

ною функцією володіє і постась *homograzioso* (граціозна людина), синонімічна в ренесансному термінологічному контексті до і постась *homoperfecta* (людина досконала). Ренесансна мета система об'єднана і постась, якій належить функція породжувати інші, – людина, що самопізнає, тобто рефлексивна людина.

Л.В. Шаповалова – учениця Івана Арсеновича Котляревського – визначає рефлексію в музичній творчості як «модус авторської свідомості» [5, с. 17]. У широкому сенсі цей модус утворює загальну якісну властивість, притаманну ренесансній особистості як такій, зайнятій побудовою самої себе (за Л. Баткіним), досконала-людяного в собі, що є творцем власної індивідуальності.

Відоме трактування Ренесансу як епохи, що готує Новий час. Ця функція Відродження очевидна й у зв'язку зі сформованою за тієї доби концепцією рефлексії.

1. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М.: Наука, 1988. – 296 с.
2. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
4. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
5. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. – Харьков: Скорпион, 2007. – 291 с.

Ольга ШКОЛЬНА

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

АР ДЕКО ЯК ЯВИЩЕ МИСТЕЦТВА ФАРФОРУ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Стиль Ар Деко в Україні на сьогодні не має чіткого, усталеного визначення. За різними словниками тлумачення терміна незбігається. Отже, універсального еквівалентного поняття на означення стилю Ар(т) Деко як мистецького явища нині не існує. Наразі у вузькому розумінні під поняттям Ар Деко мають на увазі скорочену назву Всесвітньої виставки модерного індустриального декоративного мистецтва 1925 року в Парижі, хоча такий стиль зародився ще до середини 1920-х і знаходив свій вияв упродовж наступних сорока років. У новому симбіозі мистецтв фактично була витіснена чиста образотворчість, а панівним стали дизайн, декоративно-ужиткові твори й прикладна графіка.

Складність вивчення стилю пов'язана з його певною шифрованою істотністю. Мистецтвознавці, які займаються вивченням Ар Деко, десятиліттями вдивлялися в твори, намагаючись зрозуміти принципи композиції, формотворення, суть стилістичних доміант. У свій час це було мистецтвом для снобів, для посвячених, і за показовою еклектичністю не легко збагнути монтажно-конструктивний та театральний-видовищний способи формотворення.

Оскільки варіації Ар Деко різних країн і континентів світу подекуди не лише не подібні, а й зовсім різняться, вивчення цього стилю в цілому є досить непростю справою для Росії й України. Скажімо, Ар Деко варто пов'язувати не лише з періодизацією в межах 1920-х років, а й з визначенням часових періодів для окремих видів і жанрів мистецтва. Так, наприклад, художні прояви Ар Деко в архітектурі, дизайні та образотворчості спостерігаються у 1920–1950-х роках, а в прикладному мистецтві перші ознаки стилістики розглядуваного явища з'явилися трохи не з 1900-х років, відбрунькувавшись від раціоналізованого модерну класицистичного напрямку.



*І.Українець. Таріль з портретом
Миколи Гоголя. Фарфор. 1910-і рр.*

Альгамбра (Альхамбра), або морресек, є композитивним (синтетичним) стилем, що складався з ознак китайського, індійського, перського (турецького), сирійського, єгипетського мистецтва та інших національно-етнічних складових культур Сходу й Азії, застосовуванім і, очевидно, винайденим у іспано-мавританському однійменному місті, стилем, що увійшов до житку арабізованих християн і євреїв.

Крім східної пишності, Ар Деко увібрав ознаки пізнього ренесансу і маньєризму, у ньому поєднувалися жорнакема янерізьблення, геометризований орнамент з плетеними арабськиминаписами, кольорові облицювальні плитки, підковоподібні арки, суміш «готського і сарацинського», розмаїття східних шовкових тканин, плетінок, вживалися лотри – все це створювало ефект розкоші та пишності раю на землі [6, с. 181–187]. В Альгамбрі були знайдені так звані крилаті або «малагські» вазі іспанського походження з фаянсу із гранчастими горловинами, що слугували підставками для чаш із святою водою. Завдяки означеним виробам відбувалося усвідомлення певної сакралізації цього мистецтва.

