

АВТОРСЬКА КНИГА ЯК МЕТОД ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК ПИСЕМНОСТІ

Стемпіцька Ю.С., кафедра книжкової графіки
та дизайну друкованої продукції
Українська академія друкарства

Анотація. Сучасні тенденції реконструкції пам'яток писемності, активізація різних напрямків виготовлення книги, сприяють пошуку мобільних методик в опануванні знань історичної, культурологічної, мистецької, технологічної проблематики у підготовці художника-інтролігатора.

Ключові слова: шиття книжкового блоку, кріплення оправи до книжкового блоку, палітурна справа, формотворчі фактори.

Аннотация. Стемпіцкая Ю.С. Авторская книга, как метод сохранения памятников письменности. Современные тенденции реконструкции памятников письменности, активизация различных направлений изготовления книги, способствуют поиску мобильных методик в усовершенствовании знаний исторической, культурологической, искусствоведческой, технологической проблематики при подготовке художника-интролигатора.

Ключевые слова: шитье книжного блока, крепление оправы к книжному блоку, палитурное дело, формообразующие факторы.

Summary. *Stempitska Y. S. Artist book as a method of preservation of written language monuments.* Creating a pattern of a book, having fixed it in material, taking into account historical peculiarities of book reconstruction students of the Department of Book Graphics and Design of Printed Products managed to create objects that captivate viewers with their originality.

Key words: sewing of book block, fastening of frame is to the book block, bookbinding, formation factors.

Постановка проблеми. Оправа є своєрідним історичним джерелом, що потребує спеціальних методів дослідження таких, як: атрибуція, аналіз матеріалів, конструкції, технологічних прийомів та мистецтва оздоблення (техніки та стилістики).

При проведенні реконструкції давніх рукописних чи стародрукованих книг виникає багато складних питань, як суто технічного, так і естетичного характеру, пов'язаних з вибором методів відтворення зовнішнього вигляду оправи. Аналіз теперішнього стану оправи допомагає художникам-інтролігаторам у реконструкції її первісного вигляду і сприяє відтворенню найдрібніших деталей з дотриманням старовинних технологій їх виготовлення з застосуванням матеріалів, близьких до використаних при виготовленні авторської книги. Дослідження кожної конкретної оправи дозволяє з'ясувати її походження та подальше побутування. Особливе місце відведене вивченню декоративного оздоблення оправи. Непростим завданням є вирішення питання про часткову реконструкцію: відновлення заціпок, шкіряного покриття тощо. Особливо гостро ці питання постають у випадках, коли оправа, через умови збереження, остаточно втрачена, або більше не може виконувати захисну функцію. Тоді виникає необхідність виготовлення нової оправи. Для вирішення

всіх вищеперелічених проблем, в першу чергу необхідно добре вивчити і знати конструкцію та особливості оправ конкретного історичного типу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Каролінгська оправа [1] (іноді її помилково ще називають дороманська) — термін, який застосовується для оправ, що виготовлялися у Європі протягом середини VIII-XII століть - періоду імперії Карла Великого (751-843) та королівств династії Каролінгів, які правили: в Італії - до 887 р., в Німеччині - до 911 р., у Франції - до 987 р. тощо. Найдавнішими прикладами шиття на опорі є каролінгські оправы, що виготовлялися в монастирських скрипторіях Німеччини, Швейцарії, Франції, Італії та Англії, таких як: Фульда, Фрайзінг, Рейхенау, Сент-Галлен, Корбі.

Французький кодиколог Ж. Везін [2] детально описав техніку каролінгських оправ. За його дослідженнями та Я. Ширмаї [3] відомо, що для оправ каролінгської конструкції є притаманним використання дерев'яних кришок розміру книжкового блоку товщиною від 7 до 17 мм (в окремих випадках їх товщина сягала 25 мм).

Загалом в науковій літературі описано чотири різні способи кріплення дошок до блоку, але найбільш розповсюдженим був метод № 1, описаний в працях А. Хайнца [4], Г. Каттермана [5], Б. Ван Реджеморгер [6] та Я. Ширмаї. Докладно процес шиття книжкового блоку описав А. Хайнц, який звернув увагу, що нитка для шиття вводилася в перший зшиток на самій крайній станції знизу, а кінець зав'язувався вузлом з ниткою, яка поверталася на відповідній станції другого зшитка. Авторська книга її конструкція й дизайн привертала увагу дослідників своєю красою та осмисленістю кожної деталі оздоблення.

Мета роботи. Вивчення конструктивно-технічних та мистецьких аспектів авторської книги каролінгської конструкції з декоративним оздобленням шкіряного покриття. Виготовлення макету оправы з дотриманням усіх особливостей, притаманних даному історичному періоду і стилю декоративного оздоблення шкіряних оправ в англосаксонському стилі.

Виклад основного матеріалу. Основною відмінністю західноєвропейських від коптських, ефіопських та візантійських оправ стало впровадження нового методу шиття - шиття зміцненого опорою. Відмінності у використанні матеріалів та окремих елементів вплинули на інтролігаторську техніку виготовлення західноєвропейських оправ ручним способом. Основні розбіжності, що дозволили дослідникам провести поділ авторської книги за їх конструктивними особливостями, виявилися в методах та матеріалах виготовлення кришок та системі їх з'єднання з блоком, шитті книжкового блоку та виготовленні капталу.

У розвитку західноєвропейської середньовічної оправы книгознавці виділяють такі основні етапи: VIII-XII століття – каролінгський; XII-XIV століття - романський; XIV-XVI століття – готичний. В основу цієї періодизації було покладено характерні конструктивні деталі та технологічні прийоми управління, а також стильові особливості декорування оправ.

Підготовка дошок, фактично основи каролінгських оправ, була першочерговим завданням інтролігатора. Для їх виготовлення використовували різні породи деревини. Найпоширенішим матеріалом був дуб, який становить 82% від усієї кількості збережених до сьогодні каролінгських оправ. Відсотковий розподіл серед решти такий: бук -3,5%, фруктові дерева, тополя та платан — 6,0%, невизначені — 8,5%. Зваживши на такий стан речей, для виготовлення макету каролінгської оправы обрано дубові дошки товщиною 18 мм з радіальним розрізом і розміром 195 x 270 мм. У цей час при виготовленні дошок застосовували два методи: в першому дерево або розколювали і обтесували сокирою; в другому - розпилювали пилою і обстругували рубанком. В даному випадку використано другий спосіб, як більш доцільний у деревообробній промисловості сьогодення.

Усі чотири торці дошок каролінгських оправ могли бути обрізаними під прямим кутом або мати зовнішні ребра торців скошені під гострим кутом відносно основної площини дошки чи заокруглені. Кут зрізання (округлення) зовнішніх ребер торців міг бути різним.

Наступним кроком у підготовці дошок було прорізування тунелів та каналів для закріплення опор шиття. Його сутність полягає у тому, що на верхній дошці оправы опора вводиться через отвір в корінцевому торці в тунель, що йде навскіс до зовнішнього боку дошки, де виходить через отвір, зроблений на відстані 10 мм від корінцевого торця. Від цього отвору, на зовнішньому боці дошки, прорізаються два канали, розташовані під кутом один до одного у вигляді латинської літери "V". Кожний з каналів завершується наскрізним отвором. На внутрішньому боці дошки обидва отримані отвори своєю чергою сполучаються каналом. Опора шиття проходить через один із двох V-подібно розташованих каналів на зовнішньому боці дошки, через отвір виходить на внутрішній бік дошки, де занурюється у канал, що сполучає сусідній отвір, через який знову виводиться в другий канал на зовнішньому боці дошки і через скісний тунель повертається до отвору на корінцевому торці дошки. Таким чином ми отримуємо подвійну опору для шиття. Шиття книжкового блоку каролінгських оправ виконувалось одночасно з кріпленням дошок оправы. Тому порядок проведення опори на верхній кришці буде відрізнятися від нижньої. Після пришивання останнього зшитка, до нього прикладали нижню дошку і два шнури опори, одночасно протягали через отвір в корінцевому торці через скісний тунель на внутрішній бік дошки, звідки вони розходилися у два V-подібно розташовані канали і виводилися через два перпендикулярні отвори на зворотній бік дошки. На зовнішньому боці дошки два кінці опор міцно зв'язували і закріплювали дерев'яними кілками. Кут розгалуження V-подібно розташованих каналів міг коливатися в межах від 30 до 110°. Довжина каналів для кожного також бути різною і коливатися від 20 до 80 мм. Короткі канали на дошках можуть бути паралельними до корінцевого торця, або мати незначний нахил. Розташування системи отворів на кожній станції в площині дошок може бути витримане на одному рівні від

прикорінцевого торця, або на різних, що запобігає розколюванню дошок. Іноді загальна кількість отворів могла зменшуватися за рахунок того, що один й той самий отвір використовувався для проведення опор суміжних станцій шиття, або на крайніх станціях об'єднувався з системою кріплення опор капталів, зменшуючи тим самим імовірність розколу чи розщеплення дошки. Для макету обрано найпростішу і найтипівішу систему кріплення опор, в якій для кожної станції був виконаний власний повний набір отворів, що розташовувались на однакових відстанях від прикорінцевого торця, оскільки використані для виготовлення макету дошки були доволі міцними і товстими, що виключало можливість їх розколу. Кут розгалуження V-подібно розташованих каналів у даному макеті становить 45° (фото 1). Для системи кріплення опор капталів було передбачено незалежний самостійний набір отворів, тунелів та каналів. Для усунення рельєфності зав'язані вузлом кінці опор на внутрішньому боці спідньої дошки було розпластано.

Каролінгські кодекси є найдавнішими прикладами всесвітнього використання шиття на опорі, характерного для західної інтролігаторської традиції. Спочатку шиття книжкового блоку на опорі виконували методом “ялинки”. З плином часу йому на зміну прийшло “пряме” шиття на опорі, яке практично незмінним дійшло до кінця XIX ст.

Переважно каролінгські кодекси зшивалися на 2-х, 3-х, 4-х або 5-ти станціях на подвійних опорах. Відстані між станціями шиття були рівномірними, за винятком самих крайніх сегментів корінця, які були коротшими. Як опори в каролінгських кодексах, зазвичай, використовували шнури рослинного походження (лляні чи конопляні), в той час, як в романських - переважно шкіряні ремені. Для занурення опор в пергаментному книжковому блоці каролінгських кодексів на фальцах робили спеціальні пропили, проколи або зарубки для занурення шнурів. Для виготовлення макету було використано тонкі провощені лляні нитки, а книжковий блок зшити на 4-х подвійних опорах із конопляних шнурів за допомогою щільного прямого шиття.

Після закінчення шиття книжкового блоку і закріплення опор у нижній дошці, інтролігатор для посилення міцності з'єднання дошок з книжковим блоком наклеював охоронні аркуші (форзаци) на внутрішній бік дошки. Особливістю каролінгських кодексів є те, що для виготовлення форзаци використовували нові чисті пергаментні аркуші. Форзаци приклеювали безпосередньо на внутрішній бік дошок, а вже на них наклеювали відвороти шкіряного покриття. В більш пізніх рукописах захисні аркуші пергаменту наклеювали на дошку поверх шкіряних відворотів покриття. В макеті було виклеєно внутрішній бік дошок целюлозним папером, що імітує пергамент поверх шкіряних відворотів.

Наступним кроком у створенні оправи було виготовлення конструкції капталу, покликаною зміцнювати верх і низ книжкового блоку, що були залишені без шиття поза крайніми станціями. Дослідниками було виявлено

три основних типи капталів: 1) ланцюжковий (при безопорному шитті капталу), 2) опорний з шиттям “ялинкою”, 3) опорний з прямим шиттям. Усі вони прошивалися через фальці зшитків та підкладку. Для закріплення опор в ребрі (на стику торців) дошок переважно використовували описаний вище метод, аналогічний до кріплення книжкового блоку з дошками. Для виконання макету було обрано опорний каптал з вертикальною обмоткою. Характерною особливістю каролінгського капталу було «вушко». Воно складалося з двох частин: шкіряної підкладки, наклеєної на корінець і виступаючої зверху й знизу за межі блоку, та надлишку шкіри покриття оправи в зоні корінця. Таким чином підкладка вушка по довжині покривала весь (або частину) корінця (близько 40–70 мм) і видавалася приблизно на 30–50 мм над обрізом, а її ширина відповідала ширині корінця оправи. Каптал пришивали крізь підкладку вушка через зшитки. Для остаточного сформування вушка потрібно було зшити разом спеціально зарезервованій надлишок шкіри покриття на корінці з його підкладкою по периметру, що було виконано у макеті. Форма вушка могла бути доволі різноманітною. Для макету авторської книги виготовлено класичне округлене вушко, обшите по периметру широким накидним швом. Крім охоронної функції (запобігання проникненню пилу на корінець під шкіру покриття), вушко часто слугувало основою для кріплення закладок.

Ще однією важливою особливістю каролінгських оправ був гладкий плаский корінець кодексів. Така його форма досягалась завдяки використанню порівняно тонких опорних шнурів, які вводились в прикорінцевий торець дошок. Нівелювати рельєфність корінця вдалося завдяки наклеюванню між опорами подвійних шкіряних прокладок та обклеюванню корінця по всій довжині стабілізуючою тканиною, при цьому нижній шар шкіри був викроєний з урахуванням необхідного припуску на підкладку вушка. Водночас ширина нижнього шару прокладкових смужок шкіри була ширшою за корінець, в результаті чого вони заходили зовні на 1/8 площі дошок.

Зазвичай, оправи каролінгського типу оздоблювали пишними окладами, або покривали одним чи двома шарами гладкої шкіри, як дубленої, так і сирцю. Найчастіше для покриття каролінгських оправ використовували грубу оленячу шкіру, виворітку (замшу) або шкіру інших диких тварин. Приклеювали її борошняним, а частіше житнім клеєм. Відвороти шкіри з боку дошок ретельно шерфували. У більшості випадках відвороти покриття каролінгських оправ (75%) мають нерегулярні краї і лише у 25% вони рівні. Більшість скошених кутів відворотів зроблені «під ніж». Вказаний метод є таким виразним для оправ із монастирів в Сент-Галлені та Райхенау, що може бути важливою характеристикою даних майстерень. Саме цей прийом укладання кутів шкіряного покриття використано в макеті.

Більшість каролінгських оправ зі шкіряним покриттям не мали ніякого декору, за винятком назв на зворотному боці. Частина шкіряних оправ оздоблювалась сліпим тисненням дрібними штампами або рельєфним орнаментом із підкладених під шкіру покриття шнурів.



Фото 1. Система кріплення книжкового блоку до оправи



Фото 2. Загальний вигляд авторської книги «Каролінгського кодексу»

Прототипом для реконструкції техніки оздоблення макету було обране Святокатбертське Євангеліє VIII ст., опрацьоване англосаксонськими інтролігаторами із Нортумбрії. Об'єктом багатьох докладних досліджень була не лише історія цього кодексу, але, на щастя, і його оправа, яку описали і сфотографували експерти Р. Пауел і П. Уотерс, Б. Ван Регемортер [6] та Я. Ширмаї [3].

Шкіряне покриття верхньої дошки оправи книги прикрашено рельєфним орнаментом, рисунок якого викладений під шкірою спеціальною прокладкою

із шнурів різної товщини. Орнамент відображає мотиви типової північної плетінки (англосаксонської та ірландської), яка часто зустрічається в оздобленні аркушів та мініатюр тогочасних рукописів.

На зовнішньому боці верхньої дошки оправи макету було викладено із конопляного шнура у вигляді мотиву стилізованого “Дерева життя” (фото 2). Для цього попередньо на поверхні дошки були прорізані неглибокі канали для кращої фіксації шнурів. Центральну частину орнаменту викладено комбінацією плетеного та одинарного шнурів. Рамка по периметру композиції у вигляді англосаксонської плетінки викладена виключно плетеним грубим шнуром. Після поволочення оправи шкіряним покриттям, отриманий орнаментальний об’єм додатково, з метою підкреслення рельєфності, було виділено гарячим філетом.

Щоб запобігти деформації пергаментних аркушів, дошки стягувалися шпеньково-ремінцевими застілками, які є прикметною ознакою каролінгських оправ. Конструкція застібок була така: пластина з кільцем застібки кріпилася до шкіряного ремня, вміщеного в заглибленні на нижній дошці під покриттям. Пластина фіксувалася на металевий шпеньок, вставлений на передньому торці верхньої дошки. Шкіряний ремінь: виготовлявся з складеної навпіл смужки шкіри, яка утримувала на місці згину металевий замочок, або з двох шкіряних смужок, зшитих між собою із замочком заклепаним на кінці. Шкіряні реміні застібок до дошок оправи кріпилися одним, двома або трьома залізними чи бронзовими заклепками різних форм. Замочок міг виготовлятися з заліза або бронзи, у формі кільця або пластини з кільцем. Шпеньки виготовлялися з заліза або міді, з цибулиною головкою і рівним валом, вставленим в торець дошки.

Для макету було виготовлено застібки шпенькового типу з подвійними прошитими ремінцями, в середині реміні додатково зміцнено тканинною прокладкою. На кінцях ремінів закріплено точений бронзовий замочок із пластини з кільцем. Бронзові шпеньки з цибулястою головкою введено в ребро верхньої дошки, шкіряні ремінці закріплено через прорізи шкіряного покриття у заглибленнях на нижній дошці і зафіксовано бронзовими цвяшками, які додатково виконують функцію декоративного оздоблення.

Висновки. Отже, можна виділити такі основні етапи виготовлення авторської книги каролінгського періоду, яких необхідно дотриматися в своїй роботі художнику-інтролігатору :

1. Для макету використовувати дубові дошки з радіальним розрізом, товщиною 18 мм. Розмір дошок становить 270 x 195 мм і збігається з розміром книжкового блоку;
2. Прикорінцеві торці дошок повинні мати ранти дещо заокругленої форми із зовнішньої сторони і несуттєво з внутрішньої сторони кришок. Це забезпечує охорону шкіри від протирання на згинах;
3. Використовувати систему кріплення, що складається із системи отворів, каналів та тунелів і базується на методі № 1;

4. Блок зшивати методом прямого шиття на 4-х подвійних конопляних опорах з рівним проміжком між станціями;
5. Пласку поверхню корінця досягнути завдяки наклеюванню на нього подвійного шару шкіри та стабілізуючої тканини;
6. Розкroїти шкіру з надлишком покрівельного матеріалу в корінцевій частині. Сформувати вушко і прошити зі шкіряною підкладкою декоративним швом;
7. Шкіру на відворотах шерфувати, зволоженою наклеїти на внутрішній бік дошок оправи. Кути вкладати внакладку;
8. Форзаци приклеїти на зворотний бік дошок поверх шкіряних відворотів;
9. Виготовити зміцненій опорой каптал. Опору ввести через спеціально зарезервовані тунелі, канали та отвори. Каптал прошити одночасно крізь зшитки і підкладку вушка;
10. На поверхню верхньої сторони оправи орнаментально накласти шнури, частково заглибити їх в зарезервовані канали;
11. Виготовити застібки шпеньково-ремінцевого типу;

Подальший напрямок дослідження. Лише достеменні знання конструкції книги, структури її складових елементів, дотримання технології виготовлення, забезпечує якісне виконання авторських робіт художником-інтролігатором, що, своєю чергою, забезпечує подальше зберігання унікальних пам'яток. Естетичні аспекти кодексу щільно пов'язані з конструкцією та оздобленням оправи, вивчення якої становить окремий напрям у дослідженнях давньої книги.

