діяльності, в результаті якої естетичні функції обрядової культури виступають механізмом органічного розвитку суспільства, прогресивної соціальної трансформації. З огляду на це життєві факти й ситуації важливі для обрядового свята винятково у контексті їх естетичної цінності, тобто тієї цінності, яка, будучи випробувана засобами чуттєво-художнього сприйняття людини, залишила в її душі глибокий слід і вразила її уяву як щось справді значуще, важливе, цінне. У результаті цього реалізується співвіднесення реального життя із суспільними ідеалами, що визначають соціально-естетичну цінність обрядового свята й дають поштовх його художньому осмисленню.

Джерельні приписи

1. Біляцька В.П. Календарно-обрядова поезія і народні свята. Вечорниці та досвітки: [Навч. посіб.] / [Ред. І.І. Бакуменко]; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2001. – 104 с.

2. Винниченко В. Відродження нації: В 3 ч. – Частина ІІ. – Репринтне відтворення видання 1920 року / В.К. Винниченко. – К.: Видавництво політичної літератури України, 1990. – 328 с.

3. Выготский Л.С. Психология искусства. – 3-е изд. / Л.С. Выготский. – М., 1986. – 425 с.

4. Гаврилюк Е.Є. Рослинна символіка в контексті української календарної обрядовості: проблема семантико-функціонального аспекту: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / Е.Є. Гаврилюк. – К., 1999. – 18 с.

5. Данилевська Н. Ішов Микола / Н.Данилевська, М.Ткач. – К.: Снива, 1996. – 59 с.

6. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І.Нечуй-Левицький. – К., 1922. – 249 с.

7. Новые народные праздники // Комсомольская правда. – 1925. – 5 августа.

8. Тарасенко І. Про Снігуроньку та Івана Купала / І.Тарасенко // Прапор. – 1966. – № 2. – С. 54-56.

9. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 460 с.

Резюме

У статті досліджується естетична роль обрядових свят українського народу в контексті соціокультурної інтеграції, зумовленої різними історичними етапами розвитку суспільства, його соціально-політичної трансформації.

Ключові слова: святкова обрядовість українців, музичне мистецтво, історичний розвиток.

Summary

The aesthetic role of the ritual holidays of the Ukrainian people in the context of the sociocultural integration, caused by the different historical stages of the development of the society, its sociopolitical transformation is investigated in the article.

Key words: festive rite of Ukrainians, musical art, historical development.

УДК 111.852:7.036

С.В. Оборська

ЕСТЕТИКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНУ ЯК МИСТЕЦЬКОГО СТИЛЮ

Способи естетичного оформлення предметного середовища внутрішнього простору перебування людини (індивідуальне житло, громадські інтер’єри тощо) детермінуються, як відомо, стилістикою та образною сферою, що домінує в суспільній свідомості у той чи інший історичний момент. Однак у випадку модерну суто мистецькі чинники перебігу цього процесу суттєво доповнилися історично обумовленим чинником промислового розвитку, зокрема низкою

технологічних новацій, що призвели до впровадження новітніх будівельних матеріалів, таких, наприклад, як бетон; нових способів обробки природних матеріалів, наприклад, дерева, каменю, металу тощо. Відтак способи організації житлового простору, що існували на той час, почали зазнавати впливу цих чинників і, у свою чергу, стрімко змінювалися.

Актуальність вивчення названих процесів є безсумнівною, передусім з огляду на те, що закладені у другій половині XIX ст. і особливо на межі XIX-XX століття дизайнерські тенденції модерністського характеру і нині розвиваються в різних напрямах, справляючи істотний вплив на сучасний стан мистецтва дизайну в усіх його проявах і формах. Роль дизайну інтер'єру в модерні є надзвичайно важливою, адже, як зазначає В.Кирилов, внутрішній простір приміщення формулюється за принципово новим підходом: не ззовні всередину, а навпаки, зсередини назовні [3]. Відтак, виходячи з принципово важливого моменту у вивченні модерну, який полягає у тому, що саме внутрішній простір стає смислоутворюючим і організуючим началом простору зовнішнього, підкреслимо у зв'язку з цим надзвичайно важливу роль дизайнерського вирішення предметного середовища перебування людини. І хоча останнім часом у ньому переважають конструктивістські течії, в яких утилітаризм піднято до рангу вишуканої простоти, все ж механізми осмислення „внутрішнього життя" матеріалу, властиві дизайнерській думці доби модерну, не втрачають свого практично-естетичного значення і нині.

