

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ДЕМІУРГ: ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

DEMIURGE: IDEAS, TECHNOLOGIES, PERSPECTIVES OF DESIGN

Scientific Journal

Том 3 № 1
Vol. 3 No 1

Засновано 2018 р.
Founded in 2018

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2020

Науковий журнал висвітлює проблематику теорії, історії, практики та перспектив розвитку дизайну і візуальних практик в Україні й у світі. Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, які займаються дослідженням проблематики теорії, історії, проєктування та перспектив розвитку дизайну і візуальних практик в Україні й у світі.

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

Редакційна колегія:

Вежбовська Ліліана Романівна	Головний редактор , кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
Удріс-Бородавко Наталія Сергіївна	Відповідальний секретар , кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
Бондар Ігор Савич	доцент, заслужений працівник культури України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
Олійник Вікторія Анатоліївна	кандидат мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
Лагутенко Ольга Андріївна	доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна
Селівачов Михайло Романович	доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
Боднар Олег Ярославович	доктор мистецтвознавства, професор, Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна
Абизов Вадим Адильович	доктор архітектури, професор, Київський національний університет технологій і дизайну, Київ, Україна
Пучков Андрій Олександрович	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Київ, Україна
Яковлев Микола Іванович	доктор технічних наук, професор, перший віцепрезидент, Академія мистецтв України, Київ, Україна
Сенкевич Ян Віктор	доктор мистецтвознавства, професор гуманітарних наук, Університет Миколи Коперніка в Торуні, Торунь, Польща
Маріоні Джузеппе	доктор мистецтвознавства, професор, Міланський університет архітектури, Мілан, Італія
Петрашик Володимир Ігорович	кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Адреса редакції: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 509-а,
тел.: (044) 286-43-48, (050) 265-79-73

Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: demiurge.knukim@gmail.com; web: demiurge.knukim.edu.ua

Засновник – Київський національний університет культури і мистецтв

Журнал друкується на підставі Свідоцтва про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації (серія КВ № 23207-13047 Р від 22.03.2018), виданого Міністерством юстиції України.

*Редакція залишає за собою право на редагування текстів, яке не змінює позиції автора.
Автор несе відповідальність за фактичний виклад матеріалу.*

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020
© Автори статей, 2020

The scientific journal is devoted to the problems of theory, history, practice and perspectives of design development and visual practices in Ukraine and in the world. The publication is intended for scientists, lecturers, postgraduates, doctoral students who study the problems of theory, history, modern practice and perspectives of design development and visual practices in Ukraine and in the world.

*Recommended for publication by the Academic Council of the
Kyiv National University of Culture and Arts
(minutes № 10 of 26.05.2020)*

Editorial board:

Liliana Vezhbovska	Editor-in-chief , PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Natalia Udris-Borodavko	Executive Secretary , PhD in sociology, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Ihor Bondar	Associate Professor, honoured Worker of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Viktoriia Oliinyk	PhD in Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Olha Lahutenko	Doctor of Sciences (Art Studies), Professor National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine
Mykhailo Selivachov	Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
Oleh Bodnar	Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, National University "Lviv Polytechnic", Lviv, Ukraine
Vadym Abyzov	Doctor of Sciences (Architecture), Professor, Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv, Ukraine
Andrii Puchkov	Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine
Mykola Yakovliev	Doctor of Sciences (Technical Sciences), Professor, First Vice-President of the Arts Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine
Jan Victor Sienkiewicz	Doctor of Sciences (Art Studies), Humanities Professor, Nikolai Copernicus University in Torun, Torun, Poland
Giuseppe Marinoni	Doctor of Sciences (Art Studies), Professor, Polytechnic University of Milan, Milan, Italy
Volodymyr Petrashyk	PhD in Arts, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Editorial office address: Kyiv, 36, Ye. Konovalts Street, off. 509-a,
tel. (044) 286-43-48, (050) 265-79-73
Kyiv National University of Culture and Arts
e-mail: demiurge.knukim@gmail.com; web: demiurge.knukim.edu.ua

The Founder – Kyiv National University of Culture and Arts

The journal is printed on basis of the State Registration Certificate of the publish mass media (series KV № 23207-13047 R dated March 22, 2018) issued by the Ministry of Justice of Ukraine.

*The editorial board reserves the right to edit texts that do not change the author's position.
The author is responsible for the actual presentation of the material.*

ISSN 2617-7951 (Print)
ISSN 2617-880X (Online)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2020
© Authors of articles, 2020

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

Ліліана Вежбовська, Наталя Удріс-Бородавко.....	6
УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД 1920–1930-х РР. У КУЛЬТУРНІЙ РЕФЛЕКСІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ Наталя Удріс-Бородавко	9

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА

ПРОЄКТ ВАУ1НАУS: ФОКУС НА МІЖНАРОДНИХ СПАДКОЄМЦЯХ СТИЛЮ Кайя Восс, Жан Молітор	29
У ПОШУКАХ НОВОЇ АРХІТЕКТУРИ: БАУГАУЗ, ОРГАНІЧНА АРХІТЕКТУРА І МЕТОД СВІДОМОЇ ТВОРЧОСТІ Наталія Харкова.....	43

ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН

ВПРОВАДЖЕННЯ АВАНГАРДНИХ КОНЦЕПЦІЙ У ДИЗАЙН ПОБУТОВИХ РЕЧЕЙ У ГАЛУЗІ КЕРАМІКИ ТА ФАРФОРУ Ольга Школьна	56
--	----

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

ЗНАЧЕННЯ ДОСВІДУ МАКЕТНОЇ МАЙСТЕРНІ МЕЛЛЕРА ДЛЯ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ Андрій Будник	69
ВПЛИВ БАУГАУЗУ ТА КОНСТРУКТИВІЗМУ НА ФОРМУВАННЯ МОВИ СУЧАСНОЇ ІНФОГРАФІКИ Тетяна Божко.....	85
АВАНГАРДНІ ВИТОКИ ШВЕЙЦАРСЬКОГО СТИЛЮ ТА ЙОГО ЕКСПЛІКАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ВЕБ-ДИЗАЙНІ Вікторія Олійник, Наталія Семенчук	104

ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

АВАНГАРДНИЙ ДИЗАЙН ВАДИМА МЕЛЛЕРА Тетяна Руденко.....	116
ВІДЛУННЯ «ТРИАДНОГО БАЛЕТУ» ОСКАРА ШЛЕММЕРА В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ Ольга Шандренко	129

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ СЕРЕД «АДЕПТІВ» НОВОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ Ліліана Вежбовська	141
ДИЗАЙН ВЛАДИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ РОЗАЛІЇ РАБИНОВИЧ Сергій Папета.....	158
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УРБАНІСТИЧНОГО ПЕЙЗАЖУ В ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ СТАНІСЛАВІВЩИНИ 1920–30-х рр.: РЕМІНІСЦЕНЦІЇ АВАНГАРДНИХ СТИЛЬОВИХ ТЕЧІЙ Марта Осадца	168

CONTENTS

PREFACE

Liliana Vezhbovska, Natalia Udris-Borodavko..... 6

UKRAINIAN AVANT-GARDE 1920–1930S IN THE CULTURAL REFLECTION OF MODERN UKRAINE

Natalia Udris-Borodavko 9

DESIGN OF THE ENVIRONMENT

DIE INTERNATIONALEN ERBEN DES BAUHAUSES IM FOKUS / BAUHAUS PROJECT: FOCUS ON INTERNATIONAL STYLE HEIRS

Kaija Voss, Jean Molitor 29

IN SEARCH OF NEW ARCHITECTURE: BAUHAUS, ORGANIC ARCHITECTURE AND METHOD OF CONSCIOUS CREATIVITY

Nataliya Kharkova..... 43

PRODUCT DESIGN

INTRODUCTION OF AVANT-GARDE CONCEPTS IN THE DESIGN OF HOUSEHOLD GOODS IN THE FIELD OF CERAMICS AND PORCELAIN

Olha Shkolna 56

VISUAL COMMUNICATION DESIGN

THE IMPORTANCE OF MELLER'S MODEL WORKSHOP EXPERIENCE FOR MODERN DESIGN EDUCATION

Andriy Budnyk 69

IMPACT OF BAUHAUS AND CONSTRUCTIVISM ON FORMATION OF MODERN INFOGRAPHICS

Tetiana Bozhko 85

SWISS AVANT-GARDE ORIGINS AND ITS EXPLICATION IN CONTEMPORARY WEB-DESIGN

Viktorii Oliinyk, Nataliia Semenchuk 104

DESIGN OF CLOTHES, ACCESSORIES, IMAGE

AVANT-GARDE DESIGN OF VADYM MELLER

Tetiana Rudenko 116

ECHOES OF OSCAR SCHLEMMER'S "TRIADIC BALLET" IN MODERN CLOTHING DESIGN

Olha Shandrenko..... 129

ART STUDIES

VASYL YERMYLOV AMONG THE "ADEPTS" OF THE NEW VISUALITY

Liliana Vezhbovska..... 141

DESIGN OF POWER IN CREATIVE WORKS BY ROZALIYA RABYNOVYCH

Serhii Papeta 158

TENDENCIES OF THE URBAN LANDSCAPE DEVELOPMENT IN THE CREATIVITY OF ARTISTS OF STANISLAVIV REGION of 1920s and 1930s: REMINISCENCES OF AVANT-GARDE STYLES

Marta Osadtsa..... 168

DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207526

*Присвячується ювілейним датам
2020 р. – 125-річчю з дня народжен-
ня Олександра Хвостенка-Хвостова
(4 квітня 1895 р.) та Анатолія Петриць-
кого (31 січня 1895 р.)*

Цей випуск журналу – тематичний. Він висвітлює теми, які піднімалися у Всеукраїнській науково-практичній конференції «100-років сучасності: Баугауз та український авангард». У полі зору авторів статей – відкриття та переосмислення ідей і методів дизайну обох мистецьких парадигм у контексті сучасної теорії та практики. Їхні інноваційність та вагомість беззаперечні. При цьому, якщо Баугауз став всесвітньою легендою, а роль школи як фундатора сучасного дизайну та архітектури апріорно визнається усіма фахівцями, то феномен українського авангарду все ще потребує пильної уваги, розголосу, відкриття його самобутності та визнання статусу світової спадщини в дизайні.

Адже в Україні, зокрема у Києві та Харкові, активно розвивалися освітньо-мистецькі осередки, у яких дизайн зайняв чільне місце. Тут не лише опановували школу європейських новаторів, але й спромоглися виробити власні підходи, засновані на трансформації первинних форм народного мистецтва та самобутності української культури. Експериментальні майстерні, в яких інноваційно працювали з кольором і формою, теорією та історією мистецтва і дизайну, виводили українську культуру на новий рівень розвитку, спонукали позбутися архаїчних принципів і сформувати стиль сучасності.

Нерідко помилково вважають, що авангардне мистецтво розвивалося на хвилі більшовицької революції, але варто зазначити, що авангард зародився у лоні потужного діалогу про оновлення світу й мистецтва в ньому – ще задовго до 1917 року. І якщо говорити про вплив революційних подій на ситуацію в мистецтві, то передусім треба розуміти, що авангард в Україні зростав на піднесенні, викликаному Українською революцією 1917–21рр. Це був зворот до власної ідентичності, до самих себе і духовних витоків (культури, ландшафту, народного мистецтва). Досить лише згадати діяльність Олександра Богомазова та Олександри Екстер з її знаменитою майстернею на Фундуклеївській. В окупованій більшовицькою Росією Україні владі доводилося рахуватися з цим настроєм, з піднесенням, що надалі знайшло своє відображення, зокрема, в політиці коренізації (українізації).

Явище українського авангарду безпрецедентне. Воно є тим дзеркалом, яке зафіксувало пробудження самосвідомості

спільноти, знаменувало розквіт Українського Відродження. Тут авангард ґрунтовно відрізнявся від російського. Журнал пан-футуристів «Нова Генерація». Орієнтація на Європу. Це виразно інше явище, незважаючи на те, що багато митців, вихідців з України, позиціонували себе в контексті російського мистецтва: вони й там були іншими.

Світова спільнота активно прорефлексувала на 100-річний ювілей з дня заснування Баугаузу. Можливість вивчати досвід школи значно збільшилася завдяки розміщенню у вільному доступі архівних матеріалів. Сьогодні опубліковано чимало досліджень і про український авангард, який був набагато боліснішим процесом. Дається взнаки відсутність багатьох творів, спогадів, записів митців; а збережені матеріали часто-густо перенасичені доносами і сфальсифікованими справами. Проте усе ж таки йдеться про їхню доступність.

Осередок українського авангарду у самому його розквіті було брутально зруйновано. Схожі процеси відбулися і з німецькою школою. Однак, якщо більшості митців, що були носіями ідей Баугаузу, вдалося емігрувати з Німеччини у другій половині 1930-х рр. та втілювати свої принципи проектування в інших країнах світу, то українським новаторам «пощастило» менше. Їх було знищено морально і фізично. Тому продовження концепцій українського авангарду – справа і покликання сучасного покоління митців і дизайнерів України. Окрім того, важливо, щоб наративи «втраченого», «знищеного», «розстріляного» усе ж залишили місце життєствердному ренесансовому значенню українського авангарду.

В процесі роботи над випуском довелося вирішувати суперечливі питання. Зокрема, в дослідницькій та популярній літературі можна зустріти два варіанти прізвища Василя Єрмилова. І хоча сам дизайнер підписував свої роботи «Єрмілов», ми вирішили дотриматися концепції сучасного українського мистецтвознавства та правопису. В статтях авторів використані оригінальні назви тих часів та цитати оригінальних іншомовних видань. Також виникали питання і щодо «мистецтвознавчого правопису», зокрема назв різних модерністичних течій, – ар деко і ар нуво.

Цим випуском журналу ми не претендуємо на вичерпність теми. Навпаки, стверджуємо, що зачепили лише кілька пластів воістину неосяжної глибини авангарду. Це радше спроба на дотик знайти нові підходи до роботи з темою, виявити її сутнісні аспекти. Серед намірів залишився огляд збігів у творчості і теоретичних підходах майстрів Баугаузу Кандинського і Клеє з Богомазовим і Пальмовим (які також виконували подібну професорську функцію в авангардному Київському художньому інституті під керівництвом Івана Врони). Те саме стосується

ся ідентичних з баугаузцями за ідеями і потугами, своєрідних у своєму вираженні, новаторських ідей і підходів Малевича. На майбутнє відкладене й дослідження дизайнерського зрізу творчості митців Анатолія Петрицького та Олександра Хвостенка-Хвостова, 125-річчя яких відзначаємо цього року. Ці митці не тільки зверталися до досвіду Баугаузу, але й активно конкурували з його представниками. Їхні імена, на жаль, не настільки популярні в сучасному обігу, як Єрмилова або Малевича. Проте, обидва створили дивовижні інноваційні зразки сценографії та ескізів театральних костюмів. Анатоль Петрицький був візуалізатором ідей легендарного Леся Курбаса в період Молодого театру, а унікальний проєкт «100 портретів» відомих сучасників, точніше, – та невелика їх кількість, що лишилася після знищення тоталітарною владою, – інколи залишається єдиним джерелом уявлення про ту чи іншу персону, а також розуміння внутрішнього духу тих людей. Олександр Хвостенко-Хвостов та Анатоль Петрицький жили і творили до кінця 1960-х, але їхній авангардний дух було підпорядковано вимогам соцреалізму. Вони є трагічним прикладом зламаного віри в ідеї та принципи новаторства в дизайні та мистецтві.

Отже, цим випуском можемо лише констатувати потребу розвитку теми авангарду, особливо цікавого у його індивідуальних проявленнях та інтерпретаціях сучасними дизайнерами.

Редакторки журналу

Ліліана Вежбовська, Наталя Удріс-Бородавко



Н. Удріс-Бородавко. Плакат до проведення науково-мистецького проєкту "100 років сучасності: Баугауз та український авангард". 2019.

N. Udris-Borodavko. Poster for the scientific and artistic project "100 years of modernity: Bauhaus and the Ukrainian avantgarde." 2019.

УДК 7.038(477)"1920/1930"
DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207527

UDC 7.038(477)"1920/1930"

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД 1920–1930-Х РР. У КУЛЬТУРНІЙ РЕФЛЕКСІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

UKRAINIAN AVANT-GARDE 1920–1930S IN THE CULTURAL REFLECTION OF MODERN UKRAINE

Наталія Удріс-Бородавко,
<https://orcid.org/0000-0003-1831-5476>
кандидат соціологічних наук,
доцент,
Київський національний університет,
культури і мистецтв,
Kyiv, Ukraine
udris.nata@gmail.com

Natalia Udris-Borodavko,
<https://orcid.org/0000-0003-1831-5476>
PhD in Social Sciences,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
udris.nata@gmail.com

Анотація

Мета статті полягає у висвітленні та систематизації культурно-мистецьких, наукових і дизайнерських проєктів, присвячених переосмисленню періоду українського конструктивізму 1920-1930-х рр. у контексті культурної рефлексії українського суспільства. **Методологія дослідження** полягає в аналізі емпіричного матеріалу. **Наукова новизна.** В статті вперше проаналізовано культурно-мистецькі проєкти, що реалізувалися в Україні впродовж останнього десятиріччя та мали на меті розкриття потужності зазначеного мистецько-дизайнерського феномену або переосмислення його ідейних засад з позицій сучасника. Крім того, автором доводиться, що саме дизайн є тим ефективним інструментом, що дозволяє донести результати наукової рефлексії до широких кіл громадськості та вплинути на трансформацію суспільної свідомості в напрямку поставленої мети – усвідомлення України як носія унікальної культурної спадщини світового рівня. **Висновки.** Значна активізація суспільної культурної рефлексії на український авангард 1920-1930-х рр. спричинена, по-перше, особистими рефлексіями науковців і дизайнерів, які проєктують інтелектуальні та матеріальні продукти. По-друге, – зростанням професійного рівня інституції культурного менеджменту та

Abstract

Research aim is to cover and systematize cultural, artistic, scientific, and design projects dedicated to rethinking the period of Ukrainian constructivism in the 1920s and 1930s in the context of cultural reflection of Ukrainian society. **The research methodology** is to analyze the empirical material. **Scientific novelty.** The article for the first time organizes and analyzes cultural and artistic projects implemented in Ukraine over the past decade and aimed at revealing the power of this artistic and design phenomenon or rethinking its ideological foundations from the standpoint of contemporaries. In addition, the author argues that design is the most effective tool that allows us to convey the results of scientific reflection to the general public and influence the transformation of public consciousness in the direction of the goal – awareness of Ukraine as a carrier of a unique world cultural heritage. **Conclusions.** Significant intensification of public cultural reflection on the Ukrainian avant-garde of the 1920s and 1930s was caused, first, by the personal reflections of scientists and designers who design intellectual and material products. Secondly, the growth of the professional level of the institution of cultural management and a systematic approach to design, thanks to which personal reflections are transformed into spectacular content and spread among the public.

системного підходу в дизайні, завдяки чому особисті рефлексії трансформуються у видовищний контент та поширюються серед громадськості.

Ключові слова: **Key words:**

рефлексія, український авангард, дизайн, експозиція.

reflection, Ukrainian avant-garde, design, exposition.

Вступ **1**

Впродовж останніх десяти років, особливо під час та після Револуції гідності, Україна переживає стан зміцнення своєї ідентичності та процес пошуків важелів, які дозволять займати їй місце в структурі європейських держав як носія унікальної культурної спадщини та власного історичного розвитку.

Дослідники соціальних процесів зважають на те, що під час криз або перехідних періодів спостерігається актуалізація рефлексії як методу пізнання та переосмислення змін культурних моделей. Певні події, що викликають в суспільній комунікації тривожні переживання, руйнування звичних конструктів, що утворюють усталену картину світу та пов'язують минуле, теперішнє і майбутнє, винайдення нових системних зав'язків – все це сприяє зануренню у дослідження певних культурних періодів минулого з метою виявлення та аналізу детермінацій сучасного стану. Якщо відкинути апіорну установку про негатив як основну причину рефлексії, можна сказати, що рефлексія активується в умовах переходу суспільства до нового стану та винайдення в минулому певних конструктів, що визначають вектор цих змін та дозволять побудувати нову модель розуміння суспільством себе як цілісності та системи, що прогресує, а не навпаки.

В українській культурі, що зазнала активного стрибка у презентації власної унікальності та потужності впродовж попереднього десятиріччя, рефлексія відіграє вагомий роль та впливає на формування нового бачення українцями і свого минулого, і перспектив майбутнього. Одним з об'єктів такої соціокультурної рефлексії є період українського конструктивізму 1920-1930-х рр. Це культурний феномен, у рамках якого не лише синтезувалися різні види мистецтва, але й відбулося це на платформі дизайну як системного процесу проектування єдиного об'єктно-інформаційного простору. Багато в чому саме дизайн став як об'єктом переосмислення (аналізу піддаються твори графічного дизайну, дизайну одягу, декору інтер'єру, сценографії), так і методом презентації нового бачення фундаменту української культурної ідентичності (розробка видовищних експозицій, проектування нових об'єктів дизайну).

**Мета
дослідження** **2**

Ця стаття має на меті висвітлення та систематизацію культурно-мистецьких, наукових і дизайнерських проєктів, присвячених переосмисленню періоду українського конструктивізму 1920-1930-х рр. у контексті культурної рефлексії українського суспільства, а також аналіз дизайну як інструменту ефективної комунікації у процесі цієї рефлексії.

**Методологія
та аналіз
джерельної
бази** **3**

В дослідженні ми провели огляд наукових публікацій про теорію рефлексії в різних галузях науки, зокрема психології, філософії, педагогіці, культурології. Зокрема, підґрунтям цієї роботи стали статті О. Копієвської (2013), яка синтезувала розуміння рефлексії як наукового методу, В. Воронкової (2018), яка представила рефлексію в соціокультурному значенні та О. Крюкової (2012), увага якої сконцентрована на соціальній рефлексії особистості. Корисними для подальшої розбудови дизайн-діяльності є міркування Т. Габреля (2013) про місце рефлексії у проєктній роботі дизайнера, а також в системі дизайн-освіти. В більшості наукових матеріалів розглядається рефлексія як складова індивідуальної психології, корекція людиною власної поведінки, стосунків, професійної діяльності. Вкрай мало нами виявлено робіт, де аналізується культурна рефлексія як феномен соціуму. Відсутніми є роботи, присвячені синтезу певних подій, які в своєму поєднанні свідчать про культурну рефлексію суспільства як єдиного соціального організму, зокрема на зазначений в темі період українського авангарду.

Основною джерельною базою цього дослідження стали особисті фотоархіви культурних проєктів, присвячених добі українського авангарду 1920–1930-х рр., інтерв'ю з кураторами цих проєктів, аналіз викладених у широкий доступ описів заходів та фотозвіти, а також аналіз виданих художніх альбомів та наукових досліджень останніх років за зазначеною темою.

Науковим методологічним фундаментом цієї статті є декілька теоретичних настанов, у яких ми підтримуємо авторів. Зазначимо, що рефлексія, значення якої походить від латинського reflexio – «повертаюся назад», окрім індивідуальних практик людини, розглядається науковцями як «усвідомлення суспільно-історичної практики, світу культури та її модусів – науки, мистецтва, релігії тощо» (Копієвська, 2013). Дослідниця зазначає, що рефлексія є необхідним елементом наукової діяльності, і використання її як методу є необхідним для вивчення і вирішення складних соціальних явищ і процесів, а саме процесів культурних трансформацій. У В. Воронкової (2018) складний мисленнєвий процес рефлексії постає як інструмент комунікації між вченими, який «сприяє поглибленню сучасних культурно-історичних та онтологічних процесів у кореляції з культурними, естетичними, етичними, філософськими, метафізичними,

соціологічними, політичними, психологічними, категоріями, що інтерпретують дійсність». Важливою для нашого дослідження тезою є те, що складний соціокультурний мисленнево-діяльний феномен у науковій сфері корелює до суспільства, культури, людини (Воронкова, 2018).

Результати дослідження **4**

Проведений нижче аналіз зібраного матеріалу дозволить побачити результати індивідуальних наукових і творчих рефлексій на період українського авангарду 1920–1930-х рр. сучасних мистецтвознавців та дизайнерів, а також підсумки командної роботи науковців та дизайнерів у їхній спільній інтерпретації теми з метою публічного представлення та наступної суспільної культурної рефлексії. В аналізі ми звертаємо особливу увагу на дизайн як проектну діяльність з метою певної організації поведінки людини та суспільства, а також на індивідуальну та колективну свідомість.

Наукову увагу сучасних українських мистецтвознавців до періоду українського авангарду 1920-1930-х рр. можна вважати індивідуальною професійною рефлексією в галузі мистецтвознавства і теорії дизайну, результати якої транслюються, передусім у вузьких цільових групах. У ролі фундатора цієї дослідницької платформи закономірно постає Д. Горбачов, який першим ще у напівлегальній формі почав збирати окремі згадки, документи та збережені артефакти цієї мистецької доби, що була прихована і заборонена політичною історією України. Його авторству належить численна кількість видань та організованих виставок («Дмитро Горбачов», б.р.), і, можна сказати, що саме його наполеглива праця і впевненість у необхідності відкривати науці та широкому глядачу шедеври українського авангарду спричинили неабиякий поштовх впродовж останнього десятиріччя. Також, значущими працями є докторське дослідження та згодом ілюстровані альбоми О. Лагутенко (2006), яка одна з перших присвятила свою мистецтвознавчу увагу українській графіці першої третини ХХ ст., і значною частиною аналізу стали обкладинки та ілюстрації саме періоду авангарду 1920–1930-х рр. Важливим кроком у дослідженні цього періоду є науково-практичний проект Т. Кара-Васильєвої з відтворення вишивок за ескізами О. Екстер та К. Малевича та його представлення на виставках і в наукових публікаціях (Кара-Васильєва, 2012). Значущими в дослідницькій рефлексії є видання Т. Павлової, яка в процесі докторського дисертаційного дослідження про авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ ст. випустила альбоми про 100-портрений проект Анатолія Петрицького (Павлова, 2017), творчість Василя Єрмилова (Павлова, 2012), шлях Бориса Косарева у 1920-х рр. від малярства до теа-кіно-фото (Павлова & Чечик, 2009). Дизайн

українського кіноплакату ґрунтовно проаналізовано у кандидатській роботі А. Будника (2017). Дослідження Л. Вежбовської засвідчують світоглядну суголосність українських митців із західноєвропейськими рухами модернізму, вкоріненими у популярні в той час «пошуки нової духовності». Ця авторка виявляє також діалог на рівні елементів форми К. Малевича з «набідами» і Гогеном (Вежбовська, 2019); роль і значення «порожнього простору» в авангардній скульптурі О. Архипенка (Вежбовська, 2015). Український авангард став предметом дисертаційного дослідження німецької дослідниці В. Фабер (Faber, 2019).

Також впродовж останніх 5 років видавництвом «Родовід» видано значну кількість ілюстрованих альбомів різних авторів, зокрема про мистецький шлях Казимира Малевича. Серед них важливим напрацюванням стало видання архівних матеріалів Казимира Малевича, упорядкованих Т. Філевською (Filevska, 2017): це повна версія листів, світлин і лекцій, прочитаних засновником супрематизму у Київському художньому інституті 1928–29 рр. Важливо, що ця книга окрім української вийшла англійською та французькою мовами. Також зазначимо двомовне українсько-англійське видання Н. Велігоцької (2011), яка відстежує особливості ранньої творчості Малевича, віхи його дитинства. Важливим внеском в українську рефлексію є праці Мирослави Мудрак (2018), американської науковиці, яка стала авторкою книги про літературне об'єднання панфутуристів «Нова генерація» та мистецький модернізм в Україні, а також співавторкою каталогу виставок українського авангарду в Нью-Йорку та інших книг цієї теми. Альбоми виконані на найвищому рівні дизайну та поліграфічного відтворення. Вартісність зазначених видань (і в прямому сенсі ціни, і в плані якості дизайну) обумовлює позитивний вплив на читача. Ці книги є інструментом персональної рефлексії читача-глядача, за їхньої допомоги відбувається інтимний діалог адресата з авторами та зі скарбом митців, представлених у виданні.

Своєрідним аналогом енциклопедії українського авангарду, де зібрано стислу інформацію про всіх митців цієї доби та їхні роботи, можна вважати інтерактивний сайт «Український авангард».

Серед інституційних проєктів не можна не згадати відкриття «ЄрмиловЦентру» у 2012 р. у Харкові; заснування «Інститут Малевича» у 2016 р. у Києві.

Той факт, що результати наукових відкриттів, досліджень і систематизації поширюються не лише серед вузької групи теоретиків і практиків художньої діяльності і дизайну, але й менеджерів культурної індустрії, обумовив низку подій, які перевели індивідуальну наукову рефлексію на інший рівень. Мова йде про масштабні концептуальні ретроспективні експозиції. Такі

проекти розраховані на широкі кола глядачів, носять просвітницький характер та мають за мету захопити увагу відвідувача темою. Головний інструментарій – це ефектний дизайн, який відрізняється від класичного експонування творів мистецтва у музеї. Експозиція культурних проектів передбачає інтерактивність, своєрідну подорож від одного експонату до іншого, розмаїття варіантів представлених творів.

Одним з перших знакових проектів суспільної культурної рефлексії на добу українського авангарду був проект «Василь Єрмилов» 2011 року, представлений у Мистецькому Арсеналі. Виставка була унікальна, адже об'єднала роботи, що зберігаються у трьох музеях України та приватних колекціях Києва, Харкова, Лондона, Москви. В такому синтезі український глядач побачив їх вперше. Дизайн експозиції одразу налаштував на шлях нових відкриттів. Демонстраційні щити, кожен з яких представляв мінімалістичну конструкцію з гострокутних форм, об'єднувалися у двобічний тунель, який вигинався та нагадував рух ріки або навіть життя митця. За кожним новим пластичним поворотом глядач відкривав нові скарби зі спадщини Василя Єрмилова. Самі ж роботи представляли смугу чітко упорядкованого ритмічного ряду. Оригінальна організація виставкового простору, побудована за принципом контрасту (велика масивна конструкція та невеликі за розміром роботи) справляла ефект потужності, міцї експонованого, гордоців та захоплення від дотичності глядача до шедеврів («Виставковий проект», 2011).

Інший зріз авангардного мистецтва представили проектом «Сцена українського авангарду», що відбувся також у приміщенні Мистецького Арсеналу у 2014 р. («Сцена українського авангар-



Рис. 1. Експозиція виставкового проекту «Василь Єрмилов. Ретроспектива». 2011.

Fig. 1. The exposition of the exhibition project «Vasyl Yermilov. Retrospective». 2011.

ду", 2014). На широкий огляд були представлені унікальні сценографічні твори інноваційних українських художників-дизайнерів О. Екстер, А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенко-Хвостова, Б. Косарева. Глядачів зустрічав розмах стін кольору «цикламен» або «маджента», що створювало стійку асоціацію з театральною завісою. Стіни виставкової зали були використані наче внутрішні куліси сцени. Ефектним елементом дизайну простору було розміщення широкоформатних репродукцій ескізів оформлення сцени на всю висоту стіни. Це надало глядачам ефект присутності на сцені, можливість відчувати себе акторами.

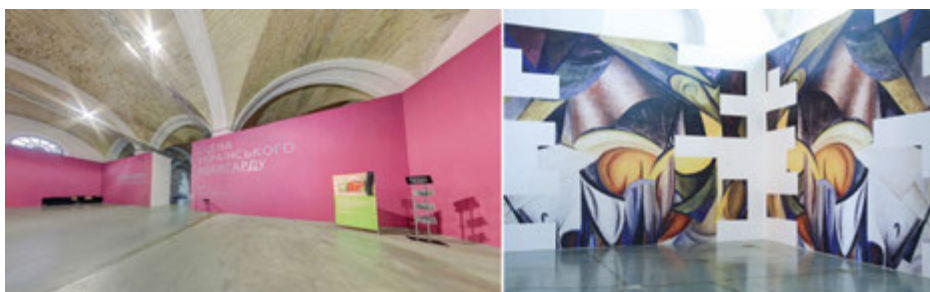


Рис. 2. Експозиція виставкового проєкту «Сцена українського авангарду». 2014.

Fig. 2. Exposition of the exhibition project «Scene of the Ukrainian avantgarde». 2014.

Істотним внеском став експеримент з відтворення сучасними майстрами костюмів за ескізами В. Меллера, кураторами якого стали провідні наукові працівники Музею театального, музичного та кіномистецтва України для проєкту «Курбас у Києві» (2017). Обидва проєкти вела кураторська група (куратори проєкту: Вірляна Ткач, Тетяна Руденко, Вальдемарт Ключко.

Продовження теми реформаторського підходу українських авангардистів 1920–1930-х рр. до сценографії, але з акцентом на конкретну персону та його легендарний театр «Березіль» став виставковий проєкт «Лесь Курбас. Нові світи», що був презентований у Мистецькому Арсеналі наприкінці 2018 р. (Сліпченко, 2018). Це комплексний проєкт, який виконував не лише естетичну функцію, а й пізнавальну, адже містив аудіо- та відеоекспонати з відтвореними партитурами, перфоменси, інсталяції. Візуальним центром експозиційного простору стала просторова композиція зі світових концентричних кіл, яка відтворила одну з найвідоміших декорацій театру. У сприйнятті на відстані вона здавалася пласкою, хоча насправді кола розміщувалися на відстані один від одного, що забезпечувало одночасний ефект глибини. Ця статична конструкція завдяки яскравому внутріш-

ньому світлу створювала водночас ефект пульсації, невидимої динаміки. Вона була у резонансі з арочними склепіннями самого Мистецького арсеналу, і додавала ефект візуального відлуння у просторі всієї споруди. Концентричні кола стали основою композицій багатьох інформаційних супроводів на стінах. Загалом дизайн виставки поєднав у єдине ціле репродукції старих фотографій діяльності театру, афіші та інсталяції на основі ескізів декорацій майстерні В. Меллера, манекени з відтвореними костюмами, панорамне представлення фрагментів вистав. Були використані підвісні цити, підсвічені з середини фотопанно, великі за розміром відеотрансляції за допомогою проектора.



Рис. 3. Експозиція виставкового проекту «Лесь Курбас. Нові світи». 2019.

Fig 3. The exposition of the exhibition project «Les Kurbas. New worlds». 2019.

Важливим внеском у культурну рефлексію українського суспільства стала демонстрація скульптур Олександра Архипенка, українсько-американського митця, що уславився своїми авангардними роботами на весь світ та відіграв знакову роль у розумінні об'єму, конструкції, спрощення форм. Його скульптури були частиною експозицій Великих скульптурних салонів (зокрема, 2008 р., 2013 р., 2015 р.), а також тематичних виставок. Особливого ефекту було досягнуто саме в останніх варіантах, адже скульптури були «вписані» у контекст виставок та споглядалися не лише як самостійні експонати, а як доповнення до створення образу теми. Наприклад, в обох проектах зі сценографічного мистецтва, скульптурні жіночі фігури асоціювалися з ескізами костюмів, що ожили, або самими акторами.

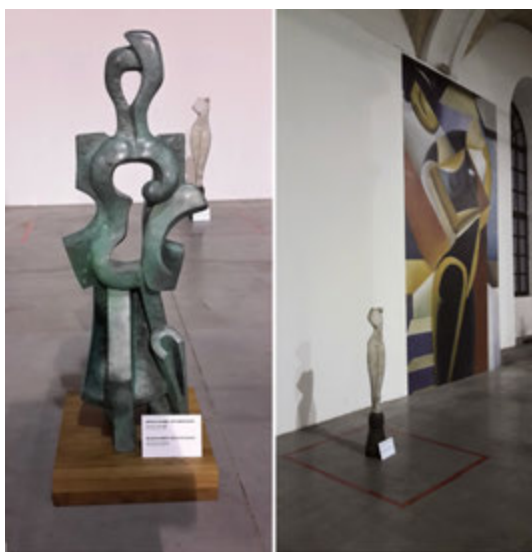


Рис. 4.1. Скульптури О. Архипенка в експозиції Великого скульптурного салону. 2016.

Fig. 4.1. Sculptures by O. Archipenko in the exposition of the exhibition of Great Sculpture Salon. 2015.



Рис. 4.2. Скульптури О. Архипенка в експозиції проекту «Сцена українського авангарду». 2014.

Fig. 4.2. Sculptures by O. Archipenko in the exposition of the project «Scene of the Ukrainian avant-garde». 2014.

Щодо виставкових авангардних проєктів, що лягають в контекст теми статті, не можемо не згадати виставку 2019 р. «Олександр Богомазов» у Національному художньому музеї України; та виставку кін. 2017 – поч. 2018 р. «Бойчукізм. Проєкт «Великого стилю»» у Мистецькому Арсеналі (Київ). Зокрема, у останній виставці використано зафарбування стін в експозиційних залах лаконічними кольорними плямами, що відповідають добі авангарду, а художні твори невеликого розміру експонувалися на конструкціях з дерева, які апелюють до стилістики того часу.

Ще однією галуззю, де українські авангардисти заявили про свою унікальність, був кінематограф. Ця царина також стала об'єктом рефлексії українського суспільства. Першою ластівкою цього напрямку відкриттів української спадщини була виставка «Авангардний плакат українського кіно», представлена Національним центром Олександра Довженка як самостійний проєкт під час проведення Книжкового Арсеналу у 2012 р. Присвячена 90-річчю ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправ-



Рис. 5. Експозиція виставкового проекту «Бойчукізм. Проект "Великого стилю"». 2018.

Fig 5. The exposition of the exhibition project «Boychukism. The project "Great style"». 2019.

ління), ця унікальна виставка містила 20 повноформатних репродукцій кіноплакатів до українських фільмів 1920-х рр. Серед представлених авторів біли Ібрагім Літинський, Михайло Длугач, брати Стенберги.

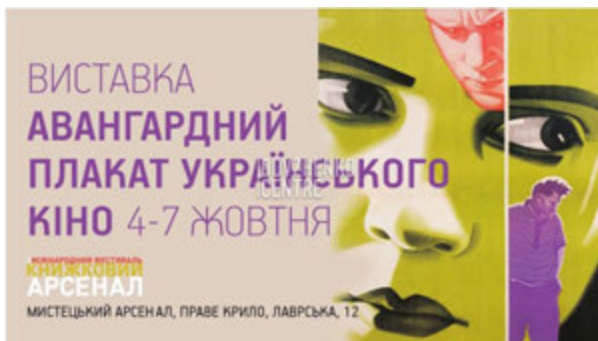


Рис. 6. Рекламний постер виставки «Авангардний плакат українського кіно». 2012.

Fig. 6. Advertising poster of the exhibition «Avantgarde poster of Ukrainian cinema». 2012.

Цей публічний проект був частиною підготовки грандіозного видання «Український кіноплакат 1920-х років. ВУФКУ», в якому зібрано понад 150 творів з архівних інституцій України, Франції, Британії, Росії. Двомовний ілюстрований альбом вийшов у 2015 р. (Сілантьєв та ін., 2015). Але найефектнішим і впливовим актом суспільної рефлексії у сфері українського кіно доби авангарду вважаємо проект 2019 р. «ВУФКУ. Lost & Found». Представлено його на честь відкриття Музею кіно в приміщеннях відновленого Довженко-центру. І знову ключовим фактором здійснення ефекту вибуху ми вважаємо оригінальний дизайн простору (Шакун, 2019). Для підсилення атмосферності та відчуття часу експозиція містила об'ємно-просторові елементи – імітовану сцену з фанерними фігурами акторів, афішну тумбу і трактор того часу, який символізував прихід нової ери та, на наш погляд, відсилав асоціативно до легендарних стрічок О. Довженка. Значна частина стін та площин зонування виставкової площі були чорними або білими в темряві, а об'єкти чи

інформація на стінах висвітлена променями прожекторів. Зрозуміло, що таке візуальне рішення викликає у глядача асоціації з сеансом перегляду стрічок у кінотеатрі. Простір був наповнений оригінальними конструкціями, створеними під впливом проєктів В. Єрмилова, О. Хвостенко-Хвостова, В. Меллера. Це дозволило глядачам мандрувати та відкривати для себе нові ракурси і вже побачених експонатів, і асоціативних сенсів, які вони несли. Представлений в експозиції матеріал переструктурований та завдяки іншому виду дизайну, графічному, представлено в однойменному сайті.



Рис. 7. Експозиція виставкового проєкту «ВУФКУ. Lost & Found». 2019.

Fig. 7. Exposition of the exhibition project «VUFKU. Lost & Found». 2019.

Не можна не згадати дослідницький проєкт «Місто ХА», представлений у залах НХМУ на межі 2017-2018 рр. ("Виставка «Місто ХА»", 2017). У рамках основної теми авангардного мистецтва міста Харкова впродовж XX ст. спадщина періоду 1920–1930-х рр. висвітлена як фундамент інноваційних підходів у наступних роках. Стіни національного музею зумовили більш класичну експозицію творів, хоча динаміка представлення справила відповідний ефект новаторства тих часів.

Важливим підходом до інформаційного наповнення у більшості розглянутих проєктів є інфографічний показ дат і динаміки подій в українському суспільстві впродовж відповідного темі періоду. Інфографіка в мінімалістичному дизайні розміщується читабельним розміром прямо на стінах. Важливо, що хронологія подій в Україні показана на тлі ключових подій у світі, які

пов'язані не лише з культурою, але й з політикою, економікою, соціальним рухом. Це дає можливість рефлексувати не лише стосовно української соціокультурної історії, а й бачити відповідність її розвитку глобальним трансформаціям, або унікальність власного шляху, що зумовив особливості загального стану в сучасній Україні порівняно з іншими країнами.

Розглянуті проекти свідчать про культурну рефлексію вже на рівні суспільства, яка, звісно, можлива лише на ґрунті особистої рефлексії кожного відвідувача. В умовах правильного менеджменту, коли в проєкті другої значущості після контенту набуває дизайн простору, а також комплекс об'єктів-супроводів (книги, буклети, листівки, сувеніри, аксесуари тощо), рефлексія відбувається беззаперечно. І не лише під час відвідування виставки, але й після, впродовж наступних днів та місяців, коли про це масово пишуть в інтернет-ресурсах, а люди у повсякденні користуються придбаними дрібницями або переглядають світлини.

Ще однією формою суспільної рефлексії, яка має персоналізоване підґрунтя, але розрахована на поширення в широких колах споживачів, вважаємо переосмислення стилістики авангардистів 1920–1930-х рр. сучасними українськими дизайнерами у власних творах. Проєктом змішаної форми рефлексії можна вважати виставку «Соня Делоне. Ритм кольору» (Павлюк, 2019), присвячену і творчості відомої дизайнерки ХХ сторіччя, і арт-розробкам сучасних художників та дизайнерів України. Соня Делоне мала українські корені, сама звертала увагу, що її легендарне відчуття кольору сформувалося в дитинстві під час проживання в Україні та споглядання природи, народних костюмів та ужиткового мистецтва. Відтак, і її колірні експерименти в абстрактних композиціях та одязі обумовлені обізнаністю з українськими культурними традиціями. Якщо перша виставка, що відбулася навесні 2019 р. в Одесі («Соня Делоне», 2019), місті народження мисткині та проживання в дитинстві, демонструвала лише матеріали щодо її біографії і творчості, то виставка в Києві об'єднала погляд у минуле та експерименти сучасності. Виставка носила камерний характер, тому експозиційний простір не мав такого грандіозного комплексного планування, як у проєктах Мистецького Арсеналу або Довженко-центру. Хоча деякі дизайнерські рішення безумовно сприяли ефекту видовищності і потужності теми («В Києві відкриється», 2019). Зокрема, щити з напівпрозорого пластику великого розміру та яскравих кольорів, з нанесеними інформаційними текстами. Експонування сучасних творів українських художників і дизайнерів (взяли участь Маша Рева, Оксана Левченя, Яся та Леся Хоменко, Олена Науменко, архітектор Флоріан Юр'єв та Ева Толуа) носило характер спонтанності, ситуативності, мало ефект переосмислення твор-

чості Делоне в режимі «наживо» (Павлюк, 2019). Інтерактивні експонати виставки, наприклад, магнітна дошка Маші Реви з окремими кольоровими елементами, які кожен міг укласти у власну композицію, сприяла залученості відвідувачів та їхній особистій рефлексії на авангардні методи.



Рис. 8.1. Експозиція виставкового проекту «Соня Делоне. Ритм кольору». Матеріали про дизайнера. 2019.

Fig. 8.1. The exposition of the exhibition project «Sonia Delaunay. The rhythm of color». Materials about the designer. 2019.

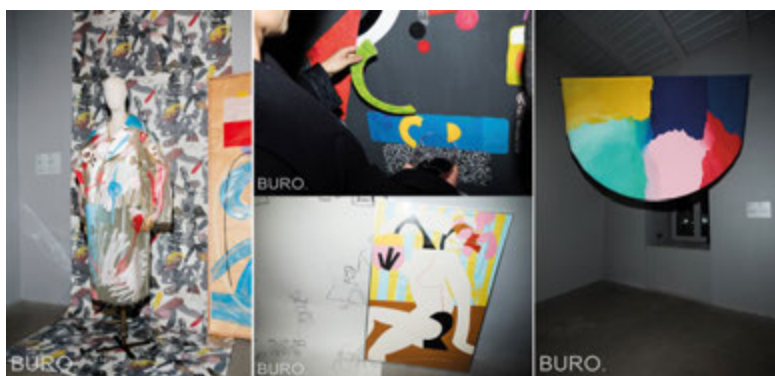


Рис. 8.2. Експозиція виставкового проекту «Соня Делоне. Ритм кольору». Твори сучасних українських дизайнерів. 2019.

Fig. 8.2. The exposition of the exhibition project «Sonia Delaunay. The rhythm of color». Art-works of modern Ukrainian designers. 2019.

Відгомін переосмислень традицій українського авангарду спостерігаємо у роботах графічних дизайнерів (наприклад, оформлення книг з творами поетів та письменників Розстріляного відродження), дизайні одягу та предметному дизайні. Найяскравішими знаковими проявами рефлексії в дизайні вважаємо колекції одягу Федора Возіанова, колекцію інтер'єрного декору Катерини Соколової, авангардні експерименти Оксани Левченя в колекції килимів.

Fashion-дизайнер Федір Возіанов, який працює в стилі «естетичного авангарду» та пропагує ідею «одяг як архітектура», створив проєкт-перфоманс *Suprematism 2.0*, ключова фраза якого – «від картини до сукні». Це своєрідна трансформація елементів декору інтер'єру (на перший погляд, це квадратні три білих панно з простою фігурою в центрі, квадратом, колом та хрестом) у мінімалістичний жіночий одяг. Вкорінені в геометрику твори Казимира Малевича, які стали джерелом натхнення дизайнера, оживають та набувають пластичності в тканині на людському тілі (Соловей, 2018). Джерелом іншої колекції стали скульптури Олександра Архипенка та його унікальний «негативний простір» (Клименко, 2018).

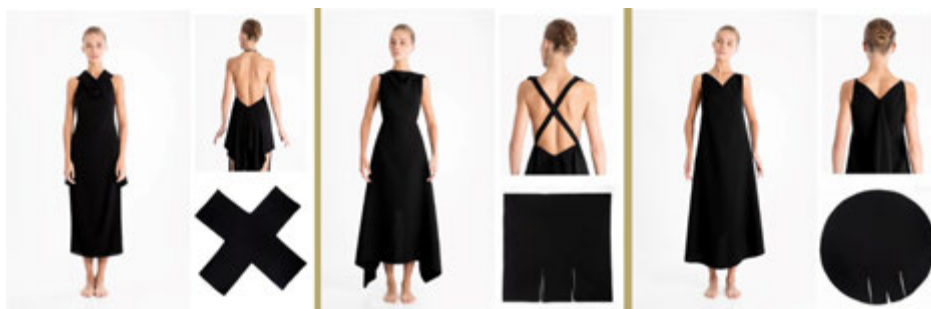


Рис. 9. Федір Возіанов. Колекція моделей Suprematism 2.0. 2015.

Fig. 9. Fedir Vozianov. Collection of models Suprematism 2.0. 2015.

Катерина Соколова, молода дизайнерка елементів декору інтер'єру та меблів, використовує геометричні прості форми овалів, кіл та прямокутників для варіативних супрематичних конструкцій світильників та ваз. Натхненна ідеями та естетикою Казимира Малевича, Катерина створює прості у сприйнятті продукти, які поєднують утилітарну функцію та унікальну естетику осучасненого мінімалізму. На думку дизайнерки, кожен її твір поза функціональним використанням набуває в інтер'єрі статусу маленького витвору мистецтва. Про пряму відсилку до традицій авангарду 1920–1930-х рр. свідчить і неймінг кожного продукту – Екстер, Малевич, Делоне та інші.

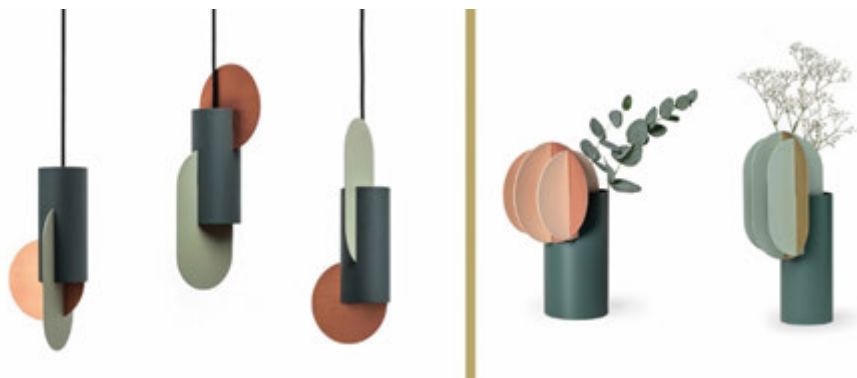


Рис. 10. Катерина Соколова. Світильники. Вазы. 2014-2019 рр.

Fig. 10. Kateryna Sokolova. Lamps. Vases. 2014-2019s.

Ще одним результатом переосмислення сучасним дизайном традицій є окремі роботи Оксани Левченя. В рамках своєї майстерні вона створила три килими, що мають в основі стилістику та колорит авангардних мотивів. В одному з килимів під назвою Malevich використані ескізи художника до вишивки 1914 р., але з авторською трансформацією пропорцій та композиційним розташуванням елементів.



Рис. 11. Оксана Левченя. Килими за мотивами творів українського авангарду. 2010-ті рр.

Fig. 11. Oksana Levchenya. Carpets based on works of the Ukrainian avant-garde. 2010s.

Важливим фактом і для суспільної рефлексії на тему українського авангарду в Україні, і для презентації здобутків нашого сучасного дизайну є факт участі та презентації названих проєктів за кордоном. Всі три дизайнери неодноразово демонстрували свої твори в межах мистецьких європейських проєктів: Місяць українського авангарду в Парижі (2018 р.), Dutch Design Week (2018 р.), Milan Design Week (2019 р.), а також міжнародні конкурсні програми з дизайну, де автори, зокрема К. Соколова,

отримують нагороди. Характерно, що ідентифікація українського дизайну відбувається саме через спадщину авангардних традицій 1920-1930-х рр. Ці факти сприяють зміцненню позицій і сучасного українського дизайну, і місця України в історії міжнародного дизайну.

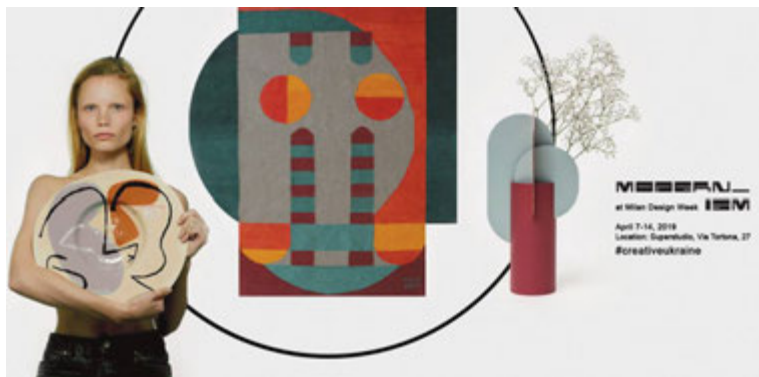


Рис. 12. Участі команди українських дизайнерів у міжнародному проєкті «Milan Design Week». 2019.

Fig. 12. Participation of a team of Ukrainian designers in an international project «Milan Design Week». 2019.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

В статті розкрито особливості соціокультурної рефлексії сучасного українського суспільства на період авангарду 1920–1930-х рр. в Україні. Вперше упорядковано культурно-мистецькі проєкти, що реалізувалися в Україні впродовж останнього десятиріччя та мали на меті розкриття потужності зазначеного мистецько-дизайнерського феномену або переосмислення його ідейних засад з позицій сучасника. Крім того, автором доводиться, що саме дизайн є тим ефективним інструментом, що дозволяє донести результати наукової рефлексії до широких кіл громадськості та вплинути на трансформацію суспільної свідомості в напрямку поставленої мети – усвідомлення України як носія унікальної культурної спадщини світового рівня.

Висновки

6

Впродовж останніх десяти років в Україні відбулося значне зрушення в науковій роботі з дослідження українського авангарду 1920-1930-х рр. та донесення нових ракурсів мистецького знання до громадськості. Особиста рефлексія мистецтвознавців і теоретиків дизайну поширюється не лише у вузьких колах фахівців, але й серед потенційних поціновувачів, інтелектуалів, патріотично налаштованих громадян. Вихід України на світовий рівень в галузі культурних індустрій, а також підвищення професіоналізму в інституції культурного менеджменту сприяє ефективності цих процесів. Величезну роль відіграє також підвищення рівня

дизайну всіх видів, зокрема експозиційного простору, видань, веб-ресурсів, та розуміння його значущості у соціальній комунікації, зокрема ефективному впливі на зацікавлення людей темою представлених проєктів та позитивне враження. Важливим внеском є також особисті рефлексії дизайнерів, які переосмислюють спадщину українського авангарду у сучасному дизайні різних напрямів та представляють результати у комерційних продуктах не лише в нашій країні, але й на міжнародному ринку. Все це говорить про інтенсивність суспільної культурної рефлексії на зазначений мистецький період та дозволяє спрогнозувати зростання усвідомленості прогресивної спільноти України унікальності власної культури на рівні світового масштабу.