Одна з таких ваз 1878 року експонувалася на Всесвітній виставці у Парижі 1925 року, після чого мода на подібну стилістику почала швидко поширюватися. Крім ваз, також були відомі альгамбрські тарелі, декоровані плетінковим орнаментом «морресек», виконані у специфічній синьо-червоній гамі. Надалі ці кольори будуть притаманні єврейському мистецтву декорування фаянсу-фарфору, зокрема в Україні.

Активні міграційні процеси сприяли поширенню стилю Альгамбра теренами Європи, Америки, Африки. В композиції оформлення виробів часто закомпоновувалися герби родів. Згодом це вплинуло на розвиток способу декорування з використанням своєрідних прийомів. Склався тип оздоблення, у якому в обрамлених орієнтальним візерунком орнаменту (найчастіше тканинного) резервах з композиціями із геральдичних щитів та вензелів могли включатися арабські написи.

Згодом чи не найбільш повний вияв стиль Ар Деко отримав у тканинах і порцеляні, де його ідеї жили протягом майже півстоліття. Швидше за все не перетравлені зрілим Ар Нуво і сецесією, тенденції Альгамбри, просочившись крізь десятиліття «лінії батога», переросли в арабескову орнаментальність, замішану на східному мистецтві, що дала найміцніші паростки вже після кризових 1920-х років. Спадкоємцем Альгамбри й став Ар Деко, що витримав ви-

Очевидно, своїм корінням Ар Деко сягав рідкісного, що не набув тотального розповсюдження і поширення, протомодерного стилю Альгамбра, який побутував протягом невеликого проміжку часу – впродовж 1880–1890-х років – і не встиг повною мірою розкритися й набриднути споживачеві. Фактично це був різновид мавританського мистецтва, у якому переплелися риси багатьох культур Азії й Сходу. За висловом російського науковця-енциклопедиста Віктора Власова, «цей мішаний стиль [Альгамбра], що частково підготував Ар Деко 1920-х років, іноді іменували «стилем сарацинів» (від лат. *Saraceni* – антична назва мешканців Аравії). Інша назва – «стиль морресек» (від франц. *Moresque* – «мавританський»). Наприкінці XIX ст. будівлі синагог в різних країнах також будували у мавританському стилі. Мода на «стиль морресек» зберігалась і в період модерну 1890–1910 рр.» [2, с. 203].

пробування наміцність конструктивізмом, супрематизмом і навіть соцреалізмом на обширах колишньої Країни Рад.

Грунтовні пошуки в галузі вивчення мистецьких засад Ар Деко належать на пострадянському просторі трьом дослідникам: в Росії двом науковцям з Москви – Тетяні Малиніній (архітектура, дизайн) і Тетяні Астраханцевій (фарфор, тканини); в Україні Анні Банцековій, ідейним натхненником якої став Борис Возницький, довголітній директор Львівської картинної галереї. Як слушно зауважила кандидат мистецтвознавства Анна Банцева з приводу витоків стилю, генеза Ар Деко знаходиться у пошуках львівських художників 1907–1914 років [4, с. 94]. До цього слід додати, що перші прояви стилю простежуються в розробках декору плиток (метлахських і кахлевих), проєктованих на фабриці Івана Левинського у Львові та заводі Лянге й Дзевульського у місті Слов'янськ на Харківщині (нині Донецької області), і є рефлексіями східного мистецтва на кшталт Альгамбри.

Напрацювання кандидата мистецтвознавства Т. Малиніної доповнюють уявлення про іконографію Ар Деко. Саме її фундаментальній, але дещо дискусійній розробці під назвою «Формула стилю», де вона зупиняється на витоках, регіональних варіантах, особливостях еволюції означеного явища, зафіксовані характерні для азбуки Ар Деко, а надалі етнічного стилю – мотиви козулі, оленя (додамо – і коня, грифона, птаха). Також Т. Малиніна робить перші спроби виявлення типових виробів російського фарфору, виконаних у межах стилю. Проте дещо перебільшує, виводячи Ар Деко як, певною мірою, еквівалент конструктивізму, супрематизму й чистого «виробничого мистецтва».