Модерн як художній стиль є предметом наукового дослідження мистецтвознавства і історії архітектури, літератури і філософії. Кожен із цих підходів до вивчення модерну має свою специфіку.

Для мистецтвознавчих робіт радянського періоду тривалий час було характерним негативне ставлення до модерну, як стилю буржуазії, особливо це стосувалося архітектури. Лише з 60-х років минулого століття починається переосмислення модерну, передусім в архітектурі, з точки зору його формоутворюючих можливостей. Починаючи з цього часу з'являються наукові дослідження (О.Борисова, В.Кириллов, О.Кириченко, О.Пунін, С.Хан-Магометов та ін.), присвячені модерну в історії архітектури. При цьому переважна кількість робіт має своїм предметом дослідження архітектуру російського модерну, майже ігноруючи той значний внесок, який було зроблено митцями модерну за кордоном. Серед цих робіт варто виділити праці С.Хан-Магометова, який проаналізував загальносвітову картину процесу становлення стилю модерн і водночас охарактеризував його регіональні особливості, тобто створив найбільш систематизований і повний аналіз, що на початок 70-х років мав місце у радянському мистецтвознавстві й історії архітектури [8].

Із зарубіжних авторів, чиї роботи було перекладено російською мовою і видано в СРСР, про проблеми модерну в архітектурі писали А.Уіттік, Ю.Йодике, З.Гідеон, Е.Голдзамт.

Так, З.Гідеоном ретельно проаналізовані процес становлення формоутворюючих ознак в архітектурі Бельгії, Франції, Австро-Угорщини. Важливим є те, що автор аналізує не тільки конструктивні принципи архітектури модерну, але й інтер'єри будівль, характеризуючи таким чином вже принципи утворення внутрішнього простору, хоча й не досліджує при цьому саме предметне середовище останнього [1].

Вітчизняні дослідження модерну його зв'язку із становленням дизайну вивчала Пригорницька А.А. У своїй дисертації вона, зокрема, зазначила, що період інституалізації дизайну в епоху модерну зробив його і предметом наукової рефлексії [6].

Прояв модерну в одязі досліджував вітчизняний науковець Ю.Легенький [4]. Він же порушував питання модерну в моді в книзі „Філософія моди XX ст." [5]. Але при всій актуальності даної теми слід визнати недостатність її розробленості. Розуміння модерну в дизайні як багатоликого і поліфункціонального культурного феномена створює передумови для інтегративного вивчення формування внутрішнього предметного середовища. Тому метою даної статті є розкриття особливостей формування модерну як мистецького стилю та його впливу на предметне середовище внутрішнього простору.

Етапи розвитку модерну в дизайні вивчені досить ґрунтовно, хоча їх взаємозв'язок потребує уточнення. Першим етапом можна вважати діяльність англійського художника Уїльяма Морріса, одного із засновників руху „Мистецтво і ремесло", який у 1861 році у співробітництві з

групою художників заснував підприємство, що висунуло гасло реставрації культури ремісницької праці, чистоти стилю, повернення житловому інтер'єру справжньої краси. В майстернях цього підприємства виготовлялися шпалери, килими, меблі, вироби з тканин, живопис по склу, пізніше – поліграфічні вироби [3; 198]. У. Морріс висунув гасло „краса і зручність" та орієнтувався на створення зручних, практичних і естетичних повноцінних побутових речей. За зразками для них він часто звертався до середньовічних форм. Відраза до фальсифікації форм в усіх побутових предметах змусила У.Морріса до створення і облаштування власного „Червоного дому" в Ептоні, Англія [1; 186].