Список бібліографічних посилань

- Будник, А. (2017). *Засоби і прийоми дизайну українського видовищного плакату першої третини ХХ століття*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- В Києві відкриється виставка «Соня Делоне: Ритм кольору». (2019, 05 листопада). *L'Officiel*. <https://officiel-online.com/all-news/sonia-delaunay-new-exhibition-opening-in-kyiv/>.
- Вежбовська, Л. (2015). Образ «відсутнього» у скульптурі Олександра Архипенка. *Культура і мистецтво в сучасному світі*, 16, 90-97.
- Вежбовська, Л. (2019). Малевич і набіди: до специфіки ранньої творчості засновника супрематизму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 46-55. <https://doi.org/10.33625/1993-6400-2019-2-46-55>.
- Велігоцька, Н. (2011). *Шляхами Малевича. Зупинка – Конотоп. 1894 – 1896*. 1896 (О. Подшибиткіна, Пер.). Мистецтво.
- Velihotska, N. (2011). Along the roads of Malevich. Station – Konotop. 1894 – 1896. *Видання двома мовами одночасно*.
- Виставка «Місто ХА». (2017). *Національний Художній Музей України*. <http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/bills/view.html?eid=272>.
- Виставковий проєкт «Василь Єрмилов. Ретроспектива». (2011). *Благодійний фонд «Мистецький Арсенал»*. <http://new.art-arsenalfund.org/projects/yermilov/>.
- Воронкова, В. (2018). Рефлексія як складний соціальний, культурний і мисленнево-діяльнісний процес осягнення та перетворення дійсності. В *Дискурс в умовах мінливості соціокультурного простору*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 31-33). <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1733/>.
- Габрель, Т. (2013). Рефлексія в дизайні: особливості та роль. *Сучасне мистецтво*, 9, 36-42.
- Горбачов, Д. (2017). *Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття*. Мистецтво.
- Дмитро Горбачов. (б.п.). *Бібліотека українського мистецтва*. <http://uartlib.org/ukrayinski-mystetstvoznavtsi/gorbachov-dmytro/>.
- Кара-Васильєва, Т. (2012). Формування дизайну в Україні художниками авангарду. В М. І. Яковлев (Ред.), *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* (с. 111-122). Фенікс.
- Клименко, В. (2018, 5 жовтня). Одяг як об'єкт архітектури. Федір Возіанов про свою виставку в Парижі в рамках проєкту Путівник українського авангарду. *Nv.ua*. <https://nv.ua/ukr/style/lyudi/odjah-jak-objekt-arkhitekturi-fedir-vozanov-pro-svoju-vistavku-v-parizhi-ramkakh-proektu-putivnik-ukrajinskoho-avanhardu-2498599.html>.

-
- Копієвська, О. (2013). Рефлексія як метод наукового осмислення культурних трансформацій. *Культура народів Причорномор'я*, 262, 148-152.
- Косянчук, І. (2019, 9 квітня). Українські дизайнери представлені на легендарній локації в Мілані. *Погляд*. <https://www.poglyad.tv/ukrayinski-dyzajneri-predstavleni-na-legendarnij-lokatsiyi-v-milani/>.
- Крюкова, О. (2012). Соціальна рефлексія як складова соціального розвитку особистості. *Проблеми сучасної психології*, 16, 636-647.
- Лагутенко, О. (2006). *Українська графіка першої третини ХХ століття*. Грані-Т.
- Мудрак, М. (2018). «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні (Г. Яновська, Пер.). Родовід. Оксана Левченя. В дусе Modern_ISM'a. (2019, 14 апреля). *ID.Interior Design*. http://www.idmagazine.com.ua/oksana-levchenya-v-duhe-modern_ism-a/.
- Павлова, Т. (2012). *Василь Єрмілов жде весну*. Родовід.
- Павлова, Т. (2017). *Carte Blanche* Анатолія Петрицького. Родовід.
- Павлова, Т., & Чечик, В. (2009). *Борис Косарев. 1920-ті роки: від малярства до теа-кіно-фото*. Родовід.
- Павлюк, М. (2019, 15 листопада). Що слід знати про виставку Соні Делоне. *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/chto-nuzhno-znat-o-vystavke-soni-delone-v-art-prostranstve-set.html>.
- Сілантьєв, С., Горбачов, Д., & Госейко, Л. (2015). *Український кіноплакат 1920-х років*. ВУФКУ. Національний Центр Олександра Довженка.
- Сліпченко, К. (2018, 17 грудня). Нові світи Леся Курбаса. *Zaxid.net*. https://zaxid.net/novi_sviti_lesya_kurbasa_n1477372.
- Соловей, Т. (2018). Український авангард в Парижі: показ Vozianov. *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/ukrainskiy-avangard-v-parizhe-pokaz-vozanov.html>.
- Соня Делоне: Як бачила світ легендарна мисткиня, яка зачаровувала своїми творами. (2019, 30 березня). *Depo.ua*. <https://odesa.depo.ua/ukr/odesa/sonya-delone-yak-bachila-svit-velika-mistkinya-yaka-zacharuvala-svoimi-robotami-ves-svit-20190330938843>.
- Сцена українського авангарду. (2014). *Мистецький арсенал*. <https://artarsenal.in.ua/uk/vystavka/stsena-ukrayinskogo-avangardu/>.
- Шакун, А. (2019, 13 вересня). У «Довженко-Центрі» відкрили Музей кіно. Ось який він має вигляд. *TheVillage*. the-village.com.ua/village/culture/culture-photo/289123-muzey-kino-dovzhenko-tsentr-fotoreportazh.
- Faber, V. (2019). *Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er-Jahre*. Bielefeld.
- Filevska, T. (Comp.). (2017). *Kazimir Malevich. Kyiv period 1928–1930: Articles, Documents and Letters*. Rodovid.

References

- Budnyk, A. (2017). *Zasoby i pryjomy dyzainu ukrainskoho vydovyshchnoho plakatu pershoi tretyny XX stolittia [Means and methods of design of the Ukrainian spectacular poster of the first third of the XX century]*. (Abstract of PhD Dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Dmytro Horbachov. (n.d.). *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*. <http://uartlib.org/ukrayinski-mystetstvoznavtsi/gorbachov-dmytro/> [in Ukrainian].
- Faber, V. (2019). *Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er-Jahre [The Ukrainian avant-garde between east and west. Intertextuality, intermediality and polemics in Ukrainian futurism and constructivism of the late 1920s]*. Bielefeld [in German].
- Filevska, T. (Comp.). (2017). *Kazimir Malevich. Kyiv period 1928–1930: Articles, Documents and Letters*. Rodovid [in English].
- Habrel, T. (2013). *Refleksii v dyzaini: osoblyvosti ta rol [Reflection in design: features and role]*. *Contemporary Art*, 9, 36-42 [in Ukrainian].

- Horbachov, D. (2017). *Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX stolittia [Vanguard. Ukrainian artists of the first third of the 20th century]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kara-Vasylieva, T. (2012). Formuvannia dyzainu v Ukraini khudozhnykamy avanhardu [Formation of design in Ukraine by avant-garde artists]. In M. I. Yakovliev (Ed.), *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia [Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century]* (pp. 111-122). Feniks [in Ukrainian].
- Klymenko, V. (2018, October 5). Odiah yak ob'ekt arkhitektury. Fedir Vozianov pro svoiu vystavku v Paryzhi v ramkakh proektu Putivnyk ukrainskoho avanhardu [Clothing as an object of architecture. Fedor Vozianov about his exhibition in Paris within the framework of the Ukrainian Avant-Garde Guide project]. *Nv.ua*. <https://nv.ua/ukr/style/lyudi/odjah-jak-ob'ekt-arkhitektury-fedir-vozanov-pro-svoju-vystavku-v-parizhi-ramkakh-proektu-putivnyk-ukrajinskoho-avanhardu-2498599.html> [in Ukrainian].
- Kopiievska, O. (2013). Refleksiiia yak metod naukovoho osmyslennia kulturnykh transformatsii [Reflection as a method of scientific understanding of cultural transformations]. *Kultura narodov Prichernomoria*, 262, 148-152 [in Ukrainian].
- Kosianchuk, I. (2019, April 9). Ukrainski dyzainery predstavleni na lehendarnii lokatsii v Milani [Ukrainian designers are represented at the legendary location in Milan]. *Pohliad*. <https://www.poglyad.tv/ukrayinski-dyzajnery-predstavleni-na-legendarnij-lokatsiyi-v-milani/> [in Ukrainian].
- Kriukova, O. (2012). Sotsialna refleksiiia yak skladova sotsialnoho rozvytku osobystosti [Social reflection as a component of social development of personality]. *Problems of modern psychology*, 16, 636-647 [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian graphics of the first third of the 20th century]*. Hrani-T [in Ukrainian].
- Mudrak, M. (2018). "Nova generatsiia" i mystetskyi modernizm v Ukraini ["New Generation" and Artistic Modernism in Ukraine] (H. Yanovska, Trans.). Rodovid [in Ukrainian].
- Oksana Levchenia. V dukhe Modern_ISM'a [Oksana Levchenia. In the spirit of Modern_ISM'a]. (2019, April 14). *ID.Interior Design*. <http://www.idmagazine.com.ua/oksanalevcheniya-v-duhe-modern-ism-a/> [in Russian].
- Pavliuk, M. (2019, November 15). Shcho slid znaty pro vystavku Soni Delone [What you need to know about the exhibition of Sonya Delaunay]. *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/chto-nuzhno-znat-o-vystavke-soni-delone-v-art-prostranstve-set.html> [in Ukrainian].
- Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu [Vasily Yermilov is waiting for spring]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pavlova, T. (2017). *Carte Blanche Anatolia Petrytskoho [Carte Blanche by Anatol Petrytsky]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pavlova, T., & Chechyk, V. (2009). *Borys Kosarev. 1920-ti roky: vid maliarstva do tea-kino-foto [Boris Kosarev. 1920s: from painting to thea-film-photography]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Shakun, A. (2019, September 13). U "Dovzhenko-Tsentr" vidkryly Muzei kino. Os yakyi vin maie vyhliad [The Museum of Cinema was opened at the Dovzhenko Center. That's what it looks like]. *TheVillage*. the-village.com.ua/village/culture/culture-photo/289123-muzey-kino-dovzhenko-tsentr-fotoreportazh [in Ukrainian].
- Silantiev, S., Horbachov, D., & Hoseiko, L. (2015). *Ukrainskyi kinoplakat 1920-kh rokiv. VUFKU [Ukrainian Film Poster of the 1920s. VUFKU]*. Natsionalnyi Tsentri Oleksandra Dovzhenka [in Ukrainian].
- Slipchenko, K. (2018, December 17). Novi svity Lesia Kurbasa [New worlds of Lesya Kurbas]. *Zaxid.net*. https://zaxid.net/novi_svity_lesya_kurbasa_n1477372 [in Ukrainian].
- Solovei, T. (2018). Ukrainskyi avanhard v Paryzhi: pokaz Vozianov [Ukrainian avant-garde in Paris: Vozianov show]. *Vogue*. <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/ukrainskiy-avangard-v-parizhe-pokaz-vozanov.html> [in Ukrainian].
- Sonia Delone: Yak bachyla svit lehendarna mystkynia, yaka zacharovovala svoimy tvoramy [Sonia Delaunay: How the legendary artist saw the world, who enchanted with her works]. (2019,

- March 30). *Depo.ua*. <https://odesa.depo.ua/ukr/odesa/sonya-delone-yak-bachila-svit-velikamistkinya-yaka-zacharuvala-svoimi-robotami-ves-svit-20190330938843> [in Ukrainian].
- Stsena ukrainskoho avanhardu [The Ukrainian Avant-Garde Scene]. (2014). *Mystetskyi arsenal*. <https://artarsenal.in.ua/uk/vystavka/stsena-ukrayinskogo-avangardu/> [in Ukrainian].
- V Kyievi vidkryetsia vystavka "Sonia Delone: Rytm koloru" [The exhibition "Sonya Delaunay: Rhythm of Color" will open in Kyiv]. (2019, November 5). *L'Officiel*. <https://officiel-online.com/all-news/sonia-delaunay-new-exhibition-opening-in-kyiv/> [in Ukrainian].
- Velihotska, N. (2011). *Shliakhamy Malevycha. Zupynka – Konotop. 1894–1896 [Along the roads of Malevich. Station – Konotop. 1894–1896]* (O. Podshybytkina, Trans.). *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Vezhbovska, L. (2015). Obraz "vidsutnoho" u skulpturi Oleksandra Arkhopenka [The image of the "absent" in the sculpture of Olexander Arkhopenko]. *Culture and Art in the Modern World*, 16, 90-97 [in Ukrainian].
- Vezhbovska, L. (2019). Malevych i nabidy: do spetsyfiky rannoi tvorchosti zasnovnyka suprematyzmu [Malevych and nabidy: to the specifics of the early work of the founder of Suprematism]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 2, 46-55. <https://doi.org/10.33625/1993-6400-2019-2-46-55> [in Ukrainian].
- Voronkova, V. (2018). Refleksiiia yak skladnyi sotsialnyi, kulturnyi i myslennievo-diialnisnyi protses osiahnennia ta peretvorennia diisnosti [Reflection as a complex social, cultural and thought-activity process of comprehension and transformation of reality]. In *Dyskurs v umovakh minlyvosti sotsiokulturnoho prostoru [Discourse in the conditions of variability of socio-cultural space]*, Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical conference (pp. 31-33). <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1733/> [in Ukrainian].
- Vystavka "Misto KhA" [Exhibition "City of HA"]. (2017). *Natsionalnyi Khudozhnii Muzei Ukrainy*. <http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/bills/view.html?eid=272> [in Ukrainian].
- Vystavkovyi proekt "Vasyl Yermilov. Retrospektyva" [Exhibition project "Vasyl Yermilov. Retrospective"]. (2011). *Blahodiinyi fond "Mystetskyi Arsenal"*. <http://new.art-arsenalfund.org/projects/yermilov/> [in Ukrainian].

Джерела ілюстрацій

- Рис. 1. Фотоколаж зі світлин власного фотоархіву, а також ресурсу <http://new.art-arsenalfund.org/projects/yermilov/>
- Рис. 2. Світлини з ресурсу <https://artarsenal.in.ua/uk/vystavka/stsena-ukrayinskogo-avangardu/>
- Рис. 3. Колаж зі світлин ресурсів https://zaxid.net/novi_sviti_lesya_kurbasa_n1477372, https://www.facebook.com/yara.arts.group/media_set?set=a.10218195285263825&type=3
- Рис. 4. Фотоколаж зі світлин власного фотоархіву, а також ресурсу <http://prostir.museum.ua/post/32919>
- Рис. 5. Фотоколаж зі світлин власного фотоархіву
- Рис. 6. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/event/26/>
- Рис. 7. Фотоколаж зі світлин ресурсу the-village.com.ua/village/culture/culture-photo/289123-muзей-кіно-довженко-тсентр-фоторепортаж
- Рис. 8-1. Фотоколаж зі світлин ресурсів <https://officiel-online.com/all-news/sonia-delaunay-new-exhibition-opening-in-kyiv/>, <https://www.buro247.ua/lifestyle/events/kak-eto-bylo-otkrytie-vystavki-posvyashchennoy-sony.html>
- Рис. 8-2. Фотоколаж зі світлин ресурсу <https://www.buro247.ua/lifestyle/events/kak-eto-bylo-otkrytie-vystavki-posvyashchennoy-sony.html>
- Рис. 9. Фотоколаж з ілюстрацій ресурсу <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/ukrainskiy-avangard-v-parizhe-pokaz-vozanov.html>
- Рис. 10. <https://www.noom-home.com/>
- Рис. 11. Фотоколаж зі світлин ресурсів <http://www.idmagazine.com.ua/okšana-levchenya-v-duhe-modern-ism-a/>, <https://www.facebook.com/prostir86/>
- Рис. 12. URL: <https://www.poglyad.tv/ukrayinski-dyzajneri-predstavleni-na-legendarnij-lokatsiyi-v-milani/>



UDC 7.038.16:[77:72]

УДК 7.038.16:[77:72]

DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207533

DIE INTERNATIONALEN ERBEN DES BAUHAUSES IM FOKUS / BAUHAUS PROJECT: FOCUS ON INTERNATIONAL STYLE HEIRS

ПРОЄКТ BAU1HAUS: ФОКУС НА МІЖНАРОДНИХ СПАДКОЄМЦЯХ СТИЛЮ

Kaija Voss,

<https://orcid.org/0000-0003-3126-8029>

PhD in History of architecture,

Scientific assistant,

Brandenburgische Technische

Universität Cottbus,

Technische Universität Dresden,

Lecturer for Deutsche Stiftung

Denkmalschutz,

Germany

architektur-sehenlernen@gmx.de

Кайя Восс,

<https://orcid.org/0000-0003-3126-8029>

доктор філософії з історії архітектури,

науковий співробітник

Брандербурзького технічного університету

в Котбусі,

Дрезденського технічного університету,

доцент Німецької фундації охорони

пам'яток,

Німеччина

architektur-sehenlernen@gmx.de

Jean Molitor,

jean.molitor.photography

Artist-photographer,

Author of the Project Bau1haus,

Berlin, Germany

jean.molitor@bau1haus.de

Жан Молітор,

jean.molitor.photography

фотограф-художник,

автор проекту bau1haus,

Берлін, Німеччина

jean.molitor@bau1haus.de

Abstract

Research aim is to find out the features of the project *bau1haus*, which explores the architectural heritage of the Bauhaus in a global context through the art of photography; systematize approaches to the interaction of the photographer with the aesthetics of the building; to record the results of the study in terms of identifying the values of the interaction of the Bauhaus architectural style with the basic principles of architecture of different countries, and its metamorphosis in the present. **Research methodology** is based on the method of de-

Анотація

Мета статті – з'ясувати особливості проекту *bau1haus*, який досліджує архітектурну спадщину Баугаузу у світовому контексті за допомогою мистецтва фотографії; систематизувати підходи до взаємодії фотографа з естетикою будівлі; зафіксувати результати дослідження в аспекті виявлення значень взаємодії архітектурного стилю Баугаузу із засадничими принципами архітектури різних країн, його метаморфози в сучасності. **Методологічні засади дослідження** базуються на методі деконструкції, що передба-

construction, which involves the study of visual language in altered conditions with the help of conceptual photography. **Scientific novelty.** The article considers the place of the Bauhaus in the aspect of the international architectural phenomenon, the style of which is uniquely incorporated into the urban landscapes of different countries and still creates their modern face. The scientific novelty lies in a generalized review of the point events and phenomena during the twentieth century that makes up the evolution of the Bauhaus. The article also presents a unique photographic material – Bauhaus buildings, which were found during the cultural explorations of the photographer J. Molitor in countries of different continents. Some buildings are already in disrepair, others have stopped social time, and others – are restored and functioning in full force. It is important for the photographer to accurately reproduce the image of the building in order to reveal as much as possible its entire socio-cultural context. The study revealed the peculiarities of the photographer's work: his main task is not only to capture a building. It is important to rethink it in preparation for photography and during it in the aspect of modern life, from the perspective of the coexistence of Bauhaus architecture and the man of the globalized digital society. **Conclusions.** As a result of scientific and artistic research in the framework of the *bau1haus* project, a network of architects was identified, which becomes clear through the use of similar methods and approaches, as well as influence the general trends of the time. An important result of the *bau1haus* project is the identification of the interaction of the former aesthetics of the building with modernity, its visual significance in the changed conditions. This was made possible by conceptual photography, which was performed using a systematic approach of the photographer through the understanding of the built-in structure in space. The work done has revealed the essential aspects of modernism, much of which is between the two world wars. The formation, development, and metamorphosis of the forms and methods generated by Bauhaus are also recorded with the help of photography. This is important for the transmission of cultural heritage to future generations and to stimulate further research.

чає дослідження візуальної мови у змінених умовах за допомогою концептуальної фотографії. **Наукова новизна.** В статті розглянуто місце Баугаузу в аспекті міжнародного архітектурного явища, стиль якого унікально інкорпорується в міські ландшафти різних країн і досі створює їхнє сучасне обличчя. Наукова новизна полягає в узагальненому огляді точкових подій та явищ впродовж ХХ ст., що складають еволюцію Баугаузу. В статті також представлений унікальний фотографічний матеріал – споруди Баугаузу, які були знайдені під час культурологічних розвідок фотографа Ж. Молітора в країнах різних континентів. Деякі будівлі вже знаходяться в аварійному стані, в інших зупинився соціальний час, треті – відреставровані та функціонують у повну силу. Фотографу важливо достовірно відтворити образ будівлі, щоб максимально розкрити весь її соціально-культурний контекст. У дослідженні виявлено особливості роботи фотографа: його головне завдання не лише фіксувати ту чи іншу будівлю. Важливо переосмислити її під час підготовки до фотозйомки та під час неї в аспекті сучасного життя, у ракурсі співіснування архітектури Баугаузу та людини глобалізованого цифрового суспільства. **Висновки.** У результаті науково-мистецького дослідження у рамках проекту *bau1haus* виявлено мережу архітекторів, які стають зрозумілими через застосування подібних методів і підходів, а також впливають на загальні тенденції часу. Важливим результатом проекту *bau1haus* є виявлення взаємодії колишньої естетики будівлі із сучасністю, її візуального значення у змінених умовах. Це стало можливим за допомогою концептуальної фотографії, що виконана із застосуванням системного підходу фотографа через розуміння вбудованості споруди у простір. Здійснена робота дозволила виявити сутнісні аспекти модернізму, значна частина якого знаходиться між двома світовими війнами. Також за допомогою фотографії зафіксовано становлення, розвиток і метаморфозу породжених Баугаузом форм і методів. Це має значення для передачі культурного спадку майбутнім поколінням та стимулювання подальшої дослідницької роботи.

Key words: **Ключові слова:**

Bauhaus, architecture, conceptual photography,
bau1haus.

Баугауз, архітектура, концептуальна фото-
графія, bau1haus.

Einführung ■ 1

Einhundert Jahre nach seiner Gründung in Weimar ist «Bauhaus» noch immer das Schlagwort für eine bestimmte Art zu bauen, zu der sich Architekten weltweit bekennen. Ganze Generationen sind mit der sachlich-nüchternen und funktionalen Ästhetik der Moderne konfrontiert und sozialisiert worden. Bauhaus bezeichnet eine Kunstschule, deren großes Ziel eine neue Architektur, hervorgegangen aus einer neuartigen Architekturausbildung war. Das Bauhaus ist nicht der Erfinder der Moderne, aber ein sehr wichtiger Teil davon. Architekt Walter Gropius schrieb anlässlich der Gründung im Jahr 1919: «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken, war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewusstes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. (...) Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!» (Gropius, 1919). Obwohl Walter Gropius selbst gern das Bauhaus als «Stunde null» beschwor, sind auch seine Ideen zum modernen Bauen Ergebnis eines Prozesses. Es gibt zahlreiche Wegbereiter und Wegbegleiter: Architekten, Künstler, Kunstschulen, Ingenieure, Firmen – national und international. Paris, Wien, Zürich, London, Zagreb, Prag, Moskau, Istanbul oder auch Berlin gehören zum großen Netzwerk der Moderne. Ebenso New York, Tokio und mit der Bauhausausstellung 1923 auch Kalkutta. In den Niederlanden ist es De Stijl, in Prag die Architekten des tschechischen Kubismus, in Turin die italienischen Futuristen, in Mailand die Rationalisten. Selbstverständlich ist es wichtig, die bedeutenden identischen Impulse zu erwähnen, die sich auf dem Gebiet der Sowjetunion entwickelt haben. Es geht nicht nur um die Werkstätten der WChUTEMAS (з 1927 р. WChUTEIN) in Moskau, sondern auch um andere weniger untersuchte, aber nicht weniger wichtige Zentren der Avantgarde, die in der Ukraine (in Kyiv, Charkiw, Odesa) und in Weißrussland (in Wizebsk) von 1920 bis 1930 existierten. Man hat hier im Geiste des kühnen Funktionalismus und manchmal des utopischen Konstruktivismus gearbeitet, bis Stalin einen starren Rahmen für den sozialistischen Realismus schuf.

Die erste Phase des Bauhauses als Zentrum für innovatives Design und Stil wurde im Folgenden fortgesetzt – durch die Auswanderung von Lehrkräften und Schülern und durch die

Eingliederung in lokale kulturelle Traditionen Und Materialien auf der ganzen Welt verbreitet.

Die Feier des 100-jährigen Jubiläums der Schule ist eine großartige Gelegenheit für die empirische Untersuchung des weltweit verstreuten Bauhaus-Architekturerverbes, sowie für die Synthese und Analyse des vorhandenen Materials im Hinblick auf interkulturelle Kommunikation und Globalisierung des frühen 21. Jahrhunderts.

Methoden und Quellen der Forschung

2

Die Quellenbasis der Forschung ist zuallererst das einzigartige Fotomaterial welches die Bauhausgebäude abbildet, die während der kulturellen Erkundungen des Fotografen und eines der Autoren des Artikels, Jean Molitor, in Ländern verschiedener Kontinente entdeckt wurde. Die Architekturohistorikerin Kaija Voss, zweite Autorin des Artikels, hat umfangreiche Recherchen, über die fotografierten Bauten hinaus, zu den internationalen Entwicklungslinien und den einzelnen Architekten vorgenommen. Die Forschung basiert daneben auf Studien des Architekten W. Gropius (1925) und weiterer Vertreter der Bauhausschule. Die Archivmaterialien, Fotografien und Materialien, die während der Bauhausaktivitäten veröffentlicht wurden, auch der Katalog der ersten Ausstellung 1923, haben eine bedeutende Rolle in der Forschung gespielt.

Resultate

3

Im neuen Stadium der Bauhaus-Evolution (Ende der 1930er – 1940er Jahre), ist das Hauptmerkmal durch die neue Konnotationen des Konzepts und der Ästhetik des Gebäudes in Bezug auf Auswanderung und Exil von Architekten, die die Ideen der Schule unterstützen, gekennzeichnet. Renommierete jüdische Architekten wie Erich Mendelsohn, Erwin Gutkind, Marcel Breuer, Bruno Ahrends oder Fritz Landauer waren gezwungen Deutschland zu verlassen, so wie viele andere kreative, junge und gut ausgebildete Baufachleute. Die Weiße Stadt in Tel Aviv, gegründet 1909 als Siedlung jüdischer Einwanderer vor den Toren von Jaffa, wurde zum Zentrum der Immigration und hatte 1938 bereits 150.000 Einwohner. Viele der angekommenen, größtenteils deutschstämmigen Juden, hatten am Bauhaus studiert oder waren auf andere Weise mit den Ideen der architektonischen Moderne in Kontakt gekommen. Sie gestalteten als Zeichen des politischen Neuanfangs moderne neue Stadtviertel. Mit mehr als 4.000 Bauten entstand die weltweit größte Ansammlung von Häusern im Bauhausstil.

Die internationale Erfolgsgeschichte des Bauhauses, die weltweite Verbreitung seiner Ideen und Protagonisten gipfelte in der Emigration der drei Direktoren, Walter Gropius, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe und zahlreicher Bauhausmeister und Studenten. Sie trugen die Ideen der Schule um die Welt. Ebenso weitere Architekten, die der Moderne eng verbunden waren, wie

Ernst May, Bruno Taut oder Martin Elsaesser, suchten ihre Aufträge während der nationalsozialistischen Diktatur im Ausland. In den 1950er Jahren kehrten die Bauhausideen als Nachkriegsmoderne zurück nach Deutschland. Unter anderem Hans Scharoun, Arnold Blauvelt, Hans Schwippert oder Otto Bartning waren es, die sich um ein modernes Gesicht Deutschlands verdient machten. Bauausstellungen wie die Berliner Interbau 1956/57 wollten das moderne offene Deutschland zeigen. International arbeitende Architekten wie Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe oder Le Corbusier halfen beim Neuaufbau in Europa, ebenso Oskar Niemeyer oder Alvar Aalto und deutsche Architekten wie Sep Ruf, Max Taut, Gustav Hassenpflug, Robert Vorhoelzer oder Egon Eiermann.

Weißer Bauten mit Fensterbändern und flachen Dächern und die von der Industrie geprägte Ästhetik sind zur Alltäglichkeit geworden. Fragen nach dem sozialen Wohnungsbau stellen sich bis heute, vor allem in den großen Ballungsräumen von Deutschland in Städten wie München, Frankfurt am Main, Stuttgart, Berlin oder Hamburg. Damit einher ging auch ein Verlust der in den 1920er Jahren angestrebten Perfektion. Die zunächst konsequente Hinwendung zu kühnen Formen aus Schiffsbau, Autoindustrie oder Maschinenbau war nicht immer umzusetzen. Die Ideen der Architekten wurden von Notwendigkeiten der Baugesetzgebung und Normierung, von Finanzierungsfragen sowie der Kritik am zu «kalten» und zu «nüchternen» Bauhaus hinweggespült. Bauhaus-Ästhetik kann auch Disziplin erfordern. Bauherren und Nutzer sind nicht immer dazu bereit, der Entwurf erfährt Veränderungen, die Moderne Kritik.

Nach dem 2. Weltkrieg wurde 1953 in Ulm die Hochschule für Gestaltung (HfG Ulm) von Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher und Max Bill gegründet. Walter Gropius hielt die Eröffnungsrede, ein Fortführen des praktischen Bauhaus-Modells der Werkstätten war zunächst geplant. Es gab keine Architekten – sondern eine Designerausbildung. Doch setzte sich ein theoretisch-wissenschaftliches Studienmodell durch. Die Hochschule für Gestaltung Ulm bestand bis 1968 und gilt als die international bedeutendste Design-Hochschule nach dem Bauhaus. In Weimar entstand ab 1954 die Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, heutige «Bauhaus-Universität Weimar», unter anderem Ausbildungsstätte für Architektur und Mediendesign.

1960 gründete Hans Maria Wingler in Darmstadt das Bauhaus Archiv. Unterstützung erhielt er dabei durch Gropius. 1979 zog das Archiv nach Berlin. Das Gebäude war 1964–68 von Walter Gropius, Wils Ebert, Alexander Cvijanovic und Louis McMillen für einen Standort in Darmstadt mit Hanglage konzipiert worden. Es wurde an die topographischen Verhältnisse von Berlin, den flachen Standort am Landwehrkanal, angepasst. Gropius verstarb 1969, die formalen Merkmale seines Baus, wie Rampe und Sheddächer wurden

beibehalten – eine Würdigung seines signifikanten Entwurfes. Seit 1986 wurden die Bauhaus-Gebäude in Dessau vom «Bauhaus Dessau – Zentrum für Gestaltung» genutzt, heute ist es Sitz der 1994 gegründeten Stiftung Bauhaus Dessau im Land Sachsen-Anhalt.

Der Zeitgeist der Moderne hatte sich spätestens in den 1940er Jahren auf der ganzen Welt verbreitet, adaptiert an die klimatischen Verhältnisse, an Bautechniken und Baumaterialien vor Ort. Nahezu überall gibt es, manchmal sehr überraschende Spuren der Moderne: in Argentinien, Burundi, Chile, Guatemala, Indien, Indonesien, Israel, Kambodscha, Kenia, Kuba, Rumänien, Russland. Das Bauhaus als Prozess der Moderne, verträgt sich scheinbar mühelos mit dem heutigen Zeitgeist und der Architektur weltweit. Architekten wie Frank O. Gehry, Daniel Libeskind oder das Büro COOP Himmelb(l)au, die dynamische, sich scheinbar bewegende Strukturen bauen, dekonstruieren die allgegenwärtigen Formen der Moderne. Architekten wie Richard Meier, Norman Foster, Murphy Jahn Architects, Stefan Braunfels, das japanische Büro SANAA oder die Schweizer Herzog & de Meuron sind wie ganze Architektengenerationen mit dem Bauhaus und dem industriellen Bauen sozialisiert worden. Bis heute entstehen täglich Gebäude in den Formen der Moderne. Qualitativ hochwertige Architektur der Moderne, von ihren Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute aufzuspüren und im Bild festzuhalten, ist Aufgabe des Projektes *bau1haus*. «Mein Ziel ist ein weltweites Fotoarchiv dieser Gebäude», sagt der Berliner Fotograf Jean Molitor. Verbindungen zwischen den einzelnen Strömungen einer von vielen Impulsen gekennzeichneten Zeit und eines bislang kaum dargestellten Netzwerkes kreativer Architekten sollen aufgezeigt werden. Die «Vergleichende Ästhetik der Moderne» – eine fotografische Gegenüberstellung von Bauten aus unterschiedlichsten Teilen der Welt, über Kontinente hinweg, steht an erster Stelle des Projektes *bau1haus*.

Das Projekt *bau1haus* in der Vision von Jean Molitor.

In den zurückliegenden Jahren der intensiven Recherche und der Arbeit vor Ort konnte *bau1haus* seinen Platz im Bereich der hochwertigen Architekturfotografie finden und gut seinen Ansatz der vergleichenden Ästhetik vertreten, welcher in den ersten Jahren allgemein eher skeptisch in der Fachwelt gesehen wurde. In diesem fotografischen Projekt ist es nicht die Hauptsache, sich auf die Form, architektonische Details oder strukturelle Merkmale zu konzentrieren. Wenn das Format zunächst Interesse weckte, dann im Zuge der vorbereitenden Analytik. Bis heute hat sich jedoch viel getan, der oberflächlich vergleichende Ansatz ist zu einer wissenschaftlich anerkannten Formstudie gewachsen. Die Gebäude stehen nicht losgelöst, sondern sind textlich eingebettet in den einstigen Zeitgeist und die sich verändernden Möglichkeiten von

neuen Werkstoffen und Technologien. Auch wenn sich das Projekt dem Bauhaus selbst sehr verbunden fühlt, offenbart es in seinem globalen Ansatz eine bislang eher im Verborgenen gebliebene Formenvielfalt, eine Art Architektur-Familie. Das Zusammenwirken unterschiedlichster avantgardistischer Strömungen, ausgehend von Europa und den USA wird sichtbar. Die Definition «das Patchwork der klassischen Moderne» kann auf ein solches Phänomen angewendet werden. Einige Gebäude, welche die Ideen und den Stil des Bauhauses tragen, sind echte Entdeckungen, auf Reisen oder im Archiv. Zum Beispiel das Gebäude der Kirche Be Maro in Guadeloupe, aufgespürt während einer Forschungsreise nach Bass Terre im Jahr 2020. Das Gebäude erbaute der französische Architekt Ali Georges Tur im Jahre 1936, der einst von der Regierung in Paris auf die kleinen Antillen gesandt wurde. Er hat dort nach der verheerenden Naturkatastrophe im Stile des europäischen Zeitgeistes mit karibischem Einfluss vor allem betroffene öffentliche Gebäude wieder auf- bzw. neugebaut. So kam es besonders in Guadeloupe zwischen 1929 und 1937 zu einer fast radikalen Veränderung des Baustils, welcher noch heute das Stadtbild prägt.

2019, anlässlich des hundertjährigen Bestehens des Bauhaus und dem sich daraus ergebenden öffentlichen Interesse wurden Teile der Sammlung in 24 Ausstellungen gezeigt, darunter an Orten wie Havanna, Vancouver oder im Zusammenhang mit einem Goethe-Stipendium in Ankara.

Da die Fotografie eine wichtige Rolle im Projekt spielt, war es notwendig, bestimmte Ansätze für die Arbeit des Fotografen zu entwickeln, der eine einzigartige Basis architektonischer Aspekte zusammenführt und die Präsenz dieses Erbes in der Neuzeit überdenkt. Zunächst soll ein systematischer Ansatz verfolgt werden, um die gebaute Struktur als einen Raum zu verstehen, in dem Kommunikation, natürliche Elemente, alle Zeichen des menschlichen Lebens zusammengeführt sind. Ein gutes Beispiel dafür ist das Wohnhaus der Ärztkooperative nahe der Metro-Station Soloti Worota in Kyiv. Das Gebäude wurde zwischen 1928 und 1930 und vom Architekten Pawel Aleshin erbaut. Die Situation von bebautem Umfeld und Verkehrssituation hat sich seit den 1930er Jahren stark gewandelt.

Die interessantesten Bilddokumente entstehen in der Regel kurz nach der Erbauung, da sie einen freien Blick auf den Baukörper gestatten und Faktoren wie Elektrifizierung mit Kabelleitungen und Masten, parkende Autos, üppige Vegetation, umgebaute Balkone, Abfallcontainer oder unentwegter Passantenverkehr den Blick des Betrachters nicht ablenken.

Die folgenden Ausgangsbedingungen sind für die Durchführung eines solchen Projekts sehr wichtig:

1. *Sorgfältige Vorbereitung und Vorhersage der fotografischen Bedingungen*

Das Fotografieren heute muss oft in einem begrenzten Zeitrahmen stattfinden, und wieder wichtig, das Wetter muss stimmen da Anreise und Aufenthalt aufwendig und kostenintensiv sind. So geschehen 2018 bei der Reisenach Israel: Eine knappe Woche für die Städte Rehovot, Jerusalem, Haifa und Tel Aviv. Ein gewaltiges Pensum, begleitet von Dauerregen. Entstanden sind lediglich Vorarbeiten zu einer detaillierten Recherche vor Ort, in welcher der genaue Sonnenstand, die konkrete Anfahrt im Land, die GPS-Daten zur Lokalisierung, mögliche Genehmigungseinschränkungen und im besten Fall ein Ansprechpartner in einem Datenblatt vermerkt sind.

2. *Umweltintegrierter Ansatz*

Oft wird in dem Zusammenhang bei Vorträgen oder Diskussionsrunden gefragt, ob mit einer generellen Aufnahme das Ziel nicht bereits erreicht sei oder es stellt sich die berechtigte Frage, ob Architektur nicht von Menschen für Menschen gebaut ist und so das belebende Moment unserer eigenen Zeitebene durchaus berechtigt sei. Dem kann man grundsätzlich zustimmen, wenn es sich um ein dokumentarisches Projekt handelt. Die Grundlage bildet das Genre der traditionellen Street Photography. In diesem Bereich ist es wichtig, das fotografierte Abbild inhaltlich zu gestalten im Sinne von Brennweite, Schärfe-Unschärfe oder der eigenen Interpretation vom goldenen Schnitt – aber das Leben, die Situation, die Landschaft in ihrer Wirklichkeit einzufangen, als Abbild ihrer Zeit, als möglichst objektiver Beleg für die Nachwelt. In *bau1haus* liegt der selbstgewählte Schwerpunkt anders. Hier handelt es sich um konzeptionelle Fotografie mit künstlerischer Ausrichtung und nachgeordnetem dokumentarischem Anteil. Die Architektur steht im Vordergrund, sie geradezu zeitlos zu präsentieren ist das Ziel. Von Ablenkungen frei, soll sie den Blick auf das Wesentliche leiten, die Idee der Linie, das Spiel der Baukörper als Teil einer gesamten architektonischen Komposition im Sinne ihrer Zeit. In diesem Arbeitsgedanken wird auf Neuinszenierungen durch extremes Licht, wo Schatten und Sonnenpartien das Objekt mitunter bravourös in Szene setzen, jedoch die Vergleichbarkeit als wesentlichen Punkt dieser Arbeit erschweren, verzichtet.

3. *Durchführung von Recherchen zum Thema und die reale Situation*

Im Vorfeld der Fotografie muss unbedingt ein umfangreiches Archiv- und Literaturstudium erfolgen. Neben den Recherchen und Studien der Architekturhistorikerin Kaija Voss, wird die zweite Ebene durch ein in 10 Jahren gewachsenes Netzwerk an freiwilligen Mitarbeitern, von Architekten in der ganzen Welt, Universitäten und Instituten oder auch Freunden des Projektes gebildet. Die dritte und

wichtigste Ebene bleibt das Schauen vor Ort. Sich selbst ein Bild zu machen, dem über Jahre geschulten Blick zu vertrauen und auf Entdeckungsreise zu gehen, den direkten Dialog mit den Menschen, Bewohnern und Behörden nicht zu scheuen, bleibt für *bau1haus* unersetzlich und entspricht somit auch wieder dem Gedanken der Street Photography.

In Bezug auf die Arbeit im Projekt, so ein Autor des Artikels, Jean Molitor, geht es nicht um das formale Abarbeiten einer imaginären Bildliste, die allerdings gefühlt bereits unendlich ist. Das Reisen zu den Menschen und Orten wird nach wie vor als ein Geschenk angesehen, als etwas Wertvolles für uns in jeder Zeit. Das Ziel ist anzukommen, gelebte Architektur im Wandel der Zeit zu erfahren und im friedvollen Miteinander austauschend zu kommunizieren. Aus diesem wertvollen Gedanken und der gemachten Erfahrung speist sich *bau1haus*. Und genau das soll sich auch nicht ändern. Wenn der Autor des Artikels bislang «nur» für dieses Projekt in 40 Ländern fotografisch tätig war, ist dies im Nachhinein kaum vorstellbar. Was bedeutet es für die Zukunft, wenn bislang Gebäude der sogenannten Klassischen Moderne in ihrer unterschiedlichsten Ausprägung in 108 Staaten recherchiert sind und das Recherchierte selbst nur ein geringer Teil des Vorhandenen ist? So finden sich in der Forschung auch global Gebäude in neuer sozialer Ausrichtung, technologischem Fortschritt oder mit Freizeittendenzen nach dem ersten Weltkrieg wie die Feuerwahrstation in Miami, eine Schule in Berlin, ein Planetarium in Istanbul, eine Fabrik in Dresden, eine Villa in Gitega, ein Theater in Battambang, eine Tankstelle in Asmara, eine Radiostation in Guatemala-Stadt, ein Arbeiterklub in Moskau, ein Krankenhaus in Tel Aviv, eine Fleischfabrik in Buenos Aires, eine Synagoge in Havanna. Die Liste ist schon heute mehrere Meter lang und es wird Zeit für eine Datenbank um einen konzentrierten Zugriff zu haben, um eines Tages das Projekt der Öffentlichkeit und den Studierenden zur Verfügung zu stellen. Die Erforschung der Hintergrunddaten wie Architekten, Baujahre oder Verwendungszweck steht parallel im Fokus und verbindet die künstlerische Arbeit mit wissenschaftlichen Komponenten. Ein geradezu unglaubliches Netzwerk von Architekten offenbart sich, Verbindungslinien wie auch Beeinflussungen bis hin zu allgemeinen Trends jener Zeit werden deutlich. Ziel wird es sein, die Moderne mit ihrem Hauptteil zwischen den beiden Weltkriegen in seiner globalen Ausdehnung zu erfassen und als veranschaulichte Studie kommenden Generationen zu überliefern und zu aufbauenden Arbeiten anzuregen. Zudem strebt *bau1haus* auch in enger Zusammenarbeit mit docomomo den internationalen Diskurs über die Moderne als Welterbe an. *bau1haus* präsentiert sich derzeit rund um den Globus mit Wanderausstellungen. Über Webcams kann die Vernetzung der weltweiten Standorte und somit eine unserem

Zeitgeist entsprechende Präsentationen erreicht werden. Begleitet werden die Ausstellungen durch Vorträge und Bücher, Presseartikel und Filme. Interviews mit Zeitzeugen und Diskussionen zur aktuellen Baukultur sind in konsequenter Vorbereitung.

Wissenschaftliche Neuheit

4

Der Artikel betrachtet den Platz des Bauhauses im Hinblick auf das internationale Architekturgeschehen, als Institution, dessen Bauten in einzigartiger Weise in die Stadtlandschaften verschiedener Länder integriert sind und darüber hinaus ihr modernes Gesicht prägen. Die wissenschaftliche Neuheit liegt in einer allgemeinen Übersicht über Punktereignisse und -phänomene im 20. Jahrhundert, welche die Entwicklung des Bauhauses ausmachen. Der Artikel präsentiert auch ein einzigartiges Fotomaterial, die Gebäude, die während der kulturellen Erkundungen des Fotografen Jean Molitor in Ländern verschiedener Kontinente gefunden wurden. Einige Gebäude sind bereits in einem schlechten Zustand, in anderen hat die «soziale Zeit» gestoppt, noch andere Gebäude sind restauriert und funktionsfähig. Für den Fotografen ist es wichtig, das Bild des Gebäudes genau wiederzugeben, um den gesamten soziokulturellen Kontext so gut wie möglich zu offenbaren. Die Forschung zeigt die Besonderheiten des Fotografen auf, dessen Hauptaufgabe es ist, ein Gebäude nicht nur einzufangen, sondern es auch in Vorbereitung auf die Fotografie und während des modernen Lebens im Hinblick auf das Zusammenleben von Bauhaus-Architektur und globalisierter digitaler Gesellschaft zu überdenken.

Schlussfolgerung

5

Als Ergebnis wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung im Rahmen des Projekts «Das Projekt **bau1haus**» wurde ein Netzwerk von Architekten identifiziert, das im Kontext der Verbindung mit dem Bauhaus und den damaligen Trends deutlich wurde. Die Arbeit ermöglichte es, das globale Ausmaß der Moderne mit ihrem Hauptteil zwischen den beiden Weltkriegen zu verstehen und es als Studie an zukünftige Generationen weiterzugeben und weitere Arbeiten anzuregen. Ein wichtiges Ergebnis von *bau1haus* ist die Identifizierung des Zusammenspiels der früheren Ästhetik des Gebäudes mit der Moderne, ihrer visuellen Bedeutung unter den veränderten Bedingungen. Möglich wurde dies durch die zahllosen brillianten Fotos, die mit dem systematischen Ansatz des Fotografen weltweit aufgenommen wurden.



*Bild 1. Unbekannt Architekt. Kino. Barikot. Kabul. Afghanistan. Um 1930.
Foto: J. Molitor, 2007.*

*Рис. 1. Невідомий архітектор.
Кінотеатр. Барикот. Кабул. Афганістан.
Близько 1930 р. Світлина Ж. Молітора,
2007 р.*



Bild 2. Unbekannt Architekt. Telefongesellschaft U-com. Bujumbura. Republik Burundi. Um 1940-46. Foto: J. Molitor, 2009.

*Рис. 2. Невідомий архітектор.
Телефонна компанія U-com.
Бужумбура. Республіка Бурунді.
Близько 1940-46 рр.
Світлина Ж. Молітора, 2009 р.*



Bild 3. Unbekannt Architekt. Wohnhaus Le Champignon. Gitega. Republik Burundi. Um 1940-46. Foto: J. Molitor, 2009.

*Рис. 3. Невідомий архітектор. Будинок
Le Champignon. Гітега. Республіка
Бурунді. Близько 1940-46 рр.
Світлина Ж. Молітора, 2009 р.*



*Bild 4. Walter Gropius. Meisterhaus. Dessau. Deutschland. 1926.
Foto: J. Molitor, 2014.*

*Рис. 4. Вальтер Гропіус. Будинок
майстра. Дессау. Німеччина. 1926.
Світлина Ж. Молітора, 2014 р.*



Bild 5. Guiseppe Pettazzi. Tankstelle Fiat Tagliero. Asmara. Eritrea. 1938. Foto: J. Molitor, 2019.

Рис. 5. Джузеппе Петацці. Заправка Fiat Tagliero. Асмара. Еритрея. 1938. Світлина Ж. Молітора, 2019 р.



Bild 6. Ali Georges Tur. Kathedrale Baie Mahault. Basse Terre. Guadeloupe. Kathedrale. 1936. Foto: J. Molitor, 2020.

Рис. 6. Алі Жорж Тур. Собор Baie Mahault. Бас-Тер. Гваделупа. 1936. Світлина Ж. Молітора, 2020 р.



Bild 7. Unbekannt Architekt. Wohnhaus. Guatemala-Stadt. Guatemala. Um 1940–50. Foto: J. Molitor, 2017.

Рис. 7. Невідомий архітектор. Житловий будинок. Гватемала-Сіті. Гватемала. Близько 1940–1950 рр. Світлина Ж. Молітора, 2017 р.



Bild 8. Unbekannt Architekt. Kino Picture Palace. Udaipur. Indien. Um 1940. Foto: J. Molitor, 2017

Рис. 8. Невідомий архітектор. Кінопалац. Удайпур. Індія. Близько 1940 р. Світлина Ж. Молітора, 2017 р.



*Bild 9. Unbekannt Architekt. Kino Dian.
Bandung. Indonesien. Um 1935.
Foto: J. Molitor, 2015.*

*Рис. 9. Невідомий архітектор.
Кінотеатр Dian. Бандунг. Індонезія.
Близько 1935 р. Світлина Ж. Молітора,
2015 р.*



*Bild 10. Unbekannt Architekt. Wohnhaus.
Haifa. Israel. Um 1935. Foto: J. Molitor,
2018.*

*Рис. 10. Невідомий архітектор.
Житловий будинок. Хайфа. Ізраїль.
Близько 1935 р. Світлина Ж. Молітора,
2018 р.*



*Bild 11. Unbekannt Architekt. Residencia
Canteras. Havanna. Kuba.
Um 1936. Foto: J. Molitor, 2019.*

*Рис. 11. Невідомий архітектор.
Резиденція Canteras. Гавана. Куба.
Близько 1936. Світлина Ж. Молітора,
2019 р.*



*Bild 12. Erich Mendelsohn. Textilfabrik
«Rotes Banner». St. Petersburg.
Russland. 1925–26. Foto: J. Molitor,
2014.*

*Рис. 12. Еріх Мендельсон. Текстильна
фабрика «Червоний прапор». Близько
1925–26 рр. Світлина Ж. Молітора,
2014 р.*



Bild 13. Pawlo Aleshin. Wohnhaus der Aerzte. Kyiv. Ukraine. 1928–30.
Foto: J. Molitor, 2019.

Рис. 13. Павло Альошин.
Будинок лікаря. Київ. Україна.
1928–30 рр. Світлина Ж. Молітора,
2019 р.



Bild 14. Feuerwache. Miami. USA. 1939.
R. L. Weed, E. T. Reeder.
Foto: J. Molitor, 2013.

Рис. 14. Пожежна станція. Маямі.
США. 1939. Р. Л. Відд, Е. Т. Рідер.
Світлина Ж. Молітора, 2013 р.

References

- Gropius, W. (1919). Bauhaus Manifest. *Bauhausbookshelf*. <https://www.bauhaus-bookshelf.org/> [in German].
- Gropius, W. (1925). *Internationale Architektur [International architecture]* (Bauhausbuch 01). Albert Langen Verlag [in German].
- Jean Molitor – bau1haus: project and photographs. (2019). *Bauhaus & modernism*. <https://www.bauhausmoderne.org/> [in English].
- Molitor, J. (2019). Bauhaus is a household name in the general public. Interview *Bauhaus100*. <https://www.bauhaus100.com/magazine/understand-the-bauhaus/bauhaus-is-a-household-name-in-the-general-public/> [in English].
- Molitor, J., & Voss, K. (2018). *Bauhaus. Eine fotografische Weltreise. A photographic journey around the world [Bauhaus. A photographic trip around the world. A photographic journey around the world]*. Be.bra verlag [in German].
- Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923. Katalogbuch [Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923. Catalog book]*. (1923). Albert Langen Verlag [in German].

**У ПОШУКАХ НОВОЇ АРХІТЕКТУРИ:
БАУГАУЗ, ОРГАНІЧНА АРХІТЕКТУРА
І МЕТОД СВІДОМОЇ
ТВОРЧОСТІ**

**IN SEARCH OF NEW ARCHITECTURE:
BAUHAUS, ORGANIC ARCHITECTURE
AND METHOD OF CONSCIOUS
CREATIVITY**

Наталія Харкова,
<https://orcid.org/0000-0001-7397-762X>
архітекторка, аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
kharkova@protonmail.ch

Nataliya Kharkova,
<https://orcid.org/0000-0001-7397-762X>
architect, postgraduate student,
Kyiv National University
Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
kharkova@protonmail.ch

Анотація

Abstract

Мета статті – з'ясувати особливості творчого методу, сформованого засновниками школи Баугауз та особливості його застосування в сучасній архітектурі й організації середовища; виявити взаємозв'язок у формуванні принципів і підходів нової архітектури у середовищі Баугаузу та архітекторів органічної традиції. **Методологія дослідження** визначена загальнонауковими методами аналізу та синтезу, історичним, компаративним та мистецтвознавчим аналізом. Робота ґрунтується на відстеженні взаємозв'язку між засадничими принципами засновників Баугаузу та органічної архітектури, втіленням їхніх ідей, а також в аналізі різних підходів у застосуванні до архітектури та дизайну середовища. **Наукова новизна.** У дослідженні стверджується доцільність говорити про актуальність не стільки формальних принципів Баугаузу, скільки виробленого школою творчого методу і підходу; увага привертається до організації художньої освіти Баугаузу, що знову стає актуальною в умовах процесів глобалізації та викликів інформаційного суспільства. У дослідженні також виявлено спільні витоки методів Баугаузу й архітекторів органічної традиції, а також відмінність між ними, що закладена в самому методі як можливість різноманітного трактування

The purpose of the article is to find out the peculiarities of the creative method formed by the founders of the Bauhaus school; identify the specifics of its application in modern architecture and organization of the environment; identify the relationship in the formation of the principles and approaches of the new architecture in the Bauhaus environment and the architects of the organic tradition. **The research methodology** is determined by general scientific methods of analysis and synthesis, historical, comparative and art analysis. The work is based on tracing the relationship between the basic principles of the founders of Bauhaus and organic architecture, the implementation of their ideas, as well as the analysis of different approaches in the application of architecture and environmental design. **Scientific novelty.** The research argues that it is appropriate to talk about the relevance of not so much formal Bauhaus principles, how much of the creative method and approach developed by the school; attention is drawn to the organization of Bauhaus art education, which again becomes relevant in the context of globalization and the challenges of the information society. The research also revealed the common origins of the methods of Bauhaus and the architects of the organic tradition, as well as the difference between them, which is embedded in the method itself as a possibility

форми. **Висновок.** У результаті дослідження доходимо висновку, що найважливіше досягнення Баугаузу – створення особливого методу свідомої творчості, який має сьогодні набагато універсальніше значення, аніж перейнята стилістика, відповідне трактування ліній і кольорів. Його суть – організація сучасного середовища для людини відповідно до індивідуальних рішень, що здобуваються у саморефлексії, у підвищенні власної майстерності володіння пропорціями і підпорядкуванні ідей високим ідеалам людини майбутнього. Метод Баугаузу сформувався завдяки створенню нової освітньої системи художньої освіти, яка дозволила митцям виробити нові орієнтири в сучасності, встановити взаємозв'язок між мистецтвом і ремеслом, підпорядкувати різні мистецтва у відповідності до вирішення завдань органічної єдності архітектурної споруди. Той самий метод, ідеали і спрямованість у майбутнє, прагнення нової організації простору, проте іншу стилістику, спостерігаємо у творців органічної архітектури. Про це свідчить діяльність архітекторів Рудольфа Штайнера, Гуго Герінга та Ганса Шаруна.

of different interpretations of form. **Conclusion.** As a result of the research we conclude that the most important achievement of Bauhaus is the creation of a special method of conscious creativity, which today has a much more universal meaning than the adopted stylistics, the appropriate interpretation of lines and colors. Its essence is the organization of the modern environment for a person in accordance with individual decisions obtained in self-reflection, in improving one's own mastery of proportions and subordinating ideas to the high ideals of the man of the future. The Bauhaus method was formed due to the creation of a new educational system of art education, which allowed artists to develop new landmarks in modern times, to establish the relationship between art and craft, to subordinate different arts in accordance with the problems of organic unity of architectural structure. The same method, ideals and future orientation, the desire for a new organization of space, but a different style, we see in the creators of organic architecture. This is evidenced by the work of architects Rudolf Steiner, Hugo Goering and Hans Sharun.