Література:

1. Encyklopedia wiedzy o ksiazce. – Komitet Redakcyjny: A. Birkenmajeri inni; Redaktorzy: A.Kawecka-Gruczowa I inni. – Wroclaw; Warszawa; Krakow: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. – S. 1701.
2. Vezin J. Les reliures carolingiennes de cuir a dekor estampe de la Bibliothgue Nationale de Paris./ Bibliothgue de L'Ecole des chartes: 128. – Paris, 1970. – P.81-113.
3. Szirmai J.A. The Archeology of medieval bookbinding. – Alershot, 1999. – P.99-139.
4. Heinz A. Th. E. Uber Heft-und Bindeweisen von Handschriften aus der Karolinger Zeit./Archiv fur Buchbinderei: 38. – 1938 – P.33-38.
5. Kattermann G. Die karolingischen Reichenauer Bucheinbände und die Technik des fruhmittelalterlichen Einbändes./Archiv fur Buchbinderei: 39. – 1939 – P.31-32.
6. Regemoner B., van. Evolution de la technique de la reliure du VIIIe au XII siecle. Principalement d'apres les mss.d'Autun, d'Auxerre et de Troyes./Scriptorium: 2. – 1948. – P.275-285.

Надійшла до редакції 8.04.2009

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖИВОПИСНИХ КОМПОЗИЦІЙ ПІТА МОНДРІАНА В ОБ'ЄКТИ МЕБЛЕВОГО ДИЗАЙНУ

Трегуб Н.Є., канд. архітектури, доцент, зав. кафедри «Дизайн меблів»

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. Розглядається художня концепція неопластицизму Піта Мондріана і формоутворювальні інтерпретації його живописних полотен у предметно-просторове середовище (інтер'єр, сцена). Аналізується апробований метод трансформації площинних зображень в об'ємні форми як засіб розвитку креативного мислення.

Ключові слова: Піт Мондріан, композиція, формальний метод, трансформація, інтер'єр, меблі, методика.

Аннотация. Трегуб Н.Е. Трансформация живописных композиций Пита Мондриана в объекты мебельного дизайна. Рассматривается художественная концепция неопластицизма Пита Мондриана и формообразовательные интерпретации его живописных полотен в предметно-пространственную среду (интерьер, сцена). Анализируется апробированная методика трансформации плоских изображений в объёмные формы как средство развития креативного мышления.

Ключевые слова: Пит Мондриан, композиция, формальный метод, трансформация, интерьер, мебель, методика.

Summary. Tregub N.E. Transformation of picturesque compositions of Pit Mondrian in objects of furniture design. The art concept of neoplastitsizm of Pit Mondrian and the form making interpretations of his picturesque cloths in the subject-spatial environment (an interior, a stage) is considered. The approved technique of transformation of flat images in volumetric forms as means of development of creative thinking is analyzed.

Key words: Pit Mondrian, a composition, a formal method, transformation, an interior, furniture, a technique.

Постановка проблеми. Пошуки нового, нестандартного формоутворення предметно-просторового оточення, яке б відповідало сучасним вимогам комфортності, продовжує бути актуальним напрямком архітектурно-дизайнерської галузі, яка власне й займається створенням штучного середовища життєдіяльності людини. Формальний метод в мистецтві та в архітектурі 20-30-х рр. ХХ століття, пов'язаний з естетизацією техніки, в історії дизайнерських ідей займає важливе місце і має притягальну силу в епоху постмодернізму. Виникнення архітектурно-дизайнерських розробок як результату інтерпретації художньої мови майстрів авангарду та конструктивізму стає актуальним на початку III тисячоліття, тому що зараз ці ідеї набувають можливості бути реалізованими завдяки розвиненим сучасним технологіям.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Робота виконувалася в рамках держбюджетної теми «Методологія інноваційного дизайну в контексті науково-технічного прогресу й глобальної економічної кризи» (номер державної реєстрації 0107U002131) і пов'язана з науково-методичними напрямками досліджень кафедри «Дизайн меблів» ХДАДМ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання трансформації конструктивістського мислення у сучасній архітектурі розглядалися у публікаціях Т.М. Товстик. Проблема інтерпретації кольорових формальних композицій у контексті методики навчального процесу і підготовки дизайнерів частково розкрита у попередніх статтях Трегуб Н.Є.

Мета роботи – виявити формоутворюючий потенціал геометричного живопису Пітера Корнеліса Мондріана (1872 – 1944 рр.) в рамках дизайнерської діяльності і сучасної академічної освіти.

Виклад основного матеріалу. Формалізм як художній метод, що з'явився на рубежі XIX – XX століть і з'єднав чисельні течії і школи мистецтва (футуризм, кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм, фовізм, ташизм, експресіонізм і т.д.), довів до абсолюту естетизацію форми в мистецтві, ідеалізував «гру чистих форм», відмовився від передачі будь-якого змісту (безпредметне мистецтво), надихав на заняття формотворчістю [1. с. 518]. Абстрактний живопис (наприклад, В. Кандинського) вплинув на формоутворення в архітектурі. Площинні супрематичні конструкції викликали до життя супрематичні архітектони – об'ємно-просторові побудови – як прообрази форм нової архітектури. Іншим наочним прикладом цього явища є також живопис К. Малевича (1916 р.) і його супрематичні архітектони (1926 р.).

Деякі безпредметні композиції художників російського та українського авангарду 20-х років XX століття (наприклад, «Третій інтернаціонал» Л. Лисицького та «Аналіз трикутника» К. Редько, 1922 р.), взяті за основу німецьким скульптором Отто Хербертом Хайеком для своїх авангардних творів - «Знаки міста» (1978 – 1988 р.). Проведений порівняльний аналіз графічних композицій художників-авангардистів і об'ємних композицій О.Х. Хайека, встановлених у різних містах, показав їхню ідентичність: набору основних геометричних форм, принципів зв'язків елементів в композиційній системі, засобів організації цілісної структури (пропорціонування), силуетів композицій, кольорової гами, емоційної оцінки сприйняття композиції (статичність, динамічність) [2].

На протязі декількох років на кафедрі «Інтер'єр та обладнання» ХДАДМ одним з завдань дисципліни «Основи композиції і проектної графіки» є завдання на аналіз графічного твору одного з абстракціоністських художників та інтерпретацію цього твору в одному з трьох видів композиції: фронтальній, об'ємній або глибинно-просторовій. Накопичений методичний досвід свідчить про те, що на основі однієї площинної графічної композиції можливо отримати велике розмаїття об'ємно-просторових комбінацій форм.

На кафедрі «Дизайн меблів» ХДАДМ також пройшла апробацію методика інтерпретації авангардної ідеї у проєкт сучасного ландшафтного дизайну в комплексі з набором екстер'єрних меблів, розроблений для внутрішнього двору академії студенткою 5 курсу спеціалізації «ДМ» В. Валуєвою (керівники: ст. викл. Северин В.Д., доц. Трегуб Н.Є.). Концепція дизайну даного меблевого набору та планувальне рішення двору основана

на пластичній версії графічної композиції К. Малевича (1878 – 1915 рр.) «Супрематизм. Жовте та чорне» (1916 р.) [2].

В контексті цієї методики навчання в даній статті аналізується художня теорія голландського живописця Піта Мондріана. Головні віхи його творчого життя наступні: у 1892 році він вступив до Академії мистецтв в Амстердамі, потім присвячує себе пейзажному живопису, приймає участь у виданні журналу «Де Стейл», що виходив щомісяця з жовтня 1917 року під керівництвом Тео ван Дусбурга. У 1920 році в Парижі видається його книга з теорії мистецтва «Неопластицизм», а у 1925 році в Німеччині – книга «Neue Gestaltung». У період 1916 – 1931 років він створює проекти для приватної бібліотеки і декорації, пише статті про нову архітектуру і містобудування, приймає участь у виставці груп художників «Коло і квадрат» і «Створення абстракції». У 1932 році міський музей в Амстердамі проводить ретроспективну виставку з нагоди його 60-річчя. У 1940 році він бере участь у виставках американських абстракціоністів. У 1941 році публікується його автобіографічна робота «Про шире бачення дійсності». Його остання робота «Перемога бугі-вугі» залишається незакінченою, бо він помирає 1 лютого 1944 року.

У 1916 році Мондріан вже не вперше зацікавився темою еволюції форми і спробував зробити її предметом абстрактного живопису. У ці роки і Мондріан, і Тео ван Дусбург вважали, що авангардний живопис повинен злитися з такою ж радикальною сучасною архітектурою. У 1917 році із робіт Мондріана зникли дерева, середньовічні церковні вежі та морські пейзажі. Його картини були тепер конструкціями. Але у вільних пливучих лініях і кольорових плямах на живописному тлі все ще чулося відлуння архітектурного пейзажу. У 1918 році картини Мондріана стають сталими, що є відмінною рисою архітектури. Наприклад, в картині «Композиція з решіткою 3: Композиція у вигляді ромба», (полотно, олія, діагональ 121 см, Гаага, Муніципальний музей) жорстка правильна структура схожа на форми, що використовуються у металевих конструкціях будівництва.

На початку 20-х років він поступово перетворив свою студію у приклад дизайну інтер'єру у стилі журналу «Де Стейл» (De Stijl). Мондріан декорував великі ділянки стін кольором і повісив між ними свої картини таким чином, щоб вони стали частиною яскравого рисунку геометричних членувань поверхонь і злилися в єдину кольорову композицію. Студія стала також барвистим тлом для фотографій, де він зображений зі своїми картинами. Мондріан часто висловлювався про непотрібність сюжету в мистецтві наступної епохи. Він створив із своєї студії ілюстрацію безсюжетності, де навіть під час відсутності художника розвивається щось нове з білої порожнечі в центрі його абстрактної картини.

В інтер'єрі майстерні у Мондріана залишилася стара піч і небагато простих меблів, інші предмети він зробив сам. Мольберт, пофарбований у білий колір, використовувався тільки для демонстрування власних картин. Це

показує, яку важливу роль відводив майстер декоративно-театральному ефекту в інтер'єрі студії.

Після повернення в Париж Мондріан побачив, що між мистецтвом і дизайном більше не було ніякої різниці. Коли у Парижі стиль Ар Деко досягнув особливої популярності, Мондріану стало практично неможливо пропагувати своє мистецтво. Він почав цікавитися декоративним мистецтвом і у доповнення до своєї художньої теорії розробив теорію оформлення оточуючого середовища в абстрактному стилі. 1921 рік вважається вирішальним у творчості Мондріана, тому що саме тоді його стиль набув риси, типові для його зрілих робіт: товсті лінії чітко розділяють його картини, яскраві первинні кольори, що вперше з'явилися у його достатньо реалістичних картинах 1909 – 1911 років, оточені білими або блідими тонами, для композицій характерна асиметрія. Спочатку його композиції містили змішані відтінки жовтувато-зеленого та жовтогарячого, а різні сірі і блакитні відтінки тла нагадували хмарне небо. Але до кінця 1921 року тло його картин стало зовсім білим, а кольори – чистими. Мондріан розробив художні ідеї, які він тепер реалізовував. Але у листах до Тео ван Дусбургу у 1919 році він часто висловлював незадоволення радикальною сучасністю своїх картин з решітками, вважаючи, що в них недостатньо розмаїтості і масштабу. У відповідності з ідеями Мондріана ван Дусбург представив на обговорення на сторінках журналу «Де Стейл» теорію про те, що в мистецтві «природа і розум, жіноче і чоловіче начало, негатив і позитив, статика і динаміка, горизонталь і вертикаль» повинні бути приведені до рівноваги. В картинах з решітками Мондріан експериментував з барвистими ділянками різних розмірів у спробі повернути втрачений ритм робіт 1916 – 1917 років. Живопис з мінімальним набором образотворчих засобів повинен стати основою для більш багатого у колористичному відношенні орнаменталізму.

У 1920 році в своїх картинах Мондріан став збільшувати площі, заповнені чистими кольорами, картини розділялися на меншу кількість ділянок, загальний вид ставав упорядкованим, використання різних кольорів різних кольорів усередині решітки підсилювало візуальне враження. Не зважаючи на те, що упорядкована структура пофарбованих ділянок обмежувала використання кольору, колорит композиції випромінював особливу енергію і створював враження руху усередині решітки. Наприклад, в центрі «Композиції В» (1920 р., полотно, олія, 67x57,5 см, Людвігсхафен-на-Рейні, Вільгельм-Хак музей) розміщені чотири квадрати. Червоний квадрат (праворуч знизу) створює враження падіння. У лівому нижньому куту сірувато-білий квадрат здається більш легким і спрямованим нагору. Над ним розміщений жовтий. Квадрати створюють враження руху по годинній стрілці. Цю композицію дослідниця його творчості Сюзанна Дейхер порівнює з колесом, що важко повертається (рис. 1).

У 1921 році Мондріан написав ряд картин з великими яскравими за кольором прямокутниками. Здається, що вони наповнені рухом. Таке

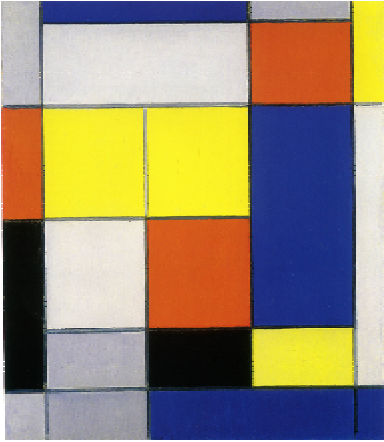


Рис. 1. П. Мондріан. Композиція В. 1920. Полотно, олія, 67х57,5 см

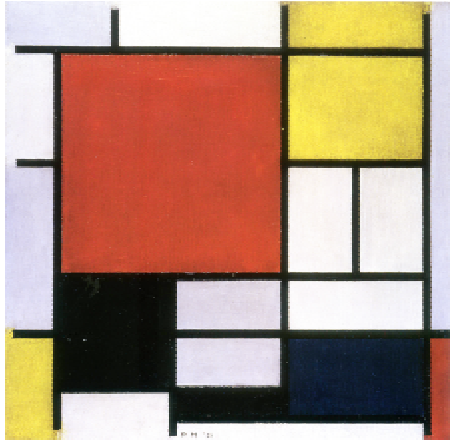
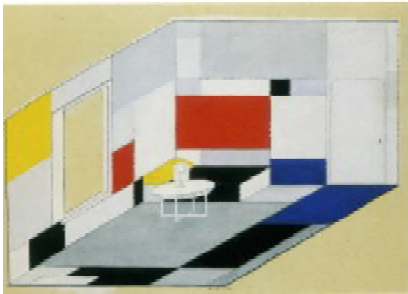
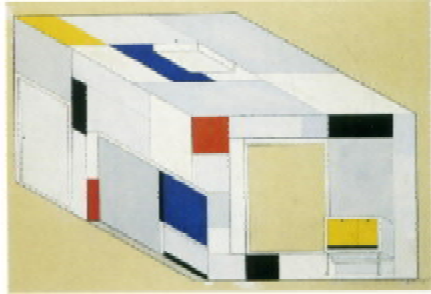


Рис. 2. П. Мондріан. Композиція з великим червоним квадратом, жовтим, чорним, сірим і синім. 1921. Полотно, олія, 59,5х59,5 см



*Рис. 3 а. П. Мондріан. Проект бібліотеки Іди Бенерт, Плауен. 1926. Папір, олівець. Гуаш, 37,3х56,6 см
АксонOMETричний вид кімнати з ліжком і столом.
Дрезден. Державний музей*



*Рис. 3 б. П. Мондріан. Проект бібліотеки Іди Бенерт, Плауен. 1926. Папір, олівець. Гуаш, 37,6х56 см
АксонOMETричний вид кімнати з книжковою шафою і кабінетом.
Дрезден. Державний музей*

враження складається за рахунок інтенсивних пульсуючих кольорів. Автор робить решітку візуально менш помітною. У «Композиції з великим червоним квадратом, жовтим, чорним, сірим і синім» (1921 р., полотно, олія, 59,5х59,5 см, Гаага, Муніципальний музей) червоний квадрат, який злегка зрушений від центру уліво, сяє угорі картини, а жовтий з двох боків займає декілька осередків решітки. Одні з них залишаються незамкненими і як би виходять за межі картини. Таким чином, колір начебто вихлюпується через край. Не всі чорні лінії доходять до краю полотна, що є нововведенням і створює враження, начебто решітка – це вільно пливуча конструкція, винайдена раціональною



Рис. 4. П. Мондріан. Модель декорації для п'єси Мішеля Сефора «Ефемерність вічна». 1926 (реконструкція 1964 р.). Картон на дереві, 53,3x76,5x26,5 см. Ейндховен, Стеделійк ван Аббемuzeум



Рис. 5. Доценко Максим, ст. 5 к. «ДМ» Лава для екстер'єру (керівники: ст. викл. Северин В.Д., доц. Трегуб Н.С.)

думкою художника, що існує посередині нескінченного, блискаючого поля кольору (рис. 2), [3, с. 58].

У монографії Сюзанни Дейхер [3], яка захистила у 1993 році докторську дисертацію про творчість Піта Мондріана, так характеризуються головні риси його живописних композицій і панно: «розміщення інтенсивних кольорів надають картині відчуття вертикально орієнтованої єдності», «панно демонструє архітектурну обґрунтованість структури».

Як було вже сказано вище, Піт Мондріан займався розробкою проектів інтер'єрів і сценографією, у яких втілював свою філософію сприйняття простору і форми. Наприклад, проект бібліотеки Іди Бенерт та модель декорації для п'єси Мішеля Сефора (рис. 3а, 3б, 4). Співдружність Мондріана з архітектором Віллемом Марінусом Дюдоком у 1931 році визначило нові напрямки в архітектурі, а також відносини між архітектурою і живописом, представило математично розрахований, безмежний, необмежений простір, з яким працювали всі сучасні архітектори й дизайнери-авангардисти.