Важливим у творчості У. Морріса і його послідовників стає принцип формування меблів як гарнітуру, тобто об'єднання їх єдиною стилістикою. Спочатку це вирішувалося надто спрощено: інколи всі предмети комплекту оформлювалися одним і тим же мотивом. Описаний напрям отримав назву нового англійського стилю або стилю студіо, за назвою заснованого ними ж художнього журналу „Студіо". Література, присвячена питанням інтер'єру і меблевого мистецтва, сприяла поширенню і популяризації модерну. Особливо приваблювали такі аспекти вчення У.Морріса, як захист цілісності творчого акту, вимога щодо гармонії між мистецтвом та життям, заперечення елітарного мистецтва. Загалом, ставши на захист ремесла, ручної художньої праці, У.Морріс негативно оцінював машинну техніку, вважаючи, що вона згубно впливає на культуру.

У 1880 роках у Бельгії навколо журналу „Сучасне мистецтво" (L'Art Modern), заснованого в Брюсселі 1881 року, об'єдналася група молодих художників, відома під назвою „Двадцять". У 1894 році вона перетворилася на асоціацію „Вільна естетика", до якої у 1899 році приєднався художник Генрі ван де Вельде.

Наприкінці XIX століття машинне виробництво починає здійснювати все більший вплив на меблеву промисловість. Але форма, естетика самих меблів залишалася попередньою. Це потребувало певних нововведень. Перші спроби у цьому напрямі носили еклектичний характер: новим матеріалам, з яких виготовлялися ужиткові предмети, продовжували надавати вже відомих форм. Зазначені явища варто вважати ознаками нового етапу розвитку тогочасного дизайну, в якому вже починали виокремлюватися модерністичні риси. Останнє простежувалося, зокрема, в орнаментальності форм, що запозичувалися із попередніх стилів, – наприклад, електричні лампи виконувалися у формі свічки. Оновлення історичних стилів і зацікавленість антикваріатом зумовлювалися також ще одним фактором: прагненням буржуа внести у своє житло дух аристократичної респектабельності.

В умовах зростання темпів ділового життя посилюється прагнення до розумного комфорту. А для тих будинків, у яких квартири і кімнати здавалися у найм, було необхідне умеблювання легке, дешеве і достатньо мобільне. Доцільність, зручність і бодай мінімальний комфорт – ці принципи необхідно було втілити у внутрішньому середовищі житла, надавши при цьому певну естетичну форму.

Новий етап розвитку зазначених тенденцій започатковано у Німеччині й Австро-Угорщині. Стильовий напрям, що поступово формувався, носив виразно декоративно-прикладний характер при поки що певному ігноруванні функціонально-технологічних вимог, і явно тяжів до декоративності.

Цей новий рух починає свій відлік з того моменту, коли група художників на знак протесту проти офіційного академічного мистецтва вийшла зі складу мюнхенської виставкової організації „Glaspalast". Звідси пішла й назва стилю: сецессіон (лат. відділення). Назва прижилася в Австрії, а в Німеччині для позначення цього напряму в мистецтві вживався термін югендстиль, тобто „молодий стиль", у Франції – ар нуво, тобто „нове мистецтво", в Росії та Англії – сучасний стиль або стиль модерн, „іберті" (від імені власника одного з лондонських меблевих магазинів).

Ідеологами віденського „сецессіону" 1898 року стали Отто Вагнер, Йозеф Гофман, Еміль Орлик та ін. Художники „Віденського сецессіону" розробили чисто геометричний орнамент із прямих ліній, прямокутників і кіл.

У Німеччині Отто Екман, Бернард Панкок, Ріхард Рімершмідт групувалися навколо журналу „Югенд", звідки і пішла назва „югендстиль". Аналіз тодішніх впливів на малюнки

виявляє їх зв'язок із японською графікою, що стає популярною в Європі у зазначений період. У Франції новий стиль вперше проявив себе у плакатах Анрі Тулуз-Лотрека; в Англії представниками модерну стають Чарльз Р.Макінтош, Чарльз Р.Ешбі. Ці художники першими намагалися використовувати машинну технологію не для імітації традиційних кустарних виробів, а для виробництва такої утилітарної речі, яка була б водночас і технічною і естетичною формою [2; 202].

