в 1920–1930-х роках увійшла в нову якість, яку спричинили абсурдні ідейно-організаційні деформації її засад під прапором більшовизму з подальшим нищенням первинних основ традиційних промислів у період наступу тоталітарної державної системи. Позитивним явищем у цей та подальші періоди стала організація шкіл ФЗН (фабрично-заводського навчання) при потужних фабриках, зокрема порцелянових.

Мистецько-освітній рух охопив практично всі види ремесел, серед яких у мистецькому сенсі найрельєфнішими виявилися успіхи гончарних, деревообробних, ткацьких промислів, а також килимарства та вишивки. На базі останніх проявився стійкий безпосередній зв'язок між творчою діяльністю професійних митців образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, архітекторів, з одного боку, та творчістю майстрів народного мистецтва, з іншого. Компромісне або нав'язане співіснування на цій основі найновіших мистецьких пошуків у річищі передових течій професійного мистецтва та свободи творчих дій самих народних майстрів далеко не завжди відповідало усталеним нормам народної творчості, не вписувалося в цілі та завдання традиційного промислу. Втім, великою заслугою більшості розгляну-

Загалом, як свідчить історичний шлях розвитку розглянутих навчальних закладів, головною метою їхньої діяльності декларувалася допомога кустарям у вирішенні проблем збереження неповторної художньої своєрідності традиційних промислів. Реалізації цих намірів часто суперечили дії керівників чи організаторів художньо-ремісничих навчальних майстерень та шкіл, які, шукаючи шляхів успіху в суто економічному плані, що втягувало їх у боротьбу за ринок збуту, зводили нанівець заходи, спрямовані на розвиток самобутнього мистецького обличчя школи чи майстерні. У пошуках оптимальної організації навчального процесу найраціональнішою формою фахової освіти для кустарів було визнано найпростішу модель «пересувної» навчальної майстерні короткого терміну дії. Головна відмінність методики такої майстерні від моделей художньо-промислової школи полягала у практичному вдосконаленні технічних прийомів ремесла, якими володіли вже сформовані етнокультурним середовищем кустарі. Як головний принцип роботи з кустарями практикувалася колегіальна кооперативна праця.

Від кінця 1890-х років мала місце реалізація перших форм артільного руху в про-

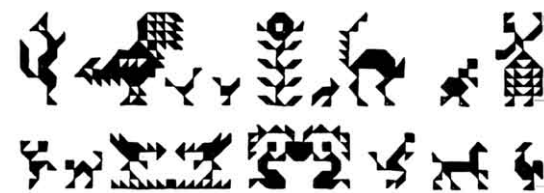
тих шкіл була їх краєзнавча діяльність, музейна справа, видання альбомів, брошур, листівок тощо. Ця діяльність, спрямована на подальше застосування зібраного матеріалу для формування стильового обличчя виробів шкіл, майже в усіх випадках була штучно перервана тоталітарним режимом. Унаслідок цього формування та розвиток власних систем формотворення, декорування, технологічних нововведень були припинені. Краща соціально-економічна ситуація склалася довкола художньо-промислових шкіл, які були безпосередньо пов'язані з підготовкою майстрів художніх ремесел міського типу чи для успішних фабричних підприємств. Програми «міських» художньо-промислових шкіл Східної України у складі Російської імперії активно інтегрували досвід кращих аналогічних навчальних закладів Європи, зокрема Австро-Угорщини та її складових: Чехії, Галичини. Мав місце широкий обмін фактичними, технологічними знаннями і, найголовніше, ідейно-естетичними та мистецькими концепціями, що формували сутність національного мистецтва всупереч державним кордонам.

Новий етап розвитку мистецької та художньо-промислової освіти настав у липні 1917 р., коли за ініціативою голови Центральної Ради Михайла Грушевського був створений спеціальний відділ сприяння розвитку мистецтв — музики, театру, образотворчого та художньо-промислового мистецтва.

Згодом, на базі, закладеній у часи Української Револуції, була сформована державна мережа вищої та середньої художньо-промислової освіти. Водночас стало широко практикуватися студійне навчання основам образотворчого мистецтва при заводах, фабриках, сільських клубах і навіть військових частинах, яке мало переважно пропагандистський характер і через брак професійних викладачів розвивалося слабо.

Намагання уподібнити функціонування вищої мистецької школи до новітніх форм дизайн-освіти та індустріального виробництва здійснювалося мляво, незважаючи на активне відкриття відділів декоративно-ужиткового мистецтва, спеціальних навчально-виробничих майстерень чи «майстерень стилізації». Сформованих раніше традицій вишив із тяжінням до образотворчості не могли змінити й запроваджені нові теоретичні курси з прикладних та індустріальних форм. Проблему розгортання мережі художніх профшкіл на підставі наукового вивчення панівних форм кустарного та художньо-промислового виробництва в регіонах розглянув організатор і теоретик мистецької освіти І. Врона. Формування мережі художніх шкіл «виключно на конкретні потреби промисловості» [4, с. 40] він розглядав не як суму, а як систему залежних взаємопідтримуючих і взаємодоповнюючих одиниць, керованих центральними або вузловими для кожного району органами. Вихідною позицією для розбудови такої системи мали стати реально існуючі й конкретні виробництва або ж традиційні осередки кустарних промислів. Відповідно до цих теорій мистецька школа різних рівнів повинна була, на відміну від старих шкіл, безпосередньо та органічно вростати в промислове виробництво і творити з ним єдине ціле, а не просто пристосовуватися до потреб і запитів виробництва.

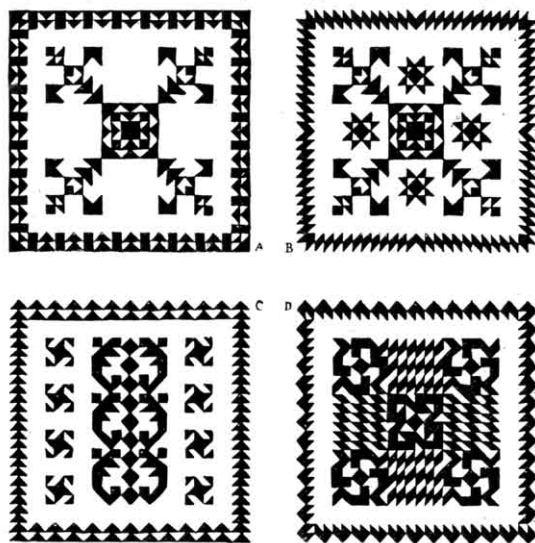
Таким чином, за період від 1917 до 1930 р. в Україні була сформована і діяла така мережа художніх шкіл: п'ять вищих шкіл (Київський художній інститут, Одеський художній політехнікум, Харківський художній технікум, Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми), паралельно діяли дванадцять художньо-професійних середніх шкіл у Києві, Харкові, Одесі, Миргороді, Запоріжжі, Луганську, Зіновіївську, Артемівську, Могилеві, Кам'янці-Подільському, Глинську [5, с. 111]. Поряд із профшколами фахове мистецьке навчання



Іл. 21. Учніські вправи на творення стилізованих зооморфних та антропоморфних мотивів у виконанні пензлем. Завдання 3-тє

проводили дворічні художні курси в Харкові, Києві, Одесі та Дніпропетровську, що існували переважно як підготовчі до вишів.

На етапі становлення української мистецької освіти 1920-х років розвиток авторських методик у сфері дизайну та декоративно-ужиткового мистецтва особливо відчутно домінував на тлі базованих на академізмі петербурзької школи дисциплін суто образотворчого спрямування. Скерування інтелігенції на шлях функціонального розуміння мистецтва йшло в річищі загальноєвропейських тенденцій формування школи нового типу — дизайн-освіти. При цьому мистецькими засобами українська інтелігенція 1920-х років вирішувала чільні завдання відродження нації через культуру. Подальша політика ідеологізації та уніфікації під пресом тоталітарного режиму знищила розмаїття авторських методик, що розви-



Іл. 22. Учніські вправи на творення стилізованих рослинних мотивів у виконанні пензлем. Завдання 3-тє

пресій. Драматизм ситуації полягав у тому, що влада виразно окреслила роль мистецької школи — бути ефективним засобом впровадження штучних схем функціонування мистецтва на службі більшовицькій ідеології (іл. 9, 11).

Мистецько-освітні процеси й деякі форми організації художньо-ремісничої освіти, ініційовані Києвом, торкнулися й західних областей України. Наприкінці 1920-х років відбулась і реорганізація фахової освіти Галичини, зорієнтована на зразки реформаторських процесів західноєвропейських країн. Наслідком реформи стало переведення Львівської промислової школи (1876) в ранг технічної з поділом на ступені гімназійного та ліцейного навчання. Шляхом подальшого реформування 1938 р. був створений Державний інститут пластичних мистецтв у Львові з п'ятирічним терміном навчання. Але інститут проіснував лише один навчальний рік (1938–1939), так і не реалізувавши запланованих програм. Поряд із ним до кінця 1930-х років у Галичині діяло кілька навчальних закладів ремісничого та художньо-промислового профілю. У вересні 1940 р. на базі Державного інституту пластичних мистецтв формується Львівське державне художньо-промислове училище. Воєнний час (1941–1944) складає окрему сторінку функціонування Львівської художньо-промислової школи [22, с. 25–35].

валися в Україні у різних навчальних закладах вищого і середнього рівнів. Яскраво виражений національний характер витворюваного декоративно-ужиткового мистецтва особливо дисонував із законодавчою політикою, в очах якої воно стало набувати більшої небезпеки, ніж образотворчі стереотипи російського академізму (іл. 12, 26). Цілі мистецькі напрямки разом із досягненнями провідних митців-педагогів було проголошено «фашистсько-націоналістичними» [15, с. 86]. Реорганізація та скасування були піддані найкращі заклади художньо-промислового спрямування в Кам'янці-Подільському, Межигір'ї, такі ж факультети чи відділи в Харкові, Києві й Одесі. Показово, що навіть актуальний на той час конструктивізм було визнано «українською націоналістичною вигадкою» [15, с. 86], тому саме прикладники і монументалісти зазнали перших і найжорстокіших ре-

Викладачі та випускники Львівської ХПШ відігравали чільну роль у вирішенні проблеми взаємодії новітньої індустріально-технічної і традиційної народної естетики. Викристалізована у школі методика і творча практика чинили постійний вплив на загальний мистецько-ремісничий рух Галичини відповідно до загальноєвропейських тенденцій розвитку мистецтва і дизайну, формуючи водночас суто галицьке обличчя останнього. Очевидним доказом цього стала кристалізація методологічно і якісно нових навчальних дисциплін, зокрема композиції (іл. 16–18).

В охоплений дослідженням період простежуються еволюційні й революційні характеристики композиції — від позбавленого наукового підґрунтя розуміння її як допоміжного засобу організації твору до оформлення її у виразно регламентовану систему правил, методичних прийомів і перетворення на центральну категорію мистецтва. Причому недооцінювання ролі композиції в навчальному процесі могло мати такі ж негативні наслідки, як і занадто жорстка регламентація, що іноді суперечила самій сутності мистецтва.

Слід зазначити, що вектор розвитку творчого методу в рамках шкіл художньо-промислового спрямування часто і динамічно змінювався впродовж майже кожного десятиліття, оскільки декоративно-ужиткове мистецтво завжди тісніше пов'язувалося з економічними, політичними і соціальними чинниками життя суспільства. Ці чинники ставали особливо вагомими, формуючими завдання шкіл художньо-промислового профілю і дизайну як очевидної, хоча й вербально не означеної на той час, творчої сили.

Уже з перших місяців навчання учні деревообробних, різьбярських, гончарних чи ткацьких шкіл Галичини опановували так звану «абстрактно-геометричну стилізацію», тобто вивчали і самі творили орнаментальні композиції, похідні від народного мистецтва. Іноді, як у випадку програм деревообробних шкіл, орнамент різьбився за конкретними зразками або імпровізувався без попереднього підготовчого рисунка. Методики фахових шкіл передбачали вивчення і практичне використання форм та орнаментики декоративно-ужиткових виробів різних стилів і різних історичних епох. Завдяки цьому учні могли працювати на замовлення за різних обставин, озброєні широкими можливостями та знаннями (іл. 4, 5, 6, 10). Для такого типу шкіл, як килимарські та ткацькі, поряд з проблематикою орнаментики визначальною композиційною проблемою була естетика кольору.

Опанування основ композиції за типовою методикою шкіл художньо-ремісничого профілю передбачалося також у рамках вивчення рисунка, який у таких школах поділявся на фаховий (конструктивний або «промисловий») і декоративний. В окремих школах викладалися так звані елементарний геометричний та орнаментальний або фігуративний рисунки, що в основі своїй відповідали різновидам створення композиції орнаменту. У тих школах, де фахові знання потребували праці з об'ємом, рисунок міг викладатися у ще одному різновиді — як «рисунок фігуративний».

Практика викладання композиції на дещо вищому рівні, ніж у фахових школах, була поставлена у Львівській ХПШ, що була безумовним лідером серед усіх навчальних закладів художньо-промислового спрямування у Східній Галичині. Особлива увага до композиції досягла апогею в методиці школи на початку 1920-х років. Тоді для всіх фахових спеціальностей читалася окрема дисципліна — «наука художнього оформлення», що поєднувала в собі теорію і практику композиції. У теоретичному сенсі цю дисципліну доповнювала «наука про форми і стилі у будівництві», що також була окре-

мим предметом викладання [22].



Іл. 23. Учніські вправи на творення стилізованих антропоморфних мотивів у виконанні пензлем. Завдання 3-тє



Іл. 24. Робота учнів
III–V курсів Львівської ХПШ.
Керамічний ватран. Проф.
Гаєвський. 1920-ті рр.

Загальноєвропейські тенденції, започатковані «утверджувачами нового мистецтва» в річищі авангардних течій та конструктивізму, безумовно, мали вплив і на перебудову навчального процесу та розклад дисциплін у Львівській ХПШ. Зокрема, провідними дисциплінами на відділі художнього промислу від 1925 р. стають «загальна наука про форми» та «наука про декоративні форми» (іл. 16). Наприкінці 1920-х років серед предметів, що читалися у Львівській школі декоративного мистецтва і художнього промислу, композиція була остаточно виділена в самостійну дисципліну. Аналогічні методологічні зрушення відбувалися в навчальних закладах центральних та східних областей України (іл. 14, 15).

Протягом 1920-х років композиція як вчення, рідше як навчальний предмет, викристалізувалась у всеохоплюючу інтегруючу дисципліну з визначальною роллю у процесі формування митців декоративно-ужиткового та монументально-декоративного мистецтва.

Зокрема, найсміливішим методичним досягненням КХІ 1920-х років стало введення в навчальний процес практично всіх курсів і факультетів так званих формально-

технічних дисциплін — фортеху, що викладалися паралельно з іншими фаховими предметами і поділялися за формальними ознаками засобів вираження художнього образу на композицію, рисунок, колір, простір і обсяг. Метою цього зведеного курсу був розвиток у студентів знань форми на основі аналітично-конструктивного методу; вивчення елементів, з яких складається художня форма; підведення об'єктивної (психофізичної) бази під вивчення кольорних явищ; опанування методів зіставлення кольорів у просторі з метою розвитку кольорового відчуття тощо. Аналізуючи ці найсуттєвіші фрагменти програм «фортехівців», можна звести їх до спільного знаменника, який полягає у вихованні «формальної культури» з акцентом на вивченні абстрагованих властивостей відображуваного матеріального світу (іл. 9, 11). Особливу увагу в цій системі вишколу звертали на композицію, що мала навчити оперувати формою на площині або у просторі в галузі об'ємно-просторових мистецтв, які формували нове обличчя більшовицької ідеології [17, с. 12]. Таким чином, навіть те мистецтво, що обирало центральною категорією свого розвитку композиційні закони і формальні засоби вираження, залишалося ідеологічним за своєю суттю. Не був вільним від ідеології навіть кубізм. Згаданий мистецький стиль поставив на місце неприйнятних для суспільства явищ раціоналізований порядок і тим самим підтвердив свою ідеологічність. Провідники фортехдисциплін у Києві, Харкові та Одесі намагалися використати надбання новаторських стилів та напрямків якнайширше, однак сприйняття кожного нового явища часто обмежувалося його вивченням лише як «виробничої бази», а не мети творчості [12, с. 61]. Виходячи з позицій, близьких до методів Веймарського Баугаузу, всі навчальні програми періоду вронівського керівництва КХІ були спрямовані на злиття мистецтва з технікою. Втім, соціалістична утопія ігнорувала об'єктивні обставини, далекі від тих соціально-економічних умов, у яких у цей історичний період працювали митці Баугаузу, програми якого були довготривалим орієнтиром для аналогічних шкіл усієї Європи.

Саме з метою зміцнення нової фортехівської доктрини 1928 р. до КХІ був запрошений з Петрограда Казимир Малевич, що його авторитет як одного з лідерів авангардних концепцій на той час уже був достатньо сформований. Характерна символічна мова живопису К. Малевича була перенесена ним і в сферу суто методичних вербальних по-

нять. Останнє могла б яскраво проілюструвати так звана «наука живописної хірургії» [17, с. 26], започаткована в окремо створеному в КХІ для К. Малевича науково-дослідному кабінеті. Хоча інтелектуальні потуги Малевича в короткий період перебування у Києві видаються провокативними і засимволізованими, проте деякі його формальні експерименти знайшли успішне відображення в декоративно-ужитковому мистецтві та дизайні (іл. 13). Варто лише згадати його знаменитий реалізований у кераміці творчий експеримент (маємо на увазі порцеляновий чайник і горнятка «Супрематизм», створені у Петербурзі), щоб погодитися з таким висловлюванням його автора: «У другій своїй стадії супрематизм може розглядатися як форма, яка може бути прикладною, створивши новий стиль супрематичного декору» [9, с. 115]. Викладений К. Малевичем теоретичний аналіз футуризму, кубізму та інших нових мистецьких течій з точки зору їхньої композиційної структури та ідейної сутності знайшов своє місце в українських виданнях «Нової генерації» — об'єднання пролетарських митців. Це мало велике значення для розповсюдження дизайнерських ідей авангарду й поза межами Києва, насамперед у вишах Харкова та Одеси, бо саме у цих містах «Нова генерація» мала найактивнішу підтримку своїх світоглядних позицій.

У мистецько-освітньому середовищі Харкова композиційні проблеми форми, кольору і простору, «просторова акордність» людини і техніки, їх «взаємний ритм» найяскравіше виражалися, на думку сучасників, в особі Василя Єрмилова, лідера серед представників індустріального мистецтва [16, с. 155]. Сам В. Єрмилов та його численні однодумці, аналізуючи власну творчу практику «художників-конструкторів», твердили, що у період 1920-х років «станкова живописна форма відміталася начисто» [18, с. 30]. Декоративно-монументальна робота над розписами клубів, агітпоїздів, заводів, автомобілів, сцен займала чільне місце у творчій практиці періоду, визначаючи композиційні параметри і композиційні підходи (іл. 14, 15).

На початку 1930-х років апологети формально-технічних циклів дисциплін, що паралельно розроблялись у Київському, Харківському та Одеському художніх інститутах, зазнали бруталної критики, підігрітої ідеологами диктатури пролетаріату. Замість відносного плюралізму методик було насаджено жорстку уніфікацію програм, думок та ідеології. У немильоту потрапили насамперед творчі особистості, здатні творити нові художні концепції. Втім, попри зупинку невдовзі після старту, позитивний вплив «фортехівської» навчально-методичної практики на творчий процес є очевидним — насамперед у намаганні дати не конкретні рецепти творчості, а спонукати до глибинного проникнення в таємниці мистецьких процесів. Цих зрушень у розумінні мистецької творчості вже ніяка сила не могла зупинити.

При зіставленні оригінальної західноєвропейської практики початку 1920-х років, зокрема й Й. Іттена, Л. Могой-Надя, Г. Поелзіґа та ін., з мистецько-педагогічними здобутками насамперед київської й харківської вищих мистецьких шкіл напрошуються аналогії циклів формально-технічних дисциплін, які там викладалися. З методологічної практики згаданих вище навчальних закладів виходили головні доктрини психологічно-феноменологічної орієнтації, які визначали формальні принципи художньої мови. Ніколи раніше композиційні доктрини не розвивалися так бурхливо.

Апологети формально-технічних дисциплін вибудовували ідеологію композиційних принципів на противагу ідеологічному та позитивістському світогляду. У мистецтві фортехівці на перший план виводили конструктивні завдання, форму як ідею, технологію та засіб зо-



Іл. 25. Будівля Коломийської
гончарної школи. Фото 1992 р.



Іл. 26. Анімалістичні посудини «Баранці». Поч. 1920-х рр. Межигірський художньо-керамічний технікум. Глина, поливи, гравіювання, тиснення. Фонд Ярослави Музики, ЛДГМ

браження. До цього неминує спонукать чинник зміни матеріалів і технологій в архітектурі, декоративно-ужитковому мистецтві та дизайні, що зароджувався. Конструктивні засоби організації композиції та узагальненість стилістики кубізму не могли не проявитися і в методиці викладання скульптури. І, як бачимо, композиційні завдання «фортехівців» у вищих східних областей України значною мірою були спорідненими із завданнями, які ставили у своїх навчальних підручниках митці-педагоги Галичини у 1920-х роках.

Авторитетний теоретик мистецтва, митець і педагог Львівської та Краківської мистецьких шкіл Кароль Гомолач вважав першочерговим постулатом своєї методики скерування учнів на шлях самостійних композиційних проб та експериментів. Свою методику К. Гомолач виклав у двох підручниках та численних статтях [26, с. 27]. В унісон до методики К. Гомолача скульптор і професор Львівської ХПШ Станіслав Махневич усередині 1920-х років закликав учнів зламати знання про давні стилі й творити ніби з самого початку [31, с. 3]. Реакцією на стильове «бездоріжжя» кінця XIX ст. скульптор вважав створення нових форм та конструкцій не з метою декоративного маскування конструктивної недолугості та штивності, а відповідно до призначення і матеріалу конкретного предмета [31, с. 3]. У пошуках найвідповіднішої форми та конструктивної логіки професор рекомендує звертатися до природи і вивчати, як сформоване те чи інше творіння. Декорування на основі джерел народного мистецтва не повинне «гасити» конструкції, що тяжіє до простоти і цілісності, а натомість має виразно говорити мовою вжитого матеріалу — дерева, металу, каменю тощо. Таким чином, логічне поєднання формотворчої та декоративної систем трактується як визначальна суть речей. Формальні грані (нормативи) композиційної цілісності окреслювалися єдністю просторової, об'ємно-пластичної та колористичної структур. У Галичині 1920-х років праця професора, теоретика мистецтва Кароля Гомолача (1874–1962) стала немовби євангелієм з композиції.

Методика К. Гомолача насамперед охопила світ матеріалізованих орнаментальних форм. Особливу увагу у своїй методиці автор приділяє проблемі залежності орнаменту від матеріалу і призначення. Він категорично виключає з поля зору нематеріалізований, абстрактний орнамент (як неіснуючий у природі) й залишає нематеріальне розуміння орнаментальних форм науці геометрії, яка має опосередкований зв'язок із мистецтвом. Таким чином, він робить висновок, що в основі процесу декорування лежить не зв'язок елементів чи фігур між собою, а враження, які ці елементи чи фігури викликають. Змістовий характер процесу декорування спричиняє зв'язок між матеріалом, технікою і типом орнаменту, що розвивається на їх підставі. Особливістю методики Гомолача можна вважати акцент на диференціації підходів до творення композиції: геометричних, ужиткових, конструктивних [27, с. 166]. Подаючи окремі приклади та вправи зі створення композиції об'єкта, автор на-

голошує, що найкращих результатів можна досягти при сукупному застосуванні всіх трьох згаданих підходів.

Неминучим для даного дослідження є з'ясування проблеми постійної й нероздільної взаємодії форм і методів навчання декоративно-ужиткового, образотворчого мистецтва і дизайну. Ця зустрічна взаємодія яскраво відстежується вже починаючи з базових навчальних предметів: рисунка, живопису, композиції та проектування — і закінчуючи найрізноманітнішими проявами дизайну (іл. 26–30).

Широкий діапазон графічних засобів зображення був обов'язковим для опанування як невід'ємна складова процесу проектування в усіх без винятку мистецьких навчальних закладах. У спеціальних методичних посібниках і проектах викладачів та учнів можна простежити візуалізацію різних етапів формотворчого процесу за допомогою таких видів зображень, як ескіз, креслення, рисунок, кольорова графічна подача. Доволі часто всі ці види зображень проектною частини позначені своєрідністю авторського трактування і виступають як складові творчого процесу, що мають власну мистецьку вартість. Дослідити шляхи стилізації та формування проектних образів, а також методи графічної формалізації можна на прикладі пошуків орнаментальних форм на основі природних мотивів, проектів декоративних фризів, учнівських вправ на створення осередкових, стрічкових чи рапортних орнаментальних мотивів тощо. Методичні підходи до графічних проектів передбачали як універсальний характер вправ, так і цільове пристосування до потреб того чи іншого виду декоративно-ужиткового мистецтва: для оздоблення інтер'єрів, проектування гаптів, мережива, вишивок, різьби по дереву, ткацтва, металопластики тощо. Перераховані різновиди графічних учнівських проектів практикувалися в усіх типах мистецьких шкіл. Особливо важливе значення графічне проектування мало при підготовці фахівців з ужиткової графіки та художників книги. У таких митців-педагогів, як В. Кричевський та Г. Нарбут, проектування нових, авторських шрифтових форм набувало рис загальнонаціональних, ставало важливою складовою культуротворчого процесу українського відродження 1920-х років (іл. 12). Так, художні особливості «нарбутівки», її особлива пластична виразність дозволяли ототожнювати появу цього, в принципі, рукотворного шрифту з новою епохою української типографіки. За основу шрифтоутворення найчастіше бралися аналогії з літерами давньоруських літописів, переосмислювалася графічна культура епохи українського бароко. Проектне моделювання засобами графічної лінії, засобами площин-шаблонів найпростіших геометричних фігур особливої популярності набуло в період розквіту конструктивізму. Мистецька підготовка в Україні, насамперед у Київському і Харківському художніх інститутах, була значною мірою зорієнтована на програми Баугаузу, на ідеї Л. Мохой-Надя та Я. Чихольда. У середині 1920-х років викладачі київського і харківського вишів, як і представники українського панфутуризму, були добре ознайомлені з типографічними досягненнями багатьох країн Європи і з ідеями Поля Реннера щодо механізованого графічного мистецтва, а також із його статтю «Елементарна типографія» (1925) у лейпцизькому журналі «Typographische Mitteilungen». Новий типографічний дизайн того часу яскраво репрезентував журнал «Нова генерація», що виходив під проводом ідеолога українського панфутуризму Михайла Се-



Іл. 27. Учніські роботи. Агітаційна кераміка. 1920 - 1930-ті рр. Миргородський керамтехнікум

менка. У дизайні цього журналу, а саме в розташуванні заголовків, ілюстрацій, композиції обкладинок, активно застосовані фотомеханічні засоби, експресивне поєднання фотографічного і текстового змісту.

Утім, сухий програмний утилітаризм прихильників кубізму та конструктивізму чи деструктивні полярності панфутуризму не змогли витіснити з навчального процесу мистецьких шкіл України потужну ремісничу традицію і потяг до джерел народної орнаментики. Цьому сприяли і стилістичні тенденції Ар Деко середини 1920-х років. Яскравим унаочненням цього можуть слугувати проекти плакатів, печаток та обкладинок, виконані учнями Львівської ХПШ у 1920-х роках у програмних рамках навчально-творчих робіт. Частина українських митців-педагогів розглянутого періоду культивує лінію як основний виражальний засіб у живописі та графіці. Вершинним досягненням у цьому плані є прикладна орнаментальна графіка Василя Кричевського. Його графічні проекти, втілені в життя (часто за допомогою учнів) у вибійці, килимарстві, інкрустації деревом та соломкою, в художній кераміці, меблях, по суті, розмивають традиційну систему видів мистецтва, де графіку обмежували лише притаманними їй техніками, матеріалами й художніми засобами.

З початку 1930-х років авторська стилістика ряду творів прикладної графіки В. Кричевського феноменально змінюється — мало не діаметрально, порівняно зі щедро орнаментованими композиціями 1920-х років. Під впливом конструктивізму В. Кричевський будує композиції книжкових обкладинок майже виключно пластичними засобами самого шрифту на основі геометричних ритмів літер. Однак сила впливу творчих особистостей В. Кричевського, М. Бойчука при розбудові графічного відділу ХХІ не затьмарила особистісного звучання творчої лінії їхніх послідовників: Софії Налепинської-Бойчук, що очолила 1922 р. майстерню графіки в Інституті пластичних мистецтв у Києві, та Івана Падалки в Харківському художньому інституті, де він створив цілу школу. При всій різноплановості авторських стилів представників графічного мистецтва київської та харківської шкіл їх об'єднувала насамперед «нова естетика» і краса виробничо-ремісничого, а не абстрактного мистецького рисунка», за висловом Івана Врони.

Критичне переосмислення стереотипних норм і понять у практиці художнього формотворення охопило і творчість художників театру, а водночас так званих художників-виробничників В. Єрмилова, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова та ін. Названі митці намагалися відстежувати первинні закономірності стилізації, формувати ідейні основи тектонічного вирішення образу, по-новому вирішувати проблеми композиції, ритміки, фактури тощо.

У просторовому вирішенні композиційно-образні риси форми на основі шаблонних першоелементів найвиразніше втілилися в навчальних роботах відділів скульптури. Про спільність методичних підходів у цій сфері красномовно свідчать виявлені нами фотографії експозицій скульптурних відділів ХХІ та Львівської ХПШ 1920-х років. Об'ємно-просторові модульні композиції на основі простих геометричних фігур — кубів, куль, циліндрів, пірамід — становили зміст перших навчальних завдань у програмах вишколу скульпторів (іл. 16).

Тут слід згадати і таких відомих українських скульпторів початку ХХ ст., як Михайло Черешньовський, Андрій Коверко, Нестор Кисілевський, що закінчили Коломийську школу різьби, а далі продовжували навчання і творчу практику у вищих школах мистецтв та за кордоном. У творчості цих митців яскраво проявився синтез мистецтва різьби по дереву в його проектно-конструктивних, декоративно-ужиткових і монументально-декоративних формах з хистом скульпторів образотворчого спрямування. Такий синтез знайшов своє особливо виразне втілення в ансамблевому вирішенні храмового простору в іконостасах, вітарях, тетрапотях, кіботах, світильниках (павуках) тощо — у річищі пошуків так званого українського стилю в декоративно-ужитковому мистецтві та архітектурі початку ХХ ст.

На відміну від галицької скульптурної школи, в Києві скульптура у своїх монументально-

декоративних формах не знаходила на початку ХХ ст. активного впровадження у навчальний процес із подальшою реалізацією на практиці, в архітектурі. Яскравою ілюстрацією художніх та методичних позицій скульптурного відділу ХХІ є виявлені нами унікальні фотографії експозицій навчально-творчих робіт І–ІІІ курсів 1924–1925 навчального року з Центрального архіву м. Праги (іл. 9, 11). Як і у Львівській ХПШ, студенти розпочинали з елементарних архітектонічних просторових композицій із простих геометричних фігур, далі переходили до портретної стилізації голови людини, а відтак — до фігурних і двофігурних композицій. Утім, на прикладі даних робіт видно, що адаптація кубізму і конструктивізму до тодішньої художньої ситуації в київському виші відбувалася активніше, ніж у Львові. Якщо в учнівських скульптурах Львівської ХПШ переважали образно-асоціативні, символічні ілюстративні рішення, то навчальні роботи студентів ХХІ відзначалися суворим геометризмом форм, міцною конструктивно-тектонічною основою, якоюсь роботизованою динамікою, розрахованими, очевидно, на подальше укрупнення.

Творча практика у стінах мистецьких навчальних закладів підтверджувала мистецтвознавчі висновки Святослава Гординського про головну проблему творчості на переломі ХІХ–ХХ століть: проблему побудови твору на формальній основі.

Галуззю художньої творчості, в якій уперше реалізували свої художні концепції представники авангарду, звертаючись до промислового виробництва, стала кераміка. Варто згадати, що 1918 р. Георгій Нарбут разом із групою передової художньої інтелігенції, ядром якої було дореволюційне творче угруповання «Мир искусства», сприяє відновленню діяльності Імператорського фарфорового заводу. Тут, поряд із С. Чехоніним, перші зразки агітаційного фарфору та тиражованого посуду створювали вихідці з України — послідовник французького кубізму Н. Альтман, О. Бельцова, О. Щекотихіна-Потоцька. Агітфарфор та загальна творча атмосфера, що панувала на Петербурзькому заводі у післявоєнні роки, стали підґрунтям для появи суто авангардного твору-явища. Йдеться про супрематичні керамічні твори К. Малевича 1923 р. (іл. 13). Якщо, за популярною в ці роки формулою, революції були «локомотивами історії», то локомотивом розвитку кераміки авангарду в прямому і переносному значенні цього слова став «супрематичний чайник» К. Малевича. В основу формотворення художник поклав прямий кут, кулю, куб, циліндр. В основу орнаменту — математичний, тобто «машинний», шлях його отримання. Ідеєю творів стало виявлення краси максимально функціональної та економічної речі.

Практичність і функціональність повною мірою властиві й згаданому чайнику — твору, який більш ніж на півстоліття був «позбавлений» цих рис унаслідок безпідставних присудів мистецтвознавців. Керамічні твори К. Малевича — це своєрідне питання до філософії сучасності: чи стане машина твором мистецтва і чи може машина бути художником-творцем?

Виразальні засоби та ритмічна організація на основі народної орнаментики нерідко доводились у постмодерний період до максимальної геометризації та рафінованості, що відповідало конструктивістським ідеям. Аналогічні пошуки проводилися і стосовно форм посуду, які нерідко спрощувалися до первинних геометричних об'ємів. Цікаві вирішення форми мали місце у традиційних анімалістичних посудинах, створених у Межигірському керамічному технікумі (іл. 26). Незважаючи на новаторські вирішення форм таких посудин та їх велику різноманітність, їм притаманний глибоко традиційний характер. Вдало знайдена конструктивність форм, поєднана з інтерпретованою архаїчною орнаментикою, забезпечує окремим виробам існування поза тенденціями художньої моди, «зависання» в невизначе-



Іл. 28. С. Гординський.
Відзнака «Р Ш 50»
(Рідна школа). 1931 р.
Метал жовтого кольору,
емаль

ному часовому просторі. Окрім творчого переосмислення народних традицій, на výroбах межигірців позначалося і критичне засвоєння досвіду славетної художньо-промислової школи Німеччини Баугауз, із діяльністю якої в 1921 р. ознайомився керівник Межигірського технікуму В. Седляр.

Звісно, при будь-якому ідеологічному спрямуванні творчих концепцій на основі синтезу мистецтв чи не головну роль відігравало проектування інтер'єрів, меблів та художніх виробів із дерева.

Отже, в методиці 1920–1930-х років посилюється інтерес до проблеми формотворення, до орнаменту як до засобу конструктивно-образного вирішення предмета. Відчутна зміна орнаментальних інтерпретацій у бік динамічних поєднань геометризованих площин, які підкреслюють звучання форми і конструкції предметів. Нові принципи створення образу декоративно-ужиткової речі позначилися прагненням до геометризованої чистоти її загальної структури та складових форм. На відміну від глибшого за своєю філософською сутністю модерну, його наступник, посталий майже двадцятиліття пізніше стиль Ар Деко в сутності творчого підходу віддавав перевагу формальному принципу. На хвилі нових тенденцій моди з курсом на декоративізм митці-педагоги середини 1920-х років знову намагалися реанімувати престиж ручних ремесел, стверджуючи, що декоративність є суттєвою рисою всіх пластичних мистецтв, незалежно від їхнього поділу на дизайнерські, декоративні та образотворчі [26]. Сприяла новим тенденціям і діяльність безмежно зростаючої когорти тих, хто міг іменуватися митцями в епоху модернізму [26, с. 6]. Естетична всеїдність модернізму та втома від конструктивістських ідей знову повернули інтерес культури до основ ремесла.

Від середини 1930-х років низка педагогів звернули більшу увагу як на проблеми естетичної культури загалом, так і на співвідношення між естетикою і мистецтвом дизайну.

Таким чином, теорія і практика В. Кричевського, В. Єрмилова, К. Малевича, К. Гомолача, С. Махневича, М. Коверка, а також митців-емігрантів О. Архипенка, І. Кулеця, І. Мірчука та інших митців-педагогів спричинили активний розвиток різноманітних пограничних станів мистецтва на перетині образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури та дизайну, сприяли їхній кооперації у стінах класичних академій мистецтв та шкіл декоративно-ужиткового мистецтва (іл. 30). Методичні моделі, започатковані у рамках мистецько-освітніх процесів на еміграції, детермінують синтезований мистецько-культурний потенціал і різні механізми його застосування в умовах відриву митців-педагогів від рідного ґрунту.

Як бачимо, у школах різних типів низка понять і методичних настанов у тій чи іншій формі залишалися актуальними впродовж усієї першої половини ХХ ст., визначаючи тим самим пріоритети мистецько-освітньої традиції. Серед них базовими були глибокі світоглядні знання, філософська і культурологічна засади, зорієнтовані на класичну спадщину, доміняти естетичного виховання, розуміння першочерговості чуттєвої сфери і природних обдарувань творчої особистості в процесі мистецького вишколу за допомогою документації методичних постулатів конструктивних і формальних категорій. Критичного перегляду зазнав академічний принцип незмінних методик старого зразка, так само випробуванню часом були піддані радикальні та швидкоплинні віяння «ізмів», що не оформилися в переконливу педагогічну систему, а базувалися лише на відмові від традицій.

Багатоваріантність образів і рис інтер'єрів та екстер'єрів, породжених інтеграцією



Іл. 29. Олена Кульчицька.
Відзнака «У.Д.І. (Український Дівочий Інститут).
1881—1931» 1931 р. Метал
жовтого кольору, емаль.
25х25 мм

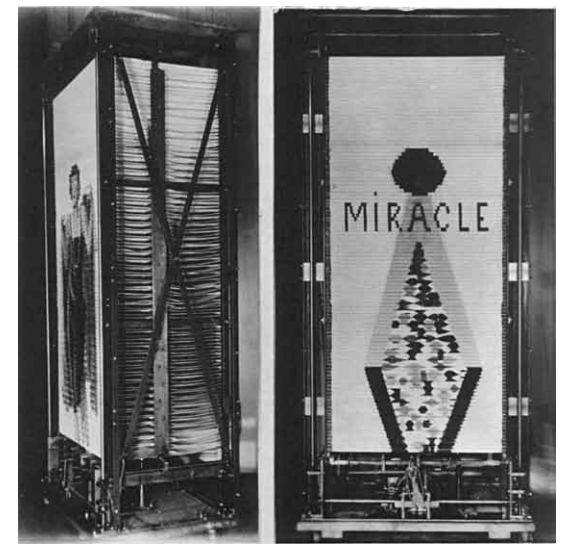
декоративно-ужиткових та монументальних мистецтв, об'єднаних близькістю мети їх формування, врешті-решт оформилася в єдине, хоча й багатогранне мистецьке явище. Відповідно до цього в навчальних закладах розроблялися основи методів взаємодії мистецтв і архітектури в естетичному формуванні міського середовища. Для кожного виду мистецтва та дизайну, що формувалася як освітнє явище, застосовувався певний творчий підхід, що відрізнявся від інших ступенем свого творчого розвитку. В кінцевому результаті формувалася органічна інтеграція на основі програмної ідеї тих чи інших стилістичних пошуків залежно від характеру і потреб кожного історичного етапу.

Панорамний огляд мистецько-освітнього процесу середини ХІХ — середини ХХ ст. показує, що він відбувався на тлі радикальних змін в економічному, суспільно-політичному та культурному житті Європи і був тісно з цими сферами життя пов'язаний. Рух «мистецтв і ремесел», який започаткувався в Західній Європі у другій половині ХІХ ст., поширився по всій Україні і знайшов свій вияв у розробленні нових напрямків і методів діяльності низки товариств, музеїв, мистецьких шкіл та навчальних майстерень.

В охоплений дослідженням період, окрім мистецьких навчальних закладів образотворчого характеру, на українських землях утворилися різноманітні заклади промислової, художньо-промислової освіти і базові для дизайнерського вишколу: політехнічні та академічні навчальні заклади (вищі школи), промислові та ремісничі школи, художньо-промислові школи; реальні школи, фахові навчальні майстерні й лабораторії типу американських «manual training schools»; технологічні майстерні; форма навчання учнів-«термінаторів» при фабриках і в окремих ремісників; доповнюючі й вечірні школи та курси; фахові товариства (технічні, промислові, економічні, торгові, мистецькі), звіти, дискусії, реферати, комісії, внески, петиції, проекти реформ і законів; з'їзди, етнографічні, промислові та мистецькі виставки; конкурси; спілки та об'єднання промисловців, ремісників і митців. Здійснювався обмін досвідом з аналогічними закордонними і вітчизняними структурами, діяли фахові часописи з питань промислу, технології, промислової адміністрації, торгівлі, мистецтва, спеціалізовані видавництва, а також технічні, мистецькі та промислові бібліотеки; поширеною практикою були популярні лекції та курси з метою розповсюдження знань про художні промисли і мистецький вишкіл у суспільстві. Важливим чинником був також вплив мистецьких та промислових кіл, особистий приклад митців-педагогів.

Сьогодні проблематика мистецької освіти та дизайн-освіти як її складової підводить до висновку, що українська мистецтвознавча наука має потужний ґрунт для окреслення мистецькоосвітніх досліджень як своєї автономної субдисципліни.

Незважаючи на всі потрясіння, які переживало українське мистецтво, мистецька освіта завжди залишалася чи не єдиною надійною твердиною, яка оберігала і відстоювала його інтереси, формуючи і його новітні відгалуження, зокрема дизайн із його самобутнім розвитком.



Іл. 30. Олександр Архипенко.
Архипентура. (Запатентована машина
для демонстрації змінного живопису). 1924 р.

1. Архів М. Ф. Біляшівського // ЦНБ АН України. Відділ рукописів. — Док. XXXI.
2. Бєсїда пос. О. Барвінського, виголошена на 65-му засіданні палати послів при бюджетовій дебатї над титулами мїністерства освїти «Шкільництво промислове» // Дїло. — 1891. — Ч. 249.
3. Біляшівський Б., Лашук Ю. Київське кустарне товариство // НТЕ. — 1987. — № 4. — С. 39–44.
4. Врона І. Питання художньої освїти // Шляхи мистецтва. — Харків, 1922. — Ч. 2 (4). — С. 39–40.
5. Горбенко Ю. Мистецька освїта на Україні (школа образотворчого мистецтва) // Новї шляхи. — Львів, 1930. — Ч. 1. — Т. 5. — № 75, 85.
6. Земпер Г. Техническая эстетика. — М.: Искусство, 1970. — 320 с.
7. Каталог виставки шкїл народних і середніх Галицьких в павільйонї Ради шкільної краєвої з поглядом на розвиток шкїл народних і середніх в Галичинї від року 1868–1894. — Львів, 1894. — 20 с.
8. Лебїшак Ю. Наше гончарство. Львів. 30.XI.1907 // ЦДІАЛ України. — Ф. 834. — Оп. 1. — Спр. 120. — Арк. 1–8.
9. [Маца І. (сост. и ред.)] Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация. — М.-Л., 1933.
10. Михайленко В., Яковлев М. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення): Навч. посїб. для студ. вищих навч. закладїв. — К.: Каравела, 2004. — 304 с.
11. Отчет Полтавской губернской управы за 1903 год. — Полтава, 1904. — Вып. I: Отчет Полтавской губернской управы за 1904 год. — Полтава, 1905. — 198 с.
12. Пальмов В. Короткий автожиттєпис художника В. Н. Пальмова // Нова генерація. — 1929. — № 9. — С. 61.
13. Прибыльская Е. Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине // Вестник промышленной кооперации. — 1928. — № 3–4.
14. Пронина И. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 312 с.
15. Сїчинський В. Мистецтво як засїб національного виховання // Карби: Додаток до журналу «Образотворче мистецтво». — 2002. — № 1. — С. 84–87.
16. Сонцїв В. Художник індустріальних ритмїв // Авангард — Харків. — 1929. — № 3. — С. 155.
17. Томах С., Холостенко Є. За пролетарські мистецькі кадри. — Харків: Рух, 1932. — 92 с.
18. Фогель З. Василий Ермилов. — М.: Советский художник, 1975. — 132 с.
19. Франко І. Мозаїка: Із творїв, що не ввійшли до Зїбр. тв. у 50 т. / Упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. — Львів: Каменяр, 2001. — 434 с.
20. Ханко В. Технїчно-мистецька освїта на Полтавщинї: 1870–1910 роки // Українська академія мистецтва: Дослїдницькі та науково-методичні праці. — К., 2001. — Вип. 8. — С. 103–112.
21. Шмагало Р. Гончарний промисел і пїдприємництво: Погляд крізь столїття (з досвїду діяльності навчальної майстернї гончарства в с. Олешнї на Чернїгївщинї) // Народознавчі зошити. — Львів, 2004. — № 1–2. — С. 110–115.
22. Шмагало Р. Мистецька освїта в Україні середини XIX — середини XX ст.: Структурування, методологія, художнї позиції. — Львів: Українські технології, 2005. — 528 с., 742 іл.
23. Шмагало Р. Українська мистецька освїта 1941–1944 рр. // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 25–35.
24. ЦГИА в Петербурге. — Ф. 789, 1901; Дело 54. — Оп. 4. — С. 59.
25. ЦДІА України у Києві. — Ф. 442. — Оп. 93. — Спр. 96.
26. Homolacz K. Modernizm w sztuce i rzemiosle w zwizku z wystaw Parysk. Nak. Muzeum Przem. im. D-ra A. Baranieckiego w Krakowie 1925 // Sprawozdanie z Ksizki F. Jean. Dethieux pod tyt. Ques-ce Que-L'Art moderne. — Krakow, 1925. — 6 s.
27. Homolacz K. Podstawowe zasady budowy ornamentu paskiego i metodyka kursu zdobniczego. — Lww-Warszawa: Ksinica polska T-wa nauczycieli szk wyszych, 1920. — 278 s.
28. Dobesz J. Artystyczne rodowisko Wroclawia okolo roku 1900 // Sztuka okoo 1900 w Europie rodkowej. — Krakow: Midzynarodowe Centrum Kultury, 1997. — S. 123–131.
29. Kunsteriehung, Ergebnisse und Anregungen / Ed. by L. Pallat. — Leipzig, 1929. — 52 p.

