

б помилкою, бо екологічне мислення пронизує зараз усі види і галузі дизайнерської діяльності. Тому доцільно говорити про екологічний дизайн як про метод чи сучасну філософію проектування, спрямовану на збереження балансу між людиною, природою і штучними об'єктами предметного середовища. Що стосується найпоширеніших засобів екологічного дизайну, то до них слід віднести такі: принцип рециклінгу (використання матеріалів вторинної переробки); підвищення життєвого циклу виробів шляхом заміни не всього виробу, а лише окремих зіпсованих деталей; метод безвідходного формоутворення; застосування енергозберігаючих технологій, альтернативних джерел енергії, гібридних двигунів і т.ін.

Ще одним перспективним напрямом, що набуває на Заході масштабних форм, є так званий «мультисенсорний дизайн». Головна його прикмета полягає у зверненні до нематеріальних властивостей сучасних технологій, до тактильних відчуттів і нервової системи людини, яка тонко реагує на запах, світло, акустичні та текстурно-фактурні особливостей предметного середовища. Перші експериментальні розробки в цьому напрямі було здійснено на кафедрі дизайну ХДАДМ за методикою почесного професора харківської академії д-ра Петера Люкнера із Вищої школи мистецтв і дизайну м. Галле (Німеччина). Найбільш вдалим виявилися проектні пропозиції промислової упаковки молочної продукції для відомої корпорації «Danone», за що група студентів і автор цих рядків були відмічені дипломами фірми у центральному офісі в Парижі. На жаль, на цій мажорній ноті подальші мультисенсорні експерименти на реальному практичному рівні припинилися і продовжуються зараз лише на рівні дипломного «паперового проектування». Причина дуже банальна – відсутність в Україні належного лабораторного обладнання. За такої ж причини в найближчі роки нам навряд чи світять досягнення у «нано-дизайні». Цей напрям, який базується на суперсучасних технологіях із використанням найменших фізичних одиниць у структурі матеріалу і за яким велике майбутнє, поки що опанували лише найпотужніші країни: США, Японія, Німеччина, Велика Британія.

Але не обов'язково, та й недоцільно наздоганяти світовий дизайн за всіма напрямками. Головне – визначити свою «нішу» і цілеспрямовано, крок за кроком її розбудовувати, інтегруючи сучасні зарубіжні надбання з національними художньо-культурними традиціями, професійним досвідом вітчизняних фахівців та їх творчою енергією – якої, слава Богу, вистачає.

**Ірина БОНДАРЕНКО**  
кандидат архітектури,  
доцент

### **ІСТОРИКО-ГЕНЕТИЧНІ ВИТОКИ ЗАСОБІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ.**

На сьогоднішній день актуальність звернення до проблем національної самоідентифікації обґрунтовується розвитком суспільства, його реакцією на зміни у економічній, політичній, демографічній ситуації. В цьому сенсі і дизайн, як одна із форм опанування людством оточуючого середовища, не стоїть осторонь від вирішення сучасних соціальних проблем, що призводить до зміни культурного контексту.

Екодизайн, як один з напрямків всесвітнього екологічного руху, який виник у 70-ті роки ХХ ст. і став реакцією на стихію науково-технічної революції, на сучасному етапі актуалізує прояви національної самобутності. Екологічний підхід ставить перед дизайнерами в якості першочергових завдання, що стосуються не стільки пошуків стилю та форми, скільки гуманного відношення до оточуючої людини середовища. Такі задачі вимагають формування відповідних підходів до культури споживання та побудови її нової структури, що звернена до первинних потреб людини, органічному, а не нав'язаному масовою культурою, способу життя. За таких умов відбувається процес переосмис-

лення ролі людини у світі та суспільстві, стає актуальним вирішення задач гармонізації відносин людини із оточуючим середовищем, яке розуміється як його невід'ємна частина, починається процес звернення до свої культурних коренів. Саме екологічний підхід підняв у дизайні проблему вивчення національного та історичного досвіду. Панування так званого «інтернаціонального стилю» в архітектурі та дизайні початку XX сторіччя поступово призводило до знецінювання національної спадщини, традицій, етнокультурної ідентичності предметного середовища, регіонального колориту.