Практично першим ідеологом і практиком модерну, його естетичних принципів став Генрі ван де Вельде, послідовник У.Морріса. Проте на відміну від позиції останнього, який ігнорував або негативно оцінював машинне виробництво, Г. ван де Вельде вітав машинне виробництво побутових речей. Він кинув виклик безцільному образотворчому мистецтву, яке повинна замінити розумна (практична) краса, переконаний в тому, що утилітарна конструкція може бути красивою і без орнаменту, а естетичне закладене в самій формі предмету. Тож Г. ван де Вельде представляє „абстрактний" напрям модерну.

У Німеччині першим крупним оглядом мистецтва модерну стає художньо-промислова виставка 1901 року у м. Дармштадті. Заснований у 1907 році Німецький художньо-промисловий союз декларував спроби здійснити ідеали У.Морріса на практиці. Швидкому розповсюдженню нового художнього стилю сприяли численні виставки, ілюстровані художні журнали тощо.

Наступні роки – до початку Першої світової війни – час розквіту і зміцнення стилю модерн, фактично етап його істинного розквіту. Джерелами форм модерну були, з одного боку, фігурно-орнаментальні мотиви крито-мікенської культури, яку відкрито на той час А.Евансом, а з іншого – архітектура, прикладне мистецтво і графіка Японії. Вважається, що саме останнє й було найбільш потужним із точки зору впливу на європейське мистецтво модерну. Натомість в австро-угорському модерні багато чого запозичено з давньоєгипетської архітектури й орнаментики. Ці запозичення легко простежуються у низці будівель Відня і Будапешту, наприклад, орнаментовці бокових стін і стелі станції Карлсплац віденського метро роботи О.Вагнера (1898 р.). Декорування стін у вигляді імітації фільонок із єгипетськими мотивами, оздоблення дерев'яними панелями у половину стіни застосовані в інтер'єрі Ощадбанку Австрії, автором якого також є О. Вагнер.

Інтер'єр стилю модерн ґрунтується на повному запереченні попередніх архітектонічних принципів оформлення внутрішнього простору. Декор внутрішніх стін принципово заперечує саму архітектоніку, акцентуючи майже свою повну незалежність від неї. Він оформлюється у вигляді примхливих звивистих ліній, асиметрично вкриваючи ними поверхню стін. Стелі, як правило, декоруються низькорельєфною гіпсовою пластикою. Стіни стають барвистими, завіси – світлішими. Довільні лінії характерні для форм меблів, вікон, дверей. Стилізований рослинний орнамент домінує в декоративному вбранні стільців і крісел, шаф. Вітрини склять гнутим склом, скляні абажури нагадують формою чашечку квітки. Повертається вітраж, панно.

Для меблів модерну характерні два варіанти: декоративний – примхливі форми і контури, і конструктивний – прямолінійний, з ясною побудовою. Останнє більш характерне для німецьких і англійських виробів. У конструктивних меблях елементи декору зведені до мінімуму. Для неї були також характерні гладкі, нерозчленовані поверхні, що зумовлювалося переходом до механізованих процесів фанерування і зборки [2; 205]. У дорогих витворах прості форми поєднувалися з тонкістю оброблення, використанням цінних матеріалів, накладними прикрасами (інкрустаціями з кольорової фанери, перлів, слонової кістки, металу та напівдорогоцінного каміння).

Характерним у модерні є те, що меблі проектували під певне замовлення, в якому враховувалося приміщення, його призначення, тип, геометрія. „Це відкривало широкі можливості для реалізації ідеї гарнітура, комплекту меблів у широких масштабах" [2; 205]. Художник-проектувальник інколи безпосередньо втручався в процес виготовлення меблів і тому міг здійснювати коректувальну роботу, відслідковуючи наскільки адекватним є втілення в матеріалі його ідей. Водночас деякі автори вважають, що ахіллесовою п'ятою модерну залишалися його „поступки екстравагантності і сумнівним смакам" [2; 205].