30. Lichtwark A. Die Erziehung des Farbensinnes. — Berlin, 1905.
31. Machniewicz S. Pokaz prac uczniw wydziau przemyslu artystycznego przy pastwowej szkole przemysowej we Lwowie. — S. 3.
32. Merunowicz T. Reforma opieki kraju nad rozwojem przemysu. — Lww, 1901. — 29 s.
33. Odywolski S. Rzut oka na rozwz szkolnictwa przemysowego w Austrii z uwzględnieniem stosunkw Galicyi // Czas. — 1885. — № 12.
34. Sztuka na wystawie Lwowskiej w r. 1877. Wystawa Krajowa rolnicza i przemysowa. Organ Komitetu wystawy. — Lww, 1877. — № 24. — S. 2–4.
35. Waetzoldt W. Gedanken zur Kunstschulreform. — Leipzig: Quelle und Meyer, 1921.
36. Wadyslawski S. Nasze szkoy zawodowe mysl i uwagi // Czasopismo Techniczne, 1897. — № 10. — S. 109–111; № 11. — S. 127–129; № 12. — S. 139–141.

Хронологїчна таблиця (Укладач — Р. Т. Шмагало)

*Мистецька освїта (образотворче мистецтво)
в рїгонах України у складї Росїйської імперїї*

- 1728–1760. Дїяльність Києво-Лаврської іконописної майстернї.
II пол. XVIII ст. Малювальний клас у Київській духовній академії.
1767–1773. Рисунок у Першїй урядовїй художнїй школі у Харкові (вчитель — І. Саблуков).
1767–1798. Класи рисунка, живопису та архїтектури при Харківському колегїумї.
1770. Вищі класи рисунка та живопису при Харківському колегїумї.
1805. Кабїнет красних мистецтв у Харківському університетї.
1820–1850-ті. Класи рисунка і живопису в Ніжинському ліцеї кн. Безбородька (викл. — К. Павлов, І. Сошенко, Д. Безперчий).
1832. «Положення про вчителїв рисункїв» та запровадження предмета малювання в школах Росїйської імперїї з ініціативи Петербурзької АМ.
1834–1863. Живописний, рисувальний, архїтектурний кабїнети, Музей красних мистецтв і старожитностей Київського університету св. Володимира (викл. — Б. Клембовський, К. Павлов, Г. Васько).
1847–1863. Курс малювання в Київському університетї (викл. — Г. Васько).
1859. Вихїд у світ спеціального журналу «Школа рисования».
1859. Вечірні рисувальні класи М. Башилова в Київському університетї.
1860–1870. Курси малювання в Єлисаветградї на Катеринославщинї (викл. — П. Крестоносцев, П. Окулов).
1865. Рисувальна школа в Одесї при Т-ві красних мистецтв.
1866. Рисуально-художня школа при Києво-Печерській лаврі (за іншими даними — 1860).
1866. Школа М. І. Мурашка при Київській гімназїї.
1874. Рисувальна школа М. І. Мурашка в Києві, від 1876 — Художня школа М. І. Мурашка в Києві.
1875. Кафедра теорїї та історїї мистецтв Київського університету св. Володимира.
1875. Одеське художнє училище.
1869–1896. Рисувальна школа Д. Раєвської-Іванової в Харкові.
1872. Положення «Про мїські школи» з обов'язковим навчанням рисунка, малювання, співів.
1879. Педагогічні курси для пїдготовки вчителїв рисунка при Петербурзькій АМ.
1882–1897. Школа А. Є. Карнєєва у Севастополї.
1894. Рисувальна школа Г. Г. Мясоєдова у Полтаві.
1896. Мїська художня школа в Харкові.
1897. Київське товариство старожитностей та мистецтв.
1901–1918. Київське художнє училище.
1905. Школа В. Розвадовського у Кам'янці-Подільському.

1908. Харківське художнє училище.
 1909–1910. Класи рисунка при Єлисаветградському реальному училищі (для 103-х учнів) (викл. — Ф. Козачинський).
 1913–1917. Приватна школа рисунка О. Мурашка в Києві.
 1914. Спроба І. Реліна заснувати приватну мистецьку академію на батьківщині — в м. Чугуєві.

*Художньо-промислова та художньо-реміснична освіта
 в регіонах України у складі Російської імперії*

- 1839–1862. Навчання живопису і порцелянового виробництва в ремісничій школі на Волокитинській порцеляновій фабриці.
 1849. Реміснична школа при Києво-Межигірській фаянсовій фабриці.
 1849. Малярська школа Наполеона Буяльського в Києві.
 1871. Майстерні з виготовлення церковних речей Почаєво-Успенської лаври.
 1893. Земська гончарна навчальна майстерня в Постав-Муках, Полтавщина.
 1894. Навчальна майстерня гончарної справи в Опішному, Полтавщина.
 1894. 1-й статут Миргородської художньо-ремісничої земської школи.
 1895. Гончарна школа-майстерня в с. Олешня, Черкащина.
 1895. Навчальна гончарна майстерня в Опішному, Полтавщина.
 1896. Художньо-промислова школа ім. М. Гоголя в Миргороді.
 1897. Спецклас художніх робіт та курсів для готування вчителюк рукоділля під керівництвом О. і С. Курдюсових у Києві.
 1898. Навчальна ткацька майстерня в Дігтярях.
 1900. Навчально-показова гончарна майстерня в Глинську Роменського повіту.
 Від 1908 р. Інструкторська гончарна школа для підготовки інструкторів гончарного виробництва.
 1901. Навчальна гончарна майстерня в с. Нова Водолага Харківської губернії.
 1900–1920-ті. Навчальна вишивальна майстерня Р. Худошинської в Миргороді.
 1902. Навчальна ткацька майстерня в Миргороді.
 1903. Художньо-реміснична школа друкарської справи в Києві; від 1904 — Художньо-реміснична майстерня друкарської справи при друкарні О. Кульженка в Києві.
 1904. Київський художньо-науковий та промисловий музей.
 1905. Навчальна ткацька майстерня в Решетилівці.
 1905. Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа.
 1906. Київське кустарне товариство.
 1906–1907. Гончарна школа-майстерня в с. Берлинці-Лісові Могилівського повіту.
 1909–1915. Макарів-Ярівська керамічна школа на Луганщині.
 1910-ті. Художньо-реміснична майстерня С. К. Медведєвої-Кресткевич у Києві.
 1910-ті. Художньо-ремісничі класи Д. З. Анагорської в Києві.
 1910-ті. Художньо-реміснична школа Київського жіночого т-ва взаємодопомоги в Києві.
 1910. Килимова навчальна майстерня в Скопці.
 1910-ті. Гончарська школа в Дибинцях, Київщина.
 1910-ті. Дві навчальні майстерні вишивки в Миргороді.
 1910-ті. Навчальна вишивальна майстерня в Полтаві.
 1910-ті. Навчальні ковальсько-слюсарські майстерні в Бобриках, Піщаному, Прилуках, Хоролі на Полтавщині.
 1911. Зразкова столярно-різьбярська майстерня в Полтаві.
 1911–1916. Килимова навчальна майстерня в Орлику.
 1912. Художньо-реміснична школа Ю. А. Зелінської в Києві.
 1912. Навчальна ткацька майстерня в Миргороді.
 1913. Реміснична школа при Фабриці ювелірних виробів Й. Маршака в Києві.
 1913. Килимова навчальна майстерня в Опішному.

- 1913–1915. Гончарна школа-майстерня в с. Василівці Вінницького повіту.
 1913–1914. Пересувна гончарна школа-майстерня в с. Цвітна Чигиринського повіту на Київщині.
 1917. Кам'янець-Подільська губернська школа художнього килимарства і ткацтва; від 1922 р. увійшла до складу Кам'янець-Подільської ХПШ.

Мистецька освіта в Україні у 1917–1930-х рр.

1917. 1-й з'їзд українських вчителів і професорів; створення Генеральної шкільної ради в Києві.
 1917. Українська академія мистецтва у Києві (УАМ).
 1917. Вільні державні майстерні у Харкові (на базі Харківського художнього училища).
 1919. Державна школа пластичних мистецтв у Києві (Київське художнє училище).
 1920. Школа народного мистецтва ім. Т. Шевченка в Умані.
 1920. Керамічна школа-майстерня в Межигір'ї, від 1923 — Межигірський художньо-керамічний технікум, від 1929 — Інститут кераміки і скла в Межигір'ї.
 1920. Одеське вище художнє училище; Вільні державні майстерні.
 1920-ті. Художньо-промислові школи в Кам'янці-Подільському, Умані, Глинську, Опішному; навчально-виробничі майстерні в Кролевці, Дігтярях, Решетилівці.
 1920. Художньо-промислова школа І. Мозалевського в Кам'янці-Подільському.
 1921. Одеський інститут образотворчих мистецтв (колишнє Одеське художнє училище, 1875).
 1921. Харківський художній технікум (ХХТ), створений на базі Харківського художнього училища.
 1922. Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ) (реорганізована УАМ).
 1923. Миргородський художньо-керамічний технікум.
 1924. Одеський політехнікум пластичних мистецтв.
 1924. Київський художній інститут (КХІ), реорганізований шляхом злиття КІПМ з Київським архітектурним інститутом.
 1929. Харківський художній інститут (ХХІ) (перейменований ХХТ).
 1929. ХХІ реорганізований в училище.
 1930–1934. Миколаївський художній технікум.
 1931. Сілікатний інститут у Києві.
 1934–1939. Український художній інститут (реформований КХІ).

Мистецька освіта (образотворче мистецтво) в Галичині

- 1830-ті. Приватні уроки рисунка для львів'ян А. Лауба.
 До 1840. Виклади рисунка і живопису в Становій академії у Львові Я. Машковського.
 Середина 1850-х. Приватна школа рисунка О. Тітца у Львові.
 1859. Приватна школа рисунка і малярства А. Рейхана у Львові.
 1866. Приватна школа скульптури П. Філіппі у Львові.
 1886. Фахова школа кімнатного малярства в Ярославі.
 1890. Приватна мистецька школа для жінок М. Гарасимовича у Львові, згодом реорганізована у Школу рисунка, малярства та скульптури.
 1890. Курси малярства М. Созанського та скульптури А. Попеля при відділі архітектури Львівської політехніки.
 1891. Школа рисунка, живопису та скульптури Гарасимовича у Львові.
 1892. Відділ малярства і скульптури Львівської художньо-промислової школи.
 1897. Школа малярства для жінок А. Августиновича у Львові.
 1898. Товариство для розвою руської штуки у Львові.
 1903. Школа малярства С. Батовського у Львові.
 1910–1912. Вільна академія мистецтв Л. Підгорецького у Львові.
 1912. Вільна академія мистецтв у Львові.
 1913. Лекційний курс «Українська штука — погляд на її історію» В. Пачовського під егідою товари-

ства «Просвіта» та товариства ім. П. Могили у Львові.
 1922–1926. Гурток діячів українського мистецтва у Львові.
 1923–1935. Мистецька школа О. Новаківського у Львові.
 1925. Школа живопису і скульптури Союзу польських артисток у Львові.
 1927–1929. Іконописна школа-майстерня для монахів-студитів під керівництвом М. Осінчука у Львові; від 1929 — під керівництвом В. Дядилюка; у 1933 перенесена у монастир Святоуспенської Унівської лаври; 1937–1939 — знову діяла у Львові.
 1928–1944. Кафедра мистецтва Греко-католицької богословської академії у Львові.
 1931–1939. Асоціація незалежних українських митців (АНУМ) у Львові.
 1933. Школа малярства і декорації «Фреска» у Львові.
 1937. Курси техніки гарячої емалі М. Дольницької при Міському промисловому музеї у Львові (лютий–березень).
 1938. Інститут пластичного мистецтва у Львові.
 1939. Приватна школа скульптури М. Черешньовського в м. Болехові.
 1936–1940. Приватна художня школа Я. Лукавецького в Коломиї.
 1941–1943. Мистецько-промислова школа у Львові.
 1943. Вища українська образотворча студія у Львові.

Художньо-промислова і художньо-реміснична освіта в Галичині

1875. Краєва школа ремесел для сиріт С. Скарбека у Дроговижі з художньо-ремісничим вишколом.
 1876. Промислова школа рисунка та моделювання у Львові.
 1882. Школа артистичного промислу.
 1910-ті. Школа прикладного мистецтва М. Вексовної у Львові.
 1910–1914. Товариство прикладного мистецтва «Зеспул» у Львові.

Школи художньої кераміки

Сер. XIV ст. Львівський гончарний цех.
 1876–1914. Коломийська гончарна школа.
 1886. Керамічна станція Львівської політехніки.
 1886–1900. Гончарна школа в с. Товстому.
 1994. Гончарна школа в Підгір'ї.
 1898–1900. Гончарні курси в м. Рата (Рава Руска).
 1903. Гончарна школа в Тисмениці.
 1904. Ліга промислової допомоги у Львові.
 1910-ті. Краєві керамічні курси в Подгужі.
 1933–1935. Керамічна школа-майстерня «Око».
 1922–1939. Клас кераміки Гаєвського Львівської ХПШ.

Школи художнього металу

XIV ст. Львівський цех ковалів.
 1425. Диплом цеху ковалів у Львові.
 1471. Статут цеху ковалів у Перемишлі.
 1578. Статут цеху слюсарів і мечників у Станіславові.
 1595. Львівський золотарський цех.
 1634. Статут цеху бляхарів у Львові.
 1649. Статут цеху гольників і ножівників у Львові.
 1766. Статут цеху годинників у Львові.

1884. Товариство руських ремісників «Зоря» у Львові.
 1887. Школа художнього ковальства і слюсарства в Святниках.
 1892. Відділ художнього слюсарства Львівської художньо-промислової школи.
 1894. Школа художнього ковальства і слюсарства у Сулковицях.
 1898. Руська ремісничо-промислова бурса у Львові.
 1912. Школа слюсарства і котлярства в Новому Сончі.
 1928. Курси металопластики Львівського художньо-промислового музею.

Моделювання одягу

1460. Статут цеху шевців у Перемишлі.
 1533. Статут цеху кравців у Львові.
 1653. Привілеї руських шевців у Перемишлі.
 1889. Шевська школа в Угнові.
 1894. Швейна школа у Львові.
 1897. Шевська школа в Дрогобичі.
 1900. Жіноча фахова школа у Львові.
 1901. Жіноча промислова школа в Перемишлі.
 1903. Шевська школа в Коломиї.
 1906. Школа «Труд» жіночого «Клубу Русинки» у Львові (трилітня школа шиття і крою).
 1900-ті. Жіноча школа галантерейно-горсетярська у Львові.
 1900-ті. Гарбарсько-білоскірнична школа.
 1910-ті. Шевські школи в Добчинцях, Віткові, Старому Самборі.
 1910-ті. Станіславська школа кравчинь фахово-доповнюючого типу.
 1912. Кравецька школа у Львові.
 1913. Курси шиття та крою Жіночої школи домашнього господарства в Угорцях Ванявських.
 1922. Курс крою, шиття і моднярства у Львові при школі ім. Грінченка.
 1929. Дівоча кравецька гімназія сс. Василянок у Львові.
 1932. Дівоча кравецька гімназія «Рідної школи» у Львові.
 1948. Відділ моделювання одягу Вишницької художньо-промислової школи.

Ткацькі школи

1425. Львівський цех ткачів.
 1535. Статут цеху ткачів у Львові.
 1571. Статут цеху ткачів у Самборі.
 1862. Промислово-рукодільна школа у Львові.
 1875. Школа художньої вишивки у Львові.
 1882. Ткацька школа в Косові.
 1883. Відділ ткацтва в Закоп'янській школі. Глиняни (1887), Городенка (1883), Будзанів (1902), Чернівці (1906), Косів (1910-ті), Ріхвальд (1910), Крам (1910-ті), Стрий (1933).
 1943. Килимарсько-ткацький відділ школи гуцульського мистецтва в Косові.

Ткацькі курси

1900. Ткацькі курси Є. Ярошинської в Чернівцях.
 1908. Звиняч.
 1926–1927. Рудки.
 1928. Рава Руска.

Школи мережива

- 1881. Пеняни.
- 1883–1895. Канчук.
- 1884. Школа рукоділля в Перемишлі.
- 1887. Відділ гаптування та мережива Львівської ХПШ.
- 1887. Школа гаптів у Макові.
- 1892. Школа артистичного гапту в Перемишлі.
- 1894. Килимарська школа в с. Вікно.

Художня обробка деревини

- 1537. Статут цеху столярів у Перемишлі.
- 1585. Львівський столярний цех.
- 1605. Львівське теслярське братство.
- 1874. Школа різби в Риманові.
- 1878. Школа різби в Закопаному.
- 1879. Приватна школа-майстерня різби по дереву Н. Лашкевича в Самборі.
- 1882. Відділ художньої обробки дерева (сницарства) Львівської ХПШ.
- 1884. Столярська школа в Станіславові.
- 1886. Столярська школа в Чернівцях.
- 1891. Відділ столярства промислової школи у Чернівцях.
- 1898. Столярська школа в Тернополі.
- 1898. Товариство для розвитку руської штуки у Львові.
- 1904. Краєвий науковий заклад різьбярства та металевої орнаментики у Вижниці.
- 1909. Школа деревного промислу в Делятині.
- 1923. Столярсько-різьбярська майстерня-школа В. Девдюка у Косові.
- 1938. Приватна столярська школа в Бережанах.
- 1943. Відділ різьбярства, столярства і металевої орнаментики Школи гуцульського мистецтва в Косові.

Кошикарські школи, які виготовляли меблі та різноманітні деталі для інтер'єрів

- 1879. Червона воля.
- 1882. Ярослав.
- 1891. Сторожинець.
- 1898. Журавно.
- 1902. Галич.
- 1904. Краєва центральна кошикарська школа у Львові.
- 1906. Джурів, Надвірна.

Розвиток мистецтвознавства у Львові

- 1866. Товариство прихильників шук прекрасних.
- 1868. Товариство «Просвіта».
- 1874. Музей художнього промислу.
- 1892. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка.
- 1893–1922. Кафедра історії новітнього мистецтва Львівського університету.
- 1894–1922. Інститут історії мистецтва при Львівському університеті.
- 1895. Музей етнографії.

- 1898. Товариство для розвитку руської штуки.
- 1904. Товариство прихильників української літератури, науки і штуки у Львові.
- 1905. Національний музей у Львові.
- 1922. Гурток діячів українського мистецтва.
- 1928. Кафедра історії мистецтва Греко-католицької богословської академії.
- 1931. Товариство мистців АНУМ.
- 1947. Українська спілка образотворчих мистців (Мюнхен).
- 1951. Державний музей етнографії та художнього промислу.

Мистецька і реміснична освіта на Волині

- 1805. Рисунок як навчальний предмет у Кременецькій гімназії.
- 1818–1833. Кременецька гімназія перетворена у Волинський ліцей.
- 1871. Майстерні з виготовлення церковних речей Почаєво-Успенської лаври.
- 1905. Ткацька майстерня Овруцького жіночого монастиря.
- 1920-ті — поч. 1930-х. Почаївська художня школа.
- 1924–1934. Ремісничо-промислова школа в Виснівці.
- 1930-ті. Виставки, лекції, вакаційні курси на базі Кременецького ліцею.
- 1930. Ремісничо-промислова школа в Костополі; Державна школа будівельних ремесел у Кременці; Ремісничо-промислова школа в Луцьку; Ремісничо-столярна і колодійсько-ковальська школа в Острозі; Державна ремісничо-промислова школа в Смудзі; Ремісничо-промислова школа у Володимирі; Ремісничо-промислова школа в Здолбунові.

Мистецька освіта на Буковині

- 1851. Реальна школа з технічним спрямуванням у Чернівцях.
- 1873. Державна промислова школа в Чернівцях.
- Сер. 1880-х. Промислові курси в с. Радівці на Сереті.
- 1886–1887. Фахова школа для будівельників і меблярів з 4-річним навчанням у Чернівцях.
- 1887. Промисловий музей у Чернівцях.
- 1887. Приватна мистецька школа Епаміонди Бучевського в Чернівцях.
- 1891. Школа лозоплетення в Сторожинці.
- 1891. Відділ столярства в Промисловій школі в Чернівцях.
- 1894. Курс рисунка для вчителів малювання ремісничих шкіл у Чернівцях.
- 1899. Приватна мистецька школа М. Івасюка в Чернівцях.
- 1900. Ткацькі курси Є. Ярошинської в Чернівцях.
- 1905. Ткацька школа в Чернівцях товариства «Жіноча громада».
- 1905. Школа різьбярства, токарства та металевої орнаментики у Вижниці.
- 1907. Буковинський краєвий базар.
- 1930. Українська майстерня килимів Анатолія Таранівського в с. Іванківці Кіцманського р-ну.
- 1931. Реорганізація Вижницької школи в Індустріальну чоловічу гімназію; 1941–1944 школу пограбовано і зруйновано.

Косівський мистецько-освітній осередок

- 1882. Ткацьке товариство в Косові; Краєвий науковий варстат (ткацька школа в Косові).
- 1922. Спілка «Гуцульське мистецтво» в Косові.
- 1923. Столярсько-різьбярська навчальна майстерня В. Девдюка в Косові.
- 1926. Столярські курси «Рідної Школи» в Косові.
- 1926. Столярські курси кооперативу «Промисл» у Верхньому Синьовидному.

1929. Державна фахово-доповнююча школа в Косові.

1940–1944. Коедукаційна мистецько-промислова школа для гуцульської промисловості.

Мистецька освіта на Закарпатті

1890, 1900 — поч. 1920-х. Гончарна школа в Ужгороді.

1892–1906. Гончарна школа у Виноградові.

1902–1944. Гончарна школа в Хусті.

1920. Руська державна навчальна столярна робітня в Ужгороді.

1920. Державна кошикарська майстерня при притулку глухонімих в Ужгороді.

1920-ті. Деревообробна школа в с. Ясіня.

1922. Руська державна слюсарна майстерня в Севлюші.

Кін. 1910-х. Викладання малюнка А. Ерделі та Й. Бокшаєм у гімназіях мм. Ужгорода та Мукачевого.

1927. Ужгородська публічна школа рисунка (приватна студія А. Ерделі та Й. Бокшя).

Віктор ТІМОХІН,

*завідувач кафедри дизайну архітектурного середовища
Київського національного університету будівництва і архітектури,
доктор архітектури, професор*

PRO «ДИЗАЙН АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА»

Про дизайн сьогодні пишуть багато і різноманітно. Очевидно, прийшло розуміння його сучасності і тотальної розповсюженості. Якщо згадати норбертвінерівську картину розвитку інженерної справи, а фактично цивілізацій [1], яка розгорталась від цивілізацій моряків і землемірів, шліфувальників лінз і годинників до віку парової машини, то сучасній епосі управління, безумовно, притаманний дизайнерський дух, який, можливо, і не досить гармонійно, але все ж таки поєднав між собою науку і промисловість, інженерію й мистецтво. Напевно, завдяки цьому дизайн, навіть не створивши власну філософію, окрім методології тотального проектування і тотального управління, продовжував свою експансію, непомітно і поступово перебираючи на себе роль панівного і прагматичного світогляду.

Така тенденційно необмежена і разом з тим досить пласка дизайнерська парадигма частково пояснюється вкрай розмитим і «небулярним» характером феномену, який не в змозі проявитися і відтворитися у занадто широкому і багатозначному, до цих пір мало артикульованому і не до кінця визначеному понятті «дизайн». Можливо, додавання префікса «рго», що символізує повернення до пропущеного етапу філософсько-світоглядного осмислення архетипів проектної діяльності, допоможе дизайну знайти своє, за словами Арістотеля, «природне місце» у сучасному світі, знявши по можливості непосильний вселенський тягар одноосібної відповідальності за гармонізацію середовища.

Ще більш неприродна ситуація склалася з усвідомленням змісту і визначенням поняття «середовище» [2]. Якщо спочатку до цього поняття не досить розважливо і дозовано, але з найкращих побажань, додавались географічні й екологічні, соціальні й психологічні, ментальні й етичні, етнографічні й естетичні характеристики, які утворювали своєрідну вибухову суміш, то сьогодні ці неконтрольовані, редуційні й комбінаторні за змістом, вибухи винахідництва нових гібридних методів і технологій, еклектичних стилів і жанрів, «зміксованих» ідей і речей беруть свій початок із знову недостатньо артикульованого і не до кінця визначеного поняття «середовище». У цьому штучно синтезованому понятті безплідно вишукується той «кумулятивний заряд», спроможний зруйнувати перепони однобічних аналогій, редукції й вседозволеного комбінування у сучасному позасистемному і плюралістському, а загалом постмодерністському світогляді.

Можливо, витоки кумуляції плідних середовищних концепцій також лежать у площині звернення до змісту первинних архетипових уявлень про рго середовище, які, дрейфуючи теренами культурології й соціології, екології й економіки і набуваючи метафоричної форми в процесах аналогізування, все ж не втрачали образної чистоти, прозорості й самобутності.

Сьогодні архітектурі дістався вкрай тяжкий тягар невизначеності і метафоричності ключових і фактично взаємовиключаючих понять сучасного проектного світогляду – «дизайн» і «середовище». І якщо в архітектурній теорії та практиці стан підсвідомої невизначеності в значній мірі стимулює пошук нових образних рішень, за словами М. Гінзбурга, «конденсаторів епохи», – своєрідних цеглин у підвалинах нової естетичної системи і ще не існуючого стилю, – то для архітектурної освіти позасистемність та еклектичність, а в ряді випадків безвідповідальність багатьох середовищно-дизайнерських доктрин не може служити взірцем для наслідування, тим більш для формування «нової старої», чи «старої нової» системи архітектурно-дизайнерської освіти.

Напевно, шляхи відродження системності цієї освіти пов'язані зі зняттям протиріч у діалектичному протистоянні архітектури і дизайну, із з'ясуванням меж і гармонічного розподілу

зон їх впливу, а також з актуалізацією своєрідної «інь-янівської» доповненості системної і середовищної доктрини сучасного архітектурно-дизайнерського світогляду. Рух в цьому напрямку відкриває перспективне осмислення і використання прихованого потенціалу, за словами вчених-синергетиків, «конструктивного хаосу» доктринерських колізій і протиріч у природному розвитку самобутньої і самостійної, водночас традиційної і нової, а загалом самоорганізованої і гармонічної сфери архітектурно-дизайнерської діяльності, важливою ланкою і родючим прошарком якої вже сьогодні стає вища освіта за спеціальністю «Дизайн архітектурного середовища».

В останню чверть ХХ століття в багатьох американських та європейських університетах були започатковані архітектурні спеціалізації «Міський дизайн», «Середовищний дизайн», «Ландшафтний дизайн» і т. ін. Це підштовхнуло відкриття нової спеціальності «Дизайн архітектурного середовища» в СРСР, яка вперше отримала в 1988 році громадянство в Московському архітектурному інституті, ставши взірцем для наслідування в усіх країнах пострадянського простору, в тому числі в Україні. У ці ж роки архітектурний факультет Полтавського технічного університету ім. Ю. Кондратюка, отримавши ліцензію з Міністерства освіти СРСР, тим самим формально започаткував підготовку за цією спеціальністю в Україні.

У незалежній Україні, починаючи з 1990 р., архітектурним факультетом Київського національного університету будівництва і архітектури були прикладені значні зусилля для включення в державний перелік архітектурних спеціальностей, затверджених Міністерством освіти і науки України, нової спеціальності «Дизайн архітектурного середовища». Ці зусилля увінчалися успіхом і в результаті першу українську ліцензію отримав КНУБА, що дало право на заснування нової кафедри і початок підготовки за цією спеціальністю.

Кафедра дизайну архітектурного середовища розпочала свою роботу з 1990 р., поступово перетворившись у науково-методичний центр, який сприяв і забезпечив відкриття підготовки архітекторів за новою спеціальністю ще на 7 архітектурних факультетах українських університетів. Окрім Києва і Полтави, в період 2003–05 років були отримані ліцензії на факультетах Придніпровської академії будівництва і архітектури, Харківського державного технічного університету будівництва і архітектури, Національного університету «Львівська політехніка», Львівського національного аграрного університету, Одеської академії будівництва і архітектури, Рівненського національного університету водного господарства та природокористування. Нова спеціальність була відкрита навіть у Національному авіаційному університеті. Таким чином, вже сьогодні дев'ять з вісімнадцяти архітектурних факультетів України, тобто половина, здійснюють підготовку архітекторів за спеціальністю «Дизайн архітектурного середовища».

Науково-методична допомога, яку надавала кафедра дизайну архітектурного середовища КНУБА іншим університетам у становленні нової спеціальності, була б неможливою без власної оригінальної концепції її розбудови. З часом викладачі і керівництво кафедри впевнилися у тому, що у сучасному суспільстві, де темпи розвитку науки і техніки, реконструкції і будівництва набули незнаного розмаху і обумовили виникнення феномену другої, штучної природи, більша увага повинна приділятися проблемам стримування негативного впливу тотальної урбанізації на природне оточення, проблемам розгортання позитивних процесів гармонізації штучного середовища.

Протягом тисячоліть одним із глобальних та ефективних засобів запобігання і протидії незворотним процесам руйнації й забуття спадщини різноманітних культур вважалися архітектура, містобудування і мистецтво. У період формування масової культури індустріального, постіндустріального та інформаційного суспільства особливого значення набув дизайн як засіб передбачення і тотального проектування якісних змін у штучному та природному середовищі. В сучасному суспільстві дизайн у ряді випадків невиправдано і необґрунтовано

поширив свій вплив на різноманітні і специфічні галузі знання, техніки і мистецтва, такі як архітектура і містобудування.

Одночасно в архітектурі і містобудуванні, де завжди приділялася значна увага проектуванню предметного середовища, поступово стали помітними тенденції, які у певному сенсі протистоять експансії дизайну. Архітектори, повертаючись обличчям до історичних традицій, стали приділяти більше уваги питанням художньої стилізації штучного довкілля, використанню новітніх технологій і матеріалів, проблемам індивідуалізації запитів споживачів тощо.

Усвідомлюючи негативні наслідки існуючих тенденцій до тотальної і некерованої, безкомпромісної і взаємної експансії архітектурно-містобудівної і дизайнерської методології, сучасні архітектори і дизайнери приходять до розуміння необхідності гармонійного співіснування і координації зусиль. Процеси взаємного збагачення і сумісного використання досягнень, засобів і методів архітектури, містобудування і дизайну обумовили появу нового напрямку проектної діяльності, який отримав назву [дизайн архітектурного середовища]. У цій сфері проектування особливого значення набуває взаємозв'язок між системним і середовищним підходами, між концептуалізацією архітектурно-містобудівного простору і контекстуалізацією його предметного наповнення.

Дизайн архітектурного середовища принципово відрізняється від середовищного дизайну. Якщо середовищний дизайн концентрується на розробці і реалізації концепції формування предметного оточення людини в попередньо прийнятих архітектурно-містобудівних рішеннях, то сутність дизайну архітектурного середовища полягає у синхронізованому пошуку і синтезуванні загальної концепції й організації архітектурного простору з концепцією його обладнання в єдиному просторово-предметному середовищі. Іншими словами, середовищний дизайн і дизайн архітектурного середовища, що в ранзі підсистем включаються у сферу архітектури і містобудування, відрізняються об'єктами, предметами, макро- і мікrorівнями організації проектної діяльності.

Становлення дизайну архітектурного середовища як відносно нового напрямку проектної діяльності підпорядковується загальним принципам історичного розвитку архітектури і містобудування, але має свої специфічні риси і особливості. Історія виникнення та розвитку, теоретична база дизайну архітектурного середовища, характеристика засобів проектування, основи методології розв'язання типових професійних завдань, що викладені у методичних матеріалах, навчальних посібниках, підручниках, виданих викладачами кафедри [4–8], безумовно, привернуть увагу студентів, аспірантів і викладачів архітектурних факультетів України, де ведеться підготовка архітекторів із спеціальності «Дизайн архітектурного середовища». Введення в архітектурну освіту цієї нової спеціальності внесло відповідні зміни в освітньо-професійні програми бакалавра, спеціаліста і магістра архітектури, обумовило необхідність пошуку нових пріоритетів.

XX Всесвітній конгрес Міжнародної спілки архітекторів у Пекіні 1999 року окреслив пріоритети майбутнього архітектурної освіти, серед яких названо поступовий перехід від традиційного об'єктного способу професійного навчання до більш прогресивного суб'єктного аспекту підготовки майбутнього фахівця. Тим самим акцент поступово переноситься з типологічного підходу до систематизації матеріалу на методичний. Тобто головним критерієм успішності навчання стає не стільки результат діяльності – якість проекту, скільки процес досягнення цього результату – рівень володіння технологією і методологією архітектурної творчості у студентів.

Орієнтація на сучасні тенденції розвитку архітектурної освіти та її багатофункціональний характер визначили найважливіші складові підготовки за спеціальністю «Дизайн архітектурного середовища». Ця підготовка складається з трьох частин. Перша з них містить аналіз досягнень середовищного дизайну, висвітлює необхідність звернення до прообразів архітектурно-дизайнерської діяльності, а також передумови виникнення дизайну архітектур-

ного середовища та сучасні тенденції розвитку галузі. У другій частині викладаються основи теорії та методології дизайну архітектурного середовища, а також специфічні засоби професійної діяльності. Третя частина скерує значну увагу на окремі сфери діяльності в галузі дизайну архітектурного середовища, що пов'язані з проектуванням будівель і споруд, їх інтер'єрами і предметним наповненням, а також обладнанням і благоустроєм урбанізованих і ландшафтних територій. Таке концептуальне бачення обумовило зміст і структуру лекційних курсів, практичних занять з провідних дисциплін профілізації і спеціалізації та їх методичне забезпечення [9–14]. За останні роки викладачі кафедри підготували більше ніж 70 методичних видань, що користуються попитом як на архітектурному факультеті КНУБА, так і в інших університетах України.

Сьогодні важливою складовою кафедральної концепції розвитку архітектурної освіти вважається наукова робота студентів, аспірантів і викладачів, яка пов'язана з проблемами формування міського й інтер'єрного середовища. Саме дослідженню і розв'язанню проблем щодо гармонізації міського середовища присвячені нові монографії провідних викладачів кафедри [15, 16]. Аспіранти і студенти у своїх дисертаціях і магістерських роботах працюють більше над прикладними аспектами кафедральних досліджень. У сферу наукових інтересів викладачів кафедри включаються також проблеми розробки державних стандартів освіти, її нормативної та вибіркової ланок, а також питання організації навчального процесу.

Зрозуміло, що повноту і цілісність концептуального бачення шляхів становлення нової спеціальності неможливо уявити без ефективного вирішення завдань організації навчально-методичної і наукової роботи викладачів та студентів з урахуванням світових тенденцій розвитку архітектурної освіти. Кафедральні дослідження цих тенденцій засвідчили, що сьогодні співіснують дві головні течії в освіті, які умовно можна назвати академічною і професійною. У першому випадку акцент робиться на фундаментальній академічній підготовці фахівця, у другому – на прикладному її аспекті у досить вузькому секторі архітектурно-дизайнерської діяльності.

І хоча ці два протилежні напрямки притаманні практично всім національним системам, вважається, що академічна освіта переважала в деяких європейських країнах, насамперед у Франції, у країнах соціалістичного табору, її могли собі дозволити деякі провідні американські університети. Останнім часом на зміну так званій «французькій» системі дедалі частіше приходить «американська», яка більш раціональна, доступна і прагматично спрямована в бік професійно-ремісничої підготовки фахівця. Сьогодні її домінування закріплено в рішеннях Болонської конвенції. До речі, на думку авторів цих рішень, під їх виконання не підпадають деякі напрями підготовки фахівців і серед них першою названа «Архітектура». Враховуючи це і те, що в багатьох українських університетах існує конгломерат окремих фрагментів організаційних «мегаформ», кафедра дизайну архітектурного середовища КНУБА проводить політику врівноваженого балансування між ними і відповідного балансу між штатними викладачами-теоретиками і позаштатними викладачами-практиками.

Організаційна частина концепції розвитку спеціальності також спирається на кафедральні дослідження, що виявили чотири провідні форми архітектурно-дизайнерського навчання за ознакою взаємодії «учень (студент) – майстер (викладач)». Аналіз засвідчив, що у навчальному процесі раціонально використовувати ремісничу, виробничу, технологічну та інфраструктурну форми. В історичному аспекті реміснича форма, що розгортається навколо індивідуальності майстра й анонімності учня, поступово витіснялась виробничою, поточно-конвеєрною формою, де основними діючими фігурами виступили анонімний учень і анонімний майстер, які спілкувались у стандартних і врегульованих нормативами умовах навчання.

Більш сучасна технологічна схема спиралась на анонімного майстра, який володів ба-

гатьма оригінальними методами і технологіями проектування. Одна з них чи їх набір ставали провідними у вільному виборі учня, формуючи його особисту індивідуальність. Останнім часом набула вагомості і поширилась інфраструктурна форма навчання, де на перший план висуваються індивідуальна постать майстра й індивідуальність учня. Сучасні провідні майстри архітектури, так звані «зіркові системи», спираючись на власну філософію, формують глибоко індивідуалізовану інфраструктуру своєї діяльності, важливим елементом якої є контактування з вибіркоким контингентом учнів-однодумців в усіх куточках світу.

Очевидно, комбінація цих чотирьох форм на різних етапах навчання чи їх сукупність у розвинутих університетах спроможна задовольнити будь-які, навіть вибагливі вимоги архітектурно-дизайнерської освіти, надаючи їй ґрунтовності й концептуальності. Ці ознаки виявляються у формах організації спілкування майстра й учня, викладача і студента. Серед них найважливішими стають студії, класи, творчі майстерні, цехи тощо. Та якщо студії і класи більш підходять для початку навчання, то творчі майстерні і цехи відповідають рівню виконання складних курсових і дипломних проектів. Очевидно, ефективне впровадження цих форм, їх тісний зв'язок з формами організації навчання стає можливим за умови відмовлення від академгрупи як основної організаційної ланки [20]. Вищевикладене концептуальне бачення організації навчання головним чином спрямовано на перебудову основної дисципліни – курсового і дипломного проектування. І хоча на кафедрі видано чимало методичних матеріалів [17–19], ця проблема до кінця не вирішена. Її вирішення коріниться в концептуальній перебудові поетапної організації курсового і дипломного проектування, в збалансованому використанні типологічного і методичного підходів.

Це можливо за умов встановлення зв'язку між відомою типологією архітектурних об'єктів і типологією проектних завдань, розробленою за ступенем визначеності, зростання рівня складності та характером «споживання архітектури». Серед них найважливішими визнані індивідуально-масовий, масово-груповий, комунальний, репрезентативний та продуктивний типи. За ступенем визначеності їм відповідають закриті (з наперед заданими умовами і обмеженнями), напівзакриті, напіввідкриті та відкриті проектні задачі.

На основі цієї типології виявлено основні типи учбових завдань, серед яких переважає проектування «за прототипами», за типами, «без прототипів» і, нарешті, пошукове проектування, тобто пошук нових типів. Для поступового вирішення цих складних завдань рекомендується відповідний арсенал проектних стратегій і методів: лінійна, циклічна, адаптивна і розгалужена стратегії; алгоритмічні, емпіричні, евристичні і пошукові методи.

Вищезазначені форми і типології, стратегії і методи в сукупності з впровадженням системно-середовищної методології, концептуальним і контекстуальним підходами утворюють змістове ядро природного розвитку спеціальності. Цей розвиток був би неможливим без урахування специфічних методів позанавчальної роботи, – насамперед це конкурсне проектування. Цьому виду творчої діяльності кафедра приділяє значну увагу, беручи участь у багатьох міжнародних і республіканських конкурсах [21].

Крім того, в 1993 р. кафедра дизайну архітектурного середовища КНУБА зорганізувала міжнародний студентський конкурс, що отримав назву «АРТЕКА». Його започаткування було пов'язано з проголошенням провідними міжнародними організаціями останнього десятиліття XX сторіччя роками охорони і захисту довкілля та оточуючого середовища, що закликали цим самим до збереження, відродження і відновлення другої штучної природи людства, її гуманізації. Філософські і професійні засади конкурсу сформувалися виходячи з його назви – «АРТЕКА» – «Архітектура та екологія» та гасла – «Простір проти стресу». Оскільки аббревіатура назви конкурсу передбачала версію латинського прочитання, остільки друге гасло конкурсу – «АРТЕКА: Ліки проти стресу» – підкреслювало «профілактичне» значення архітектурного простору в боротьбі з «хворобами», насамперед з естетичними стресами в оточуючому середовищі.

Не менш важливими причинами організації конкурсу були також: перебудова архітектурної освіти в Україні і в Європі; відсутність на той час і тепер можливостей для творчого спілкування студентів різних архітектурних шкіл; пошук нових форм викладання професійних дисциплін і засобів архітектурної освіти, а також актуальність пошуку нових традицій щорічних оглядів-конкурсів дипломних проектів та ін. Відповідно до цього «АРТЕКА» отримала ще одну назву «Київська осіння школа».

Головним завданням цієї школи стало опрацювання в конкурсній формі ідей збереження, відродження та оновлення архітектурних образів київського середовища. Конструктивне осмислення метафоричного характеру поняття «середовище», його теоретичної невизначеності і розмитості меж також входило у конкурсні завдання. Середовищні завдання конкурсу включали рефлексію власної оцінки етико-філософських колізій у розвитку сучасної архітектурної творчості, а саме: протиборство директивної ідеології проектування і «сучасного руху» з тенденційністю «захищаючого» чи «адвокативного» проектування і «контрсучасного руху»; протистояння революційно-романтичного міфу «архітектора-режисера» та еволюційно-реалістичного міфу «архітектора-актора»; конфлікту тенденцій до експериментування і нововведень та бажань слідування генетично виваженим законам природного розвитку штучного середовища «Номо urbanus» (Людини міської).

Спроба примирення цих протистоянь стала основою для розробки серії програм «АРТЕКИ», надавши їм концептуального змісту. На погляд організаторів конкурсу, один з напрямків пошуку середовищної концепції лежить у сфері дослідження контекстуального характеру середовища, переходу від ідеології стилізації до широкого використання засобів і методів жанрового архітектурно-містобудівного проектування оточення, однаково комфортного для різних верств населення.

