	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни <u>«Теорії концепції дизайну»</u> назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 1 з 65		

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний авіаційний університет

факультет архітектури, будівництва та дизайну

кафедра дизайну інтер'єру

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з дисципліни «Теорії концепції дизайну»

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
(шифр та назва)

напрямок 02 «Дизайн»
(шифр та назва)

спеціальність 022 «Дизайн»
(шифр та назва)

ОПП Дизайн
(шифр та назва)

Курс – 1
 Семестр – 1, 2


Укладач:

к.арх., доцент Гнатюк Л.Р.

Конспект лекцій розглянутий та схвалений
 на засіданні кафедри дизайну інтер'єру

Протокол № 16 від «07» грудня 2021 р.

Завідувачка кафедри _____ Гнатюк Л.Р.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 2 з 65		

Модуль №1

«Становлення і розвиток основних напрямів та стилів в архітектурі та дизайні ХХ ст.»

Лекція № 1

Тема лекції: Становлення теоретичних концепцій дизайну.

План лекції

1. Становлення теоретичних концепцій дизайну.
2. Три основні напрями стилів та теорій: раціональні стилі, органічні та декоративні.
3. Попередники модерну в дизайні.
4. Вивчення стилів «Arts & Crafts», Art Nouveau, Secession.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ОСНОВНИХ ТЕОРЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ ТА СТИЛІВ ДИЗАЙНУ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ


Теоретичні концепції дизайну та розвиток стилів ХХ ст.

Основні стилі в архітектурі та мистецтві кін.ХІХ – поч.ХХ ст.

Періодом, що почав нову епоху і став в цьому сенсі переломним, що позначив якісні зміни в типі організації архітектурної системи і принципах формоутворення, став в історії рубіж ХІХ – ХХ століть і більш точно – 1890-1910-і рр. Проте появі нових стилів в архітектурі і в дизайні передувала духовна криза в образотворчому мистецтві та літературі, що викликала появу нових течій та напрямів.

Автор цього посібника для спрощення класифікації пропонує об'єднати стилі та течії кінця ХІХ – початку ХХ століть в три напрями. *Перший напрям – декоративні стилі* (романтизм, еkleктика, модерн, ар-деко, оп-арт, поп-арт, постмодернізм). Ці стилі, продовжуючи метод історизму і еkleктики, покладають в основу концепції декоративність архітектури та її художні якості, як цілісного витвору мистецтва.

Другий напрям – раціональні стилі (раціоналізм, функціоналізм, конструктивізм, мінімалізм, бруталізм, інтернаціоналізм, хай-тек та ін.). Їх об'єднує пріоритет конструктивної складової над художньою виразністю. В залежності від уподобань представників течії і того, що вони вважають головним, варіюється назва (напр., конструктивна основа – стиль конструктивізм; ефективність та раціональність – раціоналізм; виявлення функції в образі будинку – функціоналізм; якщо ж ставиться мета розповсюдити стиль по всьому світі, перетворивши архітектуру лише в «машину для життя» – тоді це інтернаціоналізм).

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 3 з 65		

Третій напрям – органічні стилі (органічний стиль, біонічний, біо-тех, ресайклінг, енергозберігаючі технології), тобто такі, що вкладають в ідеологію архітектури її зв'язок з природою та збереження природних ресурсів.

В історії мистецтв стилі можна розділити на дві категорії: історичні й синтетичні. *Історичний стиль* – це стиль, який відноситься до певної епохи, а *синтетичний* – це стиль, синтезований якою-небудь людиною, наприклад, стиль Сальвадора Далі, або сформований за короткий відрізок часу в якій-небудь вузькій групі, наприклад, поп-арт, панк-стиль й тому подібні. До середини ХІХ ст. стилі були виключно історично сформованими; синтетичні стилі з'являються в мистецтві та архітектурі тільки з цього часу.

Попередниками декоративних стилів ХХ ст. стали течії, що підкреслювали крах попередньої концепції мистецтва та звертали увагу на естетику та езотерику: символізм, фовізм, акмеїзм, естетизм, японізм та інші. Їхня поява спровокувала в подальшому появу і розвиток модерну.

Символізм зародився у 1860 – 1870-ті рр. і став напрямом в мистецтві, що виражав художню дійсність за посередництва символу (алегоричного образу). Для символізму характерні новаторство та космополітизм, успадкована від романтизму самотність та песимізм, близький до відчаю. У літературі головними його представниками були П. Верлен, А. Рембо, М. Метерлінк, О. Блок. В живописі символізму слід виокремити М. Врубеля, Фон Штука, Гюстава Моро, А. Бекліна. Містичні настрої сполучені з ідеями вічної Краси, непізнаності, багатозначності. Для М. Врубеля це образ лермонтовського Демона, сильної бунтарської натури, засудженої Богом та людьми, що гине від самотності.

Загалом символізм – характерне явище для кінця епохи. Він втілює культурну кризу, яка засвідчила крах західноєвропейської системи цінностей, а фактично звернулася до того, що логіка та раціоналізм античної культури, на яких було засновано культуру європейську, здатні забезпечити науково-технічний прогрес, проте не змогли відповісти на морально-етичні питання, що постали перед людством в індустріальну добу.


Естетизм – тенденція в англійській літературі, яка сформулася наприкінці ХІХ ст. під впливом ідей Джона Рескіна та Волтера Пейтера. Найяскравішим представником естетизму став Оскар Уайльд, який вважав, що мистецтво живе своїм життям незалежно від дійсності і тому перебуває в опозиції до свого часу, що життя наслідує мистецтво, а не навпаки, що «немає книжок моральних або аморальних, є книжки добре написані або погано написані».

Пошуки шляхів подолання духовної кризи в образотворчому мистецтві відзначилися зламом старих канонів. Однією з цих рис було захоплення мистецтвом народів Африки та Океанії. Так, народився напрям *фовізм* – напрям у французькому живописі кін. ХІХ – поч. ХХ ст., рисами якого були стихійність, прагнення до емоційної сили художнього виразу, яскравий колорит, різкий контраст кольорів, інтенсивність кольору та спрощеність форм), творцями якого були А. Матісс, М. Вламінк, А. Дерен, А. Марке, Ш. Камуан, Л. Вальта.

Іншим стилем, що виник під впливом східної культури, став *японізм* (від фр. *Japonisme*) – напрям у європейському мистецтві ХІХ століття, що склався під впливом японської кольорової ксилографії (укійо-е) та художніх ремесел. Мотиви, техніка і кольористика японського мистецтва відбилися в творчості таких знаменитих європейських митців, як Е. Мане, П. Гоген, В. ван Гог та інших. Значний вплив японізм мав також на мистецтво стилю модерн і на кубізм.

Такі художні течії, як символізм, фонізм, акмеїзм, естетизм, японізм та інші, в архітектурі стали передвісниками *модерну (ар-нуво, сецесія, югенд-стиль)*, нового декоративного стилю, який виник в кінці ХІХ ст. і за кілька років охопив всю Європу.

Для архітектури майже все ХІХ століття пройшло під знаком *еклектики (історизму)*. Цей напрям не сформував стилю, він, скоріше, характеризує загальну ретроспективну спрямованість архітектури, орієнтованість на традиційні професійні цінності. Поняття «еклектика» ще й сьогодні найчастіше зводиться до хаотичного змішування різностильових форм в межах одного ар-

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 4 з 65		

хітектурного об'єкту. Проте архітектурі притаманне періодичне звернення до історичної пам'яті. Історизм – це тенденція, що проходить через усі періоди розвитку архітектури. Історичні архітектурні форми акумулюють певні смислові значення, пов'язані з процесом розвитку художньої культури.

Довгий час архітектура як еkleктики, так і модерну вважалася згубною спадщиною капіталістичного минулого, явищем, яке відобразило собою стан кризи мистецтва й моральний занепад буржуазного суспільства. На сьогодні мистецтвознавці дотримуються визначення «стиль історизм», а еkleктизм вважають його художнім методом.

Еkleктика (від грец. *eklektikos* – той, що обирає) точно відображає панівний метод цього періоду – метод «розумного вибору». Еkleктизм як творчий підхід до формоутворення проявився в архітектурі ще в ранні періоди, але з часом набув рис цілком усвідомленого творчого методу. Вибір та використання стилістично виражених форм і композиційних прийомів формоутворення як елементів виразної архітектурної мови – це і є еkleктика як творчий метод. У переломні періоди архітектурної історії еkleктика стає віддзеркаленням розладу поміж новими концепціями, новітнім змістом і застарілими архітектурними формами. Разом з тим творчий метод еkleктики, не прив'язаний до одного панівного стилю, що дозволяв певну свободу імпрровізації, став поштовхом для появи нового архітектурного стилю – **модерну (ар-нуво)**.


Кінець XIX – початок XX століття були ознаменовані стрибком у розвитку промисловості, зростанням міст і формуванням їх інфраструктури. Саме в XIX ст. створюється цілий ряд принципово нових конструкцій з металу та залізобетону, відбувається освоєння нових конструктивних типів будівель.

Розвиток капіталізму в 2-й пол. XIX – на поч. XX століття супроводжувався будівництвом багатопверхових житлових, так званих «прибуткових» будинків, різних промислових і транспортних споруд, нових за типом громадських споруд, а також критих ринків, банків, бірж тощо. Періодом, що почав нову епоху, що позначив якісні зміни в типі організації архітектурної системи і засадах формоутворення, став в історії рубіж XIX – XX століть, точніше – 1890-1910-і рр.

ВXIX ст. з'являється цілий ряд принципово нових конструкцій з металу та залізобетону, відбувається освоєння нових конструктивних типів будівель. Ці зміни, разом з проникненням методів конструювання в архітектурну професію, не могли не торкнутися її, незважаючи на весь консерватизм цієї древньої професії. Діяльність революціонерів архітектури – піонерів сучасної архітектури – проходила саме в художньому освоєнні нових матеріалів і нових функціональних типів будівель. Метал, скло і залізобетон, нові конструктивні системи для перекриття великих прольотів та інші досягнення будівельної науки і техніки зумовили створення визначних споруд у Франції (Ейфелева вежа), Британії (Кришталевий палац), Німеччині (вокзал у Гамбурзі), США (так звані хмарочоси) та ін.

В архітектурі цього часу, при всьому різноманітті течій та їх видимій різнохарактерності, слід виділити стиль **модерн**. Архітектори модерну шукали нові форми, створювали асиметричні композиції, черпали натхнення в архітектурі середньовіччя. Нові матеріали зробили можливим будівництво будівель з величезними просторами, арками і переходами. При цьому підкреслювалися плоскі стіни, а деталі набували зовсім несподіваних криволінійних форм. Терміном «модерн» визначають архітектуру, що свідомо і різко повстала проти канонічності, яка виступила з програмою оновлення зодчества, вираження особливостей сучасності за допомогою нових прийомів і засобів. Наскільки б не варіювалися окремі концепції, гаслом модерну незмінно залишалися сучасність і новизна.

Це знайшло відображення і в назві, що включала в собі цілу програму. Модерн став першим штучно створеним інтернаціональним стилем. Явища, аналогічні модерну в Україні і Росії, в різних країнах позначаються спорідненими термінами. У них незмінно варіюються слова: «нове мистецтво», «сучасний стиль», «юний». Про розмах руху нові мистецтво та архітектуру свідчить хоча б синонімія назв стилю і об'єднань художників і архітекторів модерну в різних країнах Європи: «**ар-нуво**» і «**флореаль**» – у Франції і Бельгії, «**сецесія**» – в Австрії і Польщі, «**модерн стайл**» (сучасний стиль) та «**Школа Глазго**» – у Британії, «**югендстиль**» – в північних країнах; «**ліберті**» – в Італії, «**модернізм**» – в Іспанії, «**модерн**» – у Росії і в Україні.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 5 з 65	

Порівняння основних формотворчих засад модерну і еkleктики виявляє фундаментальну відмінність обох – програмну і фактичну. Найбільш загальною рисою стилю модерн, що представляє кардинальну якість архітектурної системи новітнього часу, – органічна образна цілісність споруди та її окремих деталей.

Модернізм (не плутати з *модерном!*) – сукупність течій в культурі поч.-сер. ХХ ст., яким властиві протест, пошук нових естетичних принципів. Загострення соціальних конфліктів викликало втечу митця від соціальної реальності. Центральним в його творчості була спроба досягти самовираження, створити власну реальність. В живописі цим терміном об'єднують такі течії, як авангард, кубізм та інші; в архітектурі – конструктивізм, функціоналізм та інші раціональні стилі.

Модернізм покінчив зі старим стилем в перші три десятиліття ХХ ст. і радикально переглянув літературні форми. Головні літератори цього періоду: Анна Ахматова (1889 – 1966), Уїльям Фолкнер (1897 – 1962), Френсіс Скотт Фіцджеральд (1896 – 1940), Томас Манн (1875 – 1955), Вірджинія Вулф (1882 – 1941), Ернест Хемінгуей (1899 – 1961), Джеймс Джойс (1882 – 1941). Модернізм проявився в таких стильових напрямках, як експресіонізм та кубізм, що надалі розвивалися в футуризмі, абстракціонізмі, сюрреалізмі, поп-арті, концептуалізмі тощо.

Експресіонізм – течія у мистецтві і літературі ХХ ст., представники якої вважають суб'єктивний світ художника єдиною реальністю, а вираження його – метою мистецтва. В живописі представлений Е. Кірхнером, Е. Нольде, Ф. Марком, П. Клее.

Кубізм (виник у Франції) – модерністський мистецький напрям поч. ХХ ст., представники якого зображували світ у «простих» геометричних формах; людей та предмети – у вигляді перетину площинами геометричних форм – куба, конуса, кулі, циліндратощо. Мета – показати предмет з різних точок зору. Найвідомішими кубістами були П. Пікассо, П. Сезанн, В. Кандинський. За висловом П. Пікассо, митець відтворює світ не таким, яким він його бачить, а таким, яким мислить. Деякі критики знаходять елементи кубізму у літературі, зокрема, творчості А. Белого.


Футуризм (виник у 1910-1920-х роках) – модерністський напрям у мистецтві та літературі. Для нього властиві апологія техніки, урбанізації з їх атрибутами енергії, руху, швидкості, феєрії електричних вогнів, індивідуалізм, визнання права митця на словотворчість. Футуристами були Ф. Марінетті, В. Маяковський, В. Хлебніков, І. Северянин.

Абстракціонізм – напрям у мистецтві, перш за все живописі, якому властива відмова від реалістичного зображення дійсності, увага на «чистому мистецтві». Перша течія абстракціонізму акцентувала на розмаїтті кольорів та музичних асоціацій з поєднанням кольорів, друга (супрематизм) – на поєднанні геометричних фігур, кольорових площин, прямих та кривих ліній. Родоначальником абстракціонізму вважають українського художника В. Кандинського, супрематизму – К. Малевича.

Револьюційні події початку ХХ століття на деякий час загальмували розвиток архітектури в СРСР. Але вже в 20-30-х роках починається грандіозне радянське будівництво і розвивається стиль **конструктивізм**. Тепер будівля мала суворо відповідати своїм функціям – ніяких надмірностей, тільки строгість, геометрично правильні форми, відсутність зовнішнього декорування. Цегла, залізобетон і скло стали основними матеріалами. Школи конструктивізму існували в Ленінграді, Харкові, Мінську.

У багатьох країнах світу інтенсивно розвивається інженерно-будівельна наука, створюються нові конструкції – великоблочні, великопанельні, куполи-оболонки, а також розширюється індустріалізація будівництва (монтаж будинків із заздалегідь виготовлених на заводах збірних елементів). Технічний прогрес і прагнення до практичності та ефективності зумовили виникнення **конструктивізму (раціоналізму, функціоналізму)** і так званого **інтернаціоналізму**. Усі ці напрями архітектури дали ряд позитивних розв'язань технічних, функціональних і естетичних питань, але часто вони призводили до формалізму і космополітизму.

Епоха **тоталітаризму** знаменувала перехід від революційних змін до суспільства імперських амбіцій. В архітектурі цим потребам відповідала монументальність і пишність Риму, у живописі – поєднання реалізму з героїко-пафосною тематикою. Тоталітарна естетика типова для тоталітарних режимів ХХ ст., таких, як нацизм у Німеччині, сталінізм в СРСР, фашизм в Італії, маоїзм у Китаї тощо. Тоталітарна естетика характеризується прихильністю до монументальних форм, часто

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 6 з 65		

межує з гігантоманією, стандартизацією форм і технік художнього уявлення (*соціалістичний реалізм*), переважним використанням прямих ліній, геометричних форм (часто спрямованих вгору), в живописі – певних контрастних кольорів (як правило, на базі червоного). Майже повністю відсутня індивідуалізація, люди зображуються як збірний образ або як однорідна маса. Використовуються масова хореографія, хоровий спів, демонстрації фізкультурників. Підкреслюються фізична сила, ручна праця, атлетизм.

Виразниками ідей нацистської естетики стали Альберт Шпеер в архітектурі і Арно Брекер, Йозеф Торак в скульптурі. Серед радянських архітекторів можна виділити Б. Іофана, Д. Чечуліна, І. Голосова.

Серед філософських течій ХХ ст. слід виділити *екзистенціалізм* – напрям, який віддає перевагу іраціональному буттю людини. Найяскравішим представником був Ж.–П. Сартр.

В післявоєнну добу людство знову обертається до декоративності та яскравості в архітектурі та дизайні. Нова культурна реальність, що стала формуватись від 1960-х рр., одержує назву *постмодернізм*. Вперше цей термін з'явився у 1917 р. у праці Р. Панвіца «Криза європейської культури». Наприкінці 1970-х років він укорінюється для означення культурної епохи. Постмодернізм пов'язаний з настроєм утоми, розчарування в ідеалах Просвітництва з їх вірою в торжество розуму, безмежність людських можливостей і водночас з розчаруванням в ідеалах модернізму з його пафосом радикалізму, ентузіазму, спрямованості до нових прорахованих цінностей. Постмодернізмові властиве еkleктичне змішання художніх мов, взаємопроникнення стилів, вторинність образів, іронічне ставлення художника до них і самоіронічне – до себе. У мистецтві присутнє ігрове освоєння середовища буття людини і культури, прагнення включити в контекст мистецтва весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування і коментування. Постмодернізм у мистецтві означає відхід від модерністського екстремізму, осмислення і синтез досвіду всіх стильових традицій. В архітектурі постмодернізм намагається подолати національно-історичну та психологічну обмеженість функціоналізму. Література постмодернізму просякнута іронією, що долає попередній модерністський трагізм.

Поп-арт виник як течія спротиву абстрактному та класичному мистецтву. Використовує предмети масової культури, переміщені в інший контекст. Представники: Річард Гамільтон, Енді Ворхол, Джаспер Джонс, Клас Ольденбург.

Сюрреалізм – напрям у мистецтві, який бере натхнення та образи у царині підсвідомого, намаганні досягнути ті частки людської душі, що лежать поза контролем логіки та розуму. Представники: Ф. Супо, Т. Тцара, художники С. Далі, Ж. Міро та ін. В театральній сфері проявився у виникненні театру абсурду Е. Іонеско, а також творах С. Беккета.

Концептуалізм – течія, в якій важливий не сам відтворений предмет, а задум, – те, які рефлексії він породжує. Представники течії концептуалізму: І. Кабаков, Д. Кошут, М. Котеллан, Р. Лонг. Одним з напрямів концептуалізму є перформанс. При цьому перформанс слід виділити в окрему категорію, як характерне явище постмодернізму, що сполучає несполучуване. *Перформанс* (англ. *performance* – виконання, подання, виступ) – форма сучасного мистецтва, в якій твором є дії художника або групи в певному місці і в певний час. До перформансу можна віднести будь-яку ситуацію, що включає чотири базові елементи: час, місце, тіло художника і ставлення художника і глядача. У цьому полягає відмінність перформансу від таких форм образотворчого мистецтва, як картина або скульптура, де твір визначається виставленим об'єктом.

Нонконформізм – течія, що втілює готовність відстоювати свою точку зору, навіть якщо вона суперечить уявленням більшості, основними інструментами якої є іронія та пародія. Представники: О. Рабін, А. Зверев, Г. Брускін, Д. Краснопевцев.

Ці художні та філософські течії певним чином відображалися в архітектурі та дизайні, породжуючи нові відгалуження і створюючи таким чином все різноманіття архітектури та мистецтва ХХ ст..

Попередники модерну в дизайні

Рух мистецтва і ремесел «Arts&Crafts» 1850-1914

Промисловий підйом в Англії другої половини ХІХ ст. призвів до того, що в буржуазному середовищі виникло прагнення до прикрашання будинків і квартир шляхом створення ілюзії



«розкішного життя» дешевими імітаціями дорогих речей, тиражованими промисловим способом. При цьому в одній кімнаті могли перебувати предмети різних історичних стилів, величезна кількість драпірувань і масивних рам, що робило інтер'єр безнадійно перевантаженим, масивними практично непридатним для життя.

Художня течія «*Рух мистецтв і ремесел*» (The Arts & Crafts Movement) стала тією протидією, що пропагувала повернення до ремісничих народних джерел творчості, до створення естетично продуманого середовища перебування для кожної людини. Ідейними натхненниками й теоретиками відновлення декоративних мистецтв в Англії були *Джон Рескін* (1819 -1900) і його молодший сучасник й учень *Вільям Морріс* (1834-1896), видатний англійський художник, письменник і філософ, який особисто володів кількома десятками ремесел, і кожним досконало. Його ідеї перегукувалися з ідеями гуртка прерафаелітів (очолюваного *Д.Г.Росетті*). У поєднанні ідей символізму і романтизму перші реформатори сучасного мистецтва пропонували в якості ідеальної моделі мистецтво та архітектуру пізнього Середньовіччя, саме як зразок органічної єдності матеріалу, художньої форми, праці й образу життя художника –ремісника.

На основі теоретичної програми Рескіна і Морріса була організована громада художників, яка розміщувалася в так званому Червоному будинку (Red House), особистому маєтку Морріса, що стала прикладом для багатьох об'єднань подібного типу. Для мешканців Червоного будинку громада слугувала можливістю створення замкненої комуні художників, де вони могли жити і втілювати свої творчі ідеї, спираючись на традиції середньовічних ремісничих майстрів.

Дві теми надихали творчі пошуки Морріса і його колег: природа й історія. Вони хотіли відродити традиції середніх століть, коли мистецтва і ремесла ще не були відділені один від одного, та воскресити високий колишній статус ремісничої праці. Вони з захватом вивчали середньовічні рукописи, архітектуру і прикладне мистецтво. Не залишалися без їхньої уваги й сади: у природі черпали свої ідеї середньовічні майстри, до природи зверталися і молоді бунтарі.

Майстри моррісовської фірми робили меблі, вітражі, тканини, шпалери, книги, цілі інтер'єри. Легко впізнаваний «стиль Морріса», популярний в Англії й до тепер, сполучав у собі вплив середньовічних і східних мистецтв й ремесел.


Морріс був не тільки художником і дизайнером, але й письменником, філософом і переконаним соціалістом, однак його соціалізм – це ідеалізм, мрія про повернення в прекрасне минуле. Він написав утопічний роман «Вісті з нізвідки»–про країну, в якій усі працюють тільки для задоволення, а плоди їхньої праці безкоштовно роздаються бажаним. Однак трагедія полягала в тому, що хоча він прагнув створювати дешеві й гарні речі для простих людей, насправді виходили дуже дорогі для обраних.

Райські птахи, тропічні фрукти, екзотичні дерева й квіти –ось що надихалоаристократа й філософа Вільяма Морріса:у малюнках на тканині майстер втілював образи, нав'язані природою. Він був натуралістомі демократом як за поглядами, так і за переконаннями. Дворянський титул не заважав йомупрацювати за ткацьким верстатом– він розглядав працю як вищий ступінь насолоди. Саме він першим висунув ідею «міста-саду» (пізніше перетворену *Е. Говардом* на урбаністичну концепцію) тавідтворив цей образ райського міста-саду з лимонними деревами на тканині, що згодом послугувала обивкою улюбленого крісла Вінстона Черчілля. До речі, прем'єр-міністр так любив це крісло від Вільяма Морріса, що не розставався з ним навіть під час поїздок за океан, до свого друга президента Рузвельта.

В 1860-х роках Музей Вікторії й Альберта звернувся до фірми Морріса із проханням декорувати один із залів, що називався «Зелена їдальня», але з того часу відомий як Моррісовський зал. Рух «мистецтва й ремесел», очолюваний В.Моррісом, мав на меті повернення мистецтву імітцію єдності форми, художньої роботи і матеріалу.

Теоретичний здобуток В.Морріса опирався на ідею, що художня форма визначається матеріалом, з яким знаходиться в органічній єдності, а порушення цієї єдності веде до занепаду мистецтва. Ці ідеї знаходять відгук у висновках німецького мистецтвознавця й архітектора *Готфріда Земпера* (1803-1879). Згідно з підсумками його наукових досліджень художня форма визначається виробничими процедурами, що мають місце під час роботи з матеріалом мистецтва й архітектури. Інакше кажучи, вперше було зроблено теоретичний висновок щодо зв'язку художньої форми з виробничою технологією та необхідністю органічної відповідності форми і технології.

Його малюнки шпалер і килимів, зразки меблів і предметів декоративно-прикладного мистецтва стали тією безцінною скарбницею, з якої не втомлюються черпати ідеї нові й нові покоління дизайнерів. Знаменита англійська компанія Sanderson& Sons, що

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 8 з 65		


спеціалізується на виробництві шпалер і інтер'єрного текстилю, розробила колекцію «Morris & Co». Всі її компоненти створені за ескізами В. Морріса.

На другому етапі розвитку руху «Мистецтв й ремесел» спостерігається перехід до абстрактних форм і міфології, в першу чергу в роботах *Артура Хейгейта Макмердо* (1851-1942) – англійського архітектора, дизайнера, також одного з ключових фігур руху «Мистецтв і ремесел».

Вчителями Макмердо були архітектор Джеймс Брукс і письменник Джон Рескін, з яким він подорожував по Італії, вивчаючи архітектуру Ренесансу. Як архітектор, Макмердо побудував 12 приватних будинків в Лондоні, а також розробив проект готелю «Савой». З 1877 року Макмердо співпрацює з Вільямом Морісом. У 1882 році він стає одним із засновників «Гільдії століття» – студії з виготовлення меблів, шпалер та текстилю.

Шотландський архітектор *Х'ю Макей Бейлі-Скотт* (1865-1945) був відомим своїми сміливими будинками в народному стилі. Його праці знайшли міжнародну популярність завдяки перемозі Бейлі-Скотта в міжнародному архітектурному конкурсі, влаштованому німецьким журналом «Інтер'єр», на кращий проект будинку любителя мистецтв. Ідея «будинку любителя мистецтв» полягала в тому, щоб створити образ сільського будинку, а не «палацу» або «замку». Проєктам-переможцям та їх авторам були присвячені перші випуски серії «Майстри інтер'єру», надруковані в Дармштадті в 1901-1902 роках. Цікаво, що спеціальний приз у конкурсі «Будинок любителя мистецтв» (і захоплене ставлення організаторів) завоював також інший шотландський архітектор – *Чарлз Ренні Макінтош*, представник *школи Глазго*.