В рамках навчального процесу на спеціалізації «Дизайн меблів» ХДАДМ студенти 5 курсу розробляють проекти екстер'єрних меблів. Цього року вони проектували меблі для територій, прилеглих до трьох навчальних корпусів академії. Один з проектів, що виконаний студентом Максимом Доценко, є результатом пластичної трансформації однієї з площинних композицій Піта Мондріана «Композиція з кольоровими лініями: III» (1937, полотно, олія, 80x77 см, Гаага, Муніципальний музей). Несуча конструктивна решітка лави виконана з металевих смуг, об'єднаних зварюванням. Об'єм сидіння у формі паралелепіпеда зроблений з багат шарової фанери. Всі елементи об'ємної лави повторюють кольорове сполучення площинної композиції П. Мондріана

(жовтий, червоний, синій, білий, чорний), а членування решітки, що розділяє лаву на дві зони, також ідентичні рисунку ліній в картині цього майстра неопластицизму. Композиція П. Мондріана була проаналізована і приведена до відповідного масштабу меблів для сидіння. Ця лавка може бути розміщена біля так званого «білого» навчального корпусу ХДАДМ (рис. 5).

Висновки. У геометричних композиціях П. Мондріана використаний такий формоутворюючий ефект поліхромії як «виступання-відступання» кольорів, що надає їм третій вимір і враження рельєфності та просторовості. Даним дослідженням доведено, що метод трансформації площинних живописних геометричних композицій в об'єкти меблевого дизайну є важливим інструментом у справі розвинення у студентів спеціалізації «Дизайн меблів» ХДАДМ креативного просторового мислення. Невичерпність комбінаторних варіантів з геометричних форм доводить їхню перспективність і довгострокову актуальність як при вирішенні насущних завдань формування комфортного архітектурно-художнього середовища, так і в методиці навчального процесу.

Подальший напрямок дослідження повинен узагальнити накопичений методичний досвід кафедри «Дизайн меблів» щодо роботи студентів з аналогами, прототипами та «у стилі майстрів» світової архітектури або дизайну. Зараз студентами спеціалізації «ДМ» розробляється навісна шафа для приміщення кафедри «Дизайн меблів» за мотивами композицій Піта Мондріана.

Література:

1. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – 5-е изд. – М. : Политиздат, 1986. – 590 с.
2. Трегуб Н.Е. Интерпретация художественного языка мастеров авангарда и конструктивизма в творчестве архитекторов и дизайнеров XX – начала XXI века // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць в.н.з. художньо-будівельного профілю України і Росії / Під заг. ред. Н.Є. Трегуб. – Х.: ХДАДМ. – 2005. – вип. № 6. – С. 119 – 126.
3. Дейхер С. Пит Мондриан. Конструкции в пространстве. – М. АРТ-РОДНИК / TASCHEN, 2007. – 96 с.

Надійшла до редакції 6.04.2009

К ВОПРОСУ ВЫБОРА МАТЕРИАЛОВ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ

Утевская Л.В., доцент кафедры инженерно-технических дисциплин

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье коротко рассматриваются этапы открытия и применения, начиная с прошлого века, синтетических материалов, в соответствии с требованиями самых разных отраслей промышленности. Расширение сфер использования новых материалов породило проблему необходимости утилизации отходов и создания новых экологически чистых материалов. Рассмотрены некоторые направления решения экологических проблем, возникающих при использовании токсичных для человека материалов.

Ключевые слова: синтетические материалы, пластмассы, технический прогресс, технология, экология, экологически чистый материал.

Анотація. Утєвська Л.В. **Щодо питання вибору матеріалів при проектуванні.** У статті коротко розглядаються етапи відкриття та застосування, починаючи з минулого сторіччя, синтетичних матеріалів у відповідності до вимог різних галузей промисловості. Розширення сфер використання нових матеріалів зумовило проблему необхідності утилізації відходів і створення нових екологічно чистих матеріалів. Розглянуто деякі напрямки вирішення екологічних проблем, що виникають при використанні токсичних для людини матеріалів.

Ключові слова: синтетичні матеріали, пластмаси, технічний прогрес, технологія, екологія, екологічно чистий матеріал.

Summary. Lidiya V. Utyevska. **On the issue of selecting materials in the course of projecting.** This article is a short overview of major stages of discoveries and applications of synthetic materials since the last century taking into account needs of various branches of industry. The expansion of spheres of uses of new materials has caused the need of waste utilization together with the preparation of new pollution-free materials. The consideration is given to trends of resolving environmental problems caused by applying toxic materials, which are fatal to man.

Key words: synthetic materials, plastic materials, technology, technological progress, environment, pollution-free material.

Постановка проблеми. Выбор и применение конструкторами, технологами, дизайнерами конструкционных материалов в процессе проектирования и производства различных изделий всё более и более становится связанным с экологическими проблемами окружающей среды, промышленного производства, жилищного строительства, производства изделий культурно-бытового назначения и др.

Стремительно развивающаяся техника разных отраслей промышленности ещё с прошлого века предъявляла всё возрастающий спрос на различные материалы с особыми свойствами. Так радио- и электронной технике необходимы материалы с высокими диэлектрическими свойствами, обладающими формоваться в изделия сложных форм, армированные тончайшей металлической арматурой, выдерживающие возможно более широкий интервал температур с минимальным изменением свойств и габаритов.

Развитие химической промышленности потребовало создания механически прочных материалов, стойких к различным агрессивным средам, легко формующиеся в крупногабаритные изделия.

Для судостроения совершенно необходим коррозионноустойчивый, противостоящий действию агрессивной, содержащей соли многих металлов морской воды, лёгкий ударопрочный материал, позволяющий изготавливать громоздкие отсеки судов, сводя к минимуму сборочные операции.

Современные летательные аппараты немислимы без радиопрозрачных, лёгких, термостойких, жаростойких, ударопрочных, с высокой оптической прозрачностью материалов.

И этот перечень можно продолжить, т.к. каждая отрасль техники своим развитием стала стимулировать интенсивное развитие новых материалов, которые к тому же должны были заменить цветные и чёрные металлы в машиностроительных конструкциях, существенно сэкономить, их применение.

Результаты исследований. Первыми шагами в создании новых материалов было получение в 1907г. Гендриком Бакеландом фенолоформальдегидной пластмассы – бакелита, которую уже через год стали применять для производства электротехнических деталей. С этого времени в мире начались постоянные поиски учёных всех стран в области химии и, фактически, победное шествие пластмасс. Вот краткая справка об этом.

Выдающийся учёный А.М.Бутлеров осуществил синтез изобутилена, который стал применяться в качестве каучука. Другой учёный В.В.Солонин впервые осуществил реакцию сополимеризации, сочетая звенья нескольких типов полимеров. При этом свойства новых сополимеров усреднились между показателями свойств отдельных гомополимеров.

В 20 – 30х годах XX века получили промышленное применение мочевино-формальдегидные, полиэфирные и другие смолы, а также большое значение приобрели полимеризационные пластмассы – полистирол, поливинилацетат, поливинилхлорид, полиметилметакрилат и др.

В 40-е годы появляются новые виды поликонденсационных пластмасс – полиамиды, полиуретаны, кремнийорганические пластмассы и др.

Архитекторы 1960-х годов стали прогнозировать переселение людей в новые дома из пластмассовых материалов. В 1968г. Финский архитектор Матти Сууронен создал дом из пластмассы в форме летающей тарелки. Эллиптические окна, волнистые линии интерьеров, круговой обзор, кухня, напоминающая отсек космического корабля. Удобство и рациональность такого дома спорны по сравнению с традиционным жильём. К тому же необходимо было создавать новую мебель, впрочем, в этом проблемы не было – появлялись всё новые и новые решения мебели. Незадолго до этого проекта Сууронен построил из пластмассы (полиэстер, наполненный стекловолокном) купол зернохранилища. А в Калифорнии на территории парка Диснея химической компанией «Монсанто» был построен дом оригинальной конструкции, впрочем, как и множество павильонов, сооружений, аттракционов из ярких, разноцветных, сверкающих на солнце пластмасс. И хотя мечты финского архитектора не были воплощены в жизнь (построено всего несколько десятков домиков), пластмассы стали широко применяться для создания отдельных строительных элементов и архитектурных деталей.

Техническим новшеством явились сферические перекрытия больших сооружений – стадионов, выставочных помещений, рынков.

Новые материалы продемонстрировала ГДР на международной выставке в конструкции надувного павильона сферической формы, где экспонировались пластмассовая мебель, надувные лодки, оборудование кемпингов, спортивное снаряжение, игрушки и, пока ещё игрушечный компьютер. Для павильона был использован сверхпрочный материал – дедерон с полихлорвиниловой прослойкой.

За сравнительно короткий период до настоящего времени люди оказались буквально окружены синтетическими материалами. Тысячи композитных материалов используются сейчас для изготовления предметов, которые прочно вошли в нашу повседневную жизнь. Это и бытовая техника, и игрушки, и запчасти автомобилей, мебель, посуда, украшения и др. Пластмассы оказались находкой для медиков, особенно в восстановительной и пластической хирургии, а в стоматологии буквально открыли новую эру.

Американские учёные исследовали множество материалов, которые могли бы служить защитой от радиации. Самую большую угрозу для жизни испытали астронавты, летавшие на луну, от действия галактических космических лучей. Как сообщает Фрэнк Кукинотта, учёный из проекта NASA «Космическая радиация и здоровье» добавочный риск от 1000 – дневной марсианской миссии лежит между 1% и 19%. Известно, что металлический корпус космического корабля поглощает почти половину радиации. Альтернативой металлам мог бы выступить обычный полиэтилен, богатый водородом, который хорошо поглощает космические лучи. Эта пластмасса задерживает на 20% больше космических лучей, чем алюминий. Усиленный полиэтилен, созданный в космическом центре «Marshall Space Flight Center» в 10 раз прочнее алюминия и, при этом легче «крылатого металла».

В Украине в связи с её интеграцией в мировое сообщество предполагается развитие нетрудоёмких отраслей промышленности, среди которых развивается индустрия пластмасс. В первые 15 лет рыночной экономики в Украине спрос на пластмассовую и каучуковую продукцию стремительно растёт, увеличиваясь ежегодно на 4% - 5%. Соответственно увеличился спрос на высококачественное оборудование для переработки полимеров. Общий уровень потребления ПВХ в Украине вырос на 26%, потребление полиэтилена в год растёт более чем на четверть, развивается украинский рынок полипропилена. Растут объёмы производства пластмассовых и резиновых изделий и, особенно, пластиковой упаковки (около 20% - 30% в год). Иными словами, сегодня без пластмасс не может обойтись ни одна отрасль промышленности, и, пожалуй, ни одна сфера человеческой деятельности.

Но тут, наконец, следует сказать, что состав пластмасс довольно сложен. Чаще всего в них входят, кроме основного вещества, наполнители, пластификаторы, стабилизаторы, красители и другие специальные добавки. Перечисленные добавки и сами мономеры могут обладать токсичностью, в результате чего из пластмассы могут выделяться вредные для человека вещества, загрязняющие воду, пищевые продукты и т.д.

Учёные всесторонне изучают миграционные способности, биологическую активность различных полимеров и в публикуемых справочниках приводятся сведения о токсичности сотен мономеров и вспомогательных веществ. Существуют действующие гигиенические нормативы, касающиеся оценки полимерных материалов, которые

используются в промышленности и в быту. В разделах о потребительском назначении напротив названия пластмассы можно увидеть пометку ПЩ, что означает – допущенные к контакту с пищевыми продуктами.

Большой класс фенолоформальдегидных материалов, некоторых полиамидных смол, поливинилацетатов, содержащих водо- и жирорастворимые мономеры (диамины, меланины, капролактамы и др.) не следует применять для производства таких изделий, как посуда, санитарно-техническое оборудование и др., которые соприкасаются с горячей водой, продуктами питания, содержащими жиры.

Конструкторы и дизайнеры, проектируя новые изделия, неизбежно сталкиваются с проблемой выбора материала и технологии производства. При этом неизменным правилом должно стать очень внимательное отношение к указанной проблеме, чтобы спроектированные интерьеры, мебель, посуда, средства труда не стали в процессе их эксплуатации источником выделения токсичных веществ в доме или офисе.

Ещё одной трудно решаемой проблемой стала утилизация пластмассовых отходов, а особенно различных видов упаковок: пакетов, ёмкостей, бутылей и др. В связи с этим всё чаще возникают идеи, например, возврата к продаже способом разлива жидких продуктов, моющих средств и др. Но такой подход не может по многим причинам, (включая занятость людей), быть признан решением проблемы, когда, как уже было сказано, объёмы производства упаковки в год увеличиваются на 20% - 30%, а доля полимеров составляет 2% мировой торговли и 4% всех перерабатываемых нефтепродуктов и не менее 800 млрд. долларов годового оборота по всему миру. Такие процессы остановить уже практически невозможно, поэтому предлагаемая безупаковочная продажа товаров может рассматриваться только как дополнительный альтернативный способ, используемый наравне с такими, как, например, предложенный учёным-консультантом компании CHEVRON и его коллегами из университета Кентукки способ утилизации полиэтиленовых отходов и использованных упаковок, превращаемых с помощью высокой температуры в воск, а затем в технические масла и трансмиссионные жидкости. А компанией CRC для INTERNATIONAL FOOD MANUFACTURE and PACKAGING SCIENCE был разработан биопластик из кукурузного крахмала, который при попадании в почву очень быстро разлагается микроорганизмами, тогда как пластмассы из нефтепродуктов в почве сохраняются годами. Такие материалы могут использоваться в производстве тары для сухих пищевых продуктов. Это довольно эффективный путь создания полимеров, поскольку количество крахмала доходит до 80% от всей собранной зелёной массы кукурузы.

Экологически чистыми и дешёвыми материалами, сочетающими в себе прочностные показатели, огнестойкость, низкую токсичность при горении, стойкость к агрессивным средам, атмосферным воздействиям и солнечной радиации являются супернаполненные пластмассы (СНП), состоящие из

минеральных наполнителей (мел, тальк, слюда и др.) и связующих термопластов – полиэтилена, полипропилена, поливинилхлорида и их отходов. Материал практически не даёт усадки, механически обрабатывается, сохраняется форма изделия до температуры +100°C. Изделия из СНП на 30% - 40% дешевле, благодаря высокой степени наполнения, и из них можно получать плиты широкого назначения, трубы канализационные, пожаробезопасные отделочные материалы для полов, стен, сидений в транспорте, отделки детских медицинских помещений.

Не только химики вплотную заняты созданием новых материалов, но и биологи направляют свои усилия на синтез химического сырья только при помощи бактерий. Например, исследователи из Дублина открыли бактерию, которая синтезирует из токсичных химических отходов разлагаемый пластик, а учёные американской компании GENOMATICA синтезировали бутандиол, питательной средой для которых является сахар. По оценкам компании суммарные энергетические затраты на весь цикл производства бутандиола новым способом на треть меньше, чем традиционными технологиями. Причём, сюда уже включены затраты на производство и транспортировку сахара. Бутандион имеет широкий спектр применения – от производства одежды до автомобильных бамперов.

Как оказалось ещё Леонардо да Винчи задумывался об экологии и не мыслил создание веществ, не разлагающихся в естественной среде. Изучая рукописи Леонардо да Винчи в библиотеках Великобритании, Италии и Франции, итальянский профессор Алессандро Вещози нашёл рецепты флорентийского гения для создания искусственных материалов. Он получал вещества подобные органическому стеклу, используя животные и растительные клеи с добавками в них органических волокон, причём эти материалы имели самые различные цвета. Леонардо также описал метод получения многослойных материалов, используя те же неядовитые вещества. По его инструкции итальянским профессором был получен материал, подобный бакелитовой мастике – пластмассе начала 1900-х.

Возвращаясь к современным материалам, получаемым на основе продуктов перегонки нефти, газа и каменного угля следует помнить, что есть целый класс термопластичных пластмасс, которым присуще свойство обратимости, способствующее её вторичной переработке. Да и отходы термореактивных необратимых пластмасс можно измельчать до тонкого порошкообразного состояния и использовать в качестве наполнителей для получения композитных материалов, что поможет решить одну из экологических проблем – утилизацию отходов.

Выводы. Каждая отрасль современной техники своим непрекращающимся совершенствованием стимулирует интенсивное развитие производства новых синтетических материалов, и усилия исследователей направлены на улучшение их свойств, отвечающих требованиям новой техники.

Конструкторы, технологи, дизайнеры направляют свою работу на создание новых товаров, технологий, современных форм изделий, стремясь достичь мирового уровня. Работа этих специалистов неразрывно связана с выбором материалов и технологий для производства изделий.

Дизайн, работая на постоянное повышение эстетического уровня изделий, кроме таких требований к технологии как обеспечение высокого качества поверхности, выполнение композиционных элементов формы (кромки, сопряжений, швов) в соответствии с проектом, расширение возможностей фактурирования поверхностей подчёркивает необходимость производства экологически чистых материалов, что совпадает с требованиями экологии.

Решение экологических проблем, связанных с применением синтетических материалов, зачастую вредных для человека, должно быть многовекторным. Нецелесообразно идти только по пути запретов и возвратов к старым способам осуществления разных процессов.

Проектировщикам и дизайнерам при выборе материалов в большей степени необходимо ориентироваться на многочисленные термопластичные материалы и материалы на их основе, которые подлежат вторичной переработке, а так же на экологически чистые материалы, для чего соответствующие инстанции должны направлять больше ресурсов на создание таких материалов.

Особенно сложна проблема утилизации отходов производства и быта людей, т.к. это не всегда экономически целесообразно, и, тем не менее, она должна быть решена. И это связано с ещё более сложно осуществимым, чем решение технических проблем, экологическим воспитанием человека десоциализированного общества, в котором он должен осознать себя не изолированным элементом, а частью этого общества, социума и природы, и любить их не за то, что они ему чем-то полезны – но это уже этические проблемы.