«АРТЕКА-1» і «АРТЕКА-2» відбулися в Києві у жовтні 1993 року і в Аугсбурзі (Німеччина) у травні 1996 року відповідно до тематики: «Архітектурний пейзаж» в міському інтер'єрі: вулиця Костьольна в Києві: свята і будні», «Дім в курдонері на схилі: Українсько-баварський клуб у Києві». Темою «АРТЕКИ-3» (Київ, жовтень 1997 року) став «Правий і лівий берег: силует і панорама Києва: жанровий розвиток». У «АРТЕЦІ-3» взяли участь понад 60 студентів з 12 архітектурних факультетів України, а також з Гентського університету (Бельгія). У першій, другій і третій «АРТЕКАХ» успішно працювали студенти з України, Росії, Німеччини, Австрії, які створювали інтернаціональні творчі бригади. «АРТЕКА-4» (КАРТОТЕКА-4) проходила у Києві в жовтні 2005 року. 93 студенти-конкурсанти з університетів України, Росії та Вірменії працювали над темою «Коло київських міських брам: середовище нових майданів».

Сьогодні ключові ідеї конкурсу продовжують зберігати свою актуальність, а факти констатують поступові зміни в уявленнях про цінності «Номо urbanus», про міське середовище, про архітектурну екологію і освіту та ін. Найбільш вражаючі зміни за останні 15 років спостерігаються у київському середовищі. Незворотні ландшафтні перетворення, відокремлення забудови від міського планування, знищення зелених насаджень, тотальна і несвідома «підгонка» під архітектурну моду та постмодерністські увражі, відсутність регіональних рис і «духу місця» і, нарешті, занедбання конкурсної справи – все це вимагає нових ідей у діяльності «АРТЕКИ», більш прискіпливої уваги до провідних у минулому, а сьогодні занедбаних і безперспективних у майбутньому елементів міського середовища, подібних до бульварів. Погоджуючись з цим, останній конкурс, який відбувся у травні 2010 р., отримав назву «бульварТЕКА-5». У ньому взяли участь студенти з університетів України і Росії, а також іноземні студенти, що навчаються в цих університетах.

Ще один важливий концептуальний елемент, який визначає лице спеціальності, – це творчі звіти викладачів та студентів на щорічних оглядах-конкурсах, фестивалях, міжнародних конференціях, круглих столах. Студенти і викладачі кафедри дизайну архітектурного середовища КНУБА брали участь і неодноразово отримували найвищі нагороди на ві-

сімнадцяти республіканських оглядах-конкурсах дипломних робіт випускників архітектурних шкіл України, на аналогічних конкурсах у Росії. Важливий досвід кафедра набула, беручи участь у п'яти міжнародних форумах «Дизайн-освіта», що проводить Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Студентські роботи експонувались на архітектурних факультетах університетів Бельгії та Німеччини.

Цей неоцінений досвід творчого спілкування кафедра використала в повній мірі в організації і проведенні власного міжнародного фестивалю архітектурно-дизайнерських шкіл «DASFEST». Цей фестиваль, який відбувся в травні 2010 року на честь 20-річчя кафедри дизайну архітектурного середовища КНУБА, фактично звітував про успіхи, проблеми і досягнення в розвитку нової спеціальності. У рамках цього фестивалю, окрім «АРТЕКИ-5», були проведені студентські конкурси курсових проектів і проектів для фірми «KNAUF». Значну зацікавленість викликали майстер-класи провідних дизайнерів з Росії, Італії та України. Для аспірантів і викладачів важливими стали виступи на міжнародній науковій конференції «Дизайн архітектурного середовища. Проблеми і перспективи розвитку».

Поряд з успіхами і досягненнями, розгортання цієї спеціальності потребує також вирішення і складних проблем. Одна з них полягає у відсутності відповідної ВАКівської спеціальності, що унеможливує захист дисертацій і тим самим ускладнює підготовку спеціалізованих наукових і педагогічних кадрів. Інша ключова проблема лежить у площині організації асоційованого об'єднання архітектурно-дизайнерських шкіл, які спроможні захищати, рекламувати та забезпечити безперервний сталий розвиток спеціальності. Значно допомогло б становленню спеціальності написання і видання підручників і посібників з нормативних і спеціальних дисциплін.

Конструктивним вирішенням усіх проблем може стати усвідомлення провідної ролі нової спеціальності в розвитку архітектурної освіти. Сьогодні, коли дизайн архітектурного середовища продовжує набирати ваги, все більш природним виглядає його експансія на терени архітектури, проникнення і впровадження середовищної ідеології в сучасну архітектурну освіту. Одним з каналів взаємного збагачення архітектурних і середовищних ідей стає спеціальність «Дизайн архітектурного середовища». Зміст і структура цієї спеціальності відтворює різноманітність стрімкого розвитку і колізій, що переживає дизайн архітектурного середовища на тернистих шляхах свого становлення й «обживання території» сучасної архітектурної освіти. Це «вживлення» спочатку супроводжувалося протистоянням і боротьбою, а потім, – узгодженням пріоритетів типологічного і методологічного, концептуального і контекстуального, системного і середовищного підходів. На тлі здорової конкуренції між ними стають більш зрозумілими і прозорими «хвороби зростання» та провідна роль ідеї відкритості як для архітектурного середовища, так і для його проектування. Тому спеціальність «Дизайн архітектурного середовища» змістом і формами, всіма своїми частинами і розділами відкрита для подальшого вдосконалення та розвитку.

Разом з тим, стрижнем і водночас «силовим полем» природного розвитку спеціальності стає прихований потенціал нових творчих ідей взаємодії викладача-майстра, режисера, актора, адвоката – і студента-учня, випробувача і «дегустатора», шанувальника та критика середовищної освіти. Розкриття і вивільнення цього потенціалу, що значно полегшить народження нової архітектурно-дизайнерської парадигми середовищного проектування і освіти, – справа буденна і водночас героїчна, справа всіх і кожного – студента і викладача, науковця і практикуючого архітектора, громади й управлінців, відкритих для творчого середовищного спілкування. Колектив кафедри дизайну архітектурного середовища Київського національного університету будівництва і архітектури, закликаючи до співробітництва, завчасно дякує за надіслані на нашу адресу поради і зауваження щодо змісту та форми подальшого розвитку архітектурно-дизайнерської освіти.

1. Винер Н. Кибернетика или управление и связь в животном и машине. – М.: Сов. радио, 1968. – 326 с.
2. Глазычев В.Л. Архитектура. Энциклопедия. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 672 с.
3. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы проектирования. – М.: Архитектура-С, 2004. – 296 с.
4. Тимохін В.О. Основи містобудування. Навчальний посібник. – К.: ІЗМН, 1996. – 216 с.
5. Малік Т.В. Історія дизайну архітектурного середовища: Навчальний посібник. – К.: КНУБА, 2003. – 192 с.
6. Шемседінов Г.І. Проектування мобільних будинків. Навчальний посібник. – К.: КНУБА, 2007. – 144 с.
7. Житкова Н.Ю. Архітектурна типологія промислових будівель: Навчальний посібник. – К.: КНУБА, 2002. – 172 с.
8. Тимохін В.О., Шебек Н.М., Малік Т.В. т. ін. Основи дизайну архітектурного середовища: Підручник. – К.: Основа, 2010. – 400 с.
9. Шебек Н.М. Методика передпроектного аналізу. Конспект лекцій. – К.: КНУБА, 2001. – 24 с.
10. Шебек Н.М. Типологія архітектурного середовища. Конспект лекцій. – К.: КНУБА, 2001. – 24 с.
11. Щурова В.А. Міський і ландшафтний дизайн. Ландшафтна організація міських просторів. Конспект лекцій. – К.: КНУБА, 2008. – 36 с.
12. Житкова Н.Ю. Художнє проектування комплексного обладнання: Конспект лекцій. – К.: КНУБА, 2005. – 60 с.
13. Тимохін В.О. Критика сучасних архітектурних теорій. Конспект лекцій. – К.: КНУБА, 2005. – 44 с.
14. Тимохін В.О. Методологія проектування архітектурного середовища. Конспект лекцій. – К.: КНУБА, 2006. – 48 с.
15. Шебек Н.М. Гармонізація планувального розвитку міста. – К.: Основа, 2008. – 216 с.
16. Тимохін В.О. Архітектура міського розвитку. 7 книг з теорії містобудування. – К.: 2008. – 629 с.
17. Житкова Н.Ю. Методичні рекомендації до розробки випускної роботи бакалавра архітектури. – К.: КНУБА, 2001. – 15 с.
18. Тимохін В.О., Бавикін Є.М. Методичні рекомендації до виконання магістерської роботи. – К.: КНУБА, 2001. – 25 с.
19. Бавикін Є.М., Тимохін В.О. Методичні рекомендації до розробки дипломних проектів. – К.: КНУБА, 2000 – 28 с.
20. Кашенко О. Тимохін В. Архітектурна освіта: пошук констант розвитку // Новий колегіум. – 2000. – № 5–6. – С. 13–16.
21. Тимохін В.А. Эвристические методы конкурсного архитектурного проектирования. – К.: КИСИ, 1991. – 60 с.

Олег БОДНАР,

член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО І НАУКОВО-ДОСЛІДНОГО ПРОЦЕСУ В ДИЗАЙНІ ТА АРХІТЕКТУРІ 1960–1980-х РОКІВ

У сучасних оцінках творчих явищ радянського періоду нерідко присутня упередженість, породжена негативним ставленням дослідників до ідейно-політичних умов тогочасного суспільства. Специфіка цих умов надавала грубе втручання держави у творчі процеси, що здійснювалося з наміром їх підпорядкування як ідейним, так і прагматичним настановам розвитку країни. Наслідком такого впливу стала поява у 1960-х роках неофіційного – неконтрольованого русла в сфері архітектури та дизайну, яке передбачало свободу творчості, але не приносило прямих практичних результатів і заплутувало ситуацію в художньо-проектній галузі загалом.

Розгляд і аналіз складної картини недавнього минулого здійснюється у даному дослідженні через призму поняття «експеримент». З його допомогою стало можливим не тільки виявити виразні закономірності у творчому процесі архітектури та дизайну в СРСР, а й побачити їх зв'язок із загальносвітовими тенденціями розвитку художньо-проектної діяльності у ХХ столітті.

Експеримент і його вияви в історії радянської архітектури та дизайну

Експеримент завжди був та є невід'ємним аспектом людської діяльності в усіх її різновидах. Ініціатива експерименту є природною потребою людини, обов'язковою умовою змін і вдосконалення. І чим вище піднімається вона у своєму розвитку, чим далі відходить від первинних форм життєдіяльності, тим більшою є питома вага експерименту, тим більше місця він займає у процесах того чи іншого роду і масштабу.

Це особливо добре видно на прикладі еволюції архітектури. У давні історичні епохи експеримент (якщо під ним розуміти попередню перевірку творчих ідей, їх апробацію до реалізації) практично не проявлявся у структурі творчого процесу. Апробація здійснювалася за рахунок реального будівництва і життєвої експлуатації архітектури. Реалізація проектів була стопроцентною, а технологія проектування – безвідходною. Потреби в експерименті як паралельному творчому процесі об'єктивно не було. Повільні темпи соціальних і технічних змін, які впливали на архітектурну та предметну форму, дозволяли творцям встигати враховувати ці зміни у межах проектного процесу і обходитися без додаткової експериментальної апробації проектів.

Але з прогресом науки і техніки, суспільства в цілому ця благополучна відповідність непомітно руйнується. Творець починає не встигати за темпами зовнішніх змін, він поступово втрачає здатність оперативно засвоювати соціальні і технічні новації, оцінювати життєву перспективність творчих ідей засобами проектно-методології. Виникає потреба в ускладненні творчої кухні архітектури і виконанні у загальному технологічному процесі додаткових дослідницьких та апробаційних дій. У структурі архітектурної діяльності розвиваються експериментаторські функції, якими охоплюються різноманітні проблеми, пов'язані з проектуванням і реалізацією. Експеримент стає важливою складовою загального процесу архітектурного формування, забезпечуючи його творчу якість, запас і відбір кращих ідей.

В ідеальних суспільних умовах, за яких творчий архітектурний процес не зазнає якихось сторонніх впливів (зокрема ідейно-політичних), експеримент органічно поєднаний з усією архітектурно-інженерною системою формування, експериментальною творчістю рівномірно насичені всі його рівні. З деякою умовністю можна говорити про три основні такі рівні: первинний або допроектний, власне проектний і рівень, пов'язаний безпосередньо

з проблемами реалізації. Але в умовах радянського суспільства, яке саме по собі було експериментальним і будувалося з порушенням глибинних соціальних та економічних принципів, статус і роль експериментальної діяльності у сфері архітектури мали свої специфічні особливості. З точки зору виявлення цих особливостей у розвитку радянської архітектури можна виокремити декілька характерних періодів.

Перший – це період, що мав місце відразу у післяреволюційні роки. Він характерний тим, що вся енергія експериментаторського пошуку майже повністю концентрується на до-проектному рівні. При цьому відкидаються традиції класичного минулого і робиться спроба розпочати з «нуля», створити нову формальну базу для архітектури нового суспільства. Авангард 1920-х років став яскравим породженням цього періоду, під час якого новаторською ініціативою охоплені всі сфери творчості, а не тільки архітектура. На цьому етапі експеримент має насамперед концептуально-пошуковий характер, незважаючи на те, що він мав і конкретні практичні виходи (наприклад, конструктивізм і функціоналізм в архітектурі).

Другий – це період сталінської архітектури. Експеримент, який, по суті, зводився до цілеспрямованого творення соціалістичного стилю в архітектурі, повністю переміщується в діапазон проектного рівня. І знову відкидається творча спадщина минулого. Натомість демонструється повернення до класичних традицій, до методології декоративізму. Безперспективність цього підходу стає очевидною на тлі швидкого зростання потреб розвитку масового будівництва, що мало місце у повоєнні роки.

І знову під знаком різкої відмови від методологічних принципів попереднього етапу починається черговий період експериментування – період т. зв. хрущовської архітектури. «Геть надмірності!», тобто геть усе те, що має суто декоративне значення і заважає темпам будівництва. Таким є новий творчий лозунг архітектури. Тепер моду диктує інженер-технолог, який виступає з ініціативою технологічного експерименту. Архітектура, масове будівництво переходить на індустріальний конвеєр. Таким чином, експеримент переміщується на рівень проблем реалізації. На проектному рівні творчість архітектора набуває підпорядкованого характеру. Розвивається система типового проектування, яка забезпечує оперативне тиражування проектів і, в кінцевому підсумку, швидкі темпи індустріального будівництва.

Негативні наслідки технологічного експерименту проявляються вже у 1960-х роках, тобто з першими його практичними успіхами. Це – тенденція до спрощеності та одноманітності, до естетичного збіднення, утворення образних стереотипів в архітектурі масової забудови, у зовнішніх рисах усього предметно-просторового середовища. Отже, це – закономірний результат, знову ж таки, одностороннього підходу в архітектурній політиці, тобто підходу, який ґрунтується на принципах уніфікації і стандартизації і не передбачає активної ролі художньо-творчої ініціативи.

Проте на цей раз, на відміну від попереднього досвіду, негативні наслідки експерименту не стали причиною різкої зміни архітектурної політики. Загалом курс на технологізацію виправдав і продовжував виправдовувати себе з точки зору актуальних суспільних завдань архітектури.

Разом з тим усією сукупністю проблем і суперечностей, породжених технологізацією, склалися передумови для чергового витка творчого експериментування. На цей раз завдання та орієнтація експерименту не сплановуються «згори». Експериментаторські імпульси виникають у професійному архітектурному середовищі як природна реакція на власне творчі і, насамперед, художні проблеми ситуації, як спроби здійснити прорив за межі, так би мовити, офіційного русла розвитку творчого мислення, яке має явно залежний та обмежений характер. Експериментатори – «вільнонастроєні» творці, які з'являються не тільки в архітектурі, а й у суміжних сферах – дизайні, художньо-прикладному мистецтві, вбачають свою роль у тому, щоб генерувати нові формотворчі ідеї, активно розвивати палітру прийомів і засобів формоутворення.

Отже, тепер експеримент знову повертається на допроектний, тобто фундаментальний рівень. Як і в авангарді 1920-х років, його ознаками стають, по-перше, глибинний пошук, повернення до фундаментальних основ формотворення; по-друге, різноплановість і розмаїтість пошуків, поширення експерименту на всі галузі художньої творчості. Разом з тим експеримент 1970–1980-х років відзначає висока науково-дослідницька активність, зокрема розвиненість так званих стикових пошуків, спрямованих у сфери науки, техніки, природи, тобто за межі сфери власне художньої формотворчості.

Якими були конкретні напрямки і тематика експериментів цього періоду?

Насамперед це пошуки, пов'язані з проблемами формоутворення. І, зокрема, розвиваються вони в напрямку поглиблення і використання знань геометричних закономірностей формоутворення. У 1970–1980-ті роки в сфері архітектури і дизайну спостерігається, без перебільшення, вибух інтересу до геометрії. Вельми поширені приклади абстрактного геометричного моделювання, спеціальних геометричних досліджень, проектної творчості, заснованої на геометричних ідеях. Геометрія постає джерелом оновлення формотворчої палітри архітектора і дизайнера.

Перебудова геометричних просторових уявлень у теорії мистецтва

Фундаментальною передумовою експериментальності методологічної та творчої діяльності у напрямку геометричного формоутворення стали перебудовні процеси філософського мислення в творчому середовищі архітектури та дизайну, зокрема в аспекті концепції простору.

Треба сказати, що тема концепції простору у загальнонауковій постановці набула актуальності ще на початку ХХ століття у зв'язку з досягненнями теоретичної фізики. Конкретика проблеми полягала у потребі заміни евклідових геометро-просторових уявлень на так звані неевклідові, які повнішою мірою узгоджувались із революційними на той час результатами теорії відносності.

Безумовно, потужні «хвильові ефекти», що йшли з глибин природничих наук, дотично вплинули на стан просторових уявлень у галузі мистецтва. Але підриг устоїв класичної концепції простору у мистецтві був спричинений насамперед творчими, тобто суто внутрішніми його процесами, які не залежали безпосередньо від подій наукового життя початку ХХ століття. У творчому середовищі у цей період уже існує усвідомлення того, що засоби просторового вираження художника втратили зв'язок із сучасним життям. Поява кубізму (у Парижі) стала результатом конкретних зусиль, спрямованих на відновлення цього зв'язку. Уявлення про «просторові співвідношення», розроблені кубістами, відображали пластичні принципи сучасного підходу до сприйняття світу [15].

Філософська обробка теорію мистецтва нових уявлень про простір, їхнє переростання у концепцію «простір-час» відбуваються пізніше. Ця робота базується на аналізі нового досвіду практики мистецтва та архітектури. І водночас вона виконується зі свідомою метою трансформувати погляди теорії мистецтва на проблему простору у відповідності з тим рівнем геометричних уявлень, якого було досягнуто в галузі природознавства. Питанням просторової концепції приділяють увагу Р. Вітковер, З. Гідіон, Г. Б. Борисовський, Р. Арнхейм, Ель Лисицький та ін.

Гідіон у своїй праці [15] розглядає еволюцію просторової концепції в архітектурі та мистецтві в історичному контексті. Він виокремлює три етапи її еволюції. «Перша просторова концепція виникла як архітектурне вирішення простору із взаємодії об'ємів. Внутрішньому простору приділялося менше уваги. В епоху другої просторової концепції простір у цілому був ідентичний внутрішньому простору. Незважаючи на глибокі відмінності, друга просторова концепція охоплює період від римського Пантеону до кінця XVIII століття. XIX

століття є перехідним. Для нього характерним є зростаюче порушення просторової єдності архітектури.

Третя просторова концепція виникла на початку ХХ століття разом з «оптичною революцією», яка відмовилася від усталеного погляду на лінійну перспективу як центральний аспект художника. Заново була розкрита сила, яка йде від вільно розташованих у просторі об'єктів. У той же час третя просторова концепція отримала у спадок від другої усвідомлення того, що вирішення внутрішнього простору залишається найшляхетнішим завданням архітектури.

До цього додалися нові моменти раніше невідомого взаємопроникнення зовнішнього і внутрішнього просторів, взаємопроникнення різних рівнів нижче і вище від поверхні землі. Поява автомобілів зробила цю тенденцію невід'ємним елементом архітектури. Все це призвело до просторово-часової концепції архітектури нашого часу. Ми все ще перебуваємо у періоді її становлення, хоча основні засади уже визначено самим ходом розвитку.

Таким чином, можна сказати, що З. Гідіон бачить аналогію між процесами зміни просторової свідомості у науці та мистецтві, проте вважає взаємно незалежними причини, які викликають ці процеси у різних царинах пізнання. Він акцентує на особливій ролі кубістів у формуванні нових просторових уявлень. «Архітектори намагалися різними шляхами наблизитися до нового сприйняття організації простору. Проте вони не змогли досягнути повністю своєї мети, освоївши лише підступи до неї, – «доцільність» і «відмову від історичних стилів». Подібно до того, як дослідження математиків, що стосувалися побудови теорії неевклідової геометрії, спочатку здавалися відірваними від реальних потреб науки і не пов'язаними з дійсністю, уявлялося, що експерименти кубістів не мають значення для реального розвитку мистецтва, включаючи архітектуру. «Але саме пошук кубістів спонукав архітекторів до відображення дійсності у їхній специфічній царині діяльності таким чином, щоб архітектурний простір відповідав емоційному сприйняттю сучасної людини».

«Кубісти не намагалися відтворити зовнішній вигляд речей з однієї-єдиної позиції; вони обходять їх навкруги, прагнуть усвідомити їхню внутрішню будову. Вони прагнули розширити межі оптичного бачення.

Кубізм знищив перспективу епохи Відродження. Кубісти розглядають предмети немовби відносно, тобто з кількох точок зору, з яких жодна не має переважаючого значення. Розкладаючи таким чином предмети, кубісти бачать їх одночасно з усіх боків – зверху і знизу, зсередини і ззовні. До трьох вимірів простору Відродження кубізм додав четвертий – час».

«Зображення предметів одночасно з кількох точок зору вводить принцип, тісно пов'язаний із сучасним життям – одночасність». Гідіон підкреслює зв'язок між принципом одночасності у мистецтві та означенням цього принципу у фізиці Ейнштейна. Подібно до вченого, художник усвідомив, що прості класичні концепції простору та об'єму є обмеженими та односторонніми. Зокрема, стало зрозумілим, що естетичний бік простору не обмежується його суто зоровою безмежністю. Суть простору, як її уявляють собі у теперішній час, полягає у його різносторонності, безмежних можливостях його внутрішніх залежностей».

Нові, співзвучні прогресивному науковому світогляді бачення проблеми просторової концепції і закономірностей художнього сприйняття викладає Ель Лисицький [18]. У критиці традиційної системи перспективної побудови простору як «знаряддя обмеженого та обмежуючого раціоналізму» Лисицький спирається на просторові інтерпретації супрематизму. При цьому він говорить про існування взаємовідносин і паралелей у розвитку мистецтва і точних наук. І, хоча порівняння окремих творів мистецтва і математики у Лисицького може здатися суб'єктивним, сама спроба встановлення історико-культурних рядів, паралелей розвитку способів зображення простору у мистецтві та математиці є знаменною. Зосередження Лисицьким уваги на проблемі простору не є випадковим, воно носить стратегічний характер: уся європейська художня культура початку ХХ століття, включаючи й російську,

переживала докорінний переворот у пошуках нових способів зображення простору, які можна порівняти лише з тими, що мали місце в епоху еллінізму і раннього Відродження.

Лисицький вважав, що створення нових просторових виразностей може бути досягнуто шляхом зображення «уявленого уявного простору» з допомогою руху предметів, який здійснюється у часі. «Новою складовою частиною пластичного зображення, у першу чергу, тепер стає час». Пояснюючи роль руху, Лисицький говорить: «З допомогою елементарних форм можна так побудувати матеріальний предмет, що він у стані спокою утворює єдине ціле з нашим тривимірним простором, а розпочавши рух, створює новий предмет, тобто створює враження нового просторового утворення, яке зберігається, доки триває рух».

Відомий дослідник теорії простору в архітектурі Р. Арнхейм розглядає поняття простору у зв'язку з дослідженням закономірностей зорового сприйняття предметно-просторового середовища [2, 3]. Первинна концепція простору, яка виникла у науці та мистецтві як результат безпосереднього сприйняття і відповідна евклідовій геометрії, допомогла зрозуміти архітектуру «як майстерне розташування споруд» у межах заданого неперервного простору. «Проте, – вказує Р. Арнхейм, – ця первинна концепція не відповідає сучасному фізичному знанню і ніяк не збігається з психологічним знанням про сприйняття простору.

Простір між матеріальними об'єктами визначається їхнім взаємовпливом: відстані можуть бути описані кількістю енергії, яку сприймає об'єкт; гравітацією, яка пов'язує окремі тіла; часом, який є необхідним для того, щоб одне тіло могло досягнути іншого. Простір не існує фізично, якщо його відділити від проймаючої його енергії... його сприймання (переживання) досягається лише через взаєморозташованість предметів. Таким чином, – підсумовує Арнхейм, – просторове сприйняття є можливим лише у присутності предметів, що сприймаються» [3].

Проблема модернізації просторової концепції отримує розвиток у працях Г.Б. Борисовського, який виступає у ролі активного інтерпретатора природничих знань про простір [8, 9]. Розглядаючи проблему просторових уявлень, він піднімає питання про роль геометрії у мистецтвознавчому світогляді. Зокрема, він надає важливого значення ідеям неевклідової геометрії, до яких прийшла сучасна фізична наука. З позицій новітніх наукових знань Борисовський піддає переосмисленню поняття «розмірності простору», дає тлумачення понять часу, відносності. При цьому міркування мають не абстрагований характер, а пов'язані з розкриттям особливостей зорового сприйняття, з аналізом питань теорії пропорцій і художньої композиції.

«Пропорції геометричні, з якими має справу дослідник, і пропорції, які ми сприймаємо зором, існують у різних просторах. Перші – у двовимірному (у кращому випадку у тривимірному), другі – у багатовимірному просторі», – пише Г.Б. Борисовський.

Будь-який будинок ми можемо розглядати не тільки нерухомо, стоячи на одному місці, а й у русі. Відбувається «неперервна зміна точок спостереження». Пропорції фасаду при цьому змінюються, тобто вони сприймаються у часі. «А час, – підкреслює Борисовський, – є однією з складових багатовимірного простору». Висновок фізиків про те, що для опису реальних процесів слід користуватися чотиривимірною геометрією, Борисовський вважає суттєвим для розуміння процесу сприйняття предметно-просторового середовища. Фактор часу діє не тільки у зв'язку з рухом, зміною ракурсу, а й у зв'язку з пам'яттю. Процес сприйняття, а точніше формування уявлення про форму, яку спостерігають у русі, це процес пов'язування у свідомості низки зафіксованих пам'яттю статичних зображень. «Ми бачимо не тільки те, що бачимо (у даний момент), а й те, що вже знаємо».

Борисовський аналізує явище відчуття часу залежно від особливостей художньої організації предметно-просторового середовища. Він говорить про нерівноцінність відчуття часу у різноманітних умовах. Відносність часу легко усвідомлюється нами на прикладі сприйняття музики. І взагалі, усі види мистецтва так чи інакше пов'язані з часом. «Художник творить у



Картина П. Пікассо в стилі «кубізм»

вимірної геометрії і, таким чином, реалізують у природі об'єктивний багатовимірний простір».

«Отже, – пише Борисовський, – час і колір належать до геометрії художника. Він творить у просторі, який має довжину, висоту, глибину, час і колір. Проте це ще далеко не все». Розвиваючи ідею багатовимірності, Борисовський вказує на важливість впливу на процес сприйняття сенсорного змісту форми, її окремих елементів, навколишнього середовища. У кінцевому підсумку не тільки власне геометричні пропорції, а й маса, фактура, колір, сенсорний зміст, рух, час, пам'ять тощо зумовлюють сприйняття предметної форми або предметно-просторового середовища. «Всьому цьому комплексу чинників, – підсумовує Борисовський, – і відповідає багатовимірна модель простору, у якому реально сприймаються та естетично оцінюються архітектурні і предметні форми».

Процес теоретичного переосмислення просторової концепції, що здійснювався у сфері мистецтва у першій половині та середині ХХ століття, мав основоположне значення. З ним була пов'язана перебудова прагматичної методології мистецтва, її перехід на новий ґрунт уявлень про простір і час. По суті, вперше за всю історію мистецтва відбулася настільки принципова реконструкція фундаментальних понять – простору, часу, що лежать в основі наукової побудови теорії мистецтва. У цьому процесі яскраво проявилась тенденція взаємодії наукової і художньо-філософської думки, їхня взаємодоповнюваність.

Переорієнтація геометричних ідей у теорії і методології формотворення

Процес переорієнтації геометричних уявлень у царині мистецтва охопив не тільки філософську свідомість, а й прагматичне мислення, пов'язане із завданнями творчої практики формотворення. В 1960-х роках почалися докорінні зміни у розвитку теорії і методоло-

гії формотворення. Вони характеризуються відходом від класичних традицій, від усталеної системи критеріїв і засад трактування художньої композиції, але одночасно – інтенсивним освоєнням нових джерел і засобів формотворення, які залучаються часто із-за меж царини власне художньої діяльності. Найрезультативнішими виявляються творчі пошуки нових засобів формотворення на стику з математикою, з такими її напрямками, як проективна геометрія, комбінаторика, кристалографічна геометрія, теорія програмування тощо. Проте цей процес, безумовно, несправедливо було б розглядати лише як наслідок випереджаючої роботи з перебудови геометричної свідомості, що виконувалася при вирішенні світоглядних проблем теорії мистецтва. Головні рушійні його причини приховані у специфіці практичних завдань мистецтва (дизайну, архітектури). Цю специфіку у другій половині ХХ ст. визначає перш за все проблема «технологічного формотворення», необхідність узгоджувати методи формотворчості з вимогами промислової технології виробництва, яка ґрунтується на засадах стандартизації та уніфікації. Суттю формотворчого пошуку стає винайдення методів, програм формотворення, і тепер художника (дизайнера) геометрія цікавить уже не просто як засіб естетичного впорядкування, гармонізації форми, тобто не з традиційних позицій, а перш за все з точки зору використання просторових закономірностей в алгоритмах формотворення. Виникає нове ставлення до проблеми геометрії, нове бачення ролі геометричних знань у мистецтві. Найважливіший момент полягає у тому, що у системі тогочасних уявлень, що формуються на рівні методологічної діяльності, отримує розвиток ідея взаємозв'язку, взаємозумовленості просторових і часових чинників формотворення.

Під таким кутом зору у цей період переглядаються фундаментальні поняття теорії формотворення, трансформується її зміст і шляхи наукового розвитку.

Геометрія у формотворчій практиці дизайну та архітектури

У реальній практиці формотворення під дією вимог технології промислового виробництва сформувалися конкретні методологічні підходи, види формотворчих завдань, арсенал прийомів і засобів формотворення. Розглянемо деякі з них.

Насамперед про групу завдань, пов'язаних своїм походженням з характерною для індустріального виробництва проблемою «стандарту різноманіття». Її умовою передбачається створення кількох (або великої низки) варіантів композиції на основі мінімальної номенклатури типоелементів, що володіють властивостями комбінаторності, варіабельності. У практиці дизайну принцип «варіабельного елементу» використовується, наприклад, при проектуванні мобільних виставкових структур, рекламного обладнання, меблів, паркетів, дитячих іграшок тощо. При цьому, як правило, об'єктом проектування є насамперед сам варіабельний типоелемент (або номенклатура типоелементів), який зазвичай становить собою конструктивну ланку (частину) композиції або структури. Ним може бути універсальний вузол, стержень, панель, блок.

У багатьох випадках у ролі варіабельних елементів використовуються прості геометричні форми.

Якщо строго сформульовані умови комбінування, завдання на багатоваріантність можуть мати скінченну кількість вирішень. До них можуть бути застосовані методи точного аналізу. Тому для даного виду завдань основоположне значення мають геометричні знання. Зокрема, важливою є роль знань про фігури і багатогранники, про системні плоскі і просторові структури, їхню морфологію, комбінаторні і симетричні властивості, способи формотворення.

У контексті проблеми «стандарту і різноманіття» слід розглядати завдання типу «формотворення на матриці».

Суть завдання полягає у формотворенні на жорстко заданій основі (якою може слугу-

вати, наприклад, регулярна точкова система) за певним формотворчим принципом. Практичними прикладами такого завдання можна вважати відомий принцип написання поштових індексів, світлові табло, перфоровані (для кріплення полиць, декоративних конструкцій) настінні панелі, що використовують у виставкових і торгових залах, конструкції типу «структурні плити» тощо. Принцип матриці поширений у проектуванні різноманітних ґратчастих конструкцій, у галузі художньої та технічної графіки і методики зображення, у практиці художнього оформлення, у галузі мозаїки та художньої вишивки.

Характерною для формотворчості є завдання на розфарбування (або розпізнавання) форми.

Виникнення цього завдання пов'язане з випадками, коли при обмежених художніх засобах вимагається розширити, урізноманітнити візуально-естетичний асортимент форм промислового серійного виробництва чи, наприклад, графічних композицій. Засобами забезпечення відмінності можуть виступати колір, фактура, текстура. Конкретні приклади практичного застосування – розфарбування орнаментів (на тканинах, шпалерах), дитячих іграшок, різноманітних відкритих конструкцій машин і технічного обладнання, посуду, предметів побуту, інтер'єру тощо.

Геометричними за своєю суттю є також завдання на т. зв. щільне пакування (упаковку, укладку).

Щільна укладка на практиці – це паркетні підлог або мозаїки мощення на вулицях та в інтер'єрах, укладка порційних продовольчих виробів для транспортування чи зберігання тощо. Як компактніше, тобто з найменшими втратами простору, укласти у заданому об'ємі предмети певної форми? Як взагалі існують системи укладки (розташування, тобто пакування) і для яких конкретних форм виявляються раціональними ті чи інші з них? Чи існують, крім паралелепіпеда, інші форми, здатні щільно заповнювати простір? Такі і подібні запитання пов'язані із завданнями на щільну укладку. Теоретичні аспекти цього завдання становлять одну з найширших тем сучасної геометрії.

Широкого поширення у творчій практиці дизайну та архітектури набуло завдання типу «модульована структура (система)». Модульність структури трактується як властивість, що свідчить про наявність у її будові повторюваних елементів – модулів геометричного, конструктивного чи функціонального типів. Форма модуля може визначатися, виходячи з вимог композиційного характеру.

Проте найчастіше модульні елементи задовольняють одночасно і технічні, і художньо-композиційні вимоги. Ідея модульності широко використовується в проектуванні меблів, уніфікованих структур інженерного, архітектурного і художньо-конструкторського застосування. Прикладами модульованих систем можуть слугувати купольні конструкції Фуллера, просторові стержневі системи типу «структурні плити», які створюються на основі правильних геометричних систем. Принцип модульності застосовний також до плоских, сферичних, гіперболічних та інших типів поверхонь.

Назва завдання «безвідходний розкрій» говорить сама за себе – вона вказує, що завдання полягає у необхідності здійснити розрізування листового матеріалу чи об'ємної маси на частини потрібної форми так, щоб не залишалося (чи залишалося якомога менше) відходів.

Наукову основу завдання на розрізування складає теорія розбиття поверхонь і простору, яка, по суті, є одночасно теорією заповнення. Тому можна говорити про повну геометричну спільність даного і попереднього завдання, зокрема завдання на орнаментування поверхонь.

Окремий тематичний клас складають завдання кінетичного формотворення. Загальна мета, яка переслідуються у цих завданнях, – створення форм, що володіють властивістю кінетичності (трансформованості), за рахунок якої забезпечується їхня просторова мінли-

вість. Завдяки кінетичності досягається транспортна компактність, багатофункційність, ком-позиційна варіантність форм, оперативність їхнього пакування, монтажу і демонтажу тощо. У практиці можна розрізнити два типи кінетичних систем – стержневі і листо-складчасті. У стержневих системах мінливість забезпечується за допомогою шарнірів, встановлених у вузлах, які можуть бути площинними і просторовими.

Стержневі просторові системи широко використовуються у поєднанні з тентовими конструкціями і вантами. Популярні приклади – звичайна дощова парасоля чи сонцезахисні парасолі для пляжів, вуличної торгівлі, літніх павільйонів. Показовим є досвід конструювання трансформованих стержнево-вантових систем дизайнерів Е.П. Пін'єро, Д.Ж. Еммеріха, В.Ф. Колейчука.

У розробках названих авторів знаходимо експериментальні проекти самозвідних конструкцій для оперативного встановлення і монтажу в екстремальних умовах. Конструкції, що ґрунтуються на використанні комбінованих стержнево-вантових і стержнево-тентових систем, розгортаються з компактного транспортного стану у функціональний самовільно, під впливом власної ваги. У зв'язку з перспективами практичного застосування набули розвитку теоретичні дослідження з формотворення структур кінетичного типу. Цікаво зауважити, що кінетичні конструктивні системи вивчав ще Леонардо да Вінчі. Геометричні принципи конструювання стержнево-ґратчастих структур достатньо ґрунтовно досліджував Р.Б. Фуллер. Пізніше у цьому напрямку здійснили дослідження багато інших авторів. Основні завдання, що привертають увагу дослідників, зводяться до вивчення різновидів кінетичних вузлів, закономірностей кінетичного перетворення елементарних просторових форм – багатогранників, а також принципів формотворення різноманітних просторових періодичних структур.

Листо-складчасті системи – другий, не менш поширений вид кінетичних структур. Порівняно зі стержневими листо-складчасті структури простіші в технічному виконанні, проте для реалізації вимагають матеріалів, які володіють особливими конструктивними властивостями.

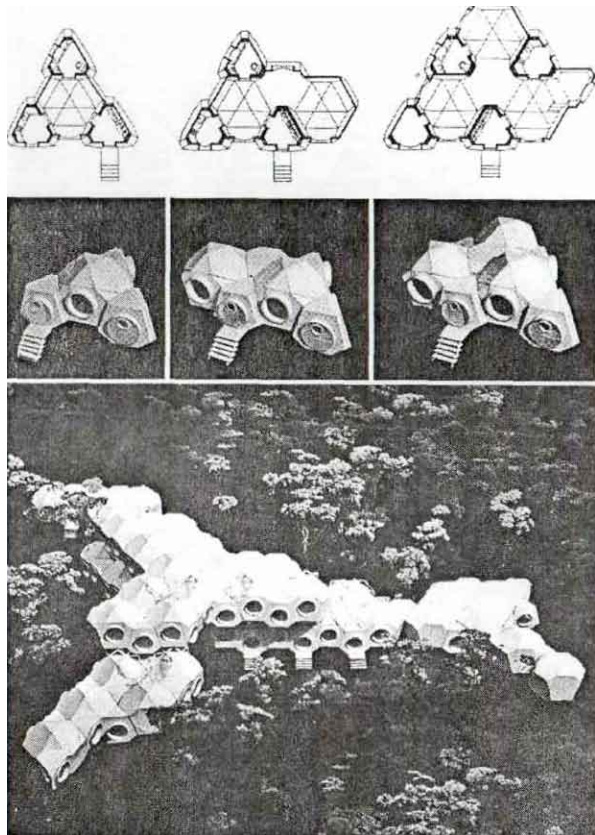
Усе різноманіття листо-складчастих структур класифікується залежно від геометричного характеру формованих ними поверхонь. Так, існують складки, що розвиваються у площині, або, наприклад, складки, що формують циліндричні, конічні, гіперболічні та інші види поверхонь. Складчастість форми, як правило, забезпечує їй одночасно і конструктивну міцність, і декоративність, а іноді й функціональну варіантність.

Крім розглянутих нами двох основних типів кінетичних систем, існує багато окремих прийомів і методів трансформації форм, які реалізуються у різноманітних механізмах, у конструкціях меблів, побутових предметів, інструментів тощо. Наприклад, конструкції типу «туристичний стілець», «ножиці», «гармоніка», «телескоп» і багато інших.

Як характерний приклад унікальної кінетичної конструкції варто згадати про поширену у 1980-х рр. комбінаторно-геометричну гру Кубик Рубика.

Цікаво зауважити, що популярність цієї гри у 1980-х рр. була величезною, вона викликала інтерес у людей найрізноманітніших вікових, професійних, соціальних категорій. У зв'язку з цим правомірно стверджувати, що у той час мало місце домінування певного інтелектуального настрою і певних образних шаблонів у свідомості соціальної маси і що Кубик Рубика виявився своєрідним їхнім індикатором. Без сумніву, на цю свідомість прямий вплив мала естетика навколишнього предметно-просторового середовища, характерного спрощеною структурністю, «голими геометризмами», регулярністю тощо, які, у свою чергу, стали наслідком спрощених технологічних методів і принципів його формування.

Вказуючи черговий раз на фактор технології як причинну підставу використання геометрії у формотворчості, звернемо увагу на ще один вельми примітний напрямок творчої практики дизайну та архітектури, що спирався на геометрію. Йдеться про експериментальне проектування, яке у 1970–1980 рр. набуло найбільшого поширення в СРСР. Тут після тривалого періоду індустріалізації, насамперед у сфері будівництва, з особливою гостро-



Проект модульної житлової структури.
Автор О. Боднар. 1974

вирити їх на архітектурно-планувальну (функціональну) придатність, об'ємно-композиційні та художні якості, конструктивно-технологічні можливості тощо. Апробовувались різноманітні за характером будови геометричні форми та системи їх просторового поєднання. Зокрема, як об'ємні модульні елементи апробовано ікосододекаедричні, кубооктаедричні форми, різновиди ромбічних многогранників та ін.

У планувальних вирішеннях перевіряються можливості використання нетрадиційних – непрямокутних геометричних схем з симетріями 3-го, 5-го, 6-го порядків.

Спеціальна увага приділялась питанню варіантності проектних вирішень. Як на основі обмеженого набору типоелементів досягти різноманітності композиційних та архітектурно-планувальних вирішень? У зв'язку з цим досліджуються можливості використання структур у різних просторових орієнтаціях. Цей підхід виявляється ефективним практично для всіх типів структур. Окремі типи структур, зокрема кубооктаедрична, апробовані на можливість їх застосування до об'єктів різного функціонального призначення.

Досвід експериментальної творчості у 1970-ті рр. був доволі поширений і на Заході.

Зрештою, чимало експериментальних пропозицій було реалізовано, багато ідей знайшли своє втілення у пізніші періоди, по мірі вдосконалення і розширення реалізаційних можливостей матеріально-технологічної бази будівництва та промислового виробництва.

Загалом досвід експериментального проектування дав змогу конкретизувати уявлення

тою стала виявляти себе «епідемія одноманітності», якою були схоплені практично всі новобудови міст країни.

Повне домінування ортогональних, кубічних структур в архітектурі масової забудови, привело до різкого її художнього збідніння, що і стало причиною пошуку альтернативи. Це було можливе, принаймні, на рівні експерименту. Багато архітекторів відреагували на проблему проектними пропозиціями. У 1960–1970-х роках на сторінках архітектурної преси публікується велика кількість експериментальних проектів, які несуть у собі спільну ідею і заміни «геометричного каркасу» архітектури: прямокутного на непрямокутний. Об'єктом експерименту була, головним чином, житлова архітектура, яка найбільшою мірою постраждала від індустріалізації.

Отже, експериментальне проектування було певною формою методологічних досліджень, у ході яких ставилося завдання з'ясувати можливості адаптації в архітектурі непрямокутних геометричних форм та структур, зокрема пере-

про формоутворюючий потенціал окремих різновидів структур, напрацювати прийоми їх архітектурного засвоєння, отримати позитивну відповідь на головне питання експерименту, тобто щодо перспективності геометрії як джерела збагачення формотворчої палітри архітектури та дизайну.

Геометричні ідеї та підходи відіграли у 1960–1970-х рр. важливу роль у загальному процесі формоутворення, специфіка якого, як уже зазначалось, зумовлена вимогами індустріальної технології, потребами масовості та естетичної різноманітності предметних та архітектурних форм. Отже, цей період відзначений новим витком в історії практичної взаємодії геометрії та мистецтва. В ході його проявились принципово нові якості цієї взаємодії і розкрилися нові перспективи розвитку процесу формоутворення в архітектурі та дизайні.