Але важливо зазначити, що в українському мистецтві, і зокрема в архітектурі, на протязі її розвитку існували яскраві періоди, коли соціальні зрушення вимагали звернення до своїх історичних коренів та творення свого власного обличчя, яке відзначалося органічним синтезом прийомів, таких, що є характерними для загальноісторичного стилістичного розвитку, із ознаками самотутньої історичної спадщини. Це часи панування стилістики українського бароко у XVII - XVIII ст. та початок XX ст., що відзначився існуванням українського архітектурного модерну. Формування таких значних явищ в мистецтві за В.Чепеликом можливе при найвищій якості свідомої творчості митців, а також при визнанні свого суспільства, «... бо це стає надзвичайно важливим етапом САМО-усвідомлення, досягнутого доброзичливим САМО-сприйняттям, САМО-засвоєнням і обов'язковим САМО-ВИЗНАННЯМ значності витворених художніх цінностей, якими суспільство зможе милуватися, пишатися і гордитися. Тоді воно стає священною спадщиною, довершено-завершеною на цьому етапі, готовою не лише для музейних споглядань, а й за певних умов і потреб може бути корисною (як творчий субстрат) для наступної тріади розвитку» [6].

На сучасному етапі, коли під активним тиском глобалізаційних змін, що безпосередньо відбулися на вирішенні житлових, виробничих, офісних, торгівельних інтер'єрів, в людини формується потреба у перебуванні в самотутньому середовищі, яке сприяє процесу релаксації вже тільки завдяки наявності образно-стилістичних ознак, що пов'язані із національною спадщиною. Сучасні зміни у зацікавленості своїми етнічними коренями, наявність постійно зростаючого інтересу до традицій української культури сьогодні найбільш наочно демонструють рішення інтер'єрів кафе та ресторанів, дизайн яких ґрунтується на переосмисленні багатовікового художнього спадку нації, використанні регіональних особливостей матеріальної культури. Тому є доцільним прослідкувати за змінами у способі сприйняття, осмислення та впровадження в проектну практику протягом XX сторіччя національних надбань українського народу та порівняти ці підходи із освоєнням національної спадщини сучасними дизайнерами.

Щодо поставленої проблематики, загальний огляд процесів, які відбувалися в українському дизайні протягом XX сторіччя подано у монографії В.Даниленка. Стосовно ж розвитку національно орієнтованого дизайну він відзначає, що «...фрагментарні прояви українськості у деяких галузях дизайну існували протягом XX століття»[1]. Автор прослідковує ті зрушення у національній складовій вітчизняного дизайну, що відбувалися на початку XX сторіччя у виробництві фаянсу, поліграфічній галузі, графічному дизайні. Спираючись на фундаментальне джерело «Історія української архітектури» відмічає національні ознаки, що відобразилися у архітектурній практиці 20-х та 50-х років XX сторіччя і приходять до висновку, що «упродовж XX століття в дизайнерській культурі України спостерігаються фрагменти національно орієнтованих пошуків художньо-предметних форм».

Важливим для нашого дослідження є критерії наявності національної ідентичності у сучасних дизайнерських виробках, що запропоновані В.Даниленком: «...по-перше, артистичність, певна художність підходу, образність, підкреслений позитивізм, біофільність. По-друге, проникливе відчуття матеріалу, його фактури та мальовничих особливостей. По-третє, винахідливість, що тяжіє не до створення складних інженерних конструкцій, а, навпаки, до простих та раціональних рішень...»[1].

Таким чином на сьогоднішній день є актуальним висвітлити і проаналізувати історико-генетичні витoki формування української національної складової в середовищному дизайні та виявити трансформацію засобів національної самоідентифікації на сучасному етапі.

Народна творчість у будь яких її проявах завжди привертає увагу і цікавить нащадків, оскільки в ній відбиваються історичні коріння, їй притаманна щирість, мальовничість, позитивність світосприйняття.

Твори народної архітектури завжди відрізняються цільністю задуму, єдністю практичної доцільності та естетичних задач, що обумовлені нагальними потребами та художнім світоглядом народу.

Архітектурні надбання ХХ сторіччя свідчать про періодичність актуалізації питання звернення до національних витоків. Слід відзначити, що кожний такий період мав певні особливості щодо взаємозв'язку практичної архітектурної діяльності та розробки її теоретичного підґрунтя, яке розкриває принципи застосування прийомів та форм української архітектури. Слід зазначити, що пошуки національної ідентичності протягом минулого сторіччя відбувалися за двома напрямками: «... народно-стильовим та бароковим» [ 7].