Литература:

1. Кацнельсон М.Ю., Г.А. Балалаев. Полимерные материалы. Справочник. – Ленинград, «Химия», 1982.
2. Квасов А.С. Пластмассы. Технология и художественное конструирование изделий из них. – М., «Высшая школа», 1986.
3. Ревель П., Ревель Ч. Среда нашего обитания. В четырёх книгах. – М., “Мир”, 1995.
4. Утевская Л.В. Дизайн и промышленное формообразование изделий из пластмасс. – Харьков, 2000.
5. Цигаренко О.І., Мат асар І.Т., Торбін В.Ф. Основи загальної та харчової токсикології. – Київ, Чорнобильтерінформ, 1998.
6. SCI TecLibrary.com.
7. www.arxinovosty.ru.

Надійшла до редакції 6.04.2009

ОТРАЖЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ МИНИМАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ МИРОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Фурсова Т.Н., канд. искусствоведения, доцент,
Недоступов Р.А., аспирант

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье рассматриваются особенности стиля «минимализм» в творчестве ведущих современных зарубежных архитекторов. Рассматриваются концептуальные истоки, раскрывающие художественно-эстетические особенности стиля. Выявлены основные принципы формообразования в архитектуре минимализма.

Ключевые слова: минимализм, архитектура, принципы формообразования, японский традиционализм.

Анотація. Фурсова Т.М., Недоступов Р.О. Відображення стилістичних особливостей мінімалізму в сучасній світовій архітектурі. У статті розглядаються особливості стилю «мінімалізм» у творчості провідних сучасних зарубіжних архітекторів. Розглядаються концептуальні витoki, що розкривають художньо-естетичні особливості стилю. Виявлені основні принципи формоутворення в архітектурі мінімалізму.

Ключові слова: мінімалізм, архітектура, принципи формоутворення, японський традиціоналізм.

Annotation. Fursova T.N., Nedostupov R.A. Reflexion of stylistic peculiarities of minimalism in modern world architecture. The article considers the peculiarities of the style "minimalism" in the creation of the leading modern foreign architects. It also considers the connectional sources revealing art-aesthetic peculiarities of style. The main principles of formbuilding in architecture of minimalism were revealed.

Key words: minimalism, architecture, formbuilding, japanese traditionalism.

Постановка проблемы. Актуальность темы работы определяется тем, что на протяжении всей истории архитектуры периодически проявлялась тенденция к упрощению и минимизации форм, (геометризации). Это было обусловлено функциональной и конструктивной необходимостью при строительстве зданий. Потребность в упрощении формы всегда синтетически присутствовала в проектном решении любой архитектурной формы. В развитии научно-технического прогресса функциональный и конструктивный факторы в архитектурном проектировании постепенно отходили на второй план. Появление новых технологий и материалов расширило архитектурные возможности и эстетически обогатило вид строений. Наряду с этим эстетика минимизации (минимализма) формы отнюдь не исчезла, а напротив, сформировалась и твердо укрепилась в архитектуре. Данная тенденция в архитектуре приобрела эстетические качества, которые стали влиять на дальнейшее развитие современного архитектурного формообразования.

Работа выполнена в соответствии с планом НИР Харьковской государственной академии дизайна и искусств.

Анализ источников. Среди зарубежных исследователей необходимо выделить работу А.Блэка (Alexandra Black), «Японский дом: Архитектура и Интерьеры», в которой анализируется стилистика направления на многочисленных примерах жилых японских домов. В работе А.Блэк рассматривает архитектуру современной Японии, при этом углубляясь в детали японского интерьера, рассматривая их историю и принципы формообразования. По мнению А.Блэка, японский традиционализм максимально проявил себя в архитектурных формах и интерьерной среде, сформировав «универсальную эстетику» японского быта [5].

Проблемы современной архитектуры минимализма поднимаются в работах: А.Руби (Andreas Ruby), А.Сачса (Angeli Sachs), Ф.Урспранга (Philip Ursprung) «Архитектура минимализма: от современного международного стиля до новых стратегий» [10]; А.Пресса (Atrium Press), «Архитектура минимализма» [9]; Ф.Асенцио Сервера (Francisco Asensio Server), «Архитектура минимализма» [6].

В работах: В.Сави (Vittorio E.Savi), Д.Монтанера (J. M. Montaner) и В. Вэндерса (Wim Wenders) «Меньше значит больше: Минимализм в архитектуре и других искусствах», [11]; Ф.Бэтрони (Franco Bertoni), «Минимализм в архитектуре» [4] поднимается ряд актуальных проблем современной архитектуры минимализма.

Особо следует выделить работы: Ф.Джодидио (Philip Jodidio), «Тадао Андо» [8]; Т.Андо, «Тадао Андо 1983-2000» [2]; М.Фуруяма (Masao Furuyama), «Тадао Андо» [7].

Цель работы. Выявить основные принципы формообразования в архитектуре минимализма на основе анализа творчества ведущих современных зарубежных архитекторов.

Результаты исследования. Эстетическая парадигма минимализма связана с японским традиционализмом и имеет решающее значение в процессе формирования архитектуры минимализма. По этому поводу Н.Николаева, один из известных исследователей Японии, отмечает: «...это было действительное открытие для западной цивилизации чего-то совершенно нового, сулившего ей возможности значительного внутреннего обогащения. [1].

Следует отметить ряд выдающихся японских архитекторов и их работы 50-60-х гг., в которых прослеживается реальная ценность японской архитектурной национальной традиции: японский сад, спроектированный Исаму Ногучи, при строительстве здания ЮНЕСКО в Париже; Кэндзо Тангэ (Парк Мира в Хиросиме в 1951-1952 гг., детская библиотека в Хиросиме, 1954 г., муниципалитет в Курасики в 1958-60 гг., «Сад камней» у здания муниципалитета в Кагава в 1958 г., загородный клуб в Тоцука в 1962 г.); Дзюндзо Сакакура (Музей современного искусства в Камакура в 1951 г.); работы Ёсинобу Асихара, Кунио Маэкава, М.Мурата; Х.Косака (Почтамт в Киото в 1955 г.); К.Кикугакэ (Собственный дом архитектора в Токио. 1954 г.); К.Сэйкэ (Жилой дом на полуострове Тиба. 1959. г.), Т. Мурано и Мори (Жилой дом в традиционном стиле. 1959 г.).

В Западной Европе минимализм стал популярным в 1960-е годы, когда произошло пресыщение пышной роскошью ампира и английского стиля, характерный исключительно для замков королей или дворцов восточных владык, но, тем не менее, используемых в традиционных интерьерах для высшего и среднего класса.

Если по отношению к 50-м годам можно говорить о значительном стилистическом единстве японской архитектуры, то за последние пять лет XX столетия наметилось большее разнообразие объемно-пластических, пространственных решений. Творчество почти всех известных архитекторов претерпело заметную эволюцию. Помимо представителей старшего и среднего поколения заметную роль стали играть молодые мастера, такие как: А.Сакамото, Х.Арима, Ш.Бен, К.Седжима, К.Кубота, Т.Ито и др. В современной архитектуре проявление минимализма можно объяснить желанием архитекторов создать образ здания одним «штрихом», что в той или иной степени говорит о профессионализме мастера. Одна удачно найденная линия, своей точностью раскрывающая образ здания, смотрится гораздо выразительней, чем сложная композиция, содержащая множество линий или объемов. Освоив художественные возможности простой формы, современные архитекторы все реже пользуются какими-либо еще выразительными средствами.

В проектах и постройках современных архитекторов можно наблюдать активное использование прототипов архитектуры конструктивизма. Западные архитекторы проявляют к ним большой интерес. Рисунок фасада может напоминать супрематическую композицию, или сам объем здания построен с помощью простых геометрических тел с перпендикулярной врезкой друг в друга. Синтез архитектуры, живописи и скульптуры, вышедший из идей архитекторов 20-30-х гг. XX века, соединяясь с чертами современной архитектуры, образует «здания-экспонаты», например, Центр современного искусства в Цинциннати архитектора Захи Хадид. [12].

Основным отличием эстетики минимализма от конструктивистского подхода в архитектуре является то, что минимализм предполагает минимизацию формы, но не самой конструкции, он идет по пути упрощения формы, но не конструктивных элементов, которые в большинстве случаев скрываются преднамеренно, или же являются непосредственно конструктивными несущими. (Это характерно для эстетики минимализма только в архитектуре). В конструктивизме же основную визуальную эстетическую нагрузку несет сама конструкция, которая согласно основной концепции вообще никогда не скрывается. Фактически, архитектурный минимализм предполагает некий визуальный синтез конструкции архитектурного элемента и его формы. Форма может являться конструкцией, а конструкция формой. Здесь следует отметить прямую взаимосвязь принципов минимализма с эстетикой восточного жилища (ил. 1,2), в котором форма непосредственно является конструкцией (стены (хотя стены также могут менять свое местоположение) и раздвижные перегородки), но



Ил. 1. Интерьер японского жилища



Ил. 2. Интерьер японского жилища



Ил. 3. Тойо Ито. Башня ветров. Йогогама, Япония (1986 г.)



Ил. 4. Акира Сакамото. Накуеі House. Осака, Япония (1996 г.)



Ил. 5. Хироюки Арима. Дом в Дазайфу. Дазайфу, Япония

визуальная эстетическая нагрузка концентрируется именно на форме. Таким образом, здание, выполненное в эстетике минимализма, может иметь достаточно сложную конструктивную основу, но визуально восприниматься как самодостаточная, единая, лаконичная структура, лишенная декора, представляющая совокупности простейших геометрических форм. Основными объединяющими качествами минимализма и конструктивизма является функциональная оправданность конструктивных элементов, а также их тектоническая обоснованность.

По словам, доктора архитектуры Г.Есаулова, минимализм черпал свои идеи из конструктивизма. Большое влияние на развитие минимализма оказало творчество К.Малевича с его особыми космическими и психическими измерениями, в которые К.Малевич выходил из двумерного и трехмерного мира. Формулировки, пришедшие из латыни: «многое в немногом», «многое в малом», стали ключевыми для этого направления архитектуры. Проявления минимализма охватили практически все сферы в архитектуре, дизайне и искусстве в целом. Творческие поиски велись, в основном, с формой и цветом. Таковы архитектурные объекты Т.Андо: он создаёт пространства для одного человека, стены как основной элемент архитектуры и свет как важная составляющая. «Башня ветров» архитектора Т.Ито (Тоюо Ито) представляет собой вентиляционную башню метрополитена из зеркального акрила; компьютер постоянно меняет систему подсветки этой башни (ил.3); парк Накато и музей современного искусства XXI века в провинции Канадзава. Архитектура минимализма получила широкое распространение во всем мире в различных странах: Великобритании, Швейцарии, Германии, Финляндии, Чили, Австралии, на Кипре. В России также есть приверженцы минималистской архитектуры среди архитекторов старшего и нового поколения: К.Шехоян, С.Киселев, Р.Леонидов, Е.Пестов и др. [13].

Одним из известных архитекторов-минималистов является японский архитектор А.Сакамото (Akira Sakamoto). Наиболее ярко эстетика минимализма проявляется в его проекте дома “Nakuei House”, расположенного в Осаке (Япония) (ил.4) «Это строение находится между двумя улицами. Основная идея проекта заключается в дублировании внешнего (фасадного) вида здания, внутри, и наоборот, внутренний интерьер должен повторять стилистику фасада здания, таким образом, создавая непрерывное общее пространство между этими двумя средами. Все комнаты освещены различными способами: с помощью окон в крыше, широких окон, или небольших отверстий по углам комнат. Этот вид архитектуры предопределяет тишину и спокойствие, акцентируя мысли и взгляд на деталях, которые в других окружающих средах были бы скрыты беспорядком» [3, с.292].

Японский архитектор Х.Арима (Hiroyuki Arima) создал жилье, которое максимально использует окружающий пейзаж и свет «Дом в Дазайфу» (“House in Dazaifu”) (ил.5). «Ценность здания заключается в его местонахождении, а не в функциональной эффективности, так как здание



*Ил. 6. Х.Арима и У.Форс. Галерея
МА. Фукуока, Япония*



*Ил. 7. Шигеру Бэн. House without walls. Нагано,
Япония (1995 г.)*



*Ил. 8. Казуёо Седжима. Вилла в лесу.
Нагано, Япония*



*Ил. 9. Катсуфуми Кубота. Дом
У. Ямагучи (префектура Японии)*



*Ил. 10. Тадао Андо. Row House. Осака,
Япония (1976 г.)*



*Ил. 11. Тадао Андо. Церковь Света.
Япония (1988 г.)*

гармонично сочетается с окружающей природой. Это новаторский проект, в котором создается связь между внутренней и внешней атмосферами здания, визуальными и реальными отношениями. Природа гармонично включена в дом, приспособлявая его особенности: внутренние растения, естественная вентиляция и дневной свет. Цель проекта состоит в том, чтобы создать среду, которая обладала чувственностью. Дом разделен на два блока на различных уровнях, расположенных на склоне, имеющем приблизительно 10 метровую высоту. Блоки независимы друг от друга, но связаны дорожкой, расположенной на самом крутом месте участка. На нижнем уровне, жильцы дома могут восхищаться видом гор Дазайфу (Dazaifu). Этот этаж, где визуальное «понимание» - самая важная вещь, состоит из комнаты, содержащей объемы, действующие как функциональные единицы: кухня, гостиная и ванная. Верхний уровень зонально более определен: есть гостиная комната, которая может быть изменена, перемещая мобильные перегородки и окруженный стеной сад». [3, с.344]

Еще один знаковый проект - «Галерея МА» (“MA Gallery”), созданный архитекторами Х.Арима и У.Форсом (Urban Fourth), отличается геометрической архитектурной структурой (ил.6). «Галерея МА» расположена в национальном парке Genkai, в холмистой области между горами и морем, в двух часах езды от города Фукуоки. Проект включает выставочную площадку и студию для клиентов архитектора. Строение состоит из пяти конструктивных блоков расположенных на склоне горы на высоте 17 метров от земли. При его строительстве было использовано множество различных материалов: цемент, дерево кедра, поликарбонаты, стальные пластины, и проволоочная сетка. Обильное освещение естественным светом должно освещать выставочное пространство комнат, которые также используются для проведения концертов. Студия архитектора находится несколько в стороне от общих комнат. Скалистая поверхность склона предполагала строительство каждого блока здания как отдельной независимой структуры. Таким образом, окружающая среда совсем не была изменена, и несущие опоры могли быть помещены на различных уровнях...» [3, с.570]

Гармоничное совмещение японского архитектурного традиционализма с качественно новыми технологиями и материалами проявляется в ряде современных архитектурных проектов. Ярким примером является проект японского архитектора Ш.Бэна (Shigeru Ban) «Дом без стен» (“House without walls”), в котором автор новаторски решил проблему совмещения природной среды с интерьером дома (ил.7). «Этот павильон - часть ряда экспериментальных проектов, которые сам архитектор назвал “Case Study Houses”. Дом построен на склоне, его задняя часть вкопана в основание горы. Пол дома деформируется в стену (единственную стационарную стену) затем изгибается и переходит в потолок, который поддерживается тремя тонкими, круглыми столбами. Концепция базовой конструкции должна была достигнуть той же самой пространственной непрерывности среды внутри как снаружи. Все границы были устранены, внутреннее пространство не

имеет никаких стабильных разделений кроме перемещающихся «жалюзи-стен» с помощью которых возможно сформировать отдельную комнату. Присутствует полная зональная открытость, даже в таких частных областях как ванная. Только кухонные принадлежности, скамья, и несколько предметов мебели предполагают некоторое небольшое различие между областями в этом едином, гладком, и однородном пространстве». [3, с.298]

В Японии необходимо также выделить важные архитектурные проекты, такие как: «Вилла в лесу» (“Villa in the Woods”) архитектора К.Седжима (Kazuuo Sejima) (ил.8); «Дом Y» (“House Y”) К.Кубота (Katsufumi Kubota) (ил.9).

Одним из ведущих японских архитекторов-минималистов является Тадао Андо. Его работы носят знаковый характер, воплощая в себе основные эстетические принципы архитектуры минимализма. Наиболее известными архитектурными объектами этого архитектора являются: “Row House” (Осака Япония, 1976 г.) (ил.10), «Церковь Света» (“Church of the Light”, 1988 г.) (ил.11), Павильон для медитации (“Meditation Space”, Париж, штаб-квартира ЮНЕСКО, 1995 г.) (ил.12), Атриум «Фабрика» (“Fabrica”, Италия, 2000 г.) (ил.13), «Сад искусств» (“Garden of Fine Arts”, Киото, Япония, 2000 г.) (ил.14). Его ведущее место среди архитекторов минималистов определяется тем, что его работы являются синтезом японского традиционного жилища и современных архитектурных мировых тенденций.

Необходимо выделить ряд наиболее показательных проектов выполненных в различных странах мира.

Проект “Sperl House”, выполненный австрийским архитектором А.Кришаницем (Adolf Krischanits), является жилищем коттеджного типа (ил.15). «Этот участок находится в Zurndorf-Friedrichshof, к востоку от Вены (Австрия). Здание было разработано как часть общей схемы развития области, которая включала в общей сложности 150 домов, построенных на длинных, узких участках земли, иногда формируя большие, независимые комплексы размещения жилья. Общая идея состояла в том, чтобы создать большое естественное пространство, гарантировать высокую плотность, не требуя чрезмерно больших количеств земли. Это было достигнуто с включение в проект внутреннего дворика (патио). Используя этот существующий тип проекта и используя современные технические достижения, тип архитектуры был развит, основываясь на длинных, но узких передних зданиях, создавая систематический ряд отличных единиц, которые могут быть расширены или продлены, чтобы удовлетворить индивидуальные предпочтения и вкусы» [3, с.364].

Испанский архитектор Д.Тарраго (Jose Tarrago) в своем проекте «Дом в Азохии» (исп. “Home in la Azohia”), выполненном в городе Мурсия (Испания) воплотил идею «чистоты и открытости» (ил.16). «На первый взгляд, индивидуальность этого дома, кажется, состоит в монохромном решении всех элементов, но что действительно делает его отличительным, - неоднозначность пространств с точки зрения их расположения. Внешний вид здания повторяет внутренний. Некоторые «комнаты» отдыха имеют стены,



Ил. 12. Тадао Андо. Павильон для медитации. Париж штаб-квартира ЮНЕСКО (1995 г.)



Ил. 13. Тадао Андо. Фабрика. Атриум. Италия (2000 г.)



Ил. 14. Тадао Андо. Сад искусств. Киото, Япония (2000 г.)