Геометрія у мистецтвознавчих дослідженнях. Принцип симетрії

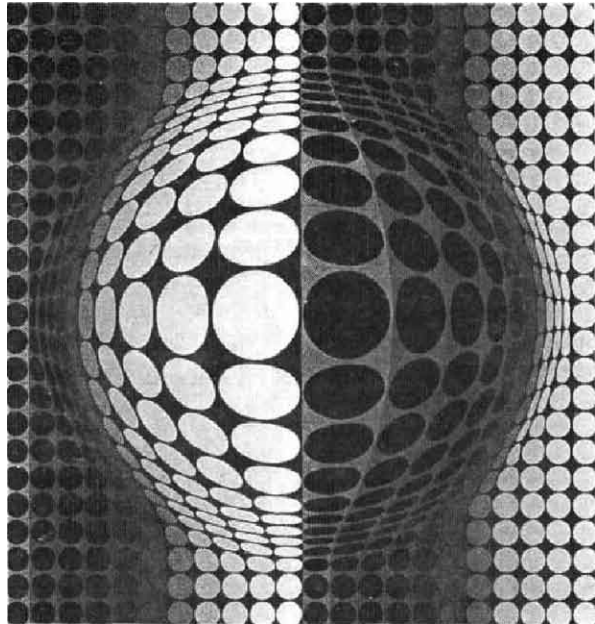
Завданнями і проблемами реальної формотворчої практики була визначена певна спрямованість розвитку теорії формотворення. Одним з її основних напрямів, який найповнішою мірою відображав специфіку методології технологічного формотворення, стала так звана конструктивна геометрія. Термін «конструктивна геометрія», запозичений з лексикону школи БАУХАУЗу, було введено як назву науково-дослідного напрямку теорії формотворення у праці [6]. Відповідно до первинного означення цим терміном характеризувалась галузь геометричних знань, окреслена змістом тогочасних «типових» формотворчих завдань і завдань дизайну, про які йшлося у попередньому параграфі.

Як буде видно з поданого нижче аналізу, ідеї, на яких ґрунтувалися формотворчі підходи, охоплюють доволі широкий діапазон теорії геометрії. У роботі [6] підсумовано досвід розвитку геометричних ідей у дизайні за 1970–1980 рр. та у систематизованому вигляді представлено теоретичну проблематику конструктивної геометрії. Виокремлено такі основні тематичні розділи конструктивної геометрії:

- вчення про фігури і багатогранники;
- теорія плоских орнаментів;
- теорія просторових структур;
- теорія кривих і поверхонь;
- комбінаторика;
- кінетична геометрія;
- теорія зображення.

Дослідження показало, що у структурі геометричної проблематики дизайну важлива роль належить напрямам класичної геометрії. Разом з тим з'ясувалося, що у системі теорії і методики формотворення в ролі наукової основи впроваджуються і нові фундаментальні геометричні ідеї. Перш за все мова йде про комбінаторну геометрію, зв'язок з якою продемонстровано у переважній більшості типових формотворчих завдань дизайну.

Слід сказати, що сама дисертація [6], захищена у ВНДІТЕ (ВНИИТЗ, Москва) у 1986 р., була далеко не єдиною у своєму роді. У 1970–1980-х роках у радянському дизайні була проведена велика науково-дослідна робота з теорії формотворення. Багато досліджень у галузі дизайну та архітектури було присвячено саме геометричним аспектам художньої формотворчості [4, 5, 7, 10, 12, 13], і це було об'єктивною реакцією науковців на ті процеси, які відбувалися на рівні реальної творчої практики, у сфері мислення і проектної методології. Проте автори подібних досліджень зосереджувалися головним чином на тих чи інших окремих, вузьких напрямках геометричної методології або ж підходили до проблем геометрії з точки зору якихось спеціальних теоретичних чи практичних проблем теорії дизайну (архітектури). Назвімо, для прикладу, дослідження з біоніки, роботи, присвячені теорії складаних структур, проективографії, питанням комбінаторики тощо. На тлі розрізненої, відособленої дослідниць-



«Vega-Wa-3». Художник В. Вазареллі

роботи і дозволив нині характеризувати її у контексті загальнонаукових тенденцій розвитку геометричних знань. Йдеться про ідею симетрії, про намагання піднести принцип симетрії у ранг основоположного принципу теорії конструктивної геометрії і методології формотворення взагалі. Мабуть, вперше у системі сучасних мистецтвознавчих досліджень ідея симетрії трактувалася не у класичному сенсі, а з позицій сучасної науки, яка відводить поняттю симетрії роль універсального, всеосяжного принципу.

Нині у широкому вжитку все ще фігурує означення симетрії лише як зовнішньої властивості форми, як статичної характеристики, тотожної з поняттям гармонії, рівноваги, сумірності. Однак це означення відповідає доволі раннім етапам розвитку теорії мистецтва. На цей характерний момент, що свідчить про явний застій у теорії мистецтва уявлень про одне із фундаментальних понять науки, й звернено увагу у праці [6] насамперед.

Проте справа не просто у прагненні дати співзвучне сучасному науковому світоглядові означення симетрії. Головним тут виявився факт фіксації, відображення у понятті симетрії його якісно нової ролі у сучасному формотворенні.

Згідно з даним означенням симетрія розглядається як «технологічний принцип мистецтва формотворення», як принцип, у зв'язку з яким виявляється суттєво нове ставлення до проблеми геометрії у мистецтві, до поняття простору і завдання вивчення його властивостей і закономірностей.

Звичайно, не одна лише монографія, про яку йдеться, викликала зрушення у розумінні принципу симетрії. Ще раз підкреслимо, у вказаній роботі отримав відображення фактично вже dokonаний процес трансформації, сенсової реконструкції поняття симетрії. Трохи пізніше рядом авторів також було приділено спеціальну увагу проблемі симетрії у мистецтві (дизайні), внаслідок чого отримала ширше обґрунтування нова точка зору на ідею симетрії.

Більшістю з них у новому світлі, з урахуванням технологічних, соціокультурних аспектів представлено зміст і роль ідеї симетрії у науці та мистецтві. Ось як, наприклад, характеризує зміст і роль ідеї симетрії Н.І. Смоліна [22], яка виокремлює три аспекти – три форми

кої діяльності (яка була, взагалі-то, природною для певного періоду освоєння геометричних технологій формоутворення) робота [6] виявилася першим дослідженням інтегруючого характеру. Звичайно, при всій широті підходу, при всьому бажанні представити тематику конструктивної геометрії у взаємозв'язаному і впорядкованому вигляді, очевидно є умовність кінцевого результату даного дослідження, який, однак, цілком виправданий з точки зору використання його у пропедевтиці дизайну (на це, власне, й орієнтована вказана дисертація). Разом з тим це дослідження природним чином, через прагнення підвести певні наукові основи під явище «геометризації» теорії формотворення, привело автора до важливого загального висновку, який вплинув на зміст

існування цього поняття в архітектурі та мистецтві. Перший аспект – геометричний. Тут симетрія виступає об'єктивною структурною закономірністю, притаманною художній формі. Другий аспект – соціокультурний. Ця негеометрична суть симетрії охоплює «суб'єктивні та об'єктивні закономірності у фаховій творчості як інваріантні культурні сенси, що оформлюють принципи композиційного мислення». Третій аспект – інструментальний – «представляє симетрію як широко усвідомлений процес, спосіб впорядкування: прийоми проектної графіки, схеми міркувань, системний розгляд проектної задачі тощо». Смоліна говорить про симетрію як про всезагальний принцип, який проявляється у формотворенні архітектури (предметного середовища) і природи. Певна структурність і ритміка, модульність і повторюваність властиві і для об'єктів живої природи, і для архітектури. Ці спільні риси свідчать про подібність принципів формотворення, незалежно від сфери їх реалізації, і пояснити їх можна на основі ідеї симетрії.

«В основі технологічних операцій сучасного виробництва можна виявити принципи руху, притаманні і людині, і природі: принцип конвеєра, який втілює паралельний перенос, принцип каруселі – рух повороту навколо осі.

Для живої природи характерним є динамічне начало структурної трансформації біоформ. У живій природі ми спостерігаємо різноманіття форм, що виникають у результаті варіювання обмеженої кількості стандартних елементів, структурність і неперервність трансформованої поверхні. Наприклад, в основі перетворення плоскої поверхні у складчасті структури лежать два види симетрії: переносна симетрія і симетрія обертання. Побудова ж об'ємних яскравих структурних форм зі складчастою поверхнею пов'язана з технологічними операціями, що мають геометричний еквівалент у поняттях – паралельного переносу, повороту і дзеркального відображення».

Важливими науковими роботами, які розвинули як теоретичні, так і методологічні аспекти принципу симетрії в галузі мистецтва (дизайну), стали дисертації В.М. Гамаюнова, Г.І. Петушкової [14, 19]. Петушкова, зокрема, розглядаючи концепцію симетрії у теорії формотворення і проектування костюма, виявляє і підкреслює її «програмний» характер. Вона дає також оцінку природничо-науковим аспектам симетрії, пов'язуючи її з системним підходом і завданням розробки «онтологічного базису» досліджень. У роботі Петушкової знаходить відображення проблема зведення плоских і просторових форм одягу «до єдиної понятійної, операційної і символічної мови симетрії». Ставиться питання про виявлення «необхідної і достатньої кількості вихідних елементів і видів симетрії», і з цією метою визначаються генетичні закономірності цього процесу. Характерним при цьому є те, що метод симетрії Петушкова ототожнює з предметом дослідження. Сама ідея симетрії у її розширеному трактуванні поширюється на теоретичну основу дослідження. Наприклад, через аксіоми структурної (кристалографічної) симетрії відкриваються способи структурування форми одягу як матеріального об'єкта і здійснюється переведення її на рівень знакових систем; через аксіоми геометричної симетрії «виявляються просторові відношення елементів цих систем і типізуються види культурного простору форми»; через аксіоми динамічної симетрії досліджуються елементно-структурні відношення у процесі їхнього історичного розвитку. У цьому випадку методичні процедури зводяться до пошуку певних груп художніх автоморфізмів, їхніх інваріантів, законів організації. Через поняття ізоморфізму встановлюються закони єдності, певного стандарту у структурі форм різних періодів моди, а на цій основі будується «концепція про збереження і зміну часткових або універсальних сталих у системі мовних норм, що зумовлюють історичний процес, культурних традицій і стилістичних особливостей».

Дослідження Петушкової продемонструвало можливість побудови на симетрійному підході принципово нового напрямку мистецтвознавчого аналізу в галузі формотворення. Можна сказати, що у даному випадку теорія симетрії, виступаючи як метод аналізу, залучається з метою пояснення вже існуючих, усталених явищ формотворення у певній галузі дизайну.

Щодо цього робота В.М. Гамаюнова являє собою дещо протилежне. У ній теорія симетрії використовується з метою розробки методу формотворення, причому методу досить часткового за характером його бази, тобто за специфікою залучених знань. Проте цей вузькоспеціальний метод розкриває новий погляд на можливості формотворення в цілому, у найрізноманітніших галузях формотворчості, у тому числі й в галузі моделювання одягу.

Теорія Гамаюнова – проективографія – є прикладом використання симетрії як «технологічного» принципу. Ключовий формотворчий метод проективографії будується на розвитку відомої у теорії симетрії ідеї «зірчастих багатогранників», яка бере свій початок ще від І. Кеплера і потім знаходить відображення у кристалографічній геометрії Є.С. Федорова, у технології макетування М. Веннінджера [11]. Проте методологічна суть проективографії аж ніяк не зводиться до принципу «продовження граней», який застосовує, наприклад, Веннінджер. Суть методу Гамаюнова – у використанні ідеї «просторового калейдоскопа», який володіє у загальному випадку максимальною симетрією, тобто симетрією ікосаедро-додекаедра. Площина, що вводиться у поле ікосаедричного калейдоскопа, багатократно відбивається, утворюючи просторову (проективографічну) конфігурацію.

Проективографія вивчає закони побудови таких конфігурацій та відтворення об'ємних фігур і композицій на основі т. зв. моноепюри. Таким чином, проективографія, ґрунтуючись на методі симетрії, виявляється також теорією формотворення.

Підкреслимо, що значення проективографії, яка спочатку переслідувала мету методологічну, виходить за межі власне теорії формотворення. Виявилось, що метод проективографії демонструє раціональніші шляхи вирішення зображальних задач, ніж класична рисна геометрія. Використання ідеї руху симетрії при створенні проективографічних креслень дозволило суттєво скоротити кількість різноманітних проміжних креслярських операцій. Водночас значно збільшилася варіантність вибору розв'язків, при цьому виявилось можливим застосування засобів комп'ютерної техніки. У кінцевому підсумку у методі проективографії переконливо проявилася «технологічна ефективність», характерна для принципу симетрії взагалі.

Застосування принципу симетрії в дизайні та образотворчому мистецтві

Слід зазначити, що ідея «технологічної інтерпретації» принципу симетрії виникла і почала втілюватися у практиці давно. Наприклад, свідомий підхід, чітке розуміння перспективи використання принципу симетрії у технологічних цілях продемонстрував ще Р.Б. Фуллер. Добре відомою є революційна роль методів Фуллера у куполобудуванні. Фуллер був першим, хто згадав про існування правильних багатогранників і залучив систему симетрії ікосаедро-додекаедра для отримання геометричних схем куполів. Цей підхід перш за все дав можливість по-новому і з набагато більшою ефективністю (порівняно з класичними радіально-кільцевими системами поділу сфери) розв'язати проблему конструктивної уніфікації елементів купола. Практична вигода впливає з того, що ікосаедр (додекаедр) серед усіх інших типів багатогранників володіє найбагатшою симетрією, і це забезпечує високу «ступінь повторюваності» конструктивних елементів купола.

Метод Фуллера не тільки розкрив принципово нові можливості інженерно-технічних вирішень купольних систем, а й забезпечив досягнення незвичайних естетичних ефектів в архітектурі купольних споруд. Ідеєю Фуллера було зруйновано стереотип класичної радіально-кільцевої (осесиметричної) схеми купола, а головне – стереотип просторового мислення, скутого уявленням про перевагу вертикального напрямку в «наземному просторі», де діє сила гравітації.

Геометрична задача, поставлена Фуллером, була поширена на інші типи поверхонь. У наслідок отримали розвиток конструкції гіперболоїдів, гіперболічних параболоїдів тощо, тобто були максимально широко поставлені межі пошуку комбінаторно-геометричних ідей.

Таким чином, у зв'язку з досвідом Б. Фуллера можна говорити про виникнення ще у 1930-ті роки нового ставлення до ідеї симетрії. Цей досвід є яскраво символічним для початкового етапу індустріалізації промислової технології. Але, при всьому значенні індивідуальних заслуг самого Фуллера, його ідеї, звичайно ж, слід розглядати як об'єктивне відображення нової ситуації у царині предметного формотворення взагалі. Вимогами промислового виробництва диктувалася необхідність зміни підходів до формотворчості. В усіх царинах «художнього обслуговування виробництва» створювався сприятливий проблемний ґрунт для виходу саме на геометричні ідеї формотворчості, склалися об'єктивні передумови для перебудови поглядів на завдання і методи формотворення.

Отже, усе те, що характеризує рівень творчої свідомості в галузі формотворення в період 1970–1980-х рр., і перш за все набутий у цей час широкий досвід використання геометричних знань, а також усталені нові погляди на ідею симетрії, має міцну традицію. Можна навести багато прикладів цілеспрямованого розвитку методології формотворення у дизайні та архітектурі по шляху «геометризації», що веде до ідей симетрії. На цей напрям, по суті, зорієнтовані А.С. Туполєв, Е.П. Пінєро, В.Ф. Колейчук, Д.Ж. Еммеріх, М. Веннінджер і багато інших авторів, завдяки творчості яких симетрична технологія утвердилася як ефективний напрямок формотворчості у дизайні 1960–1970-х рр.

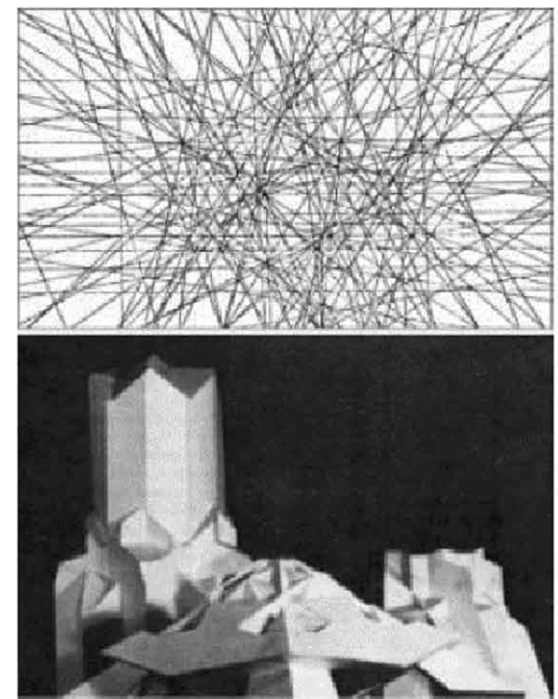
Принцип симетрії як технологічна ідея знаходить втілення в образотворчому мистецтві досліджуваного періоду. Яскравим прикладом художника подібної орієнтації був голландський графік М. Ешер.

Роботи Ешера мають характер досліджень, він виконує гравюри, де вирішує ті чи інші інтелектуальні проблеми, пов'язані з структурно-симетричними перетвореннями.

Причому працює з площиною, сферою, тором, гіперплощиною. Він критично сприймає закони класичної перспективи та експериментує з неевклідовою геометрією Лобачевського, займається вивченням структури простору як у реальних пейзажах, так і в математичних фігурах, у кристалах, у складних орнаментальних побудовах.

Зв'язок творчості Ешера з наукою – математикою, фізикою, кристалографією – є незаперечним; його охоче підкреслював і сам художник, який випустив, наприклад, спеціально розрахований на кристалографів альбом своїх рисунків, покликаний проілюструвати всі плоскі кристалографічні групи симетрії: для назви окремих ілюстрацій з цього альбому він використав прийняті у кристалографії позначення груп симетрії цих рисунків.

Вартим уваги є тісний творчий зв'язок Ешера з математиком Г. Кокстером – одним з видатних геометрів ХХ століття. Багато тем своїх гравюр, найчастіше «неевклідових» орнаментів, Ешер запозичив з суто геометричних ілюстрацій до наукових творів



Проективографічна еюра і моделі об'ємних форм

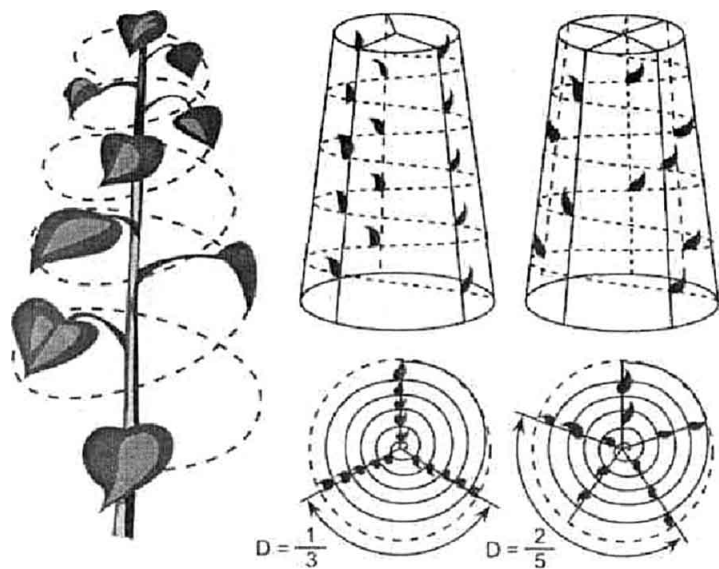
Кокстера. Одна з математичних книг Кокстера присвячена реалізації «неевклідових» ідей Ешера, які, слід зауважити, виникли в його художній творчості у різних варіантах ще до безпосереднього знайомства з гіперболічною геометрією Лобачевського. «Річ у тому, – вказує І.М. Яглом, – що відповідно до відомих ідей Ф. Кляйна різноманітні «геометрії» відрізняються характеризуючими їх групами симетрії так, що відмінність, скажімо, між класичною геометрією Евкліда і гіперболічною геометрією Лобачевського пов'язана не з різними властивостями паралельних (як це часто пояснюється у літературі), а винятково з різною будовою груп симетрії простору чи площини. Цілком ймовірним є те, що до знайомства з творами Кокстера Ешер і не був знайомий з цими підходами до геометрії, проте з його загостреною увагою до симетрії він, очевидно, не зміг пройти у своїй творчості повз спроби модифікації «евклідової симетрії», що й приводило його до різних типів «неевклідових просторів». Математик (геометр) І.М. Яглом підкреслює, що багато гравюр Ешера демонструють глибокі математичні ідеї. У його роботах, зокрема, проілюстровані т. зв. кольорові групи симетрії, тобто, по суті, продемонстровано відповідь на вельми складну математичну задачу, яка лише після її ілюстрації Ешером отримала своє точне вирішення в галузі математики.

Без сумніву, Ешера вирізняє не тільки знання прийомів абстрактних геометричних перетворень, а й блискучий художній рівень реалізації своїх задумів, віртуозне володіння технікою зображення. Крім математичної, у кожній роботі Ешера присутня й художня ідея, яка полягає у сюжеті композиції, способі трансформації геометричних образів, у незвичних прийомах використання оптичних ілюзій тощо. Не випадково творчість Ешера характеризується мистецтвознавцями як переплетення мистецтва графіки і математичної теорії симетрії.

Аналогічний підхід, у якому поєднуються геометричні дослідження і ставляться художні завдання, характерний для послідовниці ідей Ешера М. Райс.

М. Райс знаходить яскраво художні форми інтерпретації геометричних задач, пов'язаних з дослідженням симетричних закономірностей заповнення площини, з вивченням симетрії т. зв. моноедричних мозаїк на площині та у просторі.

Оригінальні дослідницькі концепції симетрії висуває багато інших авторів, які працюють у галузі дизайну, архітектури, декоративно-ужиткового мистецтва. Можна говорити про існування напрямку, який ґрунтується на асоціативному сприйнятті і використанні у мистецтві ідеї



Спірально-симетричне місторозташування

симетрії, на методах деформації, «заломлення» реальних симетрій. Представники подібного підходу не займаються спеціально геометричними дослідженнями, для них принципи, схеми симетрії є лише ідеями, приводом для формотворчої гри, для стимулювання уяви і фантазії. Тим не менше, у результаті є багато художніх творів таких, наприклад, авторів, як М. Вазареллі.

А. Мендьян та інші репрезентують ілюстрації т. зв. криволінійних, конформних, концентричних та інших різновидів симетрії, які вивчаються лише у спеціальних розділах математичної теорії симетрії.

Отже, у даному підході реалізується, ймовірно, найтонша форма логічної інтуїції художника, яка дає йому змогу вловлювати нюанси глибоких математичних ідей. З іншого боку, такий підхід ґрунтується на суто художньому відчутті актуальності, на здатності реагувати на видимі прояви довколишнього життя, на можливі подразники образного мислення. Таким чином, репродуційована у даному руслі картина реальності дає нам об'єктивне відображення рис геометризмованої архітектури, ритмів музики, різноманітних ефектів технічного походження, тобто образи симетрії у цій картині не є випадковими, вони є фіксацією властивостей реального навколишнього середовища.

Теоретико-методологічні інтерпретації принципу симетрії

Здавалося б, факт поширення і методологічного засвоєння у формотворенні ідей симетрії повинен був однозначно сприяти посиленню інтегруючих тенденцій у царині інтелектуальної свідомості. З широким впровадженням цього принципу, який передбачає використання у формотворенні раціонального знання, наукових методів, повинно було б відбуватися загальне зближення, синтез, впорядкування у царині мистецтва різних точок зору на методологічні аспекти формотворчості. Повинно б, за ідеєю, утвердитися загальне позитивне ставлення до можливості розвитку і використання у формотворенні математичних засобів, які забезпечують високу продуктивність, різноманітність, нарешті, дозволяють залучати комп'ютерні засоби у технологічний процес творчості дизайнера.

Насправді ж, незважаючи на це, у філософії мистецтвознавства у досить жорсткій формі посилюється тенденція до неприйняття симетричної і насамперед пов'язаної з нею матема-



Новобудови періоду індустріалізації

тичної методології. Причому справа не в ідеологічному неприйнятті (хоча має місце і така форма протидії). До речі, критика мистецтвознавчих концепцій подібної спрямованості наведена у праці В.М. Гамаюнова [14]. Справа в іншому. Сам практичний метод симетрії, спроба свідомого його використання так чи інакше спонукає дизайнера до спеціального, аналітичного мислення. В основі симетричного підходу лежать певні точні знання, і лише достатнє володіння ними зазвичай забезпечує успішність підходу. Дослідницька ж діяльність дизайнерів, яка пов'язана з вивченням теорії симетрії, винайденням методів формотворення тощо, набуваючи в 1970–1980-х рр. усе масовішого характеру, зумовлювала певну спрямованість розвитку творчого мислення, призвела до утворення у системі творчих підходів певної спеціалізації, причому спеціалізації, яка пішла у все більший відрив від традиційної методології. Через специфіку методів симетрії ті нагромадження знань, які були в арсеналі «симетристів», часто виявляються не більше, ніж надбанням самих «симетристів». Пропоновані ними конкретні методи і прийоми формотворення в основному були недоступними для непідготовленого художника. Було ясно, що суть проблеми полягає у тому, що у теорії симетрії, яку розвивають фахівці мистецтва дизайну, не знаходиться відображення завдання спеціальної, розрахованої на художника інтерпретації фундаментальних основ цієї теорії, тобто відсутні розробки, наявність і популярність яких сприяли б залученню у процес наукового і практичного освоєння методів симетрії найширшого загалу дизайнерів.

Проблема, про яку йдеться, знайшла відображення у дисертації [6], де здійснено спробу представити основні положення теорії симетрії у спеціальній формі, яка відображає «технологічну», формотворчу суть самого принципу симетрії та розкриває методологічний аспект цієї теорії. Предметом інтерпретації стали насамперед основоположні поняття теорії симетрії, які визначають типи основних перетворень – повороту, дзеркального відображення і паралельного переносу.

Наведемо основні результати цього дослідження. У загальноприйнятому трактуванні поняття повороту, дзеркального відображення, паралельного переносу розглядаються як симетричні рухи, внаслідок яких форма «самосуміщується», тобто вона зберігає інваріантність відносно названих рухів. Власне кажучи, застосування до тієї чи іншої форми операції самосуміщення і свідчить про відповідну симетричність. Але тут можна запропонувати інший підхід – розглядати операції симетрії як формотворчі рухи.

Припустимо, що ця двофігурна композиція – відбиток деякого двофігурного трафарету-пластинки з відповідними вирізами. Розташуймо трафарет так, щоб його трикутний виріз 123 сумістився з відбитком, залишеним у початковій позиції вирізом 1'2'3'. Виріз 1'2'3' тепер дає змогу зробити відбиток нового трикутника 1»2»3». Повторюючи подібні операції, можна отримати ритмічний багатофігурний ряд, який володіє дзеркально-переносною (ковзальною) симетрією. Неважко зрозуміти, що кожна формотворча дія – переведення трафарету з одного положення в інше – являє собою практичну імітацію самосуміщення.

У даному випадку ми зустрілися з найбільш загальним видом симетрії на площині. Підкреслимо, що як цей, так і будь-який інший вид симетрії можна задати з допомогою пари однакових фігур. Причому залежно від виду симетрії двофігурні композиції характеризуються різними геометричними особливостями.

Так, у випадку ковзальної симетрії середини відрізків, які з'єднують відповідні точки фігур, розташовуються на одній прямій, яка називається віссю ковзальної симетрії. Дзеркальна симетрія характеризується тим, що відрізки 11'22' і 33' паралельні один одному, а їхні середини лежать на дзеркальній осі. При поворотній симетрії з геометричних міркувань випливає, що перпендикуляри, проведені із середин відрізків 11', 22' і 33', перетинаються в одній точці, і ця точка – центр повороту. Суттєвим параметром поворотної симетрії є кут повороту, від якого залежить порядок (кратність) симетрії, тобто та кількість поворотів, після здійснення якої трафарет потрапляє у вихідну позицію.

Нарешті, переносна (трансляційна) симетрія задається парою фігур, розташованих паралельно, в одній орієнтації.

У кожному випадку, як бачимо, пара фігур породжує відповідний елемент симетрії – вісь ковзання; або дзеркальну вісь, або центр і кут повороту, напрямок та інтервал переносу. Взагалі, для завдання скінченної симетричної композиції достатньо мати одну фігуру і певний елемент симетрії. Проте розглянутий нами підхід базується на інакшій геометричній задачі. Метод трафаретного формотворення з геометричної точки зору являє собою практичний розв'язок задачі відшукування третьої фігури на основі заданого відношення двох фігур. Третя фігура повинна розташуватися відносно другої так само, як друга відносно першої. Так можна сформулювати умову цієї задачі, яку легко розв'язати і графічним шляхом. Практична перевага методу трафаретного перетворення є у тому, що він не вимагає знання ніяких спеціальних законів, умов, правил. Забігаючи наперед, зазначимо, що метод трафарету при залученні в його композицію третьої фігури можна використати для формотворення складних симетричних систем-орнаментів. Проте головним є пізнавальна суть цього методу, який дозволяє вяснити, що кількість можливих видів симетрії на площині однозначно визначається геометричними варіантами взаєморозташування двох однакових несиметричних фігур.

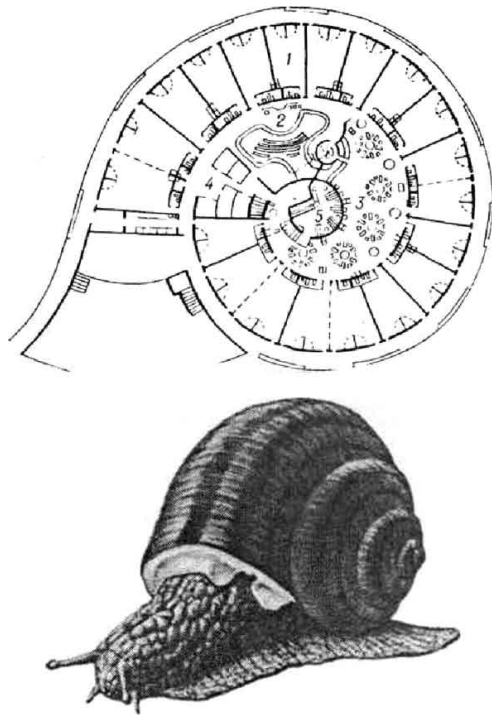
Усе вищезазначене стосується симетричного формотворення на площині. Але принцип «пари фігур» можна застосувати й для просторового аналізу, він дає змогу виявити всі види симетрії і відповідні їм симетричні ряди у просторі. Тут немає необхідності проводити докладно такий аналіз. Зазначмо лише те, що він не виявляє жодних нових видів простих симетричних рухів, а лише підтверджує, що перелік таких вичерпується коловим поворотом, паралельним переносом і дзеркальним відображенням. Разом з тим просторовий аналіз виявляє ширшу типологію гармонійних рядів, породжених методом «пари фігур». Крім простих, у просторі виникають ритмічні ряди, які володіють гвинтовою (поворотно-переносною), дзеркально-переносною і дзеркально-поворотною симетрією. Як уже згадувалось, при залученні у трафарет третьої фігури можна при певних умовах отримати орнаментотвірний трафарет. У роботі [6] проведено докладне дослідження цієї ідеї і продемонстровано застосування методу трифігурного трафарету для ілюстрації всіх 17-ти видів симетрії плоских орнаментів. Таким чином, з допомогою ідеї трафаретного формотворення виявилось можливим наочно викласти основні поняття і положення теорії симетрії.

Слід зазначити, робота [6] демонструє усвідомлення того, що досягнутими в ній результатами не вичерпується проблема спеціальної інтерпретації теорії симетрії. В ній вказується, що найближчим часом реальний прогрес у питанні широкого освоєння основ теорії симетрії зумовлять не так теоретичні дослідження, як процес масового впровадження комп'ютерної техніки у практичне користування, що дасть можливість динамічної ілюстрації методів формотворення.

Разом з тим підкреслюється, що теорія симетрії залишатиметься важливою проблемою теорії мистецтва (дизайну), що вона виступатиме одним з основоположних джерел розвитку формотворчих ідей і буде визначати широкий діапазон наукових досліджень, сприяти оновленню геометричних знань, впливати на загальний рівень творчої та інтелектуальної свідомості в найближчому майбутньому.

Тема біоніки в експериментальній творчості та дослідженнях 1960–1980-х рр.

Один із авторитарних для 1960–1980-х рр. напрямків експериментальної творчості і наукових досліджень розвивався у контексті теми природного формотворення. Багато в чому цей напрям продовжив здавна існуючу в мистецтві та архітектурі традицію вивчення природи. Проте на відміну від проблем, що ставили класики теорії пропорцій, які здебільшого обмежувалися вивченням естетико-гармонійних особливостей біооб'єктів, дослідження теоретиків періоду



Метод формальної аналогії в дослідженні і застосуванні природних форм в архітектурі

на регулярність, подібність, комбінаторність тощо. Природа, як свідчить багато прикладів, бездоганно використовує принципи уніфікації і варіантності, модульного структурування і компактної упаковки, реалізуючи їх у найрізноманітніших плоских і просторових формах, – від структур біомолекул і кліткових тканин до форм організмів у цілому або окремих їхніх частин. Зокрема, природа демонструє досконалі зразки конструювання сферичних форм, аналогічних системам геодезичних купольних конструкцій Б. Фуллера. Сферичні мозаїки, побудовані за схемами ікосододекаедричної симетрії, зустрічаються у формах деяких видів вірусів, радіолярій, у будові окремих органів тварин, людини.

У тканинних структурах рослин розповсюджені закономірності, подібні до систем членування гіперболічних поверхонь, які також широко використовуються в архітектурі. Взагалі ж типологічний асортимент системно структурованих геометричних поверхонь, що реалізуються в живій природі і можуть слугувати зразками для архітектурних форм, є безмежним.

Багатюща палітра регулярних структур реалізується в неживій природі. Йдеться насамперед про мінерали, в будові яких відтворюється повний спектр – 230 можливих у евклідовому просторі груп симетрії. Причому відтворення ці геометрично ідеальні. Абсолютно точні моделі кристалографічних структур часто використовуються в архітектурних стержнево-гратчастих конструкціях типу «структурні плити».

Серед найпоширеніших у живій природі закономірностей, що мають аналоги у творчій практиці, – симетрія подібності. Вона розповсюджена насамперед у формах рослинного світу. Зокрема, реалізується у галуженні дерев, структурі листя, ритмічній будові стебел рослин тощо.

Геометричним виразом симетрії подібності в біологічних формах часто виступає логарифмічна спіраль. За спіральним принципом влаштовані щільні суцвіття і суцвітідда, системи листорозташування на гілках дерев та пагонах рослин.

1960–1980-х рр. спрямовані на виявлення не тільки формальних, а й конструктивних, структурно-морфологічних, функціональних закономірностей природного формотворення. З практики тогочасного дизайну та архітектури, що розвивалися в умовах домінування індустріальної технології, випливає необхідність виявлення того, як у природі вирішується проблема «стандарту і різноманіття», як у процесах біологічного формотворення реалізуються принципи конструктивної раціональності, економічності, технологічності тощо. Власне такі питання і стимулювали розвиток нового напрямку науки про природу – біоніки, яка вивчає закономірності природного формотворення з метою їхнього використання у художньо-конструкторській, архітектурній та інженерно-технічній творчості.

Шляхи виявлення таємниць природи, як уже зазначалося, неминуче пов'язані з вивченням структурних властивостей біоформ. Тут дослідники наштовхуються на безліч особливостей, які переважають з характерними закономірностями будови індустріально продуктованих архітектурних і предметних форм. Це – структур-

рифмічна спіраль. За спіральним принципом влаштовані щільні суцвіття і суцвітідда, системи листорозташування на гілках дерев та пагонах рослин.

Спіральний принцип яскраво продемонстрований у формах равликів. Він властивий і для біомолекулярних структур.

Слід зауважити, що принцип спіралі поширений і в неживій природі, виявляючи себе як спосіб динамічної організації матерії в різних масштабах і середовищах, – повітрі, воді, космосі.

Чимало структурних закономірностей біоформ становлять інтерес з точки зору їхнього конструктивного влаштування. Дослідники знаходять у природі найдосконаліші аналоги висотних конструкцій, кінетичних вантових і стержнево-вантових, пневматичних, які реалізуються на різних рівнях організації, біоформ, – у будові стебел рослин, у структурі клітин, в окремих елементах організмів, у механізмах рухового апарату тварин, людини.

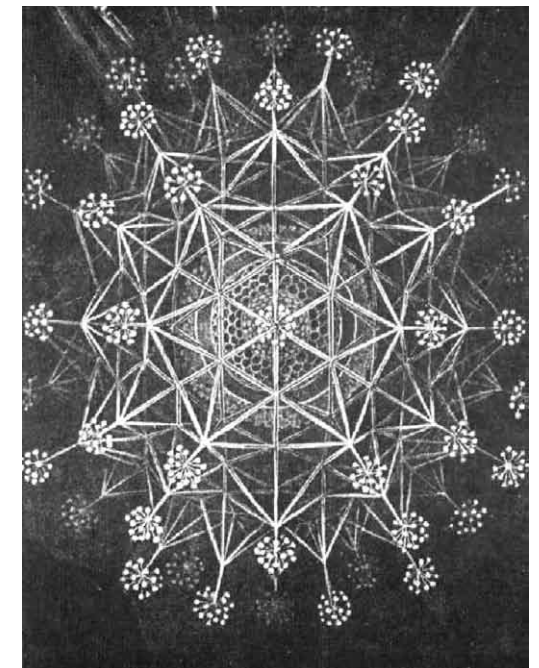
Слід сказати, що в 1960-х роках не втратили своєї актуальності і дослідження естетико-гармонійних принципів природного формотворення. Можна згадати з цього приводу роботу Ле Корбюзьє зі створення Модулора. Та все-таки провідними в дослідженнях природи залишаються питання структурно-конструктивних властивостей біооб'єктів. Результати цих досліджень нерідко знаходять втілення у творчій практиці, чим підтверджується прогресивність науково-теоретичної ідеології біоніки.

Характеризуючи цей практичний досвід, можна вказати на існування тенденції до поглибленого проникнення проєктантів у сутнісні аспекти будови природних форм. Безумовно, загалом поширеним в експериментальній творчості залишався метод формальних аналогій.

Але розвиваються підходи, при яких предметом відтворення стають ті якості біооб'єктів, які мають значення для вдосконалення конструкцій, технологічних принципів, функціональних вирішень.

Отже, напрацьовані в галузі біоніки численні дослідження морфологічних, конструктивних та естетико-пропорційних властивостей природних форм охоплюють досить значну частину формотворчого арсеналу живої природи, яка має багато спільного з формотворчою палітрою архітектури і дизайну. Отримані знання розкривають нові можливості для збагачення практичних засобів формотворення.

Задовольняючи суто прагматичну мету, теорія біоніки інтенсивно розвивається у теоретико-пізнавальному аспекті. У низці досліджень висувається завдання вивчення ростових, динамічних закономірностей формотворення. Вчені вважають за необхідне заглибитися у вивчення процесів, що зумовлюють геометричну структуру біооб'єктів. Адже зрозуміло, що за тими чи іншими порядками структур стоять певні алгоритми формотворення, тобто, що прояви у структурі біооб'єктів симетрії подібності, ритмічності, щільної упаковки тощо є наслідками дії певних технологічних програм природи. Що ж це за технології, які просторово-часові закономірності, які геометрії лежать у їхній основі?



Скелет морської радіолярії

Запитання ці справді нетривіальні. Очевидні формальні закономірності далеко не завжди дають змогу зробити однозначні висновки чи узагальнення. Відомо, наприклад, що спіральна схема будови може бути породжена різноманітними формотворчими алгоритмами. У рослинних структурах вона зумовлена ритмами репродукції початків та однаковим темпом їхнього росту (збільшення). Д. Хембідж, як відомо, розглядав логарифмічну спіраль як форму, що виражає у живій природі ідею одноманітного (ритмічно повторюваного) росту. Інакший технологічний принцип притаманний мушлям равликів. Згідно з Л. Румблером [16], зростання мушлі відбувається на периферії і при цьому діє закон сталого крайового кута. Існують й інші технології природи, які породжують спіраль. Як уже згадувалось, принцип спіралі реалізується у різноманітних матеріальних середовищах – повітрі, воді, космосі. У цих випадках механізми формотворення ґрунтуються на суто фізичних законах.

У контексті питання про геометрично-динамічні закономірності природи звернімо увагу на одну принципову особливість, яка відрізняє «прості» і складні ростові перетворення. Для біоформ, відтворених за «простими» чи одноманітними програмами росту, характерним є збереження пропорцій і конформних (кутових) властивостей. Це стосується як спіралевидних, так і будь-яких інших – плоских чи об'ємних – різновидів біоформ.

По суті ростові алгоритми «простого» типу ґрунтуються на симбіозі двох програм: однією з них є ритмічне відтворення однотипних біоелементів, другою – масштабне зростання, тобто рівномірне у часі і просторі їхнє збільшення. Подібність, тобто збереження лінійних відношень і кутових показників, є неминучим геометричним наслідком такого росту.

При реалізації складних (багатоскладових) просторових програм пропорції і кутові характеристики біоформ, як правило, змінюються.

Такі перетворення називають алометричними. Вони описуються складними, здебільшого криволінійними геометриями. Їхнє вивчення становить одну з цікавих та актуальних проблем теорії формотворення, яка вимагає абстрагованого, математичного підходу і виходу мистецтвознавчих досліджень за традиційні інструментально-методологічні межі мистецтвознавства.

Вивчення досвіду геометричних досліджень природного формотворення дає змогу говорити про нагромадження в період 1960–1980-х рр. суттєво нової інформації, нової фактологічної бази під геометричну проблему в мистецтвознавстві. Характерним є факт постановки і реального здійснення геометричних досліджень у резонансі з філософськими роздумами теоретиків мистецтва над проблемою геометричної просторової концепції. Можна говорити про те, що на рубежі ХХ століття дослідник впритул підійшов до усвідомлення умовності класичних законів геометрії, до розуміння відносності тих просторових уявлень, які вироблені у мистецтві впродовж вузькофахової практичної і теоретичної діяльності. Суттю питань, пов'язаних з вивченням природи, формується новий рівень пізнавального процесу і нова конкретика геометричних досліджень у мистецтвознавстві. На цьому рівні повною мірою розкривається міжгалузевий, загальнонауковий сенс проблеми геометричних просторових уявлень і ширше виявляється змістовність прагматичних її аспектів.

Підсумовуючи, зазначимо, що весь багатоманітний пошуковий рух, що здійснювався у 1960–1980-х рр. у творчому середовищі радянського суспільства, незважаючи на всю різноманітність напрямків, був досить взаємозв'язаний. У науково-дослідних, навчальних архітектурних та дизайнерських закладах Москви час від часу влаштовувались спеціальні виставки, семінари та конференції, присвячені проблемам формотворення, які давали можливість демонструвати результати новаторських пошуків і створювати загальне уявлення про їх рівень. Слід також зазначити, що творчий і концептуальний рівень цих результатів був цілком на рівні світових досягнень у подібних напрямках. Однак радянська «експериментально-пошукова лабораторія» (на відміну від західних) була надто відірвана від реального життя. Напевно, інакше й не могло бути, якщо врахувати загалом низькі технічні можливості реалізації творчих ідей в СРСР.

Власне кажучи, радянські дослідники та експериментатори і не ставили собі за мету добиватися безпосереднього натурального втілення та навіть експериментальної практичної апробації творчих ідей. Вони націлювались на розробку не стільки речей чи їх проектів у завершеному вигляді, скільки окремо взятих формальних (функціональних, конструктивних, технологічних) принципів, «напівфабрикатів», ідей речей. Демонструвалося свідоме намагання відірватися від існуючого рівня за рахунок максимальної відмови від усіх тих факторів формотворення, що зумовлюють цей рівень.

За відносно короткий період активних стикових пошуків було показано, що сама по собі технологія формотворчості і пов'язана з нею формально-естетична мова архітектури та дизайну має невичерпні резерви зовнішнього збагачення. В цьому, власне, полягав один з основних наслідків діяльності радянської «експериментально-пошукової лабораторії», фактом існування якої підтверджувалась потреба реалізації певної функції в умовах обмежень, що були характерні для «живого» процесу формотворення предметно-просторового середовища.