Теоретики модерну обстоювали концепцію, згідно з якою архітектура будівлі, інтер'єр і все облаштування приміщень мали утворювати єдиний художній ансамбль, здійснений за

проектами одного архітектора або художника, в якому орнамент модерну виступає в органічній єдності з формами [там само]. Водночас всі ідейно-естетичні новації залишилися б значною мірою лише теоретичними конструкціями, якби вони були втілені в життя, тобто об'єктивовані у предметному середовищі. На перше місце у цьому відношенні, на нашу думку, слід поставити винахід способу гнуття дерева австрійського майстра Міхаеля Тонета, засновника відомої династії меблевиків. Вигнутих форм майстри досягали й трохи раніше; зокрема у межах стилю бароко і особливо рококо, але винахід Тонета дав змогу вперше в історії промисловості перейти до масового виробництва таких меблів, першим його результатом стали знамениті віденські стільці. У подальшому ці прийоми обробки дерева перетнули кордони Австро-Угорської імперії і поширилися на інші країни Європи. Під їх вплив потрапив навіть Париж з його традиціями класицизму і ампіру, для яких характерними є геометрія чітких прямокутних форм. Зразком того, як гнуті форми проникали в меблі в цій країні, є столовий гарнітур вілли Бенара роботи Олександра Шарпеньє (1856-1909 рр.), що зберігається у паризькому музеї Д'Орсе. Типовий для оздоблення внутрішніх стін прийом дерев'яних панелей розміром у дві третини висоти з контрастним фризом у верхній частині створює враження розгорнутих по периметру ширм. Ніша на одній зі стін, виконана також в овальній геометрії у поєднанні зі стійками посередині зали, які підтримують стелю і водночас нагадують стовбури дерев з ліанами, які їх обвивають. Вони створюють неповторний у своїй органічності внутрішній простір фітоморфного середовища, з яким, щоправда, деякою мірою дисонує стільниця з її прямокутною формою. Набірний паркет підлоги за тоном світліший, ніж стіни і стільниця, однак він гармонує з коричнево-золотисто-бежевою гамою інтер'єру загалом.

Естетику внутрішнього простору доповнюють інтарсії у вигляді рослинного орнаменту на поверхні дерев'яних панелей стін, що імітують виноградні лози. Причому їх малюнок не повторюється і кожна частина панелі має свій оригінальний орнамент.

Якщо дерево все-таки зберігало свою фактуру, хоча й набувало незвичних форм, то інші матеріали, що використовувалися традиційно в інтер'єрах будівель, аби відповідати заданим естетичним зразкам, мали взагалі „зректися" власної природи. Значною мірою таких можливостей надавав новий будівельний матеріал – залізобетон. Але інколи замовник або митець бажали зберегти естетику вишуканості, яку цей матеріал забезпечити був не в змозі. Необхідно було, зберігаючи естетичні властивості, наприклад, мармуру, пристосувати його до нової геометрії – геометрії рослинного світу. Для модерну в предметному середовищі, у тому числі інтер'єру, характерним є інверсія матеріалу і форми, перетворення матеріалу таким чином. щоб він набував абсолютно не властивих йому форм: стебла рослин, виготовлених із чавунного пруту, що має квадратний переріз, сходинки з мармуру та канделябри з бронзи, що виглядають оплавленими за формою.

Відомим зразком вирішення такого завдання є мармурові парадні сходи в будинку Рябушинського в Москві (арх. Ф.О.Шехтель) – одна із зразкових пам'яток архітектури російського модерну. Сходи відіграють роль простороутворюючого чинника, адже навколо них організується внутрішній простір будинку. Особливість виконання самих сходів полягає у тому, що їм надано абсолютно пластичної форми, яка є природною для пластиліну або принаймні глини, але аж ніяк не мармуру, з якого ці сходинки зроблені.

Аналогічний прийом формування внутрішнього простору характерний і для приміщення, в якому зараз розміщується театр „Сузір'я" (м. Київ, вул. Ярославів Вал). І хоча сходинки виконані у звичайній манері, саме вони стають тим стрижнем, навколо якого формується внутрішній простір.

