

філософії і дизайну. Це «чистий розум у чистому полі», як написав рецензент [10]. Адже цей вимір досить цікавий, таких робіт ще не було у царині дизайну, особливо вітчизняного.

Отже, дизайн як цілісність не можна розміняти на споживацькі стратегії, ціннісні ознаки продукту з предмета дизайну. Дизайн завжди несе в собі цілісну людину, яка є об'єктом і суб'єктом дизайнерської діяльності, дизайнерського етосу, дизайнерської естетосфери [7]. Вся ця сполученість етосу та естетосфери, діяльності говорить про те, що дизайнер не просто споживач, продуцент іміджів та інших артефактів культури, а є режисером, філософом, мистецтвознавцем, іміджологом, є тим, хто творить цілісність культури у формі речового опосередкування культуротворчості. Це ціле ніколи не позбудеться міфогенних і метафорогенних ознак. Це і є художні ознаки, саме вони дають нам можливість говорити про дизайн як мистецтво. Винести дизайн у поле мистецької культури, більше того, побачити його особисте місце і означити саме мистецтво культури ХХ ст. як певний проект – це й є наша проблема. Речове опосередкування, коли і людина, і світ, і планета, все стає річчю, але в певному філософському вимірі, як товар, як співбуттєвість, як ринок буття, як буття для інших людей, як буття для себе, як небуття – всі ці ознаки розхитують і розширюють виміри іманентного дизайну і дають можливість побачити його як метадизайн, побачити його рефлексивні системи як певну цілісність рефлексивних практик, які існують у царині дизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аркин Д. Искусство бытовой вещи / Д. Аркин. – Москва, 1932. – 297 с.
2. Барт Р. Система моды / Р. Барт. – Москва, 2003. – 278 с.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – Москва, 2002. – 106 с.
4. Глазычев В. Дизайн как он есть / В. Глазычев. – Москва, 2006. – 185 с.
5. Даниленко В. Я. Дизайн / В. Я. Даниленко. – Харків: ХДАДМ; Колорит, 2003. – 244 с.
6. Эшфорд Ф. К. Дизайн и промышленность / Ф. К. Эшфорд. – Москва, 1968. – 354 с.
7. Легенький Ю. Г. Дизайн: Культурология та естетика / Ю. Г. Легенький. – Київ, 2000. – 132 с.
8. Легенький Ю. Г. Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера) / Ю. Г. Легенький. – Київ, 2005. – 153 с.
9. Легенький Ю. Г. История дизайна / Ю. Г. Легенький. – Київ, 2006. – 304 с.
10. Лола Г. Н. Дизайн / Г. Н. Лола. – М., 1998. – 203 с.
11. Моррис У. Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма / У. Моррис. – Москва, 1973. – 302 с.
12. Нельсон Д. Проблемы дизайна / Д. Нельсон. – М., 1971. – 124 с.
13. Фогель З. Василий Ермилов / З. Фогель. – Москва, 1975. – 234 с.
14. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования / Г. П. Щедровицкий. – М., 1964. – 342 с.
15. Gloag J. E. Industrial Art Explained / Gloag J. E. – London, 1934. – 507 s.
16. Maldonado T. Disegno industriale: un riesame: Definizione, storia, bibliografia / T. Maldonado. – Milano, 1979. – 374 s.

УДК 745. (477)

М. Й. МАРКОВИЧ

ВПЛИВ ЕЛЕКТРИКИ НА РОЗВИТОК ДИЗАЙНЕРСЬКИХ СВІТИЛЬНИКІВ XX СТОЛІТТЯ

У статті досліджено особливості впровадження нових конструктивних ідей та засвоєння уже відомих вирішень, які залучені з мистецької спадщини світильників минулого для сучасної дизайнерської практики в Україні.

Ключові слова: світильник, дизайн, мистецтво, електрика, лампа, прилад.

М. Й. МАРКОВИЧ

ВЛИЯНИЕ ЭЛЕКТРИЧЕСТВА НА РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНЕРСКИХ СВЕТИЛЬНИКОВ XX ВЕКА

В статье исследованы особенности внедрения новых конструктивных идей и усвоения уже известных решений, которые привлечены из художественного наследия светильников прошлого для современной дизайнерской практики в Украине.

Ключевые слова: светильник, дизайн, искусство, электричество, лампа, прибор.

M. Y. MARKOVICH

INFLUENCE OF ELECTRICITY IS ON DEVELOPMENT OF DESIGNER LAMPS XX CENTURY

This article explores the features of new constructive ideas and perception of well-known solutions, which are involved with the artistic heritage of the past for modern lighting design practice in Ukraine.