Так, у науковій розвідці, що присвячена вивченню проблем національної своєрідності, О.Чепелик визначає три етапи розвитку української теорії архітектури з національних питань [7]. Перший припадає на період з 1903 по 1917 рр., коли ініціаторами створення національної архітектури були художники О. Сластіон, І.Труш, С.Васильківський. Цей етап відзначався наявністю сформульованих теоретичних принципів, що їх виголосив О.Сластіон, стосовно архітектурного формоутворення для об'єктів, які мають будуватися у національному дусі.

В наступному розвитку переломним виявився 1930 рік, коли були сформульовані теоретичні засади радянської архітектури і було визначено, що архітектура має бути соціалістичною за змістом і національною за формою. На другому етапі теорія архітектури з національних питань набула свого розвитку в період з 1932 по 1954 роки. Важливим щодо вибору шляхів у пошуку національної форми став виступ О.Щусева на Першому з'їзді радянських архітекторів, в доповіді якого в якості яскравого прикладу була наведена стилістика українського бароко 18 ст. В розвиток цих пропозицій національні ознаки в українській архітектурі в період з 1945 по 1954 роки мали бароковий характер, що відзначилося інноваційними стилізаціями в роботах А.Добровольського та новаторським підходом в рішеннях Й.Каракіса та В.Єлізарова. Але значні практичні доробки того часу не були б такими успішними, коли б не мали наукового підґрунтя, що його створили дослідники стилю українського бароко, такі як С.Таранущенко, П.Юрченко, Д.Яблонський, М.Цапенко, Г.Логвін.

Третій період, за дослідженнями О.Чепелик, відбувався з 1960 по 1990 роки. Особливістю цього періоду є те, що актуальність звернення до національної тематики насамперед відобразилася у практичних роботах. Цікаво відмітити, що ознаки національної своєрідності передусім проявилися серед творів монументального мистецтва і саме в дизайні інтер'єрів, і потім, у 70-х роках вони набули свого розвитку у стилізаціях за темою української народної архітектури в низці невеличких ресторанів, що було характерним для центральної України, в західній її частині застосування народних форм в архітектурі набуло більш вагомого звучання.

Особливістю рішення інтер'єрів підприємств громадського харчування, що побудовані у 70-х роках ХХ ст., є включення елементів декоративно-ужиткового мистецтва та побуту минулих часів, що сприяло створенню художнього образу у закладах під назвами: «Млин», «Верховина», «Вітряк». Але характерним, за спостереженням В.П.Уреньова, в рішеннях інтер'єрів на той час було застосування мінімальної кількості елементів, використання традиційних обробних матеріалів та відсутність будь-якої бутафорії [8].

Сучасний етап, що відзначається актуалізацією звернення до національних традицій в архітектурі, образотворчому мистецтві, дизайні вимагає творчого переосмислення українського історичного спадку. В цьому сенсі цікавим та корисним для розуміння нових підходів у використанні української народної спадщини в середовищному дизайні є вже історично набутий критичний досвід по вивченню та опрацюванню здобутків української архітектури та народного мистецтва.

Першим з провідних теоретиків по вивченню української архітектури та впровадженню її набутоків у проектну діяльність був художник і етнограф Опанас Сластьон (1855-1933). Його погляди ґрунтувалися на вивченні розвитку традиційних архітектурних форм, які повинні постійно оновлюватися згідно із вимогами часу і досягненнями новітньої архітектури. О. Сластьон був ініціатором широкого впровадження в українську архітектуру кераміки, вважаючи, що саме вона є глибоко народним та улюбленим елементом, який набув широкого використання в народних інтер'єрах.

Важливою постаттю, що проявила себе як талановитий архітектор, художник, дизайнер був

Василь Кричевський (1872-1952). Його погляди ґрунтувалися на глибокому проникненні у народне мистецтво із виявленням самотутніх та високохудожніх рис. Творчі надбання В.Кричевського свідчать про продумане та творче використання ним спадку українського народного будівництва як в загальній композиції об'ємно-просторової структури, так і в окремих деталях споруд та інтер'єрів.

Архітектуру українських дерев'яних церков бачив як основу для нових рішень Костянтин Жуков (1873-1941). Теоретичне підґрунтя для розвитку української самотутньої архітектури він виклав на V Всеросійському з'їзді зодчих у Москві. К.Жуков вважав, що художньо-образні, композиційно-морфологічні, конструктивні та декоративні рішення, які демонструє дерев'яна культова архітектура, цілком сучасні і можливі до застосування, незважаючи на зміни в умовах життя.