У 1896 році роботи Бейлі-Скотта експонувалися на виставці об'єднання «Мистецтва і ремесла», тоді ж він створює низку інтер'єрів, в тому числі «Палацу вільних мистецтв» в Дармштадті (ця робота здійснювалася у співпраці з «Гільдією ремесел» Ешбі).

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 9 з 65		

Лекція № 2

Тема лекції: **Чотири різновиди органічного стилю в архітектурі.**

План лекції

1. Чотири різновиди органічного стилю в архітектурі та періоди їх виникнення.
2. Представники кожного різновиду.
3. Органічний напрям в дизайні та архітектурі.
4. Вивчення творчості Френка Ллойда Райта та Алвара Аалто.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Розвиток органічної архітектури на сучасному етапі

Органічна архітектура та дизайн і до сьогодні продовжують активно розвиватися і є одними з розповсюдженіших напрямів. Можна виділити такі основні *різновиди органічної архітектури*:

Перший напрям—*Архітектура як частина природи та оточуючого контексту* (Ф.-Л. Райт, А. Аалто, Р. Нейтро, Луїджі Фьюмара). Опирається на ідеї гармонійного поєднання природи, архітектури і людини. Тут термін "органічний" позначає наслідування природного призначення і матеріалів. При цьому під призначенням розуміють не тільки практичні, але й духовні потреби людей. Друге і найбільш характерне значення терміна "органічний" означає "підпорядкований умовам природного ландшафту", тобто кліматичним умовам середовища та сукупності його естетичних якостей. Використання природних матеріалів, контекстуальність. Виникнення – початок-середина ХХ ст.

Другий напрям – *Імітування природних форм і конструкцій*. Біоніка та біоморфізм (Ч.та Р.Імзи, І. Маковеч, С. Калатрава, Й.Утцон). Виникнення – 60-ті роки ХХ ст.


Третій напрям – *Архітектура і дизайн з використанням природо- та енергозберігаючих технологій*. (Р. Лавгров) Виникнення – кін. ХХ ст.

Четвертий напрям – *Рісайклінг*, тобто повторна переробка використаних матеріалів. Виникнення – кін. ХХ ст.

Органічний напрям в дизайні та архітектурі

Поняття органічної архітектури виникло в американській, а пізніше і в європейській архітектурі початку ХХ століття. «Органічна» спрямованість була вперше сформульована в 1890-х р.р. американським архітектором Луїсом Генрі Саллівеном (Sullivan, Louis Henry, 1856-1924) який позначав цим терміном відповідність функції і форми та використовував його в своїх працях з архітектури, щоб відмежуватися від пануючого у той час еkleктизму.

Сам термін «органічний» застосовується переважно в трьох значеннях. У першому «органічний» позначає наслідування природного призначення і матеріалів. При цьому під призначенням розуміють не тільки практичні, але й духовні потреби людей. Друге і найбільш характерне значення терміна «органічний» означає «підпорядкований умовам природного

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 10 з 65		

ландшафту», тобто кліматичним умовам середовища та сукупності його естетичних якостей. Третє значення поняття «органічний»—«наслідування природних форм як зразків», біоморфізм.

Творцем напряму органічної архітектури вважають американського архітектора Ф.Л. Райта. Завдяки йому органічна архітектура в середині 30-х рр. стає одним з провідних напрямків. Під впливом її ідей склалися регіональні архітектурні школи в скандинавських країнах (наприклад, творчість Алвара Аалто (Hugo Alvar Henrik Aalto, 1898 - 1976). У США принципи органічної архітектури використовувала каліфорнійська школа на чолі з Р. Нейтро. У 2-ій половині 40-х рр.. теорія органічної архітектури була підхоплена в Італії архітектором Б. Дзеві. У 1945 р. в Римі створена група АРАО (Associazione per l'Architettura Organica, Асоціація органічної архітектури), який підкреслив у своїй програмі гуманістичну спрямованість основних положень органічної архітектури. Деякі загальні принципи формування, окремі прийоми, вироблені органічної архітектурою, широко використовуються і в дизайні.

Френк Ллойд Райт (1867—1959) та концепція органічної архітектури


Органічна архітектура як напрям з'явилася ще на початку ХХ століття і розвивається до сьогодні. Можна виділити **чотири основні напрями**. *Перший*, заснований Ф.-Л.Райтом і пізніше А.Аалто, опирається на ідеї гармонійного поєднання природи, архітектури і людини. Період виникнення і розквіту – 20-ті роки. *Другий етап*, що сформувався в 50-60-ті роки, – біоморфізм – взяв за основу зовнішню подобу архітектури та об'єктів дизайну. Це – Чарльз і Реймз Імзи, Росс Лавгрув та інші. *Третій напрям*, що з'явився в кінці ХХ сторіччя, забезпечує охорону природи за рахунок використання енергозберігаючих технологій. *Четвертий* – ресайклінг та повторне використання перероблених матеріалів.

Принципи органічної архітектури Ф.-Л. Райта:

- *органічна єдність будинку і ландшафту*: форма будівлі відповідає характеру ландшафту («Органічні будівлі завжди виникають із землі, яка вже є найпростішою формою архітектури»). Форма будівлі визначається характером ландшафту, а план будинку — особливостями життя сім'ї;
- *висота будинку співмасштабна людині*(«Якби я був на 10 сантиметрів вищий, мої будинки мали б інші пропорції...»)
- *відмова від підвалів і заглиблених в землю фундаментів*: дах без горища, будинок без підвалу, стіни без карнізів контур будинку стає легшим, рівнішим і простішим («Зверніть увагу, що сучасна музика також більше не потребує карнізів. Вона, як і будинок, не обов'язково закінчується кресендо та фіналом – цими аляпуватими дідівськими витинанками...»);
- *відкритий простір першого поверху*;
- *використання скляних стін, кутових вікон*(зруйнувати враження «тюремної камери») та *вбудованих меблів для поєднання внутрішнього і зовнішнього просторів*;
- *використання природних матеріалів*;
- *вплив стародавніх цивілізацій*.

Органічний стиль в архітектурі та інтер'єрі в основному зв'язаний з ім'ям видатного американського зодчого Ф. Л. Райта - учня Л. Саллівена. Розділяючи раціональні принципи функціоналізму, він вважав настільки ж істотною естетику формованих просторів і обсягів. У якості її основи служив органічний зв'язок будинку з навколишнім ландшафтом, а його устаткування, меблів – з композицією внутрішнього середовища будинку.

За майже 70-літнє творче життя Ф. Л. Райт побудував багато видатних споруд різного призначення: багатопверхові офіси, лабораторії, музеї, храми, приватні будинки. Райт проектує «перетікаючим» внутрішній простір у зовнішній: стіни, що відокремлюють загальні кімнати, а іноді і спальні, він проектує на всю висоту скляними, із скляними дверима, що ведуть на відкриту терасу й у сад. Таким чином, ліквідується візуальна перешкода між внутрішнім і зовнішнім простором. У той же час стіни, орієнтовані у бік міста, він проектує глухими, або з вузькими стрічковими вікнами під самою стелею, що дозволяє поліпшити освітленість, але виключає візуальний контакт із вулицею.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 11 з 65	

Плоский або дуже похилий дах Райтпроектуює безчердачним, але не з внутрішнім, а з зовнішнім неорганізованим водостоком. Це визначило характерний для будинків Райта дуже великий звис даху. Він не тільки виключає попадання дощової води на стіни, але і забезпечує гарний сонцезахист, що особливо важливо для скляних фасадів будинків у кліматі південних штатів. Конструкції даху різні – в одноповерхових будинках це, як правило, тришарові дерев'яні конструкції з ефективним утеплювачем, у дво- і триповерхових – залізобетонні, що дозволяє збільшити їхні консольні звиси й улаштувати на них тераси. Так, у «Будинку над водоспадом» тераси влаштовані на трьох рівнях, звернені в різні сторони і мають різні розміри виносів. На півдні Райт часто робив частину покрівельних звисів ґратчастими – на зразок пергол.

При всій композиційній розмаїтості особняків Райта основним принципом залишається гармонія з навколишнім ландшафтом або невеликоюприсадибною ділянкою. Настільки ж самотнім був підхід Ф. Л. Райта до проектування великих громадських будинків. У 1904 р. він першим застосував атріумну об'ємно-планувальну структуру для 5-поверхового будинку офісу фірми Ларкін у Буффало, відмовившись від традиційного коридорного планування контор. Він згрупував усі робочі приміщення навколо єдиного на усю висоту будинку критого атріумного простору так, що вони отримують верхнє і бічне природне світло.

Однак найбільш яскравим прикладом з проектів великих громадських будівель Райта слугує музей Гуггенхайма в Нью-Йорку (1944-1959 р.) Цим проектом Райт зламав віковий стереотип анфіладної планувальної структури музейних будинків. Художня експозиція у музеї Гуггенхайма побудована вздовж спірального пандуса, що обвиває центральний атріумний простір, освітлений верхнім світлом через скляний купол. Відвідувачі музею піднімаються ліфтом на верхню частину пандуса і, поступово, спускаючись по ньому й оглядаючи експозиції, приходять вниз до обслуговуючих приміщень, лекційних залів і ін. Освітлення експозиції – комбіноване: верхнє –крізь купол і бічне – через вузький стрічковий проріз, що тягнеться вздовж пандусу. Композиційною і функціональною особливістю інтер'єра музею є поєднання великого озелененого простору атріуму і обмежених просторів вздовж пандуса, звернених в атріум.

Райт був винятково самотнім і обдарованим архітектором, якому пощастило мати й унікальне творче довголіття. Тому, говорячи про органічну архітектуру, важко назвати співмасштабне йому ім'я.

Етапи творчості Ф.-Л. Райта:

1 період. 1890-1914Становлення і визнання.

Початок творчої діяльності і розквіт. «Будинки прерій». Стажування в Японії. Під впливом японської архітектури Райт формулює засади органічної архітектури, стає всесвітньо відомим, читає лекції в Німеччині і в Європі, друкує альбом робіт. **Всього за період 1890-1908 Райтом збудовано120 об'єктів, переважно приватних будинків.**


2період. 1915-1935. Творчий спад, особисті трагедії, конфлікт з суспільством, судові процеси.Райт будує «Імперіал-готель» в Токіо з підвищеною сейсмістійкістю, за що отримує золоту медаль героя Японії і звання почесного позаштатного президента Японської академії архітектури.**За період 1915-1935 Райт заледве збудував 30 маленьких об'єктів (крім Імперіал-готелю).**

3 період. 1935-1959. Світова слава.«Будинок над водоспадом» Едгара Дж. Кауфмана, Мілл-Ран, Пенсільванія, 1935-1938.Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк, 1943-1959. **За останні 25 років творчості Райт збудував більше 250 об'єктів.**

Основу концепції Райта складала ідея безперервності архітектурного простору, протиставлена підкресленому відокремленню його частин у класичній архітектурі. Будівля, вписана в природу; екстер'єр, що виходить із внутрішнього змісту; відмова від традиційних законів формоутворення– ось характерні ознаки властивого йому архітектурного мовлення, які можна визначити поняттям «органічна архітектура». Ця ідея вперше реалізована Райтом у так званих «Будинках прерій» (1901-1910).

Вже у своїх ранніх будівлях Райт цілеспрямовано «ліквідував надмірності», тобто усував нагромадження декоративних деталей зовні і всередині будівлі, вважаючи художнім ідеалом «прості, сильні форми і чисті, яскраві кольори».

Виступаючи проти подрібнення форми, він був серед тих, хто поклав початок одному з основних принципів формоутворення в сучасній архітектурі та дизайні. Цей принцип можна

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 12 з 65	

назвати методом виключення і укрупнення. Райт так говорив про це: «Одна річ замість багатьох речей; велика річ замість набору дрібних». Ідея цілісності («інтегральності», як говорив Райт) має велике значення в концепції «органічної архітектури». Він прагнув, щоб споруда справляла враження цілісної, а не зібраної з окремих частин і деталей. Так, підлогове опалення впроваджувалося ним не тільки задля економічності та гігієнічності, але й тому, що таке опалення дозволяло зробити всю систему не набором окремих труб і радіаторів, а «інтегральною частиною» споруди. В його будинках не було люстр і підвісів: джерело штучного освітлення робилося вбудованим (причому дуже часто прихованим). Меблі були, наскільки можливо (за винятком тільки стільців), вбудованими: столи, ліжка, дивани, шафи, книжкові полиці були елементами архітектури, передбачалися в кресленнях і виконувалися в процесі будівництва як частини будівлі.

«Органічна архітектура – це архітектура, в якій ідеалом є цілісність у філософському сенсі, де ціле так відноситься до частини, як частина до цілого, і де природа матеріалів, природа призначення, природа всього здійснюваного стає ясною, виступає як необхідність. З цієї природи ясно, який характер в даних конкретних умовах може надати будівлі справжній художник». *Френк Ллойд Райт.*

Райт був і лишить назавжди одним з найвідоміших і найкращих архітекторів за всю історію людства. Величезну роль в його творчому шляху відіграла його непохитна віра в своє призначення – не зважаючи на страшенні трагедії і негаразди, він був завжди твердо переконаний в правильності обраного ним шляху. І не помилився. «Вибираючи на початку життя між чесною пихатістю і лицемірним смиренням, я вибрав перше і не пожалкував ніколи». *Френк Ллойд Райт.*

Алвар Аалто (1898-1976).


Скандинавський напрям в дизайні

Послідовником Райта в формуванні теорії органічної архітектури був не менш талановитий фінський архітектор і дизайнер *Гуго Алвар Аалто*. Але Аалто на відміну від американського архітектора, який був шаленим противником культу техніки, відноситься до категорії архітекторів-гуманістів, які приймають нову техніку, але не допускають, щоб техніка ставала між людиною і її природними потребами. Аалто мав рідку здатність розуміти функціональні завдання архітектури та органічно їх вирішувати. Глибоко розуміючи значення соціально-функціональних, технічних і естетичних аспектів архітектури, Френк Л. Райт та Алвар Аалто, створюючи свої проекти, зверталися до внутрішнього світу людини, до його уявлень про природу, красу, соціальну психологію, культурну спадщину. Вони вміло поєднували в своїх будівлях останні досягнення сучасності з глибокою традицією, але не в області архітектурної форми, яка поступово втратила зв'язок з контекстом, а з традиціями природно-органічної, народної архітектури, з традицією, що витікає з духовних потреб людини.

Творчість Аалто має глибокі зв'язки з народною архітектурою Фінляндії та її природою. Використання традиційних матеріалів – дерева, цегли, граніту і тісний зв'язок будівель з природним оточенням – мабуть, дві найбільш життєві риси *національного романтизму*, які засвоїв Аалто. Аалто у своїх проектах поєднує старе і нове, протиставляє природне та технологічне, застосовує регулярні форми і криволінійні поверхні. Він прагне поєднати будівлі, навколишню природу, діяльність людей, однак звертається до природних форм не тільки як до контексту, але і як до зразків структурної організації та зв'язків із оточуючим середовищем. Їх він виявляє на системному рівні, тому його твори не мають нічого спільного з імітацією природних зразків. Джерелом творчості Аалто та органічної гнучкості його творів є, безсумнівно, природа його країни. Ставлення Аалто до природи, природного оточення, нагадує його ставлення до техніки. Він не ставить природу над людиною, але і не прагне створити геометрично раціональний світ, повністю відокремлений від світу природи. Для Аалто природа і діяльність людини нероздільні.

Такі погляди були багато в чому визначені специфікою Фінляндії з її великими природними ресурсами і традиційним дбайливим ставленням людини до природного оточення. Традиції країни сприяли формуванню світогляду Аалто, що розглядав архітектуру як сполучну ланку між природою і людиною.

Як і Райт, він повністю проектує від загального до локального. Він виявляє специфічні властивості ділянки та особливості технології даної споруди. Особливої уваги заслуговують

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 13 з 65		

розроблені фінським архітектором прийоми візуальних та просторових зв'язків споруди з природним середовищем. Зводячи будівлі безпосередньо серед ландшафту, Аалто прагне максимально розкрити внутрішній простір назовні, зв'язавши ці простори в єдине ціле. Бажання знищити зорову перешкоду призводить часто до суцільного скління зовнішньої стіни, що дає можливість пейзажу стати невід'ємною частиною інтер'єру споруди.

Але особливо слід вказати на один прийом, який архітектор послідовно проводить через усю творчість. Він часто застосовує композицію, засновану на формуванні окремих частин будівлі навколо центрального дворика – посередника між інтер'єром і зовнішнім середовищем.

Велику увагу Аалто приділяє обробці поверхні землі, композиційне значення якої часто недооцінюють. В його «архітектурі землі» розширюються можливості використання природних елементів (дерев, чагарників, трав'яного покриву, квітів, водних поверхонь), які в поєднанні з різними видами мощення створюють своєрідні ландшафтні килими. Улюблений прийом Аалто, що знайшов широке використання у його творчості – терасові сади, що так природно виникають на схилах і набувають часто форму амфітеатрів. Поєднуючи різні натуральні матеріали, Аалто досягає особливої виразності їх пластичного і колірного рішення.

Дуже велику увагу Аалто приділяв організації освітлення в будівлях. Світло формує простір, виявляє пластику конструкцій, служить потужним засобом впливу на емоції. Бажання отримати комфортне світлове середовище і досконалішу форму призводить до створення ліхтарівденного світла, які є невід'ємною частиною його будівель.

Перші будівлі Аалто відзначені впливом *неокласицизму*. Але вже наприкінці 20-х років він переходить на сторону *раціоналістичної архітектури*, що поступово затверджує свої позиції в північних країнах Європи.

Найбільш значні роботи, виконані ним до другої світової війни: будівля редакції газети «Турун Саномат» у Турку (1929); туберкульозний санаторій у Пайміо (1933); бібліотека у Выборзі (1927-1935), що продемонструвала такі рішення, як персональна концепція простору й характерні прийоми освітлення через круглі ліхтарі верхнього світла; два *павільйони на всесвітніх виставках* – один у Парижі (1937), другий в Нью-Йорку (1939) – зразки новаторського підходу до використання дерева й проектування інтер'єру. Цей період закінчується будівництвом *целюлозної фабрики Суніла й вілли Майреа в Нормарку* (1939) – однієї із найдосконаліших будівель фінського зодчого. «Архітектурною музикою» назвав віллу Майреа Зігфрід Гідіон. У 1948 р. він будує *будівлю гуртожитку у Массачусетському технологічному інституті в Кембриджі*, вигнуті стіни якого викладені з червоної цегли. Так починається «червоний» період його творчості.


Перша значна післявоєнна робота Аалто у Фінляндії – *громадський центр селища в Саяунатсало* (1952). Ця будівля з цегли й дерева прославила Аалто, ставши початком дуже плідного періоду в його творчості. Потім була ціла серія робіт т. зв. «червоного» періоду – *Управління пенсійного забезпечення* (1956), *Будинок культури в Хельсінкі* (1958), *Університет у Ювяскюля* та ін., що відмічаються майстерністю композиції і використанням основних матеріалів – цегли, дерева, міді.

На початку 60-х рр. Аалто змінює образну стилістику своїх робіт, переходячи від червоної цегли до білого бетону. «Білий період» відкриває будівля, що стала не тільки символом Фінляндії, але й символом миролюбних устремлень усього людства, – Палац «Фінляндія», де влітку 1975 року був підписаний Заключний акт Ради з безпеки й співробітництва в Європі.

Одна з найцікавіших робіт Аалто в проектуванні житла – *вілла Майреа*, замський будинок, побудований для друзів архітектора Майри і Гаррі Гулліксен в лісистій місцевості, біля невеликого селища Нормарку. Не будучи обмеженим в коштах, Аалто нарешті зміг вільно експериментувати.

Основна ідея проекту базувалася на зв'язку побуту і мистецтва (Майра Гулліксен була художницею). Будівля розташовується навколо двору з басейном і сауною. На першому поверсі знаходяться житлові приміщення, а на другому – спальні і майстерня. Основна частина першого поверху являє собою єдиний простір, що включає вестибюль, вітальню і їдальню.

Вілла «Майреа» розкриває багато професійних «секретів» фінського зодчого. Художня майстерня обрамляє невеликий внутрішній дворик, який використовують у літню пору для відпочинку й бесід. Прийом формування простору навколо центрального двору, що служить

	<p>КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни</p>	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 14 з 65	

об'єднуючою ланкою між інтер'єром і зовнішнім середовищем, отримав широке застосування в різних за масштабом роботах А.Аалто – від містобудівних комплексів до окремої квартири.


Аалто був справжнім майстром у проектуванні громадських будівель, особливо відомі його бібліотеки. Якщо порівняти їх з традиційними будівлями, де переважали симетричні схеми просторової організації та використовувались такі елементи фасадів, як колони і пілястри, – видно якісно інший підхід, заснований на функціональності та нових засобах архітектурної виразності. Аалто, виходячи з логічної відповідності споруди своєму призначенню, створив оригінальну концепцію побудови простору, що стала прообразом багатьох сучасних бібліотечних будівель.

Бібліотека у Виборзі (1927-1935) розташована в старому парку і включає читальні зали, лекційний зал, дитячу бібліотеку, зал періодики та адміністративні приміщення. Головний вхід знаходиться з північної сторони, вхід в дитячу бібліотеку – з півдня, а в зал періодики – зі сходу. Шлях руху читача чітко продуманий і обумовлює об'ємно-просторове рішення всієї споруди. Відвідувач через головний вхід потрапляє у вестибюль, з якого широкі сходи ведуть в головний читальний зал в декількох рівнях, в центрі якого розташована кафедра видачі замовлень, пов'язана гвинтовими сходами з книгосховищем, що знаходиться в підвалі. Читальні зали обладнані системою променистого опалення та кондиціонування повітря. Фасади оздоблені світлою штукатуркою, що створює передбачуваний контраст з кронами і гілками старих дерев парку. Вся будівля відрізняється цілісністю, особливо відчутною в майстерно вирішених інтер'єрах, композиційну основу яких складає головний читальний зал. Функціональне зонування його простору досягається завдяки перепаду рівнів підлоги. Читацькі приміщення, розташовані на різних рівнях, немов на терасах, спускаються від вершини, зайнятої кафедрою контролю. Цей прийом отримав розвиток у багатьох наступних роботах фінського архітектора. Зал являє собою глухий об'єм, стіни якого оберігають читача від зовнішнього шуму, забезпечуючи можливість зосередженої роботи. Світло проникає до зали зверху через круглі ліхтарі, що створюють рівномірну освітленість всіх місць. Білий колір стін і стелі не тільки підвищує загальну освітленість, а й створює мажорний образ інтер'єру.

Витягнутий в плані лекційний зал має хвилеподібну підвісну стелю. Така форма стелі є найбільш прийнятною з акустичної точки зору. Тут вперше Аалто використовує складні криволінійні форми, що організують динамічний простір інтер'єру і стають активним засобом художнього впливу.

Новаторський підхід до вирішення світла і акустики в будівлі бібліотеки став основою її архітектурного образу. Будівництво бібліотеки у Виборзі підняло авторитет Аалто у Фінляндії та інших країнах, ставши активним імпульсом для подальшого розвитку творчості архітектора.

Спеціально для бібліотеки були спроектовані меблі та інші атрибути інтер'єру. Тут Аалто вперше використовує стільці з гнutoї багаточислової фанери, які пізніше вплинули на проектування дерев'яних меблів в усьому світі.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 15 з 65		

Лекція № 3

Тема лекції: **Декоративний напрям в архітектурі різних країн.**

План лекції

1. Ар-нуво і модерн в Іспанії, Бельгії, Фрації.
2. Декоративні елементи.
3. Вивчення творчості Антоніо Гауді.
4. Декор будинків Каза Міла в Барселоні тощо.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Ар-нуво (Модерн)


Стиль ар-нуво є характерним явищем для періоду останньої декади XIX – початку XX століття (до початку Першої світової війни). Виник і сформувався в Бельгії і Франції (потім він з'явився в Німеччині, Іспанії та країнах Скандинавії). В різних країнах Європи він називався по-різному: «*ар нуво*», «*флореаль*» – у Франції і Бельгії, «*сецесіон*» – в Австрії і Польщі, «*модерн стайл*» (сучасний стиль) – у Британії, «*ліберті*», «*модернізм*» – в Італії й Іспанії, «*югендстиль*» (точніше, «*югендштіль*» – за назвою заснованого в 1896 році ілюстрованого журналу Die Jugend) в Німеччині; «*модерн*» – у Росії і в Україні; – проте це все різновиди одного стилю.

Відмінними особливостями стилю є: відмова від прямих ліній і кутів на користь більш природних; хвилясті ритмічні лінії; природні форми рослинного і тваринного світу; загальна асиметрія фасадів при композиційній рівноваженості; використання нових технологій (особливо в архітектурі); розквіт прикладного мистецтва. В живописі переважне значення отримують панно, характерні поєднання «килимових» орнаментальних фонів і натуралістичних і фігур і деталей, силуетність, використання великих колірних площин. Динамікою і плинністю форм відрізняється скульптура (в основному це пласкі рельєфи), а графіка – віртуозною грою тендітних ліній і силуетів.

Дослідники виділяють **три різновиди ар-нуво: декоративний, раціональний та національно-романтичний.**

Якщо класична архітектура рухалась від зовнішнього вигляду будинку до внутрішньої організації, то архітектура модерну проголосила першорядним планування приміщень, яке в свою чергу впливало на зовнішні форми. Будинки стають асиметричними, насиченими еркерами, вежами, балконами і лоджіями.

Характерні: пишно декоровані колони (прямі, розташовані під кутом або вигнуті), віконні та дверні прорізи у вигляді арок, складне за структурою застосування скління. Майстри поєднують традиції європейського, східного і африканського зодчества, вільно їх інтерпретуючи. Відмова від прямих ліній на користь більш природних приводить до текучості силуетів і підкресленої декоративності. Завдяки творчому застосуванню сталі, скла і залізобетону, в дизайні будинків чітко відчувається злиття природних і рукотворних форм. Кольорова гамма – пастельна, без явних контрастів, переважають оливкові, сірі, запылено-бузкові, тютюнові відтінки. Екстер'єр та інтер'єр будівель

	<p>КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни</p>	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 16 з 65	

існують в тісному взаємозв'язку; вигнуті сходи, поручні і опори повторюють орнаментальні лінії фасадного декору.

Найбільш розвинутою декоративна гілка модерну була у Франції та Бельгії, в творчості художників-архітекторів **А. Ван де Вельде, В. Орта, Е. Грассе, Е. Гімара та інших.**

Першим архітектурним твором модерну вважають будинок інженера Тасселя в Брюсселі, збудований за проектом бельгійського архітектора **Віктора Орта** (1861-1947) у 1892-1893 р. Саме цей твір називають «маніфестом нового стилю» (а Брюссель – столицею «Ар Нуво»). У ньому сконцентровано ідеї та художні концепції «нового мистецтва»:

- створення всіма засобами архітектури й ужиткового мистецтва витонченого побутового комфорту (вільне перетікання простору і гнучкий план);
- особлива образотворча пластика нового орнаменту («лінія Орта», «удар батога» і т. ін.);
- використання досягнень сучасної технології та індустрії для створення нової художньої форми.