Ключові слова:

архітектура, дизайн середовища, Баугауз, органічна архітектура, стилістика, художня освіта, Вальтер Гропіус.

Key words:

architecture, environmental design, Bauhaus, organic architecture, stylistics, art education, Walter Gropius.

Вступ 1

Розглядаючи будівлі чи їхні проекти, фото інтер'єрів, створених у дусі школи Баугауз, дивуєшся лаконічності та простоті рішень. Проте, коли ми говоримо про їхню візуальну універсальність, варто все ж таки усвідомлювати і їхню доречність щодо певного місця й часу, взаємозв'язку з певною культурою і сучасністю. Безперечним є те, що високі універсальні ідеї надихали митців даної школи і саме вони, на нашу думку, можуть стати основою й сучасного творчого методу. Ідеї гуманізму та соціальності, практичності та інтелектуальності, прагнення до новітнього мистецтва та всеохоплюючої творчості пронизують їхні твори. Водночас, подібні ідеали були важливими й для архітекторів органічної традиції, які певний час працювали разом з Вальтером Гропіусом. Саме тому завданням даної статті є спроба виявити в середовищі митців-новаторів мотивацію певних підходів, спільних рис і розбіжностей у їхніх поглядах на архітектуру.

Мета дослідження **2**

З'ясувати особливості творчого методу, сформованого засновниками школи Баугауз; виявити особливості його застосування у сучасній архітектурі та організації середовища; виявити взаємозв'язок у формуванні принципів і підходів нової архітектури у середовищі Баугаузу та архітекторів органічної традиції.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

У дослідженні застосовано загальнонаукові методи аналізу та синтезу, компаративний та мистецтвознавчий метод. Робота ґрунтується на відстеженні взаємозв'язку між засадничими принципами засновників Баугаузу та втіленням їхніх ідей, а також в аналізі підходів Баугаузу у їхньому застосуванні до сучасної архітектури та дизайну середовища. Дослідження ґрунтується значною мірою на аналізі праць В. Гропіуса (Gropius, 1919; Гропиус, 1971). Важливими для статті є праці історика архітектури Гідеона (1984) та статті Гете-інституту, присвячені 100-річчю Баугаузу (Мульке, б.р.; Кьоніг, 2018). Важливою джерельною базою дослідження стали розміщені у відкритому доступі видання та архівні матеріали Баугаузу (<https://www.bauhaus-bookshelf.org/>). З'ясувати особливості розвитку органічної архітектури, а також витоки спільного методу її представників із школою Баугауз, а також розбіжності допомагають з'ясувати дослідження західноєвропейських науковців (Raab et al., 1972; Ree, 2001; Blundell Jones, 1999).

Результати дослідження **4**

Нова інформаційна епоха кінця ХХ і початку ХХІ ст. встановлює нові виклики у підготовці майбутніх фахівців. Підхід до сучасного навчального процесу найчастіше нівелює значення особистості майстра-викладача та знецінює необхідність глибокого занурення у витоки та фундаментальні погляди мислителів певної галузі. Така тенденція спровокувала в архітектурі і мистецтві не найкращі явища формалізації стилю, встановлення чітких правил і подальше застосування «полегшеної» версії методу, чого, власне, прагнув уникнути ідейний лідер Баугаузу. Вальтер Гропіус писав: «Для мене було б зовсім жахливо, якщо б мої наміри вилились лише у примноження кількості послідовників «архітектури Гропіуса»» (Гропиус, 1971, с. 78). Він спонукав молодих фахівців до усвідомлення невичерпності засобів творчості, надихав на пошуки власних рішень. Своїм завданням бачив ввести студента у сутність методу, в основі якого передусім новий спосіб мислення, що звертає увагу на конкретні обставини виникнення проблеми. На його думку, це мало дозволити орієнтуватись у будь-яких обставинах та незалежно від них створювати оригінальні, справжні речі, які б відповідали новим соціальним, технічним та економічним умовам. Гропіус прагнув привити учням школи вміння знаходити індивідуальне творче рішення у кожному випадку замість нав'язування завченої формули.

«Я завжди відчував певне розчарування, коли мене запитували про засоби і таємниці моєї роботи у той час, коли інтерес мали викликати передача моїх основних переживань та використаний при цьому метод», – писав В. Гропіус (Гропиус, 1971, с. 78). А метод Гропіуса не вкладався у правила, закони та догми, а вимагав неупередженого, еластичного та оригінального підходу до проблем. Адже якщо орієнтуватися тільки на результат і освоювати певне новаторство через його імітацію, у такому випадку, на думку архітектора, неможливо уникнути штучності. Намір Гропіуса полягав не у спробі нав'язати світу геометричний та лаконічний «сучасний стиль Європи», а навчити сприймати органічний розвиток цілого. Бо «навіть найширше та вправне додавання сучасних мотивів, навіть найщиріші наміри не допоможуть студенту досягти творчих результатів» (Гропиус, 1971, с. 79).

Побоювання Гропіуса не були безпідставними. Невдовзі з'явилося багато уподібнених форм, які часто були результатом тенденційного підходу імітаторів – формалізації правил та спрощеного поверхневого розуміння суті явища. У чому ж полягала ця суть – спробуємо з'ясувати.

Для творчого з'ясування ідеалу Гропіуса варто вдатись до невеличкого експерименту-самопостереження: яке людське обличчя можна назвати красивим? Спостереження можуть підтвердити, що будь-яка частина обличчя відповідає своєму призначенню. Проте, на переконання Гропіуса, назвати красивими можемо лише гармонійні кольори та абсолютні пропорції. На його думку, помилкову картину створюють ті, хто інтерпретує його ідеї як вершину раціоналізму та механізації. Він завжди стверджував, що однаково важливим є задоволення духовних і матеріальних потреб людини. Важливішим за технічну, функціональну та економічну досконалість об'єкта є досягнення нового просторового бачення (Гропиус, 1971, с. 79).

На нашу думку, важливим є факт, що основою яскравої та оригінальної на той час течії у дизайні простору та архітектурі є фундаментальне розуміння важливості мистецтва для життя людини. Ця тенденція має витоки ще у ХІХ ст. – із започаткуванням перших всесвітніх виставок промислових і технічних винаходів і з Рухом мистецтв та ремесл у Англії, що згодом поширився й в інших країнах. Саме тоді з'явилося усвідомлення необхідності нової художньої форми для промислового виробництва у сфері предметного дизайну для широкого вжитку. Конвеєрний підхід змусив, з одного боку, звернути увагу на естетичну красу заводського витвору, оскільки це мало сприяти прибутку від його продажу; а з іншого – викликав спротив у середовищі митців проти деестетизації і знецінення творчості ти-

ражуванням продукту. Це й спричинило заклики повернутися до ручної праці, відновити цінність ремісничих цехів.

У засновників Баугаузу стояло ще складніше завдання: зберегти цінність ремесла і майстерності, але наповнити їх високим змістом сучасності та художності. Проте нові технічні можливості промислового виробництва у будівельній сфері відкрили нові формотворчі можливості і поставили нові питання, які потребували відповіді. З'явилась необхідність вивчити, опанувати і навчитись майстерно застосовувати новий інструментарій, що і зробили майстри Баугаузу. Це також відповідало запитам суспільства після Першої світової війни щодо доступності житла менш забезпеченим верствам населення. Економічність, технологічність та швидкість у вирішенні соціальних проблем суспільства стала актуальною як ніколи раніше.

Отже, вже у маніфесті Баугаузу Вальтер Гропіус (Gropius, 1919) означив поєднання всіх згаданих тенденцій: з одного боку, він був спробою повернутись до цеховості/мануфактурності середньовічної традиції, з іншого боку – відображенням цілісного світогляду митця-архітектора, що дозволяв винаходити глибокі відповіді на поставлені часом питання, і з третього – демонстрація художником прагнення графічної гармонії.

Важливою перевагою школи архітектури та дизайну Баугаузу була його зорієнтованість на міждисциплінарний підхід. Ідея створення утилітарних речей з мистецьким підходом має беззаперечний вплив на розвиток галузі. Поєднання дисциплін виготовлення предметів широкого вжитку і мистецтва виявилось плідним.

Проте варто звернути увагу на проблему, що часто Баугауз сприймають лише крізь призму стильових формальних ознак, вбачаючи в них універсальність і прагнучи відтворити у будь-якому куточку світу. Такий підхід, на думку автора, не завжди доречний. Натомість, можна розглянути будівлі школи (рис. 1) та індивідуальних житлових котеджів як прояв регіональної тенденції, що відображає ваймарську свідомість, а саме практичність, ефективність та усвідомленість дій, ясність та чіткість думок, спрагу до пошуку нових рішень та істин, любов до високої культури, візуального та музичного мистецтв, тобто до пропорцій та ритмів, переживання чистих кольорів, форм тощо. Можна погодитись з думкою пана Арне Вінкельманна, що «Баугауз належить розуміти, а не славити без критики» (Кьоніг, 2018). Усе свідчить про те, що стилістика Баугаузу зав'язана на глибинній основі, без занурення у яку неможливо освоїти найголовніше – метод школи: те, що дозволить не наслідувати зовнішні форми, а знаходити власні індивідуальні рішення.

В перший період життя школи спостерігалась єдність поглядів між керівниками майстерень, їх можна назвати колега-

ми-однорідними. Проте так буде не завжди. Трансформація поглядів провідних ідеологів та їх послідовників багато в чому корелювалися з динамікою політичних та соціальних змін в Німеччині. І хоча Гропіус всіляко намагався відмежувати мистецтво і школу від політики, це йому не вдалося. Він свідчив у інтерв'ю у 1955 р., що його наступник Ганнес Майер приховав від нього свої ліві політичні погляди, що погіршило ставлення спільноти до школи (Whitford & Cave, 1994, 41'20). З часом початковий експресіонізм все більше почав набувати конструктивістського забарвлення, і згодом, – за керівництва школою Людвіга Міса ван дер Роє, – основна зорієнтованість на мистецько-художній підхід Гропіуса вже відійшла на другий план. Перестали використовувати різноманітні та яскраві кольори в оздобленні інтер'єрів та екстер'єрів, такі важливі на початку, скрізь переважали монохромні рішення. Різноманіття і гармонія пропорцій форм і кольорів зазнала категоричного спрощення до геометрично-лаконічного сучасного стилю, що можемо спостерігати у порівнянні споруди Баугаузу у Дессау (рис. 1) та будівлі Іллінойського технологічного інституту (рис. 2).



Рис. 1. Вальтер Гропіус. Баугауз у Дессау. 1926.

Fig. 1. Walter Gropius. Bauhaus in Dessau. 1926.

Рис. 2. Людвіг Міс ван дер Роє. Будівля Іллінойського технологічного інституту, Чикаго, США. 1954-1956. Фото Артура Дюарте молодшого.

Fig. 2. Ludwig Mies van der Rohe. Illinois Institute of Technology building, Chicago, USA. 1954 – 1956. Photo is by Arturo Duarte Jr.

У містобудуванні і дизайні міського середовища Гропіус створив тренд – місто-супутник Гропіусштадт у Берліні (Мулльке, б.р.). Вже після того, як він втратив контроль над втіленням проєкту, економічну ефективність ідеї намагались підвищити за рахунок нівелювання частини принципів. Так, наприклад, середньо-поверхові будинки стали більш висотними (рис. 3), з'явилась забудова громадських скверів між житловими будівлями, раніше кольорові рішення стали монохромними. Наслідком цього стало зменшення фізичного та соціально-культурного комфорту мешканців, оскільки втрапилась пропорція форм

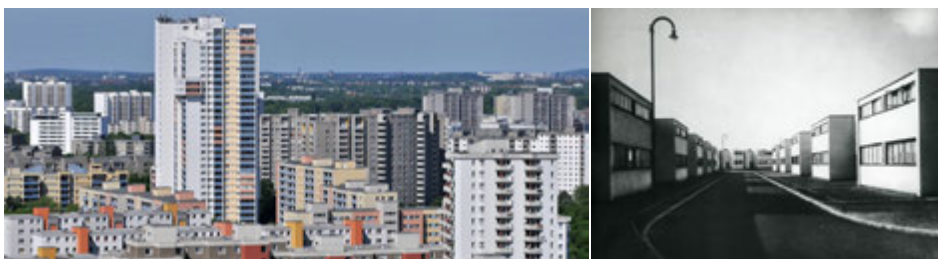


Рис. 3. Гропіусштадт (Берлін).

Fig. 3. Gropiusstadt (Berlin).

Рис.4. Вальтер Гропіус. Поселення у Дессау-Тортен. 1926 – 28 р.

Fig. 4. Walter Gropius. Dessau-Törten Housing Estate. 1926–28.

та кольорів, заповнених та відкритих просторів. Архітектурне середовище резонувало з первинною ідеєю своєю монотонністю і надмірною щільністю забудови. У такий спосіб надмірна редукція фактично вихолощувала задум Гропіуса.

До розуміння архітектурного середовища як комплексу споруди, навколишньої території та навігації нею, В. Гропіус прийшов багато в чому під впливом американського архітектора, одного із засновників органічної архітектури Френка Ллойда Райта. Треба сказати, що в кін. XIX – поч. XX ст. розуміння розвитку архітектури зводилось до потреби художньо прикрасити плоскі фасади та внутрішні приміщення будівель. Тобто про проектування простору чи дизайну архітектурного середовища в сучасному розуміння не йшлося. Тому настільки вразив німецьких архітекторів Ллойд Райт, який показав можливості роботи, власне, з простором. Відомо, що американський архітектор у 1910 році привозив виставку своїх робіт до Європи і читав лекції. Згадуючи ці події, Міс ван дер Роє писав: «Ми, молоді архітектори, відчували внутрішній розлад. Роботи цього великого майстра виявили цілий архітектурний світ небаченої сили, ясності мови та вражаючого багатства форм» (Гидион, 1984, с. 323). Ідея Френка Ллойда Райта сприйняття будівлі як єдиного цілого була новою для європейських архітекторів на той час і стала центральною темою для розвитку їхніх творчих спрямувань. Вже наступного року Гропіус запроектував і почав будувати завод «Фагус», у якому конструкція будівлі була повністю переосмислена і легка у сприйнятті, що свідчило про швидку зміну поглядів молодих спеціалістів (Гидион, 1984, с. 323).

Розглядаючи побудовані Гропіусом будинки у поселенні Дессау-Тортен (1928 р.), першому містечку, де будівлі зводились зі збірних конструкцій, можна помітити, що художні елементи відсутні повністю, архітектурні форми занадто спрощені (Фьюмара). Проте незаперечно й те, що подібна редукція було

необхідною в той час і відповідала загальним авангардним тенденціям. Наприклад, у представників De Stijl подібний підхід означав буквально духовну формулу очищення простору від усього зайвого і нашарованого традицією. Це була потреба почати нове творення з простих елементів: сучасність мала бути вибудована наново.

У подібних ідеалістичних намірах Гропіуса переконує також і його звертання до основ експресіонізму, і співпраця з його апологетами Паулем Клее та Василем Кандинським. Останні ж завжди наголошували на необхідності внутрішньо-зумовленого мистецтва, орієнтованого на духовні потреби людини. До того ж, Клее і Кандинський надихались свого часу «пошуками нової духовності» їхнього сучасника, філософа-містика Рудольфа Штайнера (Вежбовська, 2006, с. 154), який сьогодні також вважається одним із засновників органічної архітектури (Ree, 2001). Штайнеру належить проєкт споруди Гетеануму у швейцарському Дорнаху для заснованого ним антропософського руху. Перша споруда, повністю довершена, виконана в основному з дерева, згоріла у 1919 р. Тому наступну Штайнер спроектував з бетону – відбудована вона була вже після його смерті у 1927 р. (рис. 5). Архітектор робив акцент на вписаності будівлі у ландшафт, на відмові від домінування ліній на основі прямих кутів, на розвитку просторів споруди за принципом метаморфози рослин. Для Штайнера «привести пластику до руху означало відшукати саме той стиль, який відповідав сучасності» (Вежбовська, 2006, с. 34). У результаті споруда ставала обрамленням внутрішніх просторів з їхнім несподіваним розгортанням. Значну роль у інтер'єрах відігравав колір, який, фактично ставав основним середовищем (рис. 6). На думку сучасного архітектора органічної архітектури, основною метою Штайнера було створення споруд, «які б виражали внутрішню індивідуальність самої побудови і сприймалися би як живі організми» (Фьюмара, 2019). Він стверджує, що «Штайнер вірив, що спостереження розвитку архітектури допомагає людям виробити живе мислення: раз за разом проходячи такі метаморфози, людина й сама починає мислити більш пластично» (Фьюмара, 2019).

Цікаво також і те, що Штайнер і його спільники називали майбутній дім «наш Бау», що так само як і в Баугаузі вміщало ідею високого ідеалу архітектурної споруди.

Так, можна сказати, аналогічно до подій у розвитку живопису, де на початку ХХ ст. спостерігаємо феномен «Чорного квадрата» Малевича як ілюстрацію реальності того часу, як крапку, що з'являється перед початком нового речення, бачимо, що потребу писати нову сторінку історії в архітектурі і дизайні середовища відчули багато видатних архітекторів того часу. Не



Рис. 5. Рудольф Штайнер. Гетеанум. 1927. Дорнах, Швейцарія.

Fig. 5. Rudolf Steiner. Goetheanum. 1927. Dornach, Switzerland.

Рис. 6. Інтер'єр Гетеануму: концертний зал.

Fig. 6. Interior of the Goetheanum: performance hall.

винятком були й послідовники органічної архітектури та дизайну, зокрема Гуго Герінг та Ганс Шарун. Зрештою, починали вони з Гропіусом разом, і, незважаючи на певні розбіжності, час від часу опинялись у спільних проєктах і спільних об'єднаннях, як наприклад «Der Ring», заснованому у 1926 р.

За свідченням дослідників, початковим задумом першої ваймарської виставки Баугаузу у 1923 р. було представлення різних напрямів модерністичної архітектури, які, за висловом Гропіуса, розвиваються «у динамічно-функціональному напрямі без орнаменту та декору». Зокрема, органічну архітектуру мали представляти Гуго Герінг та Ганс Шарун, але пізніше Гропіус змінив свою думку і виключив їх з учасників виставки, обґрунтувавши свою позицію потребою показати не всі лінії сучасної архітектури, а лише кубічно-динамічний конструктивістський напрям. Критики означили це як розкол сучасного архітектурного руху між тенденціями інтернаціонального стилю і органічної архітектури (Blundell Jones, 1999, р. 38). Адже, власне, ідея «динамічно-функціонального» напрямку була спільною як для Гропіуса, так і для Герінга з Шаруном, як і певна причетність до експресіонізму, найчастіше не задекларована. Відмінною – ставлення до заздалегідь задуманих естетичних ідей чи форм. Саме тому орієнтація Гропіуса на інтернаціональний стиль, зрештою, остаточно роз'єднала митців.

Аналіз підходів німецьких архітекторів до проєктування, не зважаючи на розбіжності у певних питаннях, дозволяє говорити, що найважливіше досягнення періоду Баугаузу – створення особливого методу, який має сьогодні набагато універсальніше значення, аніж перейнята стилістика, відповідне трактування ліній і кольорів. Його суть – організація сучасного середовища для людини відповідно до індивідуальних рішень, що здобуваються у саморефлексії, у підвищенні власної майстерності і підпорядкуванні ідей високим ідеалам Людини майбутнього.

Зокрема, метод школи Баугауз сформувався завдяки створенню нової освітньої системи художньої освіти, яка дозволила митцям виробити нові орієнтири в сучасності, встановити взаємозв'язок між мистецтвом і ремеслом, підпорядкувати різні мистецтва у відповідності до вирішення завдань органічної єдності архітектурної споруди. Сама ж архітектурна споруда мислилась новаторами як структурна одиниця сучасності, того середовища, яке налаштовує людину на оновлене сприйняття світу і в такий спосіб дозволяє їй також гармонійно застосувати свої здібності відповідно до свого призначення. В такій концепції архітектурна споруда ставала певним ідеалом, прообразом суспільства майбутнього.

Той самий метод, ідеали і спрямованість у майбутнє, прагнення до нової організації простору, проте іншу стилістику, спостерігаємо у творців органічної архітектури. Про це свідчить діяльність архітекторів Рудольфа Штайнера, Гуго Герінга та Ганса Шаруна.

Варто нагадати, що поняття, яке сьогодні часто приписують Баугаузу, – «форма слідує за функцією», – належить Саллівану і швидше за все було сприйняте у спілкуванні з Лойдом Райтом під час його приїзду до Німеччини. Пізніше у 1925 р. Герінг сформулює власний «органічний функціоналізм», який для нього означав функціональну доцільність і відмову від упереджених естетичних форм. На відміну від Френка Ллойда Райта, Герінг відкидав правильні геометричні форми; на його думку, композиція будівлі має розвиватись вільно, подібно живому організму ("Hugo Häring", n.d.).

Герінг і Шарун були друзями. Їхні архітектурні форми також позбавлені декору і є зразком роботи з пластикою простору (рис. 7, 8). Дослідники іноді пов'язують цих двох архітекторів з проявами, близькими до Ллойда Райта. На нашу думку, у їхніх формах також прочитується вплив архітектури Штайнера, яку, за твердженням німецько-швейцарських науковців, Шарун особливо поважав а другу будівлю Гетеануму вважав найважливішою спорудою ХХ ст. Водночас, Шарун вважається найідеальнішим учнем Герінга (Raab et al., 1972, p. 18).

Попри все, нерозв'язаним залишається питання, чому Вальтер Гропіус, розуміючи загрози омертвіння запропонованих ним форм у разі сліпого наслідування іншими, усе ж таки наполегливо залишався на цій позиції прихильності інтернаціональному стилю. Адже започаткований Гропіусом метод дозволяв рухатись у різних формотворчих напрямках. Відповідь, за нашими припущеннями, пов'язана з потребою Гропіуса відмежуватися від стилю *ар нуво*, який також використовував характерні для органічної архітектури форми і вигнуті лінії (одного із засновників органічної архітектури Антоніо Гауді досі вважають



Рис. 7. Гуго Герінг. Gut Garkau (корівник) у Шарбойц, Німеччина. 1923 – 1928.

Fig. 7. Hugo Häring. Gut Garkau (cowshed) in Scharbeutz, Germany. 1923 – 1928.

Рис. 8. Ганс Шарун. Берлінська філармонія (концертний зал). 1963.

Fig. 8. Hans Scharoun. Philharmonie (concert hall) in Berlin. 1963.

представником цього стилю). Окрім того, це було пов'язано із характерною для Гропіуса «волею до форми», адже він справді чудово володів пропорціями форм і віртуозно їх комповав в архітектурі. Безумовно, з одного боку, такий підхід дозволив утвердити певну єдність стилю, а з іншого – занадто кристалізував сам метод, створивши надмірні рамки й обмеження. Зрештою, такий підхід був виправданим у часи модернізму – треба віддати належне Гропіусу. Сьогодні ж, на нашу думку, варто дати більше простору для органічних ідей, оскільки саме вони враховують людські душевні потреби у якості простору, у різноманітні просторових форм і кольорів.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

У дослідженні наголошується на доцільності говорити про актуальність не стільки стилістики Баугаузу у застосування до сучасності, скільки виробленого творчого методу і підходу, а також особливостей художньої освіти, що знову стають актуальними в умовах процесів глобалізації та викликів інформаційного суспільства. У дослідженні також виявлено спільні витоки методів Баугаузу й архітекторів органічної традиції, а також відмінність між ними, що закладена в самому методі як можливість різноманітного трактування форми.

Висновки

6

У результаті дослідження доходимо висновку, що архітектура Баугаузу і органічна мають спільні витоки і часто послуговуються одним методом, мета застосування якого – винайдення індивідуального рішення для кожної окремої ситуації. Спільне середовище, спільні проекти і курс на новаторську архітектуру

об'єднували архітекторів, які пізніше пішли різними шляхами. Сьогодні можна констатувати величезний вплив Гропіуса на сучасну архітектуру, проте цей вплив переважає саме у зрізі формально-стилістичних ознак, тобто таким чином, яким найменше хотів архітектор. Самі ж розбіжності методів полягають у різному трактуванні форми відповідно до умов і стилевих спрямувань. На нашу думку, органічна традиція не була вичерпана в часи модернізму і сьогодні набуває особливої актуальності, оскільки враховує людські душевні потреби у якості простору.

Список бібліографічних посилань

- Вежбовська, Л. Р. (2006). *Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст.* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Гидион, З. (1984). *Пространство, время, архитектура* (М. В. Леонене, & И. Л. Черня, Пер., 3-е изд.). Стройиздат.
- Гропиус, В. (1971). *Границы архитектуры* (Л. С. Пинскер, В. Р. Аронова, & В. Г. Калиша, Пер.). Искусство.
- Кьоніг, Р. (2018). "Баугауз належить розуміти, а не славити без критики". Інтерв'ю з Арне Вінкельманном, експертом у сфері архітектури з Франкфурту-на-Майні. *Goethe-Institut*. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21343958.html>.
- Мульке, В. (б.р.). Від зразкового міста до гарячої точки – і назад. *Goethe-Institut*. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21319032.html>.
- Фьюмара, Л. (2019). Что такое органическая архитектура и как она развивалась? *Простір*. <https://www.prostranstvo.media/chto-takoe-organicheskaja-arhitektura-i-kak-ona-razvivalas-konspekt-lekcii-luidzhi-fjumara/>.
- Blundell Jones, P. (1999). *Hugo Häring: The Organic Versus the Geometric*. Edition Axel Menges.
- Gropius, W. (1919). Bauhaus Manifest. *Bauhausbookshelf*. <https://www.bauhaus-bookshelf.org/>.
- Gropius, W. (1925). *Internationale Architektur* (Bauhausbuch 01). Albert Langen Verlag.
- Hugo Häring. (n.d.). *Oxford Reference*. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095921181>.
- Raab, R., Klingborg, A., & Fant, A. (1972). *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete*. Philosophisch-anthroposophischer Verlag am Goetheanum.
- Ree, P. van der. (2001). *Organische Architektur. Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20 Jahrhundert*. Verlag Freies Geistesleben.
- Whitford, F. (Writer), & Cave, J. (Producer). (1994). *Bauhaus: The Face of the 20th Century* [Film]. BBC / RM Arts.

References

- Blundell Jones, P. (1999). *Hugo Häring: The Organic Versus the Geometric*. Edition Axel Menges [in English].
- Fiumara, L. (2019). Chto takoe organicheskaja arkhitektura i kak ona razvivalas? [What is organic architecture and how did it evolve?]. *Prostir*. <https://www.prostranstvo.media/chto-takoe-organicheskaja-arhitektura-i-kak-ona-razvivalas-konspekt-lekcii-luidzhi-fjumara/> [in Russian].

- Giedion, S. (1984). *Prostranstvo, vremia, arkhitektura [Space, time, architecture]* (M. V. Leonene, & I. L. Chernia, Trans., 3rd ed.). Stroiizdat [in Russian].
- Gropius, W. (1919). Bauhaus Manifest. *Bauhausbookshelf*. <https://www.bauhaus-bookshelf.org/> [in German].
- Gropius, W. (1925). *Internationale Architektur [International architecture]* (Bauhausbuch 01). Albert Langen Verlag [in German].
- Gropius, W. (1971). *Granitsy arkhitektury [Scope of Total Architecture]* (L. S. Pinsker, V. R. Aronova, & V. G. Kalisha, Trans.). Iskusstvo [in Russian].
- Hugo Häring. (n.d.). *Oxford Reference*. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095921181> [in English].
- König, R. (2018). "Bauhauz належить розумити, а не славити без критики". Interviu z Arne Vinkelmannom ["The Bauhaus should be understood, not glorified without criticism." Interview with Arne Winkelmann]. *Goethe-Institut*. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21343958.html> [in Ukrainian].
- Muhlke, W. (n.d.). Vid zrazkovoho mista do hariachoi tochky – i nazad [From the exemplary city to the hot spot – and back]. *Goethe-Institut*. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21319032.html> [in Ukrainian].
- Raab, R., Klingborg, A., & Fant, A. (1972). *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete [Talking concrete. How Rudolf Steiner used reinforced concrete]*. Philosophisch-anthroposophischer Verlag am Goetheanum [in German].
- Ree, P. van der. (2001). *Organische Architektur. Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert [Organic architecture. Rudolf Steiner's building impulse and organic architecture in the 20th century]*. Verlag Freies Geistesleben [in German].
- Vezhbovska, L. R. (2006). *Antroposofski tendentsii v ukrainskomu mystetstvi 20-kh rr. XX st [Anthroposophical tendencies in the Ukrainian art of the 1920s.]*. (PhD Dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Whitford, F. (Writer), & Cave, J. (Producer). (1994). *Bauhaus: The Face of the 20th Century* [Film]. BBC / RM Arts [in English].

Джерела ілюстрацій

- Рис.1. <https://www.flickr.com/photos/96dpi/3761260566/lightbox/>
- Рис.2. <https://www.dezeen.com/2018/11/19/mies-van-der-rohe-modernist-architect-third-director-bauhaus>
- Рис.3. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21319032.html>
- Рис.4. <https://en.wikiarquitectura.com/building/torten-estate/#torten-1>
- Рис.5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goetheanum_von_S%C3%BCden.jpg
- Рис.6. <https://mcm-arch.livejournal.com/6673.html>
- Рис.7. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_H%C3%A4ring_Garkau.jpg
- Рис.8. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Philharmonie_asv2018-05_img1.jpg



UDC 738.1:7.038(477)"19"
DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207539

УДК 738.1:7.038(477)"19"

INTRODUCTION OF AVANT-GARDE CONCEPTS IN THE DESIGN OF HOUSEHOLD GOODS IN THE FIELD OF CERAMICS AND PORCELAIN

ВПРОВАДЖЕННЯ АВАНГАРДНИХ КОНЦЕПЦІЙ У ДИЗАЙН ПОБУТОВИХ РЕЧЕЙ У ГАЛУЗІ КЕРАМІКИ ТА ФАРФОРУ

Olha Shkolna,
<https://orcid.org/0000-0002-7245-6010>
Doctor of Art Studies,
Professor,
Department of Fine Arts,
Kyiv Borys Grinchenko University,
Kyiv, Ukraine
dushaorchidei@ukr.net

Ольга Школьна,
<https://orcid.org/0000-0002-7245-6010>
доктор мистецтвознавства,
професор,
Київський університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
dushaorchidei@ukr.net

Abstract

The purpose of the study is to identify the features of the introduction of avant-garde concepts in the design of household items, in particular, utensils in Mezhyhrya Art and Ceramics College and to track the use of modern techniques and materials by boychukists, suprematists, constructivists and art deco in domestic art and design culture. **The methodology of the research** is based on the principles of comprehensiveness, methods of general scientific comparative studies, formal-stylistic and art analyzes. **The scientific novelty** lies in the identification of artistic features of the work of avant-garde artists in the pursuit of blurring the boundaries between art and life. The specifics of the appeal to ceramics and porcelain of avant-garde artists of Mykhailo Boychuk's circle in Mezhyhrya Art and Ceramic Technical School-Institute (V. Sedlyar, I. Padalka, P. Ivanchenko, P. Musijenko, D. Golovko), groups of suprematist artists at Leningrad porcelain factory are described (K. Malevich, I. Chashnyk,

Анотація

Мета дослідження – виявити особливості впровадження авангардних концепцій у дизайн побутових речей, зокрема, посуду у Межигірському мистецько-керамічному технікумі та відстежити застосування сучасних технік і матеріалів бойчукістами, супрематистами, представниками конструктивізму й ар-деко у вітчизняній художній і проектній культурі в галузі кераміки та фарфору. **Методологія дослідження** базується на всебічному розгляді, на методах загальнонаукової компаративістики, формально-стилістичному та мистецтвознавчому аналізі. **Наукова новизна** полягає у виявленні художніх особливостей творчості митців авангардного напрямку в прагненні до стирання меж між мистецтвом і побутом. Охарактеризовано специфіку звернення до кераміки і фарфору художників-авангардистів кола Михайла Бойчука у Межигірському мистецько-керамічному технікумі-інституті (В. Седляр, І. Падалка, П. Іванченко,

M. Suietin), as well as J. Dindo, who balanced between constructivism, suprematism and art deco. **Conclusions.** The results of the study show a certain phenomenon of avant-garde artists from different schools developing in different countries, which consisted in the implementation of often very similar ideas in the design of household items. It was found that this phenomenon was caused not so much by the influence of artists on each other, as by the source of common worldviews. Both the representatives of the Bauhaus and the Ukrainian avant-garde proceeded primarily from the need to modernize life, the rejection of the dominance of historical styles in the design of things. Thus, the details of everyday life, like utensils, get the maximum simplification of forms, the use of new, sometimes unusual materials to the embodiment of graphic decor, inherent in a certain avant-garde direction.

П. Мусянко, Д. Головка), групи митців-супрематистів на Ленінградському фарфоровому заводі (К. Малевич, І. Чашник, М. Суєтін), а також – Ж. Діндо, яка балансувала між конструктивізмом, супрематизмом й ар-деко. **Висновки.** Результати дослідження засвідчили певний феномен митців-авангардистів різних шкіл на території Європи, що полягав у втіленні часом дуже подібних ідей у дизайнні побутових речей. З'ясовано, що викликане це явище не стільки впливом митців одних на одних, скільки витоком із спільних світоглядних настанов. Як представники Баугаузу, так і українські авангардисти виходили передусім з потреби осучаснення побуту, відмови від домінування історичних стилів у дизайні речей. Таким чином, деталі побуту, в даному разі посуд, здобувають максимальне спрощення форм, застосування нових, часом незвичних матеріалів до втілення графічного декору, притаманного певному авангардному напрямку.

Key words:

boychukism, avant-garde, suprematism, Bauhaus, Mezhyhirya Art and Ceramic Technical School-Institute.

Ключові слова:

бойчукізм, авангард, Баугауз, супрематизм, Межигірський мистецько-керамічний технікум-інститут.

Introduction 1

The beginning of twentieth century throughout Europe marked the change of artistic models and forms of artistic creativity. Ukrainian artists also did not stay away from these significant historical processes. Among other notable phenomena of the avant-garde movements of the early 1920–1930's, Ukrainian boychukism stood out. It was connected both with the legacy of classical art (Byzantium, the Italian Renaissance, the lines of the neo-Russian version of modernism) and with the expressive impulses of neo-primitivism, derived, on the one hand, from folk art and, on the other, from the aesthetics of the new proletarianism. which exploded with an «explosive mixture» of folk art and social art simultaneously on several continents (a striking example were the parallels in Mexican art of the same period).

For European modernism, the period of the 1920s is a time of reminiscences of rationalist and neo-folk modernism, which organically grew into art deco (in Germany, Austria, Belgium, these historical styles in the exhibition of authentic works of decorative and applied art and individual easel paintings are not divided into periods); reflections on post-impressionism and fauvism (France),

propaganda graphics (Russia, partly Ukraine), posters (Czech Republic, Austria, Russia), cubism (Spain, France), cubo-futurism (Italy, France), expressionism (Germany, Poland, France, Italy), constructivism (Ukraine), boychukism (Ukraine), muralism (Mexico, Russia) (Campbell, 2003), Bauhaus (Germany, Austria), etc.

The names of artists who laid the foundations of European modernism, some of whom come from Austria and its former territories (Czech Republic, Western Ukraine, Hungary, Poland), are known all over the world today. Outstanding artists Gustav Klimt, Alphonse Mucha, Amedeo Modigliani, Josephine Dindo, Alexander Arkhipenko, Kazimir Malevich, Vasily Yermlyov, Marianna Brandt are still not completely exhausted by the European consumer, and their works are like real classic masterpieces. remain relevant in souvenirs, interior decorations, modern design gifts, etc.

The aim of resears is to identify the features of the introduction of avant-garde concepts in the design of household items, in this case, utensils; track the use of new techniques and materials by representatives of various avant-garde schools; identify the participation of representatives of Ukrainian culture in this process.

**The
methodology
and analysis
of sources**

2

The research uses methods of general scientific comparative studies, formal-stylistic and art analysis. The source base of the study consists of publications in some areas of avant-garde art.

Thus, in his fundamental work on the Bauhaus, M. Droste (2011) reveals the peculiarities of the formation of German design, which further influenced the development of design in Austria, Russia, Israel and the United States. In the monograph of the scientist B. Campbell (2003) reveals the essence of the significance of Latin American murals with obvious mutual enrichment of avant-garde concepts in socio-cultural, political and artistic life during the twentieth century.

The works of K. Malevich, V. Yermlyov, O. Exter, O. Bohomazov and a number of other prominent artists of the Ukrainian avant-garde without exaggeration are devoted to the works of D. Horbachov (2006; 2017). In the latter, Professor Dmytro Horbachov touched upon the creative pursuits of the author of «Black Square» K. Malevich, who, together with I. Chashnyk and M. Suietin, worked on the creation of suprematist Soviet porcelain.

Domestic features of the development of artistic ceramics and porcelain-faience are covered in several publications of O. Shkolna. In one of them, the author revealed the typical Soviet visions of the avant-garde in porcelain and ceramics of the representative of the Ukrainian nobility of Poltava region E. Trypilska, who worked for some time at the Lomonosov porcelain factory in Russia. Her colleagues at the mentioned enterprise were sculptors and artists from Ukraine A. Bruschetti-Mitrokhina and legendary sisters Olena and Natalia

Danko. In the works of these four «caryatids» sculptures of Soviet porcelain, in fact, embodied the best avant-garde experiments, as well as – the search for art deco of Soviet society in the 1920's – 1930's (Shkolna, 2017).

Works by I. Padalka, V. Sedlyar, P. Ivanchenko, I. Zaika, D. Golovko, P. Musijenko, J. Dindo, luminaries of boychukism and suprematism in professional ceramics and samples of avant-garde post-revolutionary porcelain for enterprises of the domestic industry «Ukrfarforfayans (Glass) trust» are dedicated to the monograph of O. Shkolna (2011a; 2011b). The topic is supplemented by the same author's research on the Mezhyhirya Art and Ceramic Technical School-Institute (Shkolna, 2014) and a scientific article covering the sculptures of Josephine Dindo (Shkolna, 2016).

**Results
of the
research**

3

Since the late 1910s, artistic and design changes have taken place synchronously in Europe and North America, turning people's notions of the realm of craft and industry upside down. Since then, after a creative search in the German school Bauhaus (1919–1933), a new view of design as a form of «culture of things», «things-machines», which is characterized by aesthetic expressiveness, expediency, utilitarian beauty, ergonomics, compositional perfection and ideological content was formed.

Representatives of the Bauhaus influenced the new experience of those who wanted to fill everyday life with art around the world – from Russia to Mexico and the United States. One of the new directions in the «spiritualization of matter» was the work of the Bauhaus representative, sculptor and graphic artist Gerhard Marx, who began working at the invitation of Walter Gropius in 1919.

As the artist was appointed master of forms of ceramics workshop, under his personal influence and supervision experimental ceramic and glass products were designed and embodied in the material, in particular, teapots with flasks and coffee makers with evaporators. Thus, as a result of technological research and changes, the first samples of works for mass production appeared, for example, the famous coffee maker «Sintrax», 1924. Unfortunately, in the same year G. Marx left the Bauhaus (Berghausen, 2019).

It is noteworthy that of all the things created by the Bauhaus, the most successful and popular were the metal utensils created by Marianne Brandt (fig. 1). According to the researcher Nadine Berghausen, the strict and original language of design was felt in the finished products of her authorship, especially in household items. The researcher draws attention to the fact that, for example, in coffee and tea sets made by Brandt in a metalworking workshop, «the need to mutually adapt objects to a single artistic design» is neglected: that they are from different sets, because the decisive factor in their design was the function, not the general appearance of the service»



Рис. 1. Маріанна Брандт. Кавоварка, попілничка і сервіз для кави й чаю. 1924–1926, 1928–1929 рр. Баугауз.

Fig. 1. Marianne Brandt. Coffee maker, ashtray and set for coffee and tea. 1924–1926, 1928–1929. Bauhaus.

(Berghausen, 2019). The researcher concludes that Marianne Brandt's teapot is «one of many examples of abandonment of arts and crafts» and, consequently, the legitimacy of the Bauhaus-style principle of «form follows function», which emerged long before the school (Berghausen, 2019).

The work of this artist brought to the design of Bauhaus a culture of art form, which then, multiplied by the decoration of simple geometric shapes – such as a circle, square, triangle and a favorite art deco zigzag – German experts «fertilized» the imagination of many cells.

The success of M. Brandt's metal sets, which came to the Bauhaus after Gerhard Marx, was essentially a combination of several ideological components of the new art, perceived by G. Marx. Namely – a new theory of combining design with high art, thanks to which in one thing it was possible to find both artistic value and utilitarian expediency (Markiv-Bukovska, 2018).

In fact, these were the beginnings of a real industrial design with styling elements, in which kettles, coffee pots, ashtrays began to look like something like dishwashers or aircraft. So Weimar and Dessau in a new elegance, multiplied by functionalism, revolutionized the seemingly familiar world of tableware.

Later, forty years later, Walter Gropius returned to the avant-garde search for the style of «constructive-functional» utensils of the 1920s, when he was able to embody the long-cherished Bauhaus designs in porcelain. Thus appeared his tea set for mass production in the noble replicated material of the Rosenthal firm, in which he sought to achieve the impeccable perfection that K. Malevich, I. Chashnyk, and M. Suietin were able to embody at the beginning of the century in the Soviet Union; Boychuk artists and J. Dindo.

Soviet artists of the new formation focused on designing in the field of tableware not as a tribute to the need for food, but as a conscious act of creating a new aesthetic reality, in a period parallel to the early Bauhaus. In the USSR at that time they did not call themselves designers, but professed «the love of things», «agitation art», «avant-garde art», «industrial art» and «industrial art». Moreover, the last two terms were not considered identical, although their translation, in fact, means synonymous concepts. Industrial art was mostly manifested in the decor – especially in the genre of the so-called «industrial landscape»; instead, «industrial art» meant replicated art, in fact, close to the concept of design as the implementation of certain operations to create a product, mostly related to light industry (design, construction, modeling, art technology).

The design of everyday objects in the Soviet Union has been raised to a high level of relevance as the most popular art that can become the property of every home, and therefore should become propaganda and replace the visions of the poster. From now on, social housing could not be separated from the new «social» utensils, which brought to the masses the aesthetics of «revolutionary design», designed to bring about radical changes in the minds of people within the new ideology.

In the wake of the rise of power and industrial renewal of the Soviet country, several Ukrainian artists who worked for the needs of the USSR began to gain new creative experience. Among them, in particular, are K. Malevich, P. Musijenko, P. Ivanchenko Sr. and J. Dindo.

Thus, the first of these artists, Kazimir Malevich, a Kyivan, art theorist, from 1916 followed the path of «cubism – futurism – suprematism» Eventually, he put his theoretical ideas into practice. Thus, in 1922 K. Malevich, together with his avant-garde students I. Chashnyk (1902–1929, a native of Belarus, now the territory of Lithuania) and M. Suietin (1897–1954, a native of Russia) was invited to cooperate with the Leningrad porcelain factory. The three of them began to develop unique examples of Soviet suprematian ware, where form and decor were subject to the ideas of geometrization (higher objectification of matter).

Noting that it was during this period that Malevich became interested in three-dimensional forms, modern researchers sometimes ironically characterize the achievements of the creator of the «Black Square» in the field of tableware design: «He founded a forms laboratory at the plant, where he created the famous «half-cups» and a kettle – an outstanding example of design's victory over functionality and convenience» (Zymoglyadov, n.d.). K. Malevich himself noted about the designed works: «This is not a kettle – this is the idea of a kettle». And in 1927 in Germany Malevich told how

once, «for artistic fun» he halved a cup: «At first the wife swore, but soon got used to scooping up half a cup of flour from a bag» (Zimoglyadov, n.d.).

Thus, in 1923, this triad of artists – K. Malevich, I. Chashnyk and M. Suetin – made dishes (fig. 2), which fit perfectly into the new suprematic understanding of form (extremely close to Bauhaus), which prepared new search for boychukists and associate of the latter, sculptor of a unique creative range – Josephine Dindo.



Рис. 2. Супрематичний фарфоровий сервіз Казимира Малевича. Супрематичні розписи І. Чашника (ліворуч) та М. Суєтіна (праворуч). ЛФЗ. 1923.

Fig. 2. K. Malevich Suprematist Tea set, Porcelain. Suprematist paintings by I. Chashnyk (left) and M. Suetin (right). Made by Lomonosov Manufacture, St. Petersburg. 1923.

Josephine Dindo (a Polish by birth who spent her childhood in Warsaw and Riga and found herself in Kharkiv as a teenager) belongs to a cohort of prominent Ukrainian artists of the avant-garde era. She was an associate of the constructivist Vasyl Yermlyov and Mykhailo Boychuk, an outstanding sculptor who worked on the border of constructivism and art deco. The artist also designed tableware. In addition, she collaborated with associates of Mykhailo Boychuk, who created a ceramics center with new plastic canons in Mezhyhirya near Kyiv. These were Lev Kramarenko, Pavlo Ivanchenko, Panteleimon Musijenko, Ivan Padalka, Dmytro Golovko, Oksana Pavlenko and Vasyl Sedlyar (Horbachov, 2017).

For example, Josephine Dindo's husband, Bernard Kratko, was a professor of sculpture and later rector of the Kyiv Art Institute, where Mykhailo Boychuk, Lev Kramarenko, and Vasyl Sedlyar taught. During 1926–1927, the director of the Mezhyhirya Art and Ceramic Technical School, Vasyl Sedlyar, traveled with Mykhailo Boychuk on a business trip abroad to Germany, Italy, as well as Germany and France, after which the most talented Ukrainian female sculptor

was able to visit Germany to gain creative experience. of that time – Josephine Dindo.

Some artists filled the center of Mezhyhirya ceramics with the ideas of their teacher Mykhailo Boychuk about a qualitative semantic and stylistic renewal of art. Artists Vasyl Sedlyar and Oksana Pavlenko, a couple who took over the leadership of the Mezhyhirya Technical School from Lev Kramarenko, a professor at the Kyiv Art Institute (a former teacher at the only school in the Russian Empire, the Hlynsk School of Ceramic Instructors), saw the clay as a new material for plastic experiments.

Since they did not potter themselves, they tried to convey to their pupils the very concept of the new art of Mykhailo Boichuk's school. And this was manifested, first of all, in the innovative understanding of design as such and the organization of the educational and creative process. V. Sedlyar sought to model the new school on the basis of the equivalent interaction of lecturer and student as a «productive production team», the focus of which was the utilitarian nature of the object of design, and its place in everyday life, among other things, and the effect of this object. project on the viewer-user (Voron, 2020).

Such a systematic approach, as well as the desire to erase the boundaries between the concepts of «artist» and «artisan» now allow us to draw a parallel educational system in this Ukrainian institution with the famous Bauhaus school (fig. 3). In Mezhyhirya Art and Ceramic Technical School, similarly to the structure of the German school of design, there were workshops of stone masses, refractory and fine ceramics, a model workshop and a ceramic laboratory (fig. 4).



Рис. 3. Гончарна майстерня та схема викладання комплексу дисциплін школи дизайну Баугауз. 1920-ті рр.

Fig. 3. Pottery workshop and scheme of teaching a set of disciplines of the Bauhaus design school. 1920s.



Рис. 4. Заняття в керамічній майстерні та вивчення графіки у Межигірському технікумі. 1920-ті рр.

Fig. 4. Classes in the ceramic workshop and the study of graphics at the Mezhyhirya technical school. 1920s.

V. Sedlyar and O. Pavlenko believed that the student should develop comprehensively and master both artistic disciplines and technological skills. In addition to drawing and composition, students studied chemistry and mathematics. Considerable attention was paid to the development of personal qualities and the formation of a broad worldview as a necessary component of a professional artist, along with the ability to live in a team. «The student's study day consisted of four hours of lectures, four hours of production, independent classes and extracurricular reading. In the evening, students had club classes: they discussed, sang, and did theater» (Voron, 2020).

The experiments of the creative couple with graphics on ceramics tried to rethink in narrative works such as panels on plates and bowls talented artist Easel Ivan Padalka (came with 15 students from Myrhorod Art and Ceramic College named after M. Gogol), where he taught (fig. 5), master of the universal creative range



Рис. 5. І. Падалка. Декоративна тарілка «Пролетарій-Мамай». Межигір'я. 1924.

Fig. 5. I. Padalka. Decorative plate «Proletarian-Mamay». Mezhyhirya. 1924.

Panteleimon Musijenko and potters-ceramists Dmytro Golovko and Pavlo Ivanchenko, who came to Mezhyhirya from Hlynsk with Lev Kramarenko.

The ideas of the boychukists developed especially after the European studies of Vasyl Sedlyar and Ivan Padalka in the museum collections of Germany, France, Italy, and Austria, which became possible with the support of the then rector of the Kyiv Art Institute Ivan Vrona.

A series of works «Europe», which became the creative result of these trips, was published in 1928 at the exhibition of artists of the Association of Revolutionary Art of Ukraine in Kyiv, and in 1929 at the exhibition of Ukrainian engraving and drawing in Moscow. And although the consequences of success for the galaxy of boychukists were deplorable (most of them were repressed and shot in the 1930s), as an artistic phenomenon boychukism continued to develop in the ceramics of Mezhyhirya, agitation faience of Bud, Baranivka, centers of art education throughout Ukraine, corresponding to the modernist trends of contemporary art in Austria, Germany, France, Italy, Spain and Mexico.

It is important to note that the search of Mezhyhirya masters forming was related mainly to folk ceramics and sculpture, in the dishes they implemented only designer paintings in the style of boychukism (fig. 6).



Рис. 6. Бойчукізм. Тарелі з розписом П. Мусієнка. Фарфор. 1920-ті – поч. 1930-х рр. Зб. НМУНДМ.

Fig. 6. Boychukism. Plates painted by P. Musijenko. Porcelain. 1920 – beginning 1930s. The National Folk Decorative Art Museum.

Close at the same time to M. Boychuk and V. Yermilov in his Kharkiv creativity period Josephine Dindo made a several unique products at the Gorodnytsia Porcelain and Earthenware Factory during the late 1920s and early 1930s, the style of which was on the verge of constructivism, suprematism and art deco. These were, first of all, vessel designs of teapots, and, to a greater extent, coffee pots of elongated geometrized proportions. Thus, in the

materials of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine preserved photographs of design projects and embodied in porcelain (stone mass?) Works of the sculptor (fig. 7).



Рис. 7. Проекти і втілені у фарфорі геометризовані чайно-кавові форми кінця 1920-х – поч. 1930-х рр. Фотокопії з фонду Ж. Діндо ЦДАМЛМУ

Fig. 7. Projects and implemented porcelain geometrized forms for tea and coffee of the late 1920 – beginning 1930s. Photocopies from the fund of J. Dindo. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine

Given her business trip to Germany in the late 1920s, where Bauhaus continued to work at the time, and in particular M. Brandt, as well as close collaboration with leading artists of the Headquarters of the Porcelain Trust in Russia, where the creative achievements of K. Malevich and I. Chashnyk and M. Suietin were heard, the vectors of the artist's creative search and the interconnectedness of all the mentioned artistic processes seem clear.

**Scientific
novelty and
practical
significance
of the
research**

4

lies in the identification of artistic features of the work of avant-garde artists in the pursuit of blurring the boundaries between art and life. The specifics of the appeal to ceramics and porcelain of avant-garde artists of M. Boychuk's circle in the Mezhyhirya Art and Ceramic Technical School-Institute (V. Sedlyar, I. Padalka, P. Ivanchenko, P. Musijenko, D. Golovko) and the group of Suprematist artists in Leningradsky are described. porcelain factory (K. Malevich, I. Chashnyk, M. Suietin) and J. Dindo, which balanced between constructivism, suprematism and art deco.

Conclusions

5

Thus, the introduction of avant-garde concepts in the design of household items in the field of ceramics and porcelain in the first third of the twentieth century. relied on the achievements of Gerhard Marx and Marianne Brandt at the Bauhaus; parallel searches of K. Malevich, I. Chashnyk and M. Suietin, which took place in the creative laboratory of the Leningrad Porcelain Factory; the search for another reality (mostly in paintings) in the followers of Mykhailo

Boyчук in Ukraine – V. Sedlyar, P. Musijenko and P. Ivanchenko, as well as in the plasticity of new proletarian forms of tableware on the verge of constructivism, suprematism and art deco in the work of J. Dindo, who, in turn, had the opportunity, like K. Malevich, in 1927, to get acquainted with the achievements of the Bauhaus and the Verkbund in Germany under time of creative business trip.

Therefore, it can be noted that the clear creative shifts in the design of tableware in the 1920s and early 1930s on the map of Europe (Germany – Russia – Ukraine) are inseparable and interconnected.

In turn, a certain enrichment of experience and a «Eurocentric» mixture of avant-garde, art deco and modernism of the boychukists with elements of neo-folk proletarian-peasant Ukrainians in painting, graphics and monumental-decorative art became a pretext in Soviet times for accusations of nationalism and nationalism.

However, in terms of time, it is clear that the French Fauvists, Italian Expressionists and Futurists and their Ukrainian and Russian counterparts (Olexandra Exter, Olexandr Bohomazov, Kazimir Malevich, Volodymyr Tatlin and others), Hungarian-Austrian artist Bela Witz, Mychailo Boychuk and his the school and the Mexican muralists worked entirely in the spirit of the development of European art of the 1910s / 1920s–1930s, fluid-enhanced by the German Bauhaus and the Austrian Vienna Workshop within the Arts and Crafts movement, whose work further fertilized Soviet art., America and Israel.

References

- Berghausen, N. (2019). 100 rokiv Bauhauzu. Oblashtuvannia zhyttievkyh protsesiv [100 years of the Bauhaus. Arrangement of life processes]. *Goethe-Institut*. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21356390.html> [in Ukrainian].
- Campbell, B. (2003). *Mexican murals in times of crisis*. Tucson [in English].
- Dege, Sh. (2019, March 18). 100 rokiv Bauhauzu: idej, yaki staly klasykoju svitovoho dizajnu [100 years of the Bauhaus: ideas that have become classics of world design]. *Deutsche Welle*. <https://p.dw.com/p/3DtGI> [in Ukrainian].
- Droste, M. (2011). *Bauhaus. 1919–1933*. Naschen [in German].
- Horbachov, D. (Comp.). (2006). "Vin ta ya byly Ukraintsi". *Malevych ta Ukraina: antolohiia ["He and I were Ukrainians." Malevich and Ukraine: an anthology]*. SIM studiiia [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2017). *Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX stolittia [Avantgarde. Ukrainian artists of the first third of the 20th century]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kratko Bernard Mykhailovych (1884-1960) i Dindo Zhozefina Konstantynivna (1902–1954), ukrainski radianski skulptory [Kratko Bernard Mykhailovych (1884–1960) and Dindo Zhozefina Konstantynivna (1902–1954), Ukrainian Soviet sculptors]. (1977–1979). (Fund 330, Inventory 1-3). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Markiv-Bukovska, N. (2018, September 29). Zhinky Bauhauzu: metaleva maistrynia Marianne Brandt [Bauhaus women: metal master Marianne Brandt]. *Prostir*. <https://www.prostranstvo.media/zhynki-baugauzu-metaleva-majstrinja-marianne-brandt/> [in Ukrainian].