Глибиною методологічного погляду щодо опрацювання форм народної української архітектури відзначилися погляди Олександра Варяніцина (1860-1914), який був секретарем Українського художньо-архітектурного відділу Харківського літературно-художнього гуртка. Зміст його підходу полягав у наступному: «Спочатку необхідно ґрунтовно вивчити пам'ятки, повністю засвоїти форми стилю, настільки, щоб ці форми жили в уявленні художників, звільнені від матеріалу, в котрому вони спочатку були виявлені і лише затім, добре володіючи ними, архітектор, виконуючи сучасні архітектурні завдання, буде вкладувати в ці форми ті будівельні матеріали, котрими користується сучасна техніка...». «... найбільш талановиті з наших архітекторів зможуть знайти ще найновіші свої поєднання аналогічних форм в залежності від сучасних потреб і нових матеріалів» [ 5].

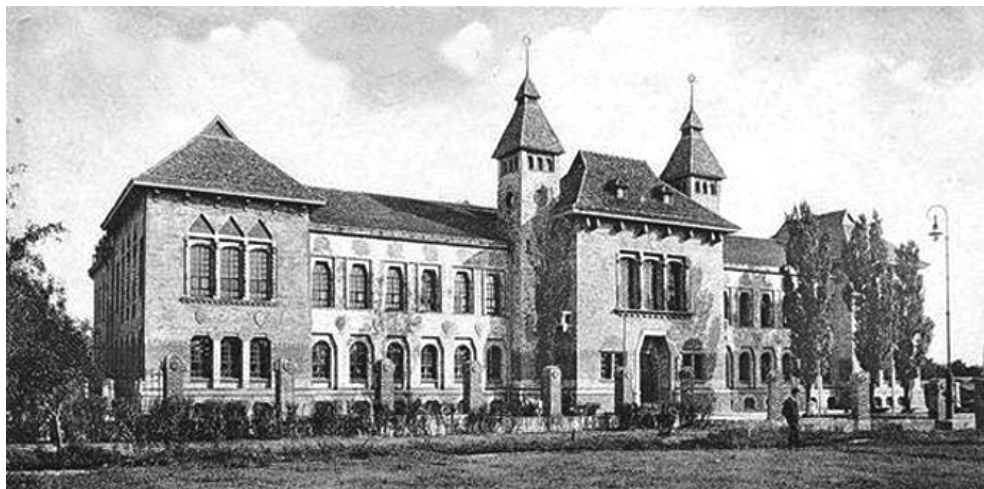
Суттєво поглиблює теоретичне обґрунтування процесу роботи із історичними формами минулого мистецтвознавець Олексій Новицький (1862-1934), який вказує та те, що «... форми запозичені без змін із пам'яток того часу (мається на увазі «давні віки», прим. автора) не можуть відповідати сучасному будинку»[5]. В розвиток тези про заперечення щодо механічного переносу певних архітектурних форм у сучасність, він застерігає від декоративістського підходу: «... Одне лише деталювання саме по собі, не дає ніякого стилю» [5].

Відомо, що перше звернення до народних традицій в архітектурі України було запроваджено Є.Червинським у маєтку Г.Галагана в будинку для гостей в Лебединцях (1854-1856 рр.). Важливим з точки зору використання народних прийомів було те, що автор розвив народні традиції будівництва хати на дві половини, значно збільшивши та ускладнивши планувальне рішення. Його композиційне рішення має незначну дисиметрію, але об'ємно-просторова побудова чітко виявляє головну композиційну вісь, яка закріплена центральним виступаючим об'ємом із розвиненим ганком.

Якісно іншим є наступний етап трансформації народних прийомів, що його продемонстрував В.Троценко, побудувавши у Харкові житловий будинок для робітників очищувальної станції (1910 р.). В якості архітектурного оздоблення вище вікон, він виконує на білому тлі стіни червоні смуги з цегли, що нагадує народний спосіб декорування хат, який має назву «підведення». Традиційне для українського житла формоутворення об'євів, яке позначилося у досить крутих схилах дахів та обране колористичне рішення при використанні нових матеріалів, генетично пов'язувало споруду із народними джерелами, але робило значний крок вперед стосовно трансформації архітектурно-будівельних прийомів.