Перший будинок приніс молодому архітектору славу і нові замовлення. Поверхня фасаду садиби Армана Сольве (1895—1900 рр.) нагадує морську хвилю — це враження виникає завдяки двом ліхтарям і огорожам балконів, створюючи єдину композицію.

Спроби рішучого реформування, оновлення мистецтва та архітектури засобами образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва виявилися багато в чому вдалими саме завдяки використанню багатих засобів і можливостей сучасної промислової технології. Майстри модерну першими почали індустріальне тиражування високо естетичної та технологічної художньої форми, що дозволило дуже швидко (протягом лише півтора десятиліть наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.) сформувати особливий і всезагальний стиль предметного середовища.

Модерн також заклав основи і сучасного промислового дизайну. Майстри модерну створювали високотехнологічні й високоестетичні зразки для тиражування і повторення засобами індустріальної технології. Саме цим пояснюється швидке розповсюдження та поширення модерну по всьому світові, від Західної до Східної Європи – в США і Латинську Америку, Африку і навіть Південно-Східну Азію. Але саме в легкості наслідування та тиражування виявилися передумови швидкого завершення початкового розвитку модерну на початку ХХ ст.: модерн проіснував до кінця першого десятиліття ХХст., коли на заміну йому прийшло ціле «віяло» творчих напрямів. Таким чином, модерн заклав основи реального творчого різноманіття архітектури ХХ ст.

Окрім В.Орта, найбільш яскравими представниками модерну у Франції і Бельгії є **Ектор Гімар** (1867-1842), **Анрі Ван де Вельде** (1863-1957), а в Шотландії – **Чарльз Ренні Макінтош** (1868-1928).

Творчість Е.Гімара (1867-1842)


Перші паризькі роботи Ектора Гімара відносяться до кінця позаминулого століття. В 1898 році за його проектом був побудований будинок на вулиці Ла Фонтен, в 16 окрузі Парижа, так званий «Castel Beranger» і потім ще три будинки на цій же вулиці. Свій стиль він запозичив під час візиту в Брюссель, коли познайомився з творчістю В. Орта.

Віктор Орта казав Гімару: «В елементах обробки будівель я люблю брати не квітку, але її стебло». І дійсно – не квітковий орнамент, а саме згини стебел – це найпопулярніший мотив архітектури В.Орта та кованих деталей Е.Гімара.

Під час будівництва паризького метрополітену роботу було довірено Ектору Гімару, знаменитому майстру стилю модерну. В 1907 році вийшов каталог металевих елементів, що застосовувались до будівель: «Художній метал, стиль Гімар». Гімар вперше зробив металеву конструкцію одним з елементів архітектурного рішення в будинку Кастель Беранже (1897-1898 рр.), вписавши в кам'яну арку входу асиметричну композицію кованих воріт.

Творчість А. Ван де Вельде(1863-1957)

Бельгійський і німецький художник, архітектор, а також талановитий педагог А.Ван де Вельде особливе значення надавав мистецтву інтер'єру як середовища, що безпосередньо впливає на культуру людини. Його зацікавленість розповсюджувалась як на архітектуру, як таку, так і, згідно з В.Морісом, на живопис, книжкову графіку, проектування одягу, меблів тощо. Разом з «піонером модерну» В. Орта, А.Ван де Вельде домагався нової виразності металу, скла, бетону й залізобетону. «Лінія – це сила» – девіз Ван де Вельде має на увазі необхідність виразу пластичними засобами силового напруження архітектурних матеріалів. Так, в інтер'єрі будинку Фолькванг-

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 17 з 65		

музеуму в Гагені (Німеччина 1900-1902р.р.) Ван де Вельде свідомо використовує формотворення природних структур (скелетних кісток) для підкреслення несучих опор із залізобетону.

Побудувавши для себе особняк «Блуменверф» в Іккле поблизу Брюсселя, А. Ван де Вельде повторив експеримент Моріса. Він спроектував всі складові свого будинку. Інтуїтивно він прийшов до методу проектування, що став загальним принципом для архітектури ар-нуво: «Будинок як цілісний витвір мистецтва». В його будинку все було приведено до відповідності із загальним сценарієм: так, ван де Вельде не тільки розробив ескізи одягу – для дружини і для себе, – але й контролював навіть колірну композицію страв, що сервірувалися до столу.

В 1903 р. ван де Вельде очолив Веймарську школу ужиткового мистецтва і отримав замовлення на будівництво будівель для неї та Академії мистецтв у Веймарі. В новій будівлі школи, побудованій в 1906 р., архітектор спробував звільнитися від декору, орнаменту і примхливих ліній. Це прямокутна за планом споруда; вікна широкими вертикальними рядами прорізають її бічні стіни, що закінчуються на даху ліхтарями майстерень. Ван де Вельде одним з перших почав роботу з підготовки архітектурних й дизайнерських кадрів нової формації, призначених для співробітництва з майстрами високотехнологічної індустрії. Введені їм методи навчання після 1919 р. стали однією з основ створеного В.Гропіусом Баухауза, до складу якого ввійшла школа.

Сецесіон. Творчість О.Вагнера та Й.-М. Ольбриха

Творчі організації під назвами «Сецесіон», що об'єднали архітекторів-новаторів, виникли майже одночасно у Мюнхені (1892, худож. Ф. Штук), у Відні (1897, архітектори О. Вагнер, І. Ольбрих), у Берліні (1899, архіт. М. Ліберман), у Бельгії (1898 - 1901, архітектори В. Орта, А. Ван Де Вельде).

Австрійський архітектор **Отто Вагнер** (1841-1918) на той час у своїй професійній кар'єрі досяг посади придворного архітектора-оформлювача двору Габсбургів у Відні. Не менш високою й почесною була посада професора Імператорської Академії декоративного мистецтва. Тим більш дивовижним виявилось рішення відомого архітектора залишити в 1897 р. академічну кар'єру і приєднатися до «Віденського Сецесіону», групи молодих художників і архітекторів віденського модерну. Молоді бунтівники-опозиціонери над брамою виставкового залу Віденського Сецесіону, власного храму мистецтв, розмістили дуже характерне гасло: «Часу – його мистецтво. Мистецтву – його свободу».

Побудований в 1897 р. за проектом молодого архітектора **Йозефа Марії Ольбриха**, цей павільйон був увінчаний золотим куполом із стилізованого лаврового віття листя – склепінням священного гаю Аполлона.

Разом з тим усі ці символічні гасла співіснували у О.Вагнера із прагненням до раціоналізму. Це намітилося ще в проектуванні станцій Віденської залізниці (1894-1897), де архітектура була зв'язана з призначенням і певною ситуацією кожної з 40 станцій. Дуже характерний його «Майоліка-хаус» (1898) – житловий будинок, прорізаний рівномірними рядами однакових віконних отворів, декорованих порцеляновими (глазуrowаними) плитками, що утворюють плями рослинного орнаменту в стилі «вієнер модерн». Пластику обмежено декорумом у площині стіни, а членування об'єму – комбінацією ліній на цій площині.

Раціональні тенденції посилюються у проекті будинку Центральної поштово-ощадної каси у Відні (1904-1906). Це традиційно-симетрична будівля з центральним операційним залом зі скляною покрівлею – ліхтарем з рядами опор, що відокремлюють знижені бічні нефи. Від примхливої пластики модерну тут залишилася лише складна крива центрального склепіння скляного ліхтаря і звужені донизу металічні опори.

Саме О.Вагнеру належить авторство терміну «сучасна архітектура» (так називається видана ним 1902 р. книга). «Сьогодні красивим може вважатися лише сучасне, – стверджував О.Вагнер, – Некорисне не може бути красивим... Кожна архітектурна форма виникла з конструкції й поступово стала художньою формою... Архітектор повинен розвивати нові форми лише з конструкції. У подальшому буде панувати найвища простота, а в утворенні нової художньої форми домінуюче значення матимуть конструкція і матеріал. Це обумовлено сучасною технікою». Інакше кажучи, за О.Вагнером архітектурна форма визначається конструкцією (нагадаємо аналогічний висновок майстра залізобетону О.Перре).

Ар нуво доторкнувся всього, до чого було прикладено поняття дизайну – моди, ювелірних прикрас, меблів, посуду, ваз – наприклад, вази знаменитого французького дизайнера предметів зі



скла *Еміля Галле* (1846-1904), та *Луї Мажореля* (1859-1926). Вони представляли «школу Нансі», інший центр ар-нуво у Франції. Мажорель спеціалізувався на меблях, використовуючи різьблення, інкрустацію, позолочену бронзу або мідь. Роботи дизайнерів «Школи Нансі» вражають різноманітністю, оригінальністю, хоча з простеженням тенденції до надмірної декоративності.

Характерна для естетики кінця XIX ст. тяга до середньовіччя, пов'язано з течіями національного відродження, прекрасно уживалася із стилем ар-нуво; і все-таки він був націлений в майбутнє, використовуючи сучасні новаторські матеріали, новітні технології та нову організацію простору.

Декоративний напрям в архітектурі різних країн *Антоніо Гауді* (1852-1926)

Архітектор *Антоніо Гауді* – загадкова легенда XX сторіччя, геній, визнаний видатним архітектором ще за свого життя. Майже всі його будівлі знаходяться в центральному районі столиці Каталонії. Гауді був полум'яним патріотом своєї країни, яка щойно отримала незалежність, та своєї мови і говорив (особливо в офіційній обстановці) тільки по-каталонськи. Він з'явився в Барселоні, коли Каталонія здобула незалежність, і місто стрімко перетворювалося. У 1860 році барселонці зруйнували міську стіну, потім похмуру фортецю Сьютаделью, а на її місці влаштували парк з фонтанами і музеями. За зламаною міською стіною виник новий район, прозваний Ейшампле, тобто Розширення. Цей квартал зараз має назву «Золотий квадрат Барселони». Його будинки – один примхливіший за інший – стали хрестоматією стилю модерн.

Будинки Гауді – Вінсент, Батльо, Ель Капріччіо, Кальвет, навіть CasaMilà – губляться серед розкішних «модерністсько-мудехарних» фасадів Л. Домінік-і-Монтанера, Ж.Пуш-і-Кадафалька, Маріо Хухоля, та інших, що переповнюють «Золотий квадрат». Архітектура Гауді виглядає більш цілісною, навіть скромнішою за сусідів. Вільям Морріс вважав, що готика в англії до XIX сторіччя ще не вичерпала своєї пластичні можливості. Готичне життя Гауді, здається, буде вічним.


В студентські роки він ненавидів аналітичну геометрію з її прямими лініями та кутами, взагалі «мертві» теоретичні предмети. Натомість захоплювався криволінійними формами та різноманітністю живої природи, з якого потім виріс його унікальний, різноманітний за формою та кольорами стиль. Разом з тим Антоніо проводив чимало часу в бібліотеці школи, докладно вивчаючи фотографії куполів, ступ і мінаретів Єгипту, Марокко та Індії.

Барселонський університет Гауді закінчив, вже маючи непогані зв'язки та декілька успішних проєктів – це дозволило йому досить швидко стати успішним архітектором. «Або геній, або божевільний» – так казав директор про нього на випускному екзамені. У 1883 р. Гауді познайомився з текстильним магнатом Еусебіо Гуелем, який став для нього не тільки основним замовником і покровителем, а й найкращим другом. Протягом 35 років, до самої смерті мецената, архітектор проєктував для його сім'ї все: від будинків і парків до предметів інтер'єру та посуду. Гуель, найбагатша людина Каталонії, був таким самим романтиком та естетом, отже, Гауді отримав те, про що мріє кожен творець: свободу самовираження з необмеженим кошторисом.

У 1884-87 рр. він створює ансамбль садиби Гуеля під Барселоною. Облицювання стін мозаїкою з колотої керамічної плитки стала відмітною рисою будівель Гауді. «Архітектура повинна відображати природні явища. – казав Гауді. – Бог вже все придумав, треба тільки вміти спостерігати». Найбільш знамениті споруди парку Гуель (1900-14) – т. зв. «Грецький храм» (приміщення для критого ринку), в якому архітектор звів цілий ліс з 86 колон, та «Нескінченна лава» завдовжки кілька сотень метрів, що звивається, наче змія.

Найголовнішим своїм творінням Гауді вважав храм Саграда Фамілія. Спокутний храм Святого сімейства почав будуватися ще в 1882 році. Гауді, очоливши керівництво роботами, повністю змінив концепцію, додаючи 170-метрові вежі, фантастичні форми, спіральні сходи, скульптури, що виростають із стін, мозаїки з венеціанського скла.

Будуючи собор, Гауді цілковито відмовився від особистого життя і виглядав як жебрак. Коли 7 червня 1926 року він потрапив під перший трамвай у місті, його відвезли в нову лікарню Святого Хреста, де він і помер в притулку для жебраків. Тільки через три дні його почали шукати,


	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 19 з 65	

але встигли лише врятувати від загальної могили. Барселона оплакувала архітектора, вивісивши траурні прапори. Гауді поховали у крипті недобудованого собору.

Ще в 1970-х роках ХХ ст. стан визначних творінь Антоніо Гауді був плачевним. Так, ідея про завершення будівництва Саграда Фаміліа була поширеним жартом, будинок Батльобув взагалі зачинений для публіки, фасад Будинку Міла потребував негайного ремонту. Роздратування викликали його арки, що підтримували покрівлю, і фантастичний сад скульптур на даху, кожна з яких мала свою функцію – від водяного баку до димаря. Тільки в 1996 році в ньому були закінчені реставраційні роботи, що тривали 10 років.

Понад 30 років по тому, у 2002 році, оголошеному міжнародним роком Антоніо Гауді, геній архітектора нарешті отримав запізніле світове визнання. На той час кілька будинків Гауді все ще знаходились у приватній власності, і міська рада Барселони звернулась до власників із проханням відкрити їх для відвідувань. Було створено спеціальний фонд, який завершує будівництво найголовнішого творіння Гауді – Саграда Фаміліа.

Гауді прагнув відобразити в наочних символах храму весь зміст Нового заповіту. Це – символ Барселони, втілення самопожертви, людських зусиль та ілюзій. Потужність архітектурного задуму цього храму, здається, дорівнює Божественному. Це – націлений у вічність духовний вибух. Застигле полум'я Божої творчості і сьогодні живе в недобудованих вежах Саграда Фаміліа. В підвалах храму працює майстерня, де по кресленнях Гауді неспішно відливають гіпсові макети кожної деталі, потім випилюють з каменя і встановлюють на місце. Так непросто продовжується поновлене 30 років тому будівництво.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 20 з 65	

Лекція № 4

Тема лекції: **Розвиток архітектури Києва кінця XIX- поч. XX ст.**

План лекції

1. Розвиток архітектури Києва кінця XIX- поч. XX ст.
2. Київський модерн, його теоретичні підґрунтя та різновиди.
3. Представники.
4. Вивчення творчості Владислава Городецького.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Київський модерн, його теоретичні підґрунтя та різновиди

Історичний центр Києва сформувався в основному за короткий проміжок часу – кін. XIX – поч. XX ст.. Це було пов'язано з бурхливим капіталістичним розвитком міста, який з 60-х років XIX ст. став набувати славу цукрової столиці Російської імперії. Якщо в 1865 р. в Києві налічувалося всього 71,4 тис. чол., то в 1907 р. в Києві проживало вже 404 тис. чол. До 1914 року Хрещатик був повністю забудований – в основному триповерховими будинками з магазинами, ресторанами, готелями, банками і офісами. Все комерційне, ділове та адміністративне життя міста почало переміщуватись сюди з Подолу.

Початок – середина XIX ст. ознаменувалися будівництвом представницьких громадських будівель, що створили нове обличчя Києва: Контрактний будинок (арх. В. І. Гесте, 1817), Головний корпус Національного університету ім. Т.Шевченка (арх. В. І. Беретті, 1843), Будинок Міської Думи (арх. Олександр Шілле, 1874-1876), Будинок купецьких зборів (тепер Філармонія, арх. В. Н. Ніколаєв, 1882), Головний корпус політехнічного інституту (арх. А. В. Скобелев та І. С. Кітнер, 1898), Національна Опера ім. Т.Шевченка (арх. В. А. Шретер та В. Н. Ніколаєв, була побудована в 1901 році на місці згорілого в 1896 міського театру), Державний банк (арх. Олександр Кобелев, фасад – Олександр Вербицький).

Стиль модерн поширився в Києві саме в той період, коли змінювався підхід як до забудови вулиць в цілому, так і до планування конкретних садиб. Перша тенденція забудови Києва виникла до «будівельного буму» кінця XIX-початку XX століть і визначалася малоповерховою, не щільною садибною забудовою, з внутрішніми двором і садом. Навпаки, друга тенденція забудови Києва виникла саме в другий період «будівельного буму», і визначалася суто економічними факторами – отримання максимум прибутку з експлуатації земельних ділянок. Внаслідок цього забудова садиб набула периметрального характеру, а замість просторого внутрішнього двору виник закритий з усіх боків «двір-колодязь».

Навідміну від бельгійського модерну, який виник як втілення нової філософії приватного житла однієї родини, модерн в Києві реалізувався насамперед в прибутковому житлі. Через це модерн в житловій архітектурі Києва мав характер «фасадного стилю», а структура і оздоблення прибуткових квартир було типовим для «економічного житла». В ньому використовувались елементи інших притаманних забудові Києва стилів, а сам стиль отримав своє вираження в основному по фасадній, червоній лінії забудови вулиці. На відміну від Петербургу і Москви, де на



початку ХХ століття забудова в стилі модерн тривала паралельно з вирішенням містобудівних проблем реконструкції кварталів і збільшенням масштабів забудови, в Києві забудова велася окремими будинками.

Київське містобудування періоду стилю модерн пройшло три етапи: поява окремих багатопверхових будинків з периметральним плануванням серед малоповерхової приватної забудови; поступовий перехід до периметральної забудови ділянок і щільної забудови вулиць по червоних лініях; поява поряд з периметральною забудовою ділянки паралельної постановки корпусів, пов'язаних внутрішньо дворовими проїздами, і, внаслідок цього, необхідність декоративного оздоблення дворових флігелів. Більшість прибуткових будинків в стилі модерн в Києві –односекційні, з розміщенням парадних і чорних сходів по одній осі.

Таким чином, київська архітектура модерну має суттєву відмінність від Європи та Росії: архітектура Києва тривалий час розвивалася екстенсивно, що призвело до змішування стилів забудови, відтак – до відсутності стильової чистоти в окремих спорудах; в модерні Києва була присутня передусім «фасадна функція»; на відміну від концепції трактування просторів Віктора Орта, яка полягала в вихороподібній організації просторів, – в прибуткових будинках Києва наприкінці ХІХ-початку ХХ століть залишається анфіладний принцип планування, а самі кімнати мали часто невдалі пропорції, в квартирах була значна кількість транзитних територій, темних коридорів.

В Києві присутній ранній, «декоративний» і пізній, «раціоналістичний» модерн. Слід виділити в модерні Києва **три основні різновиди декоративного модерну**: *модерн з об'ємним декором та пластичним фасадом*; *модерн з площинним декором і площинними фасадами*; *експресивний «скульпторський» модерн із скульптурними об'ємами*. Окремо виділяється **національно-романтичний** напрям, що отримав назву **український архітектурний модерн**.

В **раціоналістичному модерні Києва** виділяють **два різновиди**: *зрілий – з елементами декору, і пізній – без декору*, перехідний до іншого стилю – функціоналізму. Водночас, на відміну від Європи і Росії, цей розподіл є досить умовним.

Раціоналістичний модерн представляв фасади та спрощений декор без зайвої експресії. Поступово відбувався перехід модерну з одного боку – в неокласицизм, а з другого – в конструктивізм, що пояснювалось появою кризових явищ в тогочасному суспільстві та кризою мистецьких течій в середині самого модерну.

Найбільшого поширення в Києві зазнав **зрілий раціоналістичний модерн з лінійним декором**, хоча і зустрічаються зразки **декоративного модерну з об'ємним та площинним декором, національно-романтичного модерну** і поодинокі зразки **експресивного модерну** (Будинок з химерами). Часто в одній споруді могли бути присутні одразу кілька різновидів модерну.

Поширення **національно-романтичного модерну** (*Українського архітектурного модерну, Київська школа*) – одного з різновидів декоративного модерну, – пояснювалось прагненням до національної ідентичності, відродженням національних традицій. Ознаками національно-романтичного модерну в Києві стали трапеційні форми прорізів, вальмові дахи, стилізовані завершення баштового типу.

Розвиток модерну в Києві постійно відчував на собі вплив еkleктики та неостилів, внаслідок чого київська архітектура цього періоду поєднувала елементи модерну з елементами неостилів.

Стиль модерн має декілька витоків: природні форми, орієнтальне мистецтво, стилі минулих віків, технічні досягнення ХІХ століття і авангардизм. Модерн унікав геометрично правильних форм, прямих ліній і кутів, оскільки чіткий геометризм не притаманний світу природи. Крім криволінійності форм, для модерну були характерні поєднання різних будівельних матеріалів, застосування основної лінії «удар батога», а також асиметрія силуетів.

Більшість житлових споруд Києва з елементами модерну збудована в 1907-1911 роках, хоча перші зразки київського модерну з'явилися в 1901-1903 роках, а останні – в 1912-1914 роках. Будівництво споруд раціоналістичного модерну припадає на 1910-1914 роки. Перші будівлі в стилі модерн були реалізовані **Е. П.Брадтманом** (1856 - 1919) у забудові вул. Миколаївської. Серед



них: житловий будинок (нині вул. Городецького, 9) (1900 - 1901), цирк Крутикова (1903) і особняк на розі вулиць Банкової і Лютеранської (1907).

Для **декоративного модерну** Києва характерні: експресивний декор фасадів, вибагливість силуетів, динамізм, застосування криволінійних ліній; підкреслення сходової клітки на фасаді великими вертикальними омегаподібними або овальними вікнами; об'єднання вікон по горизонталі і вертикалі; застосування нависаючих карнизів, балконів, козирків та еркерів; застосування великих вікон та вітрин в нижніх поверхах прибуткових будинків; застосування об'ємного та площинного декору; вираження характерних рис модерну більшою мірою на фасадах прибуткових будинках і значно менше в інтер'єрах прибуткових квартир.

Орнамент в будинках київського модерну застосовувався як на фасадах – ліпнина, майоліка, так в інтер'єрах – ліпнинний та живописний орнамент. Орнамент в інтер'єрах київських будинків відзначався більшою традиційністю і простотою порівняно з європейськими зразками. Переважали рослинні мотиви – зображення латаття, стилізованих квітів, маків. Фітоморфний орнамент був переважно ліпним, метричним. Прикладів зооморфних, антропоморфних та тератологічних орнаментів в київських будинках також відомо небагато. Найскравішим прикладом застосованих зооморфних орнаментів слід вважати «Будинок з химерами», оскільки в усіх інших випадках такі орнаменти зустрічаються у вигляді фрагментальних вставок.

Крім декоративного і раціоналістичного модерну, в Києві також мало місце поєднання модерну з елементами інших стилів. Модерн з історичними стилізаціями розподілявся на модерн з елементами неоготики та модерн з елементами інших неостилів. Неоготиці відводилась особлива роль в формуванні модерну як однієї з складових його виникнення. Поширення модерну з історичними стилізаціями було пов'язане з поширенням в суспільстві ідей романтизму, переходом до індивідуального проектування, захопленням зарубіжними і вітчизняними літературними історичними романами.

Проте, незважаючи на певну еkleктичність київського модерну порівняно з європейськими будинками, це не зменшує їх естетичну значущість і своєрідність.

Видатні київські архітектори, що працювали в модерні


Архітектор **О. М. Вербицький** (1875 – 1958), віддавши данину історизму в проекті фасаду Міського банку (1901), створює на основі параболи й інших типових для цього стилю форм свою інтерпретацію модерну, зберігаючи індивідуальність почерку. До кращих добутків О. М. Вербицького цього напрямку можуть бути віднесені *пакгаузи* (1902) і *товарна станція* в Києві (1905-1907), *вокзали в Ковелі* (1903-1907) (не зберігся) і *на ст. Голоби, житлові будинки в Києві* на вулицях Анненківській (1908) і Рейтарській (1912), *проект будинку вокзалу на ст. Фундуклеївка* (1907) і *елеватору в Одесі* (1903), *будинок міської залізничної станції в Києві* (1910), ряд промислових будинків. На відміну від інших архітекторів О. М. Вербицький послідовно працює над модерном навіть у період, коли той перестає бути модним стилем.

У творчості іншого київського архітектора – **П. Ф. Альошина** (1881-1961, *масток Ковалевського по вул. П. Орлика, 1/15, 1911-13; прибутковий будинок по вул. О. Гончара, 74, 1909-1910; прибутковий будинок по вул. Виноградній, 5, 1912-1914*) – ідеї і прийоми модерну були пов'язані з добутками Ф. О. Шехтеля, що, як визнавав сам архітектор, дуже на нього вплинув.

Прекрасні зразки модерну створив у Києві архіт. **І. К. Ледоховський** – *будинок лікарні Качковського* (1907) і *2 житлових будинки на вул. Назарівській* (тепер Ветрова, 1900-і роки).

Владислав Городецький (1863 - 1930)

У добутках модерну звертання до природи, флори і фауни, як першооснові формоутворення, відіграло особливу роль. Властива рослинам криволінійність форм і ліній, випадковий характер їхніх переплетень, мальовничість стають джерелом мови нового стилю. Саме ця риса залучила симпатії видного київського архіт. **В. В. Городецького** (1863 - 1930), що реалізував її в своїх кращих творах: *Будинку національного художнього музею України* по вулиці Грушевського, 6 (за участю арх. Петра Бойцова, 1897-1899); *Римо-католицькому костелі Св. Миколая* по вулиці В. Васильківській, 75 (неоготика); *Караїмській кенасі* по вулиці Ярославів Вал, 7 (1902), *прибутковому будинку («Будинок з химерами»)* на вул. Банковій (1902-1903). В. Городецький також збудував *гімназії* в Умані та Черкасах, в Мошнах – *лікарню*, в Шпикові –


	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 23 з 65	

цукровий завод, в Печері – **мавзолей Потоцьких**, в Євпаторії – власну *віллу* тощо. Привертають увагу монументальні фасади *колишньої меблевої фабрики* Й.Кімаєра по вулиці Архітектора Городецького, 13 та колишнього *прибуткового будинку* по вулиці Великій Васильківській, 25, що також приписують Городецькому. Натомість практична доцільність і простота форм присутні в корпусах колишнього *Південноросійського машинобудівного заводу* по вулиці Жилинській, 101, споруджених повністю за проектом Городецького у 1890-х роках.

Гарний стиліст, жагучий аматор екзотичної природи, він сприйняв модерн як повну творчу волю у винаході нових форм. Принцип мальовничості і вільного компонування форм В. В. Городецький закладає в об'ємно-просторове рішення *прибуткового будинку* на вул. Банковій (1902-1903). Це реалізується у виборі ділянки на крутому пагорбі, у плані, пластиці й асиметрії об'ємів.