Доля радянської школи експериментальної формотворчості та науково-методологічних досліджень 1970–1980-х років у чомусь подібна до долі радянського художнього авангарду 1920–1930-х років. Подібна, насамперед, у концептуальній налаштованості на формальні, художні і соціальні проблеми, подібна завдяки ролі в розхитуванні традиційних стереотипів і спробам торувати нові шляхи творчого розвитку. Разом з тим аналогія долі цих явищ полягає також у відсутності прямих шляхів життєвої адаптації. «Творча продукція» «експериментально-пошукової лабораторії» загалом залишилась без соціального замовлення, не була запитана реальною практикою. Але той значний відрив, з яким вона випереджала загальну ходу процесів формотворення, створив ідеям експериментальної формотворчості запас тривалості життя в майбутньому. З висоти свого рівня ці ідеї будуть ще довго поступово осідати і давати плоди на ґрунті реальної практики архітектури і дизайну.

1. Андреев З.П. К вопросу о размерности пространства // Вопр. философии. – 1965. – № 12.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. – М., 1974.
3. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Пер. с англ. – М., 1984.
4. Вереснева В.Я. Вопросы орнаментации ткани. – М., 1977.
5. Вереснева В.Я., Яглом М.М. Симметрия и искусство орнамента // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.
6. Боднар О.Я. Исследование формообразующих принципов конструктивной геометрии в творческой практике и пропедевтических курсах дизайна: Дис. ... канд. искусствоведения / ВНИИТЗ. М., 1986.
7. Бойцов С.Ф. Комбинаторные идеи в дизайне // Техническая эстетика. – 1983. – № 7.
8. Борисовский Г.Б. Наука, техника, искусство. – М., 1969.
9. Борисовский Г.Б. Эстетика и стандарт. – М., 1989.
10. Вартанян О.М. Трансформируемые складчатые структуры // Жилищное строительство. – 1976. – № 6.
11. Веннинджер М. Модели многогранников. – М., 1974.
12. Волков А.И. Тектоника структурных пространств с направляющими поверхностями // Техническая эстетика. – 1979. – № 3.
13. Гамаюнов В.Н. Проективография. – М., 1976.
14. Гамаюнов В.Н. Проективография: формообразование и отображение: Дис. ... д-ра искусствоведения / ВНИИТЗ. – М., 1989.
15. Гидион З. Пространство, время, архитектура / Пер. с нем. – М., 1975.

16. Гильде В. Зеркальный мир. – М., 1982.
17. Динамическая и кинетическая форма в дизайне: Методические материалы. – М., 1989.
18. Лисицкий Э. Искусство и пангеометрия // Труды ВНИИТЗ: Проблемы образного мышления и дизайн. – М., 1978. – № 17.
19. Петушкова Г.И. Симметрия в программном формообразовании модного костюма: Дис. ... д-ра искусствоведения / ВНИИТЗ. – М., 1992.
20. Потемкин В.К., Симанов А.Л. Пространство в структуре мира. – Новосибирск, 1990.
21. Розенфельд Б. А. История неевклидовой геометрии. – М., 1976.
22. Смолина Н. И. Традиции симметрии в архитектуре. – М., 1990.
23. Эксперимент в дизайне: Методические материалы / ВНИИТЭ. – М., 1987.

Надія ШЕБЕК,

кандидат архітектури, доцент

ПРОТОДИЗАЙН АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

Дизайн архітектурного середовища сьогодні трактують як специфічний вид художньо-проектної діяльності, кінцевою метою якої є раціонально організоване й естетично оформлене внутрішнє і зовнішнє матеріально-просторове оточення, у якому розгортаються процеси життєдіяльності людини. Цей вид діяльності почав активно розвиватися в другій половині ХХ ст. Разом з тим до виокремлення дизайну архітектурного середовища з надр загальної проектної культури людство накопичило величезний досвід в організації штучного довкілля, яким неприпустимо нехтувати.

Під терміном «протодизайн архітектурного середовища» пропонується розуміти всю сукупність знань про способи забезпечення сприятливих матеріально-просторових умов життєдіяльності людини, набутих нашими пращурами у період, коли проектування штучного довкілля не розглядалося як самостійний вид професійної діяльності. Таким чином, для сучасних дослідників протодизайн архітектурного середовища починає свій родовід з тих часів, про які збереглися більш-менш повні відомості чи то у вигляді археологічних знахідок, чи то у вигляді писемних джерел або усних переказів.

Аутентичні способи створення архітектурного середовища, властиві кожному народові, формувалися протягом тривалого часу як результат узагальнення позитивного досвіду, перевіреного практикою за даних умов і наявних обставин. Отже, цілком доречним буде вести мову про унікальні риси, притаманні процесу організації штучного довкілля, що викристалізувалися в окремій країні, особливо якщо історія її налічує не одне тисячоліття. Природним здається й те, що українці намагаються встановити зв'язки своєї культури з культурами тих народів, що раніше населяли наші терени.

Витоки (джерела) українських традицій проектування архітектурного середовища слід шукати в глибині культур, які були сформовані і тривалий час розвивалися на землях, що ми отримали у спадок від наших далеких і маловідомих нам попередників. Наведене нижче дослідження не претендує на повноту і вичерпність. Його мета лише намітити певні орієнтири пошуку і окреслити важливі питання, що потребують докладного вивчення. Разом з тим отримані автором результати дають привід для роздумів над шляхами розвитку сучасного українського дизайну у сфері організації архітектурного середовища.

Серед прадавніх народів, що тривалий час мешкали на українських землях, найбільшу увагу привертає самобутня культура Трипілля-Кукутені, що розквітла і занепала протягом другої половини VI–перших століть III тис. до н.е. на території, що охоплює землі Румунії і Молдови, а також всю правобережну частину України від Карпат на заході до Дніпра на сході, від верхів'їв Дністра, Случі, пониззя Прип'яті, Десни на півночі до північних берегів Чорного моря. Характерними рисами цієї культури був осілий спосіб життя, значні досягнення у сфері житлобудівництва, землеробства, тваринництва, гончарного ремесла, металлообробки, ткацтва. Видатними надбаннями трипільців у сфері містобудування було спорудження поселень-гігантів площею до 450 га з чисельністю населення від 3000 до 14000 (за думкою деяких вчених навіть до 50000) осіб. На сьогодні це найдавніша відома культура з тих, що сформувалися на території сучасної України і досягли високого рівня розвитку, тому саме у її надрах вирішено шукати аутентичні архетипи архітектурного середовища і зародки проектної діяльності, спрямованої на формування штучного довкілля.

Вивчення пам'яток трипільської культури розпочалося близько 120 років тому з розкопок славнозвісного археолога Вікентія Хвойки. Дослідженням трипільських поселень за-

ймалися військовий топограф К. Шишкін, групи археологів під керівництвом М. Штігліца, М. Шмаглія, Т. Мовши, О. Цвек, В. Круца; теоретичні праці, присвячені здобуткам трипільського містобудування, належать М. Відейко, М. Шмаглію, Т. Пассек, Л. Гуревичу, В. Мицику та іншим дослідникам; культурно-господарчі досягнення трипільців описували В. Клочко, Г. Пашкевич, О. Журавльов, С. Рижов, С. Ольговський та інші учені; духовне життя та вірування трипільців вивчали С. Бібіков, С. Шаян, Г. Лозко, Н. Бурдо та інші фахівці; еніологічний аспект формування середовища життєдіяльності трипільців розглядали В. Воробйов, Л. Саннікова. Кожен з названих та багатьох інших дослідників намагався реконструювати уклад життя трипільської громади, використовуючи науковий апарат тієї галузі знань, що її він репрезентує. Викладені ними точки зору, безперечно, істотно збагатили сучасні уявлення про давню історію нашого краю. Разом з тим виявленням специфічних закономірностей формування архітектурного середовища повинні займатися архітектори-дизайнери, але, на жаль, такі розвідки на матеріалі трипільської культури майже не проводяться. На нашу думку, результатом таких досліджень могли б стати не лише цікаві теоретичні висновки, а й практичні пропозиції щодо способів досягнення етнічної самобутності вітчизняного дизайну архітектурного середовища.

Аналіз теоретичних досліджень знавців трипільської культури та зображень археологічних знахідок дозволив виділити кілька паттернів, що постійно трапляються і при описі артефактів матеріальної культури, і при реконструкції світоглядних засад суспільного розвитку. До таких паттернів, які можна впевнено віднести до архетипічних форм організації архітектурного середовища, належать коло (еліпс), хрест (квадрат), спіраль, безперервна лінія. Названі архетипічні форми проявляють себе у часі й просторі, пронизуючи усе життя трипільської громади.

Архетипи часу:

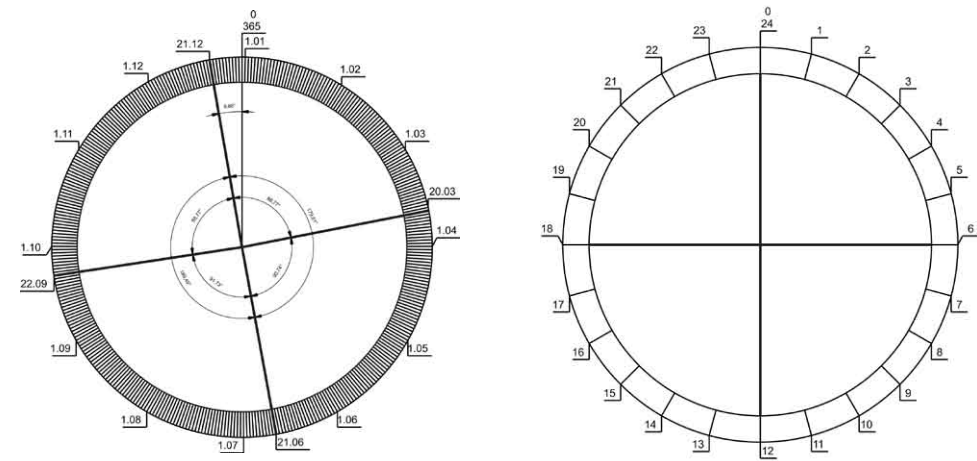
Коло. Проявами універсального закону колообігу, які спостерігали наші пращури й фіксували у сонячно-космічних символах (календар) та втілювали у ритуальних діях (хоровод), були процеси, пов'язані з рухом космічних тіл, що дозволяли виділити повторювані проміжки часу: рух Сонця в колі зодіаку (рік), обертання Землі навколо своєї осі (доба). Такі спостереження були особливо важливими для трипільських хліборобів.

Хрест. Археологічні дані свідчать, що представники багатьох культур, що мешкали у різні часи на всіх континентах, виділяли однакові відтинки доби і року, пов'язані з певними астрономічними подіями. Найважливішими миттєвостями доби були схід і захід Сонця, опівденний і опівнічний час. Головними днями року визнавали весняне і осіннє рівнодення, літнє і зимове сонцестояння. Дні рівнодень і сонцестоянь ділять рік на чотири однакові частини, тобто утворюють хрест у колі року. Миттєвості сходу і заходу Сонця, полудня й півночі в дні рівнодень відповідно утворюють хрест у колі доби (рис. 1). Образ квадрата містить поділ року на чотири майже однакові (для нашої кліматичної зони) частини – весну, літо, осінь, зиму, і поділ доби відповідно на ранок, день, вечір і ніч. Чотири фази супутника Землі фіксують поділ місячного місяця на однакові проміжки часу, кожен з яких пов'язаний з характерним впливом на людину, інтенсивністю природних процесів, нарешті, можливістю досягнення успіху в господарських справах.

Спіраль. Уособлює зміни, що відбуваються в житті людини, родини, роду, являє незворотний рух часу. Як один із різновидів безконечників, символізує безкінечність всього сущого.

Спіраль, що обертається за Сонцем зліва направо, вважається такою, що розгортається. Її рух сприймається як відцентровий і пов'язується з ритуалом сівби (рух руки, що зосіває поле зерном). Правостороння спіраль традиційно ототожнюється зі світлим зовнішніми аспектами буття. Вважається, що така спіраль втілює чоловічу творчу енергію.

Спіраль, яка обертається проти Сонця, справа наліво, вважається такою, що згорта-



Хрест, що утворюють у колі року дні рівнодень і сонцестоянь (а)

У колі доби в дні рівнодень – миті сходу і заходу Сонця, полудня і півночі (б)

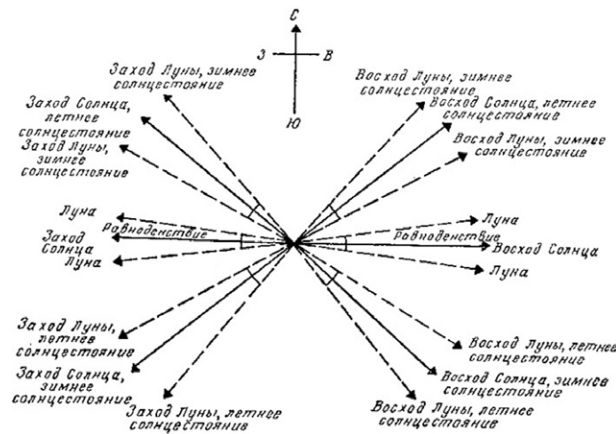
ється. Її рух сприймається як доцентровий і пов'язується з ритуалом збирання врожаю (рух руки з серпом). Лівостороння спіраль традиційно ототожнюється з темними (глибинними) внутрішніми аспектами буття. Таку спіраль пов'язують з жіночим началом плодючості.

За трипільської епохи широко використовували обидва типи спіралей. З часом (можливо, з утвердженням патріархальних відносин) спіралі, що обертається за Сонцем, було приписано значення життя, святості та достатку, а спіраль у протилежному напрямку почали асоціювати із занепадом, злом і руйнуванням. Тому в деяких дослідженнях висловлюється думка, що спіраль за рухом годинникової стрілки пов'язана з розвитком, а її віддзеркалення – з регресом. Проте слід зауважити, що руйнування трипільці не вважали чимось негативним і сприймали його невід'ємним атрибутом існування, протилежним творенню.

Безперервна лінія. Хвиляста безперервна лінія (на взірць меандру) втілює уявлення про явища та події, що безперервно повторюються, тобто про циклічний рух часу. До таких явищ і подій належать чергування вегетативних періодів рослин, зміни поколінь, ритмів життя і смерті людини – нескінченний шлях відродження всього сущого. Хвиляста безперервна лінія символізує безкінечне повторення акту творення. З іншого погляду, така лінія асоціюється з чергуванням буднів і свят, виконанням циклічних господарських заходів, проведенням усталених обрядових дій.

Безперервна лінія у вигляді вісімки (знаку безкінечності) означає неминучість повернення будь-якого руху до його витоків. Безперервна лінія у вигляді двох розгорнутих крапель, що обертаються навколо спільного центру (типу китайського символу «їнь-ян»), втілює розуміння необхідності гармонійного поєднання протилежностей у цілому – єдності двох начал, що творять єдине ціле, але не розчиняються в ньому. До феноменів, що могли б бути позначені цим символом у негативно-позитивному його значенні, належить явище чергування дня і ночі, котре через свою незмінність у безкінечному повторенні мало трактуватися прадавньою людиною як один з основних законів світобудови.

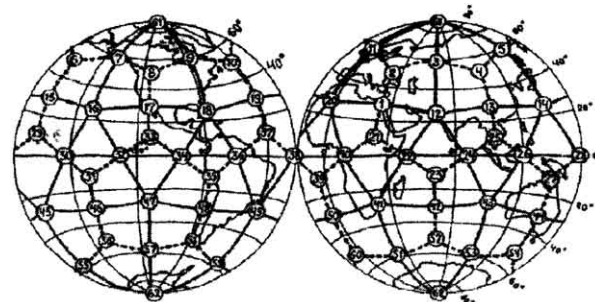
Архетипічні форми часу допомагали спільноті організовувати процеси життєдіяльності – регулювали соціальні відносини, упорядковували ведення господарства, планування поселень і здійснення будівництва, проявлялися в художній творчості. Архетипи часу утворювали основу світогляду прадавньої людини. Знання про засади світобудови крили в собі усі вирази людських рук: побутові і ритуальні предмети, одяг, знаряддя праці, будівлі, поселення.



2. Азимуты напрямків сходу і заходу Сонця і Місяця в дні сонцестоянь і рівнодень для широти Стоунхенджа (51°)

горизонтальну площину поля зору людини, що обертається на одному місці.

Хрест. Рештки помешкань, поселень і поховань наших далеких предків незаперечно свідчать, що спрадавен представники різних культур неухильно виділяли одні й ті самі напрями з безлічі можливих. Пріоритетні напрями були пов'язані зі сторонами світу – схід, захід, південь, північ, а також з променями, орієнтованими на місця сходу чи заходу Сонця у дні літнього і зимового сонцестоянь (рис. 2). (Напрями на місця сходу і заходу Сонця у дні рівнодень збігаються з віссю схід-захід.)



3. Ікосаедро-додекаедний силовий каркас Землі за Н. Гончаровим, В. Макаровим, В. Морозовим

віднести й напрями силових ліній геомагнітного поля, течії річок, руху повітряних мас.

Спіраль. Зображення спіралі було пов'язане з ідеєю відтворення безкінечного руху навколо недосяжного центру. Спіраль уособлювала рух у протилежних напрямках. Спіраль, що розгортається, втілювала шлях душі від творця (центру творення); спіраль, що згортається, втілювала сходження душі до вищої міри досконалості. Деякі дослідники вважають, що правостороння спіраль є символом духовності арійства, а лівостороння несе ідеї матеріалізму теренства [5].

Спіраль у трипільській орнаменталі – це найдавніший символ Місяця, що відтворював зміни його фаз. Вона втілювала уявлення людей про здатність Місяця відроджуватися й оновлюватися.

Спіралі могли упредметнювати процес обертання навколо певної осі, що супроводжували повсякденні та святкові дії – прядіння, ткання, виготовлення посуду, танок тощо.

Архетипи простору:

Коло. Форму кола чи еліпса має проекція на горизонтальну чи вертикальну площину персонального простору людини – зони досяжності її кінцівок у нерухомому положенні. Таку ж форму має проекція на горизонтальну чи вертикальну площину енергетичних оболонок, що огортають фізичне тіло людини. Схожі абрисы притаманні відповідним проекціям материнського лона, у якому перебуває дитина до народження, і природним схованкам живих істот – печерам, копанкам, землянкам. Форму кола має проекція на

Нарешті, прадавня людина могла зображувати у стилізованому вигляді спіралеподібні істоти, речі та явища, що супроводжували її у житті – змії, мушлі; завитки рослин; вихори води, пилу чи снігу тощо.

Безперервна лінія. Хвиляста лінія традиційно ототожнювалася з водною стихією. Можливо, вона втілювала образ пагорбів, характерних для ареалу розселення трипільських племен. Хвиляста лінія асоціювалася з конфігурацією річищ, прокладених водою між високих берегів. Нарешті, така лінія позначала слід змії на піску.

Археологічні знахідки доби розквіту трипільської культури свідчать, що людність, яка населяла у той час територію нинішньої України, невтомно використовувала названі архетипні форми на усіх рівнях організації архітектурного середовища.

На предметному рівні організації архітектурного середовища форму кола надавали горизонтальним проекціям посуду; форма квадрата чи прямокутника була властива горизонтальним проекціям ліпних дитячих іграшок, а також «чотиригрудим» посудинам, які, очевидно, були пов'язаними з ритуальним «годуванням» землі, викликанням дощу. Форму спіралі мали стрічки глини, які поступово нарощувалися при виготовленні посуду в техніці наліплювання. Форму безперервної лінії мав поділ спеціального обрядового одягу, що міг використовуватися для танцю дощу (спідниці завершувалися метричним рядом китиць). Форму вісімки мали горизонтальні проекції біноклеподібних ритуальних ємкостей без дна, що, ймовірно, використовувалися в обрядах «напування» землі, а, за іншою версією, для спостереження за віддзеркаленим у воді зоряним небом.

Одяг, прикраси, побутові речі, знаряддя праці, навіть зброя оздоблювалися зображеннями солярних знаків, смуг і поясів орнаментів замкнених у коло, людських постатей в еліптичних захисних оболонках. Ці малюнки втілювали вірування прадавніх хліборобів у священну силу Сонця. Зображення чотирьох фаз Сонця і Місяця, що переходять одна в одну, які почали виконувати на горщиках ще в ранньому Трипіллі, відтворювали розуміння прадавньої людиною чотирибічності світу. Уявлення про чотири сторони світу втілювало коло з рівнобічним хрестом або саргоподібним знаком на тарелях. На живіт глиняних статуеток Богині-Матері, що уособлювали образ відтворюючої функції жінки, землі, природи загалом, наносили зображення засіяного поля у вигляді ромбу, розділеного начетверо з



4 (а). Архетипи архітектурного середовища – коло (еліпс) – на предметному рівні (розпис посудини з поселення Майданецьке за Т. Ткачуком)



4 (б). Архетипи архітектурного середовища – коло (еліпс) – на предметно-просторовому рівні (модель трипільського житла з поселення Попудня за Л. Козловським)



4 (в). Архетипи архітектурного середовища – коло (еліпс) – на об'ємно-просторовому рівні (модель храму)

бічний розгортці зміїні стрічки рухаються зліва направо, утворюють біжучу спіраль – символ часу. У круговій розгортці зміїний вихор обертається навколо центру, позначений вінцями, поміщеними у чотиричасну фігуру, позначає простір з напрямками сторін світу. Отже, зміїні ранньотрипільські орнаменти можна розглядати як сюжет відображення нескінченного руху у просторі Всесвіту» [2, с. 401]. Більшість дослідників популярність зміїних зображень пояснюють уявленням продавної людини про змію як про істоту, яка вічно оновлюється (відроджується), скидаючи стару шкіру, та про істоту, яка несе певну загрозу, тобто може виконувати місію охоронця.

На ранньотрипільському посуді домінувала орнаментация стрічками, що утворювали «спіралі, петлі, дуги-фестони, кутові комбінації, стилізовані антропоморфні, солярні та зооморфні зображення» [10, с. 214]. На середньому етапі «деталіями візерунку виступають



4 (г). Архетипи архітектурного середовища – коло (еліпс) – на архітектурно-планувальному рівні (вільний від забудови майдан поселення Коломийщина I, реконструкція Є. Кричевського та Т. Пассек)

крапками (зернами) всередині (символ родючості). Нерідко статуетки Богині прикрашали спіралеподібними зміями, що обвивали її груди або живіт (оберіг вагітності) [7]. Спіральні та S-подібні закрути були досить розповсюдженим мотивом оздоблення домашнього начиння.

Найбільш поширеним символом, який втілював у собі архетипи спіралі та безперервної лінії, було зображення змії. Змія – образ, який змінюючись стилістично та морфологічно, був невід'ємним елементом композиції в орнаменті глиняних виробів від початку до фінальних етапів існування культури Трипілля–Кукутені. «Зафіксовано два основних сюжети – спіралеподібні змії та «S»-подібні або протилежно розташовані пари змій, що рухаються назустріч. ... За звичай чотири пари стрічок-змій утворюють складні рухливі негативно-позитивні композиції, що в плані мають форму свастики. ... У

стрічки, лінії, пунктири, зигзаг, фестони, а головними його елементами є спіраль, волюта, ламаний меандр. Основний малюнок доповнюється переважно трикутниками, хрестами, хвилястими лініями, петлями» [10, с. 215]. На фінальному етапі «основними елементами стають відрізки стрічок з двох-трьох паралельних ліній в окантовці широких смуг, які сходяться під кутом. Притаманні також овали, трикутники, поля «сітки», хрестоподібні композиції з еліпсів» [10, с. 216].

Символи, що наносилися на побутові речі, були сповнені гли-

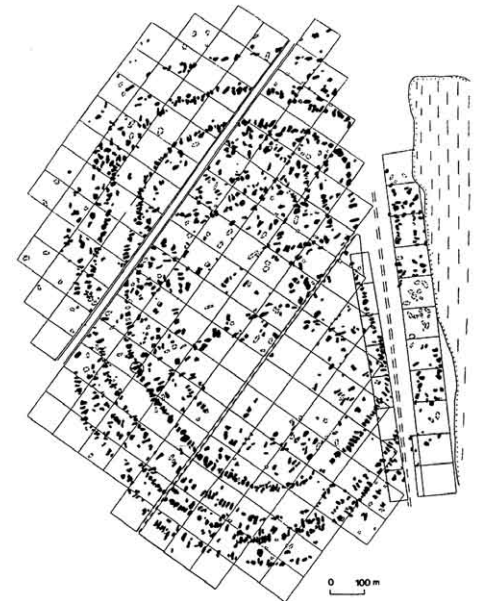
боким змістом (служували засобом тиражування знань про засади світобудови), й, очевидно, мали не тільки декоративне, а й ритуально-обрядове значення.

На багатьох предметах, що оточували людину у повсякденному житті, були нанесені орнаменти. Чисельна повторюваність однакових мотивів цих орнаментів свідчить про те, що вони не є результатом вільної художньої творчості окремих митців. На думку В. Воробйова, різноманітні хвилясті лінії та інші лінії, що ритмічно повторюються, виконували не лише декоративну функцію, а слугували способом фіксації подій, віддалених у часі. Одні з них були метакалендарями, що фіксували цикли життя Всесвіту, заселення планет, еволюції життя і розуму на них. Другі були макрокалендарями і показували зв'язок загальних процесів буття з процесами функціонування у просторі зоряних систем (у тому числі й Сонячної). Нарешті, мезокалендарі відтворювали циклічні процеси розвитку планети. Особливо часто такі календарі наносилися на жіночі статуетки [11].

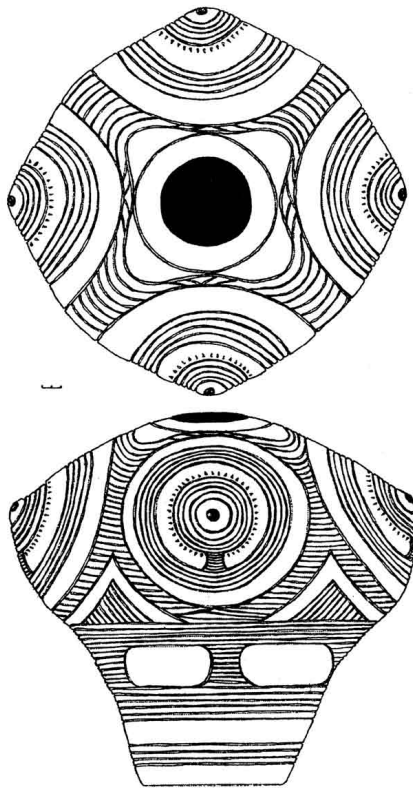
На предметно-просторовому рівні організації архітектурного середовища форму кола надавали вікнам у стінах і дахах наземних будинків, купольним печам та отворам в них; круглу чи квадратну форму в плані мали глиняні помости, на яких розводили вогнище для опалення приміщень, та сховища, вірогідно, призначені для зберігання зерна; округлу форму в плані мали ями для попелу від жертвних вогнищ; хрестоподібну, круглу чи прямокутну форму в плані мали жертвовники, що розміщувалися в середині помешкань. Жертвовники прикрашалися спіральним орнаментом. В трипільських будинках навколо дверей і вікон виконувалася орнаментация з використанням неперервних ліній, що виконувала роль оберегу помешкань від проникнення ворожих сил. У верхній частині стіни в середині будинку геометричний орнамент утворював фриз. Мотивами зображень, що наносилися на стіни і підлогу трипільського житла, були дуги, півкола, кола, трикутники, нахилені прямі лінії, стилізований «змійний» орнамент, типовий для мальованого посуду [3].

Коло використовувалося для розмітки плану наземної трипільської будівлі та її внутрішньої схеми. Про це свідчать знайдені археологами глиняні модельки будинків, що слугували своєрідною «проектною документацією» наших пращурів. Показово, що ці об'єкти відтворювали не зовнішній вигляд споруд (модельки мали округлі форми, а будівлі були прямокутними), а фіксували принципи формоутворення, технологію розпланування, модульні закономірності членувань [8]. Це свідчить про досить високий рівень «проектної культури» давніх трипільців. Адже застосовувані ними об'ємні моделі будівель, у певному сенсі, випереджають звичні для нас макети, наближаючись за змістом до рівня сучасних дизайн-програм. Проте не можна виключати можливість того, що округлі в плані моделі були відтворенням дуже давньої традиції будівництва круглих сакральних приміщень [2].

Як правило, вхідні та віконні отвори розміщували на протилежних коротких стінах будівлі. На поздовжній осі симетрії, що поєднувала вікно і двері, ближче до вікна, розміщував-



5 (а). Архетипи архітектурного середовища – хрест (квадрат) на предметному рівні (грушоподібна посуда з розкопок В. Хвойки)



4 (д). Архетипи архітектурного середовища – коло (еліпс) – на планувальному рівні (план трипільського поселення Майданецьке за результатами магнітної зйомки за В. Дудкіним)

тальні проекції наземних будинків мали форму квадрата чи прямокутника. В поселеннях з розташуванням жител по колу вони по довгій осі були орієнтовані на центр кола. В поселеннях, що простягалися вздовж водойм, будинки орієнтувалися на воду. При садибній забудові центром для орієнтування будівель по довгій осі стає двір садиби. Будівлі, що розташовувалися окремо, орієнтувалися за сторонами світу так, щоб більше світла потрапляло в оселю.

Будинки мали каркасно-стовпову конструкцію. Проміжки між стовпами заповнювалися колотим деревом, зрідка – були виплетені з лози, тобто мали характер безперервної хвилястої лінії, що «оплітала» житловий простір. Ззовні і зсередини стіни обмазувалися сумішшю глини з половиною. Іноді усю зовнішню поверхню стін будинків вкривали розписи у вигляді паралельних рисок і вибагливих петель [3]. Зовнішній вигляд глиняних моделей сакральних будівель свідчить, що їх стіни прикрашалися зображеннями з антропоморфною, зооморфною, місячною та рослинною символікою [2], яка знову ж таки мала характер спіралей чи безперервних хвилястих ліній.

На архітектурно-планувальному рівні організації архітектурного середовища форму кола набували центральні незабудовані площі поселень трипільської доби. Центральні майдани, вірогідно, були місцем святкувань на честь Сонця. Там розводилися ритуальні вогнища, здійснювали жертвоприношення, водили хороводи. Форму кола мали й пізньотрипільські некрополі. Могильні ями мали овальну або прямокутну з округленими кутами

ся хрестоподібний вівтар, розгорнутий на 45° відносно цієї осі, праворуч від входу і ближче до нього розміщувалася піч чи площадка для вогнища. Вздовж стін по периметру, вздовж двох стін або навпроти печі чи вогнища розташовувалися лави для зберігання посуду і великі піфоси – ємності для припасів [4].

Форму кола у плані мали й заглиблені будівлі – землянки та напівземлянки, що використовувалися як майстерні, виконували інші господарські функції, іноді грали роль житлових споруд. Традиційною для трипільських заглиблених будівель була й форма «вісімки», яка утворювалася при поєднанні двох ям.

На об'ємно-просторовому рівні організації архітектурного середовища форму кола чи овалу мали ями, які класифікуються фахівцями як «святинища під відкритим небом» [2]; форму півкола мали поперечні перетини дахів храмових споруд. Це була чи не єдина відмінність у конструкції культової будівлі від житлового будинку чи споруди господарського призначення. Існувала певна різниця в оздобленні та в організації предметного наповнення внутрішнього простору, дещо більшого у порівнянні з іншими будівлями поселень [4].

Головним структурним елементом трипільських поселень були одноповерхові та двоповерхові глинобитні будинки з горіщним перекриттям, двосхилою або чотирихилою покрівлею з очерету площею від 30 до 300 кв. м. Горизон-

форму і розташовувалися коловидними групами. Поховання часто обносилися рівчаком у вигляді кола, розімкненого зі східного боку.

Форму безперервної хвилястої лінії мала поверхня тину, яким «обплітався» простір навколо храму-дому. Феномен огороження простору тином, може бути ототожнений з процесом творення світу – виділенням Космосу з Хаосу. Під час цього дійства дім набував значення центру світу, а територія навколо нього – священного простору [11].

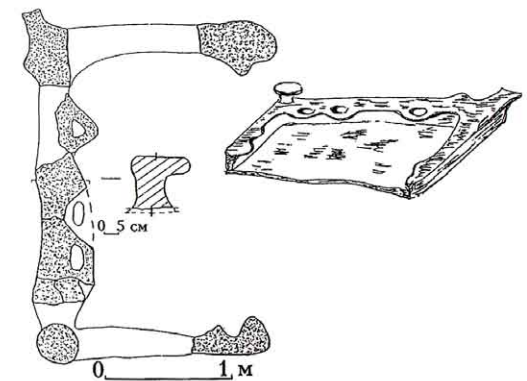
Хвилясту безперервну лінію утворював силует забудови трипільських поселень, який формували двосхилі дахи блокованих будинків, розміщених по зовнішньому колу.

На планувальному рівні організації архітектурного середовища форму кола та еліпса мали стародавні протоміста. Археологами встановлено, що «забудова по колу – це основний принцип спорудження поселень на всьому ареалі розселення трипільців-хліборобів між Прутом і Дністром, у Молдові ..., на Поділлі ..., на Західній Волині ..., між Південним Бугом і Дністром» [8, с. 146]. Розміщення жител по еліпсу викликає асоціації з образом траєкторій руху планет. Колоподібне планування поселень з виділенням центру – «майдану», радіальних напрямків – «вулиць» та концентричних смуг – забудови, що позначали межі рівновіддалених від центру зон жител і загонів для тварин, схематично відтворювало Сонце та його проміння, а також живу істоту та захисні оболонки навколо неї. Зовнішнє коло утворювалося з великих будинків, глухі стіни яких виконували функцію захисного муру. Довкола поселення укріплювалися валами і ровами. Таким чином, типове городище культури Трипілля-Кукутені було виокремлене з природного довкілля й мало чітко окреслену колоподібну межу, вільний від забудови центр і, переважно, радіально концентричну систему вулиць.

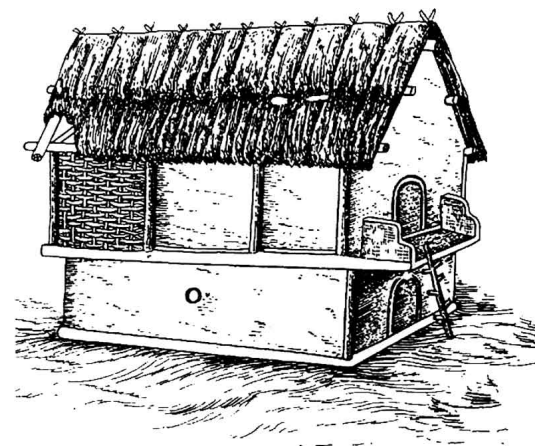
Розпланування поселень було пов'язане з променями, що розходилися від центру до точок весняного та осіннього рівнодення та літнього і зимового сонцестояння (ці точки постійно змінюють своє положення – рухаються з кутовою швидкістю 1 градус за 72 роки), а також з ритмологією фаз Місяця [11].

Деяким поселенням був притаманний спіральний розвиток. Гребені дахів та стіни радіально розгорнутих будівель у горизонтальній проекції утворювали нескінченні концентричні метричні ряди, що нагадували стрічки рисок, якими прикрашали глиняний посуд.

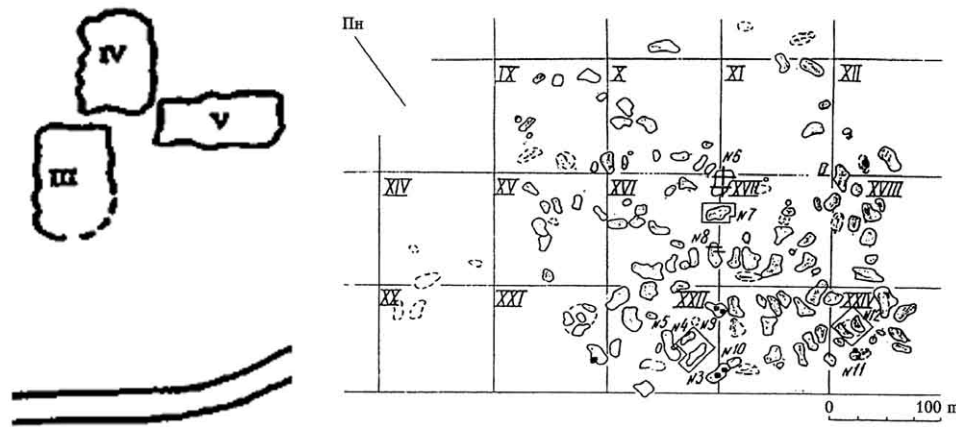
Цілком можливо, що названі архе-



5 (б). Архетипи архітектурного середовища – хрест (квадрат) – на предметно-просторовому рівні (вогнище житла 2 поселення Тимкове, реконструкція Н. Бурдо)



5 (в). Архетипи архітектурного середовища – хрест (квадрат) – на об'ємно-просторовому рівні (реконструкція двоповерхового трипільського житла з поселення Раковець за К. Черниш)



5 (г). Архетипи архітектурного середовища – хрест (квадрат) – на архітектурно-планувальному рівні (план групи будинків з ранньотрипільського поселення Олександрівка за А. Єсипенком)

5 (д). Архетипи архітектурного середовища – хрест (квадрат) – на планувальному рівні (план трипільського поселення Коновка за В. Дудкіним)

типні форми згодом будуть знайдені й на територіально-планувальному рівні організації архітектурного середовища наших попередників. Але для цього доведеться зібрати значну кількість фактологічного матеріалу, достатню для відтворення закономірностей організації мережі протоміст.

Здійснений аналіз засвідчив, що найпоширеніші просторові форми організації архітектурного середовища доби трипільської культури слугували засобами фіксації знань про закономірності світобудови й були поєднаними в єдину систему влаштування штучного довкілля на різних рівнях. Це спостереження дає підстави для припущення про існування на той час своєрідної «просторової писемності», що допомагала підтримувати ланцюжок зв'язків між поколіннями. Така форма писемності не сприймається сучасними лінгвістами, оскільки вона набагато складніша, ніж сучасне площинне (двовимірне) письмо. Разом з тим її легше опанувати, адже людина буквально занурена в неї усе своє життя і вивчає її, навіть не усвідомлюючи цього. Така писемність є життєздатнішою (живучішою), оскільки в її основі лежить використання різних способів запису одних і тих самих ідей. Нарешті, такі записи легше піддаються дешифруванню, адже вони фіксують елементарні образи, що розкривають принципи світобудови, котрі з плином часу не втрачають актуальності.

Організація архітектурного середовища на принципі повторення невеликої кількості різних за розміром основних форм, неначе викреслених у різних масштабах, надзвичайно нагадує зображення фракталів. Основи фрактальної геометрії були описані математиком Бенуа Мандельбротом 1983 р. Фракталам властиві геометрична правильність і подібність. За допомогою фракталів природні події, процеси і об'єкти можуть бути описані із значно більшою точністю, ніж при використанні інших методів. Сучасна наука схильється до думки, що Всесвіт, як на мікро-, так і на макрорівні, з погляду математики, складається з фракталів. Отже, штучне середовище культури Трипілля-Кукутені було організоване відповідно до законів світобудови не лише в абстрактно-світлоглядному розумінні, а й у конкретно математичному.

Не менш цікаві й особливості динаміки перетворень архітектурного середовища у часі,

які розкривають основи світосприйняття тогочасного суспільства. Серед панівних ідеологічних засад трипільців-хліборобів, напевно, чи не найважливіше місце належить ідеї багатократного відтворення природних і штучних істот і об'єктів. «Обожнення природного циклу: життя, смерть, воскресіння – основа релігії трипільців» [7, с. 225].

Утіленням цієї системи поглядів є використання для виготовлення середовищних об'єктів відновлюваних природних матеріалів – частин тварин, рослин, глини, – що, виконавши свою місію, майже повністю «розчинялися» у природному до-вкіллі, не забруднюючи його.

Іншим проявом концепції відтворення є ритуальне спалення наземних жител та закидання відходами колишніх майстерень і відбудова їх на іншому місці. М. Шмаглій назвав поселення, підготовлене до ритуалу спалення, найграндіознішим культовим об'єктом. Адже воно спалювалося одночасно, у будівлях розставлялася кераміка, антропоморфна і зооморфна пластика, здійснювалися жертвоприношення у вигляді м'яса, зерна, прикрас. Таким чином ритми життя і смерті людини продовжувалися у долі будинків та поселень, символізуючи нескінченний шлях оновлення всього суцього.

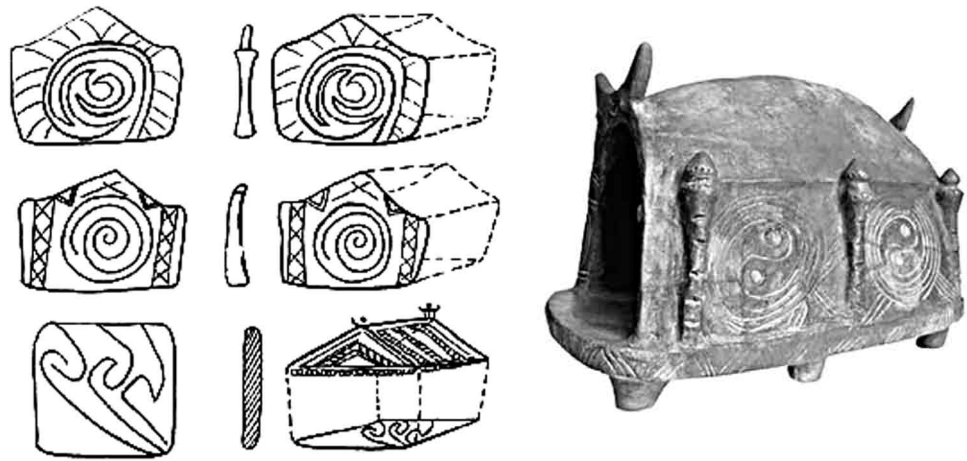
Аналогічні мотиви можна побачити у звичаях поховання померлих. З одного боку, дослідники звернули увагу на відсутність могильників раннього та середнього етапів розвитку трипільської культури. Слід зазначити, що й у після трипільські часи на землях України зберігалася тенденція відмови від улаштування великих некрополів – землі віддавали лише найшановніших представників суспільства, рештки інших спалювали. Це дозволяло вберегти територію від появи чисельних біопатогенних зон, які утворюються у місцях кладовищ і практично не підлягають знешкодженню [5]. З іншого боку, у трипільців існувала традиція ховати померлих родичів – маленьких дітей і жінок під порогом жител чи підлогою оселі, а чоловіків на території поселень. За сучасними припущеннями, такі дії пояснювалися віруваннями у повернення душ померлих у покинуту родину. Привертає увагу факт, що рештки померлих у цьому разі спалювали разом з усім поселенням, а «їхні душі, підхоплені священним полум'ям, підіймалися в небо і потрапляли в інший надприродний світ для відродження» [2, с. 358].

Нарешті, ідея відтворення знань про світовий лад проявлялася у невтомному повторенні у часі тих самих принципів, методів і форм організації штучного довкілля, засобів його гармонізації, мотивів декорування елементів оточення. М. Еліаде зазначав, що люди, наносячи на свої вироби орнамент, ніби щоразу створювали світ наново, тим самим підтримуючи існуючий порядок і затверджуючи світову гармонію [6].

Дж. Ассманн установив, що кожна культура має певну структуру, що пов'язує всі елементи культури у двох вимірах – соціальному і часовому. В основі цієї сполучної структури покладено принцип повторення. Інформація зберігається у багатьох вимірах (у вигляді зображень, танців, співів, споживання їжі тощо), сприймається за допомогою усіх сенсорних систем людини (зір, слух, нюх, смак, дотик) і завдяки безкінечному повторенню певних ритуалів міцно вкарбовується в культурну пам'ять етносу. Знання зберігаються в результаті циркуляції, ритуал



6 (а). Архетипи архітектурного середовища – спіраль – на предметному рівні (жіноча фігура зі спіралеподібним орнаментом з трипільського поселення Березівка)



6 (б). Архетипи архітектурного середовища – спіраль – на предметно-просторовому рівні (глиняні пластинки-талісмани, що символізують будинки з двосхилим дахом)

6 (в). Архетипи архітектурного середовища – спіраль – на об'ємно-просторовому рівні (модель храму)

є формою циркуляції знань. «Тексти – всього лише більш ризикована форма передачі знань, тому що вони створюють можливість зникнення знань з побуту, що у випадку з ритуалом неможливо» [цит. за 13, с. 104].