Key words: candle, design, art, electricity, lamp, switch.

Виникнення та еволюція освітлювальних приладів складається з двох взаємозв'язаних аспектів: власне світоносного джерела та самого приладу для його утримання й оптимального освітлення. Для історії мистецтва головне значення має світильник, його матеріал, конструкція, функціональні та декоративні характеристики тощо.

Дослідження освітлювальних приладів це, до певної міри, заповнення існуючої прогалини в українській мистецтвознавчій історіографії. Хоча окремі аспекти світильників досліджувались у літературі з художнього металу, дерева, кераміки у працях українських і зарубіжних вчених М. Драгана, П. Жолтовського, В. Січинського, О. Боднара, Т. Кари-Васильєвої, М. Селівачова, М. Станкевича О. Федорука, А. Блаховського, Й. Голубця, Й. Грабовського, М. Некрасової, Є. Сахути, К. Соловійова та інших. У загальнотеоретичному і мистецькому аспектах цю проблему досліджували Катерина Матейко, Антон Будзан; деякі освітлювальні прилади охарактеризував у своїх працях Микола Моздир. Власне з'ясування особливостей впровадження нових конструктивних ідей та засвоєння уже відомих вирішень, які залучені з мистецької спадщини світильників минулого для сучасної дизайнерської практики в Україні, робить цю тему актуальною.

Мета статті – дослідити вплив винайдення електрики на освітлювальні прилади України з точки зору не тільки утилітарних властивостей та функціональності, але й з широкого спектра національного народного мистецтва. Матеріалом для дослідження послужили твори дизайнерів-художників декоративно-прикладного мистецтва і продукція найбільших підприємств з виробництва освітлювальних приладів.

Перші дугові еkleктичні лампи після публічної демонстрації їх винаходу в Парижі (1843) знайшли практичне застосування для святкового освітлення Всесвітньої виставки (1885) та паризької опери [1]. Вони були надто яскраві (освітлення не регулювалося), а головне – у шість раз дорожчі від газових світильників, і тому були не придатні для побутового використання. Таким освітленням користувалися тільки на великих урочистостях. Щоправда, після заміни дугової лампи на «жарівку» (лампу розжарювання) із платиновою ниткою, яку запропонував англічанин У де ля Рю та вдосконалив американець Томас Едісон у 1870 році, електричне освітлення набуває практичного застосування з 1882 року [2].

Значне подешевшення електричного освітлення порівняно з газовим настає лише 1906 року після запровадження в «жарівці» вольфрамової спіралі, й це надало йому швидкого і масового розповсюдження [1]. Відтак розпочинається фабричне виготовлення не тільки

електричного устаткування, але й світильної арматури. Її пошуки були недовгими. Подібно як ще недавно виробники газових ламп запозичили форми і конструкцію олійної, так перші проєктанти електричних ламп та світильного обладнання пристосували і присвоїли чимало характерних рис від ламп газової, олійної та середньовічних багатосвічників. Здається, найпростішою була справа із латунними чи скляними люстрами [3], в яких застосування електрики набуло звичайного техніцизму: замість ріжків для олії або чашечок для утримування свічок прилаштовували керамічні патрони з цоколями для електролампочок. Перші настільні електролампи також успадкували конструкцію своїх попередників. Наприклад, електролампа початку XX століття для освітлювання столу має ажурну стеблоподібну будову ніжки-стояка і стрижня, що окремо підтримує патрон, а окремо рефлектор з металу і скла [1].

У кінці XIX і на початку XX століття стиль модерн, що запанував у більшості європейських країн, різко змінив засади розуміння і вимоги до декоративного та прикладного мистецтва, в тому числі й світильників, неначе висловлюючи протест і зневагу до багатотипних переспівів та запозичень із середньовічного мистецтва. Засновуються нові підходи, що виражають простоту, логічність, досконалість і ремісничу майстерність освітлювальних приладів.

З іншого боку, для світильників модерну була характерна й вигадлива екстравагантність декоративних форм, що межувала іноді з «рафінованим натуралізмом» стилізованих людських фігур, польових, садових та екзотичних квітів у складному переплетенні їх стебел, гілок і пуп'янків. Саме так виглядає настільна електролампа, виготовлена у Франції близько 1900-го року [3].