Ил. 15. Адольф Кришаниц. Sperl House. Вена, Австрия



Ил. 16. Джозе Тарраго. Дом в Азохи. Мурсия, Испания



Ил. 17.. Моргер и Дегело. House in Dornach. Дорнах, Швейцария

но не имеют потолка. Внешне, здание включает традиционные архитектурные особенности, которые присущи для данного сурового климата: толстые стены, обеспечивающие тепловую изоляцию, белый цвет, чтобы отражать лучи солнца. Интерьер, который включает внутренние дворики, имеет современный и почти футуристический вид. Интерьер выполнен в безупречно белом цвете. Открытая гостиная комната, кухня с характерными чистыми линиями, формальной сдержанностью, гладкими поверхностями» [3, с.394].

Швейцарские архитекторы компании «Моргер и Дегело» (“Morgen & Degelo”) спроектировали дом “House in Dornach” (ил.17). Основная идея проекта заключалась в достижении максимальной компактности и комфортабельности. «Северная сторона дома достаточно аскетична и имеет только одно угловое окно, южная сторона застеклена и открыта. Основным конструктивным материалом является кедр. Южная сторона первого этажа полностью застеклена: ряд больших окон, с синими рамами также сделан из кедровой древесины, обеспечивает огромное количество естественного света в этом полностью открытом пространстве. Основную нагрузку дома несут боковые стены, что обеспечивает большую свободу в трансформации внутренней среды» [3, с.422].

В Нидерландах архитектором Д.Ж.Постэлом (Dirk Jan Postel) был выполнен проект “Glass house in Almelo” (ил.18). Отличительная особенность этого проекта заключается в создании стеклянного фасада дома. «Этот дом - контейнер, с параметрами, основанными на повторяющемся модуле равном размеру спальни. Фасад и стороны здания полностью покрыты стеклянными квадратными листами, игнорируя присутствие окон и формируя чистую поверхность, прерванную только входным проемом и дверью гаража. Эта гладкая поверхность действует как огромный экран, отражая внешний мир весь день, и отражает жизни в доме ночью. Большие окна создают прямую связь между внутренней и внешней частью. Часть задней стены дома покрыта горизонтальными гладкими деревянными досками» [3, с.428].



Ил. 18. Дирк Жан Постэл. Glass house in Almelo. Алмере, Нидерланды

Основными принципами формообразования минимализма в архитектуре являются:

- геометризм форм;
- графичность (графическая ясность);
- большие открытые объемы и пространства; чтобы создавалось ощущение широты и простора, помещение по возможности освобождается от внутренних перегородок. Большие окна, насыщая пространство светом, соединяют жилье с окружающим миром, делая его частью интерьера;
- предельная лаконичность формы; внутренняя планировка дома рациональна и логично продумана. Каждый метр несет в себе определенную функцию, что обеспечивает максимальное зональное пространство;
- монохромность цветовой гаммы; по цветовому решению снаружи и внутри дома присутствует максимальная ограниченность. В настоящее время минимализм в архитектуре претерпевает изменения, происходят отступления от строгих правил, и воплощается использование яркого элемента;
- отсутствие декора (детализировки, орнаментов, отделки и украшений, отсутствие детализировки фасадной отделки); плоскости фасадов лишены рельефа;
- подчёркивание естественности фактур; выбору материала в минималистской архитектуре придается особое значение, поскольку при полном отсутствии декоративных деталей игра на сочетаниях и контрастах различных фактур служит основным выразительным средством;
- работа с большими плоскостями.

Минималистские здания могут иметь довольно сложную конфигурацию, продиктованную характером и возможностями материала. Модульные бетонные конструкции, которые ввел в моду японский архитектор Т.Андо, подсказывают строгий, геометрический подход, а использование монолитного бетона позволяет воплощать пластичные и, в то же время, лаконичные формы. Однако в любом случае должно выполняться основное требование: независимо от сложности, задача должна быть решена минимальными (визуальными) средствами.

Выводы. Эстетические принципы архитектурного минимализма проявляются по всему миру. В ходе анализа творчества выдающихся зарубежных архитекторов, были выявлены архитектурные объекты, выполненные на территории Бельгии, Германии, Китая, Нидерланд, Португалии, США, Финляндии и Франции, а также ряда других стран, в которых проявление архитектурного минимализма имеет фрагментарный характер. В Австрии, Испании и Швейцарии чаще, чем в других странах, прибегают к использованию минималистской эстетики в архитектуре. Лидером в минималистских архитектурных художественно-проектных решениях является Япония. Именно в минимализме наиболее полно проявляются мастерство архитектора как творца пространства, его чувство меры, вкус и рука мастера.

Дальнейшие исследования стилистических особенностей минимализма в современной зарубежной архитектуре направлены на выявление и анализ других известных архитекторов минималистов, а также на определение тенденций развития этого стиля.

Литература:

1. Николаева Н. Современное искусство Японии.– М.: Советский художник, 1968.– 156 с.
2. Ando T. Tadao Ando 1983-2000 Space, Abstraction & Landscape.– Madrid, El Croquis, 2000.– 435 p.
3. Arco Team. Minimalism minimalist, Koneman, Barcelona, 2003.– 1000 p.
4. Bertoni F. Minimalist Architecture. N.Y.: Princeton Architectural Press, 2002.– 279 p.
5. Black A. The Japanese House: Architecture and Interiors.: Periplus Editions, 2000.– 216 p.
6. Francisco Asensio Cerver. The Architecture of Minimalism.– Publisher: HarperCollins Design International, 2000.– 191 p.
7. Furuyama M. Tadao Ando: 1941. The Geometry of Human Space.– Koln., Taschen, 2006.– 96 p.
8. Jodidio P. Tadao Ando.– N.Y., Taschen, 2004.– 528 p.
9. Press A. Architecture of Minimalism.– Publisher: HarperCollins Design International, 1998.– 192 p.
10. Ruby A., Sachs A., Ursprung P. Minimal Architecture: From Contemporary International Style to New Strategies (Architecture in Focus).– Publisher: Prestel Publishing, 2003.– 175 p.
11. Vittorio E. Savi, Josep M. Montaner. Less is More: Minimalism in Architecture and Other Arts.– Publisher: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2003.– 192 p.
12. Майдурова М.Д. Актуальность использования идейного и образного потенциалов «бумажной» архитектуры первой трети XX века (статья, интернет–ресурс) - http://archvuz.ru/magazine/Numbers/2005_02/template_article?ar=K21-40/k21.
13. Тезисы статьи Члена-корреспондента РААСН, доктора архитектуры Г.В.Есаулова, на научной конференции «Архитектура и геометрия» состоявшейся 27-28 февраля 2007 года в Российской академии архитектуры и строительных наук (интернет–ресурс) - <http://www.niitag.ru/info/doc/?82>

Надійшла до редакції 2.04.2009

ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ, СТИЛІСТИКА ЄВРЕЙСЬКОГО РИТУАЛЬНОГО ФАЯНСУ ЛЮБИЧІ КОРОЛІВСЬКОЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Школьна О.В., кандидат мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука, докторант Львівської національної академії мистецтв

Анотація. Серед усього різноманіття вітчизняного фарфору-фаянсу кінця ХІХ – початку ХХ століття, найменш дослідженим лишився пласт тонкої кераміки, виготовленої євреями для власних потреб. Рівень майстерності, кваліфікація художників-виконавців ритуальних і побутових, традиційних для європейських та північно-африканських юдейських громад форм, дозволяє вважати цю групу національного надбання України, мало відображену в музейних збірках і працях науковців, справді унікальною й, безперечно, вартої уваги та поцінування.

Ключові слова: ритуальний єврейський фаянс, Любича Королівська, святкові хлібниці для маці, кіари, хануккі, посуд для омовінь.

Анотація. Школьна О.В. Типологія, художественные особенности, стилистика еврейского ритуального фаянса Любича Королевской конца ХІХ -

начала XX столетия. Среди всего разнообразия отечественного фарфора-фаянса конца XIX – начала XX столетия, наименее исследованным остался пласт тонкой керамики, изготавливавшейся евреями для собственных нужд. Уровень мастерства, квалификация художников-исполнителей ритуальных и бытовых, традиционных для европейских и северо-африканских иудейских общин форм, позволяет считать эту группу национального наследия Украины, мало отображенную в музейных собраниях и исследованиях специалистов, действительно уникальной и, несомненно, стоящей внимания и оценки.

Ключевые слова: ритуальный еврейский фаянс, Любича Королевская, праздничные блюда-хлебницы для мацы, кеары, хануккии, посуда для омовений.

The summary. Scholnaya O.V. Typology, art features, stylistics of Jewish ritual faience Ljubycha of Royal the end XIX - the beginnings of XX century. Among all variety of domestic porcelain – faience of end XIX – the beginnings of XX century, the least investigated there was a layer of thin ceramics, which made by Jews for own needs. The level of skill, qualification of artists – executors of ritual and household, traditional for European and Northern – African Jewish communities of forms, allows to count this group of a national heritage of Ukraine, poorly displayed in museum assemblies and researches of experts, really unique and, undoubtedly, worth attention and an estimation.

Key words: ritual Jewish faience, Ljubycha of Royal, celebratory dishes – bread bins for maca, plates for seder, candlesticks for hanuka, utensils for ablution.

Постановка проблеми. Типологія, художні особливості, стилістика єврейського фарфору та фаянсу на етнічній території України ніколи комплексно у вітчизняному мистецтвознавстві досліджувалися не були. Більша частина предметів цієї художньої групи була виявлена у фондах музеїв, атрибутована і введена у науковий обіг доктором мистецтвознавства, професором Фаїною Петряковою. Однак, оскільки повернення із небуття колекції Максиміліана Гольдштейна, експонати якої були розподілені між фондами Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України і Музеєм релігії НАН України, потребувало багато зусиль, а життя дослідниці добігало кінця, вона просто не встигла систематизувати всі віднайдені дані.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За кількома виданими доктором мистецтвознавства, професором Фаїною Петряковою статей з історії виробництва у Глинсько, Потеличі й Любичі Королівській; окремими фактами відносно робітні в Седиськах, оприлюдненими кандидатом мистецтвознавства Олесем Ногою й доктором мистецтвознавства, професором Ростиславом Шмагалю; та за матеріалами особистого архіву Фаїни Петрякової, які нині зберігаються у львівському Науковому центрі іудаїки та єврейського мистецтва, що носить її ім'я, за підтримки духовного керівника цієї інституції Мейлаха Шейхета, вдалося буквально „реконструювати” дані окремих пам'яток порцеляни та фаянсу. На тлі всього декоративно-ужиткового мистецтва України ця група складає окремий розділ матеріальної та духовної культури єврейського субетносу, збагаченої впливами місцевих „фарфурень” і європейським та східним мистецьким досвідом у створенні форм і декорів.

Ціль статті – узагальнити розрізнені факти щодо продукції сакрального призначення підприємства фаянсу в Любичі Королівській, виявити типологію,

специфіку художніх особливостей форм і декору за відомими та вперше введеними у науковий обіг пам'ятками, проаналізувати стилістику тонкокерамічних творів, виготовлених в Україні євреями та для євреїв наприкінці XIX – на початку XX століття.

Основні результати дослідження. Головною складністю при окресленні питання є не лише малочисельність групи юдейських порцеляни-фаянсу і проблематичність доступу до експонатів, хоча такі фактори існують. Справа в етичних особливостях вивчення даної теми. Адже головний центр з виготовлення тонкокерамічного посуду євреїв на теренах України – Любича Королівська неподалік Рави-Руської (14 км) [8, 27] на Львівщині – після чергового переділення земель на початку XX століття опинилася в межах державних кордонів Польщі.

Нині експонати єврейської кераміки, зібрані переважно великим подвижником єврейської громади в Україні (Галицькій Русі) Максиміліаном Гольдштейном, зберігаються переважно у Львові, де до Другої світової дослідник працював у Миському промисловому музеї. Колекціонер, нумізмат і науковець залишив у спадок велику збірку предметів єврейського побуту, серед яких окремою групою представлений ритуальний фаянс. У першу чергу Любичі Королівської та Потелича.

Окупанти, за педантичним збиранням речей єврейського вжитку для „Музеїв вимерлої раси” терпляче чекали, доки безмежно віддана своїй справі людина передасть основну частину колекції до муніципальної збірки на зберігання, й лише після того наприкінці 1942 року „ліквідували” Гольдштейна.

На початку 1930-х він встиг оприлюднити невеликий альбом творів з власної колекції, протягом 1946 – 1960-го справу єврея-патріота продовжував свідомий подвижник-українець Павло Жолтовський (1904, Мислятин Хм. обл. – 1986, Москва), доктор мистецтвознавства, вчитель Фаїни Петрякової. У 1980 – 1990-х повернення з небуття мистецької іудаїки дослідниця поклала на свої жіночі плечі. Як результат співпраці з тодішнім директором музею ЛМЄХП Василем Отковичем і ізраїльським музеєм Тель-Авіва у 1990-х світ побачив новий альбом пам'яток – каталог виставки єврейського мистецтва – „Treasures of Jewish Galicia” [16, 76-77], який репрезентував, крім інших видів традиційного єврейського художнього ремесла, кращі зразки тонкокерамічної іудаїки з України.

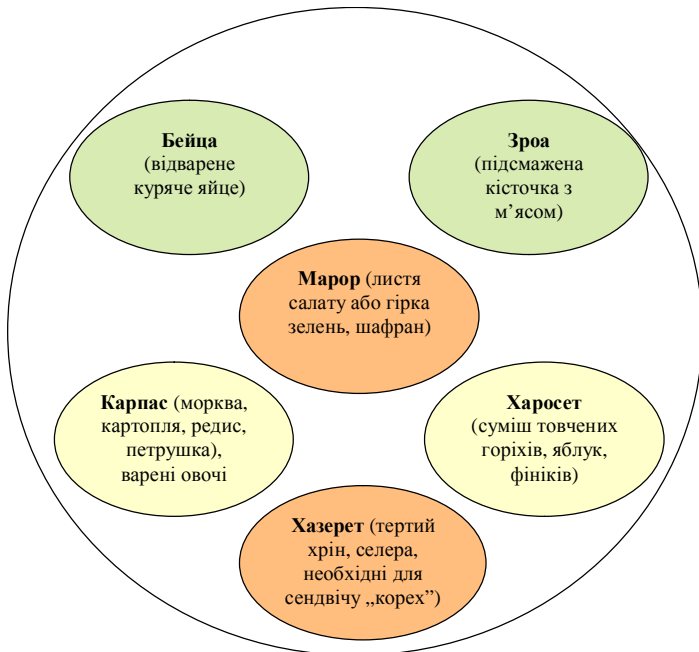
Серед зосереджених у двох музеях Львова експонатів, найцікавіша група єврейського художнього фаянсу з України – святкові тарілки для Седеру та круглі сплюснені контейнери (вази-хлібниці) для маци з накривкою у вигляді традиційного блюда-кіари. Між VI і XII століттями утворився тип кількох предметів, необхідних для святкування річниці визволення ізраїльтян з 400-літнього рабства в Єгипті. Седер означає „порядок”, молитовний обряд зі споживанням за певним сценарієм ритуальної їжі, остаточно він склався у ранньому Середньовіччі. На 1 і 2-й вечори з 8-ми днів Пейсаху в діаспорі й 1-й з 7-ми днів святкування в Ізраїлі на стіл поруч з найбільш шанованою людиною має бути поставлено два тарелі – для бездріжжєвих коржів маци, та

для начинки „сендвічу”, а також блюдо для солоної води, у яку мокають овочі як нагадування про сльози синів ізраїлевих.

Схема розташування священної їжі на седерівій тарілці або таці має наступний порядок, пов'язаний з черговістю виконання частин ритуалу: моління, розповідь про історичні обставини виходу народу Ізраїлю з Єгипту, поетапне суворо регламентоване по хвиликах і грамах вживання певних продуктів, які б нагадували про смак „хліба бідності”, гіркоти і їжі скорботи задля зміцнення духу та пам'яті витоків-коріння.

Оскільки сакральна вечеря є кульмінаційним моментом головного свята євреїв, тому посуду, на якому вона подається, приділяється виняткове значення. Цілий рік ним не користуються, зберігають десь подалі від людських очей. Перед святом за три дні починають вимочувати його у воді, аби максимально досягти сийливості й чистоти, стерилізують окропом, з метою вберегти від можливих нашарувань „хамецю” – квасної їжі, яка зовсім прибирається з помешкань.

Виняткові за красою вироби, що вживаються лише на початку Пейсаху (єврейської Пасхи), слугують для створення урочистої піднесеності, настрою єднання розпорошеного народу, що надто тривалий час не мав власної країни. Ритуал пасхального причащення носить характер усталеного, шматочки їжі розташовуються таким чином, що їх черговість неможливо переплутати. Тим більше, що весь порядок і ритм ритуальної вечері описаний в Агаді, частинах Тори, єврейських казках.



Якщо блюдо для маці зробити у вигляді тортовниці з високим бортом і накрити кіарою, виходить зручна для перенесення коробка, у якій хлібці закриті від пилу, сонця тощо. Врешті такі модифікації призвели до винаходу нової неповторюваної форми, яка набула в єврейському світі високої популярності, враховуючи звичаї ретельно та пунктуально вшановувати настанови мудреців.

Низький циліндр основного об'єму призначений для трьох (інколи двох) коржів маці різної форми, перекладених серветкою або рушником (верхня – кругла, як спогад про коліно Леві – євреїв-левитів, серед яких був і Аарон; нижня – квадратна, символізує „ізраїлітів”; середня „африкоман” розрізається і за традицією її шматок подається в кінці трапези „на десерт” (як нагадування про пасхальне підношення). Накривка-тарілка контейнера з шістьма чашами-розетками для шматочків шести ритуальних блюд, якими необхідно частуватися в пам'ять важких випробувань народу Ізраїлю, найчастіше вражає поєднанням мистецьки пророблених конструктивно-смыслових елементів і декоративного оздоблення.

Західноукраїнські приклади форми, відомі від асортименту в першу чергу Любичі Королівської 1880-х – 1900-х років за атрибуцією Фаїни Петрякової (підприємство існувало по 1911 р. – 1912р. – час закриття фабрики), цікаві генетичним зв'язком зі своїми європейськими попередниками. Перші з'явилися ще у XVIII столітті з винаходом м'якої порцеляни (фаянсу) в Англії, як предмети для прикрашання центральної частини столу, проте мають і суттєві відмінності, на яких необхідно зупинитися і розглянути їх детально.