Отже, фрактальний характер був притаманним і закономірностям перетворення середовища життєдіяльності трипільців у часі, і суспільним відносинам між ними. Таким чином, можна констатувати ознаки наявності у культурі Трипілля-Кукутені «просторово-часової писемності».

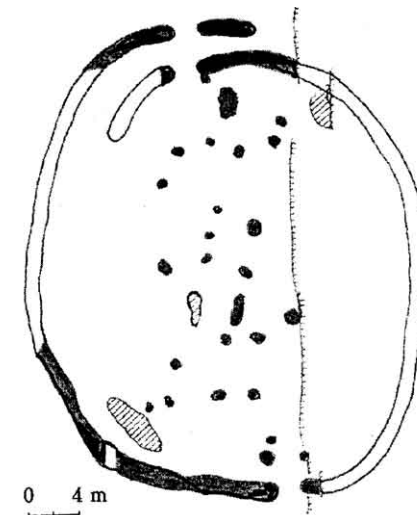
Вище були розглянуті проявлені (доступні чуттєвому сприйняттю) засоби організації та динаміки архітектурного середовища трипільської людності. Спеціального дослідження потребують невідчутні системи підтримки енергоінформаційної рівноваги між людиною, середовищем її життєдіяльності, планетою і космосом, якими успішно користувалися спільноти людей, котрі у давнину мешкали на території сучасної України.

Беззаперечним підтвердженням існування таких систем є застосування представниками різних культур певних неочевидних правил для вибору місць розташування поселень, ритуальних комплексів та поховань. Наприклад, святилище Кам'яна Могила на Запоріжжі розміщено над тунелем завглибшки 18 м, що випромінює потужний стовп позитивно зарядженої енергії; кургани, капища, городища на Дніпропетровщині розташовані у місцях з підвищеним радіаційним фоном; мегалітичні камені випромінюють інтенсивний потік магнітної енергії.

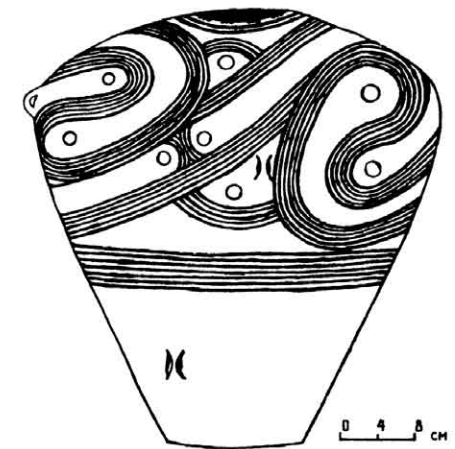
Цікаво, що місце виникнення трипільської культури під Києвом збігається з вузлом Ікосаедро-додекаедрного силового каркасу Землі, виявленого 1969 р. групою російських учених (Н. Гончаров, В. Макаров, В. Морозов) при аналізі розміщення центрів давніх культур і цивілізацій (рис. 3). За спостереженнями В. Воробйова, давні поселення розміщувалися в геоактивних (аномальних) зонах і поєднувалися силовими лініями Землі. Таким чином, сукупність поселень утворює багаторівневу ієрархічну енергоінформаційну систему. Крім того, кожне з них є місцем сполучення між різними світами, що здатне зв'язати Середній світ людей з Верхнім і Нижнім світом. Геоаномальним зонам притаманна певна пульсація (такі зони то активні, то завмирають). Може, саме з цим явищем пов'язане раптове припинення життя у давніх центрах цивілізації, і періодичні відновлення функціонування поселень нижчих ієрархічних рівнів.

Локальні місця «проходів» між світами завжди вважалися священними. Вони могли знаходитися поблизу храмів, у міській тканині, на території спеціальних природних комплексів (священні гаї, поляни, печери, виходи кристалічних порід, поля жита чи пшениці). Такі місця завжди мали певні аномальні якості природного походження чи особливості наповненості простору будівлями і спорудами, що полегшувало здійснення подорожей в інші виміри реальності. «В генпланах закладався один із засадничих принципів руху: шлях у Верхній світ пов'язувався з рухом за Сонцем, а в Нижній світ – з рухом проти Сонця» [11, с. 161].

Можливо, древні спиралися на невидимі оком «тонкі» плани реальності, адже енергоінформаційне поле, що «пронизує весь Всесвіт, має дві структури: лівозакручену та правозакручену. Тороїдальне інформаційне поле несе всю інформацію про Всесвіт і про кожен предмет, кожну дію в ньому. Суть цього поля полягає в тому, що передача інформації в ньому відбувається майже миттєво» [5, с. 21]. Таким чином, спіралеподібні матеріально-



6 (г). Архетипи архітектурного середовища – спіраль – на планувальному рівні (схематична реконструкція оборонних споруд трипільського поселення Козаровичі за М. Відейко)



7 (а). Архетипи архітектурного середовища – безкінечник – на предметному рівні (зерно-вик з трипільського поселення у Києві за Т. Бобровським)

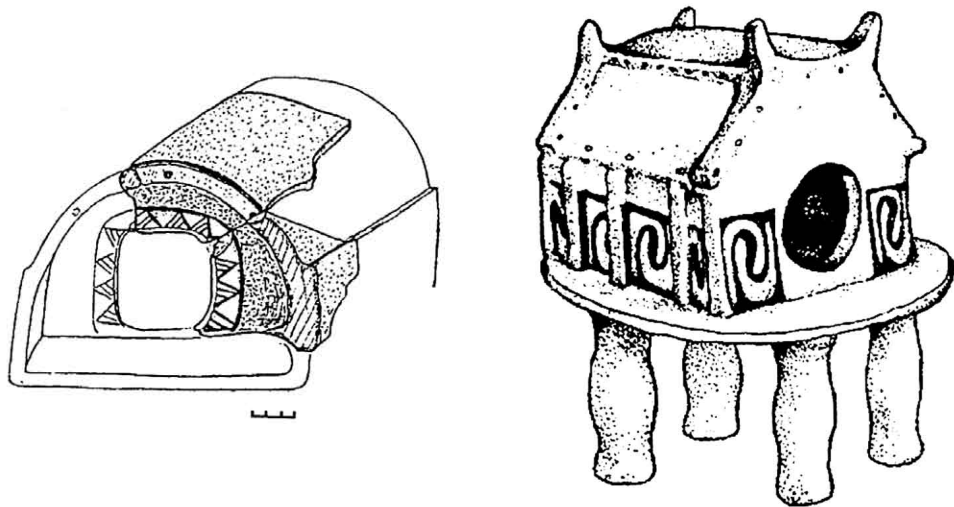
просторові середовищні утворення ніби упредметнювали недосяжні для безпосереднього чуттєвого сприйняття шари дійсності.

З часом людина втратила більшість знань про невидимий світ, отже, не могла їх використовувати свідомо. Разом з тим невимушений природний розвиток осередків її існування продовжував скеровуватися загальними світовими законами. Про це свідчить, зокрема, спіралеподібне зростання сучасних міст [15].

Наші пращури надавали великого значення розташуванню будівель і споруд з урахуванням енергосилового каркасу планети. Розпланування поселень культури Трипілля-Кукутені «відзначалося колоподібною, радіальною структурою, а входи були зорієнтовані на геометричний центр поселення. Центральний майдан поселення виконував ритуально-символічну функцію, оскільки в ньому сходилися невидимі енергоінформаційні потоки, що утворюють енерговузол» [11, с. 156].

В. Воробйов вважає, що генеральні плани міст могли слугувати антенами, що приймали і випромінювали певну інформацію залежно від місця розташування міст (властивостей енерговузлів, з якими вони збігалися) та геометрії планів поселень. Дослідник припускає, що такі антени використовували з метою керування свідомістю соціумів, закладення певних стереотипів поведінки. Якщо змінювалися обставини (зміна положення земної осі, магнітних поясів, рельєфу земної поверхні, ритму випромінювань Землі і космосу, полярності знаку випромінювання) і потреби суспільства, малюнок плану міста корегували.

Узгодження прийомів і методів організації архітектурного середовища на всіх рівнях формування штучного довкілля із закономірностями будови і ритмами пульсації Всесвіту сприймалося трипільцями як непорушний закон. Слід визнати, що такий підхід має раціональне зерно, адже «гармоніки коливань серця людини резонують у чітко заданих режимах з гармоніками коливань Землі й Сонця. Щоб штучне середовище (будівля й генплан поселення) не руйнували цю залежність, вони також повинні створюватись у відповідності з даним принципом» [11, с. 172].



7 (б). Архетипи архітектурного середовища – безкінечник – на предметно-просторовому рівні (фрагмент моделі будинку з трипільського поселення Сушківка за О. Якубенко)

7 (в). Архетипи архітектурного середовища – безкінечник – на об'ємно-просторовому рівні (модель храму з трипільського поселення Ворошилівка)

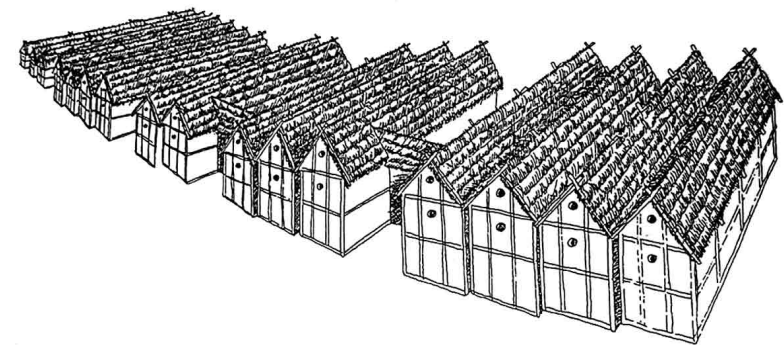
Можна провести деякі паралелі між ставленням трипільців до оточення та Олександрійським герметичним синкретизмом – містичним вченням давнішим, ніж філософія піфагорійців і платоніків. Вихідним положенням світосприйняття герметиків було уявлення про єдність світу. До базових принципів герметизму, з якими, до речі, перегукуються й даоська та індійська філософія, належать твердження про відповідність закономірностей будови макрокосму і мікркосму, внутрішнього світу людини та її оточення, взаємозв'язок усього сущого і, нарешті, здатність людини завдяки ефективним діям у доступній їй сфері керувати процесами, що належать надприродним сферам реальності. Під ефективними діями людини розуміли такі вчинки, метою яких була не зміна чи удосконалення природних процесів, не їх спотворення насильницьким шляхом, а допомога цим процесам – створення сприятливих умов для розвитку їх. Прикладом таких дій було виготовлення людиною речей (предметів домашнього вжитку, одягу, прикрас) і творів (живопису, скульптури, музики й літератури, архітектури і ландшафтного дизайну), що могли залучати вищі сили з метою гармонізації людського життя [1].

Отже, можемо дійти висновку, що представники культури Трипілля-Кукутені сприймали матеріально-просторовий світ – видимий зовнішній шар реальності довкола людини, у непорушній єдності з енергоінформаційним світом – невидимою товщею дійсності. Вони не тільки розуміли вихідні закони світобудови, а й успішно користувалися ними для перетворення штучного середовища їх життєдіяльності у відповідності з актуальними цілями і потребами.

Таким чином, спираючись на досвід наших попередників, можемо дати нове, узагальнене визначення поняття «архітектурне середовище». Архітектурне середовища – це найкращі з можливих матеріально-просторові умови, створені у певний час і в певному місці для діяльності людини з метою реалізації нею своєї місії у Всесвіті. При цьому прагнення створити «найкращі з можливих» умов підкреслює необхідність синкретичної єдності комплексного, системного, середовищного та інноваційного підходів до проектування людського оточення. Конкретизація поняття «матеріально-просторові умови» пояснює, що «матеріалом», що використовується для створення архітектурного середовища, слугують доступні для чуттєвого сприйняття середовищні об'єкти, занурені у часово-просторовий континуум. Теза, що зазначені умови мають бути створені «у певний час і у певному місці» підкреслює необхідність враховувати параметри вже наявного оточення і оперативно реагувати на зміни зовнішніх обставин. Те, що умови мають бути створені «для діяльності людини», наголошує необхідність відповідності штучного оточення нагальним потребам людського життя. Узагальнення мети життєдіяльності людини як «реалізації нею своєї місії у Всесвіті» дозволяє врахувати весь комплекс причин, що спонукають суб'єкта до проявів різних форм активності. Це словосполучення дозволяє зважити на те, що у різних людей цілі можуть бути різними, і що будь-яка ціль може безкінечно змінюватися. З визначення також випливає, що рукотворне оточення має сприяти людині у досягненні її цілей, що не суперечать загальному благу людства, Землі і Всесвіту.

Доводиться визнати, що проектування архітектурного середовища має спільні риси з практикою магійних обрядів, які проводяться у певному місті, у визначений час, за регламентованим сценарієм, з використанням чітко означених матеріалів та інструментів з метою здійснення впливу на повсякденне життя за допомогою надприродних сил [9]. Це й не дивно, адже у багатьох культурах мистецтво формування довкілля зростає на ґрунті езотеричних вчень – Феншуй у Китаї, Васту в Індії, система знань, назва якої нам достеменно невідома, в Україні.

Підсумовуючи, зазначимо – трипільці наочно продемонстрували, що рукотворне серед-



7 (г). Архетипи архітектурного середовища – безкінечник – на архітектурно-планувальному рівні (реконструкція суцільної забудови житлової стіни трипільського поселення Майданецьке за М. Відейко)

овище можна сприймати як образ космічного (божественного) порядку і зводити на Землі як модель надприродного (сакрального) світу.

Аналіз наукових праць і зображень артефактів культури Трипілля-Кукутені дозволив виділити архетипічні форми організації архітектурного середовища: коло (еліпс), хрест (квадрат), спіраль, безперервна лінія (рис. 4–7) та звернути увагу на те, що деякі архетипи виразніше проявляють себе у просторі, а деякі – у часі (тому одні архетипи частіше зустрічаються в ознаках матеріально-просторових об'єктів, а інші – в діяльності людини).



7 (д) Архетипи архітектурного середовища – безкінечник – на планувальному рівні (трипільське поселення Петрени, Молдова – вид на аерофотознімку за В. Маркевичем)

З проведеного дослідження можна зробити деякі висновки щодо теоретичних та методологічних основ організації архітектурного середовища та особливостей його перетворення у часі. Фрактальність форм матеріально-просторових об'єктів проявилася у повторюваності однакових (типових) форм на різних рівнях формування штучного довкілля. Енергоінформаційна мережа архітектурного середовища об'єднувала в єдине ціле, регулювала процеси життєдіяльності, забезпечувала передбачувані форми поведінки людей і надійні механізми збереження і передачі інформації. Організація та динаміка архітектурного середовища ґрунтувалася на базових уявленнях про засади світобудови інтегрованих в єдиний світоглядній концепції, розкривалися у невеликій кількості загальних принципів та у численних більш конкретних правилах продукування та трансформації матеріально-просторових об'єктів.

Поважаючи здобутки трипільського суспільства, ми шукаємо відповіді на питання: чи можна сучасних українців віднести до прямих нащадків цивілізації, що майже безслідно зникла більше чотирьох тисячоліть тому, і чи доцільно відроджувати і розвивати традиції, започатковані нею?

Нині дедалі більше вчених дотримуються думки, що зв'язок між культурою Трипілля-Кукутені та сучасним українським етносом не був розірваний остаточно. Вдалося простежити генетичну спадковість містобудівної традиції між трипільською культурою і архітектурно-містобудівною практикою давніх слов'ян [12]. Ознаки трипільської спадщини були помічені у традиціях волхвізму, що розвивалися на терені України до IX ст. [5]. Вони проявилися в організації поселень і поховань, у поклонінні Сонцю, зокрема орієнтації храмів на схід Сонця, у спорідненості обрядів та символів, якими насичувалося середовище життєдіяльності людини.

Головні риси землеробської трипільської культури, особливо у будівництві жител, створенні орнаментальної системи мистецтва (глиняний посуд, статуетки, речі з металу), культово-духовна та космологічна символіка проявилися у мистецькому та духовному житті Київської Русі IX–XIII ст., в українських писанках, вишиванках, рушниках, оздобленні хат, народних звичаях XV–XX ст. Це свідчить про фізичний і духовний зв'язок сучасного населення України і стародавніх племен трипільської культури [14].

Сьогодні, коли український дизайн архітектурного середовища переживає етап становлення, дуже важливим є пошук міцного фундаменту, на якому він міг би сформулювати свої теоретичні та методологічні засади, і надійного стрижня, котрий би підтримував його розвиток

як потужного самобутнього культурного явища. Саме таку опору він міг би знайти у досвіді організації середовища життєдіяльності численних поколінь, що їх зростила українська земля. Слід зауважити, що йдеться не про запозичення зовнішніх ознак елементів історичного штучного матеріально-просторового оточення людини, а про ґрунтовне дослідження глибинних причин набуття ним певних властивостей та закономірностей, що зумовлюють його розвиток у гармонії з природою, людиною та Всесвітом.

1. Бейджент М., Ли Р. Эликсир и камень: Традиции магии и алхимии / Пер. с англ. Ю. Я. Гольдберга. – М.: Эксмо, 2007. – 416 с.
2. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації // Енциклопедія трипільської цивілізації / Під ред. М. Ю. Відейко. – Том 1. Книга 1. – К.: Укрполіграфмедіа, 2004. – С. 344–519.
3. Відейко М. Ю., Терпиловський Р. В., Петрашенко В. О. Давні поселення України. – К.: Ін-т археології НАН України і «Товариства Коло-Ра», 2005. – 200 с.
4. Відейко М. Ю. Споруди трипільської культури // Енциклопедія трипільської цивілізації / Під ред. М. Ю. Відейко. – Том 1. Книга 1. – К.: Укрполіграфмедіа, 2004. – С. 315–341.
5. Дем'янов В., Андрєєв О. Велич Дулібії Рось. Суренж. (Таємниці Волинської землі). – К.: ВЦ ПП «Корлайн», 2006. – 264 с.
6. Элиаде М. Космос и история. Избранные работы / Пер. с фр. и англ. А. А. Васильевой, В. Р. Рокитянского, Е. Г. Борисовой. Вступ. ст. и коммент. Н. Я. Дараган. Послесп. В. А. Чаликовой. Общая ред. И. Р. Григулевича и М. Л. Каспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
7. Лозко Г. Релігійні вірування трипільців: на матеріалі археологічних джерел // Трипільська цивілізація у спадщині України: Матеріали наук.-практ. конфер. // Гол. ред. І. Черняков – К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. – С. 223–230.
8. Мицик В. Священне коло // Трипільська цивілізація у спадщині України: Матеріали наук.-практ. конфер. // Гол. ред. І. Черняков – К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. – С. 145–151.
9. Мосс М. Социальные функции священного: Избр. произведения / М. Мосс; Пер. с франц. под общ. ред. И. В. Утехина. – СПб.: Евразия, 2000. – 448 с.
10. Рижов С. Столова кераміка племен Трипільської культури // Трипільська цивілізація у спадщині України: Матеріали наук.-практ. конфер. // Гол. ред. І. Черняков – К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. – С. 211–218.
11. Саннікова Л. Засади ранньопрослов'янської культури у контексті сприйняття всесвіту людською свідомістю: реальне втілення первинного алгоритму. Еніологічний аспект // Трипільська цивілізація у спадщині України. Матеріали наук.-практ. конфер. // Гол. ред. І. Черняков – К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. – С. 152–174.
12. Седак І. М., Седак О. І. Трипільські витоки містобудівних традицій у давніх слов'ян [Електронний ресурс] / І. М. Седак, О. І. Седак // Перехід-IV. – 2002. – №02. – Режим доступу до журн.: <http://www.perehid.kiev.ua/n10/>
13. Фибак П. Толкование мифологии и культурной памяти с точки зрения теории палеоконтакта на примере мифологии о «качина» индейцев племени хопи // Дэникен Э., фон. Посланники из космоса [Текст]: пер. с нем. Д. Красникова, А. Ивановой. – Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга»; Белгород: «Клуб семейного досуга», 2010. – С. 95–106.
14. Черняков І., Лежух І., Даценко Л. Сучасні проблеми досліджень Трипільської цивілізації // Трипільська цивілізація у спадщині України: Матеріали наук.-практ. конфер. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. – С. 232–254.
15. Шибек Н. М. Гармонізація планувального розвитку міста. – К.: Основа, 2008. – 216 с.: іл.

Тетяна ПАВЛОВА,

доцент кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства

УКРАЇНЬСЬКА ФОТОГРАФІЯ КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ ДОБИ

Історія української фотографії в 1920-і роки співвідносяться з періодом піднесення Харкова як індустріального центру, столиці України. Фотографія, репрезентуючи публічну сферу взаємодії з індустрією, відобразила поляризацію, в художньому житті. Так, київське товариство «Дагер» на початку XX століття демонструє класичну орієнтацію. Його очолювали М. Петров і М. Бобир, які утверджували свої погляди у фотомистецтві завдяки теоретичним роботам. «Бесіди пейзажиста» (1907), написані його секретарем Бобиром, декларували принципові художні установки товариства. Саме «Дагеру», й значною мірою педагогічному обдаруванню Петрова, належить основна заслуга у вихованні таких унікальних художників, як Данило Демуцький і Михайло Болотов.

Художня стилістика їхніх ранніх робіт перебуває в діапазоні пікореалізму. У традиційному світлописі різноманітні повітряні димки, дощ і туман вважалися основними перешкодами на шляху його технічного розвитку, спрямованого на вдосконалення різкості знімка. У роботах же Демуцького й Болотова серпанки й вуалі, приховування чи розкриття окремих частин зображення – вказує на засвоєння уроків імпресіонізму і, водночас, на зв'язок із символізмом. Утім саме імпресіоністичні прийоми були визначальними в становленні фотографічної стилістики обох майстрів, збагачували їхні знімки додатковими нюансами, немов би мелодійними «шумами». Пізніше, зі зміною художньої парадигми, у творчості Демуцького вони набули кубістичного й навіть конструктивістського наповнення, як ми бачимо в портреті В. Меллера або у фотографіях, з виставки «Мистецтво руху», організованої в 1924 році Державною академією художніх наук у Москві, де Демуцький отримав нагороду за роботу «Експресія» [1].

У ті часи, коли Харків став столицею, архітектори, художники, фотографи почали переосмислювати його як столицю, трансформуючи й своє ставлення до нього. Відступила провінціальність, місто стрімко осучаснювалося. Саме явище міста, від початку XX століття до двадцятих років, стає поважним об'єктом художніх рефлексій. Створюється його новий, акустично переінтовнований образ, в якому домінують паровозні гудки, звучання авто та трамваїв, включно з перестуками ремонтних інструментів на трамвайних коліях, що знайшло віддзеркалення як у літературі, так і в малярстві й світлописі.

У творах харківських митців, які вловлювали характер подібних змін, поетика «автомобілізму», «світу пасів і шківів» (М. Семенко) впливала на насичення різноманітною технікою міських видів. Революційна ситуація відображена на знімках Харкова небувалим «стафажним вибухом». Натопл, що суне вулицями міста, загрозливо підступає до будівель. На фотознімках вони здаються крихкими й беззахисними, гостро сприймається їхня специфічна виразність. Ми знаходимо візуальні паралелі у фотографіях і художніх композиціях цих років (у роботах Бориса Косарева, наприклад). Героєм їх є харківський будинок із характерною, невисокого рельєфу лаконічною пластикою. Округлені роги вулиць також можна виокремити серед характерних рис міського пейзажу Харкова, що постає у світлинах і віпзнається навіть в абстрагованих композиціях. Ці «вежі» на розі центральних харківських вулиць є важливою домінантою його переважно конструктивістської забудови. Таку ознаку можна віднести до умовного образу міста, який регулюється «законом маски» (за термінологією О. Шила), це те, що робить його образ упізнаваним. Так, В. Топоров виокремив «гострокутовість» та зворотну «тупокінцевість» петербурзьких вулиць як суто петербурзьку рису; своєрідність одеського міського середовища визначається увігнутими архітектурними формами Приморського бульвару.

Тоді як М. Попович виокремив характерну ознаку київського пейзажу – «ті п'яти-шестиповерхові кам'яниці, помальовані в не надто яскраві тони з білим», створені на межі XIX–XX століть; їх «кольорова енергія» (вислів Малевича) й вишукане пластичне оздоблення значною мірою впливають на сприйняття міста [2]. Вежеподібність харківських будівель, що подекуди спостерігається на Сумській вулиці, і досить часто на паралельних їй Мироносицькій, Чернишевській, Пушкінській, навіть конструктивістські споруди з їх специфічним темно-сірим колоритом робить ошатними, пом'якшуючи їх суворість. Втім, цей елемент, що з'явився в міському ландшафті на зламі XIX–XX століть і був сприйнятим архітектурою конструктивізму (значною мірою утопічною), має, насправді, глибокі корені: він причетний до есхатологізму цієї доби і розкривається через семантичний зв'язок з образом Небесного Граду.

Спочатку, незважаючи на революційні зміни, стрімке перетворення на столицю, фотографи продовжують сприймати місто в традиційних історіографічних категоріях, ніби й не помічаючи змін. Згодом у світлинах зникають церковні куполи і навіть дзвіниця Успенського собору. Вона немовби поринає в темряву і замовкає, як це описує в приватному листі з Харкова П. Тичина: «А ввечері, Лідо, на дзвіниці (вона чи не вища від Лаври) на всі чотири сторони світом м'яко світить і, головне, мовчить. Ні дзвони, ні перебри – мовчить. А дзвіниця, я ж кажу, висока. А Харків на «дне око темний, особливо під самим собором – зовсім невидючий» [3].

У ці роки «духовні» вертикалі змінили індустріальні. Знаком нової реальності стають заводські труби. Будучи індустріальною сигніфікацією, ця промислова символіка спирається на таку ізофункціональну складову історичного пейзажу, як вежі старих замків. Ця прикраса класичного пейзажу так само, як і церковні куполи, передала заводським трубам функцію вертикальної осі і все відповідне змістовне навантаження. Щодо ідеології, то такий перенос був цілком логічним. Він означав курс на індустріалізацію і секуляризацію. Гіганти промисловості, що димлять, чи дво-, трьохтрубі заводські будиночки – образ, що переходить з архітектурних у графічні, живописні, фотографічні зображення та поетичні твори тих років («... ті, ненажерні, дихають важко й списками своїх димарів погрожують небу». – В. Еллан). Значущі новації в пейзаж внесла електрифікація народного господарства. Супертрансформатори, опори ЛЕП, гірлянди ізоляторів з'являються на численних фотографіях, графічних аркушах і картинах. Завершуючи зйомку заводу в Запоріжжі в 1927 році, Дзига Вертов записав у щоденнику: «Я боюся сказати слово «закоханій» про моє відношення до цього заводу. Але, справді, хочеться притискати до себе й пестити ці гігантські труби й чорні газосховища» [4].

До цього ж символічного ряду належить функціональна заміна коня з возом – трамваєм, відразу ж сприйнятим фотографами як цікавий об'єкт. Окремі зображення фіксують перехідні фази, у яких одночасно присутні трамвай і конка. Міський вид знецінюється без трамвая. Це змушує фотографів підстерігати його на багатолюдних харківських перехрестях і вулицях. Українські живописці змагаються з фотографіями в передачі динамічної потужності цієї машини, маленького міського потяга. Так, у картині О. Богомазова «Львівська вулиця



Л. Скрипник. Жіночий портрет.
1927 // Нова генерація. – 1929

в Києві» – це змазана як при фотозйомці в русі пляма, кульмінація динаміки, акорд «ліній сили» з футуристичного пластичного лексикону.

Техніка не протиставлялася природі і мистецтву, а розглядалася в перспективі розширення можливостей людини. Естетизація техніки й урбанізму ілюструє конструктивістський курс на позбавлену найменшої вади стерильну реальність. Таким ідеальним об'єктом харківської фотографії наприкінці 1920-х років став Держпром – архітектурний гігант у стилі конструктивізму, «динамічний зсув» форми якого відтворює, відповідно до легенди, нотний запис перших тактів «Інтернаціоналу». Він став знаковою спорудою міста, символом стрімкої перспективи української індустрії. Експансія його динамічної форми відповідала ідеям тотальних перетворень. Одна з найбільших площ у світі, за словами О. Ю. Лейбфрейда, вийшла дещо незвичайною, нагадуючи реторту. Слід додати, що в тій частині «алхімічної реторти», що відповідає вихідному отвору, пізніше, у 1964 році, був побудований пам'ятник Леніну (його висота 20,2 м перевершувала пам'ятник Т. Шевченку, 16,5 м, і 18-метровий «монумент на честь проголошення Радянської влади на Україні»). У святкові дні, коли площа заповнювалася народом, ефект цього символу «революційної алхімії» мав бути найбільшим.

Вирізняються надзвичайні знімки Дана Сотника і А. Біденка з характерними для конструктивізму композиційними діагоналями, котрі показують Держпром у карколомних ракурсах. Зафіксована оригінальність бачення підтримана футуристичною поезією в дусі «Пса-лома залізу» П. Тичини: «Кохаємо залізо й мідь / Бетони і чавуни...». На користь незвичних ракурсів О. Родченко зауважував: «Найцікавішими точками сучасності є точки згори та знизу вгору і їх діагоналі» [5]. Леонід Скрипник, надаючи особливого значення в кіно- і фотомистецтві динамічному ритму «як найкоротшому шляху до свідомості глядача», «по-земному» розгортанню зображення протиставляв «сторчкове» [6]. Стрімкі ракурси світлин Дана Сотника і Лазаря Френкеля змінюють реальні масштаби, і невеличкий перекидний харківський місток біля Узвозу Пассіонарії виглядає таким самим індустріальним дивом, як форми заводського перекриття чи конструкції «60-тонного крану». «Точка зору» – один із найулюбленіших формальних технічних засобів нашої кіно-фото-майстерності, – пише в цей час на сторінках «Нової генерації» Френкель. – Перший поцілунок не так його вразив своїм губомадним смаком, як по-новому показав міст... Живучи в місті, позбавляєш власного обличчя місце, де живеш. Треба побачити місто випадково і з нової точки, щоб по-новому оцінити його» [7].

Географія подорожей Сотника з фотокамерою, яку він називає «всевидючим оком», є вражаюче широкою: Харків, Київ, Одеса, Ленінград, Мурманськ, Донбас та ін. Переваги в них безумовно віддаються сюжетам будівництва, авіації, залізниці, що відповідають темі індустріалізації. Ця тематика репрезентує Сотника як «носія ідей конструктивізму і майстерності». Таке визначення, подане на шпальтах «Нової генерації» М. Штейнбергом, розкривається в перспективі здобуття «відповідних технічних знань» для успішної праці, що вважається вищим покликанням митця: «Передніше, ніж іти працювати на виробництво, треба перевиховати себе, треба набути певні технічні знання» [8].

Конструктивістським смаком Д. Сотника, А. Плахтія, О. Біденка, В. Шкорбатова відповідають залізобетон, скло, конструкції «металевої» міської культури. Цей «підбір матеріалів» визначає й характер предметів для фотографії – світлин, що створюється без фотоапарата. Тут слід обмовитися про виняткове «завдання дійсної документації», що виконує ця техніка, яка здатна давати «прекрасні, незрівнянні документи». І хоч автор цього твердження Л. Скрипник додає, що ці документи умовні, поза полем зору залишається той факт, що максимального наближення до абстрактного зображення в 1920-і роки досягали саме експерименти у фотографії.

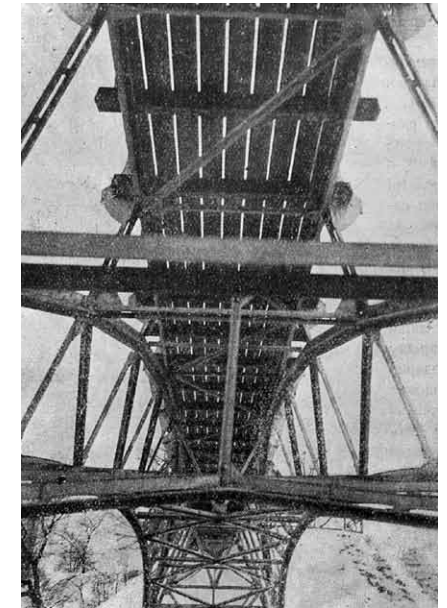
Цю техніку застосовує В. Шкорбатов у серії, яку можна віднести до натюрморту. Об'єктом експериментів є побутові предмети. Фотограми художників Баухауза також фо-

кусяються на такому антуражі. Утім, в їхньому предметному ряді домінують металеві предмети (технічне або кухонне начиння з виразними вушками, столові прилади), а в пластичній мові – чіткі контури, правильні геометричні форми. Фотограми зі скляними предметами В. Шкорбатова (в одному з них – це грановані склянки, в іншому, ймовірно, ваза) апелюють до властивостей призми, з її здатністю розкласти світло за фракціями. Лабораторна робота зі світлом перенесена в побут, а експерименти І. Ньютона – в кухонний натюрморт, де склянка не так посудина для питва, як втілення призми, ємність, призначена вловлювати й утримувати не воду, а світло.

Метаморфози скла, особливо загадкові у фотографічних фрагментаціях, присутні й у предметних композиціях М. Болотова. Це натюрморт із лабораторним інвентарем та «Аксолотль». Об'єкти зі скла розташовані на скляній поверхні так, що неможливо скласти уявлення про предметні світи, їхні масштаби й розміри. Знімок із аксолотлем в акваріумі вражає легким зсувом сприйняття реальності. Цьому сприяє образ дивовижної тварини. У знімку присутня метафора хворобливої невизначеності як зворотній бік тріумфальної ходи соціальних перетворень доби. Камерна фотографія Болотова взагалі не вписувалася в сучасність, де він був приречений на винятково маргінальне становище.

Водночас у магістральному напрямі мистецтва 1920-х фотографії визначене провідне місце: в арсеналі художніх засобів вона цінується як «науковий інструмент». Українські художники активно використовують її техніку й прийоми (включно з принципом фотографії) у сфері прикладної графіки, особливо в оформленні видань. Фотознімками рясніють не тільки обкладинки популярних часописів, книжок, бачимо їх навіть на сторінках дитячої літератури й упакуванні платівок. Виразний приклад дає оформлення книги Д. Сотника й О. Полторацького «Герой нашого часу». Лермонтовський парафраз, що натякає на тему книжки-репортажу про поїздку на Кавказ, підкріплений фотографіями, де фігурують і «Демон», і «Тамара». У книжковій обкладинці кавказькі гори «споруджені» за допомогою фотоприйому «маска». Джерелом особливої експресії служить зображений у негативному вигляді індустріальний мотив з його ірреальним світловим спалахом на тлі темного неба. Він (як і маска) підтримує типологію фотографії, бо найчастіше подібні зображення (за поодиноким випадком їх контрטיפування) являли собою фотографічний негатив. Фантастичний світловий ефект знімка, винесеного на обкладинку, збагачує його індустріальний зміст актуальною темою електрифікації.

Ця тема належить до першорядних у конструктивістській концепції міського середовища. На неї найефектніше спрацьовує нічна фотозйомка. Такий підхід Дан Сотник використав у серії фотографій Держпрому (для ілюстрацій та обкладинки «Нової генерації», водночас це якнайкраще послужило виявленню нових властивостей скла, що ним виблискує конструктивістський гігант. Фотограф створив фантастичне видовище з цього улавленого будинку, висвітлюючи його конструкцію із пронизливістю рентгенівського знімка. Крім жаданого «залізного кістяка», на протигагу анахронізму «естетичних цінностей», фотографів цікавлять



Л. Френкель. Перекидний міст.
Харків // Нова генерація. – 1928

машинізація й гігієна житла, освітлення й вентиляція, азбест і папір, просочений рідким склом, кам'яно-залізні плити, залізобетон і різноманітне застосування цементу.

Яскрава світлова феєрія постає в іншій роботі Сотника, де упізнається будинок ВУЦВК з яскравою ілюмінацією на честь «10-річчя Перемоги Влади Рад». Цей взірєць світлової реклами міг бути спроектований Б. Косаревим, в архіві якого зберігався подібний знімок. Відомо, що Косарев захоплювався ідеєю світломузики Чюрльоніса і працював над програмою «світлових ефектів» у першому в країні Палаці піонерів (його було розташовано саме в будинку ВУЦВК після переїзду уряду до Києва). Знімок Сотника, де світлокомпозиція постає у виграшному ракурсі, з'являється на сторінках «Нової генерації» (№ 2, 1928). Роком пізніше там же публікуються «світлові ефекти» з фільму «Електрична ніч» знаного Євгена Деслава (кореспондента київського журналу «Кіно» в Парижі Євгена Слабченка). Фотографія Сотника репрезентує ілюмінацію, яка є уречевленням відомої ленінської формули комунізму «радянська влада плюс електрифікація». Остання дотепно плюсується до слогана «10 років «влади Рад», викладеного електролампочками. То ж магічна виразність групи світлин пояснюється присутністю в них утопічних коннотацій. Певний зсув у цей бік знаходимо в літературній царині. Так, футуристи Дмитро Бузько та Гео Шкурупій у літературній подорожі «Старим Дніпром в останній раз», оголошуючи, що «українські прерії (рівнини) відрізняються од мексиканських лише тим, що в Мексиці ростуть кактуси, а у нас верба», і полемізуючи з Тарасом Шевченком, розмовляють саме «про радіо і електрику», про «найкультурніше вогнище», на яке Дніпро перетворить свої води («Дніпрельстан – це електрична мрія, що вже набуває реальних форм») [9]. Такою ж привабливістю для Сотника наділена споруда нової кінофабрики в Києві, «побудована за німецьким зразком на сорокагектарному вигоні з центральним павільйоном де можна знімати одночасно 24 ігрові фільми і 12 культурфільмів, при напрузі 13000 ампер постійного й 6000 перемінного струму» [10].

Вибуховий ріст нової фотографії спостерігається в Україні наприкінці 1920-х років, коли вона фундаментально розміщується на верхніх поверхах ієрархії мистецтва факту. Критерієм об'єктів, що обирають для зйомки, є їхня ідейна корисність. Умови ж, у яких працюють фотографи, становлять повну протилежність «машинізації й гігієні», представленим на знімках. Під час зйомок у Донбасі, на Сталінському заводі (нині м. Донецьк) Дану Сотникові «дали дозвіл зробити не більше за 20 фото з окремих робочих моментів заводу. Нещасний Сотник, здобуваючи дозвіл на фотографування в місті, ледве не загинув у болоті, що стояло на площі, якби не хлопець-листоноша, що випадково проходив повз те місце, де Сотник тонув». «В одному місці ми загрузли. Довелося вилізти з фаєтона, пройти чверть кілометра. Наші калоші довелося нести в руках, тому що вони заважали нам іти, а коли ми сідали на візники, болотні плями були навіть на капелюсі Семенка [11]. Ми їхали далі, ламалися ресори, переверталися фаєтони, лаялися візники. Шлях зайняв у нас 18 годин часу...», – розповідав письменник-футурист Ол. Полторацький.

Дан Сотник, який завідував редакцією й художнім оформленням журналу українських конструктивістів «Нова генерація» (де протягом 1929 року регулярно публікувалися теоретичні роботи К. Малевича), часто виступав на шпальтах журналу, в тому числі видрукував кілька настановчих статей із питань фотографії. Серед них слід виокремити цикл статей з теми «Як працювати фотографуванням». Об'єктом його пошуків стає «нова фотографічна думка, що допоможе фотографії стати на правильний шлях», бо вона є «могутній засіб агітації й пропаганди». У конструктивістській і футуристичній естетиці, яку сповідує Сотник, краєвиди прирівнюються до «голівки, кішок, собачок» тощо. Тому він закликає «виключити всі так звані «художні процеси» [12]. Утім те, що ми бачимо на фотографіях Сотника, Скрипника, Шкорбатова найменше схоже на так звану «пряму фотографію». В уявлюваному конструюванні реальності фотографи охоче пропонують фрагментарність, парціальність, уникаючи цілісної демонстрації.

Різнороманітним трансформаціям у цей час піддається портрет. Помірним впливом Ар-деко, з його кокетливим варіантом жінки-вамп, відзначені знімки фотохудожників київського «Дагера» – М. Петрова й Д. Демущього. Влада стилю позначилася й на тих, хто стояв на твердій платформі конструктивізму. Цьому «чимало сприяв приклад закордонних кінопромисловців, що постачали кожний фільм... рекламною сюїтою плакатів, що крикливо розповідають про її зміст» [13], додамо, – переважно в стилістиці ар-деко. Певними гранями звернені до його типажу жіночі образи (з їх глибокими тінями навколо очей) ідеолога конструктивістської фотографії Л. Скрипника. Водночас тут можна констатувати й присутність певного герметизму як психологічної складової, що починає забарвлювати портрети кінця 1920-х років.

Своєрідну данину кубофутуризму віддає Дан Сотник у серії портретів, що ілюструють винесений на шпальти «Нової Генерації» матеріал про II З'їзд Всеукраїнської спілки пролетарських письменників. Сотник подає компромісно названі дружніми фотошаржами портрети відомих письменників і критиків: І. Микитенка, І. Кириленка, В. Коряка та ін. Імениті мешканці Будинку «Слово» (вже приреченого на скорботу репресій, від яких постраждали згодом і герої названих портретів), були на момент зйомки мішенню для головного редактора «Нової Генерації» Михайля Семенка. Насамперед, це стосувалося кон'юнктурних позицій І. Микитенка, І. Кириленка й В. Коряка, відомого своїми розгромними статтями. Позаяк пластична організація «фотошаржів» Сотника будується на симбіозі кубістичних прийомів та футуристичної пофазовості руху. Подібні експерименти в 1920-і роки здійснював у фотографії О. Родченко (портрети О. Шевченка чи В. Степанової, 1924 р.) або ще раніше А. Кобурн (портрет Езри Паунда й інші «вортографії» 1916–17 рр., створені в колі англійських кубістів). У лоні фотографічної традиції вони значною мірою підготовлені широко відомим технічним експериментом хронофотографії Е. Мьюбриджа.

Наприкінці 1920-х років українська фотографія поповнюється фаховими художниками, які вдаються до фотомонтажу, як це робить один з родоначальників конструктивізму Василь Єрмилов, чи до прямої фотографії, як Борис Косарев. Знаменним фактом є всепоглинаючий інтерес останнього в 1929 році до світлопису та кіно, двох мистецтв, що сягнули вищих щаблів художньої ієрархії того часу, який оголосив, що «всі предмети – це матеріал до фотографування», а засобами кіномистецтва не можна викласти хіба що «теорію парових казанів чи аналізи безкінечно малих» [14]. За повідомленням дочки Косарева, в цей рік, позначений участю художника (як асистента кінооператора Д. Демущього) в зйомках «Землі» О. Довженка, він майже не займався живописом. Досвід, набутий у творчій майстерні Довженка–Демущього, мав виняткове значення в його творчості. У репортажах Косарева такі знайомі кадри з фільму «Земля» дуже часто з'являються невпізнаними. Вони обрамлені іншою сценою, підкріпленою реальними деталями іншого фокусу: це кінознімальна площадка Київської кінофабрики з будівельним антуражем, павільйоном на задньому плані, смугою лісу, що облямовує місцевість. Нічого подібного ми не бачимо у фільмі «Земля». На цьому тлі мізансцени трохи абсурдні в знімках Косарева, тому що закони логіки переходять до самого процесу, «робочих моментів», до режисури. І героями в цьому разі стають не Василь або Хома, а кіногрупа на чолі з Довженком. У 1935 році Косарев створив сценографію до опери «Сорочинський ярмарок» Мусоргського в Комсомольській оперній студії. Театральній роботі передувє цикл світлин (1929) цього знаменитого ярмарку, що його Косарев знімав у рік «великого переламу» з його «колективізацією». У фотозйомці відчувуються наміри зафіксувати гідні візуальні паралелі до гоголівських образів, що виникають наче мимохідь. Використовував він фотографію, як і його товариш Василь Єрмилов, і в колажі, зокрема в фотоплакаті (серед яких «Ленін та електрифікація»), про що свідчить каталог ювілейної виставки 1927 року «Художник сьогодні».