Дивовижний світ форм і оздоблення модернових світильників виник із кількох джерел: відкритої в той час критомікенської культури, неповторно-витонченого пластичного мистецтва Японії та в деяких випадках народних національних художніх традицій. Адепти модерну взяли за основу девіз «Назад до природи», створили складну систему лінійної орнаментики із мотивами стилізованих квітів і рослин [4].

Навіть скляні абажури світильників нагадували формою чашечки квітів. Однак, бельгійський художник Анрі Ван де Вільде протиставив «флореальному» напрямку в концепції модерну «абстрактний» напрям, за яким вважалося, що утилітарна конструкція предмета може бути художньо довершеною і без орнаменту [4].

Позицію Ван де Вільде рішуче підтримав віденський архітектор Адольф Лоос, який нещадно таврував будь-яке оздоблення чи в архітектурі, чи в художньо-промисловій практиці; він вважав, що застосування декору рівнозначне злочину [4].

У період поширення електричного освітлення і художньо-стилістичного напрямку модерну виникли проблеми створення нових освітлювальних приладів. Декотрі з цих проблем успішно розв'язав німецький архітектор Петер Бернс, який з 1907 по 1914 рік займав посаду художнього декоратора Загальної електротехнічної компанії (АЕГ). Зовнішня форма його світильників складалася з кількох геометричних фігур – кулі, конуса, циліндра, шестикутної призми тощо. Панівними були інженерні та утилітарні вимоги. Гармонізували форму виробу за допомогою пропорції і ритму. Цілковита відмова від традиційних форм і декору – ощадливий набір засобів художньої виразності П. Бернса – знайшов чимало прихильників у Європі та за океаном, а згодом отримав назву конструктивізм. У 1910-му році П. Бернс так висловив своє розуміння промислового виробу: «У кожному промисловому виробі слід прагнути не лише до формального поєднання мистецтва і техніки, а й до їх внутрішнього зв'язку. Щоб досягти такого зв'язку, треба уникати будь-якої імітації ремісничих форм і застарілих стилів, помистецьки використовувати ті форми, які до деякої міри самі собою випливають з машини та машинного виробництва й адекватні їм» [5]. Петер Бернс, виходячи з цих засад, створив ескізи нових світильників (зручних у користуванні, простих, художньо досконалих, недорогих), які були впроваджені в масове виробництво.

Послідовником мистецьких ідей П. Бернса був його учень Вальтер Гропіус. 1919 року він у німецькому містечку Веймері заснував першу школу – Баухаузу. Тут студенти проєктували зразки світильників для промислового виробництва. При цьому вони відверто захоплювалися стилістикою кубізму, яка в 20-х роках XX ст. панувала в живописі, графіці та

скульптурі. Загальна форма предметів ділилася на складові геометричні форми (фігури), наприклад, світильники компонувалися із зрізаного конуса і півкулі або із циліндра і півкулі тощо. Важливо, що всі переходи від одної геометричної фігури до іншої повністю відкривалися, тобто автори не бажали їх пом'якшити чи якось приховати. Зразки світильників, які виконані в Баухаузі, відзначалися енергійним ритмом контурів та силуетів, логічним поєднанням дерева, металу, кераміки і скла. Згодом вони стали класикою і не втратили свого значення для дизайнерів другої половини ХХ століття.

З 30-х років ХХ ст. у дизайні освітлювальних приладів запроваджується пластмаса, триває модифікація раніше розроблених форм з тенденцією до декоративізму.

А в 60-90-х роках застосування набувають невеличкі галогенові світильники з напрямленим потоком світла. Саме в цей період розвивається «безнаціональний» конструктивістський напрям дизайну. Національні мотиви проникають лише у твори декоративно-ужиткового мистецтва, передовсім львівських митців. У дизайні промислових світильників виокремилися два напрями: конструктивізму та стилізації (ретростиль, «стайлінг»). Триває впровадження новітніх джерел світла та матеріалів для виготовлення арматури освітлювальних приладів; поєднання світильників із навколишнім середовищем логічно вмотивоване. Вони особливо стають корисні для місцевого освітлення робочого місця, експозиційних творів у музеях, для монтування плафонних світильників прихованої і прямої дії тощо [8].

У другій половині ХХ століття світильники та освітлювальну арматуру випускають в Україні заводи Донецька, Жданова Києва, Львова, Тернополя та інші. Колишній завод «Електроарматура» в Тернополі 1971 року перетворений на головне підприємство виробничого об'єднання «Ватра». Тут в 1976 році заснований «Всесоюзний проектно-конструкторський і технологічний інститут «Світло», що в 80-90-х роках складався з трьох дослідно-технологічних та восьми конструкторських (практичнодизайнерських) відділів. Проектування освітлювальних приладів тут виконували на основі традицій українського декоративного мистецтва та європейського дизайну.