«Будинок з химерами», як називають будинок на Банковій, завершують скульптурні групи з екзотичними фігурами тварин, риб і жінок, що створюють незвичайний незабутній силует. Ці своєрідні архітектурні деталі рекламували можливості цементу, що випускався фабрикою Ріхтера. Цемент у той час не знаходив збуту, і фабрикант запропонував В. В. Городецькому брати в нього цей матеріал безкоштовно, з метою реклами. В інтер'єрах мальовничі панно на стінах і стелях сполучаються зі скульптурними рослинними формами сходів, обрамленнями плафонів, барельєфами (скульптори **Е. Сая і Ф. П. Соколов**).

Використовуючи бетон і залізобетон як матеріали, здатні втілювати будь-які пластичні форми, архітектор створив унікальний добуток модерну, у якому, незважаючи на вдавану фантастичність і незвичайність, досягнута визначена відповідність функції, конструкції і форм. Будинок В. В. Городецького можна порівняти тільки з добутками А. Гауді, зокрема зі знаменитим будинком «Casa Mila» у Барселоні, побудованому, однак, пізніше (1905 – 1910).

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 24 з 65		

Лекція № 5

Тема лекції: Модерн в архітектурі України.

План лекції

1. Модерн в архітектурі міст України: Полтави, Львова, Ялти, Чернівців та ін.
2. Український архітектурний модерн. Регіональні школи українського архітектурного модерну.
3. Представники європейського та українського архітектурного модерну в різних регіонах.
4. Вивчення стилю модерн українських міст.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Модерн в Україні

Наприкінці XIX ст. в архітектурній практиці України панували історизм і еkleктизм, але мрія про новий стиль зароджувалася в розумах багатьох архітекторів. Думки про нові форми, що відповідають новим потребам, конструкціям і матеріалам висловлювались українськими архітекторами О. І. Бернардацці, О. В. Кобелевим, П. Ф. Альошиним.

На рубежі XIX–XX ст. в українській архітектурі поширився стиль *модерн*, розвиток якого мав два періоди: ранній (1890-і рр. – 1907) – поширення і становлення стилю; та пізній (1908 – початок 1920-х рр.) – розквіт модерну.

Архітектурний модерн в Україні представлений *чотирма основними тенденціями*:

- 1) декоративизм;
- 2) національний стиль;
- 3) раціоналізм;
- 4) стиль «сецесії» в західно-українських землях.

Формуванню стилю модерн в Україні сприяла діяльність великих архітектурно-будівельних фірм, які пропонували свої проекти і мали власні майстерні і заводи, на базі яких були створені нові інженерні рішення і сучасні технології (В. Миколаєва та В. Городецького в Києві; А. Гінзбурга, І. та С. Загоскіна в Харкові; І. Левинського, Е. Жиховича у Львові), а також проведення Всеукраїнських художніх виставок з 1911 по 1917 рр, організація конкурсів проектів громадських будівель.

Український модерн характеризується особливостями, типовими для стилістики європейського модерну (використання рослинних та антропоморфних мотивів, емоційна насиченість композицій, індивідуальна неповторність образів). Нові прийоми і матеріали для декоративного оформлення почали використовувати деякі архітектори старшого покоління (О. Бекетов, В. Городецький, Л. Влодек, Е. Братман, В. Садловський). На пізньому етапі модерн творчо й послідовно опанувало передусім нове покоління архітекторів – О. Вербицький і Д. Дяченко в Києві, О. Гінзбург і О.Ржепишевський у Харкові, О. Захаревич у Львові, М. Ваксман і Г. Артинов у Вінниці, К. Жуков і П. Фетисов у Катеринославі та ін.



Модерн був найпоширенішою течією в архітектурі багатопверхових прибуткових будинків. Під час Першої світової війни стиль занепав, хоча творчі настанови модерну (протест проти нормативності і прийомів історизму XIX ст., органічність і свобода використання природних форм, матеріалу, фактури, декору) позначилися на подальшому розвитку історичних стилів – неокласицизму, раціоналізму та ін.

Кращі споруди в стилі модерн в Україні – *готель «Великий Московський»* в Одесі (1901-1904, арх. Л. Влодек); *Будинок з химерами* В. Городецького (1901–03) та *цирк П. Крутикова* (1899–1903, арх. Е. Брадтман) у Києві; *вокзал у м. Ковель* (1903, арх. О. Вербицький, не зберігся); *банк* (1907, арх. О. Бекетов; нині ляльковий театр), *мануфактура* (1912, арх. В. Покровський; нині історичний музей) та *житлові будинки* (арх. О. Гінзбург, В. Естрович) у Харкові.

Західноукраїнська школа модерну, що отримала назву «*сецесія*», розвивалась переважно під впливом архітекторів Відня. Для споруд цієї школи характерні: витонченість деталей; декор; металеві литва та ковані ґрати; різьблення на дереві; бетонні, кам'яні й керамічні деталі – вироби місцевих майстрів. Серед кращих споруд – *залізничний вокзал* (1904) і *філармонія* (1907, обидва – арх. В. Садловський), *прибутковий будинок на вул. Валовій, 11* (1910, арх. А. Захаревич та Ю. Сосновський), *будинок кредитно-страхової компанії «Дністер»* (1905–1906, арх. Т. Обмінський та І. Левинський) у Львові; *Будинок Буковинського ощадного банку* (1901-1910, арх. Х. Гесснер, нині художній музей) в Чернівцях; *прибуткові будинки* в Чернівцях і Станіславі (нині Івано-Франківськ, вул. Л. Курбаса, 5-7-9, арх. А. Ріттер; 1910-і рр.).

Паралельно з декоративним напрямом модерну на поч. XX ст. в українській архітектурі набув розвитку *раціоналістичний напрям*, що виходив із функціональної організації простору. Для нього характерні відсутність декорованих прикрас та використання новітніх матеріалів і конструкцій: *залізобетонний маяк у Миколаєві* (1904, інж. М. П'ятницький, арх. О. Барішников); *театр-клуб у Катеринославі* (1909–12, арх. О. Гінзбург; нині Палац залізничників, Дніпро); *будинок адмінустанови на вул. Хрещатик, № 6*, у Києві (1911–13, арх. Д. Торон, Й. Зекцер); *оптові склади в Харкові* (1913, арх. О. Ржепишевський).


Поряд із модерном поширюються неісторичні стилі, зокрема неокласицизм, який відтворює риси російського класицизму, зокрема його ансамблевість, елементи ордерної системи, симетричні композиції фасадів і планів, декор. елементи й мотиви. Серед кращих творів: *комплекс Всеросійської промислової виставки* (1913, арх. Ф. Вишинський, не зберігся); *будинок Вищих жіночих курсів* (1913, арх. О. Кобелев; нині адмінустанова) у Києві; *будинки в Катеринославі* за проектами О. Красносельського; у Харкові – О. Бекетова, В. Естровича, А. Горохова та ін.; в Одесі – Ф. Троуп'янського, Ф. Нестурха, Ф. Гонсіоровського та ін.

Український архітектурний модерн

Український архітектурний модерн, УАМ - один з українських оригінальних архітектурних стилів. Виник на початку XX ст. Існував і розвивався протягом майже 40 років (з 1903 по 1941 роки). В основі УАМ лежать народні традиції домашнього та церковного будівництва та здобутки української професійної архітектури і насамперед барокової, вплив якої, починаючи з 1910 року, було помітним і навіть зростаючим. Сильним був також вплив європейського модерну. На початкових етапах появи і розвитку стиль мав різні назви: «український стиль», «український архітектурний стиль», «український народний стиль», «новий український стиль». **Є. Н. Сердюк** (1876-1921) вперше став називати стиль модерном.

Елементи української народної архітектури почали застосовуватися професійними архітекторами ще наприкінці XIX ст. З'являються гуртки з вивчення української народної архітектури. Так, студенти ПІГІ, в майбутньому видатні діячі УАМ, в 1905 році організують нелегальний гурток з вивчення української архітектури, щодіно вони ходять по селах і роблять замальовки хат, сараїв, церков і каплиць. У Харкові при Літературно-мистецькому гуртку виникає Український художньо-архітектурний відділ, який своєю метою ставить «розповсюдження українського стилю» і українського мистецтва взагалі, а також «збереження інших пам'яток України та відродження українського зодчества». Почесним головою його був І. Ю. Рєпін, головою С. І. Васильківський.

З 1903 року на перше місце в розробці теорії УАМ виходить **О. Г. Сластіон** (1855-1933). Він сформулював принципи морфології УАМ і цілком сприяв поширенню та утвердженню цього стилю. Архітектори та художники, що працювали в національному стилі, взяли за основу

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 26 з 65	

м'якість і пластичність обрисів звичайнісінької сільської хати, орієнтуючись на традиції народного зодчества не тільки Харківщини, але й інших областей – Волині та Поділля.

Етапи розвитку УАМ (за В. Чепеликом):

- 1903 – 1917 – період бурхливого розвитку УАМ. Два різновиди – народний стиль (романтизм) і раціоналістичний модернізм (більш стриманий).
- Постреволюційний час. Магістральними напрямками розвитку архітектури 1920-1930-х рр. стають раціоналізм та конструктивізм. УАМ має значно менше поширення, але і в ньому на цей час триває велика робота з пошуку нових типів жител й громадських споруд.
- 1934 – 1941 роки. Певне пошквалення у розвитку УАМ, але утиски продовжилися. Утиски стали одним з факторів, що припинили розвиток УАМ. Після 1941–1945 років елементи УАМ використовувалися окремими архітекторами, але їхні роботи нечисленні і маловідомі.

Регіональні школи українського архітектурного модерну

Ідея створення нового українського архітектурного стилю зародилася в середовищі харківських архітекторів, художників та етнографів, хоч і була реалізована ця ідея в іншому регіоні – на Полтавщині.

Розвиток архітектури українського модерну відбувався майже одночасно у всіх регіонах України, в найбільших містах, а в ряді випадків – і в селах. Це свідчить про певне поширення цього явища, його життєдайну силу, яка збиралася з досягнень місцевого народного мистецтва та підтримувалася творчістю професіоналів, які надихалися патріотичною свідомістю і бажанням внести вклад саме в своєму рідному місті, містечку чи селі.

Саме в таких містах утворювалися регіональні осередки УАМ. Це – *полтавський* (з 1903 р), *львівський* (з 1904 р), *харківський* (з 1909 р), *київський* (з 1907 р), *петербурзький* (з 1912 р) центри. У цих містах така робота здійснювалася активніше, тоді як в Катеринославі, Чернігові чи Одесі вона не набула поширення, хоча також певною мірою тривала.


Полтавський центр. Полтавщина має особливі заслуги у створенні феномена української культури. Досить згадати первісток новітньої української літератури – "Енеїду" Котляревського, з якої бере початок підйому української літературної мови, заснованого на полтавсько-київському діалекті. Твори знаменитого полтавця Миколи Лисенка насичено концентрованим звучанням народної сумної або жартівливої мелодики, що творила музичний портрет працюючої і волелюбної України.

Живопис і графіка художників – Опанаса Сластіона і Порфирія Мартиновича, – натхненні особливим почуттям ментальності нашого народу, реалістично відображають його історичну, повну героїзму долю. Нарешті, на початку ХХ ст. епоха відродження української культури захоплює в свою орбіту також і архітектуру.

Головним теоретиком УАМ став **Опанас Сластіон** (1855-1933) – справжній енциклопедист і проповідник стилю. У своєму творчому горнілі він перетопив все, що хоч якось стосувалося національної культури, – від народної думи і парсун до монументальних споруд. Його роботи – *серія земських (початкових) шкіл в Лохвицькому повіті* на Полтавщині (1913-1916) і *комплекс будівель Миргородського санаторію* (1916-1919). Енергія художника просто вражає: за його проектами побудовано від 80 до 140 таких шкіл, причому жоден проект не повторював інший.

Харківський центр. Харків з 20-х років ХІХ ст. привернув увагу культурної громадськості України, бо там з'явилися перші журнали, що звертались до рідної культури: «Харківський демократ» (1816), «Український вісник» (1816-1819 рр), «Український журнал» (1824-1825 рр.) Там сформувалася харківська школа романтиків: Л. І. Боровиковський, П. П. Гулак-Артемівський, В. М. Забіла, А. Л. Метлинський, М. М. Петренко, там проявився талант Г. Ф. Квітки - Основ'яненка, закладались основи реалістичної прози. У живописі почалося формування художньої школи, яскравим представником якої став Д. І. Безперчий.

Велика робота в кінці ХІХ ст. триває в Імператорському Харківському університеті, особливо в галузі філології, етнографії, історії. На початку ХХ в. видатні художники і вчені в галузі історії, етнографії, літератури, мистецтвознавства, живопису та графіки закладають основу формування нового східноукраїнського осередку самобутньої культури, заснованого на народних традиціях. Слід згадати проф. М. Ф. Сумцова, акад. Д. І. Багалія, художників М. Д. Раєвську-

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 27 з 65	

Іванову, С. І. Васильківського, М. С Ткаченко, М. А. Беркоса, акад. Н. С. Самокиша, письменницю Х. Д. Алчевську.

У Харкові був споруджений перший в формах УАМ науково-дослідний комплекс – *Харківська сільськогосподарська селекційна станція* (Московський проспект, 142, 1909-1911 роки, архітектори Є. М. Сердюк, М. Ю. Харманський). Тепер це – НДІ рослинництва, селекції та генетики. Архітекторами харківського центру УАМ були побудовані об'єкти як на території України, так і на Кубані. Євген Сердюк вирішив проблему «ахіллесової п'яти» новітнього стилю – певної неузгодженості між планом будівлі та її фасадом. В с. Дослідному під Носівкою на Чернігівщині збереглися будинки його селекційних станцій (1909–1913).


Інший видатний представник УАМ – *Сергій Тимошенко* (1881-1950) народився на Полтавщині в культурній і патріотично налаштованій родині, яка подарувала Україні ще одного сина – академіка *Степана Прокоповича Тимошенка* (1878-1972) – всесвітньо відомого вченого в галузі опору матеріалів та будівельної механіки, одного з засновників Академії наук України, дійсного члена низки Академій наук, доктора honoris causa багатьох університетів та інститутів. Сергій Тимошенко закінчив Петербурзький інститут (1906 р.), отримавши диплом цивільного інженера. Саме він 1905 р. започаткував серед студентів підпільний гурток вивчення української архітектури, котрий пізніше, через чотири роки, буде легалізовано і перетвориться на своєрідний петербурзький осередок розвитку УАМ. По закінченні С. П. Тимошенко працює у Ковелі на спорудженні залізничного вокзалу за проектом О. М. Вербицького, пізніше – у проектному бюро Південно-Донецької залізниці. Там він проектує зокрема, кілька будов Кубансько-Чорноморської козачої залізниці (1911-1916 рр.). Серед цих проектів досить значними були вокзали на станціях у Катеринодарі, станціях Ведмедівській, Старомишастівській, Титрівській та ін. й низка житлових будинків при них. Всі вони виконані з цегли, мають в багатьох випадках шестикутні трапеційної форми вікна і двері добрих пропорцій, фризи з червоної цегли. Більшість з цих споруд мали прості та раціональні форми, лише деякі з них дістали ускладнені рішення, як це можемо спостерігати у будинку Ведмедівської станції, архітектурний образ якого набув рис експресивності, навіть гротесковості.

Найліпшими спорудами С. Тимошенка вважаються *будинки І. Бойка на Мирносицькій, 44* (1911-1913 рр.), *Попова на Катеринославській, 46* (1912 р.), *кам'яниця на вул. Петинській, 26* (1914-1915 рр.) в Харкові. Вестибюль і хол першого з них, що дістав дуже імпозантну зовнішність при асиметричній композиції фасаду, прикрашали монументально-декоративні розписи *М. С. Самокиша* та *С. І. Васильківського*. Майже в усіх творах, опанувавши народні традиції хатнього і культового будівництва та досягнення українського бароко, С. П. Тимошенко переводить їх мотиви у композиції модерну, котрі найчастіше мають раціоналістичну основу. Це найсильніше доводить один з його будинків – *міська школа-гімназія*, що потім дістала імя Т. Г. Шевченка, в Лозовій-Павлівці поблизу Харкова (1914-1916 рр., тепер – вул. Чугуївська, 35).

З 1919 р. на його долю випаде еміграція: 1921-1923 рр. він перебуватиме у Львові, з 1923 по 1929 викладає в Українській господарській академії в Подебрадах поблизу Праги, а пізніше, 1929-1941 рр., працює у Луцьку. Після повторного приєднання західних земель до СРСР С. П. Тимошенко змушений знову емігрувати, спочатку до Варшави, а після закінчення Другої світової війни – в Пало Альто, що в Каліфорнії (США), де розробляє проекти п'яти церков, частину з яких було реалізовано. Головним в творчості цього патріота-архітектора був розвиток здобутків української архітектури минулих епох і поєднання їх з характерними проявами модерну.

Львівський центр.

На зламі XIX і XX століть народилась *сецесія* – стиль, що визначив архітектурне обличчя Львова першого десятиріччя XX ст. Для архітектури в стилі сецесія характерні еркери (виступаючі частини фасадів), балкони, високі дахи, вежі, великі засклені вітрини нижніх поверхів, вікна різноманітних форм і розмірів. У конструкціях будівель широко використовували метал, скло, бетон, залізобетон (для склепінь, фундаментів, каркасів будівель). Фасади сецесійних будинків часто виглядають, немов картини, що свідчить про витончену фантазію будівничих і митців. Улюблені мотиви сецесії в декорі: рослинні орнаменти, квіти на довгих витких стеблинах, лебеді, східні мотиви, гуцульські орнаменти. Віконні і дверні прорізи облямовані ліпниною. Фасад часто оздоблено керамічними плитками, майолікою, кольоровою цеглою.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 28 з 65	

В епоху сецесії досяг розквіту художній метал. В єдиному стилі виконували різні деталі: рами для вікон, двері, карнизи, дверні ручки, поштові скриньки, дзвінки.

Принципи модерну тут пов'язувалися з елементами народного мистецтва, а в декоративне оздоблення фасадів впроваджувалася народна орнаментика. Зразками українського модерну стали: *будинок страхового товариства «Дністер»* (тепер поліклініка), *будинок Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка* (тепер корпус музичного училища), *будинок Українського педагогічного товариства* (тепер корпус Львівського лісотехнічного університету), *«Академічний дім»* (тепер корпус Української академії друкарства та ін.

Але спорудою, що по-справжньому відкрила епоху сецесії у Львові, став знаменитий колись *Пасаж Миколая (1899-1900)*, зруйнований під час бомбардування міста в 1944, архітектори А. Захарієвич і І. Левинський). Фасади кращих львівських будинків 1900-1908 років, споруджених Тадеушем Обмінскі, Альфредом Захарієвичем, Владиславом Садловскі, Олександром Лушпинським, Юзефом Піонтковскі, Саломоном Рімером, Августом Богохвальскі та іншими архітекторами становлять приклад композиційного об'єднання будівельної конструкції та орнаменту; скульптурні, керамічні, металеві оздоби пропорційно і ритмічно відповідають архітектурі. Провідним архітектором Львова періоду «орнаментальної» сецесії був **Тадеуш Обмінскі**. Творчо застосовуючи ідеї загальноєвропейського стилю “ар нуво”, він створював виразні й емоційні архітектурні образи.


Архітектурна думка Львова, починаючи з 1898, перебувала під певним впливом глави віденської школи Отто Вагнера. Такою була, зокрема, теорія «раціональної архітектури» І. Левинського. Як і Вагнер, Левинський не відмовляв орнаменту в його «естетизуючій» ролі, вказуючи при цьому на його обов'язкову тектонічність. «Вагнерістські» погляди разом з Левинським сповідували його учні та співпрацівники – А. Захарієвич, В. Садловскі, О. Лушпинський, Т. Обмінскі.

Водночас для львівської архітектури початку ХХ ст. важливими були пошуки нового національного стилю. Вони відбувалися загалом в рамках національно-романтичних відгалужень сецесії. Проблема неоромантичного освоювання народних художніх традицій цікавила львівських художників ще з кінця ХІХ ст. Головним джерелом, надихаючим на створення нового національного стилю, стало непрофесійне мистецтво горян Карпат. Опрацювати естетику “карпатського” стилю намагався в 90-х роках ХІХ ст. ще Юліан Захарієвич. Втіленням ідей нового стилю стали будинки т.зв. «*гуцульської сецесії*», споруджені за принципом сублимації народної архітектури фірмою **І. Левинського** (в ній брали участь Т. Обмінскі, О. Лушпинський, Лев Левинський та інші). Це *Бурса дяків собору св. Юра* на вул. Скарги (тепер Озаркевича), *Кредитне товариство «Дністер»* на розі вул. Руської та Підвальної, *гуртожиток “Академічний дім”* на вул. Супінського (нині Коцюбинського), №21, *Бурса інституту «Народний Дім»* на вул. Курковій (нині Лисенка) № 14-14а, *Гімназія і бурса Українського педагогічного товариства* на вул. Потоцького (нині Чупринки), № 103. Для цих споруд є характерними загальні експресивні об'єми, пластична виразна конфігурація дверних прорізів, вікон, піддашся, складних обрисів дахів з великими схилами, іноді з вежею, подібною до дзвіниці гуцульської церкви. Декор і колористична гама народного мистецтва обіграються в оздобленні будинків металом і керамікою.

На зламі ХІХ-ХХ ст. цікавив львівських будівничих і трансформований на засадах сецесії «**закопянський стиль**»: *критий манеж товариства «Сокіл»* у Львові на вул. Цетнерівській (нині Черемшини), *вілла Мечислава Пашкудського* на вул. 29 Листопада (нині Коновальця), № 98, *польський «Академічний дім»* на вул. Лозинського (тепер Герцена), № 7.

Василь Кричевський (1872-1952)

Василь Кричевський – унікальна постать в історії українського мистецтва ХХ століття. Митець працював у царині архітектури, дизайну, малярства, книжкової й станкової графіки, театральної декорації, оформлення кінофільмів. Він навчався, крім Залізнично-Технічного училища, у відкритій Школі рисування Марії Раєвської-Іванової в Харкові, що була однією з перших художньо-промислових шкіл країни. Її вихованці разом з мистецькою грамотою набували і певних ремісничих професій, знали на стінопису, на розписах порцеляни і фаянсу, випалюванні по дереву, на живопису по оксамиту і атласу, на оздобленні кахляних печей. Школа була популярною далеко за межами Харкова, звідси починали свій шлях майже всі відомі митці і архітектори Харкова другої пол. ХІХ– поч. ХХ століття, серед яких художники-пейзажисти Сергій

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 29 з 65		

Васильківський, Михайло Ткаченко, Олександр Виезжев, Микола Уваров, архітектори Олексій Бекетов, а згодом і В. Кричевський. Закінчивши навчання у Залізнично-Технічному училищі і працюючи в міській управі у М. Бабкіна, юнак розпочинає свій шлях в архітектуру за сприяння Сергія Загоскіна, який був міським архітектором Харкова. Під його проводом Василь виконував окремі замовлення, робив технічні обчислення, вчився перспективи, студіював спротив матеріалів та займався спеціальними фаховими дисциплінами.

Три роки, починаючи з 1889-го – року знайомства із С. Загоскіним – В Кричевський працює його технічним помічником і як член родини живе в його домі. Разом з братами Загоскіними відвідує численні публічні університетські лекції. На початку 1892 року, за клопотанням С. Загоскіна, його приймають на службу до міської управи, але тепер вже помічником міського архітектора. Тут він знайомиться з теоріями Дж. Рьоскіна та В. Морріса, які обстоювали відродження стародавніх народних традицій. Заглиблення В. Морріса – цієї «універсальної людини» – в народне мистецтво, його бачення підвалин відродження мистецтва в індивідуальній народній творчості, на відміну від машинізованого наступу індустрії, знаходило чутливий відгук в душі юнака.

З цього часу і починається його систематична робота, яка, власне, продовжувалася потім все життя, над фіксуванням, збиранням і вивченням пам'яток народної творчості – чи то були старовинні вишивки, чи давні селянські хати, церковні гапти чи вироби народних гончарів. Зарисовуючи все, що привернуло його увагу, він так звекає до цієї фіксації, що вона стає його повсякденною потребою, перетворюється на свого роду графічний щоденник.

На початку 1893-го року В. Кричевського запрошує до себе один з найвідоміших у той час архітекторів Харкова – Олексій Бекетов. Десять років праці у Бекетова, в тому числі сім років «служби на залізниці» – як називає сам Кричевський «Службу путей и зданий», – були роками його професіонального становлення, роками вироблення свого мистецького почерку в архітектурі.


Він був прискіпливим дослідником народного мистецтва, виступав у пресі зі статтями з нагальних питань художнього життя. На початку ХХ століття він створив десятки проектів приватних будинків та громадських установ, що засвідчило досконале знання архітектором конструктивних, композиційних та декоративних особливостей різних стилів. Однак В.Кричевський шукав власний шлях, уособленням якого став будинок *Полтавського губернського земства* (1903 – 1908), запроектований ним у традиціях української народної архітектури.

Полтавське земство – пам'ятка знакова з кількох позицій. Якщо до початку будівництва дехто іронічно висловлювався щодо української архітектури, то після завершення споруди мало хто наважувався заперечувати існування самостійного українського стилю. У Полтавському земстві – від оформлення фасаду і до найменших деталей внутрішнього опорядження – усе, за задумом автора, мало бути витримане в єдиному ключі – від застосування традиційних матеріалів до випробуваних віками і творчо трансформованих митцем народних архітектурних форм.

Уже сам силует будівлі, з чітко виявленим дахом, з високими баштами обабіч головного центрального об'єму був не схожий на все те, що споруджувалося тоді в Україні, а тим паче у провінційно-тихій і майже всуціль, крім центру, тоді одноповерховій Полтаві. З чим тільки не порівнювали споруду автори публікацій про новий будинок Полтавського земства – і з монастирськими будівлями, і з німецькими замками. Не порівнювали тільки з полтавською хатою, ідея якої якраз і лежала в основі споруди. В.Кричевський дав приклад продуманого використання спадщини українського народного будівництва як у загальній просторово-композиційній структурі, так і в окремих деталях: шестикутній формі дверей та вікон, керамічних вставках на фасаді, високому черепичному даху тощо (рис. 1.96).

В українському стилі В.Кричевський запроектував близько двадцяти будинків. Правда, подекуди йому доводилося зводити споруди на закладеному раніше фундаменті (училище імені Грушевського в Києві), або декорувати фасади вже існуючих будинків (будинки І.Щітківського й М.Грушевського в Києві).

Губернське земство – будинок адміністративного призначення, що має Ш-подібний план, складений архітектором О.Ширшовим. У його середній частині розміщується вестибюль, центральний хол з парадно розкритими сходами, оточеними колонадою другого поверху, та великий зал засідань. Центральні сходи мають поручні, дизайн котрих навіяний формами

	<p>КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни</p>	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 30 з 65	

українського посуду, а саме унікальними українськими куманцями; орнаменти вкривають і штукатурку стін, і кахлі стовпів (рис.1.103-1.104).