Також світлописом захоплюється Єрмилов, ілюструючи книги в техніці фотомонтажу. Це видані харківським видавництвом «Рух» або ЛіМ ДВОУ: «Токарство по дереву», «Поїзди

підуть на Париж» Гро Вокара, «Ні п'яді» М. Шеремета, «Чорнозем» О. Демчука, «Береги дванадцяти вод» О. Мар'ямова тощо [15]. Прикладом використання світліни у конструктивістському колажі є його диптих «На пляжі» («Ранок» і «Вечір»), створений у 1930-ті роки в дусі ідей спорту й культу здорового тіла. Позували для знімка дружини художників: І. Падалки, В. Седляра, В. Шапошникова та Єрмилова. У конструктивістському колажі, абстрактна форма якого нагадує сонячний годинник (ранком і ввечері), вмонтовано одну й ту саму світліну: жінки на пляжі. Фотографія виступає чинником максимальної конкретики й ілюструє закони кіномонтажу, коли один кадр, залишаючись незмінним, у різних контекстах, знаходить інші змістовні й емоційні якості. Цей приклад демонструє перемогу художньої сугестії над світлописом у власному експерименті Єрмилова. На відміну від О. Родченка, який 1921 року остаточно полишив малярство заради фотографії, звертання Єрмилова й Косарева до світлопису було епізодичним.

Динаміка конструктивістської спрямованості в майбутнє змінюється в 1930-ті роки в українській фотографії оповідальною неквапливістю, ракурсність – класичною точкою зйомки. До того ж типова для 1920-х років зйомка з високої точки зору, яка давала незвичайні ракурси, стає проблематичною через діючі заборони. Щоб знімати вище третього поверху, необхідно було одержати офіційний дозвіл. Табувалася зйомка залізничних колій, демонстрацій тощо. Утопічні ідеологічні концепції стали репрезентуватися у мистецтві, в стилістиці побутового жанру. Звідси випливають побутовізація мрії і, з іншого боку, романтична піднесеність побутового плану. Розрив між реальністю та мрією найбільш вражає представлений на сторінках часопису «Советское фото» за 1937 рік, присвяченого ювілейній фотовиставці в столиці СРСР, де єдиною альтернативою портретам Сталіна, що домінують на шпальтах, є тільки фотознімки Місяця.

1. Антипенко А. Мой Демущий... // Сов. фото. – 1980. – № 10. – С. 41.
2. Попович М.В. Нарис історії культури України. – К.: Артк, 1998. – С. 514.
3. Коцюбинська М. Лист як художній феномен // Дух і літера. – 2001. – № 7–8. – С. 146–180.
4. Вертов Дзига. Статті, днівники, замисли. – М.: Искусство, 1966. – С. 172.
5. А. М. Родченко. Статті. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / Сост. В.А. Родченко; [Вступ. ст. Г.А. Недошивина, С.О. Хан-Магомедова] – М.: Сов. художник, 1981. – С. 109.
6. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. – Х.: Держвидавництво ім. Г. Петровського, 1928. – С. 53.
7. Френкель Л. Письменник і фото-кіно // Нова генерація. – 1928. – № 4. – С. 295.
8. Штейнберг М. Вага сучасного маляра на виробництві // Нова генерація. – 1928. – № 4. – С. 51.
9. Бузько Дм., Шкурупій Гео. Старим Дніпром в останній раз // Нова генерація. – 1927. – № 1. – С. 21.
10. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896–1995. – К.: КІНО-КОЛО, 2005. – С. 41.
11. Полторацький Ол., Сотник Д. Донбас на півдорозі // Нова генерація. – 1929. – № 6. – С. 15–16.
12. Сотник Д. Як працювати фотографією // Нова генерація. – 1930. – № 2. – С. 48, 50.
13. Охочинский В.К. Театральная афиша и киноплакат // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927 / Сб. статей под ред. Э.Ф. Голлербаха, А.Я. Головина и Л.И. Жевержеева / Изд. Комитета выставки театрально-декорационного искусства. – Л., 1927. – С. 205–206.
14. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. – Х.: Держвидавництво ім. Г. Петровського, 1928. – С. 18, 15
15. Ці роботи В. Єрмилова розглядалися у наукових монографіях та статтях, наприклад: О. Лагутенко. Українська обкладинка першої третини ХХ століття. – К.: Грані-Т, 2005; О. Лагутенко. Українська графіка першої третини ХХ століття. – К.: Грані-Т, 2006; І. Павлов. Фотографія у дизайні багатосторінкових видань України 1920–30-х рр. // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті / Під. заг. ред. Н.Є. Трегуб. – Х.: ХДАДМ. – 2010. – № 1. – С. 283–286.

Ярослав КРАВЧЕНКО,
кандидат мистецтвознавства

ШКОЛА УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛІЗМУ МИХАЙЛА БОЙЧУКА (1917–1937)

Ось і минуло сто літ... з того часу, коли 1909 року вперше виставив Михайло Бойчук свої твори в Парижі, започаткувавши... у барвистому вінку європейського авангарду ще одне спрямування – НЕОВІЗАНТИЗМ, що з плином часу отримало в Україні своє визначення за ім'ям його творця – БОЙЧУКІЗМ.

Михайло БОЙЧУК
Альбом. – Львів; К; 2010, с. 9

Самобутня «школа українських монументалістів» – явище рівня світового культурного процесу. Створено її в грудні 1917 року самовідданою працею Михайла Бойчука в Українській академії мистецтва, Інституті пластичних мистецтв, Художньому інституті та Інституті пролетарської мистецької культури в Києві. Стражденного 1937 року вона перестала існувати. Її творців було розстріляно катми з ОГПУ–НКВС, а послідовників-бойчукістів упродовж 30-х років репресували і засудили до заслання, намагаючись змусити їх змінити свій фах та переконання [1].

Тепер на напівстертих паперових клаптях шкіців та ескізів, на випадкових репродукціях та світлинах з родинних архівів шукаємо фресок – творів-образів, виконаних найдавнішою і найвідпорнішою до колізій часу малярською технікою, творів, що мали відстояти тисячоліття, але впали жертвою комуністичних вандалів першої половини ХХ століття.

А ще залишилась історія-легенда, яку треба повернути українському образотворчому мистецтву ХХІ століття.

Особистість Михайла Бойчука вдало поєднала у собі життєствердну селянську натуру з витонченим смаком рафінованого інтелігента. Галичанин за походженням і європеєць за вихованням, він переїжджає до Києва, щоб саме там, на Дніпрових кручах, розвивати засновану ним у Парижі групу «Renovation Bizantine» (1909) у «школу українських монументалістів» та реалізувати свою давню мрію «відродження українського мистецтва».

1910 року, після триумфальної експозиції на виставці Салону Незалежних, у колі паризьких друзів Михайло Бойчук сказав значущу фразу: «Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша культура була під її впливом. “Неовізантизм” – це лише термін для полегшого розуміння, врешті ми маємо на це право! У себе вдома ми називатимемось інакше!» [2, с. 18].

А після повернення в Україну мистець мав намір «зібрати здібних хлопців, щоб працювати з ними, прикрашаючи церкви та інші громадські будівлі... виконуючи фрески і мозаїки» [3, с. 18].

У Російській імперії ХІХ – початку ХХ ст., коли культурне життя в Україні звелось до провінційного животіння, світський український монументалізм був просто неможливим. Окрім церков московсько-візантійського типу, нація майже не будувала громадських будівель, які можна було б прикрасити сюжетними фресками (виняток становить Будинок Полтавського губернського земства, архітектора В. Кричевського), адже це було прерогативою імперської держави, в яку входила безправна Україна. Революція, здавалось, розсунула обрії національного життя до безмежжя...

Очолити, з ініціативи М. Грушевського та В. Кричевського, майстерню «ікони і фрески» (яка у радянський період почала іменуватись майстернею монументального живопису) у створеній в грудні 1917 року в Києві Українській академії мистецтва, М. Бойчук з усією ак-

тивністю віддався втіленню своїх мрій, спрямованих на відродження українського мистецтва. Відкидаючи застарілі форми академічного навчання, професор М. Бойчук революціонував систему і методику навчального процесу, звернувшись до форми індивідуальної майстерні (як у художників італійського Проторенесансу). Головною метою педагогічної системи Учителя було виховання національного художника «нового типу» з синтетичним мисленням, здатного осягнути нові естетичні цінності і піднести українське мистецтво до світового рівня. Задля цього його вихованці передовсім повинні були навчитися розуміти «справжнє мистецтво», орієнтуючись «на праматір монументального мистецтва – Італію Кватроченто» [4, с. 45].

А ще український філософ-гуманіст Григорій Сковорода. Саме він «подарував» М. Бойчуку ще на початку 1910-х років «чарівний образ Яблуні». Як писала дослідниця творчості художника, мистецтвознавець Олена Ріпка, «символи народного філософа були органічно близькими етичним постулатам Михайла Бойчука, дидактичній цінності творінь бойчуків, які плекали традиції національної натури» [5, с. 36], зрощували Сад Добра, закладеного в природі кожної людини. Не випадково зображення Яблуні, Саду й Садівника, немов гасло, емблему своїх культуробудівних діянь, найчастіше брали вони сюжетами і в монументальному, і в станковому малярстві.

Але найважливішим було нове ставлення до натури – «не копійоване, а синтезоване», що стверджувалось у маніфестах авангардного європейського мистецтва. Саме його і прагнув виховати у своїх учнях професор М. Бойчук.

Великий знавець композиції, колориту та синестезії, візантійського стилю та мистецтва італійського Проторенесансу, давньоруської фрески київських та чернігівських соборів та українського іконопису XIV–XVII століть, народного примітиву та новітнього модерністичного французького малярства, Михайло Бойчук разом з учнями майстерні створював свій стиль українського мистецтва (започаткований ще в Парижі як напрямок авангардного малярства – «неовізантизм»). Цей стиль, синтетичний і монументальний за формою і характером мистецького мислення, іменувався «школою українського монументалізму» бойчуківського спрямування [6, с. 14].

Відтак постали перші розписи Луцьких касарень (казарм) у Києві влітку 1919 року, монументально-декоративне оформлення Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі 1928 року, що стало вершиною творчих досягнень бойчуків, та монументальні розписи Червонозаводського театру у Харкові 1933–1934 років, де вже довелось мистцям піти на поступки «косіорівським повчанням» соціалістичного реалізму.

3 грудня 1917 року в Українській академії мистецтва до літа 1922-го, коли відбувся перший випуск, у майстерні професора Бойчука навчались Василь Седляр, Іван Падалка, Тимко Бойчук, Оксана Павленко, Антоніна Іванова, Сергій Колос, Катерина Бородіна, Марія Трубецька, Кароль Гіллер, Мануїл Шехтман, Анна Цимлова, Іван Липківський та ін. Саме з їхніми іменами й пов'язані перші експерименти молодого українського монументалізму.

Влітку 1919 року за завданням наркомосвіти України М. Подвойського проводилася перша спільна робота учнів майстерні М. Бойчука – розписи клейовими фарбами по тиньку чотирьох корпусів Луцьких касарень на Дегтярівській вулиці у Києві (знищені 1922 року). Мистці застосовували художні прийоми, властиві українському бароковому малярству, часто наслідуючи композиції народних картин та ікон XVII–XVIII століть. Під керівництвом М. Бойчука було створено композиції «Червоноармієць, що вражає гідру контрреволюції», «Козак із зіркою», «Свобода, рівність, братерство», «Чаювання». Пензлю Т. Бойчука тут належало декілька композицій, зокрема «Оранка» (відома лише з недосконалої фоторепродукції), «Табір червоноармійців», «З одного казанка» та у співавторстві з М. Трубецькою – «Демонстрація» й «Зустріч з прапорами». Композиції молодого художника вражали вмілим поєднанням «ліричного начала з епічно-величавим піднесенням простого життєвого факту». Як згадував очевидець цих розписів, мистецтвознавець І. Врона, «...цей обдарований юнак в усіх колективних

творчих виступах групи був правою рукою старшого брата і мав незаперечний авторитет серед всіх молодших стажерів і підготовкою учнів М. Бойчука» [7, с. 24]. І. Падалка створив композицію, де зображено повернення селянської родини з косовиці. Пронизаний тонким ліричним почуттям, твір вирізняється витриманістю пропорцій, знанням анатомії та законів композиції. Тематику розписів В. Седляра були «мотиви праці й побуту робітників і селян». «Був молодий, зухвалий, беручий,... а малював легко і швидко», – так характеризувала Седляра співучениця по майстерні О. Павленко [8, с. 373]. Сама ж вона та К. Бородіна і А. Цимлова причетні до створення композицій «Різання хліба», «Робітник і землекоп», «Робітник і мельник». Цю першу спільну роботу учнів і Вчителя, сповнену труднощів, безупинної праці в колективі, дружби молодих художників і загального піднесення, було по-варварськи знищено в 1922 році [9, с. 24]. Але, судячи із збережених фотографій, бачимо, за словами І. Врони, «як входять у творчу практику нові революційно-піднесені теми, символічні образи нового життя...» [10].

Наступною колективною працею стало декоративне оформлення Київського оперного театру до Всеукраїнського з'їзду волосних виконавчих комітетів (1919) та художнє оформлення Кооперативного інституту (1920), які також не дійшли до нашого часу. Учні майстерні взяли участь також в експериментальних розписах на стінах аудиторій Інституту пластичних мистецтв (1922) – ці фрески теж було знищено рукою більшовицьких варварів після реорганізації інституту 1934 р. [11].

У ті перші пореволюційні роки ідея відродження монументального мистецтва займає вагоме місце в творчості українських мистців, бо вважалося, що «лише у фресці можна послідовно розгорнути сюжет, не один окремо взятий епізод, а подати факти у їх діалектичному розвитку» [12, с. 74] і до того ж «мова монументального живопису стисла, узагальнююче чітка, як мова вправного оратора» [13, с. 27].

Михайло Бойчук намагався виховати в своїх учнях усвідомлення великого покликання бути художником, прищепити їм розуміння високих завдань національного мистецтва. «Ми будемо будувати міста, розмальовувати будівлі – ми повинні творити Велике мистецтво», – оптимістично проголошував художник на лекції в реорганізованому Київському художньому інституті [14, с. 447]. Ось які враження від занять в уславненого професора Бойчука виніс студент Охрім Кравченко, що навчався інституті у 1924–1930-х рр.: «Навчальний процес Михайло Львович проводив менше через моральні принципи, а більше через безпосередню практичну роботу. Маючи перед собою завдання підготувати художника-колективіста (так у ті часи іменувались майстри монументального малярства), він задля здійснення цього всю свою навчальну програму-роботу поділяв на декілька етапів: спочатку намагався зорієнтувати молодого художника у властивостях матеріалу, а далі у способах організації його. Організованість форм на площині Михайло Бойчук кладе в основу всього мистецького педагогічного навчання. Другим його педагогічним гаслом було не вчити, а лише скеровувати думку учня, а далі показати найпростіші способи опанування стихією матеріалу» [15, с. 30].

Багато творчих принципів М. Бойчука стали основою самобутньої культури мистецтва «бойчукізму». Так, наприклад, монументалізм завжди трактувався мистцем не як великі за розміром, «широкоформатні» твори, а як особлива організованість образу, в процесі творення якого відкидається все випадкове і несуттєве. Характеризуючи педагогічну систему свого Вчителя, Іван Падалка писав: «Бойчукізм не є стиль, а лише принцип – принцип свідомо і грамотно оперувати художньою формою» [16, с. 92].

Однак у радянській Україні мистецтво мало розвиватись шляхом, обраним теоретиками марксизму, щоб виконувати пропагандистську роль для завдань, накреслених більшовицькою революцією, засобами реалістичного станкового малярства, тобто російського передвижництва.

Політичну фальш більшовизму швидко зрозуміли українські мистці. Гасло письменника Миколи Хвильового: «Геть від Москви!» підтримали художники АРМУ (Асоціація революційного

мистецтва України, заснована Іваном Падалкою у Харкові 1925 р.), у створенні якої активну участь взяв М. Бойчук, оприлюднивши свою концепцію розвитку українського мистецтва. Викладена у маніфесті-брошурі «АХРР та АРМУ» [17] одним із теоретиків бойчукізму Василем Седлярем, ця концепція протистояла програмі російської асоціації, що «із зростаючою агресивною наполегливістю поширювала вплив та русифікаторські претензії на Україні» [18, с. 76].

Концепція відродження українського мистецтва та його європейська орієнтація почали насторожувати більшовицьких вождів – 26 квітня 1926 року з Москви надійшов лист до першого секретаря ЦК КП(б)У Лазаря Кагановича за підписом Йосипа Сталіна з вказівкою: «...щоб опанувати новий рух за українську культуру в Україні, екстремістські погляди Хвильового треба розбити»... [19, с. 408–409].

У травні 1928 року під керівництвом професора Київського художнього інституту М. Бойчука, який нещодавно повернувся із закордонного творчого відрядження, що викликало «численні газетні та журнальні інформації про подорож, зустрічі з європейськими митцями», розпочалися роботи з монументального оформлення Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі [20]. Цей санаторій, зведений за проектом архітекторів О. Бекетова та М. Покорного у 1927–1928 рр., був лікувальним закладом нового типу [21, с. 106]. Його планування та об'ємно-просторова структура мали відповідати «досягненням медицини, будівельної техніки і естетичним ідеалам нового часу». А монументально-декоративне оформлення складалося з тематичних композицій і орнаментів, якими були прикрашені стіни і стеля вестибюлю та клубного залу санаторію: всього 600 м кв. фрескового живопису та 200 м кв. декоративно-альфрейних розписів [22, с. 17]. Це була перша в Радянському Союзі спроба «вирішення у широкому масштабі складних проблем монументалізму, здійснених за розгорнутим ідейно-тематичним задумом» [23, с. 35–39].

Сам М. Бойчук у співавторстві з А. Івановою виконав фреску «Селянська родина». Ця композиція найбільш наближена до початкових підходів школи Бойчука – вона цілісна і ритмічно врівноважена. Зображення селянина з газетою, жінки з серпом та хлопчика з книжкою на тлі традиційного горбуватого краєвиду мають увесь набір символічних елементів картини «українського села перших років колективізації».

Центральну фреску над сходовим маршем вестибюлю другого поверху «Свято врожаю» колективно виконали К. Гвоздик, А. Іванова, О. Мизін, М. Рокицький, М. Шехтман. Загальне вирішення композиції вирізнялося монументальністю, ритм багатофігурної композиції об'єднував її в єдине ціле, підпорядковане центрові – «демонстрації з першим трактором на селі». К. Гвоздик разом з іншими учнями майстерні створив фреску «Землеустрій» і самостійно – «Оранку» та «Розгром поміщицької садиби». На останній – ритм руху повсталих селян та робітників, які штурмують панський маєток, починає наростати вже з нижньої частини панно, від робітника з кулеметом, поступово досягаючи напруження в його правому верхньому куті, де зображено рвйного моряка на тлі поміщицького палацу.

М. Рокицький взяв участь у створенні ескізів фресок «Селянський санаторій» та «Міроприємства радвлادی». В останній відображено картину нового побуту українського села перших років колективізації. Поступальний рух композиції несе відчутне розповідне начало. Побутові деталі й окремі постаті зображено уважно і дбайливо, однак подрібненість форми, надмірна зосередженість на другорядних деталях зумовили навіть пізніші закиди у натуралізмі.

М. Шехтман створив самостійно фреску «Старе село» у клубній залі, присвячену минулому українського села. Спокійна ідилічна картина виїзду поміщицької родини з хортами на тлі пагорбів і мурованого монастиря, що нагадує парадні розписи доби Відродження, контрастує зі сценою знущання панського економа над селянином-дроворубом, вміщеною за «джоттівською» схемою на передньому плані в нижньому куті композиції. Два різні епізоди з життя села, зіставлені один з одним і розгорнуті в єдиному ритмічному плані, надають сюжетові символічного звучання.

М. Юнак на торцевій стіні клубної зали виконала портрети Т. Шевченка та І. Франка, що «вписувались у загальний ансамбль розписів».

Студент бойчуківської майстерні О. Бізюков створив низку орнаментальних композицій плафону центральні зали, а О. Довженко, випускник Одеського художнього інституту, що в процесі роботи теж опинився під впливом ідей професора Бойчука, виконав декоративне оздоблення плафону в глядацькій залі, картуші, обрамлення сюжетних фресок, порталів і вікон. У цих ескізах вчувається прагнення до стилістичної єдності орнаментальних і сюжетних розписів, намагання монументально вирішити композиційні завдання. Як згадував пізніше О. Довженко, коли селяни вперше зайшли до нового санаторію, то щиро захоплювались: «Гарно, мов у церкві!» [24].

Після завершення розписів планувалося спеціальне рекламно-мистецьке видання, присвячене цьому комплексі. Були сфотографовані фрески та їх фрагменти, рельєфи та орнаментальні композиції. Але через зміну політичної ситуації видання, що, на думку партійного начальства, «пропагувало витвори формалістів», так і не вийшло з друкарні. А приміщення санаторію було зруйноване у роки війни [25, с. 19].

Прикро, що ці розписи не дожили до нашого часу. Як писала мистецтвознавець О. Ріпко, фрески Селянського санаторію «можна вважати кращим із здійснених монументальних творів бойчукістів третього періоду, при помітній компромісності в просторовій інтерпретації динамічних багатофігурних сцен у дусі “національної романтики”, при відчутному нальоті парадності властиві епічність і гуманістично-ліричний настрій загального ладу» [26, с. 47].

...Широкомасштабна кампанія проти «хвильовізму» 1929 року докотилася і до школи Михайла Бойчука. На шпальтах газет і часописів розпочалось активне цькування «бойчукізму». «Будівничі соціалізму у ролі апостолів церкви», – зловісно іронізував М. Бабенко у «Вечірньому Києві», а І. Товарець у «Новій Генералії» вже класифікував бойчукістів як «реставраторів феодального мистецтва, які може б хотіли реставрувати і феодальний лад» [27].

З початком тридцятих років партійне керівництво поставило перед суспільством питання про соціальну спрямованість та класову приналежність мистецтва. Розгорнулася широка кампанія за утвердження «єдиного пролетарського мистецтва».

Зачепила ця акція і Київський художній інститут. Спираючись на постанову РНК УСРР від 30 квітня 1924 року, що стосувалася перевірки персонального складу співробітників та студентів навчальних закладів, розпочалась активна «перетруска» всієї лівої у революцію інтелігенції та виявлення «ворогів народу». Після кількох скандалів, 1930 року було усунуто з посади ректора Івана Врону, один за одним почали зникати талановиті студенти (М. Трубецька, О. Кравченко, І. Липківський), будь-яке критичне зауваження набирало сили політичного звинувачення. А сам навчальний заклад перейменовано на Інститут пролетарської мистецької культури.

У вересні 1930 року М. Бойчука запросили, намагаючись вивести з-під знавсілих переслідувань з боку «української радянської преси», на викладацьку діяльність (за сумісництвом) до Ленінграда – завідувачем кафедри композиції на факультеті монументального живопису Інституту пролетарського мистецтва. Однак довго попрацювати там не довелося... [28]. У жовтні наступного року художник змушений телеграфувати: «Состояние здоровья препятствует выезду в Ленинград, местные власти решительно не отпускают Киева. Бойчук» [29].

У квітні 1932 року, під гаслом переходу на позиції соцреалізму, відбулася реорганізація всіх мистецьких об'єднань, ліквідували також і АРМУ. Подальше створення Спілки радянських художників і скульпторів УРСР збіглося з виходом у світ «Короткого курсу ВКП(б)», який «повинен був сприйматися за точку відліку в оновленій системі більшовицької мітології» [30, с. 343]. Керівництво мистецтвом переходить на рейки державного централізму. Велика Радянська Енциклопедія того часу проголошує: «Сталін раз і назавжди визначив шляхи українського мистецтва» [31, с. 47].

Складним, якщо не трагічним, став цей час для Михайла Бойчука та його учнів – і в Києві,

і в Межигір'ї, і в Харкові. Їхнє мистецтво дедалі більше втрачало під собою національне підґрунтя та соціальну аудиторію. Навпаки, зростало відчуження, нерозуміння, зневага...

Після самогубства Миколи Скрипника у липні 1933 р. український уряд очолив Павло Постишев. Відтоді розпочались цинічні й жорстокі погроми української культури. «Суспільство божеволіло», перейняте загальною недовірою, підозрою і ворожістю – і у цьому хаосі «театру абсурду» бойчукісти намагалися рухатися зі всіма. Доведений до відчаю, М. Бойчук на Першому пленумі Оргбюро спілки радянських художників і скульпторів УРСР восени 1933 року склав заяву самозречення: «Кожному з нас, і особливо мені, потрібно ясно і чітко сказати, за що він – за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що тепер зветься "бойчукізмом"» [32, с. 112]. Василь Седляр виготовив gobelen із зображенням Й. Сталіна, сам М. Бойчук – композицію із советським гербом, решта вцілілих учнів теж почали оспівувати колгоспні врожаї...

Здавалося б, чого ще треба було від них комуністичній владі? Однак «за всієї советської тематики й соціалістичного змісту» вони говорили національною формою, а такого не вибачали ідеологи тоталітарної системи [33].

У 1933–1935 роках у Харкові розпочалась найграндіозніша за розмахом (однак не за ідейно-мистецьким змістом та національною заангажованістю!) робота бойчукістів – монументально-декоративне оформлення новозбудованого за проектом архітектора В. Пушкарьова Червонозаводського театру. Однак зібрати великий колектив, як це було під час роботи на Хаджибеївському лимані, тепер не пощастило [34, с. 31].

Над фресковими розписами поряд з М. Бойчуком тоді працювали І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, К. Гвоздик, М. Юнак, а скульптурно-декоративне оформлення виконували Б. Кратко та Ж. Діндо. Над ескізами працювали разом, а потім кожен відповідав за свою композицію, іноді залучаючи виконавців [35, с. 36].

У листі до О. Павленко, датованому квітнем 1933 р., В. Седляр так розповідає про майбутню роботу: «Зараз ми радилися тут з Михайлом Бойчуком і думали, що ескізи ми можемо зробити такі: попередні ескізи щоб зробити, то будемо робити над великими фресками я, ти, Падалка, Михайло Львович, малу фреску на тему "Відпочинок" зробить Гвоздик, другу малу фреску витягнемо разом. Зараз Падалка і я робимо ескізи до великих фресок "Свято урожаю" і "Дніпрельстан". Гвоздик до малої – "Відпочинок". Ти роби до якоїсь великої... і для малої на тему "Спорт"» [36, с. 294–296].

У процесі роботи відбувалися певні зміни та уточнення, і наприкінці В. Седляр намалював фреску «Індустріалізація» у фойє театру, а І. Падалка – величну композицію «Відпочинок».

О. Павленко закомпонувала тричастинну композицію «Фізкультура і спорт». «Я заготовила ескізи... і поступово, їздячи з Москви, восени 1934 року закінчила свою фреску, – згадувала пізніше художниця. – А будинок був ще не готовий, вікна не вставлені... було дуже холодно і вогко, протяги дикі... а ще й темно. Лампочка на тисячу ват, от я очі свої там і лишила...» [37, с. 382].

Сам М. Бойчук разом із К. Гвоздиком виконав перший варіант картону «Свято врожаю». Однак непорозуміння між учнем і вчителем «з ідейно-мистецьких» міркувань призвели до того, що К. Гвоздик «поїхав геть», а його місце зайняла М. Юнак. Удвох вони й завершили величезну фреску «Свято врожаю» в триумфально-динамічних формах «сталінського неокласицизму», що «наближало останній опус бойчукістів до ходульних зразків, поширених у країнах тоталітарного режиму 1930-х років» [38, с. 49].

Переглядаючи дивом вцілілі репродукції цих розписів, а розміри фресок сягали до 40 метрів, що відбивають, як писалось у тодішній пресі, «пафос соціалістичних перетворень і оптимізм героїчних звершень», не можна не відчувати, писала О. Ріпко, як «ідейно-тематична програма відповідала державним вимогам і вкладалася за формою в триумфально-динамічну тектоніку активно-насадженого казенного неокласичного стилю, що повсюдно відбивався

в барабанних ритмах стройових маршів, святкових походів та парадних зустрічей, які в авторитарних масштабах завоюють кон'юнктуру соціалістичного реалізму, панують на офіційних виставках, в архітектурних спорудах. Державний контроль над мистецтвом надав усьому комплексу будови разом з поліхромією і пластичним декором пишномовності, помпезності, імперського офіціозу...» [39, с. 48–49].

О. Павленко у своїх спогадах згадує, як «Постишев... викликав до себе Михайла Львовича», як партійні чиновники «регулярно приходили оглядати нашу роботу», як «завітав Косіор... – невисокий мужчина, голова непропорційно велика, геть лисий, з трохи витрішкуватими очима». Оглядаючи фреску «Фізкультура і спорт», де в першому ряду художниця зобразила стрункого красеня Петруся Бойчука, Косіор хитрувато спитав: «Посмотрите, какие они у вас молодцы! А где же такие, как я?» [40, с. 11–14].

«Поруч із встановленим картоном «Свято врожаю» сфотографований сам Михайло Львович – понура постать, засмучене лице, пронизливий погляд на глядача. Можливо у цьому – усвідомлена наруга?», – так охарактеризувала настрій художника Олена Ріпко [41, с. 49–50]. «Розгубленим, з вимученою усмішкою на устах» зобразив мистця скульптор Бернард Кратко, створивши 1936 року гіпсове погруддя Бойчука, відоме нам лише з невеличкої репродукції в каталозі VI Всеукраїнської художньої виставки.

Продовжуючи свою думку, О. Ріпко пише, що, «порівнюючи фотографії першого картону «Свято врожаю» (М. Бойчук, К. Гвоздик) і вже закінченої фрески, знаходимо в останній значні зміни, «поглиблення» тла – пейзажу, свіжі доповнення – портрети Сталіна, Постишева і того ж таки Косіора, якими "озброєні" зраділі колгоспники» [42, с. 49]. Внесено зміни згідно з повчаннями А. Хвилі стосовно того, що «ми повинні звернути увагу не лише на композицію, колір та культуру рисунка, а й на грамотність побудови людських постатей, використовуючи для цього живих, конкретних героїв нашої доби» [43].

Але й це після арешту бойчукістів і звинувачення їх у «створенні націонал-фашистської терористичної організації» восени 1936 року та фізичного знищення 13 липня 1937 року [44] не врятувало фрески Червонозаводського театру від наказу «зчистити їх карборундом».

«...І ніколи не забуду цієї підлоти: як мою фреску знищили! – з гіркотою продовжує О. Павленко. – 1944 року заявився до мене один товариш... Резанов..., це він будував Червонозаводський палац!.. І починає розповідати, як йому подобалась моя фреска в Червонозаводському палаці. І що він дістав наказ її знищити. Спочатку він хотів заштукатурити її, але йому наказали – ні, фреску треба ліквідувати остаточно. Повністю. І тоді він запропонував зчистити її карборундом. Що й було зроблено. І коли він мені це сказав, я відчула, що мені немов засадили ніж у серце...» [45, с. 383].

Однак ані фізичним знищенням мистців та їх творів, ані моральним цькуванням вцілілих художників сталінсько-брежнєвській ідеології не вдалось викреслити Школу українського монументалізму Михайла Бойчука з історії українського образотворчого мистецтва. Крізь тиньк і завісу часу із мороку комуністичного забуття [46], вона проривається до нас, щоб зайняти своє гідне місце в історії світового малярства ХХ століття.

1. Див.: Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. – К.: Майстерня книги – Оранта, 2010. – 400 с.

2. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. Спомин старого емігранта за роки 1908–1950 // Нові Дні. – Торонто, 1952. – Вересень. – С. 16–20.

3. Там само.

4. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука. – Львів: Каменяр. – 1996. – С. 7–59.

5. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм / Упорядники О. Ріпко та Н. Присталенко. – Львів. – 1991. – 87 с.

6. Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів. – Львів – Київ: Оранта – Друк. – 2010. – С. 9–19.
7. У статті, присвяченій Тимку Бойчуку, дослідник С. Білокінь цитує фрагменти із неопублікованої праці Івана Врони «Зачинателі», датованої 1968–1969 роками. Див.: Білокінь С. Біля Яблуні // Україна. – К., 1989. – № 15. – Вип. 21. – С. 23–27.
8. Тут і далі спогади Оксани Павленко подані за: Череватенко Л. «Промовте – життя моє – і стримайте сльози...». Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура. Україна. – К., 1987. – С. 360–384.
9. У проєкті доповідної записки Юхима Михайліва щодо організації Художньо-промислової виставки 1924 року зазначено, що «розписи Луцьких касарень знищено під час ремонту 1922 року». Див.: Білокінь С. Біля Яблуні // Україна. – К., 1989. – № 15. – С. 23–27.
10. Про мистецтвознавчу діяльність ректора КХІ Івана Врони див.: Ковальчук О. Іван Врона – критик, педагог, мистецтвознавець // Українська Академія Мистецтва. Спецвипуск. – К., 2010. – С. 85–97.
11. Про долю фрескових розписів учнів майстерні М. Бойчука на стінах аудиторій КХІ детальніше див.: Ковальчук О. Про фресковий розпис у Київському художньому інституті // Українська Академія Мистецтва. – К., 2009. – Вип. 16. – С. 173–185.
12. Холостенко Є. Перший досвід. З приводу розпису та скульптурного оформлення всеукраїнського селянського санаторія // Критика. – К., 1929. – № 1. – С. 74–87.
13. Гапоненко Т. Монументальна живопись. – М.-Л., 1931. – 110 с.
14. Уроки Майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті // Наука і культура. Україна. – К., 1988. – Вип. 22. – С. 444–451.
15. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. – Львів-Київ: Оранта. – 2005. – 311 с.
16. Падалка І. Автоінтерв'ю // Універсальний журнал. – 1929. – № 2. – С. 92.
17. Див.: Седляр В. АХРР та АРМУ. – К.: Вид-во ЦБ АРМУ. – 1926. – 26 с.
18. Соколюк Л. Бойчукізм в оцінці українського мистецького середовища міжвоєнної Праги // Артанія. – К., 2004. – Кн. 6. – С. 76.
19. Див.: Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей. – К.: Смолоскип. – 2002. – 983 с.
20. Див.: Певний Б. До легенди про фрески на Хаджибейському лимані // Майстри нашого мистецтва. – Нью-Йорк-Київ. – 2005. – С. 17–28.
21. Див.: Історія українського мистецтва: В 6 т. Радянське мистецтво 1917–1941 років. – С. 106. Однак доктор мистецтвознавства В. Афанасьєв у статті «Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибейському лимані біля Одеси, 1928 рік», опублікованій у науковому збірнику «Міст» – К., 2003. – № 1. – С. 17–33, спираючись на Г. Лебедева (с. 32) автором проєкту санаторію подає архітектора В.К. Ціммера (с. 17).
22. Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибейському лимані біля Одеси, 1928 рік // Міст. – К., 2003. – № 1. – С. 17.
23. Див.: Врона І. Стенные росписи на Украине 1919–1920 гг. // Искусство. – М., 1968. – № 10. – С. 35–39.
24. Присталенко Н. Спогади Григорія Довженка // Людина і світ. – 1990. – № 3. – С. 32–35.
25. Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибейському лимані біля Одеси, 1928 рік // Міст. – К., 2003. – № 1. – С. 19.
26. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука. – Львів: Каменяр, 1996. – С. 47.
27. Див.: Бабенко М. Что такое «бойчукизм». Призрак Византии и современная украинская живопись // Вечерний Киев. – 1929. – 29 мая. – № 122. – С. 3; Товарець І. Критика апологетів «бойчукізму» // Нова Генерація. – 1930. – № 8–9. – С. 52–55.
28. В архіві Російської академії мистецтв у папці «Программи факультета монументальной живописи ИНПИИ» збереглась «Программа по композиции, живописи, рисунку факультета монументальной живописи массово-бытового отделения на 1930–1931 учебный год» для II, III і IV курсів, створена М.

- Бойчуком і затверджена зав. факультету монументального живопису І. Тарнягіним. Див.: Архів РАХ (ЦНБА РАХ). Ф. 7. Оп. 1. От. сб. 958.
29. НБА АХ СССР. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 46. Див.: Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука. – Львів: Каменяр. 1996. – С. 58.
30. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–30-х років. – К.: Темпора – 2009. – 519 с.
31. Див.: Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука. – Львів: Каменяр, 1996. – С. 47.
32. Див.: До перебудови образотворчого фронту: Стенограма доповідей і виступів на Першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УСРР 27.XI – 2.XII 1933р. – К., 1934. – С. 112.
33. До кінця 1930-х років кривава «чистка» охопила всі прошарки творчої інтелігенції України. І, коли репресії падали на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття заляканого суспільства. Див.: Сенченко І. Було колись / Підготовка до друку С. Білоконя // Україна. – К., 1989. – № 14. – С. 19–20; № 15. – С. 12–13. «Ми знімали шарами», – похвалюся цими подіями кремлівський сатрап Лазар Каганович. Див.: Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов (від джерел соцреалізму до 1980-х років) // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. – К., 1998. – С. 21.
34. Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибейському лимані біля Одеси, 1928 рік // Міст. – К., 2003. – № 1. – С. 31.
35. Седляр В. Фресковые росписи Харьковского Краснозаводского театра // Советская архитектура. – 1935. – № 1. – С. 36.
36. Публікується за: Череватенко Л. З непам'яті десятиліть. Листи Василя Седляра до Оксани Павленко // Вітчизна. – К., 1987. – № 10. – С. 189–205. Див.: Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. – К.: Майстерня книги – Оранта, 2010. – С. 294–296.
37. Див.: Череватенко Л. «Промовте – життя моє – і стримайте сльози...». Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура. Україна. – К., 1987. – Вип. 21. – С. 382.
38. Див.: Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука. – Львів: Каменяр, 1996. – С. 49.
39. Там само. С. 48–49.
40. Череватенко Л. Півтора дзвоника до Оксани Трохимівни Павленко // Україна. – К., 1989. – № 20. – С. 11–14.
41. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука. – Львів: Каменяр, 1996. – С. 49–50.
42. Там само. С. 49.
43. Див.: Хвиля А. Образотворчий фронт // Образотворче мистецтво: Альманах. – Харків-Київ, 1934. – № 1. – С. 11–96.
44. Про події останніх днів життя М. Бойчука, В. Седляра, І. Падалки, І. Липківського детальніше див.: Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. – К.: Майстерня книги – Оранта. – 2010; Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів. – Львів-Київ: Оранта-Друк. – 2010. – С. 9–19.
45. Череватенко Л. «Промовте – життя моє – і стримайте сльози...». Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура. Україна. – К., 1987. Вип. 21. – С. 383.
46. Перша виставка українського радянського монументального мистецтва відкрилась у Києві 1969 року. Але як писав про цю подію Сергій Колос у листі до Охріма Кравченка: «Про Михайла Бойчука згадувати не полагается». Див.: Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. – К.: Оранта. – 2010. – С. 312. А перша виставка-реквієм творів М. Бойчука відбулась 12 грудня 1987 року у Великому залі Республіканського Будинку художника у Києві. Див.: Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів. – Львів-Київ: Оранта-Друк. – 2010. – С. 19.

Надія СБІТНЄВА,

завідувач кафедри графічного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства, в. о. професора

УПАКОВКА ЯК ДЗЕРКАЛО ЕПОХИ. 1930-ті РОКИ

Упаковка відображає техніко-економічні та культурні аспекти життя суспільства на конкретному етапі його розвитку. Сполучаючи в собі утилітарний та художній аспекти, вона є показником рівня і способу життя людей, їхніх потреб і можливостей. Характер, якість, асортимент товарів і технологія їх виготовлення, а також вид, тип і якість упакування свідчать про рівень розвитку економіки. Водночас стилістика й художньо-образні засоби графічного дизайну тари та упаковки можуть розповісти не тільки про культурні особливості свого часу, а й про політику, соціальну сферу і духовне життя суспільства.

30-ті роки XX сторіччя були дуже цікавим, у певному сенсі переломним етапом у житті СРСР. Це виявилось у всіх галузях життя держави – в економіці, політиці, культурі, соціальній та духовній сферах – і віддзеркалилося у графічному дизайні, зокрема в галузі пакування. У графічних рішеннях упаковки простежувався одночасний вплив декількох художніх стилів і напрямків. Серед етикеток, обгорт, коробок та інших різновидів споживчої тари 1930-х виокремлювалися зразки, створені в стильовому ключі конструктивізму, «народного» і «комерційного» стилів, модерну та Ар Деко, а також у напрямку, що з'явився в галузі пакування під впливом мистецтва соцреалізму.

Сформовані в різні часи, під впливом різноманітних культурно-історичних чинників, зазначені стилі та напрямки розрізнялися не тільки за своїми формальними ознаками (ставленням до простору, принципами композиційної побудови, характером трактування образів та ін.), а й за особливим світосприйняттям: злободенно-загостреним, як упакування «ідеологічного» стильового напрямку, чи, навпаки, підкреслено відстороненим від соціальних проблем, як вирішення у стилі модерн, або таким, що акцентувало споживчі настрої міщанських верств суспільства, як упакування в «комерційному» стилі...

Світглядні настанови, естетичні смаки, настрої та спосіб життя потенційних споживачів диктували і вибір назви продукції, і стиль графічного оформлення її упакування. Полістилізм радянського графічного дизайну 30-х років свідчив про складні соціальні процеси, що відбувалися в цей період у СРСР. Суть цих процесів полягала у глобальних класових переміщеннях, у розшаруванні та маргіналізації суспільства, викликаних насамперед індустріалізацією та колективізацією.

1. Стиль модерн

Цінні з естетичної точки зору вирішення упаковки були створені в 1930-ті роки у стилі модерн. Відомо, що цей рафінований стиль утвердився практично одночасно наприкінці XIX століття в культурі багатьох країн і панував до першої третини XX віку, залишивши безліч прекрасних проявів у всіх просторових мистецтвах (у тому числі й у дизайні упаковки).

Невід'ємними атрибутами модерну були стилізовані зображення екзотичних рослин, тварин, птахів, романтичні жіночі образи, які чудово «лягали» на пакування парфумно-косметичної продукції, галантереї, кондитерських та інших виробів. Зазначені атрибути, що поступово перетворилися на образи-символи, мали велике смислове навантаження. Так, зображення дерева ототожнювалося з деревом життя, деревом пізнання. Мотив хвилі, який часто зустрічається в живописі, скульптурі, архітектурі та графічному дизайні модерну, символізував натхнення, емоційний підйом, любовний екстаз. Квіти, серед яких перевага віддавалася ліліям, орхідеям, ірисам, цикламенам, тюльпанам, утілювали світ Прекрасного. Особливе зна-

чення в модерні надавалося Жінці (рис. 1–3). Мрійлива й витончена, вона – «головна героїня» цього стилю. Як точно підмічено відомою дослідницею О.В. Черневич, «модерн – стиль жіночого роду (як потім конструктивізм – чоловічого)» [1, с. 43]. Образотворчі теми і мотиви, які стали інтернаціональними, а також активне використання простору, смакування незвичних сполучень приглушених кольорів, неодмінне дотримання принципу стилізації роблять твори в стилі модерн миттєво й безпомилково впізнаваними.

Зв'язок модерну з європейською культурою простежувався, зокрема, у виборі найменувань продукції – тут привертає увагу двомовність у текстовому оформленні упаковки, що стала повсякденним явищем: «Фореска» – «Foreska», «Віолет Лемерсьє» – «Violette Lemercier» та ін., а іноді – навіть використання тільки французького мовного варіанту: «Brise ideale», «A l'héliotrope», «Savon ambra» та ін. Російськомовні назви, напр.: «Колокольчики», «Цветущий май», «Тюльпан», також звертали до почуття прекрасного, властивого потенційному споживачеві продукції (а можливо, лестили йому припущенням про наявність у нього такого почуття) (рис. 1–2).