- Shkolna, O. V. (2011a). *Kyivskiy khudozhnii farfor XX stolittia [Kyiv artistic porcelain of the XX century]. Den pechaty [in Ukrainian].*
- Shkolna, O. V. (2011b). *Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy [Porcelain-faience of Ukraine of the XX century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes] (Vol. 1). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].*
- Shkolna, O. V. (2014). Mezhyhirskiy khudozhno-keramichniy tekhnikum-instytut [Mezhyhiria Art and Ceramic Technical School-Institute]. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura, 9, 60-65 [in Ukrainian].*
- Shkolna, O. V. (2016). Plastyka Zhofefiny Dindo v khudozhnikh zbirkakh Ukrainy [Josephine Dindo's sculpture in art collections of Ukraine]. *In-Art*. <http://be-inart.com/post/view/704> [in Ukrainian].
- Shkolna, O. V. (2017). Yevropeisko-aziiski transformatsii v tvorchosti opishnianky Yelyzavety Trypilskoï [European-Asian transformations in the work of Yelyzaveta Trypilska]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts, 36(14), 118-137 [in Ukrainian].*
- Voron, B. (2020, January 13). "Tse ty burzhui" – mezhyhirska keramika mizh SRSR ta Yevropoiu ["It's you bourgeois" – intermountain ceramics between the USSR and Europe]. *Art-Prostir*. <https://artes-almanac.com/ce-ty-burjui-mezhyhirska-keramika-mizh-srsr-i-evro/> [in Ukrainian].
- Zimogliadov, A. (n.d.). Malevich i predmetnoe [Malevich and the subject]. *Artkhiv*. https://artchive.ru/publications/2103~Malevich_i_predmetnoe [in Russian].



UDC 76:7.05](477)

УДК 76:7.05](477)

DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207544

THE IMPORTANCE OF MELLER'S MODEL WORKSHOP EXPERIENCE FOR MODERN DESIGN EDUCATION

ЗНАЧЕННЯ ДОСВІДУ МАКЕТНОЇ МАЙСТЕРНІ МЕЛЛЕРА ДЛЯ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Andriy Budnyk,

<https://orcid.org/0000-0002-0719-2231>

PhD in Art Studies,

Senior Lecturer,

Kyiv National University
of Culture and Arts.

Kyiv, Ukraine

budnik_andriy@ukr.net

Андрій Будник,

<https://orcid.org/0000-0002-0719-2231>

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач,

Київський національний університет
культури і мистецтв,

Київ, Україна

budnik_andriy@ukr.net

Abstract

Research aim. To analyze the activities of the model workshop of the Berezil Artistic Association under the leadership of V. Meller, to establish the influence on modern graphic design.

Research methods. Historical-comparative, study of art analysis. **Scientific novelty.** For the first time, attention is focused on the activities of the model workshop in the field of design of printed products with the provision of relevant visual evidence. The analysis revealed features that relate the design activities of the workshop with the modern advertising paradigm. An attempt is made to determine the educational achievements of the formation and their agreement with other art schools of the time.

Conclusions. Undeservedly little-studied activity of the model workshop in the field of printed products is one of the highest achievements of Ukrainian graphic design of the twentieth century and corresponds with similar experiments in other countries. The commonality of program principles, the identity of the applied artistic techniques and technical means with the cor-

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати діяльність макетної майстерні Мистецького об'єднання «Березіль» під керівництвом В. Меллера, встановити її вплив на сучасний графічний дизайн. **Методи дослідження.** Історично-порівняльний та мистецтвознавчий методи аналізу. **Наукова новизна.** Вперше зроблено акцент на діяльності макетної майстерні у сфері оформлення друкованої продукції із наведенням відповідних візуальних доказів. У процесі аналізу виявлено риси, що споріднюють дизайнерську діяльність майстерні із сучасною рекламною парадигмою. Зроблено спробу визначити освітнянські здобутки формації та їхню суголосність з іншими мистецькими школами того часу. **Висновки.** Маловивчена діяльність макетної майстерні у царині друкованої продукції належить до одного з найвищих досягнень українського графічного дизайну початку ХХ ст. і гідно кореспондується із подібними експериментами в інших країнах. Відстежується спільність програмних засад, ідентич-

rection towards the specifics of the theatrical process on the part of the model workshop and the branches of Bauhaus, De Stijl, Vkhutemas artistic practice are traced.

ність вжитих художніх прийомів і технічних засобів макетної майстерні та осередків художньої практики Баугаузу, De Stijl, ВХУТЕ-МАСу. Водночас, специфіку макетної майстерні Меллера визначає її спрямованість у бік театрального процесу.

Keywords: **Ключові слова:**

Berezil, model workshop, Vadym Meller, design of printed products, Ukrainian constructivism, magazine, theatrical poster.

Мистецьке об'єднання «Березіль», макетна майстерня, Вадим Меллер, український конструктивізм, дизайн друкованої продукції, журнал, театральна афіша.

Introduction

The 1920s and 1930s brought Ukrainian art to the world level. Fortunately, formal and substantive innovation in art coincided with the state policy of «indigenization», which was reflected in the Ukrainization of content. Romantic and sincere expectations of social post-revolutionary progress in the future coincided with a high concentration of world-class artists in a certain area, who were aware of their «superiority» and enthusiastically worked on the idea of communist construction. However, they realized the fallacy of this path much later.

Things that were performed as purely functional (posters, programs, magazine design) have outgrown the utilitarian nature and over the centuries have acquired the status of priceless treasures of national design. His achievements can be considered on a par with the achievements of such formations as Bauhaus, De Stijl, and Vkhutemas.

The scenography of those times became no less important than directing or acting, the artist in the theater became a co-creator of the action. Different styles of the European avant-garde were used in the stage design: expressionism, constructivism, cubofuturism, and suprematism. This happened at a time when Ukrainian innovators were mostly constructivist in the advertising and printing spheres. In the design of printed publications, functionality comes to the fore, the unnecessary secession decor, characteristic of the theatrical poster of private enterprises of the early twentieth century, disappears. Changing the function of the creator in the theatrical process required the education of their artistic staff.

Research aim. Identify the activities of the model workshop of the Art Association «Berezil», which relate to graphic design; to establish connections, both formal and programmatic, in the field of education between Ukrainian constructivism and Bauhaus; to trace the significance of the pedagogical experience of the model workshop for modern design education.

**The
methodology
and analysis
of sources** **2**

The research is based on the application of historical, comparative, and art methods of analysis. The empirical source base of the research is the photographic material taken by the author of the article at thematic exhibitions, library, and museum funds.

The work of both Vadym Meller himself and the model workshop he heads is increasingly coming to the attention of the general public and scientists. These are gift monographs, albums (Horbachov, 1996; Mudrak & Rudenko, 2015), and numerous articles in specialized magazines. However, the group's design activities in the publishing field have not been studied in details yet: attention has been paid, for the most part, to the purely theatrical specifics of creating stage layouts or costume sketches (Dmytrenko, 2014; Yermakova, 2017; Chechyk, 2016; 2017). However, in the typography of the model workshop, we are dealing with the embryos of Ukrainian-language graphic constructivism – a direction that significantly influenced the domestic graphic design of the twentieth century. and remains relevant today. Besides, the pedagogical methodology that has matured within the workshop deserves attention, because the value of its achievements is important for modern design education.

**Results
of the
research** **3**

In 1923, a year after Les Kurbas founded the Berezil Theater, a «model workshop» was organized under the direction of Vadym Meller, which specialized in the design of performances. Unfortunately, we do not have an exact picture even of the signed theatrical sketches: «As a result of opposite information, we cannot claim that the design was invented by M. Simashkevych, invented by V. Shklyajev or designed by V. Meller. All of them worked on the play together, which was reported in the newspapers, and the press called the more experienced V. Meller an artist-designer» (Veselovska, 2010, p. 175). It is even more difficult to establish the authorship of unsigned typographic works, so it is worth trying to at least outline the design genres that the workshop was engaged in.

As there is no author's signature on the products of «model workshop», it is necessary to establish authorship on indirect grounds.

From the article «Berezil Model Workshop» published in the magazine «Theater Barricades», we learn that Meller is recognized as a senior master in the model workshop, and it includes 3rd year students of the Meller Institute of Art class, as well as other students: «During its existence, the workshop performed in corpore the tasks of the director's laboratory «Berezil» models for the scenography «Kings» by Shevchenko, directed by laboratory assistant P. Dolyana. The works were reviewed and discussed by the entire director's laboratory led by Les Kurbas and were mostly considered worthy of use on stage. Models for the «Captivity of Babylon» directed by G. Ignatovych will be completed this week» ("Maketna maisternia", 1924, p. 19). The author of the quoted article also gives us an idea of the specifics of the workshop: «In addition to work on the tasks of the Director's Laboratory, the workshop conducts internships on

stage. The model workshop members was commissioned to sketch actors in different roles to create an album of productions of Berezil's workshops ("Maketna maisternia", 1924, p. 19).

Indirectly, we can assume that Meller's wife, Nina Genke-Meller, was also involved in the case, as it is known that she is the author of the cover of the magazine «Theater Barricades».

If we trace the activities of the community in all types of graphic design, we will see that the model workshop was engaged in creating what in the modern language of advertising is called logos, billboard design, editing of multi-page publications, three-dimensional objects, corporate clothing or fashion illustration, souvenir products, branding, etc. Next, we will consider in detail each type of activity.

Creation of logos. The Berezil logo, which can be considered the main domestic theatrical symbol of the 1920s, was developed personally by Vadym Meller (fig. 1.1). In addition to the modern geometric approach in the decision of the sign in the model provided for a change of year, which performed then innovative function of fixing the period of the show. This design is of paramount value for researchers of the theatrical process in general and design in particular, because the assembly posters did not put the years and the date of printing can be set only on indirect grounds. The typographic reproduction of the sign differs slightly from the original sketch with a greater emphasis on the composition of the letters M (artistic) and O (association) (figs. 1.3, 1.4), as opposed to the dominance of B (Berezil) in the handmade version (fig. 1.1). Of course, the practical application of such a construction required close author's supervision, as sometimes the pragmatic scheme included numbers with serifs from fonts of a historical nature (fig. 3.1). In addition, the scope of use of the logo was quite wide: from souvenirs (fig. 1.2) to outdoor advertising (fig. 5). The use of the sign was stopped after May 1926 due to the reorganization of the Berezil into the Central Theater of the Republic with a permanent location in Kharkiv. To understand how avant-garde Meller's logo was, it is worth looking at theatrical stamps of the time, which were made by artists of not the last row: Mykhailo Zhuk, Solomon Mandel, Ohrim Sudomora (figs. 2.1–2.4.).

To Meller's constructivist work can be added his monogram on theatrical sketches, which uses the Latin letters W and M. In its construction it is much closer to the modern logo than to the established author's signature (figs. 3.1, 3.2). In our opinion, such a monogram could be created only by a person aware of European cultural life – not to mention the sign of the «Vienna Workshops» ("Wiener Werkstätte", 2020), founded in 1903 by Koloman Moser and Josef Hoffmann (fig. 3.3). And if you dive into the monograms of Viennese Art Nouveau artists, you can find something in common in the Berezil logo with a personal brand, such as Ernst Stöhr, which in no way indicates plagiarism, but, on the contrary, proves the artist's acquaintance with the best European.



Fig. 1.1. Vadym Meller. Sketch of the logo of AA «Berezil». 1923. Paper, gouache. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine. Photo by the author.

Рис. 1.1. Вадим Меллер. Ескіз логотипу МО «Березиль». 1923 р. Папір, гуаш. Збірка Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Фото автора.

Fig. 1.2. Use of the logo on souvenirs. Berezil sign. 1926. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine. Photo by the author.

Рис. 1.2. Використання логотипу на сувенірній продукції. Значок «Березолю». 1926 р. Збірка Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Фото автора.

Fig. 1.3, 1.4. Typographic reproduction of the logo. 1924, 1926. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine. Photo by the author with the year-posters.

Рис. 1.3, 1.4. Типографічне відтворення логотипу. 1924, 1926 р. Фото автора з афіш відповідних років (збірка МТМКУ).



Fig. 2.1. Mykhailo Zhuk. The sign of the Maria Zankovetska Theater. Paper, woodcut. 1923. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine. Photo by the author.

Рис. 2.1. Михайло Жук. Знак театру імені Марії Заньковецької. Папір, ксилографія. 1923 р. (МТМКУ). Фото автора.

Fig. 2.2. SM (Solomon Mandel?). Sign of the State Theater for Children. Kyiv. Photo by the author from the poster «Ho» in 1929. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine.

Рис. 2.2. С. М. (Соломон Мандель?). Знак Державного театру для дітей. Київ. Фото автора з афіші «Хо» 1929 р. (МТМКУ).

Fig. 2.3. Unknown author. Donbass State Drama Theater (from Stalino region) «Donderzhdrama». Season 1929 - 1930. Photo by the author from the poster «Give a party ticket». Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine.

Рис. 2.3. Невідомий автор. Державний драматичний театр Донбасу (зі Сталінщини) «Дондерждрама». Сезон 1929 – 1930 рр. Фото автора з афіші «Віддай партквиток». (МТМКУ).

Fig. 2.4. Ohrim Sudomora (?). Sign of the 1st Taras Shevchenko Drama Theater in the Ukrainian Soviet Republic. Photo by the author from the poster «Kolnarviz». 1924. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine.

Рис. 2.4. Охрім Судомора (?). Знак 1-го драматичного театру імені Т. Шевченка Української радянської республіки. Фото автора з афіші «Колнарвиз». 1924 р. (МТМКУ).



Fig. 3.1, 3.2. Vadym Meller's personal monogram on the sketch of the billionaire's daughter's costume for the play «Gas». 1923. Paper, gouache, pencil, ink. Collection of the Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine.

Рис. 3.1, 3.2. Особиста монограма Вадима Меллера на ескізі костюму дочки мільярдера до вистави «Газ». 1923. Папір, гуаш, олівець, туш. Збірка МТМКУ.

Fig. 3.3. Sign «Vienna workshop» (Wiener Werkstätte). 1903.

Рис. 3.3. Знак «Віденських майстерень» (Wiener Werkstätte). 1903.

The design of the posters was an integral part of the whole action, the significance of which is difficult to overestimate today, as most of the performances have not preserved audio or video, so the posters and photos remain almost the only visual markers of events. Compounds on the technology of letterpress, constructivist on the principles of organization of sheet space, posters of «Berezil» were never signed by their authors. But the already mentioned description from the article in the magazine «Theater Barricades» gives us reason to consider them the result of the collective work of «workshop members» ("Maketna maisternia", 1924, p. 19). It is a significant fact that the posters not only performed the functions of outdoor advertising on billboards, but were also used in the design of performances just on stage during the action (figs. 4.1–4.2). This is a rather responsible element of the artistic design of the play and we have every reason to consider the authors of the posters of the participants of the workshop, as they are unlikely to resort to



Рис. 4.1. A scenes from the play «Jimmy Giggins». 1926.

Рис. 4.1. Сцена з вистави «Джиммі Гіггінс». 1926.

Рис. 4.2. A scene from the play «Jimmy Giggins». 1923.

Рис. 4.2. Сцена з вистави «Джиммі Гіггінс». 1923.

the design of posters in someone else's performance. Exceptions may be individual posters performed by other authors. For example, in fig. 4.1. you can see a fragment of A. Finogenov's movie poster «Spartacus» (VUFKU, 1926) and parts of other unidentified posters.

Prints were printed mostly using one or two inks. Features of the workshop were: the use of large fonts (sometimes vertical or at an angle), diagonal dynamic composition, printing in different formats, articulation of space with rulers, playing with different pins and fonts, bold compositional treatment of free space. The last feature significantly distinguishes the innovative design of Berezil's advertising media from the eclectic overload of pre-revolutionary posters of Ukrainian private theaters. However, they are related by a penchant for the «poster-sensation» invented by Phineas Taylor Barnum, a mid-19th-century American circus producer whose goal was to «stop» the audience and drag it into the performance (Mark-schiess-van Trix & Nowak, 1986).

Conditionally, the posters can be divided into two large groups – the chronology of the «Kyiv» and «Kharkiv» period (before and after May 1926). There is no striking difference between them, however, the first (Kyiv) period demonstrates a tendency to diagonal dynamic solutions, no fear of free space, inconsistency with the basic color scheme «black and red» (fig. 5). Instead, it is possible to state a larger number of horizontal formats in the Kharkiv period, noticeable compositional tightness, the appearance of two additional colors – green and purple (fig. 6). As for the authorship of the posters, it is known that at the time of moving to Kharkiv with V. Meller there were only M. Simashkevych and V. Shklyajev, and E. Tovbin and D. Vlasjuk joined later.



Fig. 5. Posters of the Berezil Artistic Association of the Kyiv period. Until May 1926. Collection of MTKMU.

Рис. 5. Афіші МО «Березиль» київського періоду. До травня 1926 р. Збірка МТМКУ.



Fig. 6. Posters of the Kharkiv period. After May 1926. Collection of MTMKU.

Рис. 6. Афіші харківського періоду. Після травня 1926 р. Збірка МТМКУ.

Design of multi-page printing products. The workshop typed (in the terminology of the time – «mounted») the magazine «Theater Barricades», the cover of which is too similar to the logo of «Berezil» and gives grounds to talk about the practice of conscious corporate style and branding for the customer's design products, in this case, AA «Berezil». The wrapper was created by V. Meller's wife Nina Henke-Meller, who is the author of another cult setting of Ukrainian constructivism – the book «October Collection of Panfuturists» in 1923, published by the Kyiv publishing house Golfstrom, whose main artist is considered to be Henke-Meller (Library of Ukraine) (fig. 7.1).

Let's focus on the advertisements placed in the magazine: in the very fact of the presence of advertising, there is nothing fundamentally new because commercial blocks on the pages of periodicals have always been a desirable content since pre-revolutionary times. As for the technical and compositional presentation, similar typography can be found in many magazines of the time. And the very fact of the existence of a commercial component in the activities of a progressive art center is reminiscent, for example, of the execution of advertising orders by the Bauhaus printing house in Dessau. New was the proposal to advertise during the show (they really sounded from the stage). That is, we are talking about a certain technology when advertising texts are skillfully intertwined in action as an «integral part of the play» (fig. 7.3). There is evidence that interns have joined other advertising media: programs (fig. 7.2), booklets, etc., which are not inferior to the printing house of Bauhaus.

Workshops with three-dimensional models of theatrical performances. A certain body of scientific literature is devoted to their technical implementation, so we will not touch on it extensively in the format of this article. However, it should be noted that the findings in this area reached the world level. Conceptualism with font names of

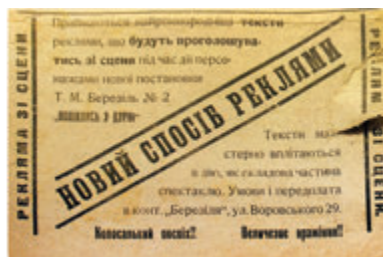


Fig. 7.1. Nina Genke-Meller. Cover of the magazine «Theater Barricades». 1923. Collection of MTKMU.

Рис. 7.1. Ніна Генке-Меллер. Обкладинка часопису «Барикади театру». 1923 р. Збірка МТМКУ.

Fig. 7.2. The program «Hello on Wave 477». Season 1928-1929. Collection of MTKMU.

Рис. 7.2. Програма «Алло на хвилі 477».Сезон 1928–1929 рр. Збірка МТМКУ.

Fig. 7.3. «A new way of advertising». Advertisement in the magazine «Theater Barricades». 1924. № 4/5. P. 12. Collection of MTKMU.

Рис. 7.3. «Новий спосіб реклами». Рекламне оголошення у часописі «Барикади театру». 1924. № 4/5. С. 12. Збірка МТМКУ.

mise-en-scène in the design of the play «Macbeth» («Abyss», «Castle Gate», «Field under the Birnam Grove», «Second Room», etc.), the role of «light» electrical design, specific movement of actors, use of cinema in performances («Jimmy Higgins») - all these findings were designed in conjunction with the director's workshops and realized in the depths of model workshop. From the modern point of view of content branding, it is interesting to use the same font in the design of the «Macbeth» stage, which we see on the theater logo, on the cover of the «Theater Barricades», some posters, etc. (figs. 8.1, 8.2).



Fig. 8.1. A scene from «Macbeth» with the use of font decorations. 1924. Collection of MTKMU.

Рис. 8.1. Сцена з «Макбета» із використанням шрифтових декорацій. 1924. Збірка МТМКУ.

Fig. 8.2. Modern reconstruction of «Macbeth» scenery. Exhibition «New Worlds. Kurbas». Mystetskyi Arsenal. 17.10-02.12.2018. Photo by the author.

Рис. 8.2. Сучасна реконструкція декорацій «Макбета». Виставка «Нові світи. Курбас». Мистецький Арсенал. 17.10–02.12.2018 р. Фото автора.



Fig. 9.1. V. Shklyajev, M. Simashkevych. Sketch of a scribe's suit. «Made a Fool» by M. Kropyvnytsky. AA «Berezil». 1924. Paper, application. 58x35 cm. Collection of MTMKU. Photo by the author.

Рис. 9.1. В. Шкляєв, М. Симашкевич. Ескіз костюма писаря. «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким. МО «Березиль». 1924. Папір, апплікація. 58x35 см. Збірка МТМКУ. Фото автора.

Fig. 9.2. M. Simashkevych. Sketch of the billionaire's daughter's costume in the play «Gas». AA «Berezil». 1923. Collection of MTMKU. Photo by the author.

Рис. 9.2. М. Симашкевич. Замальовка костюма дочки мільярдера у виставі «Газ». МО «Березиль». 1923. Збірка МТМКУ. Фото автора.

Fig. 9.3. V. Meller. Sketch of a soldier's suit. 1923. Collection of MTMKU.

Рис. 9.3. В. Меллер. Ескіз костюма вояки. 1923. Збірка МТМКУ.

Рис. 9.4. М. Симашкевич. Замальовка костюма. 1923. Збірка МТМКУ.

Fig. 9.4. M. Simashkevych. Sketch of a costume. 1923. Collection of MTMKU.

The design of the theatrical costume was based on the study of the specifics of actors' movements, sketches from nature with subsequent graphic geometric stylization, which brings these works closer to graphic design (figs. 9.1–9.4). In the technical execution of sketches, an application (Valentin Shklyajev) was often used (fig. 9.1), which is related to the use of patterns in the posters of Soviet avant-garde films. From the point of view of the modern advertising market it is possible to consider similar exercises as the forerunner of a fashion illustration or as development of the corporate clothes practiced in modern design bureaus.

Educational factor. Undoubtedly, the workshop was decisively influenced by Vadym Meller, an artist with a European education, who during his 4-year study in Munich (1908–1912) communicated with future members of the Bauhaus Paul Klee and Vasyl Kandinsky. It included Meller's students from the Kyiv Art Institute: Valentyn Shklyajev, Yevhen Tovbin, Maya Simashkevych, Dmytro Vlasjuk, Moisey Ashkinazi, Mirra Panadiadi, A. Protsenko, as their surnames are most often mentioned in literary sources (Yermakova, 2017, pp. 190-191). Names are also found on printed posters: I. Kryha, Z. Eremiyiva (figs. 10.1–10.2). It is not known for sure who designed the printed publications. It can be assumed that the students edited posters according to Meller's previous conditional compositional



Fig. 10.1. Poster of the 4th workshop (fragment). 1923. Collection of MTKMU.
Photo by the author.

Рис. 10.1. Афіша 4-ї майстерні (фрагмент). 1923 р. Збірка МТМКУ. Фото автора.

Fig. 10.2. Poster of the 4th workshop. 1923. Collection of MTKMU.
Photo by the author.

Рис. 10.2. Афіша 4-ї майстерні. 1923 р. Збірка МТМКУ. Фото автора.

sketch because it is unlikely that such a busy teacher had time to select small iron letters in the assembly font compositions.

Based on the analysis of visual materials, it can be assumed that a student of an art school in the 1920s becomes a full participant in the creative and production process. The names of the workshop members appear on the posters, first as «laboratory technicians», «interns» or assistants (fig. 10.1), and then as independent artists. The bottega model is followed when the teacher and students work side by side, which is an important experience for a modern pedagogical system, which sometimes sins against purely theoretical teaching, when the teacher «reads» the material, communicates remotely, but cannot demonstrate skills that require students (fig. 11.1). By no means underestimating the value of the theory, we note that Meller (fig. 11.2), no doubt, could visualize theoretical lectures at the highest practical level, having behind him Munich education, regular visits to Europe during 1905–1917 and joint exhibitions with the best masters of the European avant-garde in world art capitals (Paris, New York).

We can attest to the similarity of the practical experience of Ukrainian creative youth in Meller's studio with the Bauhaus educational system, where a lot of time was spent on industrial exercises in metalworking, textiles, ceramics, and printing experiments. As for the latter, model workshop students also participated in the formation of the assembly form, and in the process of letterpress. Such a practice was characteristic of Laszlo Moholy-Nagy in the Bauhaus. In fairness, we note the lack of photography in the practice of model workshop, which distinguishes it from both periods of the Bauhaus. However, in «Berezil» V. Vasylo was conditionally considered to be a full-time photographer.



Fig. 11.1. Group photo. Vadym Meller with artists and stage workers of the Berezil Art Association.

Рис. 11.1. Групове фото. Вадим Меллер з художниками і працівниками сцени Мистецького об'єднання «Березіль».

Fig. 11.2. Vadym Meller.

Рис. 11.2. Вадим Меллер.

Fig. 11.3. Maya Simashkevych.

Рис. 11.3. Майя Симашкевич.

Fig. 11.4. Valentyn Shklyajev.

Рис. 11.4. Валентин Шкляєв.

How avant-garde was Meller's educational method? An example of the revolution in art education is Ivan Vrona's work at the Kyiv Art Institute, but he became rector in 1924, so Meller began his practical work a year earlier at the same institution, which was twice reorganized (in 1923 – from the Ukrainian Academy of Arts in the

Institute of Plastic Arts; in 1924 – as a result of the merger of the latter with the Ukrainian Institute of Architecture). And the famous Fortech was founded by Vrona even later – in 1929 (Kovalchuk, 2003; 2010). Another powerful player and customer on the design front – VUFKU – did not create such a formation – as Meller – but also turned to the services of students of the Art Institute in creating film posters. Therefore, we can assume that the direct counterpart of Meller's practices is abroad: the acquisition of knowledge directly through practical activities (printing posters, building construction, tailoring) corresponded to the activities of printing, woodworking, metalworking, ceramic and textile workshops Bauhaus.

The youth of the Berezil Theater (the cast was mostly under the age of 30) also caused the least surprise among the bourgeois audience of Kharkiv, Kyiv, and Odessa with their creative fanaticism and conscious refusal to give birth to children, just as Bauhaus students shocked Weimar and Dessau Cup burghers by bathing naked, smoking cigarettes, short hairstyles for girls, and long hair for boys.

Thus, in Meller's studio a special system of art education was formed, the powerful «three whales» of which were:

- 1) a charismatic leader who, however, does not put pressure on students;
- 2) practical scope related to the implementation of innovative ideas, strengthened by a team of technical staff;
- 3) gifted young people, ready to give up their own comfort for the sake of creative perspective.

Such a model has proved its ability and prospects, because in a few years of practice, the workshop members have already carried out works that have become, if not a gold fund, then notable events in Ukrainian art and design.

The subsequent fate of the workshop members turned out differently. The brightest representatives in scenography were the Shklyajev-Simashkevych couple. Their names appear on both costume sketches and posters as self-designers. Maya (Militsa) Symashkevych (fig. 11.3) designed the following performances: M. Kropyvnytskyi «Made a Fool»; «For two hares» by M. Starytskyi; «Commune in the steppes» by M. Kulish, «Sava Chalyi» by I. Karpenko-Karyi. After graduation, she remained to work in the theater. Simashkevych is the only female surname that can be found on the posters of that period in the sections «artist» or «designer». The educational foundation, laid in collaboration with Meller, allows her to be realized both in theater and cinema. From 1929 to 1935, the artist designed about 20 feature films and 10 documentaries at the Odessa Film Studio, as well as performances at the Odessa Opera House and the Theater of the Revolution. After returning to Kyiv, she made films «Natalka Poltavka», «Rich Bride», «Riders», «Kuban», «May Night» and others. After the Second World War, she joined

more than 20 performances at the Ivano-Frankivsk Regional Drama Theater (Bondarenko, 2018).

Valentyn Shklyajev (fig. 11.4), a husband of M. Simashkevych, collaborated with children's and Jewish theaters, designed productions of plays «Ho», «Black Ghetto», «Schleck», as stated on the posters, the development of which he joined. (figs. 12.1–12.3). It is noticeable that these sheets bear certain signs of constructivism, which was practiced in the «model workshop». Later, Shklyajev worked for some time in Leningrad, where, according to inaccurate data, he died during the blockade in 1942.



Fig. 12. 1. Poster for the play «Ho». Artist V. Shklyajev. 1929. Collection of MTMKU.

Рис. 12. 1. Афіша вистави «Хо». Художник В. Шкляєв. 1929 р. Збірка МТМКУ.

Fig. 12.2. Poster for the play «Black ghetto». Art design V. Shklyajev and D. Crein. 1928-29. Collection of MTMKU.

Рис. 12.2. Афіша вистави «Чорне гетто». Художнє оформлення В. Шкляєва і Д. Крейна. Сезон 1928-29 рр. Збірка МТМКУ.



Fig. 12.3. Poster for the play «Schleck». Design V. Shklyajev. End of 1920s. Collection of MTMKU.

Рис. 12.3. Афіша вистави «Шлек». Оформлення В. Шкляєва. Кінець 1920-х рр. Збірка МТМКУ.

The activity of Moses Ashkinazi was noticeable, who as a part of the workshop created sketches of costumes of Jimmy (actor J. Girnyak) and the daughter of a billionaire (actress V. Chistyakova) in the performance of Berezil Theater «Jimmy Higgins» by E. Sinclair. Participation in the design of the Ukrainian pavilion at the World Press Exhibition in Cologne in 1928 (Ashkinazi) can be included in the artist's design work. The fate of the other participants in the workshop requires further research.

**Scientific
novelty and
practical
significance
of the
research**

4 The scientific novelty is an attempt to consider the origins of the creative method and European influences on the activities of the model workshop. An attempt was made to evaluate the activities of the workshop participants in terms of modern advertising and design practice, especially in the field of printed products. This view allows us to state the stable relationship of the domestic culture of graphic design with the then European trends and, at the same time, distinguishes national specifics in the visual work of pioneering designers.

Prospects for further research on the topic involve movement in several directions. The first, practical, is the reconstruction of lost posters, which have been preserved exclusively in photographs from the exposition of the V. Vasylo Museum or in other stage photographs. This can be implemented as a project with the involvement of students of «graphic design» and the application of modern knowledge and skills acquired in classes in computer science.

The second direction is studying the further fate of the workshop participants, their influence on Ukrainian design. It is important to study the analogs of the creation of similar design bureaus, including «Atelier Levenstein» in Russia, which worked in the 1920s. It is also necessary to carefully study the connection of the participants of the workshop with the Kyiv Art Institute, to track their achievements in the context of other disciplines.

Conclusions **5**

Thus, the Berezil model workshop under the leadership of Vadym Meller is a unique experiment of the design system, the activity of which is marked, on the one hand, by the contribution to the development of various branches of design, on the other, is an example of a comprehensive approach to education in design. In the field of graphic design, it performed all the usual work for the modern advertising market. Besides, it can be considered the legislator of fashion of that time layout of theatrical posters, because its achievements influenced the formation of artistic and constructive design in remote parts of Ukraine. In the field of theatrical art, the workshop has developed an innovative approach to scenography and created iconic examples of stage design. The educational system proposed by V. Meller proved its ability and prolonged effectiveness, as it was based on pedagogical principles similar to those used in the leading design schools of contemporary Europe – Bauhaus, De Stijl, Vkhutemas, etc.

References

- Bondarenko, O. (2018, July 23). Milytsia Symashkevych – zhinka, yaka zbahatyly ukrainske kino i teatr [Militsa Symashkevych is a woman who enriched Ukrainian cinema and theater]. *Ridna kraina*. <https://ridna.ua/2018/07/milytsya-symashkevych-zhinka-yaka-zbahatyly-ukrajinske-kino-i-teatr/> [in Ukrainian].
- Chechyk, V. V. (2016). Stsenohrafiia Vadyma Mellera v konteksti teatralnykh eksperymentiv khudozhnykiv Bavhauzu 1920-kh rokiv [Vadim Meller's scenography in the context of theatrical experiments of Bauhaus artists of the 1920s]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 2, 71-80 [in Ukrainian].
- Chechyk, V. V. (2017). "Doba pervisnoho konstruktivizmu" v mystetstvi Ukrainy (1921–1925): dosvid stsenohrafiy ["The Age of Primitive Constructivism" in the Art of Ukraine (1921–1925): the experience of scenography]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 1, 117-125 [in Ukrainian].

- Dmytrenko, A. (2014). Kostium u konteksti stsenohrafichnykh poshukiv Vadyma Mellera (z fondiv Derzhavnoho muzeiu teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy) [Costume in the context of Vadim Meller's scenographic research (from the funds of the State Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine)]. *The ethnology notebooks. Serii mystetstvoznavcha*, 6(120), 1501-1513 [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930 rokiv [Ukrainian avant-garde of 1910–1930].* Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2003). Ivan Vrona yak reformator ukrainskoi mystetskoï osvity XX storichchia [Ivan Vrona as a reformer of Ukrainian art education of the 20th century]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 23-26 [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2010). Ivan Vrona – krytyk, pedahoh, mystetstvoznavets [Ivan Vrona – critic, teacher, art critic]. In O. K. Fedoruk, & V. I. Petrashyk (Comps.), *Ukrainska akademiia mystetstva [Ukrainian Academy of Arts]* (pp. 85-97). NAFAA [in Ukrainian].
- Maketna maisternia "Berezilia" [Berezil model workshop]. (1924). *Barykady teatru*, 2-3, 19 [in Ukrainian].
- Markschiess-van Trix, J., & Nowak, B. (1986). *Artysty i tcirkovoi plakat: istoricheskii obzor [Artists and the circus poster: a historical overview]* (T. Rodionova, Trans.). *Iskusstvo* [in Russian].
- Moisei Ashkinazi. 1898–1968. (n.d.). *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*. <http://uartlib.org/ukrayynski-hudozhniki/ashkinazi-mojsej/> [in Ukrainian].
- Mudrak, M., & Rudenko, T. (Eds.). (2015). *Instsenizatsiia ukrainskoho avanhardu 1910–1920 rokiv [Staging the Ukrainian Avant-Garde of the 1910s and 1920s]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Nina Henke-Meller. (n.d.). *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*. <http://uartlib.org/ukrayynski-hudozhniki/genke-meller-nina/> [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard [Ukrainian theatrical avant-garde]*. Feniks [in Ukrainian].
- Wiener Werkstätte. (2020, 1 April). https://en.wikipedia.org/wiki/Wiener_Werkstätte [in German].
- Yermakova, N. P. (2017). Mystetska dolia i dolia mystetstva. Chastyna persha [Artistic destiny and the destiny of art. Part one]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, 11-12, 181-219 [in Ukrainian].

УДК 76.01:7.037.6"192"
DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207546

UDC 76.01:7.037.6"192"

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

**IMPACT OF BAUHAUS
AND CONSTRUCTIVISM
ON FORMATION OF MODERN
INFOGRAPHICS**

Тетяна Божко,
<https://orcid.org/0000-0001-5696-1941>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
bozfhko_to@ukr.net

Tetiana Bozhko,
<https://orcid.org/0000-0001-5696-1941>
PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
bozfhko_to@ukr.net

Анотація

Мета дослідження – відображення взаємозв'язків між мистецькою програмою митців-конструктивістів 20-х рр. XX ст. та засадами формування інфографічних повідомлень; аналіз витоків полістилізму в інфографіці та переосмислення терміну «сучасна графічна мова», введеному авангардистами 1920-х рр. **Методи дослідження.** Використано методи аналітичний і логічний (співставлення фактів і подій, порівняння теоретико-методичних поглядів конструктивістів 1920-х рр). Системний підхід впроваджено щодо вивчення вимог до інфографіки. **Наукова новизна** полягає у тому, що у статті вперше розглянуто інфографіку як соціально-орієнтований різновид графічної продукції і як мистецьку форму, найбільш відповідну до програмних закликів конструктивістів. В статті доведено, що полістилізм в інфографіці є автентичним результатом теоретико-методологічної підготовки студентів у Баугауз та значного поширення фотографічної і комп'ютерної техніки на початку XXI ст. **Висновки.** Саме Баугауз опосередковано вплинув на поєднання суспільних потреб у представленні статистичної інформації і мистецьких поглядів щодо естетики відтворення таких потреб завдяки активному поширенню демократичних у широкому сенсі

Abstract

The aim of the research is to reflect the correlation between art programme of Constructivist artists in the 20's of XX century and the foundations of formation of infographic messages, the analysis of origins of polystylism in infographics and reinterpretation of the term "modern graphic language", introduced by avant-gardists of the 20's. **Research methods.** Analytical and logical methods (comparison of events and facts, comparison of theoretical and methodological views of Constructivist artists of the 20's), alongside with system approach to examine infographic requirements have been used. **Scientific novelty** lies in the fact that infographics as a socially-oriented variety of graphic products and as the artistic form most relevant to the programmatic calls of Constructivist artists has been carefully studied for the first time ever. The article also proves that polystylism in infographics is an authentic result of theoretical and methodological preparation of students in Bauhaus and considerable spread of photo and computer technologies in the beginning of the XXI century. **Conclusions.** It was Bauhaus that indirectly influenced the combination of public needs in presenting statistical information and artistic views as for the aesthetics of reproduction these needs due to the vast spread of democratic views, in their broad sense, on

слова поглядів на засоби побудови творів авангардного мистецтва в графіці. Похибки у композиційному вирішенні інфографіки і елементах її зображувальної мови, допоки наявні у сучасних зразках, не зменшують значущості теоретичних викладів авангардистів 1920-х рр. та встановлених ними критеріїв функціональності і логічності щодо засобів побудови інфографіки. Натомість, все ще наявні помилки у її представленні в межах поодиноких повідомлень надають підстави стверджувати необхідність подальшої розбудови наукової бази та її поширення у процесі підготовки дизайнерів-графіків.

Ключові слова: **Key words:**

конструктивізм, Баугауз, статистична інформація, інфографіка, засоби побудови інфографіки.

means of constructing avant-garde works in graphics. Errors in composition in infographics and elements of its descriptive language, still depicted in modern patterns, do not downplay the importance of theoretical presentations of avant-gardists in the 20's of the XX century, and functional criteria and logic nature of means of constructing infographics. Meanwhile, some errors in its presentation in the context of a single message still give reasonable grounds to claim the necessity of further development of the scientific grounds and its spread in the process of preparing future graphic designers.

constructivism, Bauhaus, statistic information, infographics, means of constructing infographics.

Вступ **1**

Сторіччя становлення всесвітньо відомої дизайнерської школи Баугауз супроводжується постійним пошуком питань, пов'язаних з причинами поширення здобутків цього мистецького осередку на різні напрями дизайнерської діяльності.

Досліджуючи Баугауз як феномен німецької художньої культури першої третини XX ст., В. Козловський (Козловский, 2014) слушно зауважує, що в ньому знайшли відображення ідеї авангардистів, конструктивістів та урбаністів початку 1920-х рр. про перетворення світу через мистецтво (с. 86).

Аспекти впливу Баугаузу на сучасний графічний дизайн зазвичай обмежуються визнанням становлення та поширення стильових характеристик модернізму, переважно у формах графічного конструктивізму (побудови композицій з комунікативних елементів на основі простих геометричних форм та обмеженої кількості кольорів). Стиль, сформований у Баугаузі під впливом ідей конструктивізму, з часом отримав назву інтернаціонального та став упізнаваним й поширеним у всьому світі. Але надзвичайна популярність цього закладу і його вплив на творчість значної кількості митців у світі спонукають припустити, що цей вплив не обмежується виключно мистецькими характеристиками продукowanego і рекламованого Баугаузом стилю.

Наявність різноаспектних підходів, пропонованих Баугаузом у різні періоди його діяльності, спонукають до заглибленого вивчення сутності навчання та осмислення рівня впливу

теоретичних викладів педагогів Баугаузу та підготовлених ним студентів на сучасну культуру формування прикладної графіки, однією з форм якої є інфографічні повідомлення.

Мета дослідження **2**

Мета дослідження полягає у відображенні взаємозв'язків між мистецькою програмою митців-конструктивістів 1920-х рр. та засадами формування інформаційно-комунікативних елементів і композиційних структур інфографіки. В результаті дослідження має бути доведено, що сучасні погляди на забезпечення зручності й ефективності сприйняття змісту інфографіки значною мірою формувались під впливом ідей модернізму і конструктивізму, що набули потужної ідеологічної підтримки та розбудови саме серед викладачів і студентів Баугаузу. Декларована конструктивістами лаконічність зображувальних форм і художньо-образної мови співпала за часом з новими соціально орієнтованими вимірами для промислової графіки, які були активно трансльовані у суспільство саме завдяки Баугаузу. Дослідження також має довести актуальність оголошених конструктивістами вимірів і для інфографіки сьогодення. Окрім того, критичному аналізу піддається саме розуміння терміну «сучасна графічна мова постмодернізму», витоки становлення якої, на думку автора, потребують переосмислення на початку нового сторіччя.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Методологічну основу дослідження складають сукупність підходів і методів наукового пізнання: аналітичний і логічний (співставлення фактів і подій, порівняння теоретико-методичних поглядів конструктивістів 1920-х рр., як оголошених у маніфесті, так і трансльованих та переосмислених фахівцями Баугаузу). Також впроваджено системний підхід (систематизація поглядів науковців з різних галузей щодо вимог до композиційної організації інфографіки), метод аналогій (порівняння засобів впливу в дизайні інфографіки, декларованих конструктивістами та гештальт психологами).

Досліджуючи взаємовплив Баугаузу і конструктивізму, будемо спиратись на маніфест конструктивістів під редакцією О. Гана (Ган, 1922), видання В. Кандинського (1999), публікації Д. Якимової (2019) та Є. Юкечева (2017), книгу В. Єфімова (Єфімов, 2006) та публікацію В. Козловського (Козловский, 2014). У доведенні зав'язків між інфографікою і мистецькими традиціями Баугаузу основоположними стали ґрунтовні дослідження В. Лаптева (Лаптев, 2012; 2014; 2018), втілені у цілій низці публікацій та книга О. Нейрата (Neurath, 1936) під назвою «Міжнародна зображувальна мова» (International picture Language), що вийшла друком у Лондоні у 1936 році. Ця праця пропонувала двохтисячний «словник» візуальних символів та містила

правила їхнього представлення у вигляді спеціалізованої «граматики».

Вплив конструктивізму на формування мови зображувальної статистики стверджується у публікаціях F. Stadler (1984), І. Іваницького (Иваницкий, 1932), В. Кричевського (Кричевский, 2019). Сучасні погляди на визначення інфографіки і вимоги до неї викладені у фундаментальних працях Е. Тафті (Tufte, 1997) та Ж. Бертена (Bertin, 2011). Також долучені публікації американського дослідника Роберта Косара (Kosara, 2010) та українських науковців Д. Кубай та А. Горбаль (2016), В. Логвіненко (2018).

Результати дослідження

4

У сучасного дослідника інфографіки В. Лаптева (Лаптев, 2012; 2014; 2018) знаходимо ґрунтовний виклад історії становлення інфографіки як специфічної форми суспільних комунікацій. Вивчаючи період з початку і до другої половини ХХ ст., дослідник наголошує, що явище представлення соціологічних даних для широкого загалу населення носило назву не «інфографіка», а «зображувальна статистика». Отже, на початку ХХ ст. активно обстоювати необхідність представлення статистичних даних за допомогою поєднання зображень, текстів і цифр, почали американський інженер і науковець Уїллард Брінтон (Willard Copi Brinton) та австрійський філософ, економіст і соціолог Отто Нейрат (Лаптев, 2018, с. 151-159).

Обіймаючи посаду директора Соціально-економічного музею у Відні, Отто Нейрат зіткнувся з необхідністю реалізації культурно-освітніх проектів, для ефективності впливу яких необхідно було забезпечити зв'язки «мертвої» статистики з життям та перетворити експозиції на об'єкти, що гарно запам'ятовуються (Neurath, 1936, р. 5). Значний вплив на пошуки найбільш досяжних засобів представлення статистичної інформації здійснив той факт, що відвідувачами музею на той час були переважно люди з низьким рівнем освіти, але саме вони склали цільову аудиторію представлення соціальних змін у державі. Музей було відкрито у 1925 р., і одночасно з початком його роботи керівництво музею на чолі з О. Нейратом почало перейматися проблемами пошуку засобів, здатних найбільш наочно й переконливо доносити статистичну інформацію про соціальну орієнтованість політики уряду Відня до широких верств населення. Філософський склад розуму О. Нейрата привів його до думки про необхідність створення універсальних графічних символів. Однак, для повномасштабного втілення цієї ідеї Нейрату знадобилось більше 10-то років, впродовж яких на його світогляд значно вплинули ідеї конструктивізму, поширені в Баугаузі, до якого О. Нейрат був запрошений читати лекції із «Зображувальної статистики» у 1929–30 рр. (Лаптев, 2012, с. 40-49, с. 71).

Також маємо зауважити, що час актуалізації представлення статистичної інформації широкому загалу населення в різних країнах світу збігся із масштабними світовими переосмисленнями ролі мистецтва і митця у суспільстві. Найбільш раціоналістичні форми такого переосмислення демонструвала програма конструктивістів, що ґрунтувалась на ідеях революційно налаштованих митців. Так у викладі ідей конструктивістів О. Ган (1922) декларував: «Час класичного мистецтва завершено! Йому немає місця в людському трудовому апараті! Праця, техніка та організація! Переоцінка функцій людської діяльності, зв'язок кожного зусилля з загальним рівнем суспільних завдань – ось ідеологія нашого дня» (с. 60). «Не створювати абстрактні проекти, а виходити в роботі з конкретних завдань, які ставить перед нами нова культура» (Ган, 1922, с. 65). Природно, що представлення соціально значущої інформації розглядалось на той час як одна з найбільш доцільних форм мистецької діяльності.

Узагальнюючи висновки численної кількості дослідників, серед яких можна навести імена F. Stadler (1984), І. Іваницького (Іваницкий, 1932), В. Кричевського (Кричевский, 2019), отримуємо підстави стверджувати, що світова наукова спільнота поділяє думку про наявність потужного впливу конструктивізму на формування мови зображувальної статистики. Але ж згідно з цією ж науковою думкою, конструктивізм не був індивідуальною стилістичною знахідкою або ідеологічним винаходом Баугаузу. До його ідеологічного формування долучились насамперед митці багатьох країн Європи (Якимова, 2019).

Порівнюючи шляхи пошуків універсальної графічної мови для ілюстрування статистичних даних, впроваджені Отто Нейратом та Уіллардом Брінтоном (Willard Copi Brinton), маємо визнати, що подальший успіх Отто Нейрата був значною мірою зумовлений саме залученням до співпраці художників-конструктивістів. І це сталося попри те, що У. Брінтон почав перейматись проблемою набагато раніше. Ще в 1908 р., викладаючи статистику в Гарварді, він розпочав самостійні пошуки шляхів підвищення доступності статистичної інформації. В 1914 р. У. Брінтон видав книгу під назвою «Графічні методи представлення фактів» (Graphic methods for Presenting Facts), в якій серед численної кількості графіків, діаграм і гістограм присутні і графічні зображення. Застосовуючи зображення, У. Брінтон часто був незадоволений їхньою складністю й багатовимірністю. Тому для деяких викладень він робив зображення самостійно, замінюючи складні форми спрощеними силуетами та супроводжуючи їх числовими уточненнями. Але розлогий та деталізований виклад власних міркувань щодо властивостей зображень для супроводу статистичних даних У. Брінтону вдалося видати

лише у 1939 р., у такий спосіб поступившись місцем першості виданню О. Нейрата, що побачило світ у 1936 р. (Лаптев, 2012, с. 71). Таким чином, бачимо, що спрямування пошуків усіх раціонально-налаштованих надавачів статистичної інформації збіглося і повинно було отримати досить подібні форми.

Наразі вважаємо за потрібне зробити ремарку та звернутися до свідчень професора Герда Фляйшмана, що вивчав архівні документи Баугаузу. Згідно з його висновками, значення Баугаузу полягало не стільки у формуванні нового стилю у мистецтві, який згодом дослідники назвуть інтернаціональним, скільки в принципово новому підході до навчання: студенти мали самостійно відкривати для себе всі багатоаспектні прояви цього світу та на основі їх індивідуального осмислення формувати новий погляд на світ і вартості в ньому (Юкечев, 2017).

У цьому світлі важливим видається той факт, що навчання у Баугаузі з перших же етапів поєднувало мистецькі навички з філософськими поглядами, до того ж доволі різноманітними. Як відомо, Й. Іттен сповідував Зороастрійську філософію, а В. Кандинський (Кандинский, 1999) декларував Божественну даність першоенергій елементарних графічних форм і чистих кольорів. У Герда Фляйшмана (Юкечев, 2017) та В. Козловського (Козловский, 2014, с. 83) знаходимо свідчення, що власне конструктивізм з'явився у Баугаузі лише у 1923 р., з приходом до закладу Ласло Могой Надя, що сповідував раціоналістичну філософію і закликав до пошуків форм, відповідних викликам часу. Відомо також, що у пошуках таких форм конструктивісти 1920-х–30-х рр. у різних країнах вдавались до широкого спектру доволі різноманітних прийомів і засобів. З одного боку, це була відмова від академічних зображень, узагальнення і геометризація об'єктів навколишнього світу та активне використання у композиціях потенціалу плоских геометричних фігур, підпорядкування композиції їхнім ритмам. З іншого боку, у значній кількості графічної продукції (особливо у плакатах і афішах) конструктивісти замість реалістичних зображень застосовували фотоколаж, де більшість світлин демонстрували зображення в несподіваних або доволі провокативних ракурсах. Хоча конструктивізм і відмовлявся від класичного мистецтва, використання фотозображень не суперечило їх пошукам нової графічної мови. Так у виданні О. Гана (1922) знаходимо: «Наша епоха — епоха індустріальна. Отже скульптура має поступитись місцем просторовому вирішенню речей. А живопис не може змагатись із світописом, тобто з фотографією»...» (с. 51). Парадоксально, але за свідченням Г. Фляйшмана, в самому Баугаузі не було занять фотографією аж до 1929 р., коли там було відкрито спеціальне відділення (Юкечев, 2017).

У публікації В. Козловського (Козловский, 2014) знаходимо свідчення, що В. Гропіус називав Баугауз структурою, що самоорганізовується, і чії функції забезпечуються за рахунок повної свободи, взаємоповаги і співпраці (с. 84). Наведене твердження щодо призначення Баугаузу вважаємо ключовим у дослідженні причин поширення його популярності в сучасності та впливовості його спадку на всі гілки дизайнерської творчості. Аналізуючи наведені твердження про Баугауз, доходимо висновку, що студентів привчали до критичного й осмисленого сприйняття будь-яких ідей, відмови від наслідування шаблонів. Саме в цьому вбачаємо одну з найбільш істотних складових впливу Баугаузу на мову графічного дизайну в цілому та інфографіки зокрема. А наведені перед цим гасла конструктивістів вже містили у собі певний плюралізм щодо технічних підходів, оскільки для критичного розуму передбачали не продукування постійних форм, а постійний їхній творчий пошук та внесення змін, що підпорядковуються технічним здобуткам суспільства. Підтвердженням здійснених узагальнень слугує знов-таки цитата з публікації О. Гана (1922): «В наших очах раз і назавжди має втратити будь-який сенс попит на остаточні вирішення і вічні істини» (с. 58).

Підтвердженням вірогідності наведених висновків має стати той факт, що навчання у Баугаузі не обмежувалось виключно ремісничими дисциплінами. Керівництво закладу намагалось всебічно розвивати світогляд майбутніх митців, вбачаючи у ньому основу майбутніх інноваційних перетворень усіх об'єктів матеріального світу, які, згідно з маніфестом конструктивістів, мали виступати тотожними до раніше створених об'єктів мистецтва. Тому до викладання у Баугаузі залучались не тільки митці, а й філософи та економісти. Серед таких викладачів опинився й Отто Нейрат, який на той час сам вже потужно переймався питаннями розробки універсальної графічної мови, і, крім того, сповідував раціоналістичну філософію.

У такий спосіб керівництво Баугаузу вирішувало одразу кілька проблем. Викладачі демонстрували студентам наявність критичних поглядів і навчали не приймати на віру всі теоретичні виклади та міркування, а самостійно шукати істину та підпорядковувати їй власні творчі шляхи та вирішення. А під впливом студентських пошуків та міркувань викладачі самі все глибше переймались ідеями Баугаузу, змінювали власні системи цінностей і генерували інноваційні ідеї, які миттєво підхоплювались і збагачувались у студентському середовищі. А розголос про джерело генерування таких ідей завжди доповнювався згадуванням про Баугауз. Таким чином, Баугауз виступав потужним рупором прогресивних лівих ідей, що посилювало його привабливість і привертало увагу все більшої

кількості світової спільноти як серед молоді, так і серед визначених митців.

Пошуки засобів відтворення технократичної культури у графічній мові та інноваційні підходи до навчання впливали не тільки на фахові здобутки студентів. Виставка творчих досягнень, проведена у Веймарі в 1923 р., змусила переглянути свої погляди багатьох митців того часу. Найбільш вагомими для нашого дослідження виявились зміни орієнтирів у Яна Чихольда. Відомо, що відвідавши першу Веймарську виставку Баугаузу в 1923 р., Чихольд захоплюється ідеями конструктивізму та пошуками нових виразних форм шрифтів і загальної композиційної побудови друкованої продукції. У В. Єфімова (Єфимов, 2006) знаходимо інформацію, що Чихольд у 1925 р. у впливовому журналі спілки друкарів «*Typographische Mitteilungen*» публікує матеріал, в якому активно пропагує нову естетику шрифтів, але поки що – переважно рублених, а в 1928 р. самостійно створює ескізи конструктивного шрифту, назвавши його «універсальний алфавіт» (с. 123-143). Паралельно з Чихольдом пошуки нових форм літер веде випускник, а згодом і викладач Баугаузу Герберт Баер. Вже у 1924–25 рр. він створює ескізи прописних літер на основі правильних геометричних форм (Юкечев, 2017). Але слава першого автора конструктивного шрифту належить Паулю Реннеру, який хоч і не був безпосередньо пов'язаний з Баугаузом, але також надихався пропагованими ним ідеями, і в 1925 р. запропонував перший варіант конструктивного гротеску з заголовними й прописними літерами, що отримав назву Futura. Варто додати, що захоплення ідеями конструктивізму призвело до надмірної геометризації елементів у перших варіантах Futura і впродовж наступних 5-ти років вона зазнавала істотних змін, тестуючи і впроваджуючи найбільш читабельні форми.