На нашу думку, така роль внутрішніх сходів пояснюється тим, що навколо них організується, як правило, відносно невеликий, камерний простір. Адже і театр „Сузір'я", і будинок Рябушинського є невеликими за площею основи будовами. Сходи організовують внутрішній простір вгору, забезпечуючи зростання будівлі вертикально. Схожий принцип побудови залишається характерним і для внутрішнього простору „Будинку з химерами" В.Городецького в Києві. Саме навколо сходів розміщуються внутрішні приміщення. Сходи

задають і відповідний акцент щодо центру будівлі. Роль сходинок, як формоутворюючого елементу внутрішнього середовища, простежується і в творчості О.Вагнера, зокрема в оформленні ліфту і ліфтового холу в будинку по вул. Лінке Вінцале, 38 у Відні.

Уникання гострих кутів, дзеркальної симетрії, чітких геометричних форм, ніби оплавлення контурів предметів – характерні ознаки в створенні предметів, що заповнюють внутрішній простір модерну. Одним із типових елементів цього середовища в модерні є світильники. Вони звисають зі стелі, розташовуються у вигляді бра, торшерів. Часто за своїми формами нагадують грона або букети квітів. Так, у вітальні будинку Рябушинського люстри у вигляд гірлянди квітів звисають над обіднім столом. Їх силует повторений у декорі верхньої частини дверного прорізу, за яким починаються сходинки, що ведуть на верхній поверх. Другий варіант світильників має антропоморфний характер або є поєднанням антропоморфних і фітоморфних елементів. Те саме стосується й допоміжних елементів інтер'єру, таких як екрани, ширми тощо.

В окремих випадках модерн кінця XIX – початку XX століття звертався до національних декоративних мотивів, віддаючи данину художнім традиціям, адже його гаслом можна вважати гасло „Назад до природи". Модерн утворив складну систему лінійного орнаменту, в основу якого було покладено мотиви сильно стилізованих квітів і рослин. Але в цілому роль декору не була визначною. Предмети меблів прикрашалися інтарсією, металевими накладками. Різьблення по дереву трапляється вкрай рідко. Проте шпалери, оббивки з набивної тканини рясно прикрашалися крупними зображеннями стилізованих квітів, листя, соняшників, комишу, відчувався вплив далекосхідної орнаментики.

Найбільший вплив справив модерн на архітектурні форми і інтер'єр особняків, які будувалися за принципом „від інтер'єру до екстер'єру". Будинок такого типу не потребував акцентуйовано красивого фасаду, він допускав більш гнучке, доцільне, комфортне планування внутрішнього простору. Житло починає трактуватися як „єдина форма", що не терпить жодного декору, має місце розвиток у бік повної „речності" – від форм, породжених фантазією художника, до необхідних справжніх або чистих форм. Теоретичним обґрунтуванням „речності" став віденський архітектор Адоль Лоос. Він категорично заперечував будь-які надмірності в будівельній і художньо-промисловій практиці.

На жаль, перші ознаки кризи модерну в дизайні стали помітними доволі швидко, практично одночасно з його розквітом. У цьому сенсі варто навести приклад ескізу ширми інтер'єру ювелірного магазину Жоржа Фуке, виконаного А.Мухою у 1900-1901 рр. У цьому зразку продуманого до дрібниць дизайну, на думку Р.Ульмер, не тільки віддається належне ідеалу „синтезу мистецтв", а й проявляється декаданс цього періоду [7; 80]. З метою створення життєрадісного і незвичного оформлення фасаду й інтер'єру автор об'єднав декоративну пластику і живопис, вітражне скло і скульптуру, меблі з бронзовим оздобленням.

Водночас уже наприкінці першого десятиріччя XX століття модерн починає поступатися місцем іншому стилю – конструктивізму, в основі якого лежала естетика доцільності, що передбачала раціональні, суворо утилітарні форми, позбавлені будь-якої декоративної романтики модерну.

