

5. Baudelaire С. Le Peintre de la vie voderne // Baudelaire С. Oeuvres completes. — Paris: Gallimard, 1976. — Т. 2. — Р. 695.
6. Якимович О. Уроки веселой науки // www.nietzsche.ru/around/art/lessons.
7. Виткин Дж.-П. Мои фотографии — окна, в которые может заглянуть любой // www.kommersant.ru/Doc/553118.
8. Reed Ch. Postmodernism and the Art of Identity // Concepts of Modern Art. — Thames and Hudson word of art. — 2003. — Р. 278.
9. Люке vs Батай. (Р. Краусс) // kventin-batay.livejournal.com
10. Фуко М. Что такое просвещение? // www.gumer.info/bibliotek _ Books/Culture/Fuko _ 18.php.

Анотація. В статті на прикладі аналізу творчості сучасного українського митця Антона Соломухи відкривається зв'язок між пошуками контемпоральності минулих поколінь із сучасними теоретичними поглядами на сьогоденність.

Ключові слова: контемпоральність, сучасність, естетика alteration, табу, «ментальний театр», гуманізм, гра.

Аннотація. В статті на прикладі аналізу творчості сучасного українського художника Антона Соломухи відкривається зв'язок між пошуками контемпоральності минулих поколінь із сучасними теоретичними поглядами на сьогоденність.

Ключевые слова: контемпоральность, современность, эстетика alteration, табу, «ментальный театр», гуманизм, игра.

Contemporary art in search of its identity: Anton Solomukha's version.

Les'a Smyrna

Annotation. Communication between the search of past generations with current theoretical views on contemporaneity is opened in the article applied to the analysis of contemporary Ukrainian artist Anton Solomukha's creativity.

Key words: contemporaneity, modernity, aesthetic of alteration, taboo, «mental theater», humanism, game.

Михайло СЕЛІВАЧОВ

доктор мистецтвознавства, професор

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДИЗАЙНУ ЯК ВИДУ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Поняття «дизайн» і «технічна естетика» ввійшли до українських словників тільки в 1960-х рр., одночасно з усвідомленням вітчизняним мистецтвознавством специфічності, навіть окремішності цих галузей художньої діяльності. У фахових журналах (передусім у «Декоративном искусстве СССР») почали дедалі частіше з'являтися статті про «народний дизайн», про реалізацію засад технічної естетики в художній творчості багатьох попередніх епох. Після 30-річної перерви відновлюється підготовка фахівців з «художнього конструювання» в навчальних закладах Києва (1962) та Харкова (1963). VI том «Історії українського мистецтва» (1968) публікує короткий розділ З. Фогеля та Б. Лобановського про технічну естетику, виходять популярні книжки про дизайн, зокрема й українською мовою.

Тоді це було співзвучне часу, адже після довгого періоду «прикрашальництва» утверджувалося розуміння краси функціональної форми, внутрішніх естетичних властивостей матеріалу — його природної структури, текстури, фактури тощо. Відтоді питома вага дизайну серед інших видів художньої діяльності постійно збільшується, кафедри та спеціалізації цього профілю засновуються в мистецьких і технічних інститутах не лише Києва, Харкова та Львова, а й Дніпропетровська, Херсона, Черкас, Івано-Франківська, Луцька, Севастополя, Мелітополя та інших міст.

2002 року сталася симптоматична подія. Найстаріший в Україні художній навчальний заклад, який веде свій родовід від Харківської рисувальної школи М. Раєвської-Іванової й називався в різний час Харківське художнє училище, Харківський художній інститут, Харківський художньо-промисловий інститут, перейменовано тепер на Харківську державну академію дизайну та мистецтв. Трохи раніше Київський художньо-промисловий технікум, який так само походить від найстарішої в Києві рисувальної школи М. Мурашка, реорганізовано на Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Кількість дизайнерських журналів сьогодні перевищує кількість мистецьких часописів, вищі навчальні заклади випускають дизайнерів більше, ніж художників. Тож і не дивно, що дизайн став мислитися своїми adeptами як своєрідна новітня оболонка для решти різновидів візуального мистецтва, а історію цього мистецтва вони намагаються переосмислити в категоріях дизайну.