Близкучим прикладом роботи із національною спадщиною є будинок губернського земства у Полтаві, побудований В.Кричевським у 1903-1908 рр. В межах нашого дослідження дуже цікавим є виявлення творчих підходів автора у розробці головного вестибюлю споруди. В.Кричевський використовує знакові для народного інтер'єру елементи, але не калькує їх, а йде шляхом творчої стилізації. Глибокий синтез знань архітектури та народної творчості демонструє вирішення колон, де ордерна структура опори виявлена декоративним українським розписом. Чудове переосмислення традицій та надання їм нового змісту ілюструє вирішення балюстради, опорні елементи якої виконані у вигляді вазонів.

Таким чином, характеризуючи прояви національної стилістики в українській архітектурі початку ХХ сторіччя, слід погодитися із В.Чепеликом, який відзначає, що «... найціннішою тенденцією в цьому процесі було таке осучаснення, в якому новітнє раціоналістичне мислення доповнювало споконвічну народну традицію доцільності, небагатослівності, справжньої функціональності, що ставали основою



*Будинок губернського земства у Полтаві.  
Архітектор В. Кричевський. 1903–1908*

для створення органічної ... архітектури, національної за духом і формами, ясними і виразними» [4].

Сучасний дизайн, що існує в добу постмодернізму, відрізняється специфічним, гротескно-іронічним, ігровим трактуванням художнього образу. В цьому сенсі і звернення до національно-культурної спадщини відбувається не шляхом прямої трансляції художніх прийомів давнини, а опосередковано, через натяки, завдяки оперуванню символами та знаками. «Зв'язок з історією не встановлюється безпосередньо – вона постає у формі метафор, що породжують численні асоціації. І майже завжди ці асоціації мають характер іронічного гротеску»[2].

Важливо відмітити, що саме використання «іронічного гротеску», як засобу трансляції народних традицій, є характерним для розробки ряду сучасних об'єктів середовищного дизайну. Такий підхід вже самим своїм змістом якнайкраще відповідає українській ментальності, адже саме гострий гумор є однією з етнографічних ознак нашого народу. Такий іронічний підхід, без фальшивого пафосу, що спрямований не будь до кого, а до самих себе, створює атмосферу в якій не соромно бути самим собою. Таким чином дизайн сучасного етноінтер'єру в українському стилі ґрунтується на цитуванні тих прийомів, що притаманні народному житлу, але цитуванні не прямому, а опосередкованому, із зміною функціонального значення певних елементів, використаних матеріалів, композиційних підходів.

Оскільки формоутворення поверхонь, що визначають простір народного житла цілком підпорядковане конструктивним та функціональним вимогам, то саме їх декоративне рішення дає змогу досягнути певної індивідуальності і різноманітності, надаючи кожній оселі своєї неповторності та самобутності. Загальний колорит інтер'єру української хати світлий: стіни фарбувалися у блакитний, блакитно-зелений, але стеля завжди залишалася білою. Важливим декоративним елементом був настінний розпис під стелею, що мав характер орнаментальних композицій. Таким же чином оздоблювалися і віконні та дверні прорізи.

Характерною ознакою народного житлового інтер'єру була головна балка (сволок), що завжди залишалася відкритою. Цей елемент досить виразно прочитувався на білій площині стелі й міг мати художнє оздоблення. Балка могла бути пофарбованою у яскраві кольори: червоний, синій, чорний, досить широко вживався і розпис, або різьблення. Поєднання розпису і різьблення відбувалося за такою схемою: на нижній поверхні балки виконували різьблення, а по боках – розпис рослинного характеру.

Контрастно за тоном та кольором, відносно загального колориту приміщення, фарбували рами вікон, підвіконня та двері у темно-коричневий, жовтувато-коричневий або зелений кольори.

В рішеннях ж сучасних кафе та ресторанів, інтер'єри яких виконані за мотивами українського на-



*Будинок губернського земства у Полтаві.*

*Бічний ганок*

родного житла, існує декілька напрямків, щодо вирішення поверхонь стін та стелі. Перший, коли автори зберігають традиційний для народного житла білий колір стін та стелі і доповнюють його декоративним розписом. Однак, більш складна функціональна організація цих приміщень та вимоги щодо виразності образної складової інтер'єру, спонукають авторів до ускладнення художніх та композиційних засобів. В першу чергу це стосується вирішення поверхонь: традиційно білені стіни можуть мати як гладкі, так і виразно фактурні поверхні, окрім цього сучасні автори вводять в інтер'єр і площини з цегли. Слід відмітити, що у випадку використання білих білених стін та стелі в інтер'єрі виконуються дерев'яні балки, що безпосередньо відповідає будівельним традиціям народного житла.