Разом з тим, Герд Фляйшман свідчить, що перед публікацією статті в журналі Чихольд вважав саме Баугауз джерелом нових ідей і нової естетики. Але впродовж кількох наступних років, збираючи матеріал для власного видання, Чихольд переконався, що поширені Баугаузом ідеї є інтернаціональними та змінив початкову назву видання з «*Vauhaus Typographie*» на «*Elementare Typographie*» (Юкечев, 2017). У В. Лаптева (Лаптев, 2014) знаходимо свідчення, що саме Я. Чихольд згодом порадив О. Нейрату застосовувати у зображувальній статистиці шрифт Futura, який тоді набув популярності (с. 49).

Пропонована і теоретично обґрунтована О. Нейратом ще в 30-ті рр. минулого сторіччя стандартизована графічна мова уособлювала концепцію універсального словника графічних символів, зрозумілих для реципієнтів з різних мовних середовищ. Знаки такого словника були іконічними та утво-

рювали піктографічні (спрощені та двовимірні) зображення об'єктів навколишнього світу. Вони надавали можливість комбінування та певної трансформації кожного з них для виявлення дії. Такі піктографічні зображення отримали назву «ізотайпи» (Isotype) (Лаптев, 2018, с. 157).

Природно, що робота О. Нейрата не набула б ані значущості, ані досконалості без залучення до створення омріяних ним універсальних зображень професійних художників. Примітно також, що найбільш впливовим розробником універсальних символів став Герд Арнц (Gerd Arntz), який також не мав прямих зав'язків з Баугаузом, але захопився трансльованими ним ідеями. Творчість Герда Арнца відносять до стилістики фігуративного конструктивізму (Лаптев, 2012, с. 70). Але крім Герда Арнца до створення словника ізотайпів було залучено таких художників: Ервіна Берната (Erwin Bernath), Ганса Томаса (Hans Thomas) (1926-30), а згодом і Пітера Альму (Peter Alma), Августина Чинкеля (Augustin Tschinkel) та Рудольфа Модлі (Rudolf Modley). Кожен з них також працював у стилі конструктивізму. Крім художників над правилами «граматики» працювали: статистик Алоїз Фішер (Alois Fisher), картограф Карл Пейкер (Karl Peucker), дослідники Марія Райдемайстер (Marie Reidemeister) і Фрідріх Бауермайстер (Friedrich Bauermeister). Радником з питань типографіки був уже згаданий вище Ян Чихольд (Jan Tschichold) (Лаптев, 2012, с. 49; Лаптев, 2018, с. 161).

Віддаючи належне теоретичним поглядам О. Нейрата (Neurath, 1936), зауважимо, що він передбачав можливість варіативності знакових форм у зображувальній статистиці, але вважав, що унікальні знаки потрібні для бізнесу, а соціальні та освітні символи повинні бути стандартизованими та мати спільні способи виконання за всіма можливими тематичними спрямуваннями (р. 58).

Однак, попри захоплення ідеями конструктивізму митців, що працювали разом з О. Нейратом, пропонує ним система презентації статистичної інформації передбачала представлення даних виключно за допомогою фігурних кількісних діаграм із використанням геометрично узагальнених зображень. Натомість всі інші види графіків, діаграм і гістограм, позбавлені зображувальної складової, визначались як недолугі (Лаптев, 2018, с. 168).

Ця принципова позиція О. Нейрата неодноразово зазнавала критики конструктивістів, які працювали разом з ним (Лаптев, 2018, с. 169). Вона ж виявилась каменем спотикання і для реалій сьогодення, оскільки думки науковців щодо визначення інфографіки значно розходяться у твердженнях. Так Едвард Тафті (Tafte, 1997), до думки якого долучається значна кількість дослідників, наполягає на самодостатній вартості та

естетичній виразності абстрактно-геометричних засобів представлення даних. Натомість американський дослідник Роберт Косара (Kosara, 2010) проводить чітку межу між інфографікою як специфічною формою комунікації за допомогою зображень, та візуалізацією даних. Узагальнений виклад розбіжностей між цими термінами та його систематизація у вигляді таблиці запропонували українські науковці Д. Кубай і А. Горбаль (2016).

Таблиця 1. Відмінності між візуалізацією даних та інфографікою.

	Візуалізація даних	Інфографіка
Спосіб створення	Автоматична генерація з набору даних	Ручна робота із залученням художника чи дизайнера
Залежність від конкретного набору даних	Мінімальна, ту саму візуалізацію можна використовувати з різними наборами даних	Повна, інший набір даних може викликати докорінну переробку чи інше рішення
Мета використання	Дати змогу сприймачеві зробити самостійні висновки чи переконатися у слушності висновків автора	Проілюструвати висновки, зроблені авторами, розказати задану наперед історію

Для вирішення цієї суперечності знову маємо розглядати конструктивізм, насамперед, як мистецьку програму. Згідно з цією програмою, використання потенціалу абстрактної геометричної графіки як форми представлення даних не суперечить пошукам конструктивістів, особливо, зважаючи на надане обґрунтування самодостатності і впливовості таких форм як гештальт-символи, здійснене Е. Тафті (Tufte, 1997, pp. 49-53). Внаслідок розбіжностей у поглядах науковців сьогодні графічне представлення даних в інформаційному дизайні класифікується. З погляду художньої декоративності зображень почали поділяти емоційну та раціональну графіку (Лаптев, 2014, с. 298).

Появу в інфографіці зображень, відмінних від максимально узагальнених за геометричними характеристиками форм піктографічних символів, запропонованих Отто Нейратом і колективом його співавторів.

Порівнюючи зразки сучасної інфографіки із статистичними діаграмами, впровадженими Нейратом, можемо спостерігати як подібність використання засобів побудови зображувальних елементів, так і наявність значної кількості засобів урізноманітнення у представленні зображувальної складової. Так, піктограми Ізотайпу, виконані Гердом Арнцем згідно з вимогами Отто Нейрата, та статистичні діаграми, виконані командою на чолі з ним, подані на рис. 1 і рис. 2. Розмаїття сучасної візуальної мови інфографічних повідомлень представлені на рис. 3–6.



Рис. 1. Ізотайпи Герда Арнца.

Fig. 1. Isotypes by Gerd Arntz.

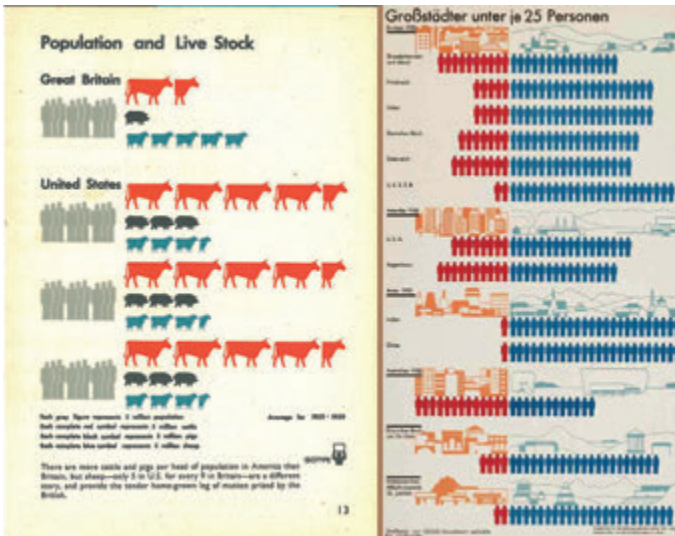


Рис. 2. Статистичні діаграми команди Отто Нейрата.

Fig. 2. Statistical charts of Otto Neurath's team.



Рис. 3. Сучасна інфографіка, подібна до ізотайпів.

Fig. 3. Modern infographics similar to isotypes.

Колористичні вирішення розглянутих прикладів також містять як наслідування, так і значну кількість відхилень від естетики мінімалізму. Однак, згадаємо програмні заклики конструктивістів 1920-х р., трансльовані у Баугаузі, щодо постійного пошуку мови, відповідної викликам часу. Враховуючи появу з 1980-х р. обчислювальної техніки, подальше поширення пакетів прикладних графічних програм та відносну легкість отримання за їхньою допомогою всіх згаданих типів зобра-



Рис. 4. Сучасна інфографіка з використанням реалістичної фотографії.

Fig. 4. Modern infographics using realistic photography.



Рис. 5. Сучасна спрощена графіка.

Fig. 5. Modern simplified graphics.

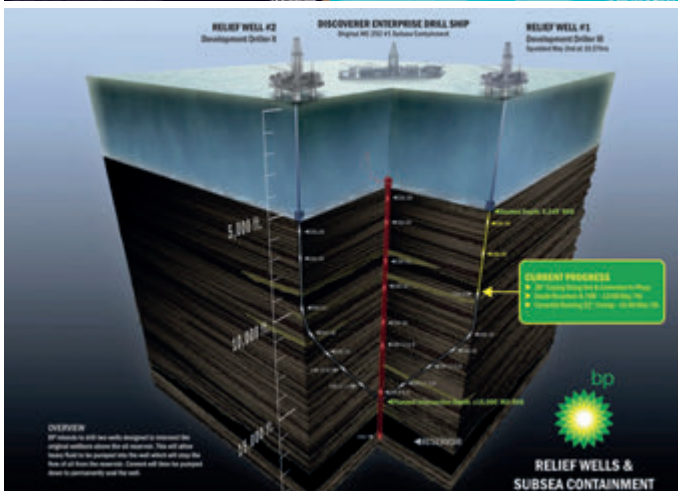


Рис. 6. Інфографіка з використанням ілюзорно-тривимірних зображень.

Fig. 6. Infographics using illusory three-dimensional images.

жень, то скоріше варто розглядати нову естетику інфографіки як продовження та природний розвиток у часі пошуків мови митцями нового покоління. Вкотре звернемось до закликів конструктивістів 1922 р.: «Настав час соціально-доцільного! Нічого випадкового, безоблікового, нічого від сліпого смаку й естетичного свавілля. Все повинно бути осмисленим технічно і функціонально!» (Ган, 1922, с. 67).

З цього погляду відмінності у графічній мові різних інфографічних повідомлень є соціально-доцільними, оскільки в інфографіці як ніде саме пластично-образні характеристики зображень допомагають краще розкрити тему та сприяють її виокремленню серед загального масиву інформації. Власне, сама мова кожного із сучасних інфографічних повідомлень розробляється за параметрами функціональності сприйняття та швидкості створення. Значно розширилась палітра засобів стилеутворення графічних комунікативних елементів. Узагальнені, але не тотожні, пласкі графічні зображення активно застосовуються і в соціальних проєктах, і в рекламній інфографіці, допомагаючи диференціювати кожне з повідомлень.

Поява комп'ютерної графіки призвела до коригування самого критерію технічності стосовно характеристик зображення. Інфографічні повідомлення активно використовують реалістичні фотозображення, оскільки значно спростився процес їх отримання й обробки. Сучасні графічні редактори дозволяють напрочуд легко надавати зображенням подібності акварельного, олійного або акрилового живопису, так само як і імітувати інші графічні техніки, які на початку та в середині ХХ ст. ще вимагали вузькоспеціалізованої технічної майстерності виконавця.

Крім того, автор вважає, що критерію доцільності має бути підпорядковане і колористичне вирішення. Декларований конструктивістами мінімалізм колірному вирішенню в інфографіці не завжди покращує її доступність. Звернемось до прикладів інфографіки за спорідненою тематикою, поданих у різних джерелах. Рис. 7 висвітлює процес вибору президента США (інфографіку розміщено на інформаційному порталі посольства і консульства США в Таїланді). Зображення людей тут суворо схематизовані і за засобом угруповань наслідують ізотайпи О. Нейрата. Колористична гама також мінімалістична: крім відтінків сірого застосовано ще 2 кольори – бордовий та фіолетовий, кожний з яких, у свою чергу, містить відтінки послаблення тону. Крім того, у верхній частині наведеного прикладу містяться ілюзорно-тривимірні зображення переваг президента, що істотно збагачують інформаційний контент. Натомість на рис. 8 подано інформацію щодо вартості засобів, витрачених на вибори президента України у 2019 р. Порівнюючи обидва варіанти та аналізуючи власні враження від сприйняття, мусимо визнати, що візуальне збагачення за рахунок ілюзорно-тривимірної орієнтації об'єктів у просторі та розширення ко-

лористичної палітри сприяло підвищенню запам'ятовування та посиленню її образного впливу інфографіки з рис. 8. В той же час, маємо обумовити, що в процесі візуалізації на рис. 8 більшу частину зображення займають узагальнені площини, кожна з яких відтворює певний вид витрат. Колірне кодування таких площин містить послаблені за тоном основні кольори. Однією з можливостей представлення такої інформації могла б бути просто візуалізація даних з виділенням кольором кожної площини та супроводження її викладом числових даних. Але

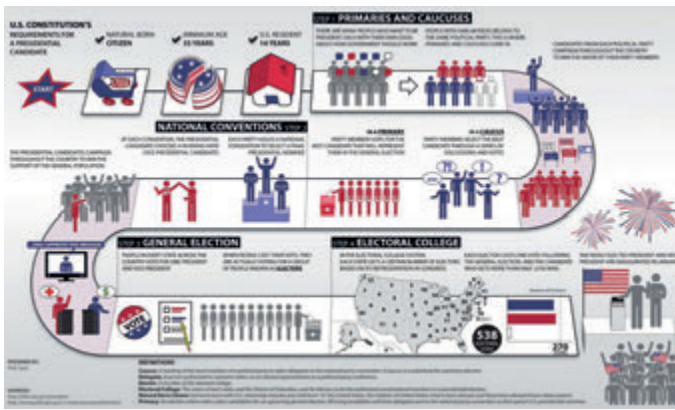


Рис. 7. Вибори президента США. Інфографіка.

Fig. 7. The President elections process in USA. Infographics.



Рис. 8. Вибори президента України. Інфографіка.

Fig. 8. The President elections process in Ukraine. Infographics.

в такому випадку інфографіка втратила б зв'язок з реальними людьми, що брали участь у виборах і значною мірою позбулась би свого образного впливу. Натомість введення максимально узагальнених силуетів людей та візуальна чіткість ранжирування кожного з видів витрат за допомогою колористично розділених площин посилює образний вплив інформації і сприяє її запам'ятовуванню. У такий спосіб доходимо висновку, що за умови дотримання загальної колористичної гами (маси переважного кольору) інфографіка може містити значну кількість різноманітних відтінків, що сприяють виділенню кожного з зображувальних об'єктів.

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

Декларована конструктивістами соціальна доцільність творів мистецтва якнайкраще знайшла відображення в інфографіці. Вона завжди створюється для донесення інформації до певного прошарку населення або до його широкого загалу. Наразі маємо навіть спостерігати спроби подати за допомогою інфографіки всю історію розвитку людства. Особливої значущості в наш час набуває навчальна інфографіка, що допомагає учням швидше сприймати та критично осмислювати зміст багатьох навчальних дисциплін. Так, наводячи вимоги до сучасної навчальної інфографіки, В. Логвіненко (2018) визначає такий перелік: «обробка, інтеграція, ущільнення, генерація інформації, її передача, мотивація до навчання, фокус уваги на ключовій інформації, показ поверхневих та глибинних зв'язків між об'єктами, сприяння фіксації та зосередженню на змісті інформації» (с. 83).

У такий спосіб в інфографіці стверджується декларований авангардистами зв'язок між мистецтвом та наукою, що був поставлений під сумнів самою естетикою постмодернізму. Вочевидь, увага науковців різних галузей зосереджується на композиційних зв'язках між елементами інформаційного повідомлення і засобах виділення необхідних змістових аспектів. В. Лаптев (Лаптев, 2018) відзначає, що композиційна організація інфографіки завжди передбачає забезпечення логічності представлення всіх складових (за формою, розмірами, засобами акцентування тощо) і спирається як на загальні закони

і правила композиції, встановлені у мистецтві, так і на специфічні, відмінні для кожного з видів інфографічних повідомлень. Представлення інформації в інфографіці потребує упорядкування даних за рівнями й змістовими блоками та відокремлення головного від другорядного (с. 27-28).

Внесення дизайнером змін у характер представлення даних, згенерованих технікою, та посилення естетичних характеристик інфографіки, за свідченням Е. Тафті (Tuft, 1997), також є поширеною практикою, що сприяє посиленню доступності й ефективності сприйняття інформації (р. 124). Необхідність долучення дизайнерів при створенні інфографіки також може бути проілюстрована прикладом, на якому дані, згенеровані програмою, асоціативно доповнені графічними елементами та отримали новий вимір виразності (рис. 9).



Рис. 9. Інфографіка з доповненням даних, згенерованих програмою.

Fig. 9. Infographics with addition of data generated by the program.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

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

Завдяки діяльності Баугаузу було започатковано і забезпечено ідеологічну стійкість домінування раціоналістичних ідей конструктивізму в такому прагматично-зорієнтованому виді прикладної графіки як інфографіка. Критерії естетичності тут вимірюються виключно рівнем осяжності та ефективності сприйняття інформації, що призводить до стійкої актуальності здобутків конструктивізму. Сучасні трактування інфографіки, що передбачають як оперування потенціалом зображувальних форм, так і звернення до естетики виключно абстрактно-геоме-

тричних графіків, діаграм та гістограм, виявились суголосними з програмними закликами конструктивізму стосовно забезпечення нових вимірів єднання науки і мистецтва.

Зважаючи на прагматичну спрямованість інфографічних повідомлень та значне поширення фотографічної і комп'ютерної техніки на початку ХХІ ст., маємо переосмислити сам термін «сучасна графічна мова», введений авангардистами 1920-х рр. На думку автора, засоби представлення інформації в сучасній інфографіці апріорі є технологічними. Наявна стилістична розбіжність зображувальних елементів і збагачення колористичної палітри демонструє не стільки індивідуальні смаки дизайнера-графіка, скільки раціоналістичні пошуки засобів виділення інфографічного повідомлення у потоках інформації, що постійно зростають. Тобто для початку ХХІ ст. сучасною і технологічно-доцільною є не тільки мова геометрично-узагальнених плоских графічних форм, поширена конструктивістами 1920-х рр., а також широкий спектр інших стилістично-відмінних форм, що має тенденцію до накопичення у вигляді доступного у всьому світі «банку графічних зображень».

Висновки **6**

Підсумовуючи ключові моменти дослідження, відзначимо найважливіші:

1) сучасне мистецтвознавство визнає конструктивізм насамперед як програму, що не стільки була зорієнтована на створення стилю, скільки на пошук засобів, відповідних вимогам часу;

2) непересічне значення Баугаузу полягає в тому, що в ньому було забезпечено поширення демократичних в широкому сенсі слова поглядів на засоби побудови творів авангардного мистецтва в графіці;

3) керівництво Баугаузу забезпечило активну пропаганду різноманітних філософських поглядів на роль мистецтва у суспільстві, серед яких провідні позиції на початку 1920-х рр. зайняли погляди конструктивістів.

Зважаючи на ці складові, доходимо висновку, що саме Баугауз опосередковано вплинув на поєднання суспільних потреб у представленні статистичної інформації і мистецьких поглядів щодо естетики відтворення таких потреб. Врахуємо, що ідеї конструктивістів отримали через Баугауз найбільший розголос, а вимушена еміграція більшості його викладачів та студентів напередодні та у роки Другої світової війни принесла цим ідеям світове визнання та забезпечила їхнє поширення у школах дизайну багатьох країн світу.

Природно, що збільшення кількості інформаційних потоків у світі та значні обмеження в часі на створення інфографічних повідомлень подекуди призводять до результатів із значно заниженими рівнями виваженості як загального композиційного вирішення інфографіки, так і елементів її зображувальної мови. Однак,

наявність таких прикладів не може впливати на зменшення значущості теоретичних викладів конструктивістів та встановлених загальних критеріїв функціональності, виваженості й логічності у використанні всіх засобів побудови інфографіки. Натомість, все ще наявні помилки у її представленні і фрагментарний полістилізм зображень у межах окремих повідомлень надають підстави стверджувати необхідність подальшої розбудови наукової бази та її поширення в процесі підготовки дизайнерів-графіків.

Список бібліографічних посилань

- Ган, А. (1922). *Конструктивизм*. Тверское издательство.
- Ефимов, В. В. (2006). *Великие шрифты: шесть из тридцати* (Кн. 1). ПараТайп.
- Иваницкий, И. П. (1932). *Изобразительная статистика и венский метод*. Огиз.
- Кандинский, В. К. (1999). *О духовном в искусстве*. Азбука.
- Козловский, В. Д. (2014). Баухауз как феномен немецкой художественной культуры первой трети XX века. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 6(62), 82-87.
- Кричевский, В. Г. (2019, 11 июня). Изостатистика и «Изостат». *Проект Россия*. <https://prorus.ru/interviews/izostatistika-i-izostat/>.
- Кубай, Д., & Горбаль, А. (Упоряд.). (2016). Відкритий посібник з відкритих даних. *Український центр суспільних даних*. <http://socialdata.org.ua/manual/>.
- Лаптев, В. В. (2012). *Изобразительная статистика. Введение в инфографику*. Эйдос.
- Лаптев, В. В. (2014). Фигурные диаграммы в инфографике: сфера применения, классификации и правила построения. *Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки*, 1(191), 298-306.
- Лаптев, В. В. (2018). *Проектно-художественная эволюция русской инфографики (XIX–XX веков): зарождение, становление, развитие*. (Диссертация доктора искусствоведения). Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург.
- Логвіненко, В. Г. (2018). Використання технології інфографіки для візуалізації навчального контенту. *Фізико-математична освіта*, 2(16), 79-85. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2018-016-2-015>.
- Юкечев, Е. (2017, 27 февраля). Интервью с профессором Гердом Фляйшманом о времени, феномене и типографике Баухауза. *Шрифт*. <https://typejournal.ru/articles/An-Interview-with-Professor-Gerd-Fleischmann>.
- Якимова, Д. (2019, 19 квітня). Конструктивізм vs. Баухауз: як у 1920-х дизайн одночасно виникав в Україні та Німеччині. *Platfor.ma*. <https://platfor.ma/topic/konstruktivizm-vs-baugauz/>.
- Bertin, J. (2011). *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*. Esri Press.
- Kosara, R. (2010, August 10). The Difference between Infographics and Visualization. *EagerEyes*. <http://eagereyes.org/blog/2010/the-difference-between-infographics-and-visualization>.
- Neurath, O. (1936). *International Picture Language, The first Rules of Isotype*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Stadler, F. (1984). "Wiener Methode der Bildstatistik" und politische Grafik des Konstruktivismus (Wien-Moskau 1931–1934). In H. Haas, & F. Stadler, (Eds.), *Österreich und die Sowjetunion 1918–1955: Beiträge zur Geschichte der Österreich-Sowjetischen Beziehungen* (pp. 238-241). Historikersektion der Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft.
- Tufte, E. R. (1997). *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Graphics Press.

References

- Bertin, J. (2011). *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*. Esri Press [in English].
- Efimov, V. V. (2006). *Velikie shrifty: shest iz tridcaty [Great fonts: six out of thirty]* (Vol. 1). ParaTaip [in Russian].
- Gan, A. (1922). *Konstruktivizm [Constructivism]*. Tverskoe izdatelstvo [in Russian].
- Iukechev, E. (2017, February 27). Interviu s professorom Gerdom Fliaishmanom o vremeni, fenomene i tipografike Baukhauza [Interview with Professor Gerd Fleischmann about the time, phenomenon and typography of the Bauhaus]. *Shrift*. <https://typejournal.ru/articles/An-Interview-with-Professor-Gerd-Fleischmann> [in Russian].
- Ivanitskii, I. P. (1932). *Izobrazitelnaia statistika i venskii metod [Fine statistics and the Vienna method]*. Ogiz [in Russian].
- Kandinsky, V. K. (1999). *O dukhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]*. Azbuka [in Russian].
- Kosara, R. (2010, August 10). The Difference between Infographics and Visualization. *EagerEyes*. <http://eagereyes.org/blog/2010/the-difference-between-infographics-and-visualization> [in English].
- Kozlovskii, V. D. (2014). Baukhauz kak fenomen nemetckoi khudozhestvennoi kultury pervoi treti XX veka [The Bauhaus as a phenomenon of German art culture in the first third of the 20th century]. *Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts*, 6(62), 82-87 [in Russian].
- Krichevskii, V. G. (2019, June 11). Izostatistika i "Izostat" [Pictorial Statistics and Izostat]. *Proekt Rossiia*. <https://prorus.ru/interviews/izostatistika-i-izostat/> [in Russian].
- Kubai, D., & Horbal, A. (Eds.). (2016). Vidkrytyi posibnyk z vidkrytykh danykh [An open guide to open data]. *Ukrainskyi tsentr suspilnykh danykh*. <http://socialdata.org.ua/manual/> [in Ukrainian].
- Laptev, V. V. (2012). *Izobrazitelnaia statistika. Vvedenie v infografiku [Fine statistics. Introduction to infographics]*. Eidos [in Russian].
- Laptev, V. V. (2014). Figurnye diagrammy v infografike: sfera primeneniia, klassifikatsii i pravila postroeniia [Curly diagrams in infographics: scope, classification and construction rules]. *St. Petersburg State Polytechnical University Journal. Humanities and Social Sciences*, 1(191), 298-306 [in Russian].
- Laptev, V. V. (2018). *Proektno-khudozhestvennaia evoliutsiia russkoi infografiki (XIX–XX vekov): zarozhdenie, stanovlenie, razvitie [Design and artistic evolution of Russian infographics (XIX–XX centuries): origin, formation, development]*. (Doctoral Dissertation). Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, St. Petersburg [in Russian].
- Lohvinenko, V. H. (2018). Vykorystannia tekhnolohii infografiky dlia vizualizatsii navchalnoho kontentu [Use of Technology of Infographics for Visualization of Learning Content]. *Physical and Mathematical Education*, 2(16), pp. 79-85. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2018-016-2-015> [in Ukrainian].
- Neurath, O. (1936). *International Picture Language, The first Rules of Isotype*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co [in English].
- Stadler, F. (1984). "Wiener Methode der Bildstatistik" und politische Grafik des Konstruktivismus (Wien-Moskau 1931–1934). ["Vienna method of image statistics" and political graphics of constructivism (Vienna-Moscow 1931–1934)]. In H. Haas, & F. Stadler, (Eds.), *Österreich und die Sowjetunion 1918–1955: Beiträge zur Geschichte der Österreich-Sowjetischen Beziehungen [Austria and the Soviet Union 1918–1955: Contributions to the history of Austria-Soviet relations]* (pp. 238-241). Historikersektion der Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft [in German].
- Tufte, E. R. (1997). *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Graphics Press [in English].
- Yakymova, D. (2019, April 19). Konstruktyvizm vs. Bauhaus: yak u 1920-kh dyzain odnochasno vynykav v Ukraini ta Nimechchyni [Constructivism vs. Bauhaus: as in the 1920s, design emerged simultaneously in Ukraine and Germany]. *Platfor.ma*. <https://platfor.ma/topic/konstruktyvizm-vs-baugauz/> [in Ukrainian].

**АВАНГАРДНІ ВИТОКИ
ШВЕЙЦАРСЬКОГО СТИЛЮ
ТА ЙОГО ЕКСПЛІКАЦІЯ
В СУЧАСНОМУ ВЕБ-ДИЗАЙНІ**

**SWISS AVANT-GARDE ORIGINS
AND ITS EXPLICATION
IN CONTEMPORARY
WEB-DESIGN**

Вікторія Олійник,
<https://orcid.org/0000-0003-4774-558X>
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
Київський університет культури,
Київ, Україна
viktoriya0308@ukr.net

Viktoriia Oliinyk,
<https://orcid.org/0000-0003-4774-558X>
PhD in Art studies,
Senior Lecturer,
Kyiv University of Culture,
Kyiv, Ukraine
viktoriya0308@ukr.net

Наталія Семенчук,
магістр дизайну,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
natalisemi12@gmail.com

Nataliia Semenchuk,
Master of Design,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
natalisemi12@gmail.com

Анотація

Мета публікації полягає у дослідженні сучасних трендів і стилів, які формуються у графічному дизайні на основі прийомів та засобів швейцарського стилю, а також у виявленні основних аспектів швейцарського стилю, актуальних для веб-продукції. **Методи дослідження.** Наукова робота передбачає використання теоретичного, порівняльного, зіставно-типологічного методів, а також мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** У процесі дослідження сучасних трендів веб-дизайну на прикладі творчих концепцій відомих дизайн-студій (швейцарської «Station», американської «Fantasy» та вітчизняної «Vintage») було проведено паралель щодо проявів відповідних тенденцій у співвідношенні з художніми принципами швейцарського стилю, якими, як виявилось, значною мірою й була зумовлена успішність компаній. Окрім того, як видно з практичних прикладів успішного ведення дизайн-діяль-

Abstract

The aim of the research is to study the contemporary trends and styles being formed in graphic design on the basis of means and methods of Swiss style, and to discover basic aspects of Swiss style in web-products.

Research methods. Theoretical, comparative, comparative-typological methods as well as method of art criticism have been used in the research.

Scientific novelty. In the process of studying contemporary trends of web-design by the example of creative concepts of such well-known design studios as «Station» (Switzerland), «Fantasy» (the USA), «Vintage» (Ukraine) there has been discovered the tendency to apply art approach of Swiss style in their works, which to a certain extent contributed to the success of the studios. Moreover, analyzing the practical examples of conducting successful design activity, it has become clear that studying trends and principles of their formation helps to fore-

ності, вивчення трендів та закономірностей їх виникнення допомагає у прогнозуванні майбутніх художніх напрямків, адже природа тренду – циклічна. А для створення актуального та якісного дизайну необхідна обізнаність серед відповідних тенденцій, розуміння тривалості їхнього панування.

Висновки. Ознаки швейцарського стилю сьогодні яскраво представлені у роботах провідних дизайнерських студій, що робить їх зразками для наслідування, тим самим продовжуючи популяризувати таку стилістику веб-продукції. Відтак, ми прослідковуємо прояв стилю не лише в сучасних трендах, а й серед класичних прикладів, уже сформованих у вигляді правил проектування інтерфейсів. На основі вивчення портфоліо провідних світових та вітчизняних дизайн-студій, орієнтованих переважно на веб-продакшн, можна зробити висновок, що художні прийоми та засоби, популярні серед дизайнерів ХХ ст. (а відповідно – причетні до формування швейцарського стилю), залишаються актуальними і сьогодні.

Ключові слова:

швейцарський стиль, веб-дизайн, інтерфейс, Баугауз, «плаский» дизайн, веб-сайт, тренд, юзабіліті.

cast future art movements since trend origin is always cyclical.

Conclusions. Features of Swiss style nowadays are being vividly demonstrated in the works of leading design studios that set the models to follow and facilitate the promotion of such type of stylistics in web-design. Hence, we are able to trace the emergence of style both in contemporary trends and in classic examples, represented by rules of designing interfaces. Having studied the portfolios of world and domestic design studios targeted at web-production, we have come to the conclusion that art means and methods popular among designers in the 20th century, and thus involved into formation of Swiss style, continue to be relevant as of today.

Key words:

Swiss style, web-design, interface, Bauhaus, flat design, website, trend, usability.

Вступ **1**

ІТ-індустрія розвивається швидкими темпами, тому попит на якісний дизайн сайтів зростає. Від обраного стилю розробки та його функціональної відповідності потребам замовника залежать продуктивність і рейтинг сайту.

В останні роки в оформленні інтерфейсів домінує тенденція інтернаціональності, що відображається, в першу чергу, у доступності таких веб-сторінок для різноманітної користувачької аудиторії. Так, найбільш популярними та вдалими стають веб-ресурси з універсальним дизайном (європейський тип оформлення меню, перевага графічної подачі над текстовою в організації структури сайту тощо). Саме тому швейцарський стиль (інша назва – інтернаціональний), котрий найкраще відповідає параметрам універсальності, є актуальною темою для дослідження. Зокрема, потребує роз'яснення роль швейцарського стилю у формуванні трендів сучасного веб-дизайну.

Мета дослідження **2**

Стаття передбачає аналіз продукції веб-дизайну на предмет впливу швейцарського стилю та наявності відповідних художніх ознак. Тому мета даної роботи полягає у дослідженні сучасних

трендів і стилів, які формуються у графічному дизайні на основі прийомів та засобів швейцарського стилю, а також у виявленні його основних аспектів, актуальних для веб-продукції.

**Методологія
та аналіз
джерельної
бази**

3

Дослідження ґрунтується на аналітичних висновках, отриманих шляхом розгляду та порівняння визнаних зразків сучасного веб-дизайну. Крім того, при формуванні результатів дослідження до уваги береться теоретичний матеріал щодо прояву ознак швейцарського стилю у графічному дизайні загалом. Тобто застосовані методи – теоретичний, порівняльний, іставно-типологічний, метод мистецтвознавчого аналізу.

Джерельною базою статті є як фундаментальні праці основоположників швейцарського стилю, зокрема Й. Мюллера-Брокманна та Я. Чихольда, так і наукові роботи Д. Девішвілі, Ф. Меггса, Л. Бхаскарана, О. Ващук, Г. Лемб, К. Сугак, які досліджували тему в контексті загальної теорії веб-дизайну, типографії, «плаского дизайну» та його зв'язку із швейцарським стилем, проявів рис останнього у поліграфічній та цифровій продукції тощо. Але при цьому малодослідженими все ще залишаються проблеми впливу швейцарського стилю на конкретні галузі графічного дизайну та застосування відповідних прийомів у контексті формування сучасних трендів, а також висвітлення методів оптимізації інтерфейсів.

У своїй базовій праці Й. Мюллер-Брокманн (2014) виклав теорію модульних сіток як одного з методів розробки поліграфічної продукції у швейцарському стилі. Автор докладно розглянув можливості застосування модульної сітки у графічному дизайні через паралелі з архітектурою, приклади їх використання в книгах, фірмових стилях, при створенні арт-простору (Mülller-Brockmann, 2008).

Книга одного із найвидатніших теоретиків та типографів ХХ ст., який стояв біля витоків формування швейцарського стилю, Я. Чихольда (2011) стала свого роду маніфестом сучасної верстки. Фундаментальна праця, присвячена становленню нової типографії, охоплює широке коло питань – від теорії та історії мистецтва до реалістичної фотографії у графічному дизайні.

Дослідження становлення та розвитку швейцарського стилю представлені в роботах О. Ващук (2013) та Д. Девішвілі (Девішвили, 2003). У роботах було виявлено художні аспекти нової типографії, що вплинули на етап становлення швейцарської школи, її характерні риси (практичність і універсальність), а також виділено найбільш значущі для формування стилю художні програми функціоналізму, неопластицизму, супрематизму, конструктивізму і конкретного мистецтва.

В енциклопедичній статті Ф. Меггса (Meggs, 2005) зібрані фактологічні та образотворчі матеріали про досліджені художні напрями – Баугауз, нову типографію, сучасний рух в Америці, інтернаціональний стиль типографії, постмодерністський дизайн.

Тут також подані коментарі та авторська адаптація у контексті історичної та культурної спадщини часу. Дослідник провів паралелі між графічним дизайном та абстрактним мистецтвом.

Результати дослідження 4

Швейцарський стиль типографії зародився у 50-х рр. ХХ ст. (Швейцарія, Німеччина), привернувши до себе увагу всього світу, і до наших днів впливає на розвиток дизайну. Причина тому – притаманні стилю прості форми, функціональність, стриманість, лаконічність та читабельність, що є особливо актуальним сьогодні при шаленому ритмі життя сучасної людини.

Фундаторами і майстрами швейцарського стилю справедливо вважають Ернста Келлера (1891–1968), Тео Балмера (1902–1965), Яна Чихольда (1902–1974), Вальтера Гердеґа (1908 р. н.), Макса Мідінґера (1910–1980), Йозефа Мюллер-Брокманна (1914–1996) та Адріана Фрутігера (1928 р.н.). Як пише Л. Бхаскаран (2006) у своїй книзі, «для цього стилю були характерні візуальна єдність в дизайні, яка досягалася асиметричною організацією окремих елементів всередині решітки, вибудованої з математичною точністю, використання реалістичної фотографії та візуальної і вербальної інформації у простій, пізнавальній манері. Досягнення ясності і порядку було головною метою прихильників швейцарської школи».

У першому десятилітті ХХ ст. експерименти з «чистою формою», розпочаті в 1890-х рр., тривали і розвивалися. На своїх плакатах, макетах та ілюстраціях до журналів «Secession», «Ver Sacrum» дизайнери презентували невідомий досі графічний дизайн, стилізуючи зображення до елементарних простих плоских форм та чистих кольорів, експериментуючи з композицією та шрифтовими гарнітурами. Дизайнери почали використовувати шрифти без серифів та жирних накреслень для заголовків.

Грунтуючись на формальних дизайнерських експериментах початку ХХ ст., європейські графічні дизайнери використовували нові форми, організацію візуального простору і виразні підходи до кольору таких авангардних рухів як кубізм, конструктивізм, de Stijl, футуризм, супрематизм і сюрреалізм (Meggs, 2005). Натхненні цими рухами, графічні дизайнери все частіше використовували найелементарніші форми дизайну. Така увага до істотних формальних елементів середовища характеризує модерністські експерименти, що переважають у всіх мистецтвах цього періоду. На макет сторінки того часу вплинули такі художні напрями, як конструктивізм та група De Stijl у Нідерландах.

Проте, найбільше на розвиток дизайну вплинув Баугауз – німецька школа дизайну, яка була заснована архітектором Вальтером Гропіусом у 1919 р. Через експерименти з формами та матеріалами представники цієї школи формували новий погляд на речі. А дослідження та синтез стилів, розпочаті в Баугаузі, поклали початок новим художнім напрямкам.

У перші роки свого існування Баугауз дотримувався експресіоністичних поглядів на дизайн, але пізніше перейшов до функціонального підходу. Художники і дизайнери Баугаузу прагнули досягти нової єдності між мистецтвом і технологією, створюючи функціональні проекти. Представники цієї школи часто використовували футуристичні форми, що демонстрували механізацію «машинного» століття.

Слід відзначити угорського конструктивіста Ласло Могой-Надя, який приєднався до Баугаузу у 1923 р. Його внесок цінний щодо формування теоретичного підходу до візуальних комунікацій, до теорії про особливості використання фотомонтажу (компонентне фотографічне зображення, виконане шляхом вставки або накладання різних елементів один на інший) в якості ілюстративного середовища. Він також сприяв інтеграції слів і образів у єдине ціле і використанню функціональної друкарні.

Герберт Байер чітко втілює філософію дизайну Баугаузу: елементарні форми прикрашені орнаментом, а форми обрані і розташовані для того, щоб служити функціональним призначенням («ясності інформації»). Елементи майстерно збалансовані і вирівняні для створення згуртованої композиції, а нахил під діагональним кутом активує простір (Воройский, 2004).

Швейцарські дизайнери надали величезної життєвості графічному дизайну цього періоду. Після навчання в Парижі з Фернаном Леже Герберт Маттер повернувся до рідної Швейцарії, де з 1932 по 1936 рр. розробив плакати для Швейцарської ради з туризму, використовуючи власні фотографії у якості вихідного матеріалу. У своїх плакатах він застосовував методи фотомонтажу і колажу, а також – зміни динамічного масштабу, великі зображення крупного плану, екстремально високі і низькі точки огляду і дуже щільну обрізку зображень.

Програмна однорідність зазначеного руху була активно прийнята дизайнерами, які працювали в галузі систем візуальної ідентифікації у другій половині ХХ ст. Багатонаціональні корпорації незабаром прийняли принципи міжнародного типографічного стилю, а саме: стандартизоване використання знаків, кольорів і шрифтів; використання узгоджених форматів сітки для знаків і публікацій; перевага шрифтів без зарубок; відмова від декорування (Воройский, 2004).

Ернст Келлер (1891–1968), якому цей стиль багато в чому зобов'язаний своєю популярністю, вважав, що дизайнерські рішення повинні відштовхуватися від змісту. У 1950 р. почався випуск журналу «New Graphic Design» («Новий графічний дизайн»), що пропагував ідеї швейцарської школи. Тут розміщувались статі про твори художників – послідовників цього стилю, що були представлені на Швейцарській національній виставці у 1939 р. (Ващук, 2013).

Після Другої світової війни дизайнери Швейцарії та Німеччини закріпили модерністський графічний дизайн у русі під на-

звою Swiss Design або International Typographic Style. Вони шукали нейтральний і об'єктивний підхід, який підкреслював би раціональне планування і суб'єктивне вираження. Дизайнери побудували модульні сітки горизонтальних і вертикальних ліній і використовували їх у якості структури для регуляризації та вирівнювання елементів своїх конструкцій. Фотографія вважалася найкращим джерелом для зображень – через її здатність зробити точний запис об'єкта. Були створені асиметричні макети і визнана перевага шрифтів без зарубок. Гармонії та ясності проекту намагалися досягти за допомогою елементарних архетипів, вважаючи ці форми вдалим проявом післявоєнного наукового і технологічного прогресу (Воройский, 2004).

Неперевершені графічні конструкції, створені у цей період, були прокоментовані і продемонстровані типографом і дизайнером Яном Чихольдом (Johannes Tschichold, 1902–1974) – молодим німецьким дизайнером. Багато колег у Європі і в усьому світі прийняли його новий підхід до графічного дизайну. Ян Чихольд також є одним із популярних теоретиків латинської типографіки XX ст. і вважається майстром традиційної друкарської практики, особливо книжкової типографії.

Початок XX ст. ознаменувався зародженням та розвитком нового художнього напрямку Баугауз, що декларував конструктивізм і функціональність, а також відрізнявся новаторством. Саме в новому стилі були виконані тогочасні роботи Чихольда. Під впливом нової типографії Баугаузу майстер почав використовувати гротескні шрифти і розробив спрощені макети.

Проте, власне, фундатором швейцарського стилю вважається Йозеф Мюллер-Брокманн. У своїй книзі «Grid Systems in Graphic Design» («Модульні сітки в графічному дизайні») він виклав теорію про один з найбільш популярних методів конструювання поліграфічної продукції – модульну сітку.

З розвитком комп'ютерних технологій почав зростати попит на веб-продакшн і вдосконалення дизайну інтерфейсів зокрема. У відповідності до користувацьких потреб поетапно змінювалися підходи веб-дизайну. І, незважаючи на те, що швейцарський стиль майже ціле століття використовується в дизайнерській практиці, саме при розробці інтерфейсів він справив найбільший вплив на плоский дизайн, який набув популярності лише з 2010 р., а з 2014 – став новим стандартом у дизайнерському комп'ютерному напрямку. Тим не менше, практичне застосування швейцарського стилю виявило низку проблем і переваг, які вимагають наукового аналізу, класифікації та вивчення психологічного впливу на користувача.

Сучасні дослідження інтерфейсів підтвердили необхідність врахування при проектуванні не лише технічних питань, а й психологічних аспектів впливу готового продукту на людину. Зокрема, в роботі К. Сугак (2005) визначаються ергономічні аспекти інтерфейсів, які впливають на успішність виконання завдань на комп'ю-

тері, та формулюються відповідні проектувальні принципи. Так, принцип єдності проявляється, на думку дослідниці, в тому, що «при вирішенні суб'єктом трудового завдання на комп'ютері когнітивні і діяльні компоненти виконання операцій визначають і формують єдиний комплекс ергономічних характеристик інтерфейсу» (Сугак, 2005, с. 58). Принцип відповідності полягає у «відповідності графічного інтерфейсу ієрархії, послідовності і змісту виконуваних користувачем завдань» (Сугак, 2005, с. 59).

Всебічні тестування програмного забезпечення та різної веб-продукції призвели до формулювання основних рекомендацій з проектування інтерфейсів веб-сайтів. Так, інтерфейс повинен бути, у першу чергу, максимально універсальним для будь-якої користувацької аудиторії, котра може різнитися за віком, статтю, інтелектуальним рівнем, комп'ютерною грамотністю тощо. У цьому полягає його інтуїтивність – головний критерій оцінювання готової веб-продукції. Крім того, основними рисами якісного дизайну інтерфейсів є ергономічність, лаконічність та функціональність. Іншими словами, кожен розробник веб-продукції повинен прагнути досягти високого «юзабіліті» (так званої комунікативної комфортності) (Лемб, 2001).

На сьогоднішній день розмаїття гаджетів у нашому повсякденні вражає. Тому важливо розуміти особливості використання кожного з них, щоб мати можливість з максимальною оптиміальністю застосувати потрібні методи і прийоми веб-дизайну.

Дослідники прогнозують, що, завдяки естетичному зовнішньому вигляду, невеликому загальному розміру сторінок сайту, а також – безмежним адаптивним можливостям, «плаский» стиль буде довго залишатися актуальним і, ймовірно, трансформуватиметься в інші напрямки веб-дизайну, заповнюючи собою сучасний Інтернет-простір (Опалев & Вакуленко, 2016, с. 223). Також науковці звернули увагу й на інше актуальне питання сучасності – розвиток використання мобільних телефонів. Виявилось, що на сьогоднішній день користувачі проводять порівняно більше часу в інтернеті за допомогою смартфона або іншого мобільного гаджету, ніж за стаціонарним комп'ютером. І саме це вплинуло на розвиток простих, функціональних художніх принципів в дизайні інтерфейсів.

Плаский дизайн почав протиставлятися скевоморфізму (реалістичному зображенню), який до цього був популярним у графічному дизайні та digital-середовищі. Знову звернулися до пласких форм Google і Windows 8, які відмовилися від орнаментів, градієнтів та тіней, віддаючи перевагу простим архетипам та чистим кольорам. Iphone 7 також перейшов на новий дизайн після скевоморфізму. Прості форми, лаконічність та перевага функціоналу, беззаперечно, перемогли у сучасному графічному дизайні (Опалев & Вакуленко, 2016, с. 218).

Як видно, дизайнери виконують роль не лише оформлювачів програмної системи, але й стають дослідниками, аналіти-

ками, психологами задля якісного кінцевого результату. Адже пріоритет – саме в ергономічності та зрозумілості інтерфейсу. Дизайн повинен допомагати людям та полегшувати їхнє життя. Тому на сьогоднішній день розділяють два складники веб-дизайну: UX (User Experience Design, що у перекладі означає «досвід взаємодії») та UI (User Interface Design, – «дизайн інтерфейсу користувача», – це більш вузьке поняття, яке включає в себе певний набір графічно оформлених технічних елементів).

Серед арсеналу дизайнерських засобів і прийомів швейцарського стилю – асиметрія композиції, модульні сітки, типографія, відеографіка, анімація, сінемаграф, плашечні кольори і градієнти, білий простір, напівплаский дизайн, 3D-зображення. Саме ці прояви можна спостерігати в дизайні інтерфейсів сучасних провідних дизайнерських компаній.

Наприклад, проаналізуємо творчу концепцію швейцарської дизайн-студії «Station» (сайт – *station.ch*). Агенція функціонує за принципами нових технологій та цифрового спілкування (рис.1). «Station» формують сучасний дизайн з web-додатками, брендингом та якісним контентом, продумуючи свої кроки наперед. Команда дизайн-студії шанує звичаї Цюриха, називаючи його майданчиком для натхнення, але, в той же час, тісно співпрацює з різними міжнародними партнерами та клієнтами. У своїх найвідоміших роботах (сайт *13photo* для однойменного швейцарського фотоагентства, сайт *ikea-blog* для нідерландської торгової мережі з продажу меблів і товарів для дому IKEA, сайт *digitaltag.swiss* для Digital Day Switzerland, сайт для архітектурної фірми Herbert Bruhin) дизайнери «Station» використали фотографії та білий простір, модульну сітку, імітацію журнальної верстки, гротескні шрифти та масивні заголовки, градієнтне рожево-синє тло, фотоколажі, іконографіку. Продумана структура, навігація та анімація підсилили й оптимізували концепції сайтів.

Дизайн-студія «Fantasy», офіси якої розташовані в США (Нью-Йорку та Сан-Франциско), поєднує у своїй діяльності цифрову стратегію, UX та UI дизайн (рис.2). За час своєї роботи це підприємство отримало багато відзнак та нагород, серед яких – Industry Awards, Cannes Lions, One show. Основний до-

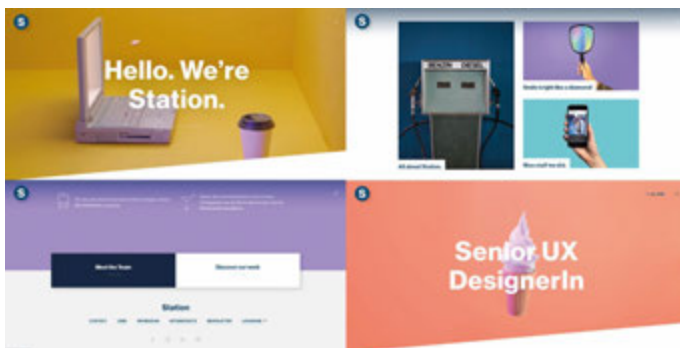


Рис. 1. Сторінки сайту дизайн-студії «Station».

Fig. 1. Site pages of design-studio «Station».

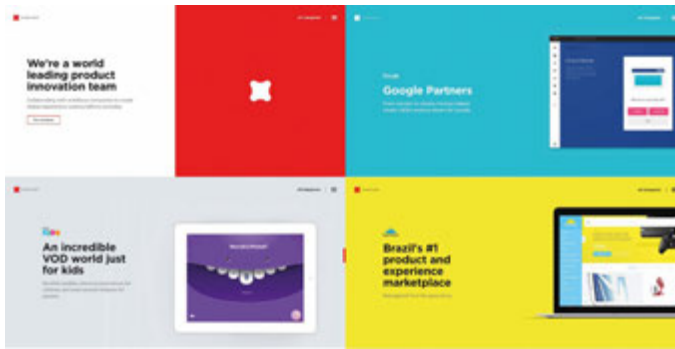


Рис. 2. Сторінки сайту дизайн-студії «Fantasy».

Fig. 2. Site pages of design-studio «Fantasy».

робок становлять сайти для американського розробника програмного забезпечення Adobe, культового бренду в світі моди Balenciaga, американського музею мистецтв «The Metropolitan Museum of Art». Улюблені проектувальні прийоми дизайнерів студії – прості, заповнені кольором плашки, шрифти без зарубок з жирним та напівжирним накресленням, логічно подана інформація, проста композиція, іконографіка, фотографія, а також використання модульної сітки та різномасштабних заголовків. Елегантність, інтуїтивність і свіжість – фірмове доповнення проектів.

Ще одна відома й успішна дизайнерська організація – дизайн-студія «Vintage» (сайт vintage.com.ua) – знаходиться в Україні, в Києві. Вдалі проекти дизайн-студії – сайти Міністерства фінансів України, телевізійного «Нового каналу» та відомого виробника морозильно-холодильного устаткування «Vestfrost», соцмережі для Jonson & Jonson, портал для Tetra Pak тощо. У 2012 р. ця творча команда отримала нагороду світового рівня «Кращий сайт дня» за версією CSS Winner. І на сьогоднішній день «Vintage» залишається найкращим веб-виробником України.

Дизайнери компанії поєднують стратегічний веб-маркетинг та креатив, протягом тривалого часу створюючи еталонну продукцію. Їх роботи яскраві та сміливі, з логічно продуманою концепцією (рис.3). А ще веб-сайти цієї дизайн-студії відрізняються

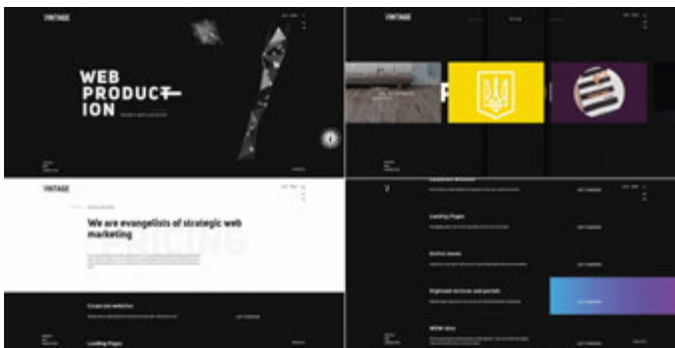


Рис. 3. Сторінки сайту дизайн-студії «Vintage».

Fig. 3. Site pages of design-studio «Vintage».

чіткою будовою за модульною сіткою, лаконічністю, гротескними шрифтами, високим функціоналізмом та широким використанням фотографіки та анімації.

Стильові ознаки зазначених вище прийомів органічно функціонують на сайтах офіційного характеру. Зокрема, сайт Міністерства освіти України виконаний у повній відповідності швейцарському стилі, що фокусує увагу відвідувачів на важливій інформації (рис. 4).



Рис. 4. Сторінки сайту Міністерства освіти і науки України.

Fig. 4. Site pages of Ministry of Education and Science of Ukraine.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

У процесі дослідження сучасних трендів веб-дизайну на прикладі творчих концепцій відомих дизайн-студій було проведено паралель щодо відповідних тенденцій у співвідношенні з художніми принципами швейцарського стилю. Як було з'ясовано, сьогодні дизайнер повинен не лише вдало візуалізувати свій проєкт, а й попередньо проаналізувати ринок, визначивши вигідну різницю між продукцією конкуруючих компаній. Так, на прикладі діяльності трьох провідних дизайн-студій – швейцарської «Station», американської «Fantasy» та вітчизняної «Vintage» – вдалося підтвердити тезу, що лише різносторонній підхід, бажання дизайнера зрозуміти філософію і мету компанії здатні забезпечити справжню якість дизайн-процесу. І, як виявилось, художньо-виразні засоби та прийоми саме швейцарського стилю дозволяють якнайкраще реалізувати таке прагнення. Цим і аргументується стабільна популярність зазначеного стилю у площині графічного дизайну.

Крім того, як видно з практичних прикладів успішного ведення дизайн-діяльності, вивчення трендів та закономірностей їх виникнення допомагають у прогнозуванні майбутніх художніх напрямків, адже природа тренду – циклічна. А для створення актуального та якісного дизайну необхідна обізнаність серед відповідних тенденцій, розуміння тривалості їхнього панування.