Цілковито зрозумілим є нинішнє прагнення представників нової спеціальності, що виділилася зі сфери декоративно-прикладного мистецтва (як століттям раніше вітчизняне мистецтвознавство народилось у лоні тодішньої археології), — прагнення вибудувати своє власне генеалогічне древо з якомога глибшим і ширшим корінням. Але для самоідентифікації з попередниками adeptам дизайну (технічної естетики) необхідно було передусім визначити свій власний предмет і межі, що відділяють його від найближчих суміжних галузей — архітектури та декоративно-ужиткового мистецтва.

Слід визнати, що й досі це завдання до кінця не виконане, дискусії на цю тему супроводжують мало не кожен наукову конференцію, мало не кожен захист дисертації у двох нещодавно організованих в Україні спецрадах, де представлена спеціальність 05.01.03 (технічна естетика), — в Київському національному університеті будівництва й архітектури (з 1999 р.) і Харківській державній академії дизайну та мистецтв (з 2003 р.). Тим часом кількість установ, які готують спеціалістів з дизайну, лавиноподібно збільшується, тільки протягом кількох останніх років створено понад 30 дизайнерських факультетів і відділень у державних і приватних навчальних закладах 1–4 рівнів акредитації.

У чому ж полягають труднощі з визначенням предмета дизайну та його меж? У першу чергу — в надзвичайно динамічному характері цієї галузі, що швидко поширюється і змінюється разом з промисловим виробництвом, яке покликало її до життя. Аестетичний характер виробів доби промислової революції, яким він бачився художникам ХІХ століття, зумовив постановку самої проблеми технічної естетики. Цієї проблеми не було в доіндустріальний період.

Тим часом adeptи, особливо ідеологи, нової динамічної спеціальності претендували на утвердження універсальності дизайну як супердисципліни — проектно-культури людства, складовими якої є архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво

цтво, створення транспортних засобів, знарядь праці, побутових речей, іграшок і т.д.

При такому підході, природно, наголошувалося на спільності всіх цих галузей діяльності, зокрема на органічній єдності функціонального й естетичного, проте нехтувалася специфіка кожної галузі. Звичайно, сучасну споруду можна спроектувати дизайнерськими методами, вона може бути твором не стільки архітектури, скільки комбінаторики. Центральний міський майдан може змінюватися зі зміною кожного політичного режиму, подібно до театральних декорацій з їхніми бутафорними тріумфальними арками та статуями, що легко переносяться з місця на місце, як це на подив усього світу практикується в Києві.

Напевно, в окремих видах традиційного народного мистецтва присутні ознаки «проективної культури». Це, наприклад, ескіз-картон у килимарстві, зразок у сучасному селянському ткацтві, який випозичають за певну винагороду (зародження своєрідного, теж «народного» авторського права). Існують і схожі на музичні ноти записи-алгоритми послідовності роботи підніжками ткацького верстату, що дають той або інший характер переплетень основи та утку. Застосовуються шаблони при виготовленні бляшаних оздоб водостоків і архітектурних деталей, моделі або форми в кераміці та литві. Зрештою, можна вважати «дизайном» дерев'яне чи металеве кліше, з якого відтискають графічний відбиток. І межа між поняттями «проект», «модель», «шаблон» та похідними від них чи подібними є достатньо умовною і нетривкою.

До того ж наш термін «дизайн» буде постійно співвідноситися зі своїм англomовним полісемантичним етимомом, а це слово, як відомо, означає «начерк», «ескіз», «план», «проект», «скетч», «візерунок», «намір» і «замір», «мету» і «призначення» тощо.