Кричевським було виконано понад п'ятсот робочих креслень проекту. Від загального об'єму споруди до найменших деталей інтер'єрів – усе було докладно опрацьовано автором. Силует, пропорції і сам характер споруди земства в основі своїй був пов'язаний з полтавською селянською хатою, що стає особливо помітним, коли простежувати розвиток архітектурного задуму Кричевського, починаючи з перших варіантів проекту. Ретельно ознайомившись з творчими можливостями опішнянських майстрів, вивчивши їхній технологічний досвід. Кричевський здійснює кілька поїздок на керамічні заводи Варшави, Кракова і Відня, щоб мати уявлення про європейські досягнення у використанні цього матеріалу. Крім глини, так само доречно і гармонійно використане скло – вітражі у вікнах над головним входом та над балконом і вітражі-вставки в оформленні дверей, а також дерево, прикрашене різьбленням. Однією з найприкметніших ознак є живописне розв'язання екстер'єру та інтер'єру споруди, засноване на традиціях народної архітектури.

Збережені тут і народні традиції акцентування вікон, затінення входу, орнаментациї внутрішніх стін. Вивчаючи архітектуру різних куточків полтавської землі, Кричевський прагнув синтезувати її характерні риси у споруді земства. Цю жидею єднання полтавських земель він втілює в оформленні фасаду гербами повітових міст Полтавщини. Уже одна ця праця з розшуку архівних матеріалів, документів, історичних описів чи зображень них гербів мала і мас велику наукову цінність.


Акцентування даху, вікон, входу, орнаментация стін (також і обрамлення вікон, дверей) – все в споруді брало початки в традиціях виробленого віками народного будівництва. Інтер'єр будинку сповнений динамічних і заспокоєних переходів від простору вестибюля першого поверху через широкі марші парадних сходів на другий поверх, гармонійно обрамлених овальними арками, які відкривають простори правого і лівого крила. Кожна деталь — колони, перила сходів, стовпи арок, балюстрада вестибюля другого поверху, балки перекриття – усе вкрито майоліковими стилізованими рослинними й геометризваними орнаментами, в основі яких лежить народна символіка. Крім керамічних і майолікових візерунчастих плиток, орнаментовані і дерев'яні деталі споруди – двері, різьблені орнаменти на яких ніде не повторюються, дерев'яні поруччя балкона в залі засідань другого поверху.

З появою будинку Полтавського земства розпочався не тільки новий етап української архітектури, а й української художньої культури взагалі. Не просто поєднавши різні види мистецтва, а втілюючи їх органічну взаємодію і гармонійне існування у просторі. Кричевський у споруді земства сягає художнього синтезу. Того синтезизму, що означає стилістичну цілісність, ясність і зрілість творчого мислення митця, здатного втілити монументальний образ *Gesamtkunstwerk*, – тобто твору, народженого щільним взаємопроникненням, злиттям різних мистецтв, тим злиттям воедино, що дає їхню нову якість, можливу лише за умови існування цієї цілісності. «Цей будинок, – пише В. Чепелик, – став наочним свідченням нової стадії розвитку нашої культури, що почала виходити із закритого, так би мовити, «інтер'єрного» стану і відкривати свій екстер'єр».

З 1910 року Василь Григорович оселяється в домі Грушевського. На піддашші цього будинку у величезній залі Кричевський розташовує свою багатющу збірку виробів українського народного мистецтва, що їх безперервно збирав у часи своїх зарисовок по селах, а також унікальну колекцію старовинних українських килимів.

В 1911 році Кричевський разом із М. Грушевським подорожує по Італії. В роки революції Кричевський бере активну участь у будівництві Української Держави. Та зимою, в січні 1919 року за старим стилем, московські червоні банди Муравйова оточили Київ і гарматними пострілами зруйнували будинок Грушевського. Таким чином, загинули, крім усього майна мешканців, дві великі мистецькі збірки – М.С. Грушевського та В.Г. Кричевського, які вміщували в собі головним чином пам'ятки української старовини.

Двічі Василя Григоровича арештовує ЧК. Взимку 1919 року він навіть потрапляє до камери смертників. Лише втручання студентських та громадських делегацій, що вимагають його звільнення, рятує йому життя. Літом 1919 року Василь Григорович повертається до Києва і продовжує свою педагогічну працю в Академії мистецтв. Але із встановленням московсько-


	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 31 з 65		

більшовицького режиму вона ліквідується. Ще у 1918 році постав окремий Архітектурний інститут, і в 1922 Василь Григорович був запрошений до нього на професора. Архітектурний інститут в скорому часі (1924) перейменовують на Київський художній інститут, професором якого, а пізніше керівником кафедри малярства був Василь Григорович, аж до початку Другої світової війни.

У ті роки в Києві будувалося багато прибуткових будинків, і В. Кричевському доводилось робити проекти невеликих міщанських будинків. Так він заробляв собі на життя, а брату – Федіру Кричевському – на навчання в Петербурзькій академії мистецтв. Незабаром з'явилися і власні замовники.

Восени 1943 року він залишає Київ, і його подальші шляхи пролягають через Чехословаччину, Австрію, Німеччину, Францію, а 1947 року разом з дружиною та дочкою мистець оселився у Венесуелі, в Каракасі, де й помер 1952 року. Під час втечі з Києва були викрадені валізи мистця з цінними рукописами та матеріалами, а скрині з малярськими працями загинули у Словаччині. Він стоїчно переніс цей страшний удар, і згодом, уже в еміграції, по пам'яті намагався дещо із втраченого поновити.

Про роль і місце В. Г. Кричевського в українській культурі гарно сказав його молодший сучасник, художник і поет Святослав Гординський: «Якщо уявити собі мистецтво якогось народу як храм, що опирається на колони, то, власне, однією з таких колон українського мистецтва був Василь Григорович Кричевський».

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 32 з 65		

Лекція № 6

Тема лекції: **Формування раціональних стилів в архітектурі та дизайні.**

План лекції

1. Формування раціональних стилів в архітектурі та дизайні.
2. Чинники та впливи.
3. Німецький напрямок розвитку дизайну.
4. Вивчення стилю Баухауз.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Формування раціональних стилів в архітектурі та дизайні

Німецька школа дизайну


«Баухауз». Творчість Вальтера Гропіуса

Баухауз – найвпливовіша школа прикладного мистецтва, дизайну та архітектури ХХ століття. За чотирнадцять років свого існування вона справила художню революцію. Представники Баухауза стали основоположниками принципу практичної користі і раціональності форм, заклали новий підхід до навчання, роботи з міськими ландшафтами, меблями і предметами побуту.

25 квітня 1919 року в Веймарі відкрилася Вища школа будівництва і художнього конструювання – Баухауз. Її директором став **Вальтер Гропіус** (1883-1969), тоді вже відомий архітектор, аристократ, офіцер, що пройшов Першу світову війну.

Ще в 1915 році Вальтер Гропіус був рекомендований на пост директора Художньо-промислового училища у Веймарі його засновником і колишнім керівником бельгійцем Анрі Ван дер Вельде, інтернованим з Німеччини як громадянин ворожої держави. Тоді Гропіус запропонував власні «Пропозиції по створенню учбового закладу як консультаційної організації з художніх питань для промислового, ремісничого і кустарного виробництва», де був висловлений план по реорганізації художніх шкіл Веймара. Його проект не був прийнятий, проте після утворення вільної держави Саксонія-Веймар з Гропіусом були відновлені переговори, і в 1918 році його призначили директором Саксонсько-Веймарської школи прикладного мистецтва і Школи витончених мистецтв у Веймарі. В 1919 році завдяки зусиллям Гропіуса відбувається злиття обох шкіл у вигляді Вищої школи будівництва і художнього конструювання «Баухауз» (Bauhaue), що в перекладі з німецького означає «дім будівництва».

Це був революційний по своїй спрямованості художній учбовий заклад, де Гропіусу вдалося зібрати цілу плеяду відомих архітекторів, художників і скульпторів того часу. Там викладали архітектори та художники Людвіг Міс ван дер Рое, Пауль Клес, Іоганн Іттен, Тео ван Дусбург, Бруно Таут, Ель Лісицкий, угорський дизайнер Ласло Моголи-Надь, російський художник Василь Кандінській, живописець Ліонел Файнінгер, скульптор Герхард Маркс і багато інших.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 33 з 65	

Гропіус вважав, що кожен художник повинен знати ремесло і немає різниці між художником і ремісником. Ці та інші принципи він закріпив в декларації 1919 року. «Архітектори, скульптори, художники, ми всі повинні звернутися до ремесел. Немає більше «мистецтва як професії». Не існує принципової різниці між художником і ремісником. Художник – лише найвищий ступінь ремісника.» Ідея Гропіуса була проста – він хотів готувати художників-універсалів.

Принцип організації учбово-виробничих майстерних «Баухауза» був заснований на тому, що на чолі кожної з них стояло два керівники – майстер (технічна підготовка *Werklehre*) і художник (художня підготовка *Kunstlehre*). Викладання будувалося на позиціях послідовного функціоналізму, де все, «що добре виглядає, – добре функціонує». Студенти і викладачі повністю відмовлялися від якого-небудь декору і орнаментів, від того, що було створене до них і заважало своєю звичністю, і створювали власні твори тільки на основі гармонії конструкції, правильного ритму ліній і мас, які б несли все основне навантаження.

В багатьох речах конструкція була не стільки закладена, скільки підкреслена, – саме вона і була основною декоративною стороною конструктивістського дизайну, з ясною красою геометричних ліній і форм. Викладачі і студенти в буквальному розумінні розкладали на складові елементи архітектуру і меблі, фігуру людини і оформлення інтер'єрів, щоб переосмислити це і постаратися зібрати все по іншому, більш раціонально і зручно.

Студентам Баухауза було від сімнадцяти до сорока п'яти років. З огляду на важкий повосенний період, Гропіус переконав Веймарської міністерство освіти скасувати плату за навчання і призначити фінансову допомогу тим студентам, чії роботи були комерційно успішні. Вступити в Баухауз могли і чоловіки, і жінки. У перші роки дівчата розподілялися переважно в ткацькі і текстильні цехи. Гропіус вважав, що робота з металом і архітектура не підходять жіночим типом мислення. Цікаво, що одна з найвідоміших студенток Веймарського Баухауза Маріанна Брандт працювала саме в металевому цеху і в 1928 році стала його керівником.

Атмосфера, створена в школі, була настільки демократичною, що тут віталися всі форми експериментів, будь-які несподівані, ексцентричні і оригінальні ідеї, які дозволили б знайти новий напрям в дизайні, підкреслити в виробках їх екологічну, економічну і фізичну функціональність. В майстернях «Баухауза» велася робота над архітектурними проектами, меблями, рекламою і афішами, плакатами, посудом з металу і скла. Це був перший експеримент по розробці меблів для магазинів з урахуванням серійного виробництва. Саме в цей період Гропіус написав: «Історична місія архітектора завжди полягала в досягненні повної координації всіх зусиль, направлених на створення фізичного середовища людини».

Перша навчальна програма Баухауза складалася з трьох курсів: підготовчого, практичного та будівельного. На підготовчому студенти вивчали основи форми і роботи з матеріалами. На практичному – займалися ремеслом, створювали продукцію для масового споживання, детально вивчаючи проблеми форми і кольору. У кожній майстерні навчали роботі з певним матеріалом: каменем, деревом, металом, глиною, склом, текстилем, кольором. На будівельному курсі підмайстри працювали на будівельних майданчиках.

У Баухаузі були організовані музичні і танцювальні вечори, лекції та концерти. На них могли приходити не тільки студенти, викладачі, інші дизайнери та архітектори, а й місцеві жителі. Таким чином художники могли поспілкуватися з простими людьми, для яких вони проектують свої об'єкти, а люди, не пов'язані з мистецтвом, дізнатися трохи більше про дизайн і архітектуру.

Метою керівника «Баухауза» було забезпечити виробництво дешевих, але високоякісних предметів побуту, у тому числі предметів меблів і автомобілів. На відміну від традиційних ремісничих училищ Гропіус і його школа працювали не над одиничними предметами, а над еталоном для промислового виробництва, тому кожний студент школи володів знанням виробничого процесу розроблюваного їм предмету від початку до кінця.

Авангардистські дії Гропіуса прийшлися не до смаку консервативному суспільству у Веймарі – конфлікт продовжувався декілька місяців, внаслідок чого, не бажаючи йти на компроміс, в 1925 році Гропіус був вимушений переїхати з Веймара в промислове місто Дессау. Так, в 1925–1926 роках він в співпраці з Адольфом Мейером спроектував і побудував новий експериментальний комплекс учбових будівель, майстерень і гуртожитків «Баухауза», який сьогодні вважається вершиною його ідей і одним з самих відомих архітектурних проектів в його



творчій біографії. Основними досягненнями Гропіуса при проектуванні цієї нової школи вважається повна відсутність декору при чітко виявленій конструктивній основі споруди і той факт, що різні його частини виконані з різних матеріалів, що відповідає призначенню тих або інших приміщень — будівля до сьогоднішнього дня вважається одним з шедеврів функціоналізму.

В 1928 році через великий тиск на школу консервативних представників офіційного мистецтва Гропіус передав пост директора «Баухауза» Адольфу Мейеру і разом з своєю другою дружиною Ільзой Франк переїхав до Берліна, щоб продовжувати працювати у власному архітектурному бюро.

В 1923–1933 роках він виконував серію проектів автомобільних кузовів для фірми «Адлер». В 1929 році йому було привласнено звання доктора Технологічного інституту в Ганновері і він був вибраний віце-президентом Міжнародного конгресу сучасної архітектури, який заснував його не менше іменитий колега Ле Корбюзьє. Проте ж його дітище «Баухауз» спіткала сумна доля — після ще одного переїзду, на цей раз до Берліна, в 1933 році, в перші місяці приходу до влади націонал соціалістів на чолі з Гітлером, школа була закрита як «розсадник мерзотного інтернаціоналізму», а багато викладачів і учнів відправлено до концтаборів або убито.

Після виходу з «Баухауза» головним завданням Гропіуса на початку 30-х років стала розробка нового архітектурного методу, який допоміг би створити індустріальне житлове будівництво, вирішуючи в німецьких містах все більш гостру житлову проблему. Перша світова війна в буквальному розумінні сприяла здійсненню новачійних ідей Гропіуса, вдихнула в них життя і економічну раціональність. Житло повинне було відповідати певним вимогам, головними з яких вважалися дешевизна, функціональність і комфорт. Приміщення для житла замислювалося невеликим за розміром, проте відповідало всім вимогам комфорту, гігієни і естетики – і що, безумовно, було найбільш важливе, споруда повинна бути вигідною для виробника. В уявленні Гропіуса це своєрідний конструктор, виробництво і монтаж якого держава могла поставити на потік з мінімальними витратами.


Під впливом роботи в «Баухаузі» Гропіус розробив метод індустріального житлового будівництва, в якому стандартні будинки розміщуються паралельними рядами, а всі квартири в них поставлені в рівні умови – забезпечені освітленням, каналізацією, вентиляцією і опаленням. Так заклалися основи *раціоналізму*.

В 1937 році Гропіус прийняв запрошення Гарвардського університету і переїхав в США. Педагогічна діяльність була пов'язана з рисою його характеру — він умів слухати інших і віддавати їм належне. Успіх Гропіуса як педагога і організатора обумовлений його здатністю бачити поставлені перед ним проблеми з усіх сторін. Гропіус завжди був готовий радитися і вчитися у інших, коли відчував, що йому можуть повідомити що-небудь цінне. Його готовність зрозуміти думку інших давала можливість студентам вільно проявляти творчі здібності і привертала до нього людей.

«В архітектурній освіті навчання методу важливіше, ніж чисто професійні навички. Об'єднання в єдине ціле знань і досвіду має найважливіше значення з самого початку навчання, і лише тоді ми зможемо виховати в студентах комплексне розуміння своєї спеціальності».

Чому Баухауз мав таке важливе значення для архітектури та дизайну? Нижче наведений текст, що був розміщений на обкладинці книги Герберта Байера «Баухауз 1919-1928». Книга була видана в 1938 році до ретроспективи Баухаузу в Музеї сучасних мистецтв в Нью-Йорку, коли принципи Баухауза вже мали значний вплив в світі мистецтва та дизайну.


1. Баухауз сміливо приймає машини, як інструмент, гідний художника;
2. Баухауз вирішує проблему хорошого дизайну для масового виробництва;
3. Баухауз збирає на своїх факультетах більше видатних художників, ніж будь-яка інша школа мистецтв;
4. Баухауз долає прірву між художниками і промисловістю;
5. Баухауз ламає систему, яка розділяє «образотворче» і «прикладне» мистецтво;
6. Баухауз розуміє, що можна навчити техніці, але не можна навчити творчої винахідливості;
7. Будівля Баухауза в Дессау — головна архітектурна споруда 20-х років;
8. Методом проб і помилок Баухауз придумав новий і сучасний вигляд краси;

	<p>КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни</p>	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 35 з 65	

9. І, нарешті, тому, що вплив Баухауза поширився на весь світ і є особливо сильним сьогодні в Англії і Сполучених Штатах.

Баухауз був першим подібним навчальним закладом, його ідеї та принципи миттєво поширилися серед креативної спільноти ХХ-го століття і залишаються актуальними донині.

Майже 100 років тому учні Баухауза придумали будинки, предмети і меблі, без яких ми не уявляємо свого життя сьогодні. Доступність, функціоналізм і естетика – цими критеріями керуються багато сучасні дизайнери і архітектори. «Менше – означає краще» – принцип, який ми розуміємо вже майже інтуїтивно.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 36 з 65		

Лекція № 7

Тема лекції: **Формування авангардних стилів в Росії та Україні.**

План лекції

1. Конструктивізм, функціоналізм та раціоналізм.
2. Харківська, київська та львівська школи авангарду.
3. ВХУТЕМАС.
4. Вивчення паперової архітектури та конструктивізму.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції


Конструктивізм, функціоналізм та раціоналізм Формування авангардних стилів в Росії та Україні

Розвиток конструктивізму почався з українського та російського авангарду, з живописного та графічного напрямку (В.Татлін, О.Родченко, В.Кандинський). Об'єднання «Синій вершник», метою якого було звільнення від скам'янілих традицій академічного живопису, було засновано у грудні 1911 року в Мюнхені Василем Кандинським і Францем Марком. Картина «Синій вершник» В.Кандинського дала назву виставці авангарду, звідки почав розвиватися німецький напрям авангарду, що втілювався пізніше у Баухаузі. Водночас подібні течії формувалися в Нідерландах – Група «Де Стайл» (неопластицизм), в Німеччині. Із США в 1910-11 роках приходили ідеї органічного раціоналізму Ф.-Л. Райта, що справив значний вплив своїми лекціями в Німеччині в 1910 р.

В.Гропіус та В.Кандинський поклали в основу справжній синтез всіх мистецтв, найголовнішим з яких та об'єднуючим була архітектура. Гропіус, в свою чергу, вчився у Беренса. Пізніше Баухауз вплинув на творчість Корбюзє. Так розвивалися і просувалися геніальними митцями по всьому світі витоки авангарду, раціоналізму та конструктивізму.

Авангард в Україні проявлявся на кількох рівнях мистецтва: контактному – особисті контакти митців з міжнародними авангардними рухами; освітньому – діяльність мистецьких шкіл, наприклад М. Мурашка, О. Екстер у Києві, Л. Підгородецького, О. Новаківського – у Львові, О. Архипенка – у Берліні, Парижі, М. Бойчука – у Парижі.

Витоки авангардизму, фундаментальні новації мали багато спільного з мистецтвом символістів – М. Врубеля, А. Бекліна, А. Мунка чи Я. Мальчевського – та представників ар-нуво й модерну, мета яких так само полягала в руйнуванні старого консервативного мистецтва. Символізм російських письменників, митців мав неабиякий вплив на мистецькі формування українських художників, зокрема, О. Архипенка, О. Грищенко, хоча слід пам'ятати сказане Валентиною Маркає, що становлення російського авангарду пов'язане середовищем «митців українського походження». І до них в першу чергу належали К. Малевич, В. Татлін і, звичайно, О. Архипенко.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 37 з 65		

Конструктивізм – радянський авангардистський метод (стиль, напрям) в образотворчому мистецтві, архітектурі, фотографії і декоративно-прикладному мистецтві, що отримав розвиток в 1920-х-поч.1930-х років. Характеризується суворістю, геометризмом, лаконічністю форм і монолітністю зовнішнього вигляду. Центрами конструктивізму стають ВХУТЕМАС (1920), ІНХУК (1921), театр і майстерні Мейерхольда, журнал «ЛЕФ». У 1924 році була створена офіційна творча організація конструктивістів – ОСА, представники якої розробили так званий функціональний метод проектування, заснований на науковому аналізі функціонування будівель, споруд, містобудівних комплексів.

Родоначальником конструктивізму вважається **В.Є. Татлін** (1885, Харків – 1953, Москва), який в 1913-14 створив ряд «Кутових рельєфів» (перша фаза конструктивізму). Розмах, якого досяг конструктивістський рух, в значній мірі був забезпечений Володимиром Татліним з його «мальовничими рельєфами».


У самому живопису в цей же час з'явилися і перші супрематичні роботи (тобто геометричні абстракції) **Казимира Малевича** (1879-1935), що також розвивали далі експерименти кубофутуристів, але в іншому напрямку. Об'єднував їх чистий неутілітаризм. **Супрематичний ордер** – по суті, прості, суворі геометричні форми, незамутнені площини, зрушення обсягів, їх небувалі поєднання в просторі – увійшли в свідомість архітекторів саме з подачі Малевича. Після нього архітектура остаточно перестала боятися асиметрії, нерівноваженості обсягів, забула про те, що в будинку неодмінно повинен бути фасад і що важке не може розташовуватися над легким. Зате з'явилася можливість зіграти на зіставленні масштабів, врахувати те, як падає світло і як лягають тіні, зробити будівлю різним з різних сторін. Все це дав сучасній архітектурі Малевич своїми архітектонками.

Друга фаза конструктивізму приходить вже на післяреволюційний період в Росії, і вона також пов'язана з ім'ям **Татліна**. Її знаменує створений ним проект *Монументу III Інтернаціоналу* («Вежа» Татліна, 1919-20). Тут уже створення «конструкції» підпорядковане конкретній утилітарній меті — втілення революційної ідеології більшовиків, і вже до кінця свого існування в Росії (сер.-кін. 20-х рр.) зберігає свою прихильність до цієї ідеології. При цьому сам Татлін після своєї «Вежі» не робить жодних суттєвих кроків у цьому русі і залишається ніби осторонь. На перший план виходять його соратники і продовжувачі А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова, брати В. і Г. Стенберги та ін.

Особливе місце в історії конструктивізму займає улюблений учень А.Весніна – **Іван Леонідов**, вихідець з селянської сім'ї, що почав свій творчий шлях з учня іконописця. Його багато в чому утопічні, спрямовані в майбутнє, проекти, не знайшли застосування в ті важкі роки. Сам Ле Корбюзьє називав Леонідова «поетом і надією російського конструктивізму». Роботи Леонідова і тепер захоплюють своїми лініями – вони неймовірно, незбагненно сучасні. **Функціональний метод** – це теоретична концепція зрілого конструктивізму (1926–1928 рр.), зокрема, І. Леонідова, заснована на науковому аналізі особливостей функціонування будівель, споруд, містобудівних комплексів.

Конструктивісти радянського періоду бачили головне призначення свого мистецтва в створенні агітаційно-пропагандистської продукції (агітплакати, вікна РОСТА, прикрашення міст до пролетарських свят і т.п.); в організації самого життя (довкілля, включаючи нову архітектуру, предметів побуту) за художньо-функціональних засад, розроблених ними; у впровадженні принципів художньо-технологічного проектування і конструювання, практично в будь-яке виробництво (перетворити в мистецтво, а мистецтво – в виробництво).

Ще в ту пору, коли конструктивізм, раціоналізм і інші новаторські течії були пануючими, їм вже протистояли стійкі «консерватори». Вони відстоювали своє право говорити мовою традиційних форм, що беруть початок в античній Греції, Римі, в шедеврах Палладіо і Піранезі, Расстреллі і Баженова. Найбільш відомі серед них архітектори Іван Фомін та Іван Жолтовський, прихильник Ренесансу. Під впливом тиску наростаючого тоталітаризму і сталінізму 30-х років конструктивісти опинилися в опалі. Ті з них, хто не захотів «перебудуватися», до кінця днів тягнули жалюгідне існування (або навіть були репресовані). Проте Ілля Голосов, наприклад, зумів вписатися в кон'юнктуру 1930-х і створити цікаві споруди. Брати Весніни також брали участь в творчому житті СРСР, проте такого авторитету, як раніше, вже не мали.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 38 з 65		

Стиль конструктивізм, як один з радянських стилів, звичайно, не міг обійти стороною тодішню Радянську Україну. Основних його рис на той час набули Київ, Харків та Дніпропетровськ.

Конструктивізм в Києві та Харкові

Під впливом конструктивістських ідей працювала ціла низка київських архітекторів старшого покоління (*Павло Альошин, Михайло Анічкін, Олександр Вербицький, Валеріян Риков* та інші) і нової генерації (*Михайло Гречина, Сергій Григор'єв, Дмитро Дяченко, Володимир Заболотний, Йосип Каракіс, Георгій Любченко, Ніна Манучарова, Олексій Тацій, Микола Шехонін* та ін.).

Конструктивізм у Києві був не дуже «справжній» — дефіцит залізобетону спонукав архітекторів замінити його на звичайну цеглу і потім покривати фасад штукатуркою «під бетон». Упродовж 1920-х -1930-х років у Києві з'явилося близько 150 споруд у стилістиці конструктивізму і постконструктивізму

Конструктивістські будівлі завдяки своїм архітектурно-композиційним особливостям мали значний вплив на формування архітектурного вигляду Києва у ХХ ст. Архітектурний авангард міста представлений різними об'єктами широкого типологічного ряду, які були вписані в уже сформовану історичну забудову.

Основні риси конструктивізму в архітектурі Києва:

- розміщення будинків паралельними рядами під кутом до меридіану незалежно від червоної лінії. До уваги бралися передусім інсоляція (освітлення приміщень), провітрювання і взаємозв'язок із внутрішніми просторами і з транспортними магістралями.

- *Дахи робили плоскими у формі тераси.* Їхній простір пропонувалося використовувати для відпочинку, соляріїв і навіть садів. Подібну зону на даху мав намір створити архітектор Павло Альошин у «Будинку лікаря», однак проект не реалізувався через брак коштів. Окрім того, у плоских дахів виявився дуже значний недолік: через неякісні гідроізоляційні матеріали вони протікали.


- *Горизонтальність конструктивістських споруд.* Витягнуті горизонтально будинки не були високими: три - п'ять поверхів. Архітектори передбачали стрічкові вікна на всю ширину фасаду для максимальної інсоляції. Горизонтальність київських будинків підкреслювалась цегляними або просто пофарбованими смугами

- *суцільне вертикальне скління сходових кліток.* У цілому, вертикальне вікно — добре відомий мотив в інтернаціональному стилі, який має функціональне призначення (освітлення і провітрювання сходів). Віконний проріз сходів, витягнутий на всю висоту фасаду, спроектували, наприклад, у будинку кооперативу «Арсеналець» на Грушевського, 28/2, «Будинку КВО» на Інститутській, 15/5, будинку на Інститутській, 22/7 та інших.