Таким чином, модерн як художній стиль, як спосіб естетичного осмислення природи матеріалу, а також трансформації цієї природи можна розглядати не тільки як рух за оновлення мистецтва загалом і дизайну зокрема, а й як чинник впливу на культуру формування житлового інтер'єру, створення стилістично гомогенного предметного середовища. Ансамбль речей у предметному середовищі інтер'єру модерну незмінно характеризує доцентровий обертальний рух, що підкреслюється за допомогою таких елементів, як сходи, світильники та скульптури, що відіграють роль вихрових концентраторів навколишнього простору, принаймні в частині житлових будинків. Іншою прикметною рисою дизайну модерністських інтер'єрів є очевидна спорідненість принципів виконання внутрішніх поверхонь стін модерну із принципами східної естетики. При цьому витоки модерну в сфері ужиткового мистецтва мали місце набагато раніше, в інших сферах, зокрема в архітектурі.

Джерельні приписи

1. Гидеон З. Пространство, время, архитектура / Сокращ. перевод с нем. М.Леонене, И.Черни / З.Гидеон. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с.
2. Кес Д. Стили мебели / Д. Кес / Пер. М.Алекса, Г.Каргинова, Т.Кирилловой и др. – Будапешт: АН Венгрии, 1981. – 298 с.
3. Кириллов В.В. Архитектура русского мордерна: Опыт формологического анализа / В.В. Кириллов. – М.: МГУ, 1979. – 214 с.
4. Легенький Ю.Г. Український модерн / Ю.Г. Легенький. – К.: НМАУ, 2004. – 304 с.
5. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУКіМ, 2003. – 300 с.
6. Пригорницька А.А. Естетосфера сучасного дизайну: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / А.А. Пригорницька. – К., 2005. – 16 с.
7. Ульмер Р. Альфонс Муха. Мастер „ар нуво” / Р.Ульмер. – М.: АРТ-РОДНИК, 2008. – 95 с.
8. Хан-Магометов С.О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магометов. – М.: Галарт, 1995. – 423 с.

Резюме

У статті розглядаються естетико-технологічні чинники формування модерну як мистецького стилю та їхній вплив на предметне середовище внутрішнього простору.

Ключові слова: мистецтво модерну, предметне середовище, естетика, Україна.

Summary

The esthetik-technology factors of the formation of the modern as the art style and their influence on the subject environment of the internal space are considered in the article.

Key words: the art is modernism, subject environment, aesthetics, Ukraine.

УДК 347.783:94(477)

Л.В. Крайлюк

ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВО-ВИДОВОЇ СТРУКТУРИ ТА ЕВОЛЮЦІЇ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ТВОРЧОСТІ НІЛА ХАСЕВИЧА В ІСТОРІОГРАФІЇ

У модель українських мистецьких явищ постать Ніла Хасевича вписана на сьогодні досить поверхово. Концентруючись на культових фігурах українського модернізму, сучасне мистецтвознавство приділяє недостатньо уваги мистецькому середовищу, діяльність якого стала живильним джерелом, з якого ці ключові постаті викристалізовували свої ідеї та черпали натхнення.

У процесі роботи нами вивчені найрізноманітніші літературні джерела. На загал їх можна об’єднати у три групи:

1) публікації довідкового, інформативного та науково-популярного характеру, розміщені в каталогових та періодичних виданнях дорадянського періоду (до 1939 р.);

2) загальні праці з історії українського та польського мистецтва радянського періоду;

3) історичні та мистецтвознавчі дослідження пострадянського періоду.

Цінну інформацію містить перша група джерел, що складається переважно з періодичних видань. До загальнотеоретичних праць, що висвітлюють філософські, політичні та релігійні дискурси, які впливали на формування світогляду Ніла Хасевича, варто віднести праці Ю.Липи, Ю.Шереха-Шевельова, В.Яніва.

Польські та українські часописи 30-х років XX сторіччя, в яких висвітлюються малодосліджені на сьогодні питання, дають змогу реконструкції мистецького життя Варшави, Львова, Луцька, Рівного. Це польські часописи – „Sztuki piekne. Miesiecznik poswiecony