Інший напрямок вирішення поверхонь, які формують простір інтер'єру, відзначений відходом від застосування традиційних матеріалів для стін та стелі, в цьому випадку поверхні інтер'єрів виконуються з дерева або каміння. Використання саме цих матеріалів, пов'язане з асоціативним сприйняттям їх як природних, а національний колорит в таких інтер'єрах досягається іншими засобами.

Традиційно в інтер'єрі українського народного житла головним композиційним центром була піч. Вона займала значну частину простору інтер'єру, була його функціональним та композиційним центром. У печі готували їжу, на ній спали, із нею була пов'язана народна медицина.

Побудова її об'єму відзначалася виразно-пластичним формоутворенням, що пов'язано із конструктивними та функціонально-технологічними особливостями. Обов'язковим елементом пластичного оздоблення української печі є пояски та карнизи, які підкреслюють її структуру. Додатковим засобом виявлення пластичної обробки печі є застосування кольору для фарбування окремих частин та деталей. Використання настінного розпису - один із найпоширеніших засобів оздоблення печі, для цього застосовувалися мотиви, що були характерними і для розпису фасадів хати. Загальна поверхня печі фарбувалася у світлі кольори (білий, блакитний, бірюзовий), що сприяло створенню комфортних умов освітлення інтер'єру, денне світло якого було досить обмеженим.

Для тих районів України, де було поширене гончарне виробництво, характерним є використання у декоруванні печі кахлів. Вони могли бути як рельєфними, так і плоскими та розписними. Для рельєфної орнаментики характерним був малюнок, що притаманний і різьбі по дереву. Досить часто це були розетки, оскільки форми для виготовлення таких кахлів були дерев'яними і на них вирізьблювався малюнок, що потім вже відбивався на кахлі. Розписні кахлі мали орнаментальний малюнок, що зображував традиційні для українського народного мистецтва «вазони», квіти, птахів, звірів, людей. Орнаментальні зображення виконувалися на білому тлі синього або коричневого



*Будинок губерньського земства у Полтаві.  
Головні сходи*

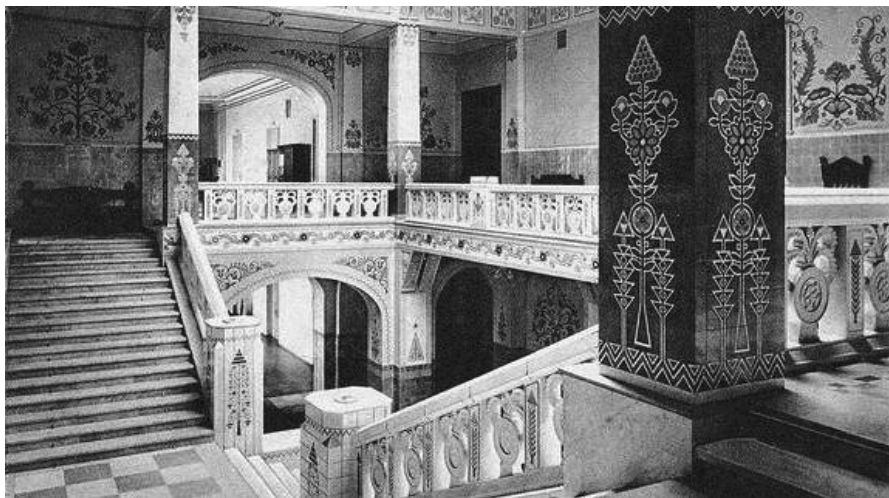
кольору. Особливою своєрідністю відзначалися гуцульські кахлі, що мали гладку полив'яну поверхню, яка розписувалася рослинним або тематичним орнаментом. Колір малюнку був зеленим, жовтим чи коричневим на білому або жовтуватому фоні [3].