В літературі з розвитку дизайну оприлюднені дві парних порцелянових „вази” для Седеру, виконані в неокласичному стилі, продукція виробництва в Стаффордширі, датовані 1800 р. Зображення на цих посудинах алегорій на першій – „Комерції” (банкірства і позикодавства) та на другій – „Виноградарства” (виноробства і корчмарства), оприлюднені в книзі Ноела Райлі „Елементи дизайну” 2004 р. [9, 169], цілком відповідають заняттям євреїв у Європі. На кожному з предметів наявні по три чаші-розетки для Седеру, форма „ваз” абсолютно ідентична українським кінця XIX – початку XX століття. Це дозволяє припустити, що сенс їх утилітарного призначення аналогічний – контейнер для зберігання маці, хоча зі світлин виробів лишається невідомим, чи мають вони подібні західноукраїнським отвори для виймання коржів.

Висота посудин 20 см, судячи з пропорцій – діаметр близько 30 см (перевищує висоту на одну третину). Тобто представлений приклад невисоких тацеподібних форм з одним „трикутником” чаш-розет, з фестонованим краєм верхньої площини (очевидно, зйомної тарілки). Вироби декоровані ручним розписом фарбами і золотом, прикрашені характерними для стилістики класицизму люнетами по нижньому краю після аркатурного паска та станковими живописними сценами у великих резерважах. Мають вигляд чільної ошатної прикраси столу, його композиційного центру, що цілком укладається у принципи естетики доби розквіту порцеляни-фаянсу.



*Вази-хлібниці для маці з накривками-тарелями для Седеру
Любичі Королівської**

В цей час дуже модним було мистецьке сервірування, за правилами якого всі прибори мали займати певне положення відносно акцентного предмету, існувала наука „*сюрту де таблицей*”: на межі пізнього рококо і класицизму були вироблені закони пропорцій та засобів гармонізації убранства столу й інтер'єру в цілому, які підтримувалися і в епоху ампіру, й під час панування романтизму. Іноді прибори і куверти розташовувались на столі в одну лінію, так званий „*філет*” („*филе*”). Якщо блюд для Седеру було два, ємність для солоної води, необхідна для дотримання окремих настанов ритуалу, кілька одинарних свічників, ваза на квіти, посуд для вина та звичайні прибори типу салатників могли заповнити всю середину столу.

Центром європейського гарнітуру порцелянового або фаянсового посуду найчастіше буває *террін* – ваза для супу, або ваза для других блюд, іноді *соустеррін* – ваза для соусу. Тому від пропорцій цього акцентного предмету залежать пропорції і масштаб інших *кувертів*. В єврейському вжитку серед усіх тонкокерамічних форм чільною є *ритуальна посудина для Пейсаха*: такий собі террін для хлібу (маці) й „десертів – гарнірів” для ритуальної їжі, чітко визначених традицією. Настільки самотнього посуду з фаянсу, як представлених виробництвами України, в євреїв світу, очевидно, більше ніде не існує. (Відомо, що в одній з краківських синагог виставлена єдина кіара для Седеру, якій шість століть, за що власниця отримує від властей міста пожиттєву пенсію [14]).

В ряду акцентних предметів для прикрашання центру столу, абсолютно логічно видається конструктивно і утилітарно продумана „двоповерхова” ритуальна посудина для маці і Седеру, що побутувала у ХІХ столітті в Галичині. Якщо у країнах Європи такі вироби могли бути декоровані золотом з травленням, матуванням або циркуванням, інколи нижній об'єм мав круглі ніжки під денцем, то на підприємствах фаянсу Львівщини, заселеній переважно євреями-ашкеназі (німецького походження, переселенцями з Австрії, Богемії, Моравії), вихідцями з Польщі, ємність для пасхальної вечері завжди прикрашалася дорогим, виключно „святковим” розписом без золота, найчастіше комбінаціями рослинного орнаменту з трояндами, птахами та написами.

Такі вироби ніколи не оформлювались деколями, обов'язкова естетика пасхального єврейського посуду – рукотворність, неповторюваність оздоблення. Віруючий юдей може робити святкові кіари навіть з паперу, проте декоруються вироби завжди ручним розписом або штампом. Майстерні живописці-самоуки на Західній Україні створили унікальний осередок культури фаянсу, в якому взятий за основу оригінальний стиль оформлення тонкої кераміки з „пустельними” краєвидами, похідний від іспано-мавританської школи середньовічного гончарства, з часом був поєднаний з композиційними прийомами і класичними способами декорування європейської твердої і м'якої порцеляни, і перероблений, адаптований під місцевого споживача.



*Кіари
(самостійні предмети
та завершення
контейнерів-коробок
для „хлібу бідності”)
Любичі Королівської*



Тарілки і тарелі з поздоровчими написами Любичі Королівської і Потелича

Починаючи з оформлення декоративних тарілок із поздоровчими написами у дзеркалі, типу „Мазл Тов” (для ритуалу вінчання) або „Хаг гаПесах” (пасхальна), загальними та іменними побажаннями добра й щастя [5, 388], які на початку лише відводились пасками та концентричними колами кольорової стрічки, євреї Любичі Королівської і навколишніх фаянсових центрів поступово засвоїли місцеву культуру декорування ужиткових виробів. З включенням в систему декорування східного арабеску (іноді у квітковому вінку-картуші), доповненого елементами стилістики польського й українського бароко (гірлянди квітів, зображення птахів), з часом утворилася своєрідна мистецька манера розпису, близька романтичній традиції.

Англійські фарфорові форми були творчо переосмислені в любичівському фаянсі з урахуванням конструктивних і декоративних металевих і керамічних єврейських кіар, тип яких був усталений до початку XII століття (відомі численні зразки тарілок з музейних колекцій Європи). Найбільш ранні круглі тарілки й овальні таці виробництва в Любичі Камеральній, яка з часом перетворилася на Королівську (з 1880-го р.) прикрашав невисокий рельєфно промодельований ажурний бортик, імітація кошикового плетіння [5, 388].

Першим власником і засновником фабрики, яка здавалася в оренду, був володар самого містечка, відомий львівський літератор Людвік Зелінський (1808 – 1873) [7]. Здавав він своє промислове дітище спочатку Шаме (Шауму) Баумволю (Баумвохлю), пізніше Ашеру Люфту, потому Соломону Готлібу [12, 83], а згодом Моше (Можешу) Люфту (останній, за даними 1906 і 1912 рр., наведеними у торгово-промислових довідниках, фігурує керівником підприємства перед його закриттям) [15]. Виробництво фаянсу виникло на території однойменного маєтку, очевидно, на місці цегельні, згадуваної тут до 1853 р., близько 1855 року. Для виготовлення тонкої кераміки місцевої сировини було недостатньо: фаянсову глину й деякі складники маси завозили. Проте була застосована технічно вивірена рецептура глазурування, завдяки якій вкривали вироби шаром чистої, прозорої, без технічних недоліків поливи [8, 41].

Протягом 1861 – 1866 років воно нараховувало 25 осіб обслуговуючого персоналу, з яких майстрами було лише 8. На 2 випалювальники, 6 робітників-поденників приходилося 6 челядників, тобто обслуги. Зазвичай, до їх складу входили сторож, перевізники на гужовому транспорті, конторщики типу казначея та крамаря й керівник. Очевидно, серед майстрів могло бути 1-2 художника, оскільки в умовах напівкустарної майстерні потрібні заготовлювачі маси, формувальники, горновики, модельмайстри, капсульники, живописці.

Цей період позначений тим не менше досить високими показниками випуску продукції: щороку виготовлялось 24 тис. товару (різноманітного асортименту) загальною вартістю на 8 тис. форинтів. Протягом 1860-х років експортовані до Молдавії та Буковини та виготовлені для внутрішнього ринку, у першу чергу для споживачів Львова, вироби з містечка Любичі в окрузі Жовкви Рава-Руського повіту, мали сигнатуру на основі предметів у вигляді

витисненого кліше назви місця виготовлення. Відомо, що технічне оснащення підприємства названого періоду забезпечувалося однією піччю для випалу фабрику, сімома млинами для змелення піску, одним верстатом для готування (відмучування) керамічної маси [10].

За даними звітної статистики Львівської торгово-промислової палати за 1866 рік, за період від 1861 до 1865-го, підприємство було доукомплектоване трьома печами для випалу готової продукції та однією для напівфабрикату – сушильною. 10-ть жорен приводились у дію за допомогою повітряного млина. Посуд формувався вручну – на гончарних колах. Тривалість робочого дня дорівнювала протягом останнього календарного року 12 годинам. Тобто умови праці були ще дуже примітивними, і, очевидно, надзвичайно важкими для персоналу, оскільки механізація процесів була лише частковою. 1866 р. кількість штату робітні скоротилася до 22 осіб, до 1870 р. з працівників лишилося 17 людей, причому з їх кількості 2 жінки, що було типовим для єврейських виробництв в Україні XIX століття [11, 284-285].

Власники підприємства, як і містечка, постійно змінювались. Карл Кемпфе, котрий купив містечко на початку 1870-х рр., до 1880-го р. передав право власності на фаянсове виробництво Герману Кемпфе. Перед 1900-м роком у володіння підприємством і містечком одноосібно вступив Максиміліан Парнас, який лишився власником до самого 1912 року, часу остаточної ліквідації. Він же ділив з Альбертом Кемпфе село (колишній присілок) Любичу-Королівську [15].

Врешті, вперше, 1889 року на виставці у Кракові підприємство спромоглось представити єдину рельєфно промодельовану тарілку під імітацію кошикового плетіння з ажурним бортиком. 1894 р. аналогічний виріб з блакитним декоруванням на білому тлі був виставлений на крайовому смотрі у Львові. Ажіотажу ці речі не викликали. Лише після закриття підприємства, коли 1913 р. у суто керамічній виставці Варшави експоновано 12 предметів з 8-ми приватних колекцій, вироби Любичі Королівської були належно поціновані. 1921 р. дзбанок і миска, розписані квітами (також з приватної колекції), були представлені на Люблінській виставці; 6 предметів (з двох немусейних збірок) експонувались 1927 р. у Варшаві. Врешті 1933 р. у складі п'ятидесяти виробів, розшуканих Максиміліаном Гольдштейном, твори були представлені на спеціалізованій виставці єврейського ужиткового мистецтва у Львові.

По чотири предмети зазначено на спеціалізованих виставках у Познані (1976 р.) і Сянку (1984 р.) як вироби польського фаянсу [7]. З 1990 р., підготована для презентації у Львові Фаїною Петряковою з колекції Максиміліана Гольдштейна виставка, була представлена у Польщі [13] та Ізраїлі. Повноцінне мистецтвознавче вивчення предметів колекції, загальна чисельність групи фаянсу якої разом з дуже пошкодженими виробами, сягає 60-ти предметів, було розпочате лише з кінця 1980-х років, оскільки ритуальний єврейський посуд протягом майже п'ятидесяти років був забороненою темою і не виставлявся.

Найбільш недослідженою групою серед виробів Любичі Королівської лишається святковий обрядовий посуд, у першу чергу для Пейсаху. Між українською тонкою керамікою та юдейськими контейнерами для маці з накривками-кіарами, прослідковується як зв'язок, так і відмінності в художньо-образній структурі. Адже у єврейському ритуальному посуді наявні деякі аналогії з просякнутою культурою Сходу іспано-мавританською керамікою, персько-турецьким фаянсом, принципами формотворення мистецтва країн Магрибу: Алжиру, Тунісу, Марокко.

Зокрема тулуби середньовічних малазьких ваз членувались кільцями смуг, що відділяли фризи написів від орнаментальних стрічок, і мали щільність декорування поверхні розписом [3]. Широкі ступки (ринки) іспанського походження, вкривались рослинним орнаментом типу асиметричних пагонів в півкільцях, s-подібних елементах [1]. Пізніше майстри Любичі Королівської повторювали їх візерунків в декоруванні контейнерів для маці, майже дослівно цитуючи. В персько-турецькому фаянсі коріниться любов до „лускоподібного” оформлення всієї поверхні виробу, а також кольорові уподобання: на білому тлі зелена, темно-блакитна й червоні барви [3, кольор. вкл. до розділу „Турецькі напівфаянси” №XII].

Сіро(сірійсько)-египетські середньовічні вироби з Дамаску (т. зв. сікуло-арабський фаянс), часто витримані в синій гамі, декорувались „прописними” написами, тяжіли до сплоснених приземкуватих форм [3, кольор. вкл. до розділу „Турецькі напівфаянси” №X]. Контури синіх „зірчастих” ажурів дзеркал марокканських тарелів [2, вкл. №143] надихали митців-євреїв в пошуці абрисів ліній фігурних орнаментальних візерунків, що найчастіше виконувались штампом. Різноманітність мистецьких рефлексій, ув'язуваних в цілісну ідею єдності, міцно поєднана в юдейській художній традиції з культурою ісламських країн. Головне, що сприйнято єврейською іконографією від мусульман, з якими довгий час існувало історичне сусідство, – принцип відмови від антропоморфних зображень і введення в композицію декорування написів-побажань (як відомо тексти юдеїв також читаються справа наліво). Геометризовані написи в дзеркалах розеток-чаш або ледь помітних заглиблень замість них, іноді виконувались прописом.

„Багатомірність” іудаїки є спадковістю мистецтва арабського середньовіччя, для якого характерні поєднання зорових вражень і наявність ефектів умоглядного, інтелектуального й емоційного характеру [2, 34-35]. Тобто ритуальну посудину для маці і Седеру можна розглядати з боку символіки, семантики, семіотики, ритміки, високої поетичної образності, „зашифрованої” естетики, мистецтва форми і декоративного оздоблення (живопису).

Архітектонічна структура цих виробів віддалено пов'язана з художнім каноном мусульманського мистецтва та архітектури: на початку в кіарах були застосовані заглибини для ритуальної їжі, які однозначно генетично пов'язані з членуванням простору в ісламі – молитовними нішами-міхрабами. Символічний підтекст, певна „інтелектуальна закодованість”, метафізичний

характер розвитку художньої форми і подвійна структура образу ісламізованих народів, визначених відомим сходознавцем Тетяною Каптеревою, цілком відбилися і в ритуальний виробках з фаянсу євреїв України.

Мистецтво мусульманського світу тяжіло до ускладнених форм з оригінальними тлумаченнями. При чому думки й образи виконували ніби роль тіла, а написи інтерпретувалися як начебто одяг. Цінувалося „пророблення думок” [2, 33]. Тобто важливими були не лише декоративні властивості, а певна шляхетна мотивація створюваного образу. Плекання оповідних дрібниць „з секретами”, „ребусами”, що впливають на глибинне осмислення філософських і релігійних питань, навіть етична сторона виконання речі, надзвичайно важливі.

Естетика – це вже друга частина структури образу. Мав значення також певний мистецький провенанс – доторкнутися до чутливого боку релігійної змістовності буття. Адже споглядання прекрасного є на Сході неподільно поєднаним з бажанням володіти ним, його секретами, його чеснотами, його „ідеальним” врешті. А перші розписи ритуальних єврейських посудин для маці й Седеру, декоровані „пустельними” краєвидами, є нічим іншим, як оповідною опоетизованою жагою до „землі обетованної”. „Настроевість простору”, його певна площинність і „іконність”, пов’язані з насиченими ємними асоціаціями [2, 31], структурою художньо-образної системи ісламізованих народів.

Якщо розглянути образний бік святкових ритуальних посудин для Пейсаху – відкриється ряд дивовижно яскравих простих і зрозумілих, навіть дітям, повчальних уособлень, які поєднані з основними настановами іудаїзму: теми дому, синагоги, Ізраїлю, історичної пам’яті, духовних заповітів; ідеєю і призначенням, сенсом приходу людини в цей світ, її функцією.

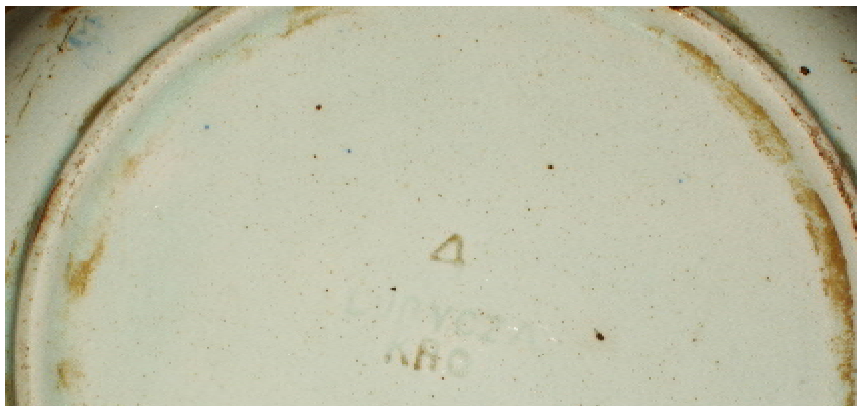
Крім східних і західних впливів, пов’язаних в першу чергу з мистецтвом форми, що мала водночас унаочнювати строгу вишуканість, виходячи з призначення предмету, та бути підкреслено нетривіальним виробом зі складною „оповідною” архітектонікою і побудовою, ритуальні святкові контейнери з накривками, вживані на Пейсах, з часом набули певних рис, пов’язаних з українським декоративним розписом. Традиційно найбільш густо декорована „глуха” частина коробки, завжди була повернута до „ведучого” свята – старійшини столу, праворуч від якого ставився предмет. (Невідомо, яким конструктивним елементом прикривався бічний отвір для маці – тканною шторкою-кісеєю або керамічними висувними дверцятами за принципом сучасних шаф-купе, але на всіх зразках є просвердлені дірочки для кріплення).

Фаїною Петряковою було знайдено не менше 7-ми предметів цієї групи (8-й є повтором одного з варіантів). Найцікавішим є контейнер для маці (з втратами трьох чаш-розет) з накривкою-кіарою зі збірки єврейського музею у Львові, декорований пустельними краєвидами – п’ятьма „берегами” без рослинності, по центрі яких бовваніє єдина рослина типу кактусу чи алое (№10645, накр. 10421). Другий варіант тієї ж колекції вже з квітковим декором



*Зооморфна пластика, маснички,
ритуальний посуд*

*Посуд для ритуальних омовінь
фаланг пальців Любичі
Королівської і Потелича*



(ЕП №10643-3639, накр. 10423) за даними її записів має аналог з КММУ). Третій контейнер з кіарою, також декорований флоральними мотивами, походить зі збірки Максиміліана Гольдштейна (К/10644, накр. К/10425) і, крім ручного розпису, оформлений штампом. Четвертий позначений як колекція єврейського музею з мотивом квітки бавовни? (№10642, накр. 3634). П'ятий контейнер з кіарою, в якому коробка реставрована, має прями аналогії в декоруванні з іспано-мавританськю керамікою, вкритий рослинним орнаментом типу асиметричних пагонів в півкільцях, s-подібних елементах [1, вкл. №6] (№10420, накр. 10424). Шостий (№10426а,б) зі збірки Максиміліана Гольдштейна, оформлений квітами та птахами, має криптонім автора та повне його ім'я, виконане двома мовами, – Яков Борг. Вироби з ідентичним розписом – глек та таця, гіпотетично могли бути потелицького виробництва (за Фаїною Петряковою). Однак, навіть вона сумнівалася, поставивши поруч знак питання. Останній контейнер з кіарою цієї групи, також із включенням птахів з блакитними хвостами, з колекції Максиміліана Гольдштейна, має марку 1880 – 1890-х років (№10422, накр. 10427), має тріщини на накривці. Середній розмір ритуального посуду з двох частин трохи менше тридцяти сантиметрів в діаметрі, висота близько 13 см разом із накривкою, діаметр чаш-розет – 6,3 – 6,5 см при висоті 2,2 – 3 см.