За виходом монографії Т. Малиніної 2005 року наступного, 2006-го, у журналі «Антикваріат» оприлюднена стаття Т. Астраханцевой. Незважаючи на відчуття авторкою східних цеглин фундаменту Ар Деко, уже в першому реченні містяться міркування про стилістичні напрямки, які, на думку авторки, є синонімами, а насправді не є тотожними. Цитуємо: «Існує також поняття орієнталізму як різновиду етнічного стилю (ар-деко) і етнографічний орієнталізм (історизм XIX століття)». Але ж орієнталізм (-істика) – це сходознавство, а не стилістика. Тим більше це не різновид етнічного стилю. Останній справді мав місце з 1930-х до початку 1960-х років і був пізнім відгалуженням Ар Деко, але змішаний він не на чистій орієнтальній спадщині, а радше на середньовічних грифонах, птахах (традиціях «звіриного стилю», романського й давньоруського мистецтва) та оленях, конях, що походять ще від художнього спадку кочових народів, з одного боку, й іконографії іудаїки – з іншого, які злилися у специфіку образної мови західноукраїнської орнаментики писанок, вишивок, різьблення.

Щодо «етнографічного орієнталізму» (термін ще не усталений), який справді мав місце в Ар Деко як спадщина Альгамбри і підживлював ся екзотичністю візерунків тканин, килимів та специфічними колористичними особливостями орнаментики країн Сходу та Азії, то цей феномен не тотожний історизму (а не історизму!) XIX століття. Хоча б тому, що, говорячи

*Зразки
розпису сервізів
1920 – 1930-х рр.
Напівфарфор.
Довбиський
фарфоровий завод.*



просхідно-екзотичну еkleктику кінця 1880–1890-х рр., прийнято вживати термін Альгамбра або стиль «морреск», а історизмом називають змішування ознак і деталей різних стилів 1830–1880-х рр., часто хаотичне. Причому в основі останнього лежить художнє мислення, притаманне класицизму і романтизму [6, с. 189–196] західноєвропейської традиції.

Очевидно, «етнографічний орієнталізм» насамперед стосується пишної декоративності візерунків і орнаментів ситцевих набивних тканин, які з включенням агітаційної символіки, геометризацією і контрастами яскравих кольорів потрапили не лише до текстилю Ар Деко, а й перекочували до кераміки стилю Ар Деко, зокрема фарфору [5, с. 414]. Зокрема, існували групи художників радянської порцеляни, яку української, такі російської, котрі активно користувались декоруванням виробів у стилі стиці специфічного різновиду текстилю, що можна поіменувати «текстильним Ар Деко».

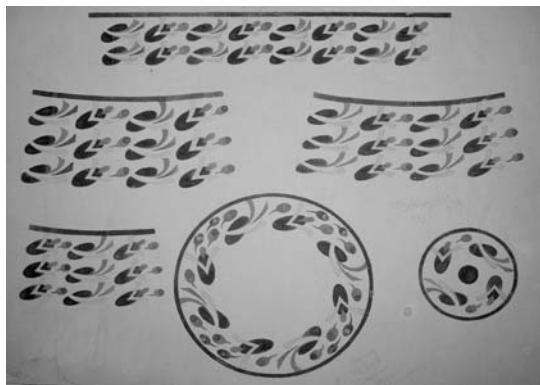
Проте, крім певних недоречностей у вступній частині, стаття Т. Астраханцевої містить і наукові відкриття, суттєві для розуміння природи Ар Деко, хоча й зосереджені, переважно, навколо теми орієнтального змісту. Авторка наводить цитату без посилання на джерело, у котрій твердиться, що «ар деко – парадоксальна суміш екзотизму і раціоналізму» [3, с. 45]. Далі слушно зауважує, що «в кожного художника був свій Схід. Одні шукали в ньому тему, інші – форму та художні прийоми, треті користувалися ним як моделлю» [3, с. 46]. І пов'язує розподіл на «ранній» і «зрілий» періоди з 1925 роком.

Цитуємо: «До Всесвітньої виставки 1925 року стиль ще «еклектичний і невпорядкований», що проявлялося зверненням до східних мотивів. Показово випадкове поєднання тюрбану з міським костюмом – типовий варіант ар деко, починаючи з Поля Пуаро». Але ж, зазначимо, крім раннього (стилізований орнамент, а деколія форма) ізрілого (орнамент з пейзажами), існував ще й «перестиглий» варіант Ар Деко, який, на нашу думку, правомірно буде називати рафінованим. Власне, саме він трансформувався в «радянський ампір», коли урезервах посуду, зокрема фарфорового, з'явилися соцреалістичні композиції, портрети «діячів» та «героїв», а орнамент був замінений на криття кольором та золотими стрічками.