- *аскетизм.* Новатори заперечували будь-які запозичення зі старої архітектури і відмовлялись від будь-яких архітектурних надмірностей. Конструктивісти зазвичай не дотримувались симетрії. У Києві це проявляється переважно у громадських конструктивістських будівлях: кінотеатр «Жовтень», клуб «Металіст» (заводу «Більшовик»), клуб «Харчовик».

- *Будинки у стилі конструктивізму не мають складних криволінійних форм.* Перевага надавалась двом лініям — *прямій та колу.* Архітектори замість аркових вікон застосовували круглі або прямокутні. Будинки могли мати напівкруглі ризаліти або наріжні частини, як у Першому і Другому будинках лікаря. Зустрічаються заокруглені торці споруд. Водночас будинки наче складали з конструкторських деталей: кубів, циліндрів. Яскравими зразками у Києві є клуб «Харчовик» на Контрактовій площі, клуб «Металіст» (заводу «Більшовик») на проспекті Перемоги, клуб ОДПУ (тепер ТЮГ на Липках).


Існує цікава книжка «Втрачений авангард», видана в США 2007 року. Київ представлений у ній будинками культури «Харчовик» та «Більшовик» (останній збудовано арх. Л. Й. Мойсейовичем 1931–1934 року), житловим комплексом Українського військового округу на «Арсенальній» архітектора Й. Каракіса (1934–1936 роки), «Будинком лікаря № 1» архітектора П. Ф. Альошина 1928–1930 років та будинком міліціонерів за Бессарабкою (вул. Круглоуніверситетська, 2/1, архітектор П. Ф. Савич, 1933–1935).

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 39 з 65	

Зі всіх проектів, *реалізованих в Харкові* в 1925 - 1936 рр., найбільший інтерес представляє ансамбль *площі ім. Дзержинського (нині пл. Незалежності)*. Рішення про реконструкцію центральної частини міста було ухвалене на рівні ескізного проекту молодого архітектора-самоучки **В. К. Троценко**, згодом – одного з провідних архітекторів Харкова епохи конструктивізму. Він запропонував ідею лінійного розвитку центру міста у напрямку вул. Сумської. Головним вузлом нового центру ставала кругла площа на місці колишнього пустиря за Університетським садом. На ескізному проекті Троценко вже була визначена і формальна, і образна ідея майбутньої головної площі міста – задовго до реального проектування ансамблю вгадувалась його єдина стилістика.

Один з небагатьох втілених в життя гігантів конструктивізму – це харківський **Будинок Держпромисловості (Держпром)**. Архітектура нового комплексу несе за собою метафору: поєднання хаосу і космосу, світу, який належить реалізувати. Будівля, що функціонально є управлінським центром – символізує в собі космічний початок. Будівництво Держпрома стало початком формування цілого ансамблю, задуманого в єдиному стилістичному дусі. В кінці 1920-х – початку 1930-х рр. проводиться ряд конкурсів на розробку планувального рішення і забудови площі ім. Дзержинського. В першу чергу були реалізовані дві крупні будівлі по обох сторонах від Держпрома: *Будинок Проектних організацій і Будинок Кооперації*.

Гідні представники стилю конструктивізм в Харкові: архітектори В.К. Троценко, Я.А. Штейнберг, Г.А. Яновіцький, Г.Г. Вегман, А.Г. Мордвинів, В.А. Естровіч, П.Ф. Алешин, А.А. Таций, Е.А. Лимарь, А.Г. Молокин, Г.Д. Іконников та інші.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 40 з 65	

Лекція № 8

Тема лекції: **Модернізм та раціоналізм передвоєнного часу.**

План лекції

1. Ле Корбюзьє та його 5 принципів.
2. Міс ван дер Роє.
3. Повернення до декоративізму в кінці 20-х років.
4. Ар-деко - стиль нових технологій. Його розвиток США та в Європі.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Модернізм та раціоналізм передвоєнного часу

Ле Корбюзьє та його 5 принципів

Ле Корбюзьє (справжнє ім'я Шарль Едуар Жаннере Грі, 1887-1965) – видатний архітектор ХХ століття, один з піонерів сучасної архітектури. Творець новаторських будівель в стилі модернізму, інтернаціоналізму та бруталізму. Крім архітектури, займався плануванням міст, створив теоретичну основу для сучасного містобудування. Розглядав містобудування і архітектуру як засіб глобальних соціальних перетворень. Одним з перших активно використовував в своїх будівлях залізобетонний каркас, даху-тераси, стрічкові вікна, відкриті опори в нижніх поверхах будівель, вільне планування поверхів.

Основні періоди творчості:

Швейцарський період 1887-1917. Початок роботи і становлення.


Період пуризму 1917-1930. Проектує «білі вилли». Засновує журнал «Еспрі Нуво» («L'Esprit Nouveau»). Формулює «П'ять відправних точок сучасної архітектури».

Початок «інтернаціонального» стилю-30-ті роки. Будинок армії порятунку в Парижі (1929-31); будівля Центросоюзу в Москві (1928-33); Швейцарський павільйон в Парижі. Ле Корбюзьє був одним із засновників міжнародних конгресів СІАМ - з'їздів сучасних архітекторів різних країн, об'єднаних ідеєю відновлення архітектури. Перший конгрес СІАМ відбувся в Ла Сарра, Швейцарія, в 1928 році Містобудівні концепції Корбюзьє лягли в основу «Афінської хартії», прийнятої на IV Міжнародному конгресі СІАМ в Афінах, 1933.

Період 1940-50 рр. Модульор; плани реконструкції міст Сен-Дьє (Сен-Дьє-де-Вож) (1945) і Ла-Рошель (1946). «Променисте місто» («La Ville radieuse»).

Період «нового пластицизму» – 1950-1965. Марсельська Житлова Одиниця (Марсельський блок) (1947-52). Це роки остаточного визнання Ле Корбюзьє. Капела Роншан (1955, Франція), Бразильський павільйон в інтернаціональному студентському містечку в Парижі, комплекс монастиря Ля Туретт (1957-60), будівля Музею мистецтв в Токіо (1959), культурний центр Гарвардського університету, Карпентер-центр візуальних мистецтв (1959-1962).

На початку 1920-х Ле Корбюзьє остаточно сформулював принципи домобудівництва. У цих нескладних на перший погляд правила Ле Корбюзьє намагався сформулювати свою концепцію архітектури нового часу. Окремо подібні прийоми використовувалися архітекторами і

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 41 з 65	

до Корбюзьє, він же об'єднав їх в систему – своєрідний звід основних правил нової архітектури, і почав послідовно застосовувати в своїй практиці.

Він сформулював *п'ять принципів*:

Опори-стовпи: будинок на окремих опорах. Залізобетон дає нам окремі опори. Тепер будинок висить у повітрі, високо над землею; під будинком знаходиться сад, на даху будинку теж сад.

Дахи-сади: залізобетон – це новий матеріал, що дозволяє створити сполучену покрівлю будинку. Розуміння технології, економії, зручності і психології дозволяють реалізувати дах-терасу.

Вільне планування: застосування залізобетону допускає вільне планування. Поверхи більше не відокремлюються один від іншого, немов відсіки. Звідси – велика економія житлового обсягу, раціональне використання кожного кубічного сантиметра, велика економія матеріальних засобів.

Стрічкові вікна: вікна можуть бути протягнені уздовж усього фасаду, від одного кінця до іншого.

Вільний фасад: фасади – це легкі пластини ізолюючих стін і вікон. Фасад звільнений від навантаження

ЮНЕСКО:

Вілла Ла Рош і Жаннере, Париж, регіон Іль-де-Франс (1923);

Містечко «Сучасні будинки Фрюже», Пессак, (1924);

Вілла Савой, Пуассі, регіон Іль-де-Франс (1928);

Житловий будинок в Порт Молітор, (1931);

Житлове селище «Променисте місто», Марсель, (1945);

Мануфактура Дюваль в Сен-Дьє-де-Вож, (1946);

Капела Нотр-Дам-дю-О, Роншан, (1950);

Будиночок Ле Корбюзьє в Рокбрюн-Кап-Мартен, (1951);

Монастир Сен-Марі-де-ля-Туретт, (1953);

Будинок культури Фірміні, регіон Рона-Альпи (1953).

Твори Ле Корбюзьє, внесені до списку світової спадщини ЮНЕСКО, по всьому світу:

Маленька вілла на березі Женевського озера, Швейцарія (1923);

Будинок Гіетт, Антверпен, Фландрія, Бельгія (1926);


Будинок Вайссенхоф-Зідлунг, Штутгарт, Німеччина (1927);

Багатоквартирний будинок Кларте, Женева, Швейцарія (1930);

Будинок Куручета, Ла-Плата, Аргентина (1949);

Комплекс Капітолія в місті Чандігарх, Індія (1952);

Національний музей західного мистецтва в Токіо, Японія (1953).

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 42 з 65	

МОДУЛЬ №2. «РОЗВИТОК ОСНОВНИХ ТЕОРЕТИЧНИХ НАПРЯМІВ ТА ТЕНДЕНЦІЙ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ КІНЦЯ ХХ ТА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.».

Лекція № 9

Тема лекції: Раціоналізм 30-50-хх років.

План лекції

1. Вплив на розвиток європейського дизайну групи «Де Стайл».
2. Неофункціоналізм 1930-80-х рр.
3. Скандинавський стиль. Сучасні стилізації.
4. Дизайн 30-50хх років. Вивчення стилів «Де Стайл». П. Мондріан. Раціоналізм

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Модернізм 30-50-хх років


Архітектурний модернізм включає такі архітектурні напрямки, як європейський функціоналізм 20-30-х років, конструктивізм і раціоналізм в 20-х роках СРСР, рух «Баухауз» в Німеччині, інтернаціональний стиль, бруталізм, органічну архітектуру. Таким чином, кожне з цих явищ – суть одна з гілок загального дерева архітектурного модернізму. Вже на початку ХХ ст. модернізм почав витісняти такі художні течії і стилі, як символізм, модерн (сецесію), неокласику, і став провідною течією в художній культурі ряду європейських країн – Франції, Італії, Німеччини, Росії. Справжнім розквітом модернізму стали 20-30-ті роки, коли він поширився за межі Європи, перш за все в США. Форми і прийоми модернізму до сьогодні характерні для творчості багатьох художників. Філософія модернізму базується на ідеях про неможливість пізнання і відтворення сучасного світу засобами класичної культури.

У літературі того часу найповніше ці риси виражені в романах Ф. Кафки, Дж. Джойса, поезії Еліота, в музиці І. Стравінського, Д. Шостаковича, А. Шонберга, А. Вебера, А. Берга та ін. В живописі – В. Кандинський, К. Малевич.

Відкидаючи реалізм, демократизм та гуманізм, – модернізм вдавався до новітніх філософських вчень, як волюнтаризм, інтуїтивізм А. Бергсона, психоаналіз З.Фрейда, екзистенціалізм Ж.-П.Сартра і А. Камю.

Складна і трагічна епоха, якою була Перша світова війна і повоєнний час, приводила в табір модернізму не тільки філософів і художників, а й багатьох учених, серед яких можна назвати А. Ейнштейна, Н. Бора, Н. Вінера та ін.

Основи *раціоналізму*, одного з відгалужень модернізму, закладалися ще в кінці ХІХ в. (Творчість Л. Г. Саллівена в США, Х. П. Берлаге в Нідерландах, А. Лоза в Австрії, майстрів німецького Веркбунду в Німеччині, О. Перре у Франції). Становленню

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 43 з 65		

раціоналізму на початку 1920-х рр. багато в чому сприяли теорії, що пропагувалися групою, яка об'єдналася навколо журналу «Еспрі нуво» на чолі з Ле Корбюзьє у Франції; керованою В. Гропіусом архітектурною школою «Баухауз» у Німеччині. Розвиток раціоналізму охоплює в основному 20-50-і рр. Прихильники раціоналізму організували Міжнародні конгреси сучасної архітектури (1928-59), його містобудівні ідеї були зафіксовані в так званій Афіньській хартії (1933), а загальні архітектурні концепції в 50-і рр.. привели до створення т. з. міжнародного (інтернаціонального) стилю. Причинами кризи раціоналізму в кінці 50-х рр.. стали властиві його представникам певний догматизм архітектурного мислення і соціально-реформістський утопізм.

Футуризм виник в 1909 році з моменту появи легендарного маніфесту італійського письменника і поета Ф. Т. Марінетті, що проголосив культ майбутнього і руйнування минулого. Цей текст став основоположним документом всіх футуристичних авангардистських течій в мистецтві початку ХХ століття. У 1914 році до маніфесту Марінетті приєднався Антоніо Сант-Еліа, який опублікував свій «Маніфест архітектури футуризму», в якому вперше представив сучасне місто у вигляді складної механізованої і електрифікованої системи.

«Ми повинні вигадати і заново створити футуристичне місто, схоже на величезний будівельний майданчик – вируючий, легкий, мінливий, кожна частина якого рухлива. Ліфтам не доведеться більше ховатися в сходових клітинах, як самотнім черв'якам, – непотрібні сходи скасують, ліфти ж будуть дертися по фасадах, як залізно-скляні змії. Будинки з цементу, скла і заліза, без розпису і без скульптури; будинки, ... надзвичайно потворний у своїй механічній простоті...» (А. Сант-Еліа «Маніфест архітектури футуризму», 1914)

Отже, сучасний дизайн зобов'язаний своїм народженням формальному мистецтву, що виникло в Україні і Росії на початку ХХ ст. (В.Кандинський, К.Малевич, В.Татлін, Ель-Лисицький та ін.). Але найвідомішим теоретиком сучасного мистецтва і дизайну лишається Піт Мондріан з його теорією «неопластицизму».


Група «Де Стайл» та її вплив на розвиток дизайну

Група «Де Стайл» – це група голландських художників і архітекторів на чолі з **Пітом Мондріаном** (1872-1944), (справжнє ім'я Пітер Корнеліс), заснована в Нідерландах в 1917р. До кола засновників належать художники Тео ван Дусбург, Піт Мондріан, Барт ван дер Лек, архітектори Якобус Й.-П.Уд, Ян Вілс і Роберт ван'т Хофф, скульптор Г. Вантонгерлоо і поет Антоні Кок. Пізніше до них долучилися Джіно Северіні, Ханс Арп, Герріт Рітвельд, Ель-Лисицький, Фрідріх Фордемберге-Гільдеарт і Бранкузі. Значний вплив на її творчість мали абстрактні, кубічні композиції авангардистського мистецтва. Група пропагувала «неопластицизм» – доктрину «мистецтва чистої пластики», створену Пітом Мондріаном і реалізовану в живописі. Принципи неопластицизму полягають у використанні виключно трьох первинних кольорів (червоного, синього і жовтого) в поєднанні з ахроматичними («некольорами») і рівних горизонтальних і вертикальних ліній, що перетинаються під прямим кутом і демонструють рівновагу протилежностей.

«Відчуття краси завжди блокується точним зображенням «об'єкту», тому об'єкт повинен абстрагуватися від будь-якої конкретики», – писав Мондріан в брошурі «Le Neo-Plasticisme». Мондріан, прихильник теософії О. Блаватської, вважав, що існують парні типи людської природи: активний – пасивний, чоловічий – жіночий. Для їх вираження він використовував горизонтальні і вертикальні лінії, а також чисті кольори, що також символізували основи життя.

Живопис (у тлумаченні Мондріана – «світлопис») – лише засіб самопізнання або Богопізнання, він здатний фіксувати невидиме повсякденним оком світіння навколо матеріальних природних об'єктів – відбиття Божественного світла. Концепція мистецтва, запропонована Мондріаном, являла собою модель втіленої гармонії.

Т. ван Дусбург проголошував, що «Чотирикутник є знаком нового людського співтовариства. Квадрат означає для нас те ж, що хрест для перших християн». Неважко помітити в цьому висловлюванні й роль «Чорного квадрата» Малевича. Супрематичні композиції великого українського новатора втілювались на початку ХХ-х рр. на сторінках журналу «Де Стайл».

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 44 з 65	

У 1925 році у Мондріана виникла полеміка з Тео ван Дусбургом, який почав використовувати в своїй творчості діагональні лінії. Мондріан сприйняв це як зраду основоположних принципів групи «Де Стейл» і залишив групу з «ідеологічних міркувань». Надалі Піт Мондріан в творчості залишається вірним своєму стилю і принципам, що склалися в період його участі в групі «Де Стейл». В 1940 році Піт Мондріан переселяється в США, де у 1942 році з успіхом пройшла його перша персональна виставка.


Тео ван Дусбург (1883-1931) (справжнє ім'я Кюппер Крістіан) – нідерландський художник і теоретик мистецтва, один із провідних майстрів групи «Де Стейл». На відміну від Мондріана, що незмінно дотримувався в своїх геометричних абстракціях принципу «прямого кута», розробляв динамічніші, гострокутні «контр- композиції». Тео ван Дусбург являв собою тип художника-універсала. Він займався живописом, графікою, конструюванням, дизайном інтер'єрів і архітектурним проектуванням. За професією ван Дусбург був архітектором, живопису ж вчився самостійно.

Кафе «Обетт», завершене в 1929 році, стає останнім значним твором неопластицизму.

Герріт Томас Рітвельд (1888 — 1964) — нідерландський архітектор і дизайнер меблів, учасник художньої групи «Стиль».

У 1918 р. Рітвельд створив знаменитий червоно-синій стілець. Цей простий предмет меблів, за основу якого була узят традиційна ідея крісла-ліжка, що розкладалося, став першим прикладом перекладу принципів естетики неопластицизму в тривимірний простір. Однією з перших архітектурних робіт Рітвельда став приватний будинок мешканки Утрехта Труус Шрьодер-Шредер (Truus Schröder-Schräder), побудований в 1924 році. Будинок продовжує розвиток неопластицизму: прямокутні форми, традиційна для творів «Де Стейл» палітра кольорів

Не дивлячись на те, що мондріанівським ідеям не призначено було втілитися до кінця (в усякому разі, на даний момент), важко заперечувати їх вплив на світову культуру і окремих художників. Навіть у Василя Кандінського в роботах 20-30 рр. (в період викладання в Bauhaus'і) можна знайти деякі елементи неопластицизму (зокрема характерну сітку і «шахматку») з використанням чистих кольорів. Група зробила великий вплив на майбутніх ідеологів функціоналізму.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 45 з 65		

Лекція № 9

Тема лекції: Декоративні та ірраціональні течії в мистецтві та дизайні 50-60-х рр.

План лекції

1. Поп-арт. Оп-арт.
2. Оп-арт.
3. Сюрреалізм.
4. Сучасні стилізації та використання цих стилів в сучасному дизайні.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Декоративні та ірраціональні течії в мистецтві та дизайні 50-60-х років ХХ ст.


Поп-арт. Оп-арт.

Поп-арт – це напрямок в образотворчому мистецтві 1950-1960-х рр., що виник як реакція на абстрактний експресіонізм.

Улюблені прийоми художників і дизайнерів при роботі над інтер'єром і меблями в стилі поп-арт є копіювання об'єкта, зміна його масштабів і пропорцій. Колірна гамма відрізняється від прообразу реального предмета, вона яскрава, соковита. Улюбленою технікою є колаж, трафарет і копіювання. Першим проявом поп-арту в мистецтві вважається звичайний білий унітаз, який Марсель Дюшан виставив на виставці, оголосивши його "готовим об'єктом". Роберт Раушенберг робив колажі, поєднуючи масляну фарбу і вирізки з газет і рекламних видань. Мистецтво поп-арту тісно перепліталось з мистецтвом торгової реклами, що стала невід'ємною частиною американського способу життя. Реклама помітно й нав'язливо пропагує товарний стандарт.

Художник, скульптор, дизайнер, режисер, продюсер, письменник, колекціонер **Енді Уорхол** (1928-1987) – одна з найвідоміших і суперечливих фігур в мистецтві другої половини ХХ сторіччя. Його роботи стали уособленням тріумфу і комерційного успіху американського поп-арту. Уорхол зробив величезний вплив на напрями розвитку сучасного мистецтва, заклав основи сучасної візуальної комунікації, реклами і піару. Енді Уорхол підняв зображення товарів до рівня ікон. Для створення картин Уорхол використовував консервні банки, пляшки кока-коли, потім і грошові купюри. Уорхол дає нам важливе розуміння привабливості й потенційно політичної енергії поп-арту: він створював блискавично впізнавані образи – комікси, столи для пікніка, чоловічі штани, знаменитості, холодильники, пляшки кока-коли – таким чином стираючи межу між високим і низьким мистецтвом. В оформленні інтер'єрів використовується та ж техніка колажу, фотомонтажу, поєднана з традиційним живописом, комбінуванням традиційних матеріалів з незвичайними світловими, оптичними ефектами, з'єднання об'ємних муляжів, скульптур з площинними зображеннями. Поп-арт – напрям, звернений до молоді, тому в ньому відводиться головне місце яскравим фарбам, сміливим поєднанням, неординарним рішенням

Оп-арт (оптичне мистецтво) — мистецтво зорових ілюзій, що опирається на особливості візуального сприйняття плоских і просторових фігур, художній плин другої половини ХХ століття. Сходить до так званого «геометричного» абстракціонізму, представником

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 46 з 65	

якого був **Віктор Вазарелі** (1906-1997, народився в Угорщині, 1930-1997р.працював у Франції), основоположник Оп-арта.


В 1955 р. оп-арт вперше експонувався у Парижів галереї Denis Rene. Але всесвітню популярність оп-арт одержав в 1965р. після виставки "Чутливе око"(The Responsive Eye) у Нью-Йорку.

Завдання оп-арту– обдурити око, спровокувати його на помилкову реакцію, викликати «неіснуючий»образ. Візуально суперечлива конфігурація створює нерозв'язний конфлікт між фактичною та видимою формами. Оп-арт навмисно протидіє нормам людської перцепції. Дослідження психологів підтверджують, що людське око завжди прагне організувати хаотично розкидані плями в просту систему (гештальт). В оптичному живописі, навпроти, прості однотипні елементи розташовуються так, щоб дезорієнтувати око, не допустити становлення цілісної структури.

Представники оп-арта стверджували, що їхні роботи спонукають глядача до активної співучасті у творчості, оскільки саме око генерує форму – у цьому оп-арт зближується з масовим мистецтвом. Зближення з формами масових видовищ й атракціонів простежується в просторових конструкціях оп-арта: мерехтливих, блискучих системах, що рухаються і постійно міняють свій вигляд.

Самостійним напрямком в оп-арті є т.зв. імп-арт (imp-art), що використовує для досягнення оптичних ілюзій особливості відображення тривимірних об'єктів на площині. Тут ми бачимо зображення об'єктів, що не існують у просторі – елементи зображення тривимірного об'єкта розташовані у взаємозв'язку, що перешкоджає їхньому однозначному сприйняттю. Подібні неможливі фігури прекрасно демонструють особливості нашої перцепції простору. «Малювати – значить обманювати». Ці слова **М.К.Ешера** сповнені глибокого змісту. Неможливі фігури дають відчуття масштаби цього обману. «Батьком» неможливих фігур по праву вважаються Макс Ешера Оскар Реутерсвард.

Більшу популярність неможливі фігури одержали після створення голландським художником М. К. Эшером трьох літографій – «Бельведер», «Водоспад» і «Сходження та спуск».

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 47 з 65	

Лекція № 10

Тема лекції: **Аеродинамічний стиль 30-50-х р.р.**

План лекції

1. Аеродинамічний стиль 30-50-х р.р.
2. Транспортний дизайн.
3. Сучасні стилізації та використання цього стилю в сучасному дизайні.
4. Ар-деко

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Аеродинамічний стиль 30-50-х рр. Транспортний дизайн

Аеродинамічні форми починають переважати в експериментальних проектах з середини 1930-х рр. У пристрасі до обтічних форм був, звичайно, і стилістичний сенс. Авіація в ті роки слугувала символом прогресу. Стрімкість і чистоту форм літаків намагалися наслідувати дизайнери, які працювали в різних галузях. Історики техніки свідчать, що обтічність в авіації з'явилася тільки в 1933-1934 рр. Проте за кілька років до цього вже існували експериментальні моделі швидкісних транспортних засобів, які спеціально випробовувалися на опір середовища в аеродинамічній трубі ЦАГІ (наприклад, шаропоїзд інженера Н. Ярмольчука).


Поява аеродинамічних форм була викликана не тільки модою, але і новими технологіями об'ємного формування, штампування, що все більше почали використовуватися в промисловості. Від конструкції рам і внутрішніх каркасів дизайнери та інженери переходили до конструкцій-оболонки. В автомобілебудуванні це отримало назву «несучий кузов».

Якщо подивитися на історію розвитку форми автомобіля, неважко розрізнити дві основні стильові течії. Першу в мистецтвознавстві найчастіше визначають терміном «брутальність» – коли форму автомобіля створюють грубі, відкриті конструкції і функціональні елементи спрощеного геометричного вигляду.

Другу зазвичай називають «стрімлайн», що можна трактувати як «аеродинамічний стиль»: форма підкоряється руху, композиційним законам динамічних об'єктів.

Перші автомобілі були більше схожі на карети, прикладом можуть служити перші моделі «FordA» і «FordT». Причини подібної форми кузова можуть бути різні: по-перше, старі стереотипи конструкторів, що звикли до відкритих карет. По-друге, мала швидкість автомобіля не викликала необхідності в більш обтічних формах. Основним типом американських легкових автомобілів був седан каретного типу. Однією з перших проблем, з якою стикнулися конструктори, була маленька потужність автомобілів. Звідси витікала необхідність зменшення ваги або збільшення потужності. Другою проблемою стала безпека пасажирів і водія – цю проблему остаточно не вирішили і до сьогодні. Потім виникли проблеми довговічності і корозійної стійкості металевих деталей автомашин.

Фактично всі типи автомобілів, що серійно випускалися в СРСР в другій половині 1930-х рр., були модифікаціями зарубіжних аналогів. В кінці 1930-х рр. з'явилися і самостійні моделі (вантажівка ЗІС, автомобіль «КІМ»). Символом післявоєнного радянського автомобільного

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 48 з 65	

дизайну, повністю оригінальним і самостійним зразком, стала «Победа», проектування якої завершилося в 1943 р. Фахівці вважають, що художник В. Самойлов не тільки підбив підсумок попереднього зарубіжного і вітчизняного розвитку обтічних форм, але і зробив естетичне відкриття, створивши переконливий каплеподібний силует автомобіля з майже повністю утопленими в корпус крилами. Силует цей відродився вже в 1980-1990-і рр. в різних модифікаціях з кузовом типу «хетчбек».

Зовнішні форми легкових автомобілів піддалися в 60-х роках черговій модернізації. Можна відзначити подальше зниження висоти автомобіля, розширення «авіаційних» форм стабілізаторів в задній частині автомобіля (наприклад FORD «Galaxy») і пом'якшення декоративних профільованих накладок, що різко виділяються, на бічних панелях кузовів. Майже всі фірми змінили форму і розміри облицювання радіатора.

Аналізуючи моделі 60-х років, можна встановити основні моменти еволюції:

1. Підвищення безпеки руху.
2. Припинення гонки за потужністю автомобілів, замість цього – збільшення розмірів, зменшення ваги, наближення ціни автомобілів до рядового покупця. Автомобіль перестає бути розкішшю, поступово перетворюється на засіб пересування.