Тобто підстав для обґрунтування «дизайну без берегів» завжди вистачатиме. Проте чи сприятиме це усвідомленню специфіки предмета дизайну та суміжних галузей художньої діяльності? Напевно, ні. Динамізм нашого часу аж ніяк не зобов'язує нас руйнувати актуальні культурні аксіоми, що архітектура — це завжди унікальність, дві однакові споруди — річ небажана, що кілька естампів, відтиснутих автором з однієї дошки, можуть мати відмінності, а от усі екземпляри автомобіля однієї марки, пральної машини чи будь-якого іншого промислового виробу однієї серії мають бути абсолютно ідентичними.

Справді, дизайн або проект роблять і дизайнер, і декоратор, прикладник, авіаконструктор, архітектор і т.д. Проте в кожного з них — своє завдання, своя специфіка і своя поетика, що довго ще залишатимуться особливими. Не варто забувати про унікальність дизайнера, що працює передусім для промислового відтворення великими серіями, жоден примірник яких не повинен мати відхилень від проекту чи, власне, «дизайну». Для цього в розпорядженні дизайнера теж є унікальні, відсутні в його колег архітекторів і декораторів, оформлювачів, прикладників, засоби естетичного вираження, що випливають саме з машинного виробництва: стерильність і прецизія або точність математично вивірених форм; рівномірність фарбування, тонування, офактурення великих за площею поверхонь, для чого необхідні високотехнічні засоби; принципова неможливість ручного завершення відформованого виробу, як це практикується у скульптурі й ужитковому мистецтві.

Отже, сферу «протодизайну» логічно було б обмежити винятково тиражованою продукцією — литвом, карбуванням, друком — і не залучати до предтеч «дизайну реклами» Ніко Піросмані, хоча він і виготовляв вивіски, не виводити «дизайн меблів»

із давньоєгипетських, античних і середньовічних столярних майстерень, так само як і «дизайн середовища» — з архітектурних креслеників ренесансу та бароко.

Сфера сучасного дизайну стає дедалі ширшою, проте в нього був і залишається свій особливий предмет, так само як і в старших за віком суміжних галузей діяльності — від архітектури і декоративно-ужиткового та театральньо-декораційного, книжкового та інших видів мистецтва до конструювання спеціалізованих засобів виробництва. І в кожній із них творення матеріального середовища, функціонального й естетичного, диференційоване як у навчанні, так і в практиці.

У цьому плані нас не має вводити в оману прагнення сучасного дизайнера наблизитись у формуванні матеріального середовища до теплої руковотворності традиційного мистецтва, неповторність якого приваблює правдивістю, душевністю, екологічним і навіть етичним ставленням майстра до речовини, з якої він створює свій виріб. Адже до подолання дихотомії між культурою та цивілізацією так прагнуть естетично чутливі душі, втомлені від новітньої краси штучного середовища, що відповідає швидше математично-машинним, аніж інтуїтивно-органічним композиційним принципам і поглиблює відчуження людини від природи. Саме народне мистецтво дає урок естетичного освоєння світу в процесі не тільки споглядання, а й творчої праці. Саме фольклор дає приклад участі всього соціуму в творенні та споживанні мистецьких явищ.

Ця мета в ідеалі стоїть і перед сучасним дизайном, але його початки як історично зумовленої сфери художньої діяльності в історії українського мистецтва мають хронологічно локалізуватися не раніше кінця ХІХ століття — періоду формування масового машинного виробництва й усвідомлення його нових естетичних можливостей, принципово відмінних від поетики мануфактурного виготовлення, що розвивалось у річці, сформованому ще середньовічною традицією.

Завершуючи наші міркування, не слід забувати, що всі вищезгадані сфери художньої діяльності охоплюються категорією «візуальне мистецтво», яке в нас звикли не зовсім точно називати «образотворчим мистецтвом» (адже певний тип художнього образу створюється і в словесності, театрі, танці, кіно тощо). Тож іще правильніше ділити мистецтва на часові (словесність, музика), просторові (чи візуальні) та комбіновані (танець, театр, екранні тощо). Звичайно, межі між ними — умовні, встановлювалися вони у певні історичні періоди й нема ніякої певності, що сучасні види та жанри мистецтва триватимуть у нинішньому вигляді до кінця світу.