У 1993 році в Тернополі створюється спільне бельгійсько-українське підприємство «Ватра-Шредер». Його засновниками стали бельгійська фірма «Шредер», Бельгійський інвестиційний банк, а також Тернопільське науково-виробниче об'єднання «Ватра». Внаслідок цього «Ватра-Шредер» перейшла з виробництва інтер'єрних світильників на прилади зовнішнього освітлення.

У першій третині ХХ століття внаслідок швидкого запровадження електричного освітлення його конструктори запозичили чимало характерних рис свічників, олійних і газових ламп. Новаторський конструктивно-функціональний підхід до проектування електроосвітлювальних приладів промислового виробництва започаткувала дизайнерська школа Баухауз. У другій половині ХХ століття поширюються флуоресцентні, неонові, галогенові світильники та поєднання синтетичних матеріалів з металом, склом тощо, і це надає дизайну освітлювальної арматури та світильників особливої художньої виразності.

Отже, внаслідок швидкого запровадження електричного освітлення у ХХ столітті стали актуальними в Україні засади дизайну: функціонально оправдана форма світильників. Художнє конструювання освітлювальних приладів виходить із вимог ергономіки, антропометрії, гігієни освітлення та психології сприйняття кольору. У дизайні електросвітильників застосовують базові форми та технічні структури, поява яких обумовлена їхньою первісною функцією: підвісні світильники розсіяного світла, бра, настільні лампи місцевого освітлення, торшери тощо. Виникають нові конструктивні типи: настільна електролампа із закритою структурою, плафонні світильники, вмонтовані у стелю або вміщені в площину стіни. У другій половині ХХ століття поширюються флуоресцентні, неонові, галогенові світильники та поєднання синтетичних матеріалів з металом, склом тощо, і це надає дизайну освітлювальної арматури та світильників особливої художньої виразності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В. Дизайн / В. Даниленко. – Харків: Вид-во ХДАМ, 2003. – С. 68.
2. Жолтовський П. М. Історія українського мистецтва. В 6-и томах // П. М. Жолтовський. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1968. – Т. 3. – С. 349-353.
3. Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР ХІХ-ХХ ст. / К. І. Матейко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – 107 с.
4. Мигаль С. П. Дизайн. Львівська школа: Альбом-каталог / С. П. Мигаль. – Львів: Папуга, 2004. – 240 с.
5. Станкевич М. Автентичність мистецтва / М. Станкевич. – Львів: СКІМ, 2004. – 192 с.
6. Станкевич М. Морфологія – наука про систему видів / М. Є. Станкевич, Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай // Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – С. 25-29.
7. Стара Д. Осветительные приборы / Д. Стара Д. Гайденова, Я. Дурдил // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1988. – С. 333-342.
8. Hołubiec J. Historia lampy. – S. 145.

УДК 373.67(07)

I. I. ПАЦАЛЮК

**ЗАЛУЧЕННЯ ЦІННОСТЕЙ ЕТНОКУЛЬТУРИ У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНУ
ДІЯЛЬНІСТЬ ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

У статті охарактеризовано особливості декоративно-прикладного мистецтва як виразника етнокультури і як засобу її формування. Конкретизовано її залучення у практику роботи вчителя образотворчого мистецтва.

Ключові слова: етнокультура, декоративно-прикладне мистецтво, національне мистецтво, виховання.

И. И. ПАЦАЛЮК

**ПРИВЛЕЧЕНИЕ ЦЕННОСТЕЙ ЭТНОКУЛЬТУРЫ В УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНУЮ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

В статье дана характеристика особенностей декоративно-прикладного искусства как выразителя этнокультуры и как средства ее формирования. Конкретизировано возможности ее использования в практике работы учителя изобразительного искусства.

Ключевые слова: этнокультура, декоративно-прикладное искусство, национальное искусство, воспитание.

I. I. PATSALIUK

**ENGAGEMENT OF ETHNIC CULTURE VALUES INTO EDUCATIONAL ACTIVITY OF
VISUAL ART TEACHER**

The article deals with the characteristic of the peculiarities of decorative-applied art as the exponent of ethnoculture and means of its formation. It has been detailed its amenity in the practice work of the teacher of imitative arts.

Key words: ethnoculture, decorative-applied art, national art, education.