Зазначмо, що на початку XX століття багато видатних художників підтримували ідею наближення мистецтва до життя за допомогою повсякденних речей. Упаковці, як одному з таких утилітарних об'єктів, які щодня оточують людину, у вирішенні цього шляхетного завдання випала особлива роль, з якою упаковка в стилі модерн упоралася просто блискуче. Її характерною рисою була універсальність у підході до споживачів. «У своєму суспільному функціонуванні модерн не виявляє якихось певних класових інтересів. Він «обслуговує» всіх», – так охарактеризував соціальну спрямованість творів у стилі модерн Д.В. Сараб'янов [16, с. 9]. Загальнодоступність краси, що була гаслом цього стилю, зумовила його поширення як по горизонталі, тобто на всі галузі художньої творчості, так і по вертикалі – на всі суспільні верстви. І, хоча унікальне й масове мистецтво в модерні не збігалися, але тяжіння масового до унікального знайшло в цьому стилі найяскравіше втілення, чому великою мірою сприяло зближення



Рис. 1. Обгортка мила «Віолет Лемерсьє». Москва. Початок 1930-х років

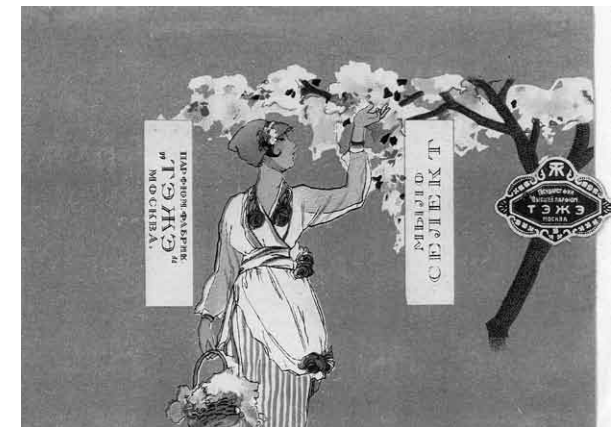


Рис. 2. Обгортка мила «Селект». Москва. Початок 1930-х років



Рис. 3. Обгортка мила «Грезы». Миколаїв. 1930-ті роки

бами й новими, соціально значущими темами. Насамперед, починаючи із середини 1930-х, відбулася поступова відмова від стилізації – найважливішого принципу модерну. У дизайні пакувань це виявилось в такий спосіб: використовувалися «модернові» сюжети й образи в реалістичному трактуванні (рис. 3), а також мотиви соціалістичного будівництва, вирішені на основі композиційних схем цього популярного стилю (рис. 4). Наступним етапом відходу графічних вирішень від модерну стало погіршення їхніх просторових властивостей, втрата вишуканості та витонченості кольорової гами. Через байдужість до форми, а також унаслідок економічних причин помітно знизилась якість поліграфії.

Незважаючи на компромісність «прикордонних» вирішень упаковки, деякі найбільш вдалі з художньої точки зору і ємні у змістовому плані зразки проіснували не одне десятиріччя. Це стосувалося «майжемодернової» обгортки «Чайка», рішення якої було навіяне, мабуть, чеховською «Чайкою». Мило та шоколад (!) у такому абсолютно однаковому впакуванні успішно продавалися до початку 70-х років ХХ ст. (рис. 5). Протягом багатьох десятиліть використовувалася також обгортка мила «Сунічне», при створенні якої було використано композиційну схему і сюжетно-образні характеристики модерну, проте порушено принципи стилізації та колірної гармонії цього стилю. Ще яскравіша «доля» склалася в упакуванні мила «Кармен». Графічне оформлення, розроблене наприкінці 20-х – на початку 30-х для обгортки мила, було надалі перенесене на упаковку парфумів, одеколону, пудри, практично без змін тиражувалося до середини 70-х і після невеликої перерви знову з'явилося на прилавках сьогодні.

2. Ар Деко

Ослаблення позиції модерну в мистецтві супроводжувалося розшаруванням цього стилю і появою в його рамках стильових напрямків, що згодом одержали загальну назву Ар Деко. «Прикладне мистецтво пізнього Ар Нуво підготує Ар Деко й майже безконфліктно переходить у цей новий «стиль», – так охарактеризував ситуацію Д.В. Сараб'янов [16, с. 151].

Ар Деко був відомий також як «джазовий модерн», «зигзаг модерн», «обтічний модерн» [23, с. 18]. Він сформувався під впливом багатьох чинників: архітектури конструктивізму й функціоналізму, стародавніх мистецтв Єгипту, Сходу, Африки та обох Америк [20, с. 131–140; 17, с. 20; 21, с. 4; 7, с. 30–39]. Сполучаючи в собі ностальгію за блиском минулого і прагнен-

ня мистецтва і промисловості.

1930-ті роки стали часом «останнього сплеску» хвилюподібних, текучих і водночас напружених ритмів стилю модерн. Поряд зі стилістично «чистими», витриманими в належних рамках зразками, в ці роки створювалося досить багато «прикордонних» рішень, які нагадували про те, що в першій третині ХХ століття вишукана й витончена естетика модерну ввійшла в стадію серйозної кризи. Результатом цієї кризи став поступовий перехід усіх галузей мистецтва від вимог і прийомів цього стилю до соціалістичного реалізму з його художньо-образними засо-

ня до новітніх досягнень сучасності, Ар Деко відбивав суть змін, що відбулись у житті людей на початку ХХ століття, зокрема прискорення темпу життя, пов'язане з технічним прогресом, підвищення життєвого рівня, мобільність і розвиток комунікацій міжвоєнного періоду. Ар Деко приніс у мистецтво (а через нього й у графічний дизайн) стилізовані жіночі образи (сухорляві, енергійні, стрімкі, що різко відрізнялися від поставних і м'яких дів Ар Нуво чи Сецесіону), геометричні візерунки у вигляді зигзагів, шевронів, блискавок, паралельних «швидкісних» ліній і сонячних сплахів, характерні мотиви фонтанів.

Будучи досить неоднорідним за своєю суттю, цей стиль мав кілька різних проявів. Як точно було помічено дослідницями О. Ремізовою та І. Крейзер, в архітектурі Ар Деко виділялися ретроспективний, орнаментальний і конструктивний напрямки [15, с. 12]. Однак запозичена з модерну риса – вільна адаптація форм, винайдених «високим» мистецтвом (насамперед архітектурою), до об'єктів утилітарного характеру (таких як упаковка) – зумовила прояв зазначених напрямків і у графічному дизайні передвоєнного десятиріччя. Від модерну стиль Ар Деко також успадкував стилізацію форми, декоративність, активне використання простору й естетичні критерії оцінки. Новими рисами, що відрізняли його від Ар Нуво, Сецесії чи Югендстилю, були динамізм, конструктивність, ідейна змістовність, раціоналізм.

Ар Деко країн Західної Європи й Америки був стилем розкоші, стилем нуворишів, що збагатилися під час Першої світової війни, і був заснований на високотехнологічних виробництвах. У СРСР, унаслідок особливостей економічного, політичного й соціокультурного розвитку, сформувалася специфічна версія цього стилю. Значне технологічне відставання й відсутність класу буржуазії, на який Ар Деко був орієнтований за кордоном, а також загальний низький рівень добробуту радянських споживачів зумовили заміну дорогих натуральних матеріалів (насамперед у графічному та промисловому дизайні) доступними дешевими заміниками й імітаціями. (Напри-



Рис. 4. Обгортка мила «Победа над Арктикой». Москва. 1930-ті роки



Рис. 5. Обгортка мила «Чайка». Харків. Початок 1930-х років

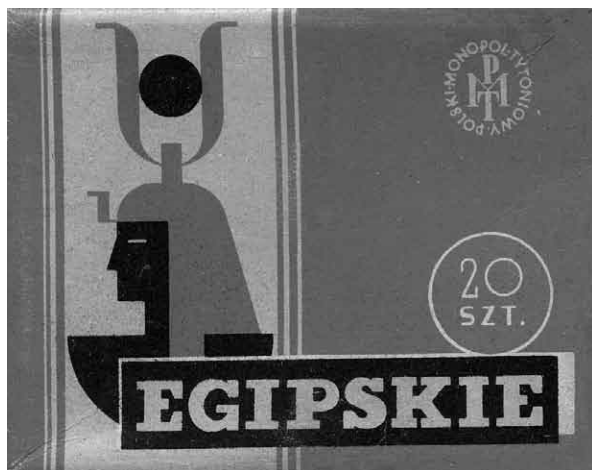


Рис. 6. Коробка цигарок «Єгипетські» (вид згори).
Польща. Початок 1930-х років

ліття стало сенсацією для всього світу. Зображення лотоса, сонця, зірок, жуків-скарабей, символічних тварин та інші мотиви, запозичені з давньоєгипетських розписів та об'єктів



Рис. 7. Коробка єгипетських цигарок «Бибі» (вид згори).
Харків. Початок 1930-х років

клад, у галузі тари й упаковки замість пакувального паперу з металізованим покриттям, просоченого вишуканими ароматами, використовувалися прості дешеві види паперу, виготовленого з деревини). Тиск радянської ідеології на всі сфери життя суспільства зумовив насичення графічних вирішень суспільно значущим змістом або відповідним підтекстом.

Ретроспективна гілка Ар Деко була представлена зразками, що інтерпретували культурну спадщину попередніх епох, зокрема мистецтво Давнього Єгипту та епохи класицизму.

Відкриття гробниці фараона Тутанхамона в 20-ті роки ХХ століття стало сенсацією для всього світу. Зображення лотоса, сонця, зірок, жуків-скарабей, символічних тварин та інші мотиви, запозичені з давньоєгипетських розписів та об'єктів декоративно-ужиткового мистецтва, увійшли у візуальну моду 20–30-х років багатьох країн, відбилися в усіх галузях художньої творчості. Декоративність і пластична досконалість образів та символів давньоєгипетського мистецтва ідеально відповідали принципам Ар Деко. Ціком, що в межах цього стилю вони використовувалися для вирішення різних творчих завдань. Надзвичайно популярними були вони і в упаковці: у графічному дизайні пачок цигарок, пакування парфумів, обгортки мила, цукерок і т.п. (рис. 6–7). Характерно, що пакування «в єгипетському дусі» створювалося й поза стилістикою Ар Деко, але саме в рамках цього стилю мотиви давньоєгипетського мистецтва набули максимальної виразності, репрезентативності й художньої цінності.

У рамках ретроспективної гілки «пізнього модерну» виділялися також графічні вирішення упаковки класицистичної спрямованості.

Рационалізм, симетрія, стриманість та елегантність класицизму, як і античного мистецтва, що послужило основою для його створення, припали до смаку Ар Деко. Водночас класицизм, популярний у європейському мистецтві ХVІІ – початку ХІХ століття, з його громадянським пафосом, героїзмом, жертівністю особистості, державністю концепції й повчальністю знезацька виявився співзвучним новим вимогам, висунутим до мистецтва в радянську епоху. Так пов'язалися Ар Деко та соціалістичний реалізм, і точкою їхнього перетину стала ретроспективна гілка «пізнього модерну». Звідси в радянському пакуванні 1930-х років зображення давньогрецьких орнаментів, статуй і відповідні назви продукції: «Сафо», «Еллада» та ін. (рис. 8).

Лаконічні, стримані вирішення такої упаковки являли собою накладання античних образів, кольорової палітри, шрифтів на композиційні схеми модерну. Центром композиції, як правило, був жіночий образ – скульптурне зображення давньогрецької богині або історичної особистості, наприклад відомої поетеси Сафо. Шрифтове оздоблення найчастіше імітувало написи, висічені на базах колон і п'єдесталах статуй. Колір, зумовлений нормативними засадами класицизму (коричневий – для ближнього плану, зелений – для середнього, блакитний – для дальнього), підсилював загальне враження гармонії та величі.

Зауважмо, що повноцінне сприйняття подібної упаковки передбачало певну інтелектуальну напругу, на яку більшість споживачів у 30-ті роки через неписьменність і низький загальнокультурний рівень не були здатні. У зв'язку з цим елітарність вирішень упаковки у стилі Ар Деко класицистичної спрямованості цілком очевидна. Подібні зразки були зорієнтовані на еталони західної буржуазної аристократії і створювалися в розрахунок на адміністративну та інтелектуальну «верхівку» радянського суспільства.

Графічні вирішення упаковки конструктивного напрямку Ар Деко ґрунтувалися на спрощених геометризаних формах, декоративних зигзагоподібних ритмах, активному структуруванні простору та використанні контрастних, насичених кольорів. Цей напрям розігрував партії, в яких відбилися конструктивістські ідеї у пом'якшеній модерном, часом навіть еклектичній формі. Сміли-



Рис. 8. Обгортка мила «Сафо». Ленінград. 1930-ті роки



Рис. 9. Коробка цигарок «Норд». Харків. 1930-ті роки



Рис. 10. Коробка цигарок «Серсо» (вид згори). Харків.
Початок 1930-х років

дості конструктивного напрямку й обмежень ретроспективного (рис. 10).

Графічні вирішення упаковки орнаментального напрямку Ар Деко базувалися на сполученні строгості шрифту і розкоші орнаменту, кольорових поверхонь із поліхромними орнаментальними формами, прямо- і криволінійних елементів, контрастних насичених кольорів. Таким чином, максимально яскраво виявилися контрасти, властиві стилю Ар Деко, що й відрізняють його від модерну: строгість і вишуканість, геометризм і пластичність, пишність і мінімалізм. Із погляду споживачів упаковка орнаментальної гілки Ар Деко була найбільш привабливою та універсальною, отже, комерційно результативною. Декоративна й елегантна, вона була «приречена» на успіх у найрізноманітніших верств населення.

3. Конструктивізм

Серед стилістичного розмаїття радянської упаковки 1930-х років виділялися зразки, виконані під впливом конструктивізму. Ідеї, що живили творчу фантазію художників і дизайнерів перших десятиліть ХХ століття, до 30-х років не втратили актуальності лише в галузях, у яких шлях від ідеї, авторського проекту до готового промислового виробу є досить тривалим та пов'язаним із великими матеріальними витратами, як, наприклад, в архітектурі або промисловому дизайні.

Для графічного дизайну, й дизайну пакування зокрема, завдяки мобільності, відносній простоті художніх засобів, а також унаслідок одвічно властивої упаковці динамічності стилетворча концепція конструктивізму до початку 30-х уже стала надбанням історії. У передвоєнне десятиліття вже майже не створювалося графічних вирішень пакування, стилістично витриманих у рамках конструктивізму. Розробки, створені в ці роки під впливом цього стилю, мали, як правило, поверховий характер – запозичували найбільш прості та яскраві його ознаки, не зачіпаючи при цьому найважливіших характеристик: функціональності та жорсткої структурованості композиційного простору, підкреслення технічної (а в графічному дизайні – поліграфічної) основи.

Результатом таких компромісів у розв'язанні принципів питань стилю були еkleктичні вирішення, в яких «культурні нашарування» інших стилів у більшій чи меншій мірі приховували конструктивістську основу, що стала підґрунтям отриманого таким чином стильового коктейлю. Прикладом такого підходу є обгортки мила «Турандот» та «Індіана». Характер-

ві, трохи агресивні, але водночас дуже самобутні вирішення були, без сумніву, надзвичайно ефективними в комерційному плані (рис. 9).

Орнаментальний напрямок Ар Деко найяскравіше виразив особливості стилю. Він був своєрідним компромісом, що поєднав у собі досягнення всіх його гілок: звернення до орнаментальних мотивів різних епох і стилів, активне структурування простору, застосування контрастних сполучень насичених кольорів. Проте цьому напрямку вдалося уникнути крайнощів, властивих іншим формам Ар Деко, – зокрема зайвої твер-

ні для графічного конструктивізму колажні вирішення, що сполучали жорсткі геометричні форми, кольорові плашки, прямі лінії та кола з реалістично трактованими елементами і навіть фотографією, під впливом модерну набували м'якості, прямі лінії пружно вигиналися, з'являлися тональні градації, що перетворювали геометричні плашки на стилізовані зображення конкретних предметів; при цьому композиційна пляма набувала живописності. Зовсім по-новому трактувався і шрифт, характер стилізації якого був набагато ближчий до декоративних гарнітур модерну, ніж до жорстких каркасних шрифтів конструктивізму.

Змішування стилів у 30-ті роки було доволі частим, розповсюдженим явищем у всіх просторових мистецтвах, у тому числі й у графічному дизайні, що пояснювалося високою концентрацією стилів та особливостями стилетворення в цей період. Тим гостріше сприймаються стилістично «чисті» вирішення, які були не цитатою конструктивістських поглядів, не експлуатацією стильових напрацювань конструктивізму і не спробою реанімації стилю, що відійшов в історію, а його свідомим творчим розвитком. Прикладом такого осмислення конструктивізму в 30-ті роки може стати обгортка мила «Весна».

Активізація простору за рахунок його структурування та послаблення ролі головної композиційної плями цілком відповідали принципам побудови конструктивістських графічних вирішень. Яскраво виражений контраст між пластикою стилізованого зображення птаха, що сидить на гілці квітучого дерева, і жорсткими чорними та золотавими трикутниками галузок надавав графічному вирішенню упаковки особливої виразності, цілком співзвучної асоціативному образу, заданому назвою мила: «Весна». Оригінальне й сміливе художнє вирішення, підкріплене нестандартним і цілком конструктивістським шрифтовим оформленням, а також стриманою, але виразною колірною гамою, побудованою на контрасті чорного і трохи розбіленої охри, демонструвало запізніле в часі осмислення естетики конструктивізму.

Художнє вирішення обгортки мила «Весна», гармонійне й цілісне, свідчило про високий професіоналізм автора даної розробки, який зумів глибоко відчувати принципи конструктивізму і використати його логіку в графічному дизайні упаковки (і який, на жаль, залишився анонімним). Цілком очевидно, що, працюючи над створенням цієї обгортки, майстер не прагнув догодити смакам «широких народних мас». Жорстке, контрастне і трохи «колюче» вирішення навряд чи могло сподобатися переважній більшості споживачів, орієнтованих на більш м'які, звичні та «зрозумілі» зображення. Водночас використання стилістики конструктивізму для розкриття суспільно значущих тем іноді дозволяло створити справжні «шедеври», досконалі у своїй функціональності і простоті (рис. 11). Конструктивістські розробки в галузі пакування відбивали, вірогідно, ностальгічні настрої специфічної категорії споживачів, які не зуміли адаптуватися до умов суспільного життя, що змінилися в 30-ті роки, і які тужили за часами революційної романтики, що з ними могли асоціативно пов'язуватися такі вирішення.



Рис. 11. Розгортка пачки цигарок «Радио». Харків.
1930-ті роки

4. «Комерційний» стиль

Досить велику групу серед упакувань та етикеток 1930-х років становили зразки, що були прикладом «позачасового, й навіть космополітичного стилю, що стихійно складається, традиційно є властивим оформленню товару і який продовжує образну стилістику етикеток та вивісок XIX століття» [1, с. 9]. Відома російська дослідниця Олена Черневич у книзі «Русский графический дизайн 1880–1917» назвала цей стиль «комерційним». Доречно буде і нам скористатися цим терміном.

Отже, «комерційний» стиль, що віддзеркалював невибагливі смаки обивателів дореволюційної пори, знову став популярним наприкінці першої третини XX століття. Причин, що до цього призвели, було декілька. По-перше, існувала категорія споживачів, що віддавали перевагу товарам, упакованим саме в таке пакування. Справа в тому, що в передвоєнні роки якість більшості товарів була нестабільною й низькою і використання упаковки в стильовому ключі дореволюційної реклами нібито було гарантією якості, асоціюючись із «добрими старими часами».



Рис. 12. Обгортка мила «Детское». Москва. 1930-ті роки

на початку 1930-х років були припинені. Боротьба з формалістичними напрямками, що почалася після прийняття Постанови від 23.04.1932 р., надалі набула загрозливих масштабів, оскільки вважалося, що формальні вирішення з їх умовною метафоричною мовою суперечили реалістичним мистецьким принципам. За таких умов інстинкт самозбереження штовхав художників до відмови від творчих експериментів на користь компромісних, перевірених часом вирішень. Для багатьох ключ до таких вирішень знайшовся у комерційній графіці дореволюційної доби.

Четверта причина такої живучості «комерційного» стилю полягала у відсутності професіоналів у галузі графічного дизайну. Серед майстрів, які працювали над створенням упаковки в 30-ті роки і які мали художню освіту, були графіки, живописці, художники книги... Величезна кількість «прикладників» професійної підготовки взагалі не мали. Саме вони, художники-дилетанти, і стали авторами розробок, які ми характеризуємо як прояви «комерційного» стилю. Деякі з них почали свою діяльність у пакувальній галузі ще в дореволюційну пору, інші продовжили традиції цього стилю пізніше.

Унаслідок зазначених причин солодкаві образи рум'яних красунь і янголоподібних діточок, зображення незграбних орнаментів, гербів і вінків із арсеналу художніх засобів до-

По-друге, освітній і загальнокультурний рівень у країні у 30-ті роки був досить низьким – і серед керівників різних рангів, і, тим більше, серед звичайних робітників, більша частина яких були вихідцями із глибин простонародних мас. З огляду на нерозвиненість естетичного смаку багато хто керувався принципом: «чим яскравіше, тим краще», а пакування у «комерційному» стилі відповідало цьому принципу найбільше.

По-третє, пошуки нових засобів виразності, що були декларовані художниками радянського авангарду як одна з цільових установок сучасного мистецтва,

революційної промграфіки стали звичними в радянському упакуванні 1930-х рр. (рис. 12). Популярними були також екзотичні сюжети: африканські мотиви, пейзажі зі страусами, тиграми, папугами, пальмами та іншими дивовижами, про які потенційний споживач у переважній більшості мав досить неясне уявлення.

Упаковка, створювана у 30-ті роки в межах цієї стилістики, була зорієнтована насамперед на споживчий шар селянства й робітників – вихідців із села, тих, хто за освітнім і культурним рівнем перебував у низу соціальної ієрархії, сформованої в результаті індустріалізації СРСР. Художні смаки адресата «комерційного» пакування схилилися до наївного мистецтва, де естетичні критерії не використовувались. Тому зразки упаковки «комерційної» стильової спрямованості також вилучалися із зони дії естетичних критеріїв.

Загальна перевантаженість графічної площини образотворчими засобами, шрифтами й зазіхання на солідний, багатий, гарний вигляд характеризували упаковку, виконану в «комерційному» стилі. Композиція в неї найчастіше підмінювалася компіляцією, допускалися всілякі порушення норм і правил. Наприклад, в етикетці «Спиртовий оцет» на площині 107/74 мм розташовано п'ять акцентованих плям, що претендували на роль композиційного центру, і сім різноманітних шрифтових гарнітур (рис. 13).

Використання великої кількості рисованих шрифтів, прикрашених декоративними деталями: виносними елементами, тінями, кольоровими контурами, є типовим для вирішень «комерційного» стилю. Фрагментарне використання простору, натуралістичне трактування зображуваних об'єктів, негармонійне сполучення «випадкових» кольорів створювали загальне враження естетичної недосконалості (рис. 14). Проте це враження значною мірою компенсувалося привабливою ширістю, дитячою безпосередністю та рекламною «закличністю» упакування, що ґрунтувалися, мабуть, на бажанні залучити покупця за всяку ціну. Немає сумніву, що такий підхід мав у 30-ті роки комерційний успіх.

5. «Народний» стиль

Цінними з художньої точки зору були зразки упаковки, виконані у 1930-ті роки в «народному» стилі. Джерела цього стилю сягають кінця XIX століття, коли в багатьох європейських країнах з'явилося прагнення пов'язати нові, актуальні форми мистецтва з традиційною архітектурою або орнаментикою. Відомий дослідник Д.В. Сараб'янов у своїй книзі «Стиль модерн» писав, що захоплення німецьких, польських, скандинавських художників відродження національних традицій виразилось у збиранні пам'яток народної творчості, підтримці художніх промислів. Ідеї національного романтизму викликали хвилю інтересу до казкових сюжетів, національної міфології, що відбилось у здобутках станкового живопису, графіки та ужиткового мистецтва цих країн кінця XIX – початку XX століть [16, с. 10].

Аналогічні процеси відбувалися в той час також у мистецтві та графічному дизайні Російської імперії. Тяжіння митців до казкових, алегоричних і міфологічних сюжетів, використання



Рис. 13. Етикетка «Оцет спиртовий». Харків. Початок 1930-х років



Рис. 14. Обгортка мила «Кил». Севастополь.
Початок 1930-х років



Рис. 15. Обгортка мила «Садко». Москва.
Початок 1930-х років

орнаментальних мотивів народного й селянського мистецтва виявилися у формі стилю, а точніше сукупності стилів, що представляли народи, які входили до складу цієї держави. Найпомітнішим явищем був «руський» стиль, що згодом під впливом модерну трансформувався в «неоруський». В Україні, яка входила на той час до складу Російської імперії, під впливом культуротворчих процесів, що охопили мистецтво, літературу та науку, з'явився «український» стиль, який виділявся із загальної еклектичної імперської культури завдяки прагненню художників-професіоналів та аматорів до пошуків свого національного обличчя.

Загальними рисами, які об'єднували графічні вирішення як «українського», так і «руського» стилів, є заповнення композиційної площини стилізованими зображеннями елементів розпису, вишивки, дерев'яного різьблення та іншими декоративними деталями, що робило упаковку, виконану в «народному» ключі, ефектною і легко впізнаваною. Стилізація зображувальних елементів і шрифту була також істотною характерною ознакою, спричиненою впливом модерну (рис. 15). Використання великої кількості шрифтів: скоропису, уставу, півуставу, в'язі (зовсім не випадково!), авторських шрифтів (напр., Г. Нарбута, рис. 16–17), які відігравали роль повноцінних композиційних елементів, також було важливою рисою, що характеризувало упаковку в цьому стильовому ключі. Колористичне вирішення етикеток і обгортки, про які йде мова, є багатим і різноманітним, проте переважало використання відкритих чистих кольорів, а також класичного сполучення червоного і чорного із «золотом».

Розвиваючи тенденції, закладені в мистецтві кілька десятиліть назад, «народний» стиль зберігав високу популярність у впакуванні до кінця 1920-х років. На початку 30-х ідея відродження й розвитку національної культури окремого народу поступилася місцем новим

концепціям, пов'язаним із проблемами культурного розвитку багатонаціональної держави. Відтоді зображення народного костюма, елементів народних виробів, так само як і інших атрибутів «українського» або «руського» стилю, починають використовуватися насамперед для утвердження нових, соціально значущих ідей і соціалістичних цінностей (напр. ідеї пролетарського інтернаціоналізму, колективізації тощо) і подаватися в зовсім іншому значеннєвому контексті (рис. 18).

Зразки упаковки, які використовували зображення людей у національному вбранні, найбільш характерних і впізнаваних об'єктів архітектури, елементи декоративно-ужиткового мистецтва народів СРСР, мали, як правило, узагальнений характер, являючи собою приклади стилізації «під українське народне мистецтво» або «під народне мистецтво Туркменії», і розроблялися найчастіше в Москві або Ленінграді. У плані підтримки і розвитку культури конкретних народів вони не мали жодної користі, оскільки в них найчастіше відбивалися досить поверхові уявлення столичних художників про мистецтво Туркменії, України або Білорусії (рис. 19).

Навіть у тих окремих випадках, коли упаковка, що обігрувала українську або іншу національну тематику, створювалася «на батьківщині», то й тоді акцент зсувався у бік соціальної значущості даного вирішення, а не у бік національної ідеї певного народу. Це зрештою спричинило ослаблення позицій і відмирання стилю, що залишив безліч яскравих у художньому відношенні та результативних у комерційному плані проявів у галузі пакування.

6. «Ідеологічний» стильовий напрямок

Зовсім по-особливому сприймалася упаковка, створена в 1930-ті роки в рамках стильового напрямку, названого в цьому дослідженні «ідеологічним». Відрізняючись від інших стилів не тільки змістом (тобто сюжетно-тематичною спрямованістю художніх вирішень) і формальними рисами, а й, головне, принципово новим розумінням функціональних завдань тари й упаковки, «ідеологічний» напрямок відбив у графічному дизайні пакування особливості свого непростого часу.

Доктрина соціалістичного реалізму змусила по-новому подивитися на роль і місце художника в суспільстві, визначила шляхи розвитку радянського мистецтва на кілька наступних десятиліть. Серйозність і масштабність завдань, поставлених перед митцями, передбачала цілеспрямоване використання для їхнього вирішення всіх видів творчості: від «високих» галузей архітектури, живопису і скульптури до «низьких», утилітарних жанрів ужиткового мистецтва. Так само як «велике» мистецтво, упаковка включилася у боротьбу за досягнення політичних цілей.



Рис. 16. Г. Нарбут. Обкладинка часопису
«Мистецтво». 1919 р.



Рис. 17. Г. Нарбут. Українська абетка.
1917 р.

позиція побудована за принципом випадкового кадру, живописне трактування образів також вказує на «першоджерело» – станкову картину. Використання популярного прийому, коли постать на передньому плані повернена до глядача спиною, ніби втягуючи його до дії, що відбувається на картині, також відповідає принципам побудови картини. «Станковізм» художнього вирішення цієї обгортки ще більш підкреслено шрифтовим оформленням, у якому написи є негармонійно малими порівняно із зображенням і відіграють другорядну композиційну роль.

Наділення упаковки високими повноваженнями щодо перетворення суспільства пояснювало також вибір назв продукції, напр.: «Красін», «Біломорський канал ім. Сталіна», «КІМ», «На посту», «Метро» та ін. Концептуальне ототожнення упаковки «ідеологічного» напрямку з галузями «високого» мистецтва, зумовлене єдністю цільових настанов, визначило стильову орієнтацію упаковки в системі мистецтв. У цьому полягає причина запозичення пакуванням художніх засобів, характерних для вищих верств художньої ієрархії: сюжетність, багатослівність і розповідність вирішень, реалізм у трактуванні зображення, живописність колірної палітри. Результатом функціональної дезорієнтації упаковки є недооцінювання ролі шрифту в композиційному вирішенні, площинне сприйняття упаковки і неухважність до деталей, що становлять її утилітарну сутність.

Ігнорування специфіки упаковки як тривимірного графічного об'єкта зумовило створення вирішень, у яких були організовані тільки окремі видимі в об'ємному стані частини розгортки або, навпаки, площина розгортки була закінченим композиційним цілим і не передбачала трансформації розгортки в об'єм. Прикладом такого непрофесійного підходу до створення упаковки може стати обгортка карамелі «Льодолом Красін». Основою для створення цього зразка послужив графічний аркуш, виконаний у техніці офорта. Площинна композиція, розроблена як самодостатній художній твір, виявилася абсолютно непридат-

Адміністративне припинення естетичного плюралізму початку ХХ століття, поглиблення ідеї соціально активної особистості, яке почалося в радянському мистецтві з середини 1930-х років, торкнулися також і упаковки. Внаслідок цього її розвиток відбувався, головним чином, у річищі «ідеологічного» напрямку, що поступово витиснув собою інші художні стилі, подібно до того, як соціалістичний реалізм витиснув із мистецтва інші естетичні системи.

Вимоги правдивого та історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку, пропаганди досягнень соціалізму та соціалістичних цінностей, утвердження ідеалу комуністичного майбутнього були сприйняті пакуванням буквально, без урахування його специфіки. У зв'язку з цим є закономірною поява на етикетках, обгортках та інших видах пакування міні-картин, що зображували сцени праці та відпочинку колгоспників, прикордонників на посту, спортсменів та інших «будівельників соціалізму».

Яскравим прикладом може слугувати обгортка мила «Споchinoк» (рис. 18), на якій був зображений сюжет із життя колгоспників.

ною для упаковки, оскільки в об'ємному стані перетворювалася на безформну й невиразну пляму тонально зближених графічних елементів, а зайва деталізація зображення тільки ускладнювала сприйняття текстової та графічної інформації.

Найчастішим проявом нефункціональності пакування «ідеологічного» напрямку була його недостатня інформативність – аж до повної відсутності інформації, як-от на обгортці мила «Біломорський канал ім. Сталіна». Ця обгортка являла собою міні-копію живописної картини, що зображувала гідротехнічну споруду, яка з'єднала Біле і Балтійське моря. Це вирішення демонструвало механізм створення масової культури через запозичення художньо-образних засобів «великого» мистецтва і було показником зневаги до елементарних функцій упаковки заради високої ідеї. На обгортці мила «Біломорський канал ім. Сталіна» повністю відсутня інформація щодо сортності, якості, маси впакованого товару, і навіть саму назву товару не було позначено на жодній з її сторін! Імовірно, автор даного вирішення не наважився розмістити банальне слово «мило» поруч із ім'ям вождя всіх часів і народів... У результаті ідейна й політична цінність упаковки різко зростала до рівня листівки, проте її інформативність дорівнювала нулю і споживач змушений був угадувати характер упакованого товару, що з позиції здорового глузду є цілковитим абсурдом.

Нерозуміння специфіки упаковки як утилітарного об'єкта часто призводило до порушення логічного й асоціативного зв'язку між оформленням упаковки і характером упакованого продукту. Незважаючи на те, що ця проблема неодноразово порушувалась у 30-ті роки на сторінках журналу «Тара и упаковка» та в інших джерелах, в упаковці «ідеологічного» напрямку цей принцип часто порушувався. Показовими щодо цього є обгортки мила «На посту», «КІМ» та ін.

Художнє вирішення обгортки мила «На посту» відображало напругу в суспільстві, викликану загрозою війни. Відомо, що в 1930-ті роки міжнародна ситуація навколо СРСР складалася найнесприятливішим чином. Наростання тривоги відчувалось у політичних доповідях, у газетних заголовках і повідомленнях. «Якщо завтра війна» – ця тема порушувалась у всіх сферах, у тому числі в упаковці. Обгортка мила «На посту» демонструвала це з усією повнотою. Похмурі, брудні кольори сутінків, що дедалі густішають, асоціативно передавали стан невпевненості та занепокоєння. Грамотно виконаний малюнок, виразне шрифтове вирішення, ритмічна організація композиційної плями працювали на образ. При цьому чітко виявлялася суперечність між товаром (тобто туалетним милом), що асоціюється у споживачів із чистотою, свіжістю та комфортом, і графічним оформленням його упаковки, що викликає відчуття страху, пригніченості та тривоги.

Подібне до цього зразка і графічне вирішення обгортки мила «КІМ», на якій зображені члени Комуністичного інтернаціоналу молоді – представники негроїдної, монголоїдної та європеїдної рас, що символізувало поширення ідей соціалізму по всій земній кулі. Проте популярна ідея подавалась у безграмотній формі. Агресивні, знівечені дилетантським малюнком обличчя членів Інтернаціоналу викликали відразливе враження. Фрагментарне



Рис. 18. Обгортка мила «Споchinoк».
Харків. 1930-ті роки

використання графічної площини, неспівмірність образотворчих елементів, невдале шрифтове оформлення, пластично не пов'язане із зображенням, вказували на непрофесіоналізм художника. Але головним недоліком цього вирішення була його невідповідність вмісту упаковки. Думка, закладена в цьому вирішенні, була немасштабно великою порівняно з об'єктом-носієм, і водночас образні характеристики обгортки перетворювали її на антирекламу самого товару.

Подібна упаковка начебто ілюструвала популярну в ті роки настанову, сформульовану в журналі «Тара и упаковка»: «...Конкуренції в нас на внутрішньому ринку не існує... і всі засоби впливу на покупця шляхом упакування, що б'є в очі, які застосовують фабрики буржуазних держав, для нас неприйнятні» [13, с. 19]. Таким чином, розвиток радянської упаковки у 30-ті роки в річці виконання серйозних політичних завдань зумовив ігнорування специфіки упаковки, вимог інформативності, її двовимірне сприйняття, порушення принципу відповідності між оформленням упаковки та її вмістом. Заперечення законів «буржуазної» рекламної упаковки досягло в деяких вирішеннях рівня, коли не дотримувалася навіть найелементарніша вимога цивілізованого суспільства: викликати у споживача тільки позитивні емоції, пов'язані якщо не з радістю буття, то хоча б з радістю здійснення маленької покупки.

Розвиток радянської упаковки «ідеологічного» напрямку в річці запозичення художніх засобів у «високого» мистецтва, її вторинність стосовно нього не означали, проте, повної відсутності художніх відкриттів у галузі пакування. Таким відкриттям у 30-ті роки була спроба використання модульної сітки для створення серії обгорток мила «Спартакіада». Ця графічна серія розповідала про різні види традиційних комплексних спортивних змагань, проведення яких у СРСР почалося з 1920-х років. Окремі вирішення були присвячені конкретним видам спорту, напр.: «Хокей», «Городки», «Біг», «Стрибки у воду» та ін. Принцип серійності, – він застосовувався й раніше, напр. О. Родченком у відомій серії цукеркових обгорток «Наша індустрія» та інших роботах. Введення ж типографської сітки для створення упаковки було безперечним новаторством.

Однак цінні з формальної точки зору вирішення, як-от у серії «Спартакіада», були в 30-ті роки винятком із правила. Таким винятком була й обгортка мила «Ескадрилья», яка гідно представляла в художній формі політично правильну ідею. Також дуже професійно вирішувалася обгортка цукерки та коробка цигарок «Метро», які було створено з нагоди відкриття першої в СРСР лінії Московського метрополітену (1935 р.).

Сміливе, активне, виразне вирішення цієї обгортки мало асоціюватися у сприйнятті споживачів із торжеством нового, радянського способу життя, його ідей і досягнень.

На жаль, окремі професійні «знахідки» в упаковці «ідеологічного» стильового напрямку, хоч би якими цінними в художньому плані вони були, не могли змінити загальну картину. Запозичення упаковкою засобів виразності у станкового мистецтва соцреалізму вело її помилковим шляхом, заважаючи пошуку



Рис. 19. Обгортка мила «Украинка». Москва. 1930-ті роки

формальних засобів для розвитку пакування як самостійної галузі графічного дизайну. Значною мірою зазначені недоліки були зумовлені низьким рівнем професіоналізму авторів розробок. В «ідеологічному» напрямку була дуже велика амплітуда між найціннішими в художньому плані вирішеннями і безграмотними, дилетантськими зразками. Багато в чому це спричинялося відомчим підпорядкуванням упаковки. Як відомо, «Главполітпросвіт» у 1930-ті роки контролював і скеровував пропагандистську та ідейно-виховну роботу в усіх сферах громадського життя. Питання художньо-графічного оформлення упаковки виявилися також у підпорядкуванні цієї установи. Отже, головним критерієм упаковки стала політична «правильність» і соціальна значущість її вирішень. Естетичні критерії втратили актуальність, через що упаковка «ідеологічного» напрямку часто перетворювалася на карикатуру, пародію на «велике» мистецтво. Це постає ще більшою проблемою, якщо враховувати багатотисячну тиражність цього графічного об'єкта.

При створенні подібної упаковки художника не хвилювали ані її комерційна ефективність, ані проблеми відповідності художніх вирішень естетичним запитам споживачів, ані навіть сам споживач-адресат продукту та його упаковки. Естетичний критерій в оцінці упаковки «ідеологічного» напрямку, як уже згадувалося, взагалі не використовувався, а комерційна функція упаковки в умовах розподільної системи стала зайвою. Ці недоліки компенсувалися використанням упаковки у функції «засобу боротьби за здійснення конкретних завдань соціалістичного будівництва» [9, с. 16], що перетворило упаковку «ідеологічного» напрямку на своєрідне дзеркало, в якому відбилися усі суспільні процеси, які відбувалися у той непростий і суперечливий період історії СРСР.

1. Аникст М., Бабурина Н., Черневич Е. Русский графический дизайн 1870–1917 / М. Аникст, Н. Бабурина, Е. Черневич. – М.: Внешсигма, 1997. – 160 с.
2. Арватов Б. Сегодняшние задачи искусства в промышленности / Б. Арватов // Советское искусство. – 1926. – № 1. – С. 83–89.
3. Ацаркина Э. Этикетки и обертки под художественно-политический контроль! / Э. Ацаркина // За пролетарское искусство. – 1931. – № 11–12.
4. Бабурина Н. Рекламный плакат 20-х годов / Н. Бабурина // Реклама: Теория и практика. – 1987. – № 5. – С. 4–6.
5. Горощенко Г. Оформление упаковок / Г. Горощенко. – М.–Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. – 56 с.
6. Камский В.А. Тара и упаковка как агитационно-пропагандистский фактор / В.А. Камский // Тара и упаковка. – 1930. – № 6–7. – С. 10–15.
7. Киш Э.Б. Ар Деко, «искусство счастья» / Эва Банскине Киш // Интерпрессграфик. – 1984. – № 6. – С. 30–39.
8. Кузьма О. За новую этикетку / О. Кузьма // Искусство в массы. – 1930. – № 2. – С. 31.
9. Лухманов Н. Ливень пошлости / Н. Лухманов // Искусство. – 1929. – № 7–8. – С. 13–18.
10. Ляхов В.Н. Советский рекламный плакат 1917–1932 / В.Н. Ляхов. – М.: Сов. художник, 1962. – 230 с.
11. Мельник І.А. Українська прикладна графіка кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.: становлення та утвердження мистецьких констант: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец.17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / І.А. Мельник. – Львів, 2009. – 17 с.
12. Мурина Е. Прикладная графика / Е. Мурина // Творчество. – 1964. – № 2. – С. 9–13.
13. Ольховский С. Рационально использовать внутренние резервы бумажной промышленности / С. Ольховский // Тара и упаковка. – 1932. – № 2. – С. 19.
14. Павлинская А. Графика вокруг нас / А. Павлинская. – Л.: Художник РСФСР, 1962. – 47 с.
15. Ремизова Е., Крейзер И. Место встречи – Париж, 1937 // Ватерпас. – 2002. – № 39. – С. 6–13.
16. Сарабянов Д.В. Стиль модерн / Д.В. Сарабянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.: ил.

17. Феркай А. Ар Деко в венгерской архитектуре / Андраш Феркай // Интерпрессграфик. – 1984. – № 6. – С. 20–29.
18. Фрид З. К десятидневнику обороны / З. Фрид // Спутник коммуниста в деревне. – 1930. – № 10. – С. 23.
19. Шевченко В.И. Графика и тематика советской конфетной обертки / В.И. Шевченко // Советская культура. – 1930. – № 7. – С. 181–185.
20. Heller S. Graphic Style from Victorian to Post-Modern / Steven Heller, Seymour Chwast. – London: Thames and Hudson, 1988. – 238 p.: il.
21. Kery P.F. Art deko graphics / Patricia Frantz Kery. – New York: Harry N. Abrams, ins. Publishers, 1986.
22. Serrats M. Sign Graphics / Marta Serrats. – New York: Collins Design, 2006. – 255 p.: il.
23. Sternoy S.A. Art Deko / S.A. Sternoy. – New York: Todry Productions Ltd, 1997. – 128 p.

ЗМІСТ

Микола ЯКОВЛЄВ	
Передмова	3
Віктор ДАНИЛЕНКО	
Дизайн України в європейському вимірі XX століття	6
Орест ГОЛУБЕЦЬ	
Дизайн та радянська ідеологія	35
Ольга ЛАГУТЕНКО	
Графічний дизайн в Україні у першій третині XX століття	41
Микола ЯКОВЛЄВ	
Кількісні критерії аналізу і моделювання художніх властивостей творів пластичного мистецтва	72
Людмила СОКОЛЮК	
Шляхи становлення українського дизайну	84
Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА	
Формування дизайну в Україні художниками авангарду	111
Михайло СТАНКЕВИЧ	
Протодизайн, концепції і морфологія дизайну	122
Ростислав ШМАГАЛО	
Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця XIX – середини XX століття	132
Віктор ТІМОХІН	
Про «дизайн архітектурного середовища»	173
Олег БОДНАР	
Особливості творчого і науково-дослідного процесу в дизайні та архітектурі 1960–1980-х років	181
Надія ШЕБЕК	
Протодизайн архітектурного середовища на теренах України	205
Тетяна ПАВЛОВА	
Українська фотографія конструктивістської доби	222
Ярослав КРАВЧЕНКО	
Школа монументалізму Михайла Бойчука (1917–1937)	229
Надія СБІТНЄВА	
Упаковка як дзеркало епохи: 1930-ті роки	238

Наукове видання

НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ XX СТОЛІТТЯ

За загальною редакцією
Миколи Івановича Яковлева

Редактори — *Ю. О. Іванченко, О. І. Ваврик, О. Г. Бросаліна, Т. В. Коляда*
Оригінал-макет, верстання, обкладинка — *І. П. Шалінський, А. Г. Шалигін*
Коректори — *Д. В. Тимофієнко, Н. І. Попова-Черкасова,*
Т. К. Романюха

Здано до складання 09.09.2012. Підписано до друку 13.12.2012.
Формат 70 x 100 1/16. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітур «Futuris».
Ум. др. арк. 20,64. Обл.-вид. арк. 16,2. Наклад 300 прим. Зам. № 12-587.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua; e-mail: ipsm2@ukr.net
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел. (044) 529-2051
Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 1186 від 29.12.2002

Виготовлено у друкарні «Видавництво “Фенікс”»
Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 271 від 07.12.2000