Висновки

6

Отже, швейцарський стиль – інтернаціональний і універсальний за своїм характером, художньо-виразні засоби якого помітно впливають не лише на дизайн інтерфейсів веб-сайтів, а й загалом на світовий сучасний дизайн. Ознаки швейцарського стилю

сьогодні яскраво представлені у роботах провідних дизайнерських студій, що робить їх зразками для наслідування, тим самим продовжуючи популяризувати таку стилістику веб-продукції. Технічні можливості зростають, але базові принципи, «скелет» швейцарського стилю залишається сталим та адаптується до сучасних умов. Відтак, ми прослідковуємо його прояв не лише в сучасних трендах, а й серед класичних прикладів, вже сформованих у вигляді правил проєктування інтерфейсів.

На основі вивчення портфоліо провідних світових та вітчизняних дизайн-студій, орієнтованих переважно на веб-продакшн, доходимо висновку, що художні прийоми та засоби, популярні серед дизайнерів ХХ ст. (а відповідно – причетні до формування швейцарського стилю), залишаються актуальними і сьогодні. При цьому традиції Баугаузу у межах одного проєкту гармонійно поєднуються з більш складними формами цифрової графіки: анімацією, відеографікою, 3D-моделями.

Список бібліографічних посилань

- Бхаскаран, Л. (2006). *Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре* (И. Д. Гольбина, Пер.). Арт-Родник.
- Ващук, О. А. (2013). *Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики*. СПГУТД.
- Ващук, О. (2017, 15 декабря). Мюллер-Брокманн. Швейцарский интернациональный стиль. *Romashin Design School*. <http://blog.romashin-design.com/articles/muller-brockmann.html>.
- Воройский, Ф. С. (2004). *Информатика. Энциклопедический систематизированный словарь-справочник: введение в современные информационные и телекоммуникационные технологии в терминах и фактах*. Физматлит.
- Девишвили, Д. В. (2003). *Интернациональный стиль и современный графический дизайн*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Московский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова, Москва.
- Лемб, Г. (2001). *Удосконалення процесу розробки інтерфейсу за допомогою об'єктно-орієнтованих методів*.
- Мюллер-Брокманн, Й. (2014). *Модульные системы в графическом дизайне* (Л. Якубсон, Пер.). Издательство Студии Артемия Лебедева.
- Опалев, М., & Вакуленко, О. (2016). Закономірності формування сучасного тренду веб-дизайну – «плаский» дизайн. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 30, 215-225.
- Сугак, К. Е. (2005). *Эргономические аспекты проектирования пользовательского интерфейса*. (Диссертация кандидата психологических наук). Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва.
- Чихольд, Я. (2011). *Новая типографика. Руководство для современного дизайнера* (Л. Якубсон, Пер.). Издательство Студии Артемия Лебедева.
- Meggs, P. V. (2005, July 08). *Graphic design, 1945–75: The International Typographic Style*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/graphic-design>.
- Müller-Brockmann, J. (2008). *Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional Designers*. Niggli Verlag.
- Pacura, P. (2017, January 23). *Web Design Trends for 2017*. *Awwwards*. <https://www.awwwards.com/web-design-trends-for-2017.html>.

References

- Baskaran, L. (2006). *Dizain i vremia. Stili i napravleniia v sovremennom iskusstve i arkhitekture [Design and time. Styles and trends in contemporary art and architecture]* (I. D. Golybina, Trans.). Art-Rodnik [in Russian].
- Chikhoid, Ia. (2011). *Novaia tipografika. Rukovodstvo dlia sovremennogo dizainera [New typography. A Guide for the Modern Designer]* (L. Iakubson, Trans.). The Artemy Lebedev publishing house [in Russian].
- Devishvili, D. V. (2003). *Internatsionalnyi stil i sovremennyi graficheskii dizain [International style and modern graphic design]*. (PhD Dissertation). Moskovskii gosudarstvennyi khudozhestvenno-promyshlennyi universitet imeni S. G. Stroganova, Moscow [in Russian].
- Lemb, H. (2001). *Udoskonalennia protsesu rozrobky interfeisu za dopomohoiu obiekto-oriientovanykh metodiv [Improving the process of interface development using object-oriented methods]* [in Ukrainian].
- Meggs, P. B. (2005, July 08). Graphic design, 1945–75: The International Typographic Style. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/graphic-design> [in English].
- Müller-Brockmann, J. (2008). *Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional Designers*. Niggli Verlag [in English].
- Müller-Brockmann, J. (2014). *Modulnye sistemy v graficheskoi dizaine [Modular systems in graphic design]* (L. Iakubson, Trans.). The Artemy Lebedev publishing house [in Russian].
- Opaliev, M., & Vakulenko, O. (2016). Zakonomirnosti formuvannia suchasnoho trendu veb-dyzainu – "plaskyi" dyzain [Regularities of formation of a modern trend of web design – "flat" design]. *Visnyk of Lviv national academy of Arts*, 30, 215-225 [in Ukrainian].
- Pacura, P. (2017, January 23). Web Design Trends for 2017. *Awwwards*. <https://www.awwwards.com/web-design-trends-for-2017.html> [in English].
- Sugak, K. E. (2005). *Ergonomicheskie aspekty proektirovaniia polzovatelskogo interfeisa [Ergonomic aspects of user interface design]*. (PhD Dissertation). Lomonosov Moscow State University, Moscow [in Russian].
- Vashchuk, O. A. (2013). *Shveitsarskaia shkola graficheskogo dizaina. Stanovlenie i razvitie internatsionalnogo stilia tipografiki [Swiss school of graphic design. The formation and development of the international style of typography]*. SPSITD [in Russian].
- Vashchuk, O. (2017, December 15). Müller-Brockmann. Shveitsarskii internatsionalnyi stil [Müller-Brockmann. Swiss international style]. *Romashin Design School*. <http://blog.romashin-design.com/articles/muller-brockmann.html> [in Russian].
- Voroiskii, F. S. (2004). *Informatika. Entciklopedicheskii sistematizirovannyi slovar-spravochnik: vvedenie v sovremennye informatsionnye i telekommunikatsionnye tekhnologii v terminakh i faktakh [Computer science. Encyclopedic systematic dictionary-reference book: introduction to modern information and telecommunication technologies in terms and facts]*. Fizmatlit [in Russian].



ДИЗАЙН ОДЯГУ, АКСЕСУАРІВ, ІМІДЖУ

Design of clothes, accessories, image

УДК 7.038:7.05]:[792.024:687.16]:7.071.1(477)
DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207548

UDC 7.038:7.05]:[792.024:687.16]:7.071.1(477)

**АВАНГАРДНИЙ ДИЗАЙН
ВАДИМА МЕЛЛЕРА**

**AVANT-GARDE DESIGN
OF VADYM MELLER**

Тетяна Руденко,
<https://orcid.org/0000-0001-6814-2660>
головна зберігачка
Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України,
Київ, Україна
rudenkotet1000@gmail.com

Tetiana Rudenko,
<https://orcid.org/0000-0001-6814-2660>
Chief Manager of Collection
of the Museum of Theater,
Music and Cinema of Ukraine,
Kyiv, Ukraine
rudenkotet1000@gmail.com

Анотація

Метою статті є всебічний аналіз дизайнерської діяльності провідного українського авангардиста Вадима Меллера з особливою увагою до його сценографії та сценічного костюму. **Методологія дослідження** визначена застосуванням історичного та мистецтвознавчого, зокрема формально-стилістичного аналізу. **Новизна дослідження.** У дослідженні проведено всебічний аналіз дизайнерської діяльності В. Меллера, відстежується його ідейний взаємозв'язок з школою Баугауз. Вперше розглядаються проблеми і досвід реконструкції театрального костюму за ескізами В. Меллера, проведеної на базі Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. В публікації вводиться термін *конструкція костюму*, що засвідчує конструктивістський підхід майстра до вирішення постановки вистави як єдиного цілого. Театральний костюм мислиться інтегрованим у сценічний простір і взаємодіє з ним за допомогою руху і чергування кольорів; глибока продуманість деталей дозволяє зміну сценічного малю-

Abstract

The aim of the article is to conduct in-depth analysis of design activity of a leading Ukrainian avant-gardist Vadym Meller with the focus on his stage design and stage costume. **Methodology** of the research is determined by application of historical method and method of art criticism, namely formal stylistic analysis. **Novelty of the research.** The research includes detailed analysis of design activity of Vadym Meller and his ideological relationship with the Bauhaus. It is for the first time when problems and reconstruction experience of stage costume based on sketches by V. Meller, conducted by the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine, have been studied. The article introduces the term *costume construction* which shows constructive approach of the artist to staging a play as a whole. Stage costume is seen being integrated into the stage setting; it interacts with the setting by movements and recurrence of colours. Thorough choice of details let the stage picture change, reinforcing the content of the play. **Conclusion.** Avant-garde design of Vadym Meller proves the fact that high quality of his

ку, а відтак посилює змістове наповнення вистави. **Висновок.** Авангардний дизайн Меллера засвідчує, що висока якість його мистецтва є результатом особливого пошуку внутрішньо-зумовленої стильової відповідності духові свого часу. Такий погляд дає підстави сучасним дизайнерам переглянути підхід до взаємодії з авангардними напрямками: не просто запозичити форми і колір авангардистів, через що зазнають вихолощення їхні ідеї, а враховувати насамперед художні пошуки і технологія розв'язання естетичних проблем.

art is the result of special search of inner-driven stylistic compliance with the spirit of the time. This idea provides basis for contemporary designers to reconsider the approach to interaction with avant-garde trends: not only to borrow avant-gardists forms and colours, but also to consider artistic searches and techniques to resolve ethical issues.

Ключові слова: **Key words:**

авангардний дизайн, театральний костюм, конструкція костюму, сценографія, Вадим Меллер.

avant-garde design, stage costume, costume construction, stage design, Vadym Meller.

Вступ **1**

Дизайн як напрям прикладної мистецької діяльності своє натхнення черпає з високого мистецтва, в рамках якого постійно здійснюється експеримент. Яскравим прикладом такого пошуку був авангардизм. В Західній Європі прикладним втіленням авангарду стала школа Баугауз. Певні інституційні аналоги, наприклад, ВХУТЕМАС і ГНХУК ми можемо знайти і на теренах Східної Європи. Але в Україні авангард інституювався, насамперед, в Мистецькому об'єднанні/театрі «Березіль». Для дизайнерів досвід роботи в театрі може бути цікавим, тому що театр створює своєрідні мікромоделі життя, окремі світи, а декорації є дизайнерським оформленням цього життя.

Важливо зазначити, що серед художників «Березоля» чільне місце посідає Вадим Меллер, котрий навчався в Мюнхені і Парижі, всотував тогочасні пошуки та був пропагандистом нового європейського мистецтва. Під час навчання був особисто знайомий з Василем Кандинським та Паулем Клее, які були запрошені до викладацької діяльності у Баугауз. Талант Меллера був відзначений саме в Європі. Знаковою подією стала перемога Меллера (золота медаль) за конструктивістський макет до вистави «Секретар профспілки» Лероя Скотта у 1925 році в Парижі на Міжнародній виставці декоративного мистецтва (рис.1).

Мета дослідження **2**

Метою статті є всебічний аналіз дизайнерської діяльності провідного українського авангардиста Вадима Меллера з особливою увагою до його сценографії та сценічного костюму.



Рис. 1. Вадим Меллер з макетом до вистави «Секретар профспілки». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1924.

Fig. 1. Vadym Meller with a model for the play «Secretary of the Trade Union». Berezil Artistic Association. 1924.

Методологія та аналіз джерельної бази

3

У дослідженні використано історичний та мистецтвознавчий, зокрема формально-стилістичний аналіз.

Джерельною базою дослідження є ескізи театральних костюмів, театральні афіші, світлини, які зберігаються у фондах МТМКУ, а також збережені театральні костюми та реконструкція втрачених. У статті використовуються матеріали двох масштабних проєктів за участі у кураторській групі автора цієї статті, присвячених театральній діяльності режисера Леся Курбаса. Перший проєкт – виставка «Курбас у Києві», що проходила в Музеї театального, музичного та кіномистецтва України з 25 лютого по 25 жовтня 2017 р. (кураторська група проєкту – Вірляна Ткач, Тетяна Руденко, Вальдемарт Ключко).

Другий, – виставка «Курбас: Нові світи», що проходила з 17 жовтня по 2 грудня 2018 р. в Мистецькому арсеналі і була спільним проєктом Мистецького арсеналу, МТМКУ, Yara Arts Group (Нью-Йорк) (куратори проєкту: Вірляна Ткач, Тетяна Руденко, Вальдемарт Ключко).

Важливим джерелом дослідження стали статті і тези виступів В. Меллера з архівів Центрального державного архіву-музею мистецтва і літератури України, його листи до Броніслави Ніжинської, які зберігаються у фондах Бібліотеки Конгресу (США), а також опубліковані статті митця, які збереглися (Меллер, 1927). Доповнюють джерельну базу дослідження спогади актора театру «Березіль» Романа Черкашина (Черкашин & Фоміна, 2008).

Серед видань про український авангард базовим залишається каталог виставки українського авангарду, упорядкованих за участю автора (Мудрак & Руденко, 2015). А також, література про Баугауз (Гропиус, 1971).

Результати дослідження

4

Серед багатьох мистецьких напрямів, представлених у Баугаузі, особливе місце посідав театр. Він об'єднував багато художніх форм в одне виразне ціле, завдяки чому утворювалися цікаві майданчики для художнього самовираження та

експерименту. Говорячи про ідеї та структуру Баугаузу, його засновник В. Гропіус у 1924 році зазначає: «Сценічне мистецтво за своїм оркестровим характером є співзвучним будівельному мистецтву, вони багато дають один одному. Як в архітектурі все має забути своє «я» задля підпорядкування єдиній вищій меті створення синтетичного мистецтва, так і на сцені існує багато художніх проблем, які вирішені за загальними для них законами і утворюють нову велику єдність» (Гропиус, 1971, с. 244).

Баугауз проголосив архітектуру, живопис і скульптуру єдиним цілим. Такий самий принцип до створення сценографії використовував і Меллер. Незважаючи на те, що основною метою даної статті є з'ясування специфіки театрального костюму Вадима Меллера, на нашу думку, почати треба саме із сценографії митця, оскільки й сам костюм був значною мірою її частиною. Його сценічний простір, спочатку зафіксований у вигляді проекту-макету, часто не був обмежений підмакетником, – коробкою, яка імітує сцену, закриту кулісами. Митець свої декорації представляв у вигляді інсталяцій, що поєднували в собі виразну художню форму і зміст. Пояснюючи молодим художникам технологічні та ідеологічні аспекти мистецької творчості, Меллер звертав увагу на необхідність синтетичного підходу до сценографії, сміливому поєднанні виразних засобів різних видів мистецтва. «[Сучасний театральний художник] – це більше ніж володіння професійною технікою в одному жанрі мистецтва ... це не станковист, не скульптор, не архітектор, проте всі різновиди цих мистецтв формують світогляд, мислення художника театру» (Меллер, 1940).

Особливість стилю сценографії Меллера – це виразність та багатофункціональність декорацій-інсталяцій. Митець звільняє сцену від куліс та задників, очищаючи простір, позбувшись декоративного та натуралістичного. У виставах «Газ», «Джیمмі Гіггінз», «Макбет» та «Машиноборці» декорації-інсталяції «звучать» у просторі сцени, а позаду відкривається цегляна стіна – такий зараз актуальний стиль лофт (рис. 2–4). Меллер працює як скульптор, а також як конструктор, архітектор та інженер. До речі, часто в афішах МОБу Вадим Меллер зазначався саме як конструктор сцени та костюмів.

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

Досліджуючи авангардні театральні костюми, науковці часто аналізують авторські ескізи, які є лише проектами май-



Рис. 2. «Газ». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923. Сценографія.

Fig. 2. Gas. Berezil Artistic Association. 1923. Scenography.

Рис. 3. «Джиммі Гіггінз». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1924. Сценографія.

Fig. 3. «Jimmy Giggins». Berezil Artistic Association. 1924. Scenography.

Рис. 4. Сцена з вистави «Машиноборці». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1924.

Fig. 4. Scene from the play «Machine Drivers». Berezil Artistic Association. 1924.

бутьніх виробів. Набагато менше даних про реалізацію художнього задуму. Маємо вкрай мало костюмів з вистав 1920-х рр., у зв'язку з чим їхня наукова цінність є надзвичайно високою, оскільки лише завдяки їм можна реконструювати художні імплементації. У фондах Театрального музею зберігаються два костюми за ескізами Вадима Меллера з вистави «Газ» Г. Кайзера 1923 року, що належать персонажам робітника і сина. Отже, співставлення їх з авторськими ескізами дозволяє відтворити еволюцію задумів митця, запропонувати гіпотези щодо способів та особливостей їх втілення.

Окрім того, що костюм робітника є цінним експонатом та реальним учасником вистави 1923 р., він демонструє, як виглядала найчисленніша група акторів на сцені. У виставі актори зображали біля тридцяти робітниць та робітників. Курбас переробив твір Кайзера, зробивши роль маси робітників більш виразною і значущою. Сама маса є основною дійовою особою спектаклю. Пластично перевтілюючись, маса синтезувалася із заводом – засобом виробництва, та газом – його продуктом. Отже, сценічне дійство демонструвало принизливе становище людини як інструменту забезпечення метаболізму виробничого гіганта.

Костюм робітника спроектований Меллером як напівкомбінезон із сорочкою з асиметричними рукавами (рис. 5). Правий рукав сорочки був коротший за лівий, що створювало зі сцени зоровий ефект закачаного рукава як атрибуту образу праці. Це символізувало те, що заводу була не потрібна людська особистість з її переживаннями. Промислового монстра цікавили лише її руки. Чорні паралельні смуги на рукавах робітників мали створити ілюзію машинної чіткості рухів робітників.



Рис. 5. Ескіз костюма та костюм Робітника. «Газ» Г. Кайзера. Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923. Колекція МТМКУ

Fig. 5. Sketch of the costume of the worker and the costume of the worker. Gas by G. Kaiser. Berezil Artistic Association. 1923. Collection of MTMKU.

Таким чином, у Меллера робочий костюм не був банальним візуальним відображенням реальності. Але він був просякнутий символами, що дозволяли не лише ідентифікувати робітників, а й зчитати їхнє соціальне становище. Це було набагато реальніше за тисячі реальних артефактів, що асоціювалися із робітничим людом.

Особливістю втілення цього костюму є те, що він пофарбований вручну. Це, крім іншого, свідчить про те, що дизайн має бути функціональним. Тому дизайнер має бути готовий вносити зміни у свої задуми, а не догматизувати проект. Імовірно, що обраний на початку Меллером брудно-коричневий колір елементів одягу робітників міг візуально виглядати як бунт біомаси, яка вже позбавлена будь-яких ознак життя. Як акт відчаю, що не має перспективи. Але вистава мала бути більш оптимістичною. Вона мала відображати акт перемоги життя над смертю і добра над злом. Крім того, так співпало, що символ життя, – червоний колір, – був одночасно і революційним стягом. Тому в елементах одягу з'являються червоні елементи. До того ж, для масових сцен вибуху, праці, мітингу криваво-червоний колір працював більш ефектно.

Також розглянемо сценічний костюм робітниці (рис. 6). Жінка не лише працює на заводі на рівні із чоловіком, але й бореться за свободу робітників разом із чоловіками. Імовірно, боротьба за рівність усіх людей тягне за собою і гендерну рівність, що знаходить своє відображення у візуальному вирішенні костюму. Він задуманий як синтез сорочки та промислового робочого халату з асиметричним низом. До костюму ще входив головний убір – біла хустка, на ногах – щільні чоботи, що робили образ завершеним, демонструючи жіночність і маскулітність водночас. Як було реалізовано в кольорі костюм робітниці, чи був змінений брудно-коричневий з відтінками колір на бордово-червоний за аналогією з парним костюмом робітника, залишається відкритим питанням, оскільки сам костюм не зберігся.

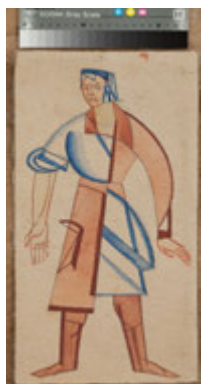


Рис. 6. Ескіз костюма Робітниці. «Газ» Г. Кайзера.
Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923. Колекція МТМКУ.

Fig. 6. Sketch of the suit of the worker women. GAS by G. Kaiser.
Berezil Artistic Association. 1923.

Під час створення виставки «Курбас у Києві» в музеї 2017 року важливо було дати певний комплекс пам'яток з вистави для більш повної репрезентації постановок, створених Курбасом і Меллером. Оскільки костюм є атрактивним експонатом, для представлення вистави «Газ» було реконструйовано весільну сукню персонажу доньки (рис. 7.1, 7.2). Реконструкція була відтворена за світлинами, серія яких фіксує костюм у русі, демонструючи конструкцію, так-так, саме конструкцію костюму. Ми наполягатимемо саме на такому терміні, оскільки він найкраще відповідає напряму дизайну, який у той час претендував бути окремим мистецьким напрямом.



Рис. 7.1. Донька у виконанні актриси МО
«Березіль» Валентини Чистякової. «Газ». 1923.

Fig. 7.1. The Daughter performed by Berezil
actress Valentina Chistyakova. Gas by G. Kaiser.
1923.



Рис. 7.2. Реконструкція костюма доньки для
виставки «Курбас у Києві». 2017 р. МТМКУ.

Fig. 7.2. Reconstruction of the daughter's
costume for the exhibition «Kurbas in Kyiv». 2017.
МТМКУ.

Той факт, що сукня була виконана із білої тканини, не викликав сумнівів, але невідомим був колір емблеми та оздоблення. Чорно-білі світлини та замальовка тушшю актриси в ролі, виконана ученицею Вадима Меллера Майєю Симашкевич, ясності з кольором не додавали. Співставлення костюмів персонажів, що діяли на сцені з Донькою, вказує на можливе застосування червоного або синього кольору. Художник виставки «Курбас у Києві» В. Клюзко, досліджуючи відтінки сірого і колір на ескізі та чорно-білих світлинах, зупинився на червоному. Костюм вий-

шов надзвичайно гармонійним, легким, так, ніби й сліду не лишилося від багатогодинних розмірковувань про його оптимальну реконструкцію. Звісно, реконструкція має гіпотетичний характер, але є хорошим трампліном для подальшої критики і пошуку-ві варіанту, більш наближеного до історичної реальності.

Оскар Шлеммер у Баугаузі в костюмах для «Триадичного балету» використовував різні об'єми, які майже повністю поглинали постать актора, перетворюючи її на геометричні фігури. Художник спрямував свої зусилля, насамперед, на візуальні експерименти довкола взаємодії людини і простору. Натомість у Вадима Меллера кожен візуальний елемент має чітку смислову прив'язку, що демонструє відмінність у художніх підходах цих двох митців.

Театральні костюми Меллера акумулюють у собі і певні прив'язки до актуальної моди, і виражальні особливості персонажу, а головне, мають концептуально заряджені візуальні вирішення. Наприклад, костюм Чорного пана (капіталіста) (рис. 8.1) – фрак (обов'язковий атрибут тогочасного багатія) з елементами «скелета» несе додаткові сенси, а саме – смертельну небезпеку не лише для робітничого класу, а й для планети в цілому (вистава «Газ» має виразний екологічний меседж). Некротичного флеру в образах Чорних панів Меллер досяг за допомогою тонких художніх деталей – білих вертикальних вставочок, які зі сцени скидаються на контури скелетів (рис. 8.2). Цікаво також зображено на ескізі лису голову капіталіста, яку ми, завдяки чергуванню кольору, бачимо крізь циліндр. Подібні



Рис. 8.1. Ескіз костюма Капіталіста (Чорного пана). «Газ». 1923.
Колекція МТМКУ.

Fig. 8.1. Sketch of the costume of the Capitalist (Black Lord). Gas. 1923.
Collection of МТМКУ.

Рис. 8.2. Сцена з вистави «Газ». Мистецьке об'єднання «Березіль». 1923.

Fig. 8.2. Scene from the «Gas». Berezil Artistic Association. 1923.

контрастні напівкола Меллер розмістив по всьому тілу персонажів. Це чергування чорно-білих фігур на малюнку, ймовірно, демонструє механістичне нутро багатіїв, що, насправді не володіють своїми статками, а навпаки: вони, як і робітники, є невольними гвинтиками машини – жрецькими культу грошей.

У зв'язку з цим, особливою є семантика костюму сина мільярдера – капіталіста-філантропа (рис. 9). Йому притаманні риси як костюмів чорних панів, так і робітників, що вказує на боротьбу суперечностей, які розривають його ество: він належить до світу капіталістів за походженням і до світу простих людей за поглядами.



Рис. 9. Ескіз костюма сина мільярдера з вистави «Газ». 1923.
Колекція МТМКУ.

Fig. 9. Sketch of the costume of the billionaire's son from the play Gas. 1923.
Collection of MTMKU.

Під час експонування виставки «Курбас: нові світи» у 2018 р. відбулася прем'єра опери-перформансу «Газ» (постановка творчого об'єднання NOVA OPERA, композитори – Р. Григорів та І. Розумейко, режисерка – В. Ткач, дизайнер – В. Ключко, художниця костюмів – Т. Шерстюк). Це не була реконструкція, оскільки для неї немає основного матеріалу – режисерського тексту та музичної партитури, а скоріше сучасна інтерпретація постановки Курбаса-Меллера майже через сто років. Уваги заслуговують костюми, які створила для перформансу дизайнер-



Рис. 10. Сцена з опери-перформансу «Газ». 2018.

Fig. 10. A scene from the opera-performance «Gas». 2018.

ка Тетяна Шерстюк (рис. 10). Робітники були вдягнені у сріблясті комбінезони, що скоріше нагадували скафандри, а не промодяг, а жінки-робітниці також мали хустки. Зв'язок із авангардним мінутим постановки був переданий лаконічно через супрематичні емблеми на костюмах. Сучасно і оптимально вирішено проблему із взуттям: всі учасники опери були вдягнені у бахіли. У такий спосіб у костюмах опери-перформансу відрефлексовано ідеї Меллера у сучасному виконанні.

Повертаючись до загального огляду мистецької діяльності Вадима Меллера, уваги заслуговує й сама організація творчого процесу, специфіка його взаємодії з учнями, що викликають певні аналогії зі школою Баугауз. Принципи та модерні ідеї Баугаузу несли в світ учні школи. Вони й самі ставали вчителями – як Марсель Бресер, Маріанна Брандт, Герберт Байер. Безперервний зв'язок поколінь і постійний обмін ідеями і досвідом між вчителями та учнями – саме так уявляв ідеальну школу її засновник Вальтер Гропіус. У Баугаузі замість вивчення історії мистецтва одразу давали учням робити абстрактні форми, щоби виявити їхні індивідуальні здібності.

Такий же підхід використовував і Меллер, набираючи учнів, «незіпсованих» класичним мистецтвом, для своєї театральної майстерні в Київському художньому інституті. А коли в 1923 році в «Березолі» Меллером було засновано макетну майстерню, він привів туди своїх студентів вже третього курсу: В. Шкляєва, М. Симашкевич, Д. Власюка, Є. Товбіна, М. Ашкіназі, М. Панадіаді, А. Проценка. Це була перша в Україні школа театральних художників, де вони мали змогу навчатися фаху та практикуватися поруч з найкращим сценографом у провідному театрі країни. Талант молодих митців формувався під впливом новаторських ідей В. Меллера, що мало велике значення для розвитку сценографічної культури в Україні.

У 1922 році Меллер у листі Броніслави Ніжинській зазначив: «Я глибоко переконаний, що ми будемо вчителями в мистецтві...» (Meller, Library of Congress). Педагогіка була важливою частиною професійної діяльності митця. В. Меллер майже весь час викладав: у студії Броніслави Ніжинської, у Центро-студії М. Терещенка, в Художньому інституті, в Макмайстерні «Березоля». Роман Черкашин, актор і режисер, у театральних спогадах зазначав, що сувора увага до найменших деталей при виборі виражальних засобів, характерна для Меллера, відіграла чималу роль у створенні особливої «інтелектуалізованої» атмосфери, у якій народжувалася кожна вистава (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 38).

Дизайнерське мислення Меллера було суголосним із Баугаузом і в інших аспектах. Те, що сьогодні зветься айден-тикою бренду, було започатковано на постерах Баугауза, і саме

в шрифтах, розроблених Гербертом Байєром. Афіша першої виставки школи Баугауз 1923 року, створена Юстом Шмідтом, була візуальним маніфестом на пряму, а сама виставка дала можливість школі заявити про себе широкій аудиторії. Треба зауважити, що в школі функціонувало ціле відділення реклами.

Створення айдентики починається з розробки логотипу. Саме з цього, з ескізу логотипу Мистецького об'єднання «Березіль», і починає Вадим Меллер. Також під його керівництвом розробляється дизайн афіш до вистав «Березоля». Афіші зі стильною графікою шрифтів та геометричних форм, чіткою колористикою – чергуванням червоного та чорного кольорів, передавали авангардний стиль театру «Березіль». Кожну афішу можна розцінювати як конструктивістський мистецький твір. Такий імідж театру помітно виділяв його на тлі тогочасної реклами та робив колектив упізнаваним. Порівнявши афіші першої виставки Баугаузу та перші афіші Мистецького Об'єднання «Березіль», неможливо не помітити схожі принципи створення композицій. Афіші Меллера, можна сказати, теж були маніфестом «Березоля». Майже кожна експозиція включає в себе колаж афіш МОБу, вони якнайкраще заявляють про діяльність колективу.

У 1927 році, майже після п'ятнадцятилітньої перерви, Меллер знову відвідав Німеччину, де занурився у культурне життя, відвідав театри, виставки, спостерігав за архітектурою міст. Тож, дуже цікаво проаналізувати реакцію вже сформованого українського митця на художні процеси в цій країні. Свої враження він виклав у окремій статті. На початку тексту Вадим Меллер відзначає роль дизайну середовища як першооснови для продуктивної мистецької роботи і повсякденного життя. Художник із захопленням описує стрічки чудових асфальтованих доріг, уквітчані будинки, вулиці і площі. Помічає на цілому плануванні і в деталях продуманий декоративний бік та цілковиту емансипацію архітектури від канонізованих форм. Також приділяє багато уваги живопису, театральним постановкам і жанрам, кіновиробництву, моді, рекламі. Серед лівого флангу митців виділяє Баугауз у Дессау. Пише, зокрема: «З'єднані загальними принципами і захоплені однією ідеєю, члени цієї групи проводять роботу виключного значення: емансипації від випадкових впливів, зміцнення науково-обґрунтованих засад у мистецтві, виробництві і методах художньої освіти. Працюючи не поодиноці в своїх ательє, а колективно у школі, що вони самі організували і побудували, вони зміцнюють свої досягнення не лише теоретично, але і в низці робіт, практично цінних речей, що дають більше ніж фоліанти теоретичних розмов» (Меллер, 1927, с. 187).

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

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

У дослідженні проведено всебічний аналіз дизайнерської діяльності В. Меллера, відстежується його ідейний взаємозв'язок з школою Баухауз. Вперше розглядаються проблеми і досвід реконструкції театрального костюму за ескізами В. Меллера на базі МТМКУ. В публікації вводиться термін конструкція костюму, що засвідчує конструктивістський підхід майстра до вирішення постановки вистави як єдиного цілого. Театральний костюм мислиться інтегрованим у сценічний простір і взаємодіє з ним за допомогою руху і чергування кольорів; глибока продуманість деталей дозволяє зміну сценічного малюнку, а відтак посилює змістове наповнення вистави.

Висновки

6

Незважаючи на таку велику спадщину, в Україні авангардні традиції було перервано тривалим пануванням догматичного соцреалізму, боротьбою з «ізілшествами», міщанством, «буржуазними» впливами. Намагаючись дизайнувати всі сфери людського життя радянська влада отримала протилежні наслідки, його руйнування. Зокрема, дуже сильно постраждав побут. Крім кількох яскравих пам'яток високого мистецтва конструктивізму, соцреалізму, нонконформізму, модернізму, ми отримали у спадок сірість, невиразність, шаблонність, нехтування красою у довоколишньому життєвому просторі. В часи Незалежності нові українські дизайнери намагалися увібрати найкращі досягнення західно-європейського дизайну, щодо якого, натомість, український дизайн поки що виглядає вторинно. Тому необхідно шукати додаткові джерела натхнення. Одним із таких джерел є український театральний авангард. І запозичати варто не форми, колір, а саме художні пошуки і технологію розв'язання естетичних проблем. Якість авангардного дизайну Вадима Меллера передусім засвідчує потребу знайти стильову внутрішньо-зумовлену відповідність сучасності.

Список бібліографічних посилань

- Гайшенець, А., Погрібна, А., & Ткач, В. (Упоряд.). (2019). *Курбас: Нові світи. Каталог виставки* (Н. Шевченко, Пер.). Мистецький арсенал.
- Гропиус, В. (1971). *Границы архитектуры* (Л. С. Пинскер, В. Р. Аронова, & В. Г. Калиша, Пер.). Искусство.
- Меллер, В. (1927). Враження від німецького мистецтва. *Червоний шлях*, 9-10, 180-198.
- Меллер, В. Г. (1940). Основные задачи научных исследований в области монументального искусства. (Фонд 1077 Меллер Вадим Георгійович, український театральний художник, 1884-1962 рр., опис 1, справа 16). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.

- Мудрак, М., & Руденко, Т. (Ред.). (2015). *Инсценізація українського авангарду 1910–1920 років: каталог виставки*. Родовід.
- Черкашин, Р., & Фоміна, Ю. (2008). *Ми березільці: театральні спогади-роздуми*. АКТА.
- Meller, V. (1920). Letters to Bronislava Nijinska. (Bronislava Nijinska Collection, Box 74, Folder 51). Library of Congress, Music Division, Washington.

References

- Cherkashyn, R., & Fomina, Yu. (2008). *My berezilsi: teatralni spohady-rozdumy [We are from Berezil: theatrical memories-reflections]*. AKTA [in Ukrainian].
- Gropius, W. (1971). *Granitsy arkhitektury [Scope of Total Architecture]* (L. S. Pinsker, V. R. Aronova, & V. G. Kalisha, Trans.). Iskusstvo [in Russian].
- Haishenets, A., Pohribna, A., & Tkach, V. (Comps.). (2019). *Kurbas: Novi svity. Kataloh vystavky [Kurbas: new worlds. Exhibition catalog]* (N. Shevchenko, Trans.). Mystetskyi arsenal [in Ukrainian].
- Meller, V. (1920). Letters to Bronislava Nijinska. (Bronislava Nijinska Collection, Box 74, Folder 51). Library of Congress, Music Division, Washington [in English].
- Meller, V. (1927). Vrazhennia vid nimetskoho mystetstva [Impressions of German art]. *Chervonyi shliakh*, 9-10, 180-198 [in Ukrainian].
- Meller, V. (1940). Osnovnye zadachi nauchnykh issledovaniy v oblasti monumentalnogo ikusstva [The main tasks of scientific research in the field of monumental art]. (Fond 1077 Meller Vadym Heorhiiovych, ukrainskyi teatralnyi khudozhnyk, 1884-1962, Inventory 1, File 16). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Mudrak, M., & Rudenko, T. (Eds.). (2015). *Instsenizatsiia ukrainskoho avanhardu 1910–1920 rokiv [Staging the Ukrainian Avant-Garde of the 1910s and 1920s]*. Rodovid [in Ukrainian].

УДК 75.071.1(430):[792.024:687.16
DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207550

UDK 75.071.1(430):[792.024:687.16

ВІДЛУННЯ «ТРИАДНОГО БАЛЕТУ» ОСКАРА ШЛЕММЕРА В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

ECHOES OF OSCAR SCHLEMMER'S "TRIADIC BALLET" IN MODERN CLOTHING DESIGN

Ольга Шандренко,
<https://orcid.org/0000-0001-5284-7252>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
shan.olga77@gmail.com

Olha Shandrenko,
<https://orcid.org/0000-0001-5284-7252>
PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
shan.olga77@gmail.com

Анотація

Мета дослідження – з'ясувати особливості творчості німецького художника школи Баугауз Оскара Шлеммера та означити його вплив на сучасний дизайн одягу; виявити можливості застосування художніх засобів і прийомів «Триадного балету» в проектній діяльності дизайнерів одягу. **Методи дослідження.** Методологічні засади дослідження базуються на комплексному мистецтвознавчому аналізі творчого доробку Оскара Шлеммера, історико-біографічному вивченні творчих робіт студентів ваймарської школи, що були презентовані в авангардній постановці «Триадного балету». **Наукова новизна.** В роботі простежено головні концепти творчого здобутку Оскара Шлеммера та виявлено вплив «Триадного балету» на сучасний дизайн одягу. Практична реалізація дослідження знайшла своє відлуння в авангардних рішеннях, застосованих у навчально-мистецькому проекті, присвяченому 100-річчю заснування школи Баугауз. **Висновки.** Оскар Шлеммер своєю діяльністю виявив потребу глибокого підходу до мистецтва, що має стати результатом поєднання художніх ідеалів, нових технологій і майстерності. Його триадний підхід у проектній діяльності проявляється у тісній взаємодії важливих концептів, які визначають художньо-естетичну цілісність дизайну. «Триадний балет» став тим рево-

Annotation

Research aim – to find out the peculiarities of the work of the German artist of the Bauhaus school Oscar Schlemmer and to determine his influence on modern clothing design; identify opportunities for the use of artistic means and techniques of the «Triadic Ballet» in the project activities of clothing designers. **Research methods.** The methodological principles of the study are based on a comprehensive art analysis of Oscar Schlemmer creative work, historical and biographical study of the creative works of Weimar school students, which were presented in the avant-garde performance of the «Triadic Ballet». **Scientific novelty.** The main concepts of Oscar Schlemmer's creative achievement are traced in the work and the influence of «Triadic Ballet» on modern clothing design was revealed. The practical implementation of the study was echoed in the avant-garde solutions used in the educational and artistic project dedicated to the 100th anniversary of the Bauhaus school. **Conclusions.** The peculiarities of Oscar Schlemmer's work are determined by his deep view of art, which should be the result of a combination of artistic ideals, new technologies, and craftsmanship. His approach to design activities is based on the close interaction of important concepts that determine the artistic and aesthetic integrity of the design. «Triadic Ballet» became a revolutionary phenomenon in

люційним явищем у повоєнному мистецтві, яке засвідчило злам у свідомості, прагнення до відновлення життя після війни, внесення в нього злагодженості і чіткості. У такому дійстві кожен має свою «форму», якою обумовлений його рух у сценічному просторі, кожен виконує свою роль і ця роль є важливою як для нього, так і для іншого. Вплив та актуальність «Тріадного балету» Оскара Шлеммера на сучасний дизайн одягу полягає у глибинному розумінні сутності людини і форми, людини і простору, людини і її світосприйняття.

postwar art, which testified to the break in the minds of individuals, the desire to restore life after the war, bringing into its coherence and clarity. The influence and relevance of Oscar Schlemmer's «Triadic Ballet» on modern clothing design lie in a deep understanding of the essence of man and form, man and space, man, and his worldview.

Ключові слова:

Баугауз, Оскар Шлеммер, тріадний балет, авангард, дизайн одягу, костюм.

Key words:

Bauhaus, Oscar Schlemmer, Triadic ballet, avant-garde, clothing design, suit.

Вступ ■ 1

Легендарна ваймарська школа Баугауз на початку ХХ ст. об'єднала талановитих художників, скульпторів, архітекторів і дизайнерів. Однією з вагомих і значущих особистостей Баугаузу був скульптор, дизайнер, сценічний художник Оскар Шлеммер, який з січня 1921 р. був залучений до співпраці з Вальтером Гропіусом. Саме під його керівництвом у 1922 р. у Штутгарті відбулась прем'єра «Тріадного балету» (Stonard, 2009). Ця подія стала значущою не лише для театру, балету й дизайну, вона вплинула на новий підхід до розуміння мистецтва, людини, простору і часу. Баугауз фактично став оновленням самої ідеї академії образотворчого мистецтва, з винесенням у її перші ряди потреби розвитку дизайну. Присутність там сценічної майстерності, на перший погляд, здається другорядним, хоча театральні костюмовані вечірки й фестивалі займали вагомим місце в школі і вплинули на подальшу долю дизайну і перформансу (Birringer, 2013). Впродовж десяти років Оскар Шлеммер гастролював містами, демонструючи свою авангардну виставу. Сцена й актори змінювались час від часу, а костюми залишались незмінними учасниками видовища. На думку дослідників, Шлеммер бачив людину як триєдність біологічної, соціальної і космічної істоти і, розкладаючи її життя «на кроки, сидіння, лежання, повороти голови і жести», прагнув відшукати в них прояви кожної із згаданих іпостасей. Саме на це була спрямована уся діяльність художника – у живописі, театрі, скульптурі і творчих есе (Сидельникова, б.г.).

Вплив авангардної школи Баугауз на творчість дизайнерів одягу сьогодні важко переоцінити. Значна кількість сучасних дизайнерів у своїй творчості надихаються її здобутками й ідеологічними концептами. Модна індустрія на сучасних показах

репрезентує актуальність і нестримну популярність напряму, що зародився сто років тому в німецькому місті Ваймар. Прояви стилістичних мотивів Баугаузу знаходимо у творчості всесвітньо відомих брендів і дизайнерів моди: Christian Dior, Givenchy, Miu Miu, Bottega Veneta, Fausto Puglisi, Marni, Givenchy тощо. В англійській версії журналу Vogue опубліковані інтерв'ю Емілі Чан з дизайнерами Джонатаном Сандерсом, Роксандою Л'їнчичем та Мері Катранцу, для яких творчість митців Баугаузу нині є ідейним продуцентом їхньої роботи у сфері дизайну одягу (Chan, 2019).

Авангардний театр, інше бачення людини і її форми одягу, зміна пластики і ритмів руху тіла продовжує викликати жвавий інтерес у науковому середовищі. Художні ідеї Оскара Шлеммера сьогодні є предметом багатьох мистецтвознавчих досліджень (Gage, 1982; Koss, 2003; Stonard, 2009; Birringer, 2013). Важливі розвідки з'являються й у вітчизняному мистецтвознавстві, які засвідчують зацікавлення творчими методами Оскара Шлеммера у середовищі українських митців і дизайнерів ще за життя майстра: до його досвіду, зокрема, звертався у своїй сценографічній творчості Анатоль Петрицький (Мелешкіна, 2019).

Актуальним завданням нашої статті є виявлення художніх принципів «Триадного балету» і відстеження їхнього впливу на сучасний дизайн одягу.

Мета дослідження **2**

З'ясувати особливості творчості німецького дизайнера, майстра Баугаузу Оскара Шлеммера та розкрити його вплив на сучасний дизайн одягу; виявити можливості застосування художніх засобів і прийомів «Триадного балету» в проектній діяльності дизайнерів одягу.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Джерельною базою дослідження є постановка Оскара Шлеммера «Триадного балету» у відеозаписі (Voittiaux, 2019), а також – творчі здобутки майстра Баугаузу. Методологічні засади дослідження базуються на комплексному мистецтвознавчому аналізі творчого доробку Оскара Шлеммера, історико-біографічному вивченні творчих робіт студентів ваймарської школи, що були презентовані в авангардній постановці «Триадного балету».

Результати дослідження **4**

Експериментальні костюмовані театральні постановки школи Баугауз проводились як у приміщенні школи, так і поза її межами. Такі постановки мали за мету розвивати мистецтво як спосіб художнього мислення, що поєднує різні види мистецьких практик, спрямованих на створення «нової структури майбутнього». Одним з таких синтетичних дійств став студентський проект «Триадного балету».

Завдяки цифровому архіву Штутгартського музею, де можна ознайомитись з листами, записами та мистецькими роботами Оскара Шлеммера, знаходимо інформацію, що у вересні

1922 р. в державному театрі Вюртемберга в Штутгарті балет виконували Альберт Бургер, Ельза Гетцель і сам Оскар Шлеммер під псевдонімом Вальтер Шоппе (Das Archiv Oskar Schlemmer). Окремі дії балету були поставлені ще в 1916 р. у рамках благодійної акції. Дослідниця Шлеммера так описує дійство: «Жорсткі костюми, які змушували тіло здійснювати рухи подібно до маріонеток, привели до концепції авангардного танцю, звільненого від історичного баласту. У програмці, яка видавалась перед прем'єрою, підкреслювалось «штучне» з відтінком «технологічного» є джерелом істини та краси і розглядається в мистецтві як протиставлення прагненню до «реальності» – тобто індивідуалізму. Геометрично-математична організація є вирішальною для цього метафізичного розуміння цієї «штучності». Тіло людини завдяки костюмам перетворюється на абстрактну фігуру, стає, згідно з Шлеммером, «просторовою пластикою, оскільки ці кольорові та металеві скульптури, можна сказати, рухаються у просторі, несені танцюристами» (Conzen, 2014). Визначальним принципом «тріади» є те, що дійство виконується трьома акторами у вісімнадцяти костюмах, які відіграють свої ролі на різному тонованому тлі».

Жвавий інтерес до такого дійства викликає сам спосіб відтворення рухів людського тіла, що втілюється буквально і символічно. Німецька дослідниця театру Баугаузу розглядає людину у формі ляльки як істоту, яка поєднує в собі співчуття і відчуження (Koss, 2003). Вона звертає увагу на глибинність повідомлення, що через введення анонімних і андрогенних ляльок стирає відмінності між глядачем і актором, між чоловіком і жінкою, між індивідуальним і масовим. Особливість балету за Шлеммером, зауважує Дж. Косс, – це кольоровий тривимірний дизайн, у якому людська фігура стає середовищем для основних геометричних фігур і її відповідних переміщень у просторі. «Тріадне» мислення виявляється у злитті танцю, костюмів і музики; персонажі балету з'являються фронтально або в профіль, з рівними за висотою жовтими, білими чи чорними прямокутниками відповідно до основного кольору кожного акту. Вишукані та дивні костюми яскравого кольору, одягнуті на тіла акторів, подібні до надувних, здаються примхливими і незграбними, нагадують маріонеток, клоунів цирку чи машинних істот. Альберт Бургер і Ельза Гетцель, партнери в балеті і в житті, виконували головні ролі у Штутгарті у 1922 р.: «їхні ноги – в класичній балетній позиції, міміка виразна, як у пантомімі, жести – майже дерев'яні; Бургер і Гетцель формально пов'язані, але, здається, не взаємодіють між собою. У кулевидних, цибулиноподібних і циліндричних костюмах вони неприродні, але привабливі, людські, але механічні; вони є ляльками, перетвореними на людей, і, водночас, людьми, перетвореними на ляльок» (Koss, 2003). Цікаво, що фігури позбавлені гендерних характеристик і виглядають, швидше, андрогінними.

Продовжуючи гендерну тематику театру Баугаузу, дослідниця К. Рей звертає увагу на проблему мужності, пов'язуючи її із загальною кризою, що виникла після Першої світової війни. На її думку, саме театральні експерименти Баугаузу акцентували увагу на військовій травмі, яка, зрештою, призвела до перегляду чоловічої ідентичності у XX ст. (Ray, 2001). Візуальний прояв гендерного питання післявоєнного часу К. Рей виявляє, власне, через дослідження театрального костюма і постановки вистави.

Оскар Шлеммер запропонував інноваційний вид дійства, видовища, театру з відсутнім сюжетом, з акторами, одягнутими у просторові геометричні форми, створені з різних нетрадиційних матеріалів (рис.1–3).

У формотворенні костюмів використано папір, дерево, дроти і трубчасті форми. Масивні костюми перетворювали людину на типаж; костюм стирав межі статі, фігури, індивідуальних рис обличчя, а режисерський задум акцентував тріаду кольору (жовтий, синій, червоний), простору (висота, ширина, глибина); основних геометричних форм (квадрат, трикутник, коло) (Сидельникова, б.г.). Друга версія балету складалась з трьох



Рис. 1. Оскар Шлеммер. Тріадний балет: Дротова фігура, 1922. Нікелевий дріт, метал. Збірка Штутгартської міської галереї.

Fig. 1. Oscar Schlemmer. Triadic ballet: Wire figure, 1922. Nickel wire, metal. Collection of the Stuttgart City Gallery.

Рис. 2. Оскар Шлеммер. Тріадний балет: Водолаз, 1922. Пап'є-маше, тканинна, целулоїд. Збірка Штутгартської міської галереї.

Fig. 2. Oscar Schlemmer. Triadic ballet: Diver, 1922. Papier-mâché, fabric, celluloid. Collection of the Stuttgart City Gallery.

Рис. 3. Оскар Шлеммер. Тріадний балет: Спіраль, 1922. Оксамит, шкіра, алюмінієва фольга, целулоїд. Збірка Штутгартської міської галереї.

Fig. 3. Oscar Schlemmer. Triadic ballet: Spiral, 1922. Velvet, leather, aluminum foil, celluloid. Collection of the Stuttgart City Gallery.

частин і була вирішена в іншій колірній гамі із застосуванням жовтого, рожевого і чорного кольорів (Boittiaux, 2019).

Відеозапис балету дозволяє з'ясувати, що форми костюмів ототожнюються з динамікою рухів акторів на сцені. Наприклад, костюм у вигляді округлої форми, яка обмотувала тіло по спіралі, вказує на те, що актор має рухатися спіральною лінією, намальованою на сцені. Таким чином, форма костюма диктувала акторам певні рухи тіла. Таке заворожуюче дійство «Триадного балету» магнетизує і змушує відчувати кожен рух форми, що здійснюється в унісон з тілом. Такий костюм не існує сам по собі, – він є розширенням, продовженням тіла. Важко сказати, що рухається першим – людина чи костюм. Певну подібність можна спостерігати і в підходах до моди і сучасного дизайну одягу, що простежується як тілесна комунікація, яка має свій невербальний артикуляційний механізм (Шандренко, 2013). Сам дизайн і форма костюма моделює людину і визначає її можливості руху. Під час «Триадного балету» частини тіла людини, її рухи, організм в цілому стають проявом мистецького художнього мислення. Відсутність сюжету в «Триадному балеті» можна розуміти і як його відсутність в житті людини. Аналізуючи художні засоби, використані у постановці Шлеммером, можна погодитись з думкою Дж. Косс: «Тіньові ляльки машинної епохи втілюють екзистенційну дріб'язковість целулоїдної сучасності. У той же час, вони виявляються принципово нездатними відчувати себе «вдома», натомість випромінюючи приховане відчуття «моторошного», як його сформулював З. Фройд у 1919 р. Захопливо-анімістичні і незграбно-нелюдські, ваймарські танцівники Шлеммера одночасно моторошні і чарівні, наділені як знайомою грайливістю ляльки, так і зловісною порожнечою механічних істот» (Koss, 2003).

Такий підхід до створення дизайну одягу, де носієм форми стає людина, позбавлена імені, обличчя, статі і соціальної ролі, яка живе і рухається лише за чітко визначеною траєкторією, засвідчує актуальність легендарної постановки. В сучасному світі життєвий шлях людини переважно регламентується культурно-соціальними нормами і настановами. Культура масового споживання та колективного розуму нівелює потреби індивідуальності. Ціннісні орієнтири багатьох молодих людей на початку XXI ст. набувають іншого виміру. Пріоритет споживання візуальної інформації ставить перед сучасною молоддю нові виклики, коли головними подразниками виявляються візуальні образи, яких не існує в дійсності. Таким чином, справжня сутність людини, її життя вже не визнаються вищими цінностями. Їхнє місце займає картинка в соціальній мережі, за яку можна одержати «вподобайку». Таким чином, ціна життя визначається кількістю «вподобайок». Більшість людей живе в «масці» і прагне відповідати тому візуальному образу, який визначений як траєкторія «успішного життя». «Триадний балет» Оскара Шлеммера нині на-

буває розширеного розуміння і бачення, що демонструє безлику емоційно-напружену людину сучасності.

Важливим досвідом у пізнанні творчих методів і підходів майстрів Баугаузу став студентський проєкт на факультеті дизайну і реклами Київського національного університету культури і мистецтв. Захід здійснювався у рамках науково-мистецького проєкту університету «100 років сучасності: Баугауз та український авангард» (2020). У проєкті, який виконувався на кафедрі дизайну одягу під керівництвом автора статті, взяли участь студенти першого курсу. На підставі ретельного вивчення доробку майстрів Баугаузу було розроблено і виготовлено авангардні костюми з нетрадиційних матеріалів. Презентація студентської колекції одягу відбулась на виставковому майданчику університету в січні 2020 р.

Використання нетрадиційних матеріалів у виготовленні авангардних костюмів дозволило не обмежуватись здобутками сучасної текстильної промисловості. Кольорове рішення було обумовлене головними кольорами стилістики Баугаузу, а основою формотворення стали основні геометричні форми.

На першому етапі проєкту студенти зосередились на дослідженні творчості митців Баугаузу, Особлива увага зверталася на вивчення маніфесту школи, на ідеологічне освоєння понять форми, кольору і простору у розумінні представниками школи, на вивчення стильових ознак.

Наступний етап роботи передбачав графічне відтворення асоціативного сприйняття стилістичних особливостей Баугаузу з використанням різних художніх засобів і способів створення художніх композицій (рис. 4). В цьому завданні ще немає людини, а є лише форма, колір і простір, які потрібно поєднати. Другий етап роботи допоміг визначити концепти і візуальну інтерпретацію ідеї костюму. Зокрема, важливу роль відіграло заглиблення студентів у концепцію «тріади» Шлеммера. Також саме на цьому етапі студенти мали вибрати матеріали відповідно до задуму, враховуючи їхню фактуру і текстуру. Особливої уваги заслуговувала не лише асоціативна художня композиція, а й нетрадиційні матеріали, які за певних умов можуть бути використані у виготовленні одягу. При створенні графічних робіт були використані традиційні кольори Баугаузу: червоний, синій, жовтий і чорний; а також – необмежена кількість матеріалів (макарони, сухі фрукти, пластик, монети, пінополіуретан, гума, поліетилен, дерево, вата тощо). Пошук нових матеріалів та асоціативних поєднань з ними дозволило досягнути інноваційних рішень. При цьому творчі пошуки не обмежувалися використанням лише одного матеріалу. Студенти поєднували, комбінували, плавили, рвали, складали матеріал у певні конфігурації, створюючи при цьому нові явища, оригінальні не тільки за виглядом, але й на дотик, і навіть на запах (рис. 4).



Рис. 4. Графічні асоціативні роботи студентів 1 курсу КНУКіМ. 2020 р.

Fig. 4. Graphic associative works of KNUCA 1st year students. 2020.

Третій етап роботи над проектом полягав у розвитку концептуальних рішень з наближенням костюмів до антропоморфних форм. Цей етап передбачав перехід з площинного ескізного рішення у просторове. Важливо було визначити, у який спосіб площинне графічне зображення має стати об'ємною формою, яку можна одягнути на тіло людини. При цьому треба було враховувати ті конструктивні опорні пояси, на яких має триматись костюм. Складність виконання даного етапу полягала у потребі гармонійного поєднання форми одягу з тілом людини. При цьому особлива увага зверталась на збереження художньо-естетичного рішення, на гармонійне розуміння композиційної цілісності (рис. 5).