Збереглося декілька кіар без контейнерів-коробок для маци. Зазвичай вони мають борт близько 2-х сантиметрів і декоровані у чотири способи: 1. лише написами в заглибленнях, розетах, та на місці відламанних розет і смугами концентричних кіл; 2. написами, рослинним орнаментом (часто ручний розпис у комбінації з штампом); 3. написами, рослинним орнаментом і птахами (ручний розпис у комбінації з штампом „бантами”); 4. написами і птахами (ручний розпис у комбінації з штампом). Кілька з тарілок для ритуальних страв не атрибутовані з повною впевненістю, дослідники коливалися – чи представлені речі з Любичі Королівської, чи з Потелича.

Варто зазначити, що при цьому в одному з варіантів кіар-накривок від коробки-контейнера замість слів подані лише перші літери назв страв, а в світовій спадщині зустрічаються вироби, зовсім позбавлені написів у заглибинах та чашах-розетах для Седеру. Серед тарілок і таць-кіар з абсолютно різними розмірами, максимальні сягали до 25 см в діаметрі.

Контрасні протиставлення кольорів, традиційні для розпису в українській кераміці підсилені білиною маси (а також у мальованні на скринях), творчо перероблені єврейським виробництвом: іконописні „зелений – рожевий”, геральдичні „жовтий – блакитний”, вживаний у кахлях „білий – синій” певною мірою були сприйняті євреями-переселенцями, що орієнтувались на мажорність колориту, характерну також і для молдавського гончарства. Чергування кольорових плям в квіткових, зооморфних, геометризованих фризах орнаменту й обрамлення написів, налагоджує на „музично-танцювальне” сприйняття ритму декору виробів. Присутня певна сінестезія, відчуття в кольорі музики, і саме танцювального характеру. Чомусь на

асоціативному рівні складаються аналогії типу „мазурка”, „полонез”, танців XVIII століття.

Канони української тонкої кераміки XIX століття вирізняються близькістю пластичного моделювання і розписів до традицій німецьких та австрійських мануфактур XVIII століття. Хоча в плані форми ці ознаки більше стосуються господарського сегменту виробів Любичі Королівської – друшляків, ринок на трьох ніжках [8, 58], квасників, дзбанків, вазонів. Відносно розпису, певні ремінісценції, пов'язані з європейським фарфором означеного регіону, добре відчутні. Але найбільш цікавим в продукції підприємства є злиття двох протилежних, і на перший погляд, здавалося б, взаємовиключних тенденцій.

Крім сприйнятих специфічно „порцелянових” „панських” розписів ніжними трояндами і пташинням, „в крові” цього мистецтва „пульсують” стійкі селянські „антирезуси” здорового українського традиційного гончарства, синтезовані в якийсь абсолютно унікальний „інтуїтивний” спосіб, за принципом наївного малярства. В оздобленні ритуального й побутового посуду Любичі Королівської вільно допускаються відкритість кольорових плям, асимільованих з української народної кераміки, кривульки, легке фляндрування. В юдейській дрібній скульптурі, зокрема, відчутні впливи зооморфної пластики українців, що тяжіє до місцевої традиції лембиків: маленьких, дрібно промодельованих, дещо спрощених скульптурок звірят, іноді у вигляді посудини для напоїв; дерев'яної та сирної іграшки.

Євреї, що не мали своєї території і всюди були вигнанцями, не створили власної традиції цяцянок. Тому найчастіше вони асимілювали культуру народних промислів територій, на яких закріплювалися. Глиняна іграшка була дуже популярна серед забавок дітей означеного регіону і найближчого ринку збуту. Юдеї, продукуючи фабрикат на орендованій фабриці в Любичі Королівській, певною мірою орієнтувалися на смаки населення місцевостей, до яких постачали продукцію – Молдавію та Буковину. Саме з зооморфною пластикою пов'язується розвиток ще однієї групи ритуального єврейського фаянсу західних областей України к. XIX – початку XX століття, – хануккі.

В анімалістичній скульптурі, свічниках та посудних формах фаянсового центру в Любичі Королівській, за висловом Фаїни Петрякової, відчувається надмірність матеріалу, ніби при моделюванні виробу був взятий надлишок глини [7], існує кілька цікавих особливостей. Фігурки баранців, левеняток, качок, песиків за своєю застиглою статичністю і пластичним моделюванням, як не дивно, дещо подібні висіченим з каменю асирійським вартовим парадних входів палаців. Не дивлячись на певну простодушність і наївну спрощеність образів анімалістики з Любичі Королівської, що ріднить їх з ранньосередньовічною палацовою скульптурою країн Магрібу, роботам властиві й риси монументальності, карбована „застиглість”, які віддалено асоціюються зі специфікою і канонами давньоєгипетських статуй з одного боку і „звірним стилем” мініатюр ранньосередньовічної Візантії з другого.

„Охоронна” функція єврейської зооморфної пластики очевидна, тому в якості оберегів і вартових вона інколи включалась в ансамблі ханукальних підсвічників. Як самостійні предмети, скульптура малих форм поділялася на дві категорії: коробки-маснички у вигляді тварин (з двох частин: основний об’єм і накривка) та, власне, пластику. Перший тип виробів був даниною моді, оскільки був поширений з 1840-х років на виробництвах України, Росії, деяких інших слов’янських країн. Другий, безперечно, орієнтований на традицію народної глиняної іграшки України.

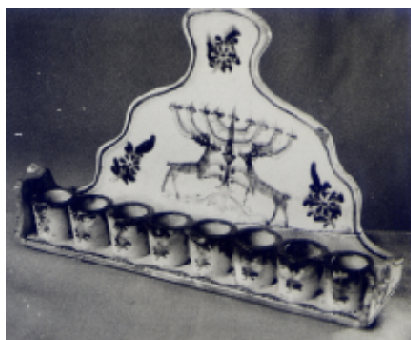
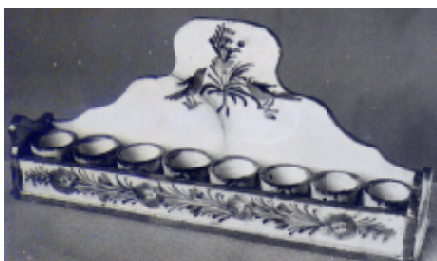
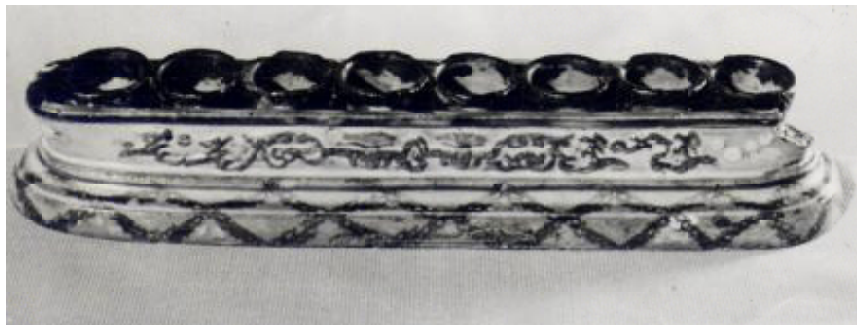
Але спільною рисою всієї скульптури Любичі Королівської, є спосіб її розфарбування. Спокійна задоволена безтурботна емоційність деяких поліхромних звірячих персонажів підсвідомо асоціюється з осміхненими архаїчними курсами, що пояснюється лише генетичною пам’яттю народу, що певний час співмешкав з греками і римлянами, спочатку як сусіди, а пізніше у складі Візантійської імперії та Туреччини. Часто декорування скульптури виконувалось „під риб’ячу луску” двома фарбами – лише білою й чорною, утворюючи „рябь” без додаткових кольорових плям. Рідше виробу розмальовували теплими барвами невеликої палітри – вохрою кількох відтінків, комбінацією рожевого, зеленого, блакитного, фіолетового, оранжевого кольорів, з перевагою пастельних тонів.

Зображення звірів зустрічаються і в розписах типово іспаномавританського пристінку ханукальних свічників, який виник, очевидно як конструктивна деталь, що захищала від вогню оточуючі предмети і не давала загасити полум’я. Перші свічники виробництва мали вигляд пеналу з шістьма – вісьмома компаратиментами для свічок, і були досить простими в оформленні. Їм не вистачало східної пишності, якої надалі досягали за допомогою вирізного ступінчастого краю пристінка, що нагадував епітафію заповітну брилу мацейви, поховального каменю, тільки різьблення було замінене декоративним розписом.

На додатковій стіні свічника розпис еволюціонував від простих квіткових композицій до зображення птахів і звірів. Іконографія фауни напряму була пов’язана з традиційною для єврейської образності персоніфікацією: „Будь відважним, як пантера, легким, як орел, прудким, як олень, й хоробрим, як лев, під час виконання волі Отця твого небесного” (Ав. 5:20). Серед експонатів збірки Максиміліана Гольдштейна, найбільш цікаві зразки ханук – 1.) з розписом із включенням зображення оленя та 2.) скульптурами двох „лінивих” і „вдоволених” левенят у царственій позі.

Ханукії Любичі Королівської можна поділити на групи:

1. прості однарусні пенали видовженої форми з заокругленими кутами із 6 – 9-ма „чарунками”, корпус свічника декорований квітковими фризами і гірляндами;
2. однарусні свічники у вигляді видовженого прямокутника із 8 – 9-ма „чарунками” з декоративним пристінком, розписані квітами;



Свічники (для пасхальної вечері та ханукальні) Любичі Королівської і Потелича

3. одноярусні свічники у вигляді видовженого прямокутника із 8 – 9-ма „чарунками” з декоративним пристінком, оформленого птахами, з квітковим орнаментом на пеналі і бутоньєрками на полі пристінка;
4. одноярусні свічники у вигляді видовженого прямокутника із 8 – 9-ма „чарунками” з декоративним пристінком, розписаним зображеннями оленів, на пеналі квітковий фриз, частково виконаний квачем з трафаретом;
5. двоярусні композиції з написами із введенням поліхромної скульптури на першому „поверсі” і полицею ханукальних, розписаних птахами, свічників на другому (у вигляді видовженого прямокутника із 8 – 9-ма „чарунками”).

Характер оформлення означених виробів свідчить про певне наслідування стилістики мистецтва Близького Сходу, Ірану, Візантії-Туреччини, країн Магрібу. Це може бути пов’язане або з влиттям до колективу художників підприємства євреїв-мізрахі (з країн Близького Сходу та Ірану) та євреїв-сефардів (середземноморська гілка), або з працею виконавців виробництва за зразками, наданими замовниками. В кожному випадку виразна група ханукальних свічників виробництва Любичі Королівської, просякнута життєствердною образністю, має характер урочистих предметів сакрального вжитку, не позбавлених нарративного звучання.

Зазвичай Ханука, пов’язана з реальним історичним фактом перемоги Маккавеїв над греками у 165 р. до н.е., святкується 8 днів і має 8 або 9 підсвічників. 7 свічок символізують менору – ритуальний єврейський семисвічник, 8-ма свіча нагадує про диво глека з маслом, а 9-та (шамаш – служка) слугує для запалювання свічок. „Акварельна ніжність”, як пише Файна Петрякова, описуючи розпис цієї групи, з якою декоровані любичські фаянси, характеризує трепетне ставлення митців виробництва, які намагалися засобами художньої виразності досягти емоційного враження, піднесеного звучання своїх творів. Хануккії і пластика, на відміну від інших груп тонкої кераміки виробництва, – контейнерів для маці, тарелів для Седеру, та посудних форм кожногоденного вжитку, рідше мали написи.

Крім ханукальних „блокових” свічників з компаратиментами, в Любичі Королівській і Потеличі продукувалися й одинарні. Зберігся зразок виробу у вигляді невисокого циліндру на блюдці, декорований ручним розписом двома фарбами. „Склянка” без ручки відведена по верхній і нижній частині двома смугами-пасками блакитно-бузкового кольору, що відтіняє напис, зроблений чорною фарбою в центральній частині поля. Блюдце-підставка також прикрашене бузково-блакитними стрічками, що радіально розходяться від центру до вінець, з’єднуючись з відведенням того ж кольору по борту. Цікаво, що характер нанесення смуг і пасків є дещо подібний фляндруванню, розповсюдженому в українській народній кераміці.

Також творчо переосмислені євреями західноукраїнських „фарфурень” форми та розпис побутових предметів для умивання. Зокрема, глеки, таці і тази для ритуального омовіння фаланг пальців, які продукувалися в Любичі Королівській, декоровані „по сирому черепку” [6, 3], зазвичай мають пропорції

форм, подібні в окремих випадках українській товстій кераміці з її „широкою і нестриманістю”, в інших – тонкій, вишукано-аскетичній. Розпис цих предметів плавний, іноді повторював малюнок і гаму ритуального посуду для маці і Седеру, утворюючи єдину з ним групу: набір або, навіть, сервіз. Оскільки для пасхального столу виготовлялися і сільниці, тарілки різних ємностей і розміру, прибори для напоїв.

На окремих предметах поч. ХХ століття (кварта з експозиції ЛМЕХП) розпис набуває характер сецесійного. Можливо, схожі тенденції торкнулися і оформлення сакрального посуду євреїв.

Написи „на щастя” („Мазл Тов”) та назви ритуальних страв на кіарах виконані іноді на староеврейській мові, інколи івриті та ідиші, рідко й з помилками. Це дозволяє припустити, що на виробництві працювали малописьменні євреї, або копіювання відбувалося із запозичених зразків зі збереженням орфографії оригіналу. Твори зазвичай декорувалися густоукладеними фризами, гірляндами, віночками з квітів, які чергувались за кольором. Флоральні мотиви перебільшено щедрі, ніби орієнтовані „на показ” добробуту. Форма листочків, на відміну від пелюсток і бутоньєрок, гострокінцева, довгаста, більш геометризована, часто має вигляд стилізованої пальмети, міртової гілки, віт верби, що нагадує євреям про заповідь бути разом всім колінам ізраїлевим.

М’який колорит предметів фаянсу з Любичі Королівської має унікальну гаму. Котрасні жовтий – фіолетовий, оранжевий – блакитний, рожевий – зелений, вохристий – синій, досить насичені кольори, тим не менше зазвичай створюють відчуття „пастельності” фаянсу. Твори за колоритом нагадують середньоазійські пейзажі початку ХХ століття Павла Кузнецова, в яких відчутна певна „фаворизація” свігла, а кольорові плями підсилюють виразність спалахів „духовних виливів чуттів”. Як слушно зауважила Фаїна Петрякова, при цьому „білизна фаянсу ніби зберігає у собі тепло” [7], яке насичує колір енергією. Тобто інтуїтивно в цих предметах відбито закарбовані в образотворчому мистецтві особливості образної структури та кольорово-світлової гами простору спекотливих країн.

Висновки. Єврейський ритуальний фаянс виробництва в Любичі Королівській складається з п’яти основних типологічних груп:

1. тарілок і тарелів з поздоровчими написами типу „Хаг гаПесах”, „Мазл Тов”;
2. ваз-хлібниць для маці з накривками-тарелями для Седеру;
3. кіар (самостійних предметів та завершень контейнерів-коробок для „хлібу бідності”);
4. свічників (для пасхальної вечері та хануккй);
5. посуду для ритуальних омовень фаланг пальців.

Художні особливості обрядової тонкої кераміки Любичі Королівської пов’язані з подвійною структурою образу ісламізованих країн, спадком класичного мистецтва Європи та впливами українського традиційного гончарства й малярства. Стилїстика при цьому відображає певну

космополітичність, „багатовимірність” культури євреїв з поліетнічним компонентом, які в оригінальному симбіозі „сплавляли” характерні риси мистецтва тих країн, в яких відбувались історичні і релігійні реалії, пов’язані з мікрокосмом особистості в макрокосмі суспільства. Критерії художності відносно тонкої кераміки в західних областях України були адаптовані під місцевого споживача і виділялись як певною стилістичною єдністю з боку декору, так і оригінальністю формотворення. Єврейський ритуальний фаянс Любичі Королівської, що зберіг свою творчу традиційність, без сумніву, унікальне світове явище, адже саме тут визріло і сформувалось специфічне мистецтво тонкої кераміки, раніше не засвоєне євреями світу як самостійне.

Перспектива подальших досліджень пов’язується з винайденням даних відносно мистецької частини означеного виробництва: художнього керівника, імен майстрів-формуваньників, живописців, скульпторів і їх походження; а також із проведенням аналогій відносно інших фарфоро-фаянсових центрів і виробництв галузі, у першу чергу Потелича, зі співвіднесенням форм і декорування ритуального і побутового господарського посуду.