Безумовно, така важлива роль печі в українському народному житті, створює сучасним дизайнерам благодатні умови для використання її як символічного знаку в рішеннях сучасних інтер'єрів, художньо-образне рішення яких має відповідати національній тематиці. Особливо ж актуальним стає використання цього елемента в підприємствах харчування, оскільки асоціативний зв'язок понять «піч та їжа» є прямим та зрозумілим кожному. Висвітлені вище різноманітні народні протодизайнерські підходи в розробці цього домінуючого елемента народної хати, дають широкий арсенал засобів для їх використання в сучасному інтер'єрі.

Але, здебільшого, сучасні дизайнери використовують піч як традиційний композиційний акцент інтер'єру, не надаючи їй якогось нового функціонального значення. У більшості випадків вона, замінюючи у просторі своїм об'ємом, виступає в традиційній ролі місця, де можуть розташовуватися елементи домашнього господарства. В розробці її форми та декору, автори йдуть шляхом наслідування народних традицій прикрашання печі. Це може бути декорування печі знаковим для України петриківським розписом у вигляді рослинного орнаменту, що підкреслює формоутворення печі, або використання кахлів, із характерними для Західної України сюжетами розписів.

Безперечно значну роль у народному інтер'єрі відігравали меблі. Звичайно, матеріалом для їх виготовлення було дерево. В якості меблі для сидіння, а влітку і спання, використовували лави. Особливе значення приділялося скрині, що була призначена для зберігання посагу або одягу, її поверхню розписували або покривали різьбленням. Важливу роль у житловому просторі як з функціональної точки зору, так і з декоративної мав мисник, що спочатку виконувався у вигляді двох полиць, а потім трансформовався у невелику шафу. Ця шафа мала відкриті частини, куди ставили посуд, і закриті – де зберігали продукти. Для підтримання полиць використовували кронштейни, що мали стилізоване зображення голови коня або голуба. Для декору полиць застосовували різьблення, мисник же, залежно від регіону, прикрашали розписом, контурною порізкою, покривали різьбленням.

В сучасних інтер'єрах дизайнери широко застосовують народні предмети побуту, керамічні та текстильні вироби. Слід відмітити, що це можуть бути як сучасні речі, що виготовлені із дотриманням народної стилістики, здебільшого то є характерним для меблів, так і аутентичні народні вироби, такі як скрині, предмети господарства, кераміка та текстиль. Але, нажаль, існуючи при-



*Будинок губернського земства у Полтаві.  
Головні сходи другого поверху*

клади інтер'єрних рішень у більшості випадків перевантажені цими предметами як елементами декорування, що зменшує якісний рівень професіоналізму у підходах до перенесення народних засобів на сучасний ґрунт.

Таким чином, аналіз інтер'єрів, що вирішені у національній стилістиці, з точки зору композиційного моделювання, дає змогу констатувати специфічні загальні підходи у характері їх композиційної побудови. Морфологічний аналіз, що є об'єктивним за своїм змістом, дає змогу з'ясувати ключові якості об'ємно-просторової форми інтер'єру та ті засоби, завдяки яким був досягнутий результат.

Головними критеріями, за якими було здійснено узагальнення, щодо сучасних прийомів в рішеннях інтер'єрів є наступні: величина, окреслення, масштаб та співрозмірність. Окремо слід виділити засоби виразності поверхні, що є широко вживаними у інтер'єрах даного стилістичного напрямку: фактура, текстура, розчленованість, колір та світлотінь.

Відносно сприйняття об'ємно-просторового рішення інтер'єру суттєвою категорією є його величина. У нашому аналізі важливим є не стільки фізична характеристика об'єму, скільки перцептивне сприйняття інтер'єрного простору. В цьому сенсі всі сучасні роботи поєднує намагання створити відчуття камерності в інтер'єрі. Яким би значним не був фізичний розмір висоти приміщення, за рахунок акцентів на межі стіна-стеля, застосування великих балок або приладів освітлення, візуально висота приміщень понижується, доходячи до формату житлової кімнати. В якості найбільш популярних засобів досягнення цієї мети є розміщення на стіні полиць для посуду на висоті дещо вище звично витягнутої руки, або використання великої кількості горизонтально витягнутих елементів (лави, столи, тощо).

Стосовно формування простору, в сучасних інтер'єрах в якості характерних підходів необхідно виділити закруглення та пом'якшення кромки, меж поверхонь, що відповідає прийомам народної архітектури: відсутність циркульних форм та звертання до багатогранників як характерної ознаки української архітектури.