3. Заходи в області конструювання і технології, направлені на підвищення довговічності, стійкості і економічності автомобілів.

Головною особливістю нових моделей 90-х років ХХ ст. можна назвати прагнення наблизити автомобіль до власника. Отже, підвищується внутрішній комфорт і покращується дизайн салону. Так, для здобуття низького коефіцієнта аеродинамічного опору фірмою FORD були застосовані авіаційні технології.

Впродовж всього свого розвитку авіація концентрувала в собі останні досягнення науки і техніки, була універсальним постачальником ідей і технологій для багатьох інших галузей, у тому числі і для дизайну. І хоча міра проникнення дизайну в авіацію на рівні формоутворення завжди вважалася вельми умовною або найчастіше взагалі неможливою, принципи проектування, як в дизайні, так і в авіаційному конструюванні, досить схожі.

З точки зору формування зовнішнього вигляду літальних апаратів можна позначити дві основні складові перспективного розвитку:

- 1) подальше вдосконалення основних традиційних, добре відпрацьованих схем;
- 2) розробка і впровадження нових аеродинамічних схем.


Ар-деко - стиль нових технологій

Повернення до декоративізму в кінці 20-х років

Стиль арт-деко набув поширення в першій третині ХХ століття, а зараз переживає своє «друге народження», оскільки сучасні дизайнери, архітектори, декоратори, ювеліри все частіше звертаються до нього. Ар-деко (франц. «ArtDeco») – скорочення від назви виставки «L'Exposition internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes» – «Міжнародної виставки сучасних декоративних і промислових мистецтв», яка відбулася в 1925 році в Парижі. На цій виставці були продемонстровані останні досягнення в галузі архітектури, проектування інтер'єру, меблів, виробів з металу, скла, кераміки. Знаменитий французький архітектор Ле Корбюзьє спроектував і побудував павільйон «Еспрі Нуво», а найелегантніший представник флореальної течії модерну Рене Лалик створив фонтан з кольорового скла зі світловими ефектами і «скляний інтер'єр» павільйону. Після виставки почався стрімкий розквіт стилю Ар-деко.


В архітектурі стиль Ар-деко являв собою, по суті, декорований конструктивізм – раціоналістичні будинки прикрашалися декорованими карнізами, балконами, окремими ритмічно повторюваними рельєфами, хоча планувальна структура і композиція лишалися конструктивістськими. В інтер'єрах переважали глянцеві, блискучі поверхні, чорно-білі геометричні орнаменти, золото, срібло, імітація шкіри різних тварин.

Одна з найзначніших постатей в стилі ар-деко – перша жінка-дизайнер **Ейлін Грей** (1878-1976), ім'я якої аж до 70-х років ХХ ст. було невідомим. Вона першою використала модерністську стилістику в меблевому дизайні. Інноваційне крісло «Vibendum» від Ейлін Грей було одним з найбільш впізнаваних об'єктів меблевого дизайну ХХ-го століття.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 49 з 65	

Серед небагатьох її архітектурних творів найвідомішим є т.зв. будинок «Е-1027», у Рокбрюн-кап-Мартен. Ейлін Грей спроектувала меблі, а також, спільно з з своїм чоловіком Бадовічі, розробила структуру будинку. Ле Корбюзьє був настільки вражений цим будинком, що оселився неподалік і навіть намалював кілька барвистих панно на його стінах. Ейлін Грей люто ненавиділа мурали Корбюзьє, через те, що вони руйнували цілісність площин стін, і навіть виїхала з будинку. Зараз цей будинок визнаний пам'яткою культури Франції.

Її круглий скляний стіл «Е-1027» був навіяний експериментами з трубчастою сталлю Марселя Брьойера. Цей столик є одним з найбільш тиражованих предметів дизайну

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 50 з 65	

Лекція № 11

Тема лекції: Дизайн 40-70-х р.р.

План лекції

1. Дизайн 40-70-х р.р.
2. Постмодернізм та анти-дизайн.
3. Група Мемфіс.
4. Постмодернізм в Україні.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Дизайн 40-70-х р. Постмодернізм та анти-дизайн. Альдо Россі.


Немає, мабуть, більш різноманітного, іронічного і символічного стилю, ніж **постмодернізм**. Можливо, бароко – декоративніший стиль, модерн (Ар-нуво) – символічніший, поп-арт в кращих своїх проявах виглядає іронічним, але поєднує всі ці властивості постмодернізму. Постмодернізм виник як реакція архітекторів на обридлий ще в 70-і модернізм (на території СРСР носив назву конструктивізм або мінімалізм), який не залишав місця кольорам, орнаменту, декору, історизму і тим більше гумору.

Цей стиль, заперечуючи сучасний функціоналізм, об'єднав різні концепції численних тодішніх експериментаторів. Постулат функціоналізму «форма слідує за функцією» був зруйнований. Семантичне значення об'єкту стало так само важливим, як і його практичне значення. Постмодернізм звернувся до декоративності і барвистості, кітчу і шику, індивідуальності і образної семантики елементів, до іронічності і цитування історичних стилів. Архітектори і художники постмодернізму використовували цитати не тільки минулих стилів, але і з книг, фільмів, комп'ютерної графіки.

Постмодернізм практикує еkleктичне звернення до традиційних художніх форм. Зіставляючи їх незвичайним способом, він створює своєрідну театралізовану естетичну середу, в яку нерідко вводяться елементи іронії та гротеску. Основне завдання стилю постмодернізм – зруйнувати загальноприйняті стереотипи і змінити загальноприйняте призначення звичних речей.

Виникнув як літературний стиль, постмодернізм і в архітектурі отримав докладне теоретичне обґрунтування. Досить згадати ґрунтовні праці Ч. Дженкса, К. Фремптона, у вітчизняній літературі – І. Добріциної, Т. Давидич та ін. У цих роботах досить докладно описана сутність постмодернізму. Роберт Стерн ще в 1977-му сформулював *три основних принципи*, точніше, підходи постмодернізму: **алюзіанізм, контекстуалізм, декоративізм**.

Алюзіанізм – це натяк на певний культурний підтекст, цитата, залучення культурного глядача до діалогу. При цьому алюзії відрізняються від прямих цитат іронічним ставленням до джерела. *Контекстуалізм* передбачає підпорядкування оточуючому середовищу і наявність певного культурного шару. *Декоративізм* в постмодернізмі передбачає еkleктичне і строкате поєднання кольорів, форм, орнаментів і відтінків, і змішування їх між собою, що вважалося в

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 51 з 65		

класичному кольорознавстві неприпустимим, – наприклад, червоно-зелені фасади Альдо Россі. При цьому коло декоративних елементів дуже широке і виходить за межі утилітарно необхідних.


Ч. Дженкс в книзі «Мова архітектури постмодернізму» сформулював більш детально ще 13 позицій архітектури постмодернізму, серед яких колажність, метафоричність, подвійне кодування, символізм, змішання типів користувачів і типів будівель.

Метод використання метафор, алюзій, створення деякого сценарію – улюблений спосіб роботи архітекторів постмодернізму. Створювані сценарії часто доповнюються теоретичними передумовами. Архітектор-постмодерніст виступає як теоретик власної творчості, поєднуючи теоретизування з художнім вимислом. Завданням глядача стає, таким чином, трактування постмодерністичного тексту інтер'єру. З одного боку, постмодернізм використовує теми і техніку масової культури, володіє «рекламної привабливістю предмета масового споживання» і адресований людям не надто освіченим. З іншого боку, вдаючись до пародійного осмислення попередніх творів мистецтва, він апелює до найосвіченішої аудиторії.

Альдо Россі (1931 – 1997) – сучасний італійський архітектор і історик мистецтва. Редактор журналу «Казабелла» (Casabella). Продовжив неораціоналістичний напрямок; в основі його архітектурних ідей – класичний спадок Булле і Леду. Автор книги «Архітектура міста», що стала фундаментальним текстом сучасного урбанізму.

Постмодернізм в Україні

В Україні з'явився цілий пласт архітекторів і дизайнерів, які успішно працюють в цьому стилі, в першу чергу харківська **Група Бондаренко** (К. Бондаренко, Є. Івоніна, Д. Кириченко, І. Малинка, Б. Бондаренко та ін.). Інтер'єри, реалізовані цими авторами, неймовірно інформативні, дотепні і декоративні. Та головне достоїнство їх архітектурного простору – множинність смислів і культурних шарів, що сприймаються в залежності від ступеня підготовленості по-різному, проте нікого не залишають байдужими.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 52 з 65		

Лекція № 12

Тема лекції: **Розвиток органічного дизайну в 30-60х роках та з 1990-х до сьогодні.**

План лекції

1. Розвиток органічного дизайну в 30-60х роках та з 1990-х до сьогодні.
2. Біоморфізм.
3. Редизайн.
4. Екодизайн.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
6. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
7. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
8. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
9. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Розвиток органічного дизайну з 1990-х до сьогодні


Концепція органічної архітектури розвивалася на початку ХХ століття. Відповідно до специфіки місця й часу ця архітектура була єдина в пошуках нової виразності, орієнтуючись на творче осмислення природи і намагаючись примирити природу і культуру, людину і навколишнє середовище. Як приклад можна згадати нове мистецтво у Франції, А.Гауді, А.Аалто, Ф.-Л.Райта, В.Орта.

На початку минулого століття Р.Штайнер запропонував здійснити оновлення науки, мистецтва та суспільного життя на основі органічної теорії, спираючись на глобальне духовне усвідомлення людської сутності, її еволюції. У його архітектурній творчості синтезуються і декларуються устремління тієї епохи, відновлюється зв'язок людини і навколишнього його простору.

За словами І.В. Гете, великі шедеври були створені людством за образом і подобою найвидатніших творінь природи, за природними і вищими законами. Р. Штайнер відзначав, що справжня духовна гармонія може виникнути тільки тоді, коли навколишнє середовище в його структурах, формах і кольорі відображає те, що людська душа усвідомлює, як свої найвищі думки, почуття, імпульси. Функцією архітектури є визначення місця людини в просторі, його реального зв'язку з навколишнім середовищем, іншими людьми і світом в цілому. Еволюція, гуманність, духовний функціоналізм - ось орієнтири органічної архітектури.

В даний час у світі існує безліч напрямків органічної архітектури, сформованих навколо творчих методів тих чи інших корифеїв (Ф. Л. Райт, А. Аалто, І. Маковець та ін), або навколо національних традицій, коли ідеї черпаються безпосередньо зі стійкого досвіду традиційних культур, наприклад африканських.

Треба тут ще раз пригадати напрями розвитку органічної архітектури та дизайну: *перший* – *архітектура як частина природи та оточуючого контексту* (Ф.-Л. Райт, А. Аалто, Р. Нейтро, Луїджі Фьюмара); *другий* – *біоніка та біоморфізм* (Ч.та Р.Імзи, І. Маковеч, С. Калатрава, Й.Утзон); *третій* – *використання природо- та енергозберігаючих технологій* (Р. Лавгров); *четвертий* – *Рісайклінг*. На стор.105-140 даного підручника ми вже детально розглянули перший та четвертий напрями, зараз приділимо увагу другому та третьому.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 53 з 65	

Біоморфізм, редизайн, екодизайн.

Сплеск інтересу до органічної архітектури на початку ХХІ століття пов'язаний із становленням естетики *біо-теку*, яка, на відміну від концепції Райта, визнає можливість прямих зовнішніх аналогій архітектурних форм із формами органічної природи.


Тричі протягом минулого століття органіка займала основне місце у творенні дизайнерського процесу. У середині минулого століття виникла універсальна мова органічних і біоморфних форм меблів. Третє її повернення відбулося в 90-х роках. Зручність м'яких і плавних об'єктів меблів, які своїми формами повторюють вигини людського тіла, не піддається сумнівам.

Росс Лавгроув (народ. 1958), відомий британський дизайнер-органіст, називає свій дизайн **органічним мінімалізмом** або органічним есенціалізмом. Але при цьому пояснює, що, як би не називався його стиль, він шукає систему, яка допомагає підійти до роботи з деякою мірою логіки та інтелекту.

«Я створюю тільки форму, працюю як мати-природа, – каже Лавгроув. – Я намагаюся зрозуміти, що і як влаштовано в природі». Дизайнер проповідує просту істину: органічний дизайн подобається людям, тому що він простий, так само як вони. Тіло людини влаштоване логічно і мінімалістично. У ньому немає нічого зайвого. Еволюція виліпила досконалі форми життя, те саместосується світу речей. І в цьому сенсі Лавгроув – інструмент, через який у наш світ приходить еволюція. Природно, в цьому процесі він задіює всі нововведення, які може піднести прогрес.

Високі технології та новітні матеріали служать йому підмогою для виготовлення простих і незвичайно комфортних речей. Це фотоапарати, зтягнуті в гуму, які не бояться ні падіння, ні впливу навколишнього середовища, машина на електричних батарейках, що служить водночас ліхтарем, що доповнює міський дизайн і не шкодить екології; меблі з магнію й склопластику; будинки з алюмінієвих трубок або зі скла. У той же час він не відмовляється в своїх роботах від дерева і бамбука. Всі його фантастичні об'єкти придумані не для прикраси, а для виробництва. Багато з них або були зроблені, або до цих пір тиражуються.

Навіть ідеї, що не пішли у виробництво, майстер влучно використовує. Наприклад, після того як його екологічний прозорий мобільний будинок «Сонячне зерно», розроблений таким чином, щоб бути абсолютно незалежним і в той же час цілком комфортним, не був запущений у виробництво, дизайнер задумав зробити з нього конструктор для дітей. Його мета – дати можливість наступному поколінню подивитися на світ по-новому і усвідомити важливість екології. Можливо, якщо майбутнє людство зросте на іграшках від Росса Лавгроува, ситуація на планеті зміниться на краще.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 54 з 65		

Лекція № 13

Тема лекції: **Розвиток органічного дизайну**

План лекції

1. Розвиток органічного дизайну в творчості Фрідріха Хундертвассера.
2. Іронічний дизайн.
3. Біоморфічна архітектура
4. Творчість Рона Арада, Філіпа Старка, Патріції Уркіоли.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Іронічний дизайн в творчості Фрідріха Хундертвассера

Фрідріх Хундертвассер (*Фріденсрайх Штовассер*, 1928-2002) – один з найвідоміших художників-архітекторів ХХ століття. Почавши як художник, він реалізував свої авангардні ідеї в перформансах, архітектурі, графіці. Свій псевдонім Hundertwasser художник створив, переказавши німецькою другу частину свого прізвища ідентично до слов'янського слова сто (Sto–Hundert).

Найсильніші художні поштовхи Хундертвассер одержав у молодості від творів майстрів віденського Сецесіона, особливо від творчості Е. Шілле, виставку якого він бачив в 1948 р. У жителів Відня Хундертвассер запозичив декоративність палітри й своєрідну мальовничу техніку, що нагадує мозаїку. По мірі знайомства з неєвропейськими культурами у творчості художника з'являються елементи японського, полінезійського, африканського мистецтва.


Технічні прийоми Хундертвассера різноманітні. Живопис Хундертвассера будується на абстрактних фонах, через які «просвічуються» реальні образи.

В 1980-ті рр. Хундертвассер захопився архітектурою. Відповідно до своїх екологічних ідей він намагається об'єднати будинок і природу – газони в нього проникають у будинки, покривають дахи, дерева й кущі ростуть на балконах і терасах (наприклад, *дитячий садок Хеддерсхейм*, Франкфурт-на-Майні, 1988). Хундертвассер перетворює будинки в яскраві декорації, надає їм казковий, іграшковий вид (оформлення *церкви в Бернбаху*, Австрія, 1987-88; асиметричний і атектонічний багатоквартирний будинок у Відні, так званий *будинок Хундертвассера*, 1983-86).

Філософія цього громадянина миру й заступника живої природи ефектніше за все ілюструється дизайном створеного ним Прапора миру для Близького Сходу, на якому сусідять зелений арабський півмісяць і блакитна зірка Давида на білому тлі.

Свою концепцію й свої філософські погляди майстер відбив у декількох маніфестах. Його перу належить книга «Маніфест запліснявілості проти раціоналізму в архітектурі» (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*, 1958) і збірник есе «Прекрасні шляхи. Думки про мистецтво й життя» (*Schöne Wege. Gedanken ber Kunst und Leben*, 1983).

«Живопис і скульптура – вільні. Кожний може створити свій твір і показати його. Але в архітектурі немає цієї фундаментальної основи, яку потрібно розглядати, як основу будь-якого мистецтва». Щоб мати можливість будувати, необхідно мати диплом. За Хундертвассером, кожний повинен мати можливість будувати, та поки існує це обмеження, сучасну архітектуру не

	<p>КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни</p>	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 55 з 65	

можна вважати мистецтвом взагалі. Не треба стримувати бажання людини будувати що-небудь. Кожний повинен мати можливість проектувати й будувати й відповідати за ті чотири стіни, у яких він живе... Надалі здоровий глузд переміг, і Хундертвассер заявив, що архітектори можуть виконувати функції технічних консультантів, але повинні бути підпорядковані мешканцям будинків та їх вимогам.

Використання лінійки в архітектурі, за Хундертвассером, – злочин. Це інструмент руйнування архітектурної триєдності (архітектор + будівельник + мешканець). «Сьогодні ми живемо в хаосі прямих ліній. Якщо ви не вірите – порахуйте всі прямі лінії, які вас оточують. Ці прямі лінії зв'язують нас, як бранців у в'язниці, отже, цих путів необхідно позбутися. Пряма лінія безбожна й аморальна. Пряма лінія – це не лінія творчості, це – лінія наслідування».

«There Are No Evils in Nature. There Are Only Evils of Man». («У природі немає зла. Зло є тільки від людини»). Людина думає, що вона повинна виправити природу – і це щоразуї непоправна помилка. Людина повинна не руйнувати, а зберігати природу, природне оточення, пейзаж, наскільки це можливо. І струмок, і ріка, і болото повинні бути недоторканні, як були створені Богом. Хундертвассер енергійно виступав проти зміни русла рік і завжди інтегрував дерева у свої проекти.

Він підкреслював, що потрібно відкласти всі суперечки між людьми убік і скласти мирний договір із природою, яка є вищестоячою силою, і цей договір повинен містити такі пункти:


- Ми повинні вчити мову природи, щоб розуміти її.
- Ми повинні повернути природі території, які людина незаконно використовує й над якими робить насильство. (Усе, що лежить під небом – належить природі).
- Терпимість до спонтанної рослинності.
- Мистецтво і природа повинні бути знову об'єднані. Розрив між ними може мати катастрофічні наслідки для людства.
- Жити в гармонії із законами природи.
- Ми тільки гості у природи й повинні поводитися належним чином. Людина – це найнебезпечніший шкідник, що спустошує Землю. Людина повинна сама собі поставити екологічні рамки обмеження, для того щоб Земля могла відпочити.
- Людське суспільство повинне знову стати безвідхідним. Тільки той, хто поважає свої відходи й використовує їх повторно, перетворює смерть на життя, має право на продовження існування та сприяє відродженню життя.

Взаємини з природою були завжди надзвичайно важливі для художника, він дуже дбайливо вписував об'єкти своєї творчості в світ природи. Спіраль, винайдена Хундертвассером у молодості, стала на все життя його улюбленою темою, формою й основою, вона стала для нього втіленням світової гармонії.

У маніфесті «Право на третю шкіру» він писав, що «людина оточена трьома шарами: шкіра, одяг і стіни будинку». І одяг, і стіни будинків останнім часом перетерпіли безліч змін і більше не відповідають природним потребам людини. Вікна – це міст між внутрішнім і зовнішнім просторами. Як перша шкіра пронизана порами, так третя – вікнами. Вікна еквівалентні очам. Так само, як вираз очей важливий для людини, вікна важливі для фасаду будинку. За словами Хундертвассера, «рай може бути зроблений тільки нашими власними руками, за допомогою нашого творчого потенціалу в гармонії із творчим потенціалом природи».

Будинок Хундертвассера у Відні (він так офіційно й називається в путівниках) – навіть не будинок, а спектакль. Розкреслений асиметричними чотирикутниками фасад; керамічна плитка як головний елемент декору; на фасаді немає двох вікон однакової форми й розміру; нерівні стіни; підлоги, що нагадують лісову стежку. І все це – в обрамленні буяючої рослинності.

Будинок Хундертвассера у Відні був задуманий як муніципальнежитло–одне з найдорожчих в австрійській столиці. Коли будинок завершили у 1986 році, вишикувалась величезна черга з бажаючих там поселитись. Хундертвассер спроектував для будинку 13 різних типів вікон, що відрізняються розміром, кольором і формою. Вікна виготовлялися окремо і на завершення оброблялися кольоровою керамічною плиткою. Особливо підкреслювалося так зване «право на вікна»: Хундертвассер наполягав на тому, щоб в угодах про оренду квартир містилося право, що дозволяє мешканцям оформляти фасади навколо своїх вікон за власним смаком, аж до меж, що досягне їх рука з пензлем, висунута з вікна. Проте тільки два мешканці претендували на

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 56 з 65	

це право і не в останню чергу через те, що спочатку потрібно було отримати спеціальний дозвіл міста Відня на виконання цього права.

Іншою особливістю є так зване «дерево – орендар». Мова йде про дерева, які виростають з вікон деяких квартир. Вони оплачують свою оренду в тому сенсі, що дарують мешканцям тінь, очищають повітря і збагачують кисень і радують око спостерігачів.

Найважливіший елемент західноєвропейської архітектури – колони. У будинку встановлено багато колон різної форми і кольору. Лише небагато з них виконують опорну функцію, оскільки вони повинні перш за все передавати відчуття затишку.

Архітектуру раціоналізму Хундертвассер критикував, він говорив, що типові будинки схожі на казарми і в'язниці, що міста, де всі живуть в тісноті і вимушені постійно спілкуватися один з одним, шкодять людській психіці і руйнують живу природу.

В той же час уявлення Хундертвассера про здорову архітектуру були ексцентричними. Зразками здорової архітектури ХХ століття він вважав не тільки споруди модерна і творчість Антоніо Гауді, але й будинки бідняків, побудовані господарями власноруч, без жодного проекту, плавучі житлові судна і навіть розписані стіни громадських туалетів.

Хундертвассера правомірно вважають одним з **основоположників архітектурної екології**. На його думку, люди дуже багато місця на землі відібрали у законних власників – рослин, і цю несправедливість необхідно терміново виправити. Причому виправляти ситуацію Хундертвассер пропонував таким чином: у кожному будинку, побудованому на поверхні землі, дерев має бути стільки ж, скільки і людей. Таким чином, дереву додавався статус повноправного мешканця. Так в творчості архітектора з'явилися будинки-галявини, будинки з садами на даху.


Найвизначнішими з них є: *Будинок Хундертвассера у Відні, церква св. Варвари* (Бернбах, Австрія); *Фабрика Шпиттлауу* Відні; *«Лісова спіраль»* (Дармштадт); *Дитячий садок у Хеддернхайм* (Франкфурт), *Придорожній ресторан* (Бад-Фішау, Австрія); *Сільський музей в Ройтені*; *Будинок у Бад-Зодені*; *Будинок Хундертвассера в Плохінгені*; *Зелена цитадель в Магдебурзі*; *Громадський туалет* (Кавакава); *Музей сучасного мистецтва у Відні*.

Всі свої декларації художник чесно втілював у життя. Він побудував будинки, вільні від загальноприйнятих норм і кліше, де природа й людина зустрілися не на ґрунті боротьби й самоствердження, а на основі творчості. Будинок Хундертвассера, що будувався з 1977 по 1986 рік, став першим вільним Будинком і реалізацією мрії художника. У безконтрольній неправильності його ліній відчувалася пристрасть до пригод, приналежність до чарівної країни, де дотримуються права вікон і дерев, де підлоги розважають своєю нерівністю, а дахи заростають буйною рослинністю. Де краса в широкому сенсі не має перешкод

Філіп Старк(народ.1949)– французький дизайнер, архітектор, один з лідерів сучасного дизайну. Його геніальність поширена на всі сфери людського буття: від зубочисток і сонцезахисних окулярів до суборбітального човника для космічного туризму. Сукупний щорічний оборот компаній, які випускають предмети Старка, давно перевищує мільярд євро. А сам він мріє створити стілець ціною не більше долара й змінити світ на краще.

Мабуть, на сьогоднішній день він єдиний представник своєї професії, що став не тільки дуже відомим дизайнером, але й поп-зіркою планетарного масштабу. Старк – унікальним, якому вдається сполучати в собі величезний талант дизайнера, масу енергії, популізм і дивний творчий, духовний, а часом навіть фізичний ексгібіціонізм. Народившись в Парижі в родині авіаконструктора, поряд з «фамільним» інтересом до техніки й конструювання, Філіп рано виявив художній талант. Уже в 70-і роки Старк став відомим як дизайнер інтер'єру, оформивши паризькі нічні клуби «Синя рука» (1976), «Лазні-душові» (1978). В 1982 р. йому було доручено роботу з переобладнання й меблювання апартаментів президента Франції Франсуа Мітерана в Єлісейському палаці. Своїмобладнанням для санвузлу конічної форми Старк прославився на увесь світ.

При тому, що Старк постмодерніст і прихильник біо-теку, який приймає всі стилі й заперечує саме поняття «стиль», він є яскравим носієм власного стилю. Домінуючі риси його дизайну – супертехнологізм, точність аналітичного розрахунку, винахідливість, дотепність, помітність конструктивних рішень, схильність до видовищних ефектів, іронічність. У багатьох його проектах відображені ідеї економії матеріалів та енергії, мінімалізація речового середовища (так, четверта ніжка стільця викидається як «надмірність»).

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 57 з 65		

Сусідство формальних ознак конструктивізму й функціоналізму з відголоском «ар-деко» й історичного бароко говорить про солідарність Філіпа Старка з епохою, однак найвизначнішим в його творчості є іронічно-ігрове начало. Старк «грає» у речі. Це виливається або в епатажну містифікацію, або в підкреслену театралізацію, постановочно-декораційні ефекти (в «шикарних» інтер'єрах готелів). Він любить дивуватися й дивувати інших. Спадкоємець інженерної традиції французького дизайну, Старк небайдужий до технологічних фокусів: його лампи «висять» без видимої опори, столи складаються так, що легко «зникають» у багажнику автомобіля. Джерело сюрпризів – неозорі колекції його складаних стільців. Як влучно сформулював один із критиків, «Старк робить із техніки видовищний елемент, а з видовищного – технічний параметр». Старк є прямим продовжувачем Сальвадора Далі й проявляє любов до сюрреалізму. Але, народившись й одержавши освіту зовсім в інший час, він одночасно й мінімаліст, що звик строго враховувати раціональність конструкції, технологію, витрати на матеріал. Тому в багатьох предметах від Старка ми з подивом зауважуємо знайомі образи, щоправда, на рівні прототипів або витончених натяків. Якщо ж Старк не наділяє річ «живою» формою, то обов'язково всередині повсякденного на вид предмета схована одна або кілька технологічних новинок, які однаково відкриються й будуть оцінені в процесі споживання.