Наприклад, сьогодні дедалі гірше «працює» формула «міцність, користь і краса» стосовно архітектури та декоративно-ужиткового мистецтва. Останнє виділилося з «образотворчого» у поренесансовій Західній Європі — після виділення станкових видів, а нині тяжіє до емансипації від ужитковості. Таким чином, істинною альтернативою до поняття «декоративно-ужиткове мистецтво» є «станкове», але аж ніяк не «образотворче». Взагалі вести мову про декоративне мистецтво чи дизайн первісного періоду, античності, стародавнього та середньовічного Сходу насправді можна тільки умовно. Інакше ми ухилиємося в «гріх модернізму», екстраполюючи наші уявлення на попередників, які мислили зовсім іншими категоріями.

Безперечно, і тоді виготовляли художній посуд, одяг, меблі та інші побутові предмети, засоби пересування тощо, розвивалось і те, що ми називаємо проективною культурою. Проте в усіх цих різновидах діяльності часто були присутні зображувальність, образне начало, незалежно від того, що серед образів розрізняли як власне εἶκόν, так

і εἶδος. Утім, у нашому есеї ми не будемо заглиблюватись у проблеми, досить глибоко з'ясовані філософською думкою від Арістотеля з Платоном до Лосева.

Анотація. Простежується розуміння даного поняття від 1960-х і його взаємозв'язок із декоративним мистецтвом і протодизайном. З'ясовується, яке місце належить дизайну в історії мистецтва.

Ключові слова: дизайн, декоративне та ужиткове мистецтво, проектна культура, технічна естетика.

Аннотация. Прослеживается понимание данного понятия, начиная с 1960-х, и его взаимосвязь с декоративным искусством и протодизайном. Выясняется, каково место дизайна в истории искусств.

Ключевые слова: дизайн, декоративное и прикладное искусство, проектная культура, техническая эстетика.

Culturological problems of design as an artistic activity.

Mikhailo Selivachov

Annotation. The comprehension of given notions is traced from the 1960s as well as its mutual connection with protodesign and applied art. The article finds out, what is an appropriate position of design in art history.

Key words: decorative and applied art, design, projective culture, technical aesthetic.

Сергій БОНДАРЕНКО

старший викладач

Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ»

ЕВОЛЮЦІЯ ФОТОТЕХНОЛОГІЙ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЮ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК

Наявність зв'язку між духом та формою навряд чи хтось стане заперечувати. У мистецтві, однак, існують непоодинокі випадки коли ця закономірність чомусь переноситься у площину опозиційності: по одну сторону — естетика живопису, по іншу — механічність формотворення у фотографії. Так, живопис вирішує проблематику духовності, але це робиться через конкретику відображальної компоненти художнього артефакту. Щоб «духовний месидж» художника дійшов до глядача, твір повинен бути зроблений за певною технологією та при участі конкретного інструментарію. На нашу думку, технологічний поступ мистецтва здійснюється таким чином: соціум мотивує процеси художньої дії, наука виробляє поняття та технології, а за допомогою мистецького інструментарію виробляються образи, які розширюють кордони художнього буття, тобто трансформують художньо узгоджену суму матеріальних та нематеріальних складових у світ реальних речей.

Фототехнологія — це послідовність фіксації за допомогою певного інструментарію об'єктивно існуючих реалій, що змінюються у часі, з метою збереження та використання їх у зафіксованому вигляді. Підвалини цього процесу — властивість світла залишати у темному об'ємі відбиток обраного для зображення об'єкта. Саме значення слова фото перекладається з грецької мови як світло. Таким чином, фототехнологія — це сукупність технологічних засобів та інструментів, що певним чином спонукають