** Всі вироби датуються 1880-ми – 1900-ми роками. Фаянс, ручний розпис, іноді в комбінації зі штампом, полива*

Література:

1. Испано-мавританская керамика. / Сост. А.Н. Кубе. – М. – Ленинград: Изд-во АН СССР, 1940.
2. Каптерева К.П. Искусство стран Магриба: средние века, новое время. – М.: Искусство, 1988.
3. Кубе А.Н. История фаянса. – Берлин: Гос.издат. Р.С.Ф.С.Р., 1923.
4. Нога О., Шмагалю Р. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв’язків. – Львів: Логос, 1994.
5. Петрякова Фаїна. Єврейське фаянсове художнє ремесло в Любичі Королівській (друга половина XIX – початок XX ст.). – СС.386-392 невстановленого видання. Архів львівського Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф.Петрякової (триває інвентаризація). Копія статті.
6. Петрякова Ф. „Золотий запас нації – духовність” // Курортный вестник. – 1990. – 25 апреля.
7. Петрякова Ф. Из спостережень над єврейським фаянсовим художнім ремеслом другої половини XIX – початку XX століть (Любича-Королівська) // Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. Т. ССXXXVI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С.489-502. Архів львівського Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф.Петрякової (триває інвентаризація). Копія статті.
8. Центральний державний музей-архів літератури і мистецтва України (Київ). Ф.990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп.1. Спр.285. Л.Долинський, П.Мусієнко. „Фарфор і фаянс”. Стаття про виробництво художнього фарфору в Україні. Варіанти. Рукопис, машинопис з правками автора. 5 док., 1963 р., на 98 арк.
9. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от ренессанса до постмодернизма. Гл. ред. Ноэл Райли. Пер. с англ. – М.: ООО „Магма”, 2004. – С.169.
10. Bericht der Le. Lemberg Handels – und Gebekammer über den Handel und die Industrie, so wie deren Beförderungsmittel in ihrem Kammerbezirke für die Jahre 1861 in 1865 an

- das hohe k[aizeriche].k[önigliche]. Ministerium für die Handel – und Volkswirtschaft. – Lwow, 1867. – S.165; Schneider A.O. O wyrobach glinianych w Galicyi (Według odczytu mianego na Roaiedzienniu Lwowskiego towarzystwa technioznego dnia 15 grudnia.1866) // Bziennik literacki i polityczni. – Lwow, 1867. – N.4-5.
11. Bericht der Handels – und Gewerbekammer in Lemberg über den Handel und die Industrie, so wie deren Beförderungsmittel im Kammerbezirke für die Jahre 1866 in 1870 astaitet an das Hohe k[aizeriche].k[önigliche]. Handeia Ministerium. – Lwow, 1873.
12. Goldstein M, Dresdner K. Kultura I sztuka ludu [ydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymilijana Goldsteina. – Lwow, 1935.
13. Duda E., Jodlowiec A., Petriakowa F. Skarby dziedzictwa Galicyjskich {ydow. Judaica z Muzeum etnografii i pr[emyslu artystycznego we Lwowie. – Krakow, 1993.
14. <http://www.elilu.info/tales/field-am.htm>
15. Skorowidz przemyslowo-handlowy. – Lwow, 1906. – S.181; Skorowidz przemyslowo-handlowy. – Lwow, 1912.
16. Treasures of Jewish Galicia. Judaica from the museum of ethnography and crafts in Lvov, Ukraine. – Tel-Aviv, 1996.

Автор дякує за наукове консультування і дозвіл використання матеріалів керівнику львівського Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф.Петрякової Мейлаху Шейхету, а також за допомогу в упорядкуванні матеріалу співробітнику Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф.Петрякової Валентині Глебовій. (Ілюстрації для публікації надані Архівом львівського Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф.Петрякової).

Надійшла до редакції 17.04.2009

ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВИЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК СУЧАСНА ФОРМА ТЕКСТИЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

Шнайдер А.Б.

м. Херсон

Анотація. У статті зроблено екскурс в історію розвитку та становлення об'ємно-просторового текстилю як особливої його форми. Проаналізовано основні способи використання 3D текстиля у середовищі. Проведено аналіз та систематизацію використання матеріалів, технік та технологій відповідно основним напрямкам застосування об'ємного текстильного дизайну.

Ключові слова: текстиль, 3D текстильні об'єкти, середовище, простір, текстильні матеріали, текстильні техніки, текстильні технології.

Аннотация. Шнайдер А.Б. Объемно-пространственный текстиль как современная форма текстильного дизайна. В статье сделан экскурс в историю развития и становления объемно-пространственного текстиля как особой его формы. Проанализировано основные способы использования 3D текстиля в среде. Проведено анализ и систематизацию использования материалов, техник и технологий соответственно основным направлениям использования объемного текстильного дизайна.

Ключевые слова: текстиль, 3D текстильные объекты, среда, пространство, текстильные материалы, текстильные техники, текстильные технологии.

Annotation. Schneider A. Three dimentional textile as a contemporary form of the textile design. The article deals with excursus to the history and development

of three dimensional textile as its special form. The main methods of the using of 3D textile in space were analyzed. Also were analyzed and systematised using of materials, techniques and technologies according to the main directions of using of three dimensional textile.

Key words: textile, 3D textile objects, space, textile materials, textile techniques, textile technologies.

Постановка проблеми. У сучасному житті великого значення набуває організація простору, середовища, у якому людина постійно перебуває, змінюючи внутрішнє, замкнуте (інтер'єр) на відкрите, зовнішнє (екстер'єр), переходячи з одного в інше. Існує багато способів організації цього простору. Одним з відносно нових і ефективних є текстильний дизайн, зокрема об'ємно-просторовий, трьохвимірний, або, як його зараз називають, 3D (three dimensional) текстиль.

Здатність 3D текстиля виконувати різноманітні функції з організації середовища, створювати його образ використовуючи широкий спектр сучасних матеріалів і технологій у поєднанні з авторськими ідеями і концепціями надзвичайно висока.

На сьогоднішній день відсутня достатня кількість досліджень у цій сфері, окремих публікацій, зокрема в Україні, що не сприяє широкому застосуванню об'ємно-просторового текстиля як арт-об'єктів та дизайнерських об'єктів в організації сучасного середовища в Україні.

Метою статті є визначення ролі сучасних 3D об'єктів текстильного дизайну в організації простору і його можливі функції в цьому просторі.

Результати дослідження. Текстиль у сьогоднішньому розумінні цього терміну сформувався більше п'яти тисяч років тому. Були вироблені основні способи і матеріали для його виробництва, які не змінилися до наших днів. Вони лише вдосконалювалися, поповнювалися новими технологіями виготовлення волокна, виготовлення самого текстильного виробу та технологіями його оздоблення. Увесь цей час аж до другої половини XIX століття текстиль залишався незмінним за формою, дизайнери працювали лише над його структурою та композиційно-пластичним вирішенням у межах площини полотна.

Уже на ранніх стадіях розвитку текстиля виділилися напрямки декорованого текстиля, який призначався для обрядових та сакральних церемоній, декорування інтер'єрів знаті та їхнього одягу. Тоді вже застосовувалися такі способи оформлення та дизайну текстиля, як ткання, плетіння, звалювання, фарбування, вибійка (друк), розпис. В епоху середньовіччя в Європі зароджується гобелен як новий вид оформлення інтер'єрів текстилем, над дизайном картонів до яких працювали відомі художники. Після занепаду гобеленового виробництва у XIX ст. відродження його почалося у середині XX ст. і пов'язане з ім'ям Жана Лурса (Jean Lurcat), французького художника, який створив нову концепцію сучасного гобелену і підняв його на рівень високого мистецтва. Новий гобелен усе ще був 2D,

площинний, але, мабуть, саме Люрса ми можемо завдячувати бурхливому становленню і розвитку просторового, 3D текстиля у практиці сучасного текстильного дизайну та мистецтва. У 1961 році Люрса став організатором Центру класичного та сучасного гобелена у Лозанні (Швейцарія) і з 1962 року у ньому відбувались Бієнале гобелену.

За задумом Люрса бієнале повинна була бути настінною (“mural”), тобто 2D. Уже в першому каталозі відомі архітектори Ле Корбюзьє (Le Corbuier) і Річард Нойтра (Richard Neutra) виразили ідею інтеграції гобелена з архітектурою. Парадоксально, але ця точка зору не набула послідовників тому, що виявилася „поза модою“.

Але вже починаючи з другої бієнале на виставці можна бачити не лише роботи в техніці класичного гобелену. Починається створення абсолютно нових форм текстиля і дослідження технік, технологій та матеріалу. Однією з перших, хто „вийшов“ повністю у „простір“, була Магдалена Абаканович (Magdalena Abakanovicz), Польща. Вона не лише повністю „відірвалася“ від площини, але й почала вдалі експерименти з дизайну, пластичних рішень, формотворення самих об’єктів та використання нетрадиційних до цього часу матеріалів. У зв’язку з використанням м’яких текстильних матеріалів ці текстильні об’єкти одержали також назву „м’яка скульптура“.

Значний внесок у розвиток та становлення 3D текстиля зробили такі відомі художники, скульптори і дизайнери, як Крісто, Мікельанджело Пістолетто, Наомі Кобаяші, Ріцці Якобі, Дженніс Кунеліс, Роберт Морріс, Роберт Раушенберг, Пітер Коглер та багато інших. На теренах пострадянського простору першими почали експериментувати з об’ємним текстилем художники Прибалтики, будучи на той час лідерами у сфері текстильного мистецтва та дизайну і особливе місце належить Руті Богустовій, яка першою почала створювати текстильні об’єкти та інсталяції.

Аналізуючи сьогоденний стан текстильного мистецтва та дизайну, зокрема сфери 3D текстиля та текстильної інсталяції, можна констатувати величезну різноманітність, зумовлену використанням матеріалів, технік, технологій, різних підходів до концепційного, композиційного вирішення об’єктів, а також метою їх застосування. На сьогодні до текстильних матеріалів належать: різного виду та походження волокна, папір, шкіра, хутро, дріт, сіно, солома, лоза, водорості та всі матеріали, які містять волокно, а відповідно і матеріали, виготовлені з них - натуральні, синтетичні, штучні тканини і хутра, шкірзамінники, сітки, шнури, троси. Для створення необхідних властивостей та ефектів текстильні матеріали піддаються травленню, фарбуванню, формуванню, амальгамуванню, лазерній обробці, термообробці, гальванопластиці, різноманітним типам друку. Сучасні барвники дають можливість надати текстильному матеріалу будь-яких кольорів та ефектів - звичайних кольорів, флуоресцентних, таких, що відбивають світло, які видно в інфрачервоному світлі.

Усі ці, мабуть, найбільш надзвичайні можливості з усіх матеріалів та технік мистецтва та дизайну надають текстильному дизайну величезних, необмежених можливостей. В залежності від мети створення об'єкту та творчого задуму художник та дизайнер мають змогу обрати необхідні та бажані для втілення задуму матеріали. Ці матеріали дають можливість вільно оперувати формами, конструкцією, витримуючи значні навантаження, а головне, дають можливість виконання таких об'єктів як в інтер'єрі (indoor), так і в екстер'єрі (outdoor). Також завдяки матеріалам, які використовуються, текстильні об'єкти можуть бути „м'якими“, „м'якою скульптурою“, або „жорсткими“, „холодними“.

Усі ці якості текстиля дають можливість використовувати його для організації простору сучасних інтер'єрів та екстер'єрів різного напрямку і стилю. Текстильні об'єкти, в залежності від задуму архітектора чи дизайнера, художника або їхньої співпраці, можуть бути домінуючим, навколо яких організовується простір відповідно до форми, кольору, концепції, естетичного навантаження об'єкту. Об'єкти в такому разі виступають центром композиційного вирішення середовища. В залежності від середовища вони можуть бути активні у кольорі, матеріалі, техніці, структурі, текстурі, архітектоніці, активні, часом аж до агресивності, або, будучи центром середовища, надавати йому м'якості, легкості, інтимності. Знову ж таки, в залежності від задуму, текстиль може виконувати і другорядні функції, надаючи середовищу необхідних якостей, створюючи фон, гармонізуючи, підкорюючи середовище головним акцентам. Текстильні дизайнерські 3D об'єкти можуть бути також і засобом формування і створення самого простору, поділу його на зони, відіграючи роль майже глухих перегородок, формальних меж розподілу простору, створювати бажані напрямки руху.

У будь-яких з вищевказаних випадків велике значення має „естетизація“ самого текстильного матеріалу, з якого виготовляється об'єкт та вміння підкреслити його фактуру, структуру і доцільність використання саме в цій композиції. Часто використання матеріалу диктує композиційне, колористичне, архітектонічне вирішення як 3D об'єкта, так і всього простору. Оскільки майже для всіх текстильних матеріалів характерні м'якість, теплота, „дружність“ до людини (people friendly) навіть при досить жорстких обробках, одна з основних властивостей текстиля, 3D включно, полягає в пом'якшенні, одухотворенні майже будь-якого простору, створенні затишку і комфорту. Іншими випадками є створення hi-tech просторів та об'єктів з використанням блискучого металевого та металізованого волокна, синтетики, скла та обробок лазером, амальгамами та іншими ефектами „холоду“.

Особливе місце займає самостійний текстильний арт- або дизайн-об'єкт. Він створюється як твір мистецтва і не прив'язаний до якого-небудь простору. Він є самодостатнім твором, основними у якому є концепція, композиція, колір, їх взаємозв'язок з матеріалом, структурою, технікою, технологією. Взаємозв'язок усіх цих складових дає можливість судити про художні, естетичні

якості твору і досягнення автором визначеної цілі (також це стосується всіх попередніх способів застосування 3D текстильних об'єктів).

Нажаль, в Україні об'ємно-просторовий 3D текстиль дуже слабо розвивається як об'єкт безпосередньої організації середовища в силу багатьох об'єктивних та суб'єктивних причин, основною з яких є неготовність замовників, а в багатьох випадках і публіки сприймати дані твори як самостійні, які мають композиційну, естетичну, філософську цінність, не є поробками чи ремеслом (craft) і мають не меншу цінність, ніж скульптура чи живопис. Наразі основними місцями, де можна бачити 3D текстиль є разові виставки або великі бієнале - „Текстильний шал“ (Львів), міжнародна виставка та симпозиум сучасного текстиля „Скіфія“ (Херсон), та триєнале - Всеукраїнська триєнале текстиля (Київ).

Висновки

1. Проведене дослідження показало витоки та напрямки розвитку та застосування дизайнерських та художніх об'ємно-просторових композицій (3D об'єктів) в організації середовища на сучасному етапі.
2. Аналіз основних властивостей матеріалів технік та технологій дозволяє зробити висновки про їх активний вплив на художні якості творів та їхнє призначення у середовищі.
3. Існує актуальна необхідність розвитку і входження об'ємно-просторового 3D текстиля в сучасний український простір інтер'єру та екстер'єру.

Подальші напрямки дослідження - вивчення концепційних, композиційних та формотворчих особливостей об'ємно-просторового 3D текстиля.

Література:

1. Mara Mira, Dionisio Gazquesmendez. Pilar Sala, naturaleza y Arte 1990-2000. Ayuntamiento de Lorca, 2000, Espana.
2. Sandra Kalniete. Latvju tekstilmaksla. - Riga: Liesma, 1989.
3. Erica Billeter, Maurice Frechuret. 16 Biennale Internationale de Lausanne. - Lausanne, CIPAM, 1995.
4. Г.Кусько, О.Падовська. Художній текстиль, львівська школа. - Львів: Polly, 1998.

Надійшла до редакції 9.04.2009

ЗМІСТ

Алексеев А.М., Северин В.Д. Взаимосвязь форм жизненной среды человека и современных технологий	3
Вовчук С.М. Символы часу в металопластиці архітектури міста Харкова	9
Галонська О.І. ТЕМАФОРівський рух як складова частина мистецького життя Харківщини кінця 1920-х – початку 1930-х рр.	13
Диалло Л.Т. О психологических аспектах формирования архитектурной среды развивающих детских центров	22
Дяченко Ю.Г. Архітектоніка і комбінаторика формоутворення в пропедевтиці промислового дизайну	25
Калашникова Е.А. Особенности современной украинской цветной линогравюры	30
Коваль-Цепова А.В. Історичні тенденції становлення та розвитку закладів піклування для дітей	34
Манохин А.В. Эпоха формирования художественного языка ретроспективизма и его особенности	44
Мироненко В.П., Левченко Ю.В. Медіатека – «сучасна бібліотека». Приклади закордонних бібліотечно-інформаційних центрів	49
Мурашко Е.В. Игровой аспект в дизайне предметно-пространственной среды	58
Небесник І.І. Мистецтво шістдесятників в контексті графічного мистецтва Закарпаття. Друга пол. 1960-х – 1970-і рр.	65
Оленина Е.Ю. Пресса и радио как факторы влияния на художественную среду	78
Омельченко О.В. Аллегии Мирового древа в украинской иконописи XVII- XVIII вв.	85
Паньок Т.В. Окремі нотатки до історії Охтирської Богородиці	94
Сергиенко Е.Н. Методика решения художественного образа интерьера в преподавании дисциплины “Цветоведение”	100
Стемпіцька Ю.С. Авторська книга як метод збереження пам'яток писемності	106
Трегуб Н.С. Трансформація живописних композицій Піта Мондріана в об'єкти меблевого дизайну	114
Утевская Л.В. К вопросу выбора материалов при проектировании	120
Фурсова Т.Н., Недоступов Р.А. Отражение стилистических особенностей минимализма в современной мировой архитектуре	127
Школьна О.В. Типологія, художні особливості, стилістика єврейського ритуального фаянсу Любичі Королівської кінця XIX – початку XX століття	138
Шнайдер А.Б. Об'ємно-просторовий текстиль як сучасна форма текстильного дизайну	158

Вимоги до оформлення публікацій

Текст обсягом 5 і більше сторінок формату А4 українською (російською) мовою в редакторі Word. Шрифт Times New Roman, кегль 14, через 1,5 інтервали. До статті можна включати графічні матеріали - рисунки (бажано надавати окремими файлами), таблиці та ін.

Структура статті: Посередині – назва статті, прізвище та ініціали автора, посада, назва установи або організації (повністю). Нижче – анотації і ключові слова трьома мовами - укр., рос., англ. На початку кожної анотації прізвище та ініціали автора, назва статті. Далі – текст статті. Структура статті повинна відповідати вимогам Постанови ВАК України від 15.01.2003 № 7-05/1. Усі елементи мають бути виділені жирним шрифтом. На кожну статтю треба надати рецензію фахівця або наукового керівника.

Статті надаються на електронних носіях, або пересилаються електронною поштою за адресою: disput@ksada.edu.ua

Довідки: - тел. (057) 706-15-63 (Мастерова Юлія, Козаченко Тетяна)

- поштова адреса: вул.Червонопрапорна,7/9, к.71,м.Харків-2,
61002, Мастерова Юлія Рудольфівна.

Web-сторінка наукових видань академії: www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM

Web-сторінка академії: www.ksada.org

Наукове видання Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Збірник наукових праць

Спеціальний випуск за темою «Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти України»

Видання зареєстровано у Державному комітеті інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України.

Свідоцтво: серія КВ №7108 від 25.03.2003р.

Оригінал-макет підготовлено групою інформаційного забезпечення ХДАДМ
Дизайн обкладинки: Гальченко В.Ю.

Коректор: Гросу Ю.В.
Комп'ютерна верстка: Козаченко Т.В.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав.справи
ДК №860 від 20.03.2002р.

Підп. до друку 27.04.2009. Формат 60x80/16. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 10.25. Тираж 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8.

Надруковано у типографії ХДАДМ
61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8.