Рис. 5. Роботи студентів 1 курсу КНУКіМ. 2020 р. Графічна експлікація ескізного рішення дизайну одягу.

Fig. 5. Works of KNUCA 1st year students. 2020. Graphic explication of the sketch solution of clothing design.

Четвертий етап роботи, який полягав у відтворенні проектного рішення в матеріалі, був найбільш експериментальним і найбільш цікавим з погляду креативності. Зберігаючи концептуальні домінанти ваймарської школи у поєднанні з авторським рішенням, було створено колекцію одягу. У такий спосіб студентам вдалося створити дизайн, який у сучасних умовах стає актуальним відлунням легендарної епохи змін і авангардного мислення (рис. 6, 7).



Рис. 6. Роботи студентів 1 курсу КНУКІМ. 2020 р. Авангардний одяг з нетрадиційних матеріалів за мотивами творчості Баугаузу.

Fig. 6. Works of KNUCA 1st year students 2020. Avant-garde clothing made of non-traditional materials based on the work of Bauhaus.



Рис. 7. Роботи студентів 1 курсу КНУКІМ. 2020 р. Авангардний одяг з нетрадиційних матеріалів за мотивами творчості Баугаузу.

Fig. 7. Works of KNUCA 1st year students 2020. Avant-garde clothing made of non-traditional materials based on the work of Bauhaus.

Наукова новизна та практична значимість дослідження

5

В роботі простежено головні концепти творчого здобутку Оскара Шлеммера та виявлено вплив «Триадного балету» на сучасний дизайн одягу. Практична реалізація дослідження знайшла своє відлуння в авангардних рішеннях, застосованих у навчально-мистецькому проекті, присвяченому 100-річчю заснування школи Баугауз.

Висновки **6**

Оскар Шлеммер своєю діяльністю виявив потребу глибинного підходу до мистецтва, що має стати результатом поєднання художніх ідеалів, нових технологій і майстерності. Його тріадний підхід у проектній діяльності проявляється у тісній взаємодії важливих концептів, які визначають художньо-естетичну цілісність дизайну. «Тріадний балет» став тим революційним явищем у повоєнному мистецтві, яке засвідчило злам у свідомості, прагнення до відновлення життя після війни, внесення в нього злагодженості і чіткості. У такому дійстві кожен має свою «форму», якою обумовлений його рух у сценічному просторі, кожен виконує свою роль і ця роль є важливою як для нього, так і для іншого. Вплив та актуальність «Тріадного балету» Оскара Шлеммера на сучасний дизайн одягу полягає у глибинному розумінні сутності людини і форми, людини і простору, людини і її світосприйняття. Нинішнє трактування «Тріадного балету» можливе як розуміння сутності, яка існує у вигляді «форми», «простору» і «кольору», серед яких «форма» є фізичним (матеріальним) проявом, «колір» – емоційним і психічним, а «простір» – місцем і часом існування людини.

Список бібліографічних посилань

- Мелешкіна, І. (2019). Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер. Сценографічний конструктивізм. В *Материк українського авангарду на мапі світу*, матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (с. 112-130). МТМКУ.
- Сидельникова, А. (б.г.). Главный балет столетия: Оскар Шлеммер и театр Баугауза. *Arthive*. https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza.
- Шандренко, О. М. (2013). Жестуальність моди в контексті невербальної комунікації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 30, 246-254.
- Birringer, J. (2013). Bauhaus, Constructivism, Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 35(2), 39-52.
- Boittiaux, I. (2019, May 28). Le ballet cosmique d'Oskar Schlemmer. *Beaux Arts & Cie*. <https://www.beauxarts.com/videos/le-ballet-cosmique-doskar-schlemmer/>.
- Chan, E. (2019, March 20). How A Century Of Bauhaus Has Influenced Fashion. *Vogue*. <https://www.vogue.co.uk/article/bauhaus-influence-in-fashion>.
- Conzen, I. (Ed.). (2014). *Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt*. Hirmer.
- Conzen, I., Höper, C., & Wiemann, E. (Eds.). (2008). *Staatsgalerie Stuttgart: Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert*. Hirmer.
- Das Archiv Oskar Schlemmer. (n.d.). *Staatsgalerie*. <https://www.staatsgalerie.de/sammlung/archive/archiv-oskar-schlemmer.html>.
- Gage, J. (1982). Colour at the Bauhaus. *AA Files*, 2, 50-54.
- Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Doll. *The Art Bulletin*, 85(4), 724-745. <https://doi.org/10.2307/3177367>.
- Lahusen, S. (1986). Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets? *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 4(2), 65-77. <https://doi.org/10.2307/1290727>.

- Oskar Schlemmer (1888–1943). Das Triadische Ballett: Drahtfigur, 1922. (2008). *Staatsgalerie Stuttgart*. <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/B9A4F4454104177E271E9D9C747F5368.html>.
- Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett: Spirale, 1922. (2008). *Staatsgalerie Stuttgart*. <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/C14839B34F4433257D4F2493DBAE943F.html>.
- Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett: Taucher, 1922. (2008). *Staatsgalerie Stuttgart*. <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/2B95DCBB43CB51A4CBFF1F9D58D4730B.html>.
- Ray, K. (2001). Bauhaus Hausfrau: Gender Formation in Design Education. *Journal of Architectural Education* (1984-), 55(2), 73-80.
- Stonard, J. (2009). Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe', 1932: part 1. *The Burlington Magazine*, 151(1276), 456-464.

References

- Birringer, J. (2013). Bauhaus, Constructivism, Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 35(2), 39-52 [in English].
- Boittiaux, I. (2019, May 28). Le ballet cosmique d'Oskar Schlemmer [Oskar Schlemmer's Cosmic Ballet]. *Beaux Arts & Cie*. <https://www.beauxarts.com/videos/le-ballet-cosmique-doskar-schlemmer/> [in French].
- Chan, E. (2019, March 20). How A Century Of Bauhaus Has Influenced Fashion. *Vogue*. <https://www.vogue.co.uk/article/bauhaus-influence-in-fashion> [in English].
- Conzen, I. (Ed.). (2014). Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt [Oskar Schlemmer: visions of a new world]. Hirmer.
- Conzen, I., Höper, C., & Wiemann, E. (Eds.). (2008). *Staatsgalerie Stuttgart: Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert [Stuttgart State Gallery: The Collection. Masterpieces from the 14th to the 21st century]*. Hirmer [in German].
- Das Archiv Oskar Schlemmer [The Oskar Schlemmer archive]. (n.d.). *Staatsgalerie*. <https://www.staatsgalerie.de/sammlung/archive/archiv-oskar-schlemmer.html> [in German].
- Gage, J. (1982). Colour at the Bauhaus. *AA Files*, 2, 50-54 [in English].
- Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Doll. *The Art Bulletin*, 85(4), 724-745. <https://doi.org/10.2307/3177367> [in English].
- Lahusen, S. (1986). Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets? *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 4(2), 65-77. <https://doi.org/10.2307/1290727> [in English].
- Meleshkina, I. (2019). Anatol Petrytskyi i Oskar Shlemmer. Stsenohrafichnyi konstruktivizm [Anatoly Petritsky and Oscar Schlemmer. Scenographic constructivism]. In *Materyk ukrainskoho avanhardu na mapi svitu [The Continent of the Ukrainian Avant-Garde on the World Map]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (pp. 112-130). MTMCU [in Ukrainian].
- Oskar Schlemmer (1888–1943). Das Triadische Ballett: Drahtfigur, 1922 [Oskar Schlemmer (1888–1943). The Triadic Ballet: Wirigfigur, 1922]. (2008). *Staatsgalerie Stuttgart*. <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/B9A4F4454104177E271E9D9C747F5368.html> [in German].
- Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett: Spirale, 1922 [Oskar Schlemmer. The Triadic Ballet: Spirale, 1922]. (2008). *Staatsgalerie Stuttgart*. <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/C14839B34F4433257D4F2493DBAE943F.html> [in German].
- Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett: Taucher, 1922 [Oskar Schlemmer. The Triadic Ballet: Divers, 1922]. (2008). *Staatsgalerie Stuttgart*. <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/>

- sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/2B95DCBB43CB51A4CBFF1F9D58D4730B.html [in German].
- Ray, K. (2001). Bauhaus Hausfrau: Gender Formation in Design Education. *Journal of Architectural Education (1984-)*, 55(2), 73-80 [in English].
- Shandrenko, O. M. (2013). Zhestualnist mody v konteksti neverbalnoi komunikatsii [Fashion gesturality in the context of nonverbal communication]. *Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 30, 246-254 [in Ukrainian].
- Sidelnikova, A. (n.d.). Glavnyi balet stoletia: Oskar Shlemmer i teatr Baugauza [The main ballet of the century: Oscar Schlemmer and the Bauhaus Theater]. *Arthive*. https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhouza [in Russian].
- Stonard, J. (2009). Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe', 1932: part 1 [Oskar Schlemmer's 'Bauhaus Staircase', 1932: part 1]. *The Burlington Magazine*, 151(1276), 456-464 [in German].



UDC 7.038.16:7.071.1(477)
DOI: 10.31866/2617-7951.3.1.2020.207552

УДК 7.038.16:7.071.1(477)

VASYL YERMYLOV AMONG THE "ADEPTS" OF THE NEW VISUALITY

ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ СЕРЕД «АДЕПТИВ» НОВОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ

Liliana Vezhbovska,
<https://orcid.org/0000-0003-1886-1477>
PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
lilianavezhbovska@gmail.com

Ліліана Вежбовська,
<https://orcid.org/0000-0003-1886-1477>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
lilianavezhbovska@gmail.com

Abstract

The purpose of the research is to reveal the specifics of the visual language of the artist and designer Vasyl Yermilov, in particular, through the study of his diptych «On the Beach» in interconnection with the artistic and theoretical achievements of Bauhaus artists-innovators. **Research methodology.** The method of deconstruction, structural, formal-stylistic and comparative analysis is applied in the article. **Scientific novelty of the research.** The results of the study revealed tendencies for Yermilov to create avant-garde compositions based on a subtle creative dialogue with the theoretical approaches of the Bauhaus representatives, which testifies not only to programmatic and ideological unity, but also to the identity of visual thinking. The method of deconstruction and structural analysis allowed to identify the elements of form as certain structures, deliberately introduced into the work by the master in order to rethink it, create another combination and, thus, the assertion of new content. This is the first time such analysis of Yermilov's works has been conducted. **Conclusions.** The results

Анотація

Мета дослідження – виявити специфіку візуальної мови художника і дизайнера Василя Єрмилова, зокрема, через дослідження його диптиху «На пляжі» у взаємозв'язку з мистецькими і теоретичними напрацюваннями митців-новаторів Баугаузу. **Методологія дослідження.** У статті застосовано метод деконструкції, структурного, формально-стилістичного та компаративного аналізу. **Наукова новизна дослідження.** Результати дослідження виявили тенденції до творення Єрмиловим авангардних композицій на основі тонкого творчого діалогу з теоретичними підходами представників Баугаузу, що засвідчує не лише програмну й світоглядну єдність, але й ідентичність візуального мислення. Метод деконструкції та структурного аналізу дозволив виявити елементи форми як структури, свідомо введені у твір майстром з метою його переосмислення, створення іншої комбінації і, таким чином, ствердження нового змісту. Такий аналіз щодо творів Єрмилова проводиться вперше. **Висновки.** Результати аналізу

of the analysis of Yermolov's diptych «On the Beach» testify to the universality of the new visual language, which has developed in Ukraine despite the attempts to adapt it to the service of the totalitarian regime. Today it is important to testify that Ukrainian artists developed in harmony with their Western counterparts. Yermolov's work, built on rethinking of different, sometimes opposite approaches to the development of form, which existed at different stages in the Bauhaus, is an example of exceptional design skill of the Kharkiv artist in composing virtuoso compositions from elements of art form. At the same time, the diptych with its laconic expression of the theoretical avant-garde heritage under the «mask» of Dadaism is a tribute to the New Art in the conditions of its prohibition and destruction.

диптиху Єрмилова «На пляжі» засвідчують універсальність нової візуальної мови, що в Україні склалась всупереч намаганням пристосувати її до обслуговування тоталітарного режиму. Сьогодні важливо засвідчити, що українські митці розвивалися суголосно зі своїми західними колегами. Робота Єрмилова, вибудована на переосмисленні різних, часом протилежних підходів до розвитку форми, які існували на різних етапах у Баугаузі, є зразком виняткової дизайнерської майстерності харківського митця у складанні віртуозних композицій з елементів мистецької форми. Разом з тим, диптих з його лаконічним виразом теоретичного авангардного спадку під «маскою» дадаїзму є даниною Новому мистецтву в умовах його заборони і знищення.

Key words:

Vasyl Yermolov, Laszlo Moholy-Nagy, Vasyl Kandinsky, Paul Klee, Ukrainian avant-garde, Bauhaus, new visuality, picturesque elements, structures, picture plane, nude.

Ключові слова:

Василь Єрмилов, Ласло Могой-Надь, Василь Кандинський, Пауль Клеє, український авангард, Баугауз, нова візуальність, живописні елементи, структури, картинна площина, ню.

Introduction **1**

Today, scholars are particularly interested in the similarity of the creative methods of the artists who represented the Bauhaus school and the Ukrainian avant-garde. It is enough to compare several samples of avant-garde art – sketches, posters, graphics and paintings – to see their similarity. However, immersion in the world of elements of this art, identifying patterns of development of form can give us an answer to more substantive questions. Their solution really lies in the field of art criticism and depends on the context of the interaction of a particular artist with other groups. And in any case, at the end of the creation of a particular work of art, we receive a new message, which by establishing the relationship between the various structures brings closer to the artist's idea, to its significance in the context of his era.

The methodology and analysis of sources **2**

The methodological basis of the study are structural analysis, deconstruction, formal-stylistic and comparative analysis. Structural analysis in this case is to identify and distinguish certain structures in works of art, comparing them in use by different artists and identifying the relationship between them. The method of deconstruction is used to identify the hidden content embedded in the work of the author, to study the nature of the dialogue between different

avant-garde texts in order to identify the deep content embedded by the author.

The research is based on the analysis of works of art and their correlation with the theoretical works of Bauhaus representatives. And also – on the facts and rethinking of art studies about the Ukrainian avant-garde T. Pavlova (2012; 2013; 2018), D. Horbachov (2011), V. Faber (2019a; 2019b).

**Results
of the
research**

3

Modernism artists drew attention to the artistic elements, making them the initial coordinates of the New Art. Kazimir Malevich spoke about the main role of color and texture – those entities that have always been killed by the plot. Bauhaus teachers Paul Klee and Vasyl Kandinsky, starting from a point and a line on the picture plane, endowed them with a mission of creating «new substance» and new meanings through the artist's self-reflection and its inclusion in the context of the world and modernity. The same elements of a point, a line and a picture plane were investigated theoretically and practically by the Kyiv painter Olexandr Bohomazov: the results of his research, presented in 1914, were significantly ahead of Kandinsky and Klee (Bohomazov, 1996). It is also significant that Bohomazov and Viktor Palmov worked on the development of color theory at the Kyiv Art Institute, and, despite similar studies by Klee, Kandinsky, and Itten at the Bauhaus, came to phenomenally similar results. In addition, artists-innovators often argued among themselves about the question of form, which is evidenced not only in numerous theoretical articles and treatises, but also in their own works of art. Therefore, often in their work we recognize reminiscences and allusions to each other, or the development of a certain creative method in their own direction. The obvious intertextual dialogue of most artists of that time prompts us to consider the elements of form as separate structures, which, according to our hypothesis, form the phenomenon of new visual thinking. Tracking these structures in the texts and between the texts will confirm or refute the hypothesis.

For the founders of the Bauhaus, the new visuality could not grow simply from the abandonment of naturalistic thinking and academic norms. It was to be awakened in the layers of the inner world, on the one hand, through immersion in the origins of art, on the other hand, in self-knowledge. The result of such work was the theoretical work of V. Kandinsky and P. Klee, which were organized by artists during their teaching in the Bauhaus courses. The knowledge acquired in this way allowed to systematize the elements of form, to help them become recognizable structures with formative properties.

The transition from the expressionist to the constructivist period is significant in the Bauhaus. It is associated with the arrival of Laszlo Moholy-Nagy, an avant-garde of Hungarian descent, who

replaced Itten as master of the «basics» course (Gomperts, 2017, p. 251). Experiments with new forms become especially interesting for him. Suprematism and abstractionism, which can also be recognized in Moholy-Nagy, suddenly fit into the system of spatial coordinates and allow to reveal the figures in their unfolding in space. And this, in fact, can be called a constructivist interpretation of Suprematism and abstractionism. Undoubtedly, the passion for photography played a significant role in this approach of Moholy-Nagy, and the use of abstraction and photomontage created new opportunities for graphic design.

In parallel with the Bauhaus in Germany and with other avant-garde trends in Western Europe in Ukraine, the avant-garde movement developed rapidly. One of its brightest representatives was the Kharkiv artist and designer Vasyl Yermilov. An interesting interpretation of Bauhaus's innovative ideas can also be observed in his creative methods, which is a well-known fact today (Pavlova, 2013). Yermilov's dialogue with the art of Oscar Schlemmer is especially noticeable (it is enough to compare several counter-reliefs of each of them to recognize the kinship of these masters). But the task of this article is to highlight the results of a somewhat unexpected discovery of the presence of other representatives of the Bauhaus in Yermilov's work and worldview – Moholy-Nagy, Kandinsky and Klee.

It is known that when Yermilov's works appeared at European exhibitions, they were a brilliant success: a gold medal for works at an exhibition in Leipzig (1922); success of works in Paris (1925), high marks and awards at the International Press Exhibition in Cologne, Germany (1928). Regarding the latter, Yermilov made exhibits for the Ukrainian department of the USSR pavilion decorated by V. Meller (Pavlova, 1913, pp. 60-61). But was the artist himself abroad? According to researchers, Yermilov was not allowed to go to Cologne (Tsybal, 2018). It is likely that victories in 1922 were also won without the presence of the author. Instead, it is known about the artist's keen interest in everything that took place in the Western European avant-garde, and especially in the Bauhaus. This is evidenced by Bauhaus's books in Yermilov's archive: the archive's expert Dmitro Horbachov explains their origins by trips to Germany by Yakiv Rudensky, who dealt with printing issues and brought such valuable publications for artists (Pavlova, 2013, p. 64). We must say that the interest in the European avant-garde was generally inherent in the artistic environment, as evidenced by publications in the most popular pan-futurist magazine «New Generation». In the absence of personal contact with Bauhaus, reviews of them were often based on the French publication «Cahiers d'Art» (Faber, 2019a, p. 10). This was not enough for Yermilov's desires, but that is why the grasp of ideas in their essence and their inclusion in the dialogical context of

his own works really testified to the spiritual kinship of the master with the innovation of Western European artists. What Schlemmer and Bayer designed in Weimar and Dessau, Yermilov did in Kharkiv. He combined in his work everything that was at hand: plywood, metal, wood and more. His design includes all types of graphic design – from books, avant-garde magazines to the development of trademarks, packaging design, fabric design and the creation of new fonts. Yermilov is also associated with the use of a prototype of a modular grid, which has become a business card of the Swiss style.

Let's turn to Yermilov's collage diptych «On the beach» (figs. 1.1, 1.2). It was completed as early as 1935, but contains obvious traces of internal dialogue with the fundamental principles of avant-garde, as they were formed in the Bauhaus.

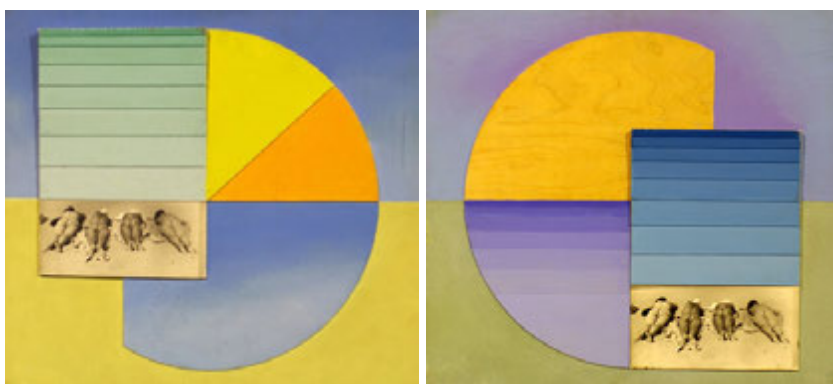


Fig. 1.1. Vasyl Yermilov. On the beach. Morning. The left part of the diptych (relief). 1935. Wood, oil, photo collage. 55x60.5 cm. Collection of K. Grigorishin (Moscow).

Рис. 1.1. Василь Єрмилов. На пляжі. Ранок. Ліва частина диптиха (рельєф). 1935. Дерево, олія, фотоколаж. 55x60,5 см. Збірка К. Григоришина (Москва).

Fig. 1.2. Vasyl Yermilov. On the beach. Evening. The right part of the diptych (relief). 1935. Wood, oil, photo collage. 55x60.5 cm. Collection of K. Grigorishin (Moscow).

Рис. 1.2. Василь Єрмилов. На пляжі. Вечір. Права частина диптиха (рельєф). 1935. Дерево, олія, фотоколаж. 55x60,5 см. Збірка К. Григоришина (Москва).

Yermilov marked the diptych as a relief. Each of its parts consists of several planes superimposed on each other. One of the fragments is composed of a photo with four naked female figures in beach poses looking from the back. And although Yermilov did not refer to photography often (Pavlova, 2012, p. 66), but in the diptych its application is truly virtuoso. The researcher of the Kharkiv avant-garde views the work in a Dadaist context noting that Yermilov's diptych «completely fit into the context of the ideas of sports and the cult of a healthy body», typical of the 1930s (Pavlova, 2012, p. 65). Indeed, it remained

only with hidden humor to skillfully conceal the absurdity of cultivated «values» at a time when the real — spiritual, aesthetic, human — was given a place only among the «hostile bourgeois».

The photograph itself belongs to the Odessa photo shoot and, according to T. Pavlova, «illustrates the laws of film editing here: one frame in different contexts reveals different semantic and emotional qualities» (Pavlova, 2012, p. 66). In addition, in our opinion, photography in this case is an innovative way of introducing naked nature into the work, which may be part of the artists' discussion of nature in art, a paradigm shift in its perception, 1923), and, of course, a new visual (Moholy-Nagy, 1925; 1947). Analyzing Ermylov's nude as a structure, we can state its unusual interpretation: first, the view from the back depersonalizes (this is not a portrait); secondly, deprives the face (devalues the need to identify individual traits); and, thirdly, multiplies the nu by four, revealing their common features, and thus brings them closer to the usual elements of form placed on the canvas in a certain rhythm. In addition, interpreted through an unusual angle, the four nudes are reduced in such a way as to create an optical illusion of the third dimension, which consists, in particular, in the relief separation of the perpendicular plane from the main, interpreted plane. There is a visual impression that the relief in the work occurs precisely because of the ratio of the photocell and the main plane.

In this case, it is also important that Yermlyov collages a black-and-white photograph with color-geometrized flat elements. In each of the parts there is an amazing sense of balance and equality of the elements: it is interesting that in the composition there is no subordination of one element to another. Photography also has its «weight». This equality, in fact, looks so programmatic that it forces us to turn our attention to the recognition of the message that captures the results of solving the problem of the art plan.

It is not for nothing that Yermlyov creates two collages, the difference of which is revealed in three ways: due to color saturation, due to change of textures or rhythmization of color planes and due to change of photo position in the collage (the latter can also be associated with moving the sundial). Color — its heat, intensity, voltage — serves to identify the degree of increase and decrease of this temperature.

The photograph with lying figures in a sharp perspective reduction resembles the avant-garde work «City Lights» (fig. 2.1), what prompted us to the thought that Yermlyov borrowed this method with the use of photo from Moholy-Nagy. It is not difficult to note that the segmented space of Yermlyov's collage could refer to the geometrically complicated space of Moholy-Nagy, where the segments create the effect of searchlight rays, in the projection of which there are two female figures in swimsuits. Interestingly, the «project-

ed» image does not reach the plane and visualizes the figures in a specific perspective reduction. Experiments with perspective were characteristic of Moholy-Nagy – in order to distract the viewer from her usual interpretation. On the other hand, the formed planes behave as typical «picturesque entities» actualized by abstractionists. Intersecting with each other, they create a self-sufficient harmony of elements. It seems that in the work Moholy-Nagy uses reminiscence of his earlier abstract work (fig. 2.2). The introduction of a photographic image placed in the «field of view» of another figure, turns the work into a constructivist and shifts the focus to the spatial aspect.

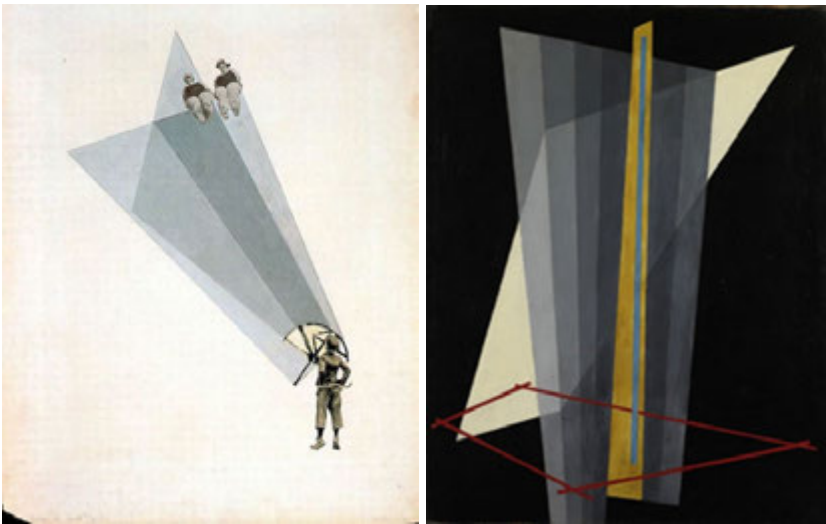


Fig. 2.1. Laszlo Moholy-Nagy. *City Lights*. Photomontage. 1926. Collage with ink and watercolor on paper. 61x48 cm. Bauhaus-Archiv, Berlin.

Рис. 2.1. Ласло Могой-Надь. Міське світло. Фотомонтаж. 1926. Колаж чорнилом та аквареллю на папері. 61x48 см. Архів Баугаузу, Берлін.

Fig. 2.2. Laszlo Moholy-Nagy. *Construction*. 1922. Oil on panel. Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum collection. .

Рис. 2.2. Ласло Могой-Надь. Конструкція. 1922. Олія, дошка. Гарвардські художні музеї/ Музей Буша-Рейзінгера.

Naked nature in Yermylvov's photography is presented in a more frank interpretation, and it is quite possible that it argues with the half-naked nature of Moholy-Nagy: after all, if we are talking about the theme of nature in art, then it must necessarily appear naked. According to our observations, the appearance of nude in an unexpected context has always been used by artists not by chance – in order to sharpen attention to the state of painting, or to capture

a purely artistic problem that seeks a radical change of form (just mention «Artist's Studio» by Gustave Courbet or «Olympia» and «Breakfast on the Grass» by Edward Manet).

Could Yermlyov really refer to Moholy-Nagy's work in the diptych? According to T. Pavlova (2013, p. 64), among the books of the Bauhaus Yermlyov definitely had the eighth edition with the work of Moholy-Nagy (1925). However, this reproduction was not in the mentioned book. In any case, the photo collage, created in 1926 or 1928 (dating differs in different sources), had every chance to be seen by Yermlyov by 1935. Other photo collages by Moholy-Nagy, included in both the book and in other editions of the Bauhaus (figs. 3).

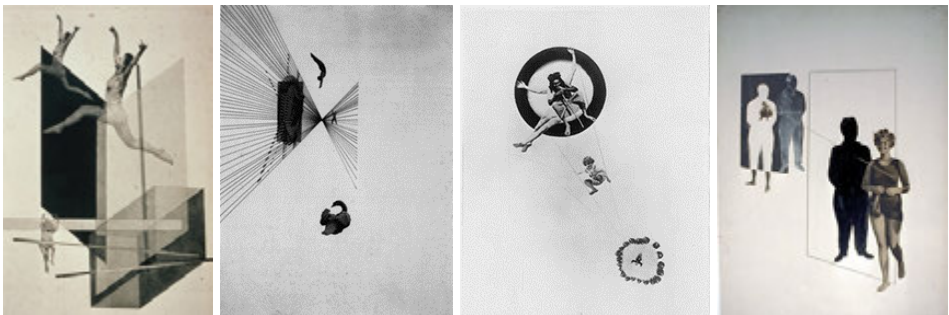


Fig. 3. Laszlo Moholy-Nagy. Photomontage examples: *Human Mechanics*, 1925; *Leda and the Swan*, 1925; *Between Heaven and Earth*, 1925; *Jealousy*, 1924 – 27.

Рис. 3. Ласло Могой-Надь. Зразки фотомонтажу 1925 – 1927 рр.: *Human Mechanics*, 1925; *Леда і лебідь*, 1925; *Між небесами і землею*, 1925; *Ревнощі*, 1924 – 27.

In addition, thematically Yermlyov's diptych echoes the «beach» series of photographs of Moholy-Nagy in 1926 and 1930 in Ascona, Switzerland (figs. 4.1–4.3). The most famous of this series is the photo masterpiece «Oscar Schlemmer in Ascona» (fig. 4.2). However, more interesting in our case is the photo «Siesta» (fig. 4.1), taken in the same entourage using a sharp reduction, similar to that used in the photocell from the «City Light» (fig. 2.1). The photo from Ascona Beach in 1930 (fig. 4.3) is composed of two different textured planes, which can be considered facing each other with the same geometric shapes. However, optically they differ due to the wide bands of the lower plane and the small pattern of the water surface – the upper. Bare legs here become a vertical motif. So, in this photo, at least three structural elements could have inspired Erymylov to create his own «beach».



Fig. 4.1. Laszlo Moholy-Nagy. *Siesta (Schlemmer's girls on balcony)*. 1926. 39,8x29,9. Galerie Berinson, Berlin; Ubu Gallery, New York.

Рис. 4.1. Ласло Могой-Надь. *Сієста (Доньки Шлеммера на балконі)*. 1926. 39,8x29,9. Galerie Berinson, Берлін; Ubu Gallery, Нью-Йорк.

Fig. 4.2. Laszlo Moholy-Nagy. *Oskar Schlemmer in Ascona*. 1926. 16,8x12,4. Galerie Berinson, Berlin; Ubu Gallery, New York.

Рис. 4.2. Ласло Могой-Надь. *Оскар Шлеммер в Асконі*. 1926. 16,8x12,4. Galerie Berinson, Берлін; Ubu Gallery, Нью-Йорк.

Fig. 4.3. Laszlo Moholy-Nagy. *Lago Maggiore, Ascona, Switzerland*. ca. 1930. Gelatine silver print. 20,8 x 28,4 cm. Collection Spaarnestad Photo: Nationaal Archief.

Рис. 4.3. Ласло Могой-Надь. *Лого Маггіоре, Аскона, Швейцарія. Близько 1930*. Колекція Spaarnestad Photo: Національний архів.

The photo used in Yermlyov's photo collage was not the only one from the Odessa photo shoot (Pavlova, 2012, p. 66). And her other photos also testify to Yermlyov's high skill with the use of techniques close to those used by Moholy-Nagy.

However, the presence of Moholy-Nagy in Yermlyov's work still does not allow us to penetrate into the non-Dadaist context of Yermlyov's diptych. Vasyl Kandinsky's theoretical work *Point and Line to Plane* opens up new facets of his idea. Considering the elements of form and features of their interaction on the pictorial plane, «For the concept» movement, «which is used almost everywhere», Kandinsky proposes to use the term «tension». «*Tension* is the force living within the element and represents only one part of the creative «movement». The second part is the «*direction*», which is also determined by the «movement». And by the elements of painting Kandinsky understood the material results of movement in the form: 1 – of the tension, and 2 – of the direction (Kandinsky, 1947, pp. 57-58).

In our opinion, both parts of the diptych «*On the Beach*» act as a similar system of tensions. You could even say that each of the parts is a kind of mathematical coordinate system, in which the balancing and solving of tensions is carried out depending on the fixed

direction. Differences in the two parts of the diptych – in the location of colors, their combinations and the relief plane with the photo collage, superimposed on another plane.

In the analysis of the elements of form, Kandinsky also introduces a seemingly unusual category of «temperature». It is fixed primarily on a certain type of lines. Thus, the horizontal is a «cold bearing base», and the plane formed by it is endowed with «cold» and «it can be designed as the most concise form of the potential for endless cold movement». The vertical, «which stands at right angles to it, and in which flatness is supplanted by height, and coldness by warmth», is defined as «the most concise form of the potential for endless warm movement» (Kandinsky, 1947, pp. 58-59). The third type of straight line is the diagonal «which, in schematic form, diverges from both of the above at the same angle and, therefore, has the same inclination to both of them; a circumstance which determines its inner sound – equal union of coldness and warmth. Therefore, the diagonal line is the most concise form of the potential for endless cold-warm movement». All other lines are certain deviations from the diagonals and their sound determines the differences in a greater or lesser tendency to coldness or to warmth determine their inner sounds» (Kandinsky, 1947, p. 59).

All three types of lines are formative in Yermilov and build an interesting constellation of «thermal tension», which we feel in ordinary contemplation: the collage evokes a range of associations, among which the feeling of temperature contrasts plays almost the most important role. Thus, due to the reception of the gradient image there is a feeling of gradual increase and decrease of temperature; there is a suggestive association with a summer beach with the shining sun and the coolness of the sea.

Of course, to see this effect, the viewer does not have to dive into Kandinsky's theoretical search, but such analysis of structures reveals interesting process of Yermilov's visual thinking, the desire to participate in the development of universal visual language in art. In addition, such an approach, even under the close supervision of the system for the artist, allowed a covert escape into the realm of avant-garde art, which was already banned at the time. Since such language was incomprehensible to the system, it became a kind of «slang» for artists to express their true thoughts.

In Yermilov's diptych, all the elements are brought into balance in such a way that they actually become «the inner significance of the tension of the Basic Plane» (Kandinsky, 1947, p. 136).

And if we analyze in the work the categories that Kandinsky defines as a kind of markers in determining the interaction of «tensions» (top, bottom, left and right), we get important results.

In the left part of the diptych «Morning» (fig. 1.1) a striped rectangle with a photo collage is located in the upper left part of the

main plane. According to Kandinsky, «the «above» gives the impression of a great looseness, a feeling of lightness, of emancipation and, finally, of freedom». He also notes that «this» looseness «is a negation of density. The nearer to the upper border of the Basic Plane the smallest individual areas seem to be, the more disintegrated they appear» (Kandinsky, 1947, p. 115). Such a loss of density can be felt in the mentioned fragment of «Morning». Despite the fact that the color with upward movement here becomes more intense, and the distance between the stripes decreases – the amazing effect of «thinning», «breathing» remains. However, the photograph itself as a «heavy» part of the fragment remains outside the upper case and thus somewhat balances the «dissolution» of the upper plane.

Kandinsky experimentally determined the features of the interaction of elements on the plane in different contexts. Considering the degree of tension on a square plane divided into four, the artist concludes that the most free is the combination in the upper left segment (Kandinsky, 2011, p. 187). This thesis, again, corresponds to the placement of a plane with a photo collage in «Morning», where Yermilov chose the best constellation of «freedom» on the main plane, in which «east» becomes intense, and «restraint is reduced to a minimum» (Kandinsky, 1947, p. 117).

It is also possible to apply the category of «below» of Kandinsky to the description of a similar fragment in the right part of Yermilov's collage («Evening») (fig. 1.2). «The effect of «below» is completely contrary: condensation, heaviness, constraint. The closer one approaches the lower border of the Basic Plane, the denser the atmosphere becomes; the smallest individual areas lie nearer and nearer together and thereby sustain the larger and heavier forms with ever increasing ease», – says Kandinsky (Kandinsky, 1947, p. 117). But «Climbing» becomes more difficult – the forms seem to tear themselves loose by main force». Kandinsky even describes the «sound experience» of lower case forms: «the grating noise of friction is audible» (Kandinsky, 1947, p. 117).

In «Evening» the placement of the plane with the photo collage also fully corresponds to Kandinsky's statement about the maximum resistance, which is given to the placement in the lower right segment (fig. 1.2). Here it signifies «The one to the «right» – centered inwardly – is a movement toward home. This movement is combined with a certain fatigue, and its goal is rest» (Kandinsky, 1947, p. 121). The stroke slows down, the voltage weakens.

In his work, Kandinsky explained that «Ideas like movement, climbing, falling, etc. are derived from the material world. On the pictorial Basic Plane they are to be understood as the tensions living within the elements, which are modified by the tensions of the BP (Basic Plane)» (Kandinsky, 1947, p. 117). And Yermilov, apparently, also arranges a «battlefield» on his pictorial plane, overcoming «ten-

sions», overcoming the material within the plane itself, while leaving a certain message to the viewer in this new visual language. In our opinion, this is the key point: Yermilov teaches his viewer to «weigh» the picturesque elements on the basis of expansion – compression, heat – cold, lightness – heaviness, freedom – tightness, and so on.

As for the color, Yermilov's diptych is done in the tonal range of the main colors – yellow and blue. According to Kandinsky's theory, these two colors «carry within them different tensions – tensions of advancing and retreating». Colors give shape to its «sound» (Kandinsky, 1947, p. 62). Accordingly, in Yermilov's «morning beach» one quarter of the circle (upper right) is divided into segments of yellow and orange, which can really be felt as the highest degree of heat. They form acute angles, which, according to Kandinsky, are endowed with the greatest tension, and they are the warmest (Kandinsky, 1947, p. 62).

Instead, in the «evening» sample there are no sharp corners. There is a certain constellation of right angles, the skillful weighing of which resembles the reception of Mondrian. Kandinsky (1947) calls the right angle the most objective and the coldest (p. 62). Compared to the «morning», this work indicates the attenuation of heat, right angles still suggest coolness.

At first glance, it is not entirely clear how blue corresponds to this scheme in Yermilov's work (after all, red is fixed at right angles in Kandinsky's theory). However, a somewhat more complex metamorphosis occurs here: «The obtuse angle increasingly loses its aggression, its piercing quality, its warmth, and is, thereby, distantly related to a line without angles which, as will be shown below, constitutes the third primary, typical form of the plane – the circle. The passiveness in the obtuse angle, the almost missing forward tension, gives this angle a light blue tone» (Kandinsky, 1947, p. 73).

Interestingly, in «Evening Beach» Yermilov's plane above the photo, painted in warm blue, is in dissonant proximity to the lower left segment of the circle, which is painted in cold blue (while in «Morning» this segment is much warmer). Each of the planes of «Evening» noticeably «fades» relative to the same in «Morning». And most importantly, Yermilov conveyed this relative «fading» not only with color, but also with complex balances of top and bottom, left and right, sharp and right angles, the ratio of lines and planes, giving the elements a certain direction.

Visual association with a fragment reminiscent of a persistent quote hidden «recognizable»: namely, with the embossed part of the photo collage – a square with blue stripes with a gradual gradation of color, leads us to Paul Klee.

On the basis of such «striped forms» Paul Klee created several watercolors (fig. 5.1 – 5.3), and they are found in different variations in the theoretical records of the artist (fig. 6.1 – 6.3). In one place

after such forms there is a blank page with the inscription: «Streifenflächen nach der Progression de ganzen Zahlen geteilt (123456)», which translated from German means: «Striped surfaces after the progression of integers (123456)» (Center of Paul Klee <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/>).

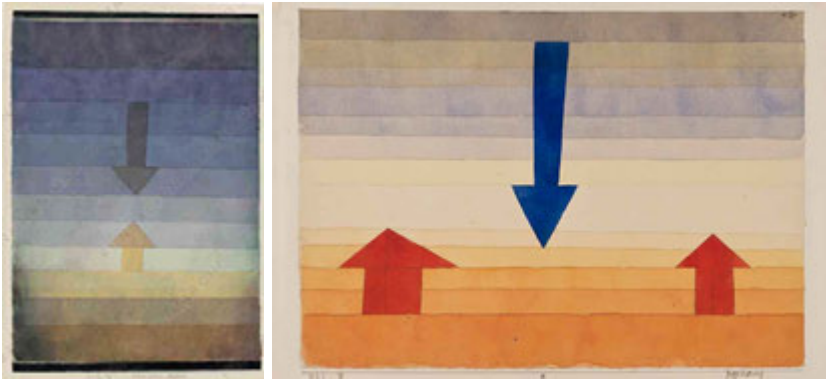


Fig. 5.1. Paul Klee. Separation in the evening. 1922. Watercolor and pencil on paper on cardboard. 33.5 x 23.2 cm. Center of Paul Klee, Bern.

Рис. 5.1. Пауль Клее. Розлучення увечері. 1922. Акварель, олівець, папір, картон. 33.5 x 23.2 см. Центр Пауля Клее, Берн.

Fig. 5.2. Paul Klee. Greetings of life (Begrüssung). 1922. Watercolor, pen and ink on paper, 22.5 x 31 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, USA.

Рис. 5.2. Пауль Клее. Привітання життя. 1922. Акварель, перо, чорнило, папір. 22.5 x 31 см. Художній музей Уодсворд Атенум, Гартфорд, США.



Fig. 6. «Striped surfaces» by Paul Klee in various recordings. Pencil and paints on paper. 33x21 cm. Center of Paul Klee. Bern.

Рис. 6. «Смугасті поверхні» Пауля Клее у різних записах. Олівець та фарби на папері. 33x21 см. Центр Пауля Клее. Берн.

It is quite possible that V. Yermilov could have been inspired by the content of P. Klee's work «Ways of Studying Nature» from the catalog of the first Weimar exhibition of the Bauhaus (Klee, 1923).

The obvious syncretism of the diptych presupposes the solution of such artistic tasks: «By meeting nature alone, the artist cannot go beyond unity with it. The artist is a man, he himself is nature and a part of natural space» (Klee, 1923, p. 24). Klee explained his vision of the artist's modern interaction with nature, and thus the origins of the new visual, with a schematic drawing (fig. 7.1), in which he pushed artists to self-reflection – to understand the place and task of the artist in the universe. This is expressed by the relationship between the eye of the artist, placed in the diagram on the left, and the nature that focuses in this eye – on the right; streams of impulses from the Earth (below) and the world, space (above) pass through them. It is between these streams that a new visuality is formed in Klee. And it is in this perspective that the master's course at the Bauhaus was aimed at mastering a new form of visual thinking.

In addition, Klee explained the influence of the corresponding flows on the nature of the forms that appear in the work in the above-mentioned conceptual scheme: «The lower path passes the sphere of the static and generates static forms, and the upper path – through the sphere of the dynamic. On the lower path, which gravitationally goes to the center of the earth, the problems of static equilibrium are being solved (...). At the top there is a desire to overcome gravity and move in free motion» (Klee, 1923, pp. 24-25).

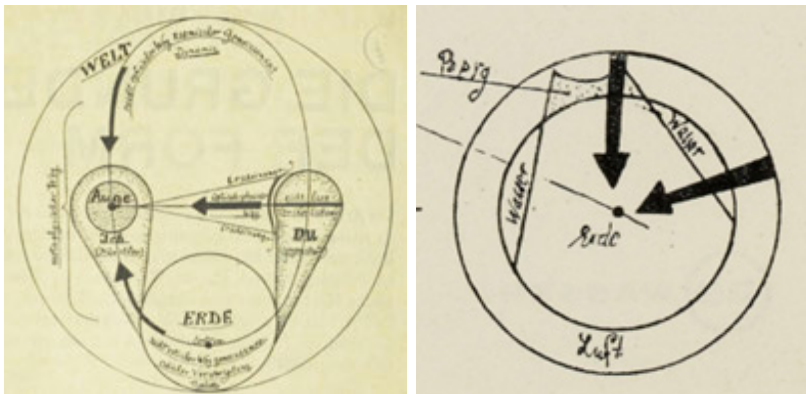


Fig. 7.1. Conceptual scheme for the article «Ways to study nature».

Рис. 7.1. Концептуальна схема до статті «Шляхи вивчення природи».

Fig. 7.2. Earth, water, air: in search of equilibrium.

Рис. 7.2. Пауль Клее. Земля, вода повітря: у пошуку встановлення рівноваги.

Interestingly, in his another work (Klee, 1925) the artist describes the origin «the purest mobile form, the cosmic one», mostly «through the liquidation of gravity (through elimination of material ties)». He comes to the conclusion that «This moment is imagined

as occurring while the pendulum is in full swing. It, will circumscribe a circle which is the purest of mobile form» (Klee, 1953, p. 53). In connection with Yermlyov, this circle transfers us into a two-dimensional plane, in which the relief element, assembled from a picturesque square element and a photograph, plays the role of a «wandering point» of the pendulum.

Yermlyov's diptych resonates with another scheme by Paul Klee, which is aimed at overcoming the disturbed balance «between land, water and air» (fig. 7.2).

Of course, no scheme is cited in Yermlyov's work: in our opinion, it is present in the worldview as a marker of the artist's goal and mission. Didn't it become the basis for accusations of cosmopolitanism (Horbachov, 2011) and the expulsion of Yermlyov from the Union of Artists, the controlling authority of the Stalinist regime, which decided who of the artists could eat that days and who had to be hungry?

At the same time, the work hides an artistic «slap» to the totalitarian regime and proclaimed social realism with its substitution of the essence of art, in the conditions of which it reveals the true state of affairs through Dadaist context, lack of perspective, cyclicity and isolation within «allowed». The vicious circle is noticeable despite all the brightness of the diptych and the possibility of finding various meanings in it. It contains a similar premonition of the inevitable, as in the writings of Paul Klee: «The contrast between man's ideological capacity to move at random through material and metaphysical spaces and his physical limitations, is the origin of all human tragedy. It is this contrast between power and prostration that implies the duality of human existence. Half winged – half imprisoned, this is man! Thought is the mediary between earth and world. The broader the magnitude of this reach, the more painful man's tragic limitation. Motion becomes necessary, but already impossible» (Klee, 1925, p. 44).

Finally, it should be noted that the master's ability to analyze the form reveals the presence of visual language, which can be studied and read, to distinguish its units. This is especially important given that the legacy of the avant-garde has been largely destroyed and their practice has long been banned.

Thus, Yermlyov's diptych can be called a brilliantly played part of the «bead game» (so called at the time the popular work of the German writer-innovator Hermann Hesse about a mysterious artistic game with a spiritual connotation). Such a game seems to have become the defining avant-garde method, which captures the real prerequisites for innovation. After all, artists need for the revolution in art form, the desire to get rid of remnants and gain more freedom for creativity tragically coincided with the political trend of Bolshevism in Russia and occupied Ukraine and National Socialism in Germany.

**Scientific
novelty and
practical
significance
of the
research**

4 **The scientific novelty of the research** is to identify the origins and relationships of Vasyl Yermlyov's collage «On the Beach» with the works and theoretical developments of Bauhaus representatives, which testifies not only to the programmatic and ideological unity, but also to the identity of visual thinking. The results of the study revealed tendencies for Yermlyov to create avant-garde compositions based on a subtle creative dialogue with the theoretical approaches of the Bauhaus representatives. Methods of structural analysis and deconstruction have revealed elements of form that actually become structures, deliberately introduced by the master into the work in order to rethink it, create another combination and, thus, the assertion of new content. This is the first time such an analysis of Yermlyov's works has been conducted.

Conclusions

5 Yermlyov's diptych, disguised as Dadaism, testified to the universality of the new visual language, which had developed in spite of attempts to adapt it to the service of the regime with subsequent ban and destruction. Today it is important to testify that Ukrainian artists developed in harmony with their Western counterparts. However, in our opinion, to explain the identity of their visual thinking and creative approaches solely by influences would be a mistake (because they have repeatedly testified to their own superiority). Rather, the exchange of ideas, complementarity, thanks to which the intercultural relations have become a universal visual language still relevant today, are worth emphasizing. In the end, if we can study the theoretical approaches of the Bauhaus masters – Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy and others – through Yermlyov's work, then the master achieved his goal: he stated the effectiveness of the new visuality and did it in an ingeniously simple universal way.

References

- Bohomazov, O. (1996). *Zhyvopys ta elementy [Painting and elements]*. Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
- Faber, V. (2019a). Bauhaus ta Nova Generatsiia – kontakty, impulsy, analohii [Bauhaus and New Generation – contacts, impulses, analogies]. In *Materyk ukrainskoho avanhardu na mapi svitu [The Continent of the Ukrainian Avant-Garde on the World Map]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (pp. 4-16). MTMCU [in Ukrainian].
- Faber, V. (2019b). *Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er-Jahre [The Ukrainian avant-garde between east and west. Intertextuality, intermediality and polemics in Ukrainian futurism and constructivism of the late 1920s]*. Transcript [in German].
- Gomperts, W. (2017). *Shcho tse vzhali take? 150 rokiv suchasnoho mystetstva v odnii piliuli [What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye]* (L. Belei, A. Koriahina, & I. Zaitseva, Trans.). ArtHuss [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2011). *Moi zustrichi z heniiem dyzainu [My meetings with the genius of design]*. *Art Ukraine*, 3, 118-123 [in Ukrainian].
- Kandinsky, V. (1947). *Point and line to plane*. Dover Publications [in English].

- Kandinsky, V. (2011). *Tochka i liniia na ploskosti [A point and a line on the plane]* (E. Kozina, Trans.). Azbuka [in Russian].
- Klee, P. (1923). *Wege des Naturstudiums [Ways of studying nature]*. In *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923. Katalogbuch [Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923. Catalog book]* (pp. 24–25). Albert Langen Verlag. <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/193521/28/0/> [in German].
- Klee, P. (1925). *Pädagogisches Skizzenbuch [Educational sketchbook]* (Bauhausbücher 2). Albert Langen Verlag. https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus_book_2_paul_klee_pedagogical_sketchbook_pdf_download.html [in German].
- Klee, P. (1953). *Pedagogical Sketchbook*. Frederick A. Praeger publishers [in English].
- Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei Photographie Film [Painting Photography Film]* (Bauhausbücher 8). https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus_book-8-moholy-nagy-painting-photography-film-pdf-1925.html [in German].
- Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision and Abstract of an Artist*. Wittenborn, Schultz. <https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus-book-14-moholy-nagy-von-material-zu-architektur-pdf-1930.html> [in English].
- Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu [Vasily Yermilov is waiting for spring]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pavlova, T. (2013). *Vasyl Yermilov: vid kharkivskoho "Bavhauzu" do Kyivskoho khudozhnoho instytutu [Vasyl Yermilov: from Kharkiv's Bauhaus to Kyiv Art Institute]*. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky. Mystetski obrii'2013*, 5(16), 59–65 [in Ukrainian].
- Pavlova, T. V. (2018). *Avanhard v obrazotvorchomu mystetstvi Kharkova XX stolittia [Avant-garde in the fine arts of Kharkiv in the 20th century]*. (Doctoral Dissertation). Lviv National Academy of Arts, Lviv [in Ukrainian].
- Tsymbal, Ya. (2018, June 10). *Ukrainskyi avanhard forever [Ukrainian avant-garde forever]*. *Tyzhden.ua*. <https://tyzhden.ua/Columns/50/215041> [in Ukrainian].
- Vasiliï Ermilov: katalog vystavki [Vasyl Yermilov: exhibition catalog]*. (2011). Proun [in Russian].

The Source of illustration

Fig. 1.1. URL: <https://www.wikiart.org/en/vasyl-yermilov/on-the-beach-morning-evening-1936>

Fig. 1.2. URL: <https://www.wikiart.org/en/vasyl-yermilov/on-the-beach-morning-evening-1936>

Fig. 2.1. URL: <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/city-lights-1926>

Fig 2.2. URL: <https://hvr.dart/o/222926>

Fig. 3. URL: <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/human-mechanics>

URL: <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/leda-and-the-swan-1925>

URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behind_the_Back_of_the_Gods_MET_DP111634.jpg

URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behind_the_Back_of_the_Gods_MET_DP111634.jpg

Fig. 4.1. URL: <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/siesta-1926>

Fig. 4.2. URL: <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/oskar-schlemmer-in-ascona-1926>

Fig. 4.3. URL: <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/lago-maggiore-ascona-switzerland>

Fig. 5.1. URL: <http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus>

Fig. 5.2. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Begr%C3%BCssung_by_Paul_Klee,_1922.jpg

Fig. 6. URL: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/>

Fig. 7.1. (Klee, 1923, p. 25).

Fig. 7.2. (Klee, 1925, p. 37).

**ДИЗАЙН ВЛАДИ У ТВОРЧОМУ
ДОРОБКУ РОЗАЛІЇ РАБИНОВИЧ**

**DESIGN OF POWER IN CREATIVE
WORKS BY ROZALIIA RABYNOVYCH**

Сергій Папета,

<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>

кандидат мистецтвознавства,
доцент,

Університет економіки
та права «КРОК»,
Київ, Україна
papeta.sp@gmail.com

Serhii Papeta,

<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>

PhD in Art Studies,
Assistant Professor,
University of Economics
and Law "KROK",
Kyiv, Ukraine
papeta.sp@gmail.com

Анотація

Abstract

Мета дослідження – розкрити сутність поняття «дизайн влади», показати принцип формування образу влади на прикладі творчості Р. Рабинович. **Методи дослідження.** Впродовж дослідження використовувалися методи візуальної оцінки й аналізу творів Р. Рабинович, концептуальний та мистецтвознавчий методи. **Наукова новизна дослідження.** Введено в обіг поняття «дизайн влади», обґрунтовано доцільність його використання саме в такій редакції. Введено в обіг творчість маловідомої художниці Розалії Рабинович, вперше проаналізовано серію її агітаційних плакатів. **Висновки.** Результати дослідження засвідчили характерні прийоми створення образу влади в різні періоди розвитку людства; взаємозв'язок між соціальним устроєм і художніми засобами презентації влади. Зокрема, серед принципів створення дизайну радянської влади зазначено архаїчні тенденції в ідеологічній моделі презентації фундаментальних цінностей устрою. В контексті пропагандистського мистецтва 1930-х рр. у творчості маловідомої художниці Розалії Рабинович констатовано оригінальний новаторський підхід художниці до створення агітаційних плакатів. Зокрема, проведено паралель між авторською манерою Р. Рабинович і стилістикою забороненого на той час супрематизму. Створюючи разом з іншими митця-

The aim of the research is to reveal the meaning of the concept «design of power», and to show the principles of forming the image of power, using creative works by Rozaliia Rabynovych. **Research methods.** Method of visual assessment, method of analysis of the works by R. Rabynovych as well as method of concept and art analysis have been used during the research. **Scientific novelty and practical significance of the research.** The concept «design of power» has been coined, its applicability in this very meaning has been justified. Creative works by a little-known artist Rozaliia Rabynovych have been introduced to the broad public, the series of her agitation placards has been analyzed for the first time ever. **Conclusions.** The results of the research showed the characteristic methods of creating the image of power in different periods of human development and interrelation between social structure and artistic means to present power. Namely, archaic trends in the ideological model of presentation the fundamental values of the society have been emphasized. In the context of propaganda creativity in 1930s a truly original approach of a little-known artist Rozaliia Rabynovych to create agitation placards has been discovered. In particular, a correlation between her artistic manner and stylistics of a then-forbidden suprematism. Creating the design of soviet power in collaboration with other artists

ми дизайн радянської влади, Р. Рабинович намагалася відійти від примітивної оповідності соціалістичного реалізму. Вектор її пошуків перебував у напрямі формалізації образно-художнього ряду радянського агітаційного мистецтва в дусі авангардизму.