Серед найвідоміших його творінь — пляшки мінеральної води Glacier, кухонні принадлежности Alessi, багажні сумки для компаній Louis Vuitton й Samsonite, а також комп'ютерні миші для компанії Microsoft. Саме цій видатній здатності пристосовувати свої навички під різноманітні потреби широкого діапазону клієнтів Старк зобов'язаний численними призами й нагородами у Франції, Італії й США, такими як титул Проектувальника року, Гран-прі за Промисловий дизайн й Оскар за Кращий проєкт.


На відміну від більшості сучасних дизайнерів, Старк не прагне створювати провокаційні й дорогі об'єкти. Замість цього він придумує практичні побутові предмети, які сам же допомагає запустити в масове виробництво. Його твори часто стилізовані, прості та органічні.

Протягом 30 років ізраїльський дизайнер **Рон Арад** (народ. 1951) відіграє значну роль в розвитку мистецтва, архітектури, дизайну. Він є одним з найвідоміших сучасних дизайнерів, широко відомий своїми роботами з металу. Рон Арад відкрив масове виробництво складних дорогих та ексклюзивних речей, завдяки комп'ютерному моделюванню.

На запрошення швейцарського виробника меблів VITRA, Арад розробив крісло, м'якість якого була обумовлена природними «пружинистими» властивостями листової сталі. Експериментальна, обтягнута тканиною, версія стільця Big Easy введена у виробництво фірмою Moroso, що, у свою чергу, запропонувала «м'які» версії сталевих творінь Арада – Soft Big Easy і Soft Little Heavy.

Особиста взаємодія і гра залишаються центральними в роботі Арада. Йому вдалося перетворити жорсткий і холодний листовий метал в пластичні, практично живі скульптури, меблі – у витвори мистецтва

Серед дизайнерів меблів заслуговує уваги також іспанка за походженням, нині арт-директор фірми Cassina **Патрісія Уркіола** (народ. 1961). Меблі Патрісії відрізняються відмінною якістю, відповідністю модним тенденціям одягу, продуманістю кожної деталі, елегантністю, простотою й домашнім комфортом. Вона використовує геометричні форми, дуже любить працювати з синтетичними матеріалами й високотехнологічними продуктами. Патрісія Уркіола працює в гармонії з найвищими академічними стандартами, беручи до уваги те, що будь-який промисловий дизайнер мимоволі впливає на емоційне сприйняття споживача

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 58 з 65	

Лекція № 14

Тема лекції: **Біоморфічна архітектура та дизайн.**

План лекції

1. Біоморфічна архітектура та дизайн.
2. Біоморфічна архітектура Сантьяго Калатрави.
3. Конструктивні деталі творів Калатрави.
4. Характерні елементи приналежності до стилю.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції


Біо-тек. Архітектура Сантьяго Калатрави

Сантьяго Калатрава Вальс (1951 р.н.) – іспанський архітектор і скульптор, автор більше ніж 70 проектів (30 з яких – мости) у багатьох країнах світу, стилістика яких називається **біо-тек** або **біоархітектура**. **Біо-тек** (Bio-tech) – назва сучасної «нео-органічної» архітектури, де виразність конструкцій досягається запозиченням природних форм.

Концепція **біоурбаністики** припускає не лише опосередковане, але й пряме використання форм живої природи в архітектурі (у вигляді елементів природного ландшафту, живих рослин). Цей архітектурний стиль перебуває в процесі активного становлення, внаслідок чого його теоретична і дослідницька компонента переважає над містобудівною практикою. Головне протиріччя архітектурної біоніки: консервативне прямокутне планування і конструктивна схема будівель подекуди протистоять біоморфним криволінійним формам, оболонкам, самоподібним фрактальним формам. Гідне естетичне і економічно виправдане рішення цього протиріччя – одне з основних завдань біо-теку.

Найвідоміші архітектори, які створили проекти будівель в стилі **біо-тек**: Грег Лінн, Кен Янг, Майкл Соркін, Фрай Отто, Ян Капліцкій, Ніколас Гримшоу та Сантьяго Калатрава. Будинки в стилі біо-тек часто несиметричні, мають форму коконів, дерев, павутиння; можна зустріти будинки, схожі на мушлі, або яйцеподібні; частоспороди повторюють форми тварин, людей або частин їхніх тіл (зооморфізм, антропоморфізм), а також рослин (фітоморфізм). Використовуються матеріали, подібні природним структурам (як-от: бджолині соти, міхури, волокна, павутиння і т.ін.). Біо-тек втілює філософську концепцію, сенс якої – створити новий простір для життя людини як творіння природи, об'єднавши принципи біології, інженерної справи та архітектури. Саме тому будинки в цьому стилі є екологічними та енергоефективними. В них встановлюють сонячні батареї, колектори для збору дощової води, влаштовують тераси із зеленими насадженнями, віддається перевага природним освітленню та вентиляції.

На творчість Калатрави значний вплив справив Ле Корбюзьє. Свій шлях Сантьяго почав з художнього училища, звідки потім перевівся у Вищу технічну школу архітектури у Валенсії, а в 1979 році додатково отримав диплом інженера, закінчивши ще Федеральний інститут технології (ETH) в Цюриху. У 1981 році Калатрава відкриває власну майстерню в Цюриху, працюючи і як архітектор, і як конструктор. Його першим проектом став *ангар заводу компанії Jaket* в

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 59 з 65	

Швейцарії (1983—1985). Далі Калатрава проектував здебільшого мости – як архітектор, і як конструктор, – що надавало їхнім формам неймовірної достовірності та оригінальності.

Будівництво *моста Аламільйо* було приурочено до Всесвітньої виставки «Експо», яка проходила в Севільї в 1992 році. У цьому проєкті Калатрава реалізував сміливу ідею: опора, закріплена лише з одного боку тринадцятьма тросами, повинна була утримувати 250-метровий проліт мосту.

С. Калатрава розробив свою *теорію будівництва мостів*, що складається із двох фундаментальних законів. Перший з них – закон асиметрії. Він діє, насамперед, щодо підвісних мостів з опорою на пілон або арку й сталеві троси. Другим інженерним правилом Калатрави є використання системи опор, у якій відносно положення несучої арки та її зв'язок з дорожнім полотном мають вирішальне значення для виразності контуру моста. Арка може розташовуватися асиметрично або під кутом, але вона завжди повинна перебувати над полотном.

Футуристичний вокзал *Орієнте в Лісабоні (1993-1998)* став найважливішим транспортним вузлом столиці Португалії. У 1993 Калатрава виграв конкурс, представивши проєкт не тільки вокзалу, а перетворення промислового району Оліваїш в привабливу зону. Унікальна будівля об'єднала функції залізничного вокзалу, автовокзалу та станції метро. Платформи і вісім колій підняті над рівнем землі під напівпрозорий дах, що опирається на тонкі металеві стовпи «пальми», що надійно захищають від дощу та сонця.


Павільйон для художнього музею Мілуокі став першою його роботою у США. Художній музей Мілуокі, розташований на озері Мічиган, спроектував Ееро Саарінен в 1957 році. Пізніше виставковий простір було збільшено добудовою (арх.. Д. Калер). У 2001 році до музею був добудований павільйон Quadracci, автором якого став С. Калатрава. В новій будівлі розташовуються атріум, простір для тимчасових виставок, освітній центр з 300-місцевим лекційним залом, сувенірний магазин і ресторан на 100 місць з панорамним видом на озеро. Великою популярністю серед відвідувачів користується навіс, що закривається і відкривається, як крила птаха. Спочатку конструкція повинна була регулювати освітлюваність будівлі і відкриватися тільки ввечері. Але через те, що ця нова технологія викликала великий інтерес, дах тепер відкривається за розкладом, щоб кожен бажаючий зміг спостерігати процес.

Для Олімпіади в Афінах за проєктом Калатрави було повністю реконструйовано *Олімпійський спортивний комплекс*.

Першим хмарочосом Калатрави став 54-поверховий *«Торс, що обертається» (Turning Torso)* у Мальме, Швеція, прототипом якого стала однойменна скульптура Калатрави. Цей житловий будинок висотою в 190 метрів, найвищий в Швеції і другий за висотою в Європі, складається з дев'яти елементів по п'ять поверхів (2000 кв. метрів кожен). Калатрава запропонував інноваційну інженерну технологію, яка дозволила зібрати будівлю із заздалегідь виготовлених елементів і скоротити час будівництва. В 2005 році цей проєкт був відзначений престижною нагородою на архітектурній виставці MIPIM у Каннах.

Місто Мистецтв і науки – великий культурно-освітній комплекс у Валенсії, природно вписаний в існуючий ландшафт, являючи собою дійсно «місто в місті», – самостійний, але пов'язаний із оточуючою забудовою комплекс, що продовжує лінію історичного розвитку стародавнього міста, насичуючи його фантастичними біонічними формами. Музей науки ім. принца Філіпа, аквацентр Oceanografic, кінотеатр-планетарій Hemispheric і Палац мистецтв ім. королеви Софії – кожна із цих споруд стала водночасі безумовним шедевром архітектури, і видатним прикладом використання новітніх технологій.

Калатрава входить в число тих архітекторів, чії роботи стають культурними символами. У 2005 році журнал Time включив архітектора в топ-100 найвпливовіших людей світу, а в ряді університетів Європи та США він удостоєний звання Distinguished Honoris Causa за внесок в культуру і науку. Опорні точки в діяльності Калатрави – скульптура, малюнок, інженерія, архітектура. Він сміливо втілює у своїх спорудах форми, запозичені з живої природи, переосмислюючи їх за допомогою ультрасучасних технологій, конструкцій і матеріалів.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 60 з 65	

Лекція № 15

Тема лекції: **Інтернаціональний стиль.**

План лекції

1. Модернізм 50-80-х років.
2. Інтернаціоналізм.
3. Скандинавський стиль. 1933-1980.
4. Мінімалізм.
- 3

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Модернізм 50-80 хх років.Інтернаціоналізм. Мінімалізм

Основними представниками *архітектурного модернізму* стали піонери сучасної архітектури Вальтер Гропіус, Ріхард Нойтра, Людвіг Міс ван дер Рое, Ле Корбюзьє, Алвар Аалто, Оскар Німейєр, а також деякі інші. До найкращих споруд 20-40-хх років ХХ ст. відносяться: будівля Баухауза в Дессау, 1926-29, арх. В. Гропіус; виставковий павільйон Німеччини в Барселоні, 1929, арх. Міс Ван дер Рое; вілла Савой в Пуассі, 1930, арх. Ле Корбюзьє; житлові комплекси «Хай-пойнт-1» і «Хай-пойнт-2» в Лондоні, 1936, арх. Б. Любеткін; санаторій в Пайміо, 1933, арх. А. Аалто; архітектура міста Чандігарх, Індія, арх. Ле Корбюзьє, П. Жаннере.

В 50-80-х роках модернізм переживає справжній розквіт, поширившись по всьому світі і створивши багато відгалужень, як мінімалізм, бруталізм та ін. До кращих об'єктів цього періоду належать: нова столиця Бразилії – місто Бразиліа, арх. Л. Коста, О. Німейєр; будівля «Сігрем» в Нью-Йорку, 1958, арх. Л. Міс ван дер Рое, Ф. Джонсон; Музей Гуггенхейма в Нью-Йорку, 1955, арх. Ф.- Л. Райт; житловий комплекс «Хабітат» на Експо-67 у Монреалі, 1955, арх. М. Сафді; парламентська будівля «Вулик» у Веллінгтоні, 1981, арх. Безіл Спенс, та інші.

СРСР, як відомо, подарував світовій архітектурі ***три оригінальних архітектурних стилі: конструктивізм, сталінський ампір і, нарешті, радянський модернізм 50-80-х рр.*** – найменш вивчений і найменш улюблений, але від цього не менш цікавий. Якщо на самому початку хрущовської відлиги архітектори-модерністи сприймалися як сміливі експериментатори і авангардисти, то вже через десять років критика починає сприймати цю архітектуру як чужу, і вона вчергове підпадає під заборону. Модерністська архітектура СРСР дуже довго залишалася невивченим культурним пластом, тому що інформація про неї була практично недоступна широкій аудиторії, особливо за кордоном. Однією з особливостей радянського модернізму була робота архітекторів не тільки з об'єктами, а з оточуючим середовищем; мабуть, вперше в історії радянської архітектури будинок розглядався як частина комплексу, об'єднаного з оточуючими територіями.

Інтернаціоналізм – провідний напрямок модерністської архітектурної думки періоду 1930-1960-х рр.. Піонерами інтернаціонального стилю були В. Гропіус та Ханс Хопп в Німеччині, Ле Корбюзьє у Франції, Л. Міс ван дер Рое в США та ін.



Естетика інтернаціонального стилю вимагала відмови від національних культурних особливостей та історичного декору на користь прямих ліній, чистих геометричних форм, легких і гладких поверхонь зі скла і металу. Улюбленим матеріалом став залізобетон, в інтер'єрах переважали широкі відкриті простори. Це була архітектура індустріального суспільства, яка не приховувала свого утилітарного призначення і здатності економити на «архітектурних надмірностях». Неофіційним девізом руху був запропонований Міс ван дер Рое парадокс: *The less is more* («чим менше – тим більше»).

У повоєнний час типовим втіленням ідеалів інтернаціонального стилю були геометрично витончені хмарочоси Л. Міс ван дер Рое, Ф.Джонсона і Бей Юй Міна. Ле Корбюзьє еволюціонував у бік більш скульптурного підходу до архітектури, де підкреслювалася груба структура бетону (т. зв. «бруталізм»). Інтернаціональний стиль проник в архітектурно консервативні країни, де з'явилися свої «поети залізобетону» – П'єр Луїджі Нерві в Італії та Оскар Німейєр в Бразилії. Відхід від інтернаціоналізму намітився в 1950-і рр. в творах Е. Саарінена, а в 1970-і рр. з критикою на його обмеженість виступив основоположник постмодернізму – Р. Вентурі.

Мінімалізм(від лат. *minimus* – найменший) – термін модерністського і постмодерністського мистецтва. Художня течія, що виходить із обмеженості використовуваних у процесі творчості матеріалів, простоти і однаковості форм, монохромності. Одержавши найбільш повний розвиток у живописі і скульптурі, мінімалізм, який інтерпретувався у широкому сенсі як економія художніх засобів, знайшов застосування і в інших видах мистецтва, насамперед театрі, кінематографі, архітектурі.


Мінімалізм виник у США в першій половині 60-х рр. Його джерела – у конструктивізмі, супрематизмі, дадаїзмі, абстракціонізмі, формалістичному американському живописі кінця 50-х рр. Термін «мінімалізм» належить *Р. Уолхейму*, що вводить його стосовно творчості Дюшана та інших поп-артистів, що зводять до мінімуму втручання художника в навколишнє середовище. Його синоніми – «прохолодне мистецтво», «АБВ-мистецтво», «систематичний живопис». Серед найбільш репрезентативних художників-мінімалістів – *К. Андре, М. Бочнер, У. Де Марія, Д. Флєвін, С. ЛеВітт, Р. Менголд, Б. Мерден, Р. Морріс, Р. Раймен*. Їх поєднує прагнення вписати артефакт у середовище, обіграти природну фактуру матеріалів. Ідея концептуальної зумовленості творчості в мінімалізмі одержала розвиток у *концептуалізмі*. Це мистецтво об'єктивне, оскільки позбавлене стилю, анонімне, оскільки не має пізнаваного почерку, недекоративне, неекспресивне і існує саме по собі.

Мінімалізм – напрямок в архітектурі, що прагне до крайнього спрощення композиції і зневажає декор заради пошуку ідеальних пропорцій і колірних співвідношень, при цьому якість матеріалів має велике значення. Мінімалізм – не примітивізм, але строга вишуканість. Предтечі мінімалізму – художник-супрематист *Казимир Малевич*, що намалював в 1915 році свій «Чорний квадрат» на білому тлі (цю «оголену ікону нашого часу», як його назвав сам художник, можна розцінити як формальний відбиток тривимірної структури – куба на площині, тобто як мінімалізм форми), і архітектор-модерніст *Міс ван дер Рое*.

Людвіг Міс ван дер Рое (справжнє ім'я Марія Людвіг Міхаель Міс, 1886-1969) – німецький архітектор-модерніст, визначний представник «інтернаціонального стилю», один з художників, що визначив обличчя міської архітектури в ХХ столітті.

З 1912 по 1930 р. Міс працює як незалежний архітектор у Берліні. В 1929 році Міс ван дер Рое проектує павільйон Німеччини на міжнародній виставці в Барселоні, що став не тільки павільйоном, але завдяки своїй архітектурі також виставковим експонатом. Відмовившись від використання орнаменту, Міс використовує чіткі геометричні конструкції, природні матеріали – полірований травертин, онікс і скло, а також поверхню води. У павільйоні Міс створює вільно перетікаючий простір, переносячи вагу конструкції з несучих стін на окремо стоячі сталеві стійки. Крім будівлі павільйону, Міс також створює для нього колекцію меблів «Барселона». Цей проект приніс автору світову популярність.


З 1930 по 1933 р. Міс на прохання свого друга В. Гропіуса стає директором школи Баухауз. В 1938 р., після закриття Баухаузу, Міс ван дер Рое їде в США, не бажаючи залишатися в нацистській Німеччині, і невдовзі очолює Іллінойський технологічний інститут. Керуючись принципом «Чим менше – тим більше», в американський період Міс розвиває концепцію «універсальної» будівлі – гранично простого за формою скляного паралелепіпеда, поверхня якого

	<p>КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни</p>	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
		Стор. 62 з 65	

розчленована рівномірно повторюваними стійками. Завдяки використанню скла, його будинки виглядають пронизаними сонячним світлом – відповідно до філософії неотомізму, послідовником якого був Міс.

Другим значним напрямком в архітектурній діяльності Міса було будівництво хмарочосів. Найбільш відомим є побудований в 1958 році хмарочос *Сігрем Білдинг у Нью-Йорку*, що став прототипом численних корпоративних офісів в усьому світі. Однією з новаторських пропозицій Міса було відсунути хмарочос із загальної лінії забудови вглиб кварталу, залишивши місце для площі з фонтаном перед будівлею. Ще на крок відступивши від принципів функціоналізму, для створення ритму, Міс навішує на будівлю зовнішні профілі, що використовуються тут як елемент декору і не несуть ніякого функціонального навантаження.

Після Сігрема Міс проектує ще кілька офісних хмарочосів, серед яких *IBM Плаза в Чикаго* і *хмарочоси в Торонто* (Канада). Вірний своїй ідеї універсальної абстрактної форми, Міс будує висотні житлові будинки, що ззовні не відрізняються від офісних будівель, проте контрастують традиційною цегляною забудовою житлових районів. Найбільш відомими житловими багатоквартирними будинками Міса є *будівлі на Лейк Шор Драйв 860/880*, занесені в число офіційних визначних пам'яток міста Чикаго.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01–2021
	Стор. 63 з 65		

Лекція № 16

Тема лекції: Хай-тек та його особливості

План лекції

1. Стиль високих технологій.
2. Характерні риси стилю.
3. Технологічний дизайн.
4. Естетика стилю.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
6. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
7. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
8. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
9. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції


Хай-тек і деконструктивізм, їх особливості. Сучасні тенденції в дизайні

Хай-тек (скорочення від англ. *hightechnology* — високі технології) – стилістичний напрям у сучасній архітектурі та дизайні, зорієнтований на функційність, науковість, елітне обслуговування архітектурою з застосуванням високих технологій. У певній мірі хай-тек є останнім у ХХ ст. етапом естетичного освоєння нових технічних форм, початого конструктивістами 20-х рр. і продовженого структуралістами в 60-х. Від попередніх етапів хай-тек відрізняє тільки йому властивий демонстративний супертехніцизм, при якому функціональне застосування будівельних конструкцій, інженерних систем і устаткування переростає в декоративно-театралізоване з елементами перебільшення, а іноді й іронії.

На відміну від конструктивізму і структуралізму, основними засобами вираження в яких служили конструкції на основі залізобетону, хай-тек орієнтований на естетичне освоєння металевих конструкцій у сполученні зі склом. Крім того, хай-тек активно включає в архітектурну композицію будинків елементи їхнього інженерного устаткування – вентиляційні шахти, трубопроводи. Спираючись на суто технологічну практику промислових підприємств маркувати різними кольорами трубопроводи різних інженерних систем, хай-тек став використовувати цей прийом у громадських будинках уже як композиційний засіб.

Стильовий напрям «хай-тек» зародився в Англії. Дослідники пов'язують його з британською філософською традицією емпіризму, естетикою бруталізму («грубої» архітектури) і перебігом радикального дизайну. Ідейними та естетичними передтечами хай-теку справедливо вважають роботи арх. **Я. Черніхова** (1889-1951). Він залишив у своїх численних архітектурних фантазіях 30-х рр. композиції будинків і споруд, у вигляді яких гармонійно сполучаються стрижневі несучі сталеві конструкції з аскетичними огорожувальними площинами і елементами інженерних систем і устаткування. Пріоритет Я. Черніхова відображений і в найбільшій монографії американського історика архітектури Д. Коліна, присвяченій хай-теку.

Хай-тек не тільки успадкував прийоми мінімалізму, але істотно їх розвив і збагатив. Поряд із застосуванням у композиції традиційних несучих конструкцій–рам, ферм, каркасів,– стали застосовуватися комбіновані системи з твердих і тросових елементів, з активним використанням останніх, як виразного засобу.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
		Стор. 64 з 65	

Найбільш раннім, відомим, «знаковим» добутком хай-тека став **будинок Центру мистецтв ім. Ж. Помпиду** на площі Бобур у Парижі, побудований в 1972-1979 р. за проектом арх. **Ренцо Піано (1937 р.н.) і Річарда Роджерса (1933 р.н.)**.

Проектуючи Центр мистецтв, автори, виходячи з задачі створення вільного експозиційного простору, застосували принципи Міс ван дер Роє, доповнивши їх новими принципами, що пізніше було визначено як стиль хай-тек. Оригінальна ідея архітекторів полягала в розташуванні всіх технічних конструкцій (арматурні з'єднання, трубопроводи, ліфти та ескалатори) зовні будівлі, що дозволило максимально вивільнити корисну площу до 40 тис. кв.м. Арматурні з'єднання пофарбовано білим кольором, вентиляційні труби — синім, водопровідні — зеленим, електричні мережі — жовтим, а ескалатори та ліфти — червоним.

Два напрямки розвитку

Подальший розвиток хай-тека проходить у боротьбі двох тенденцій: навмисного ускладнення зовнішнього обсягу будинку другорядними технічними і технологічними аксесуарами та тяжінням до тектонічної ясності споруди. Окремо розвивається екологічний напрям – біо-тек.


Прикладом першого напрямку є **будинок Страхової компанії Ллойда** в лондонському Сіті, 1986, за проектом Р. Роджерса. 12-поверховий будинок офісу Ллойда має гранично ясну об'ємно-планувальну структуру.

Прикладом розвитку другого напрямку хай-тека може служити побудований в тому ж 1986 р. Н. Фостером будинок висотного **офісу банківської корпорації Шанхай-Гонконг у Гонконгу**. Попри значного перебільшення перетинів несучих конструкцій Гонконг-банку, вони виконані з винятковою досконалістю й елегантністю, що дозволяє їм відігравати ведучу роль у рішенні фасадів і інтер'єрів будинку, а грандіозність і «технічність» конструктивних елементів будинку дали можливість англійському критикові К. Фремptonу порівняти будинок банку з установкою для запуску космічних ракет на мисі Канаверал. Ця асоціація не випадкова, тому що Н. Фостер визнає, що при розробці проекту звертався до «джерел, що знаходяться за межами традиційної будівельної індустрії».

До кінця 90-х рр. другий напрямок розвитку хай-тека стає чільним. У ньому тепер працює навіть Р. Роджерс, відійшовши від ускладнених композицій 70-80-х рр.

Зрозуміло, стиль хай-тек підходить в основному для великих приміщень, розділених на функціональні зони за допомогою перегородок та дверей з небиткого скла. Прозорі двері-купе в алюмінієвій рамі не тільки данина останній моді, але і одночасно зручна і функціональна річ, тому що дозволяє економити простір.

У цій стильовій групі активно використовується естетика добре організованого офісу, навик роботи в комп'ютерному оточенні. Квартира в стилі "хай-тек" чимось нагадує космічний корабель - металеві поверхні, велика кількість пластику, сучасне обладнання, меблі майбутнього. Стиль "хай-тек" на кухні - сучасність, стиль, функціональність і, поза сумнівом, краса.

	КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ навчальної дисципліни «Теорії концепції дизайну» назва дисципліни	Шифр документа	СМЯ НАУ КЛ 10.01.05-01-2021
	Стор. 65 з 65		

Лекція № 17

Тема лекції: Деконструктивізм та його особливості.

План лекції

1. Напрямок в сучасній архітектурі та дизайні.
2. Течія в кінці 1980-х років в Америці і Європі
3. Зв'язаний з культурою Постмодерну.
4. Творчість Заха Хадід.

Література

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Уч.пособ. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122с.
2. Білодід. Ю.М., Поліщук О.П. Основи дизайну. Навчальний посібник,- К.: Парапан, 2004. – 245с.
3. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320с.
4. Михайлов С. История дизайна. Том 1: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 280с.
5. Михайлов С. История дизайна. Том 2: Учеб. Для вузов. – 2-е изд. Испр. и допол. М.: Союз дизайнеров России, 2004. – 396с.

Зміст лекції

Деконструктивізм - напрям в сучасній архітектурі, що утворився як самостійна течія в кінці 1980-х років в Америці і Європі і потім поширився в тому чи іншому вигляді по всьому світу. Деконструктивізм нерозривно пов'язаний з культурою Постмодерну, однак прийнято розрізняти Постмодерністську архітектуру і архітектуру Деконструктивістську.

Деконструктивістська архітектура найскладніша і віддалена від масового споживача, це архітектура мегаполісів і «нового покоління», матеріальне втілення екзистенціалізму. Деконструктивісти перетворюють архітектуру у спосіб дослідження сучасного світу, в інтуїтивне мистецтво, схоже на поезію, яка не покликана задовольняти яких-небудь потреб або репрезентувати якусь функцію.

Часто -деконструктивісти не роблять різниці між реальними об'єктами і планами та кресленнями - все рівноцінне, що також є переглядом архітектури, відмовою від ієрархії.

Деконструктивізм відображає віртуальний світ з його нескінченними просторами, контрастними кольорами, взаємопроникними обсягами та нетрадиційними матеріалами. Суперечність загальним законам гармонії середовища є єдиною заборонаю у вільній архітектурі та меблів цього стилю. Віртуальні інтер'єри ставлять завдання позбавитися від стереотипів, звільнити архітектуру і меблі нав'язливої монотонності, повторюваності елементів. Для інтер'єрів та меблів такого роду характерні внутрішні напружені форми, контрастні колірні відносини, що створюють комфортне середовище на рівні підсвідомості.

Найбільш відомими архітекторами деконструктивізму є Куп Хіммельблау, Пітер Айзенман, Френк Джері, Заха Хадід, Рем Кіолхаіс, Даніель Лібескінд, Бернард Тмулле.