Асоціативність сприйняття простору, який на задум дизайнерів повинен кореспондуватися із народним житлом, робить значимою категорію масштабу інтер'єру. Використання дрібного масштабу елементів у просторі (меблів, предметів ужитку) кореспондується саме із масштабом народного житла.

Для більшості робіт, з точки зору категорії «членування», характерною є традиційна «тридільність» - основа, тіло та завершення. Слід відзначити, що у великій кількості прикладів акцент ставиться на завершенні, тобто вирішенні падуги або брусів на стелі, що є найбільш проробленими.



Такий підхід можливо обґрунтувати тим, що верхня частина стіни у просторі інтер'єру виконує ту ж саму композиційну роль, що й покрівля традиційних народних будівель, значущість якої превалює над площиною стіни.

Основа, як і підкліт у народних хатах, стриманий й невеликий. На відміну від розвинених та пророблених поверхонь західноєвропейської або класичної архітектури, ми спостерігаємо позбавлену вертикальних елементів горизонталь бази. Тіло стіни, яке здебільшого заповнюється орнаментом або має акценти, що ритмічно повторюються, натякають на структуру власне стіни «хатинки» із масивом стінової площини, що прорізаються невеликими віконцями.

Стосовно використання такої категорії композиції як фактура в сучасних інтер'єрах, то слід відзначити, що це є один із провідних засобів, який своєю присутністю має вказувати на безперечний зв'язок сучасної розробки із народною творчістю. Характеризуючи фактурні якості поверхонь, слід відзначити повсюдне звертання до рукотворного характеру їх виконання, але надмірне захоплення їх «офактурюванням» призводить до небажаної подрібненості у сприйнятті інтер'єру.

Традиційність використання у народних інтер'єрах деревини як такої, із виявленням її власних характеристик, безумовно, обумовлює її широке застосування і в сучасних розробках. Тому текстурні якості цього матеріалу в значній мірі обумовлюються специфічністю сприйняття інтер'єру. Але окремо можна виділити в якості текстурного матеріалу і орнаментальний розпис, що включається у якості фрескових композицій на стінах або травлення на склі, і є одним з характерних прийомів, що реалізуються сучасними дизайнерами.

Таким чином, проведений аналіз засвідчив, що початок XXI сторіччя в українському дизайні відзначається актуалізацією звернення до національних витоків, що найбільш наочно відбилося у середовищному дизайні.

Тенденції звертання до українських національних коренів протягом XX сторіччя найбільш яскравого відбиття здобули на початку сторіччя та у 30-50-ті роки саме в архітектурі. Наступні два етапи – 70-90-ті роки XX сторіччя та початок XXI цю тенденцію підтримали вже в дизайні середовища.

Сучасний етап пошуків застосування національних форм відзначається значним переважанням декоративістської складової, але водночас, пануючий постмодерністський підхід розширює дизайнерам можливості трансформації традиційного народного мовлення.

1. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. – Х.: ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с.: іл..

2. Иконников А. Искусство, среда, время. Эстетическая организация городской среды. – М.: Советский художник, 1985. – 334 с.

3. Самойлович В.П. Народна творчість в архітектурі сільського житла. – К.: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1961. – 340 с.

4. Чепелик В. Національна своєрідність в житловій архітектурі України на початку XX ст. //Архітектурна спадщина України, Вип. 4. : Проблеми стильового розвитку архітектури України / За ред. В.Тимофієнка – К., Українознавство, 1997. - 208 с., С.122-135.

5. Чепелик В. Теоретична спадщина українського архітектурного модерну//Архітектурна спадщина України, Вип.1. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування / За ред. В.Тимофієнка – К., 1994. - 263 с., С.162-180.

6. Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи//Архітектурна спадщина України, Вип. 3. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури/ За ред. В.Тимофієнка – К., Вид. «Українознавство», 1996. - 270 с., С.199-221.

7. Чепелик О. Теоретичні проблеми національної своєрідності в сучасній архітектурі //Архітектурна спадщина України: Щорічник Держбуду України – Вип. 5. Традиції та новаторство у містобудуванні України / За ред. д-ра мист. В.Тимофієнка та канд. арх. А.Пучкова. – К.: НДІТІАМ, Головкив'архітектура, 2002. - 472 с., С.330-335.

8. Уренев В.П. Архитектура предприятий общественного питания. – К.: Будівельник, 1981. – 128 с., ил.