R. Rabynovych made an attempt to shift away from primitive narration of social realism. Her searches were directed at formalizing the figurative and artistic series of soviet agitation art in the spirit of avant-garde.

Ключові слова:

дизайн влади, супрематизм, абстракціонізм, формальні прийоми, живопис, графіка, композиція, символ, знак.

Key words:

design of power, suprematism, abstractionism, formal methods, pictural art, graphics, composition, symbol, sign.

Вступ ■ 1

На сьогодні вже немає такої сфери життя, де б у тій чи іншій формі не був задіяний дизайн. Все динамічніше розгалужуються традиційні напрями дизайну, утворюючи численні вузькоспеціалізовані сегменти. Втім, є один, чи не найдавніший напрям у дизайні, ще й по сьогодні не визначений по суті. Споконвіку будь-яка влада замовляла послуги професіоналів для створення відповідного її цілям іміджу. Сума зусиль архітекторів, декораторів, скульпторів, живописців, кравців зрештою народжувала феномен дизайну влади. Зважаючи на безмежні можливості впливу представників влади на виконавця, формальні аспекти дизайну зазвичай поступалися ідеологічним міркуванням. У статті розглядається проблема взаємин між владою і дизайнером на прикладі творчості маловідомої художниці Розалії Рабинович.

Мета дослідження ■ 2

Розкрити сутність поняття «дизайн влади», показати принцип формування образу влади на прикладі творчості Р. Рабинович.

Методологія та аналіз джерельної бази ■ 3

Впродовж дослідження використовувалися методи візуальної оцінки й аналізу творів Р. Рабинович, концептуальний та мистецтвознавчий методи. Відсутність спеціальних досліджень з дизайну влади окреслила коло джерел, присвячених мистецькій проблематиці 1930-х рр. в цілому. Це, переважно, видання з історії українського мистецтва пер. пол. XX ст. Також було використано матеріали дисертаційного дослідження автора статті в частині київського періоду творчості Р. Рабинович. Біографічні відомості про художницю отримано шляхом особистого спілкування з племінницею Р. Рабинович, ілюстративний матеріал фотографований автором статті у приватній збірці І. Пономарчука.

Результати дослідження ■ 4

В процесі всебічного вивчення дизайну впродовж тривалого часу залишається лакуна, куди не спрямовано вектор досліджень сучасних науковців. За вивченням сучасних науковців.

аспектів феномену дизайну недооціненою залишається його ідеологічна функція. Можливо тому, що головним замовником у цій сфері споконвіку виступає влада. Як універсальний засіб демонстрації образу влади, дизайн був і залишається одним з найважливіших її інструментів. Іміджмейкерам давнини відповідно до смаків певної доби для створення образу правлячої верхівки доводилося використовувати строкаті тканини, блискучі метали, сяюче каміння, пишне пір'я. Між тим, результати їхніх зусиль з погляду естетики дорівнює еволюційно сформованій якості отруйних комах чи плазунів, – забарвленню, що сигналізує про смертельну небезпеку. Вигляд ритуального строю володаря не так вражав красою, скільки зміцнював страх, нагадуючи про насильницьку сутність влади.

Історичні процеси модернізації форм соціального гноблення разом зі стильовою еволюцією в мистецтві й моді неухильно удосконалювали засоби презентації влади. Кілька відтятих королівських голів наочно продемонстрували владі, що патріархальне насильство як засіб управління підвладними вже неефективне, навіть небезпечне. Відмовившись від помпезного стилю старих монархій, сучасні демократії вдалися до органічного злиття з середовищем. Непоказна чарівність сучасних можновладців вмонтовує у свідомість електорату спокусливу думку: «він такий, як і я». Для кращої фіксації цього переконання сучасні іміджмейкери застосовують «демократичний крий» владної персони: непоказний, майже буденний образ, позбавлений зовнішніх ознак розкоші.

Життя героїні нашого дослідження Розалії Рабинович припало на часи становлення і розквіту комуністичної влади на території Російської імперії, перейменованої на Радянський Союз. Її творча доля, як і тисячі долі подібних до неї митців, які вижили у пеклі репресій, була жорстко регламентована. На митців покладалося завдання створення образу партії народовладдя, за яким би не прозирала деспотична сутність ідеології більшовиків. Дизайн нової влади мав бути елементарно простим і однозначним, а події і персоналії більшовицької доби міфологізовані до повної втрати зв'язку з реальністю.

Саме цілеспрямована міфологізація більшовицької історії спричинилася до нестримної еkleктики у виборі образно-художніх засобів митцями тієї доби. В поезії, літературі, образотворчому мистецтві несподівано актуалізувалися глибинні архаїчні шари підсвідомості, що, здавалося б, назавжди зникли з реалій цивілізованого суспільства.

Центральна фігура більшовицького пантеону, – образ «вічно живого» вождя, – Леніна, муміфікованого і виставленого на огляд у споруді, подібній до ступінчатих пірамід Межиріччя і Єгипту. І що характерно, сакральна фраза: «Ленін жив, Ленін

живий, Ленін буде жити!» не бентежила більшовиків-атеїстів своїм відверто релігійним підтекстом. Саме поняття «вождь», реанімоване в ідеологічній лексиці радянської доби, свідчить про архаїчну потребу служіння милостивому і караючому деспоту. Цей висновок також підтверджує всенародна істерика з нагоди смерті «батька народів» Сталіна (ще один архаїзм чистої води). Похорон «вождя» був освячений масовою жертвою у вигляді кількох сотень задавлених у траурній процесії «ягнят». Як і має бути, смерть вождя супроводжувалася повсюдним плачем осиротілих «дітей» по цілій країні рад.

Для створення власної «священної» історії та її іконографії більшовицькі ідеологи запозичили модель священної історії християн один до одного. Тут і божественна трійця – Маркс, Енгельс, Ленін; і апостоли – соратники вождів; і праведники, святі воїни, мученики – герої революції, і чудотворці – герої праці... Радянське суспільство, назване при його народженні «безкласовим», насправді повернулося до середньовічних форм жорсткої ієрархічності в душі аристократичних олігархів. Різні верстви радянського суспільства були розділені цілою системою пільг і обмежень, що чітко фіксували місце людини в соціумі. Прообрази лицарських і чернечих орденів, середньовічних ремісничих цехів з власними статутами, геральдикою, ритуалами, святами відгукнулися в країні розвиненого соціалізму у формі молодіжних організацій піонерів і комсомольців, професійних спілок, що сприяло розвитку вузькогалузевої творчості. Соціальну піраміду замикали «слуги народу» (вони ж вожді) – гаранті соціалістичної демократії. В цій іпостасі вони солідаризувалися зі стилістикою своїх західних колег-демократів – кашкети, військові френчі, буденні костюми.

Дизайн Радянської влади формувався у рекордні строки. Спочатку справа рухалася хаотично, домінувало ідеологічне аматорство. Різношерста ленінська гвардія просувалася навпомацки, декларуючи туманну концепцію пролетарської культури. Втім, пристосованці від мистецтва швидко зорієнтувалися в нових умовах. Численні художні об'єднання навпереробі пропонували себе радянській владі, адже нині вона була монопольним замовником мистецького краму. Закони ринку завжди одні й ті ж, тому запекла боротьба між представниками різних угруповань точилася не з принципових питань мистецтва, а з метою зайняти панівне становище при отриманні держзамовлень.

Захоплення влади в радянському мистецтві відбулося за сценарієм 1917 р. – насильно. Постанова 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» (Лобановський & Говдя, 1989) одночасно знищила плюралізм і встановила панування єдиного офіційно дозволеного стилю – соціалістичного реалізму. Тим самим сфера культури фактично перетворилася на

одну з галузей планового народного господарства, головною метою якої стало формування в свідомості радянської людини стійких ідеологічних стереотипів. Убозтво художніх засобів нового стилю компенсувалося тотальним розповсюдженням агітаційно-масового мистецтва. Більшовики рясно мітили територію візуальними символами своєї влади. Еталонні творіння тієї пори приголомшують примітивністю змісту, презентованого в сюжетах агресивно-сентиментального характеру. Для виконання широкомасштабного замовлення партії були мобілізовані всі художні сили країни.

Саме на цій межі 1932 р. в радянському агітаційному мистецтві з'являється фігура Розалії Рабинович. На той час за нею вже числилося досить модерністської ересі, аби замислитися про подальшу долю. Попри те, що головним своїм покликанням мисткиня, безсумнівно, вважала живопис, найоригінальнішим її доробком виявилася серія «агіток» 1932–37 рр. На сьогодні відомо понад 60 гуашей: плакати, проекти оформлення трибун, сцен, обкладинок. В особі Розалії Рабинович радянська влада отримала дизайнерку, яка винайшла ефектну форму подачі її примітивної ідеологічної риторики. Щоправда, самою владою це так і не було належно оцінено.

Парадоксально, що схильна до сюжетного «настроевого» живопису Розалія Рабинович, у пропагандистському жанрі заявила про себе як переконаний художник-формаліст. Ідейний зміст більшості її «агіток» розчинявся у захопливій грі майстерно формалізованих більшовицьких лозунгів і символів. У окремих творах художниця так грайливо жонглювала священними для будь-якого більшовика образами, що вони набували відверто саркастичного змісту. На її щастя, більшість з них, імовірно, так і не пішла в тираж.

Доля Розалії Рабинович багато в чому подібна до тих митців, що погодилися на компроміс із Радянською владою, аби вижити. Вона народилася в Києві у 1895 р. Батько багатодітної, нужденної родини Мойсей Рабинович заробляв розмальовуванням вивісок. Стіни власної оселі (частини колишньої стайні) він оздобив зображеннями чудових садів, циганок, улюбленими сюжетами з Шекспіра. На злиденних харчах, приправлених нестримною фантазією і мріями про краще життя, зростали діти: четверо з дев'ятьох успадкували схильність до мистецтва. Абрам, що підлітком пропав безвісти, з ранніх років мав дар чудового рисувальника (уцілило два його малюнка), Фіра стала балериною (танцювала на сцені харківського театру), Ісак, гордість родини, художник-сценограф світового масштабу і Розалія. Ось кілька рядків з її автобіографії: «Дитинство, юність, гра в театр, де велику роль відігравав мій брат х-к І.М. Рабинович. Він ставив, розписував афіші. Двір, великі арки, а нагорі сад. Вчитися почала вже дорослою». Яскраве обда-

рування брата долучило тиху, дещо «не від світу сього», дівчину до кола зухвалих художників-авангардистів.

Навчання почалося у рисувальній школі Миколи Мурашка, яку в середині 1910-х рр. вона відвідувала разом з братом (Папета, 2012). Потім у 1918–19-му займалася в студії О. Екстер. Одночасно вона входила до угруповання радикально налаштованих літераторів і художників ХЛАМ. Наприкінці 1919-го Розалія перебралася до Москви. Там з 1920 по 1925 рр. навчалася у ВХУТЕМАСі в майстерні Р. Фалька. Пізніше працювала, виконуючи різні художні роботи як художник клубу Жовтневої революції, розписувала тканини на фабриці, викладала в Центральному домі художнього виховання дітей, оформлювала спектаклі ТЮГ тощо. Особливо лаконічно Р. Рабинович характеризує в автобіографії «останні» 40 років трудової діяльності: «50–60-ті рр. – педагогічна робота в Будинку піонерів і в Будинку архітектора. 60–70–80 рр. – робота по мистецтву».

У книзі «Двадцятье століття» В. Полевой справедливо зазначає, що в радянському агітаційно-масовому мистецтві 1920–30-х рр. не прижилися абстрактні графічні символи (Полевой, 1989). Розмірковуючи щодо принципів, які лягли в основу створення тогочасних плакатів, він виокремлює прагнення виразити зміст у зрозумілій для загалу, себто, нав'язливо-наочній формі. Для цього використовувався виразний силует, контрасти великих зон кольору, графічна експресія сучасної техніки, будівельних конструкцій, рубаний шрифт. У серії агітаційних плакатів Розалія Рабинович в кращих традиціях вже закритого на той час ВХУТЕМАСу ретельно формує лаконічні площинні композиції за допомогою мінімуму найпростіших геометричних фігур. Навіть найбільш перевантажені з них, де вся поверхня аркуша мозаїчно мерехтить мереживом ліній і площин, насправді, складені з варіацій кола і трикутника. Внаслідок цього ідеологічне гасло прочитається як уривки слів або несподівані їхні сполучення, що іноді надає тексту підозрілого відтінку. Скажімо, в плакаті 1937 р. Р. Рабинович об'єднує два популярних гасла – «Наш паровоз вперед лети» і «Наш паровоз «Иосиф Сталин»» (рис. 1.1). Мабуть, з формальних міркувань слово «Иосиф» було відкинуте. Таким



Рис. 1. Розалія Рабинович. Наш паротяг вперед лети. Плакат. 1937.

Fig. 1. Rozaliia Rabinovich. Our locomotive let's fly forward. Poster. 1937.

чином, найбільш читабельні варіанти цього комбінованого тексту вийшли такі: «Сталин лети», «Паровоз Сталин лети». Якщо ж зібрати до купи увесь текст, виглядає не набагато краще – «Наш паровоз вперед Сталин лети».

Як не дивно, але своєрідним стильовим фундаментом для «агіток» Розалії Рабинович став зацькований радянською критикою супрематизм (Скрипник, 2007). Художниця не робить принципової різниці між предметною і шрифтовою частиною плакату, зливаючи їх в одне ціле. Завдяки цьому вона трансформує актуальний зміст «агітки» в площинну предметно-шрифтову композицію, вирішену в абстрактно-живописній манері. Набір стандартних елементів композиції художниця обрала із своєрідного пропагандистського «конструктора». Він досить обмежений, натомість, зручний для геометричної стилізації, аж до перетворення будь-якого елемента на абстрактний символ. Серед таких елементів: зірка, серп, молот, шестерня, ланцюг, літак, парашут. Втім, організуючу роль у переважній більшості робіт відіграють абстрактні знаки кола і трикутника.

Центричні композиції художниця зазвичай будує на тлі, навколо або всередині домінуючого кола. Скажімо, червоний диск – найбільш активний елемент афіші «Броненосець Потьомкін» (рис. 2). Чорний хрест щогли на його тлі, чорні кільця стволів гармат не стільки змальовують події матроського бунту, скільки захоплюють драматичним сполученням форм і кольорів. За тим же принципом скомпоновано плакат 1937-го р. «Воздушный флот СССР» (рис. 3). Чорне коло з вписаною у нього червоною зіркою майстерно збалансовано з форматом аркуша і розміром шрифту.



Рис. 2. Рабинович Р. Броненосець Потьомкін. Плакат.

Fig. 2. Rozaliia Rabynovych. Battleship Potemkin. Poster.

Рис. 3. Рабинович Р. Повітряний флот СРСР. Плакат. 1937.

Fig. 3. Rozaliia Rabynovych. USSR Air Fleet. Poster. 1937.

Розалія Рабинович невтомно шукає формальні прийоми, які б збагачували графічне трактування обмеженого арсеналу більшовицьких символів. Так, звертаючись до зображення п'ятикутної зірки, вона ламає усталену традицію. Художниця «оголює» конструкцію зірки, перетворюючи її на пентаграму – знак магів. Графічний каркас знаку також асоціюється з традиційним зображенням шестикутної зірки Давида. Включення шрифту до вкрай формалізованої композиції бачимо на ескізі панно 1932 р. Треба докласти певне зусилля, аби прочитати гасло – «Строим». Деформовані літери майже втрачають структуру шрифту, утворюючи продовження машин і конструкцій. Плутанина з прочитанням напису іноді посилюється характером зображення, що навіює неоднозначні асоціації. Наприклад, у плакаті 1937-го р. «Привет Октябрю» з усього тексту читабельними є тільки «привет» і «ок». Тимчасом у загальну колірну гру площин включено фігури трьох піонерів, вбраних у червоно-чорно-золотаві костюмчики на кшталт арлекінів (рис. 4).

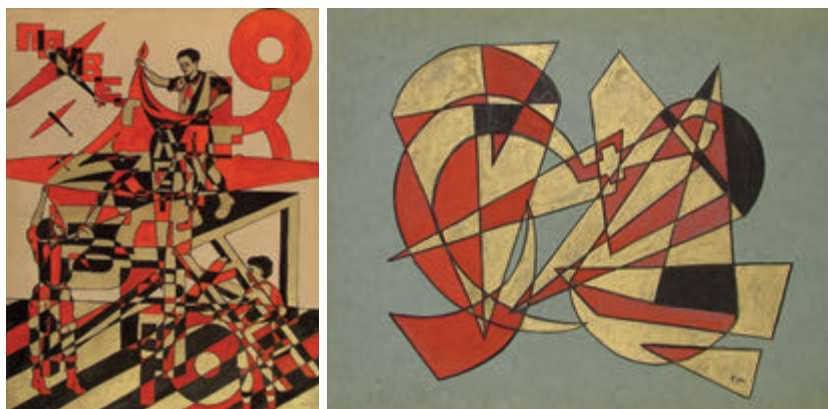


Рис. 4. Рабинович Р. Привітання Жовтню. Плакат. 1937

Fig. 4. Rozaliia Rabynovych. Greetings of October. Poster. 1937.

Рис. 5. Рабинович Р. Композиція. 1935.

Fig. 5. Rozaliia Rabynovych. Composition. 1935.

У роботах, де домінуючою фігурою є трикутник, Розалія Рабинович створює ацентричні, вивпнені динаміки композиції. У черговому плакаті «Привет Октябрю» основу композиції складають три оливкових трикутники, розташовані вершинами по діагоналі картинної площини. Момент динамізму підсилюють дрібніші білі і чорні трикутники на їхньому тлі. Накинуті на цей супрематичний «фундамент» досить умовні індустриальні знаки у формі червоно-чорних коліс і тросів загалом не рятують втраченого в процесі формотворчості ідеологічного змісту.

У найбільш чистій формі стилістику супрематизму Розалія Рабинович демонструє в композиціях з абстрактних фігур і гранично спрощених предметних форм. Для повноти сприйняття абстрактної тектоніки форм художника відмовляється від будь-якого нарративу. Очевидним є суто формальний підхід до комбінування різнорідних зображальних елементів, які поза ідеологічним контекстом втратили своє змістове наповнення. У композиції 1935-го р. предметне середовище представлене серпом і трьома парашутами, а безпредметне – кількома трикутниками і трапеціями. Причому предметному лезу серпа вторить безпредметна серповидна форма, що скидається на аналогічний елемент з твору К. Малевича «Композиція №55», а розміщені без будь-якої логіки парашути, насправді, такі ж абстрактні, як і подібні до них трикутники (рис. 1.5).

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Введено в обіг поняття «дизайн влади», обґрунтовано доцільність його використання саме в такій редакції. Введено в обіг творчість маловідомої художниці Розалії Рабинович, вперше проаналізовано серію її агітаційних плакатів.

Висновки

6

У результаті дослідження виявлено безперечне домінування в роботах Р. Рабинович суто формальних аспектів зображення, таких, як композиція, динаміка, умовний колір, комбінування абстрактних форм. Також виокремлено оригінальний підхід майстрині до стилізації, спрощення і абстрагування популярної радянської символіки й пропагандистських гасел.

Отже, формальні експерименти Р. Рабинович продемонстрували величезний потенціал авангардного мистецтва. В її інтерпретації убога ідеологічна риторика і обмежений візуальний ряд набули непритаманної їм енергії й значущості. Монументальна простота і експресія зображення зупиняли увагу, залишали у пам'яті яскравий образ, тим самим виконуючи головну функцію пропаганди. Втім, представники влади так і не змогли належно оцінити перспективу співпраці з митцями, подібними до Р. Рабинович. Все, що хоч якось відгонило авангардом, підпадало під стереотип ворожого світогляду й відкидалося. Таким чином, дизайн радянської влади пішов уже відомим, хоча й неефективним шляхом. Це був модернізований варіант віджилого руху «передвижництва», тільки що з іншими гаслами й ідеологічними маркерами.

Список бібліографічних посилань

- Лобановський, Б. & Говдя, П. (1989). *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття*. Мистецтво.
- Папета, С. (2012). *Київська мистецька школа кінця XIX – першої третини XX ст. (особливості розвитку модерних напрямків)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків.
- Полевой, В. (1989). *Двадцатый век*. Советский художник.
- Скрипник, Г. (Ред.). (2007). *Історія українського мистецтва* (Т. 5). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.

References

- Lobanovskyi, B. & Hovdia, P. (1989). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittia* [Ukrainian art of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Papeta, S. (2012). *Kyivska mystetska shkola kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia (osoblyvosti rozvytku modernykh napriamkiv)* [Kyiv Art School of the late XIX – the first third of the XX century (features of development of modern directions)]. (PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv [in Ukrainian].
- Polevoi, V. (1989). *Dvadcatyi vek* [The twentieth century]. Sovetskii khudozhnik [in Russian].
- Skrypnyk, H. (Ed.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva* [History of Ukrainian Art] (Vol. 5). The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ
УРБАНІСТИЧНОГО ПЕЙЗАЖУ
В ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ
СТАНІСЛАВІВЩИНИ
1920–30-Х РР.: РЕМІНІСЦЕНЦІЇ
АВАНГАРДНИХ СТИЛЬОВИХ ТЕЧІЙ**

**TENDENCIES OF THE URBAN
LANDSCAPE DEVELOPMENT
IN THE CREATIVITY OF ARTISTS
OF STANISLAVIV REGION OF 1920S
AND 1930S: REMINISCENCES
OF AVANT-GARDE STYLES**

Марта Осадца,
<https://orcid.org/0000-0002-9925-0231>
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
martaosadtsa@gmail.com

Marta Osadtsa,
<https://orcid.org/0000-0002-9925-0231>
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National
University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine
martaosadtsa@gmail.com

Анотація

Мета дослідження – окреслити тенденції розвитку урбаністичного пейзажу у творчості художників Станіславівщини 1920–30-х рр. (тепер – Івано-Франківщини) у ракурсі осмислення митцями авангардних течій у регіональному мистецькому процесі. У статті проаналізовано тенденції розвитку урбаністичного краєвиду з акцентом на малярських пошуках нових принципів формотворення у пейзажах художників Станіславівщини 1920–30-х рр. **Методи дослідження.** Методика дослідження ґрунтується на формально-стилістичному методі мистецтвознавчого аналізу творів художників, а також на компаративному і структурному аналізі мистецьких концепцій і явищ художнього процесу досліджуваного періоду. **Наукова новизна** полягає у виявленні провідних тенденцій у пейзажній творчості митців Станіславівщини, визначенні особливостей стилістики їх живописних і графічних пейзажів, обґрунтуванні діапазону діяльності художніх об'єднань і їх представників на прикладі регіональної моделі урбаністичного краєвиду в діалектиці традиційності та новаторства. **Висновки.** Тенденції зображен-

Abstract

The aim of the research is to outline the trends of urban landscape in the works of artists of Stanislaviv region (Ivano-Frankivsk region since 1962) in 1920s and 1930s as a view of the representation of Avant-Garde styles in the regional art. The tendencies of urban landscape development with the emphasis on the searches for new principles of shape and form in the landscapes of Stanislaviv region artists of 1920s and 1930s are analyzed. **Research methods.** The research methods are based on the formal and stylistic method of art analysis of artists' works, as well as on the comparative and structural analysis of concepts and phenomena of the artistic process of the studied period. **The scientific novelty** of the research is to identify the leading tendencies in the landscape creativity of Stanislaviv region artists and to determine the peculiarities of their painting and graphic landscapes stylistics. The range of artistic associations and their representatives' activity is based on the example of the urban landscape regional art model in the dialectics of traditionalism and innovation. **Conclusions.** Tendencies of city depiction of 1920s and 1930s, due to its multivariety of imaginative,

ня міста 1920–30-х рр., зважаючи на поліваріантність образних, стилістичних і композиційних особливостей, характеризуються ремінісценціями західноєвропейських модерністських течій, втілених новаторськими засобами формотворення і підходами щодо композиційної структури творів, їх малярської інтерпретації, у синтезі з національними самобутніми ознаками. У регіональній мистецькій традиції відтворення міста початку ХХ ст. панівною визнано тенденцію, що передбачає реалістичну манеру з ознаками імпресіоністичного сприйняття навколишньої дійсності. Натомість новаторські тенденції, принципи формотворення та художньо-стильові особливості міського краєвиду в живописі митців Станіславівщини першої третини ХХ ст. зумовлені утвердженням новітньої естетики міста, пожвавленням художніх ініціатив у європейському культурному просторі та інтеграцією модерністських тенденцій у вітчизняне мистецтво першої третини ХХ ст.

stylistic, and compositional features, are characterized by reminiscences of European Modernism trends. They are depicted by innovative spatial forms and approaches to the composition arrangement of art works, colour interpretation, and synthesized with regional artistic representation. In the art tradition of the city image in the early 20th century, the tendency of a realistic manner with Impressionism perception of the surrounding reality is considered to be dominant. Instead, innovative tendencies, principles of shape, and stylistic features of the urban landscape in the Stanislaviv region painting of the first third of the 20th century are conditioned by the newest city aesthetics, the revival of artistic initiatives in the European cultural space and the integration of Modernism tendencies into the national art of the first third of the 20th century.

Ключові слова:

урбаністичний краєвид, художні прийоми, тенденції, стилістика, мистецтво Станіславівщини.

Key words:

urban landscape, artistic techniques, trends, stylistics, art of Stanislaviv region.

Вступ **1**

Актуальність даної публікації пов'язана з визначенням особливостей специфіки міського краєвиду загалом і проблемою аналізу живописних і графічних творів прикарпатських художників зокрема, оскільки вивчення стилістичних ознак авангардних художніх течій в урбаністичних краєвидах митців на теренах Станіславівщини першої третини ХХ ст. залишається лакуною у контексті сучасного українського мистецтвознавства. Початок ХХ ст. позначився активними процесами національного самоствердження, пожвавленням культурно-мистецьких взаємин із західноєвропейськими країнами, а відтак й оновленням формально-пластичної мови, привнесенням новітніх тенденцій, пошуками нових принципів формотворення у пейзажній спадщині митців Станіславівщини 1920–30-х рр. у руслі модернізму, орієнтованого на відмову від академічних принципів репрезентатації образу, зміни в мистецьких практиках і трансформацію художнього світогляду. Ракурс пропонованого дослідження зумовлений творчістю окремих художників, здобутки яких у жанрі міського пейзажу опирались на новації

західноєвропейських мистецьких практик постімпресіонізму, символізму, експресіонізму, абстракціонізму.

Мета дослідження

2

Окреслити тенденції розвитку урбаністичного пейзажу у творчості художників Станиславівщини 1920–30-х рр. (тепер – Івано-Франківщини) у ракурсі осмислення митцями авангардних течій у регіональному мистецькому процесі.

Методологія та аналіз джерельної бази

3

Методика дослідження ґрунтується на формально-стилістичному методі мистецтвознавчого аналізу творів художників, а також на компаративному і структурному аналізі концепцій і явищ художнього процесу досліджуваного періоду.

Розвиток провідних авангардних стилів у дискурсі як національного, так і зарубіжного мистецького процесу першої третини ХХ ст. ґрунтовно проаналізовано в працях Д. Горбачова та С. Папети (2007), О. Федорука (2006), О. Лагутенко (2006), О. Петрової (1999), В. Сидоренка (2008), М. Юр (2018), що активізувало подальші дослідження проблем українського авангардного мистецтва. Тематика урбаністичного пейзажу в малярстві та графіці Станиславівщини першої третини ХХ ст. залишається у просторі часткового аналізу пейзажної спадщини окремих митців у теоретичних напрацюваннях О. Голубця (2012), Б. Мисюги (2009), В. Типчук (2013), Ю. Бабунич (2015).

Період першої третини ХХ ст., коли відбулось входження прикарпатських земель до складу Австро-Угорської імперії (1867–1918) та Польщі (1919–1939), знаменується поодинокими мистецтвознавчими публікаціями у місцевих періодичних виданнях кінця 1930-х рр. Ґрунтовним першоджерелом в аспекті висвітлення художнього процесу досліджуваного періоду є рецензія Л. Тировича «Malarze Stanisławowscy» (1938) на виставку, проведenu мистецьким об'єднанням «Оріон». Вартісність дослідження Л. Тировича полягає у вичерпній характеристиці діяльності мистецького угруповання «Оріон» та аналізі творчих манер його представників, які проживали у Станиславові та творили його розмаїте етнонаціональне забарвлення (Tyrowicz, b.r.).

Результати дослідження

4

Під поняттям авангарду як загальної характеристики європейських новаторських течій у мистецтві першої половини ХХ ст. українські мистецтвознавці розглядають спектр таких напрямів як фовізм, кубофутуризм, неопримітивізм, супрематизм, експресіонізм, сюрреалізм, конструктивізм та ін. (Лагутенко, 2006; Горбачов & Папета, 2007; Сидоренко, 2008). Терміном авангард О. Голубець (2012) визначає стадію найвищої активності творчих експериментів у межах значно ширшого у часовому континуумі явища – модернізму (с. 182). Відтак

модернізм розглянуто автором як загальну назву численних новаторських тенденцій, напрямів розвитку мистецтва кінця XIX – першої половини XX ст. (Голубець, 2012, с. 185). Початком епохи модернізму в Україні, за твердженням Г. Скляренка (2007), є 1890-ті рр. Автор окреслила перший великий етап українського мистецтва XX ст. у вимірі 1890–1940-х рр. (початок 1890-х – середина 1900-х рр.; середина 1900-х – середина 1920-х рр.; кінець 1920-х – середина 1940-х» (Скляренко, 2007, с. 13-14). Г. Скляренко (2007) називає кілька етапів становлення українського авангарду: з кінця 1900-х до початку 1910-х рр., коли авангард тісно переплітався з європейським модернізмом; 1913–1918-х рр., коли з'явилися перші авангардні угруповання; 1918–1920-х рр., коли авангард розвивався як складова радянського ідеологічного мистецтва (с. 44).

Формація українського авангарду, як і європейського, складає нероздільне ціле, позначене певними національними відмінностями і особливостями. Його генеза та розвиток, пов'язані з розумінням законів еволюції нового мистецтва і художньої культури в цілому, а також радикальним запереченням реалізму і натуралізму XIX ст., припадають на перші три десятиріччя XX ст. (Федорук, 2006, с. 10).

Активізація виставкової діяльності в західноєвропейському мистецькому просторі кінця XIX – початку XX ст. сприяла новаторським експериментам місцевих художників, котрі, опираючись на принципи авангардних напрямів експресіонізму, символізму кубізму, абстракціонізму, творили стилістично розмаїту картину регіонального мистецтва.

Художній процес 1920–30-х рр. характеризується послабленням авторитетних норм академічної традиції, посиленням інтересу до формальних пошуків, різноголоссям стилістичних напрямів і течій у руслі постімпресіонізму, експресіонізму, переходом до авангардної стилістики. Новаторські пошуки, формотворча варіативність і художня інтерпретація збагатили пластичну мову урбаністичного пейзажу. Розвиток міського краєвиду зумовлений також процесами стрімких урбанізаційних трансформацій досліджуваного періоду.

Образ міста як репрезентація архітектурного середовища, відображення історико-культурних традицій і світоглядних авторських пріоритетів, постає основою художніх інтерпретацій у творчості художників Станиславівщини. У пейзажній спадщині окремих митців Станиславівщини 1920–30-х рр. визначено як ствердження розвитку академічних інтерпретацій міського мотиву, так і трансформації вектору новітніх тенденцій шляхом їх стилістичного урізноманітнення модерністськими течіями й специфікою вітчизняного авангарду.

У міжвоєнну добу на теренах Станиславівщини працювали митці різних національностей, а отже, фіксується й багатоетнічний склад тодішніх творчих угруповань, що було характерним явищем культурного середовища Галичини. На 1933 р. припадає створення мистецького об'єднання «Оріон» («Związek Artystów-Plastyków i Miłośników Sztuki «Orion»). Його співзасновниками були Еміліан Дубрава, Владислав Лучинський, Кароль Коссак, Владислав Лопушняк, Геза Розмус та інші, які працювали в стилістично розмаїтих напрямках мистецтва й проживали в тодішньому Станиславові. Характеризуючи творчу концепцію кожного з цих митців, критик і художник-графік Л. Тирович так сформулював у рецензіях свої судження про тогочасну художню ситуацію міста: «Діапазон вираження є істотним; серед п'яти імен зіткнемось із проявами реалізму, тенденціями стійкої і позитивної інтерпретації природи, проявом внутрішньої боротьби митця з живописним матеріалом і втіленням особистого бачення, схильністю до ілюстративної стилізації з епігонічним присмаком» (Tugowicz, b.r.). Працюючи у Станиславові, художники відображали у творах специфіку місцевих пейзажів, «дотримувались консервативної моделі тлумачення міського ландшафту» (Мисюга, 2009, с. 117).

У мистецькому просторі Станиславівщини художнє осмислення краєвиду 1920–30-х рр. зазнало впливу плернерної традиції. Принципи плернерного живопису реалізовувалися в регіональному мистецтві насамперед через інтенсивне збагачення колориту. Звернення до міських мотивів на засадах плернерного малярства найповніше втілилось у краєвидах художника Еміліана Дубрави (1889–після 1939).

Пейзажний живопис Е. Дубрави, одного з симпатиків «старої» школи, найкраще представлений етюдами в техніці акварелі (Tugowicz, b.r.; Мисюга, 2009, с. 117). Художник був вихованцем Краківської академії мистецтв, учнем Ю. Мегоффера та С. Дембіцького, що, безумовно, вплинуло на основи його малярського вміння. Так, Ю. Мегоффер передав йому навички досконалого рисунка; С. Дембіцький – захоплення технікою акварелі і реалістичними мотивами. І техніка, і темперамент живописця зумовили насичені колористичні поєднання, вільну манеру виконання, породжуючи сонячний настрій його краєвидів (Tugowicz, b.r.).

Живописець Е. Дубрава, якого називали найромантичнішим живописцем старого Станиславова, експонував міські пейзажі (акварель, темпера) на виставках, організованих мистецьким об'єднанням «Оріон» (1933–1939) (Бірюльов, 2008, с. 181). Так, художник у ліричному етюді «Вулиця Божничача в Станиславові» (1935) відтворив перспективу вулиці, що веде до архітектурного ансамблю ринкової площі з домінантою міської ратуші.

Олійні настроєві краєвиди Владислава Лучинського (1895–1941) засвідчують його обдарування як пейзажиста. Суть його малярського вираження, підпорядкованого відтворенню натурних вражень, втілена в імпресіоністичних ліричних студіях. Вони насамперед передають історичний аспект міського середовища, ансамблеві одиниці архітектури здебільшого невеликого формату.

Реалістичним спрямуванням образної мови характеризуються урбаністичні етюди Гези Розмуса (1898–1980). Творче бачення митця склалося у процесі формалістських пошуків, проте безпосередній вплив художників-реалістів (Ю. Брандт, К. Коссак та Я. Матейко) визначив стилістику його творчості (Turowicz, b.r.). Не вдаючись у детальне опрацювання передніх планів, Г. Розмус ілюструє перехідний етап у зображенні реальних явищ: від описового до настроєвого (Мисюга, 2009, с. 118). Живописний твір етюдного характеру «Краєвид м. Станиславова» (1936) (рис. 1) виконаний в імпресіоністичній манері, наближеній до академічного канону, та відзначений живописною фактурністю, експресивним звучанням теплих кольорів.



Рис. 1. Г. Розмус. Краєвид м. Станиславова. 1936.

Fig. 1. G. Rosmus. Landscape of Stanislaviv. 1936.

Провідним виявом мистецьких уподобань прикарпатських художників першої третини ХХ ст., загалом характерного й для українського малярства того часу, став краєвид. Сюжетами пейзажного малярства, відповідно до тогочасних мистецьких концепцій, найчастіше стають види міських вулиць та околиць, окремі архітектурні доміканти. Відтворення міста в пленерних етюдах митців Станиславівщини перших десятиліть ХХ ст. zde-

більшого відбувалося у межах реалістичної манери із наявними ознаками імпресіоністичного сприйняття.

Реалістичні тенденції залишалися домінантними в живописі Станиславівщини початку ХХ ст. За твердженням М. Юр (2018), певна інертність національних художніх процесів зумовлена різною спрямованістю митців, одні з яких були прихильниками модернізму, інші сповідували реалізм, наслідуючи принципи художників, що входили до товариства пересувних виставок (с. 82). З середини 1930-х рр. звернення митців Станиславівщини до авангардних стильових течій формувалося під впливом мистецького середовища освітніх художніх центрів Кракова, Варшави, Мюнхена, Праги.

Авангардні тенденції початку ХХ ст., накладені на самобутні локальні художні традиції, зумовили таку специфічну ознаку малярських краєвидів місцевих художників як синтез стилістики модерністських течій і художніх прийомів архаїчного мистецтва. Новаторськими мистецькими пошуками позначена творчість Владислава Лопушняка (1904–1995), котрий у 1930–1932 рр. перебував у Станиславові та експонував міські краєвиди в експресіоністичній манері на персональних виставках (1930, 1931). Ландшафтні композиції автора збагачені авангардними тенденціями шляхом акцентування ритму, перспективи та глибини зображення, інтенціями кольору. Так, етюд В. Лопушняка «Старі будинки» (1932, фотоархів Ю. Бірюльова), не претендуючи на локальну виразність обраного мотиву, відзначений розкутою пластичною манерою, виразними світлотіньовими контрастами міських садіб. У пейзажній спадщині В. Лопушняка помітимо опанування автором художніми прийомами авангарду, які позначились на формуванні стилістичних особливостей його малярства. Прагнення художника до абстрагування від конкретного реального образу, зведення його до виразних сполучень геометризованих форм посилює ритмічність композиційної побудови та виразність зображуваного мотиву.

Ремінісценції модерністських течій і напрямків найвиразніше помітні у творах на міську тематику 1930-х рр. станиславівського художника О. Сорохтея, що насамперед досягались засобами формотворення, внесенням нових підходів у композиційну структуру творів.

Створюючи портрет доби, художники відтворювали риси тогочасних урбанізаційних процесів, які насамперед пов'язували з індустріальною тематикою. Найвиразніше в регіональному мистецтві вона проявилась у серії акварельних творів 1930-х рр. митця Осипа Сорохтея (1890–1941). Його творчий спадок відзначається самобутньою стилістикою, близькою до

експресіонізму. Стилiстичні уподобання художника сформувалися під час його навчання у Краківській академії мистецтв.

Композиція творів О. Сорохтея лаконічна. Зазвичай, апелюючи до одного й того ж міського мотиву, митець застосовує різноваріантність композиційних побудов – вибір позиції глядача, незвичний ракурс споруд, що й визначає прикметну рису його творчості. Інші композиційні ходи демонструють фрагментарні зображення вузьких вуличок, кварталів, дахів, здебільшого побачених з вікна у різкому перспективному скороченні. Майстерність обдарованого графіка відчувається у скрупульозному вимальовуванні деталей – черепиць, цеглин, огорож, дахів. Мотив міських дахів активно утверджується в етюдах художника кінця 1930-х рр. – «Вид на дахи будинків» (1936), «Пейзаж із будинками» (1936), «Вид на місто» (1936) (рис. 2).



Рис. 2. О. Сорохтей. Вид на місто. 1936.

Fig. 2. O. Sorokhtey. City view. 1936.

Аналізуючи твори митця цього періоду, зауважимо експресивність трактування образу міста, зображеного через нагромадження форм одноповерхівок на тлі стіни з чітким ритмом віконних отворів, що творить напружену динаміку міського простору. В етюдi «Вид на місто» (1940) Сорохтей образно трактує краєвид із надмірно вертикалізованими будівлями, зі складними конфігураціями дахів, що створюють виважений вертикальний ритм. Живопис художника нерідко наближається до графічності, схематичності, гротескності, підкреслюється легкою стриманою колірною гамою, локально покладеними площинами кольору.

Тенденцію дистанціювання від реальної дійсності помітно й у графічних творах Осипа Сорохтея з їхньою самотньою

стилістикою, сформованою під впливом модерністських течій, насамперед експресіонізму (Лагутенко, 2006, с. 125). Згадана тенденція виражається, передусім, у творах побутового жанру, в яких Сорохтей поєднує жанровий елемент із мотивом міського пейзажу. Лаконізм виразу притаманний побутовим сценкам О. Сорохтея 1930-х рр., у яких втілено тогочасну атмосферу міста – «З міста» (1929), «Ремонтують дах» (1931) (рис. 3), «Замітачі вулиць» (1931), «Брукують вулицю» (1938).



Рис. 3. О. Сорохтей. Ремонтуют дах. 1931.

Fig. 3. O. Sorokhтей. The roof is being repaired. 1931.

Експресіоністичні тенденції у творчості О. Сорохтея виявляються у тематиці соціального спрямування творів та у відборі засобів формотворчості – динамічна гостра лінія, контрастна співвзаємодія плям, динамічна зав'язка композицій, гіперболізація, гротеск і деформація (Типчук, 2013), що виразно демонструє трагічність світосприйняття художника в системі авангардного світогляду.

Новаторські підходи в інтерпретації міського мотиву в мистецтві Станиславівщини першої третини ХХ ст. під впливом новітньої естетики міста й експериментаторських пошуків європейських мистецьких центрів найвиразніше втілені в пейзажах 1930-х рр. Осипа Сорохтея як у композиційній структурі шляхом введення індустріальних мотивів, ракурсного погляду на місто «з висоти», взаємопроникненням як інтер'єрного, так і побутового й пейзажного жанрів, увиразненими зображенням людей праці на вулицях міста, так і в стилістичному аспекті, втіленому експресіоністичною манерою.

Прорив периферійного герметизму в мистецтві початку ХХ ст. відбувався на кількох рівнях: контактному – зумовлений

наявністю тісних взаємин із міжнародними авангардними рухами; освітньому – викликаний діяльністю мистецьких шкіл; стильової трансформації – спричинений змінами художніх напрямів, схильних до «групового теоретизування», виголошення художниками-авангардистами колективних маніфестів на захист певної мистецької практики (Федорук, 2006, с. 11). Відтак, однією зі специфічних рис авангардного мистецтва є теоретичний виклад мистецьких положень, у яких автори систематизували філософсько-естетичне підґрунтя художньої творчості, актуальні завдання і концепції мистецтва та формували національну специфіку модернізму.

Філософсько-світоглядні засади художніх модерністських течій, систему їхніх ідей, моделей і поглядів знаходимо в теоретичних начерках 1930-х рр. станиславівського художника і теоретика мистецтва Дениса-Лева Іванцева (1910–2003). Д. Іванцев теоретично обґрунтовував проблематику абстрактного мистецтва, шляхи розвитку та сприйняття модерністського мистецтва, викладав власні мистецькі погляди, концепції співвідношення світу людини і космосу (трактати «Шляхи сучасного образотворчого мистецтва» (1932–39) (рис. 4), «Статизм» (1939; пізніші роки) (рис. 5), «Неовізантинізм» (1938; пізніші роки)).

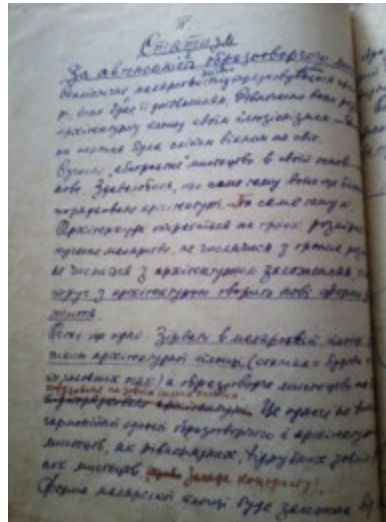
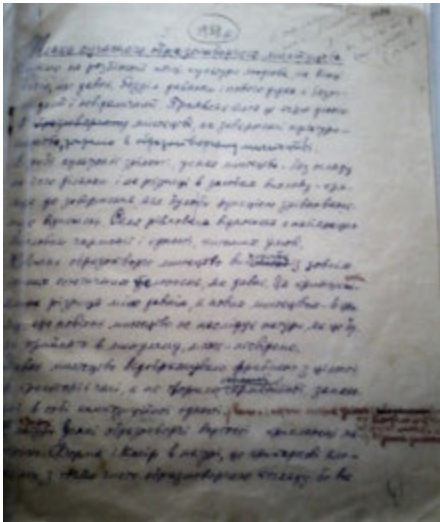


Рис. 4. Д. Іванцев. Шляхи сучасного образотворчого мистецтва. 1932–1939.

Fig. 4. D. Ivantsev. Ways of Modern Fine Arts. 1932–1939.

Рис. 5. Д. Іванцев. Статизм. 1939.

Fig. 5. D. Ivantsev. Statism. 1939.

Теоретичні положення стосовно абстрактного напрямку художник унаочнював експериментаторськими творами в галузі абстрактного мистецтва. Коло стилістичних уподобань 1930-х рр. Д. Іванцева варіюється від постімпресіоністичних до модерністських пошуків, а засоби формотворення на малярській площині трансформуються в систему символічних колірних площин, умовних знаків, динамічних ритмів, підкреслених асиметричним форматом його полотен.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Наукова новизна здійсненого дослідження полягає у виявленні провідних тенденцій у пейзажній творчості митців Станиславівщини 1920–30-х рр., визначенні особливостей стилістики їх живописних і графічних пейзажів, обґрунтуванні діапазону діяльності художніх об'єднань і їх представників на прикладі регіональної моделі урбаністичного краєвиду в діалектиці традиційності та новаторства.

Висновки

6

Аналізуючи урбаністичні краєвиди станиславівських митців перших десятиліть ХХ ст., помітимо розмаїту картину художньо-стилістичних варіантів і концептуальних підходів до образного сприйняття міста, яке трансформувалось від реалістично спрямованого пейзажу в межах стилістики імпресіонізму та постімпресіонізму до урбаністичного краєвиду на засадах експериментаторських пошуків, пов'язаних із авангардними уподобаннями західноєвропейського мистецтва.

Тенденції зображення міста 1920–30-х рр., зважаючи на поліваріантність образних, стилістичних і композиційних особливостей, характеризуються ремінісценціями модерністських течій, втілених новаторськими засобами формотворення і підходами щодо композиційної структури творів, їх малярської інтерпретації у синтезі з національними самобутніми ознаками. У регіональній мистецькій традиції відтворення міста початку ХХ ст. панівною визнано тенденцію, що передбачає реалістичну манеру з ознаками імпресіоністичного сприйняття навколишньої дійсності. Новітні напрямки західноєвропейського мистецтва того часу наклали відбиток на трактування міських мотивів митцями із прикарпатських теренів, відкритими до формальних пошуків на тлі художніх процесів першої третини ХХ ст. Художньо-стильові особливості міського краєвиду в живописі митців Станиславівщини зумовлені утвердженням новітньої естетики міста, поживаленням художніх ініціатив у європейському культурному просторі та інтеграцією модерністських тенденцій у вітчизняне мистецтво.

Список бібліографічних посилань

- Бабунич, Ю. (2015). Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX – першої третини XX століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 26, 128-141.
- Біркульов, Ю. (2008). Еміліан Дубрава. В А. Козицький (Ред.), *Енциклопедія Львова* (Т. 2, с. 181). Літопис.
- Голубець, О. (2012). *Мистецтво XX століття: український шлях*. Колір ПРО.
- Горбачов, Д., & Папета, В. (2007). Український авангард. В Г. Скрипник, & Т. Кара-Васильєва (Ред.), *Історія українського мистецтва* (Т. 5, с. 112-131). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
- Лагутенко, О. (2006). *Українська графіка першої третини XX століття*. Грані-Т.
- Мисюга, Б. (2009). *Краєвид у малярстві Галичини першої третини XX століття (традиції та інновації образної мови)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Львівська національна академія мистецтв, Львів.
- Петрова, О. (1999). Художній авангард як модель «національного стилю». *Культурологічні студії*, 2, 221-229.
- Сидоренко, В. (2008). Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. ВХ студію.
- Скляренко, Г. Я. (2007). *На берегах. Нотатки до українського мистецтва XX століття*. Софія.
- Типчук, В. (2013, 9 жовтня). Ремінісценції європейських авангардних течій у творчості станіславських художників міжвоєнного двадцятиліття. <https://artkipdm.kosiv.org.ua/2013/10/09/1052/>.
- Федорук, О. (2006). Український авангард. В О. О. Авраменко (Ред.), *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття* (Кн. 1, с. 162-222). Інтертехнологія.
- Юр, М. (2018). Художня парадигма українського мистецтва першої половини XX століття: від експерименту до конвенціоналізму. В *Мистецтво України першої половини XX століття у світовому контексті*, тези доповідей Міжнародної наукової конференції (с. 81-82). Національна академія мистецтв України.
- Tyrowicz, L. (b.r.). Malarze Stanisławowscy. *Historia Stanisławow*. <http://stanislawow.net/historia/malarze.htm>.

References

- Babunych, Yu. (2015). Modernizm i poshuky novykh pryntsyypiv formotvorennia v ukrainskomu zhyvopysi kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Modernism and the Search of the New Principles of Form in the Ukrainian Painting of the late 19th – the first third of the 20th century]. *Visnyk of Lviv national academy of Arts*, 26, 128-141 [in Ukrainian].
- Biriulov, Yu. (2008). Emilian Dubrava. In A. Kozytyskyi (Ed.), *Entsyklopediia Lvova [Encyclopedia of Lviv]* (Vol. 2, p. 181). Litopys [in Ukrainian].
- Fedoruk, O. (2006). Ukrainskyi avanhard [Ukrainian Avant-Garde]. In O. O. Avramenko (Ed.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittia [Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th century]* (Vol. 1, pp. 162-222). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2012). *Mystetstvo XX stolittia: ukrainskyi shliakh [The Art of the 20th century: the Ukrainian Way]*. Kolir PRO [in Ukrainian].
- Horbachov, D., & Papeta, V. (2007). Ukrainskyi avanhard [Ukrainian avant-garde]. In H. Skrypnyk, & T. Kara-Vasyliieva (Eds.), *Istoria ukrainskoho mystetstva [History of Ukrainian Art]* (Vol. 5, pp. 112-131). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian graphics of the first third of the 20th century]*. Hrani-T [in Ukrainian].
- Mysiuha, B. (2009). *Kraievdy u maliarstvi Halychyny pershoi tretyny XX stolittia (tradytsii ta innovatsii obraznoi movy) [Landscape in Galician painting of the first third of the XX century (Traditions*

- and Innovations of Figurative Language*]. (PhD Dissertation). Lviv national academy of Arts, Lviv [in Ukrainian].
- Petrova, O. (1999). Khudozhnii avanhard yak model "natsionalnoho styliu" [Artistic Avant-Garde as a Model of "National Style"]. *Kulturolohichni studii*, 2, 221-229 [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. Ya. (2007). *Na berehakh. Notatky do ukrainskoho mystetstva XX stolittia [On the Shores. Notes on Ukrainian Art of the 20th century]*. Sofiia [in Ukrainian].
- Sydorenko, V. (2008). *Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit [Visual Art from Avant-Garde Changes to the Newest Trends: Development of Ukrainian Visual Art of the 20th and 21st centuries]*. VKh studio [in Ukrainian].
- Турчук, В. (2013, October 9). Reministsentsii yevropeiskykh avanhardnykh techii u tvorchosti stanislavskykh khudozhnykiv mizhvoiennoho dvadtsiatylittia [Reminiscences of European Avant-Garde Trends in the works of Stanislavsky Artists of the Interwar two Decades]. <https://artkipdm.kosiv.org.ua/2013/10/09/1052/> [in Ukrainian].
- Tyrowicz, L. (n.d.). Malarze Stanisławowscy [Stanisławowski Painters]. *Historia Stanisławow*. <http://stanislawow.net/historia/malarze.htm> [in Polish].
- Yur, M. (2018). Khudozhnia paradyhma ukrainskoho mystetstva pershoi polovyny XX stolittia: vid eksperymentu do konvetsionalizmu [The artistic paradigm of Ukrainian art of the first half of the 20th century: from experiment to conventionalism]. In *Mystetstvo Ukrainy pershoi polovyny XX stolittia u svitovomu konteksti [Art of Ukraine of the first half of the 20th century in the World Context]*, Abstracts of Papers of the International Scientific Conference (pp. 81-82). National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Наукове видання

ДЕМІУРГ:
ІДЕЇ, ТЕХНОЛОГІЇ,
ПЕРСПЕКТИВИ ДИЗАЙНУ

Науковий журнал

Том 3 № 1
2020

Засновник і видавець
Київський національний університет культури і мистецтв

Засновано 2018 р.

У науковому журналі вміщено статті теоретиків та практиків з актуальних питань сучасного дизайну середовища, одягу, аксесуарів та іміджу, графічного дизайну та мистецтвознавства.

Редагування та коректура

*Ліліана Вежбовська,
Наталя Удріс-Бородавко*

Бібліографічний редактор

Олена Вапельник

Редактор англomовних текстів

Юлія Рибінська

Дизайн макета

Наталя Удріс-Бородавко

Дизайн обкладинки

Поліна Пененко,

Наталя Удріс-Бородавко

Технічне редагування

В'ячеслав Лук'яненко

Комп'ютерна верстка

Олена Щербина

Scientific publication

DEMIURGE:
IDEAS, TECHNOLOGIES,
PERSPECTIVES OF DESIGN

Scientific Journal

Volume 3 No 1
2020

The founder and publisher
Kyiv National University of Culture and Arts

Founded in 2018

The scientific journal contains articles of theorists and practitioners on topical issues of modern design of the environment, clothes, accessories and image, graphic design and art studies.

Editing and proofreading

*Liliana Vezhbovska,
Natalia Udris-Borodavko*

Bibliographic editor

Olena Vapelnyk

English text editor

Julia Rybinska

Design of mock-up

Natalia Udris-Borodavko

Cover design

Polina Penenko,

Natalia Udris-Borodavko

Technical editing

Viacheslav Lukianenko

Computer layout

Olena Shcherbyna

Підписано до друку 30.06.2020. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір крейдований. Гарнітура Roboto.
Обл.-вид. арк. 14,78. Ум. друк. арк. 13,52.
Наклад 300 прим.
Зам. № 4447

Віддруковано з оригінал-макета на видавничо-поліграфічній базі КНУКіМ
м. Київ, вул. Чигоріна, 14.

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

ДЛЯ НОТАТОК