Далі Т. Астраханцева слушно зазначає, говорячи про образотворче мистецтво: «Всі провідні майстри ар деко так чи інакше «позначені» орієнтальними творами: Ж.-Е. Рудьман, П. Пуаре, Ж. Дюнан, Е. Брандт, Чипарус, Жернан, Ле Пап, П. Ріпп, А. Марті, Е. Грей. До цього переліку В. Власов додає імена: Р. Дюфі, Ж. Деламар, М. Дюфрен, Я. Котера, Р. Лалік, П. Легрен, П. Іриб, Л. Зак, К. Клеріс, Р. Малле-Стевенс, А. Мартена, Ж. Пруве, Ж. Пюїфорк, А. Рато, Л. Сю, Р. Ерте, П. Янак [5, с. 414]. Щоправда, деякі розробки набивних тканин Р. Лаліка 1920-х років, представлені у словниковій статті В. Власова, є при-

кладом чистого Ар Нуво і не мають до Ар Деко будь-якого стосунку. Тож помилки деколія потрапляють до енциклопедій.

Роботи названих майстрів часом не легко розподілити за жанрами та видами – «новий стиль позбавив мистецтво поділу на «вищі» та «нижчі», й багато авторів отримали статус художників-універсалів». Далі Т. Астраханцева зазначає, що стиль Ар Деко певною мірою дозволив довільне включення мотивів, а недослівне цитування, як у тому ж Ар Нуво, через що «роботи західних художників відрізнялися від загальної форми як до «конструктора», а не трепетного зразка для імітації – звідси живість, майже дитяча безпосередність творчої



М. Жук. Ескіз орнаментального декору для сервізу. 1938

комбінаторики» [3, с. 47]. Отож, аплікативність стає способом формотворення.

Початково Ар Деко не мав усталеної назви. Безліч наймень – «Стиль 1925 року», «Зигзаг-модерн», «Стиль Пуаре» (від прізвища художника, апологета й законодавця нової стилістики), «Стиль Ріц» (від назви «люкс»-готелю Ritz в Парижі, поіменованого на честь свого засновника й першого власника, комерсанта Ч. Рітца (1850–1918) [5, с. 413]), «Джаз-модерн» – згодом трансформувалися в поняття єдиного стилю з відмінностями шкіл і континентів [3, с. 5–10]. Ареал Ар Деко досить широкий – Англія, США, Франція, Німеччина, Австрія, Чехія, Польща, Україна. Родовід польського варіанту стилю українські дослідники пов'язують з особистістю С. Виспянського [3, с. 6], який завжди йшов на кілька кроків попереду свого часу і відавав свої сили розвиткові нових витків спіралі модерного мистецтва усієї Європи.

Напевне, якоюсь мірою є правомірним розгляд «міжнародного» варіанту стилю Ар Деко зподілом на чотири основні гілки: загальноєвропейський, французький, модерністичний, «Стиль хмарочосів» (2 останні – американські версії), а також вітчизняний аналог стилю, яке зроблено в роботі Тетяни Малиної. Дотого ж дослідниця намагалася з'ясувати відносини між Ар Деко і раннім модернізмом, зрілим модернізмом та постконструктивізмом. Саме у її праці вперше було виголошено, що окремі роботи в порцеляні М. Адамовича, О. та Н. Данько, В. Дорофеева, О. Колосова, В. Кузнецова, К. Петрова-Водкіна, О. Татевосяна, С. Чехоніна, навіть Н. Суєтіна і В. Татліна необхідно розглядати в контексті Ар Деко.

Т. Астраханцева цілком правомірно вважає, що до цього переліку варто додати також О. Воробйовського, З. Кобилецьку, М. Моха, В. Фрезе, О. Щекатихіну-Потоцьку (художників Ленінградського фарфорового заводу), В. Бубнову (слідом за творчістю англійця Б. Ліча, що працював у Японії) та інших (очевидно, маються на увазі А. Брускетті-Мітрохіна, П. Леонов, Т. Подрябінніков, В. Федулов, – О.Ш.). Про «фауну» Ар Деко Т. Астраханцева слушно зауважила, що звернення до улюблених звірів, якими пістрявлюють твори розглядуваної стилістики, пов'язане, певною мірою, зі східною ланню – символом грації, лагідності й трепетності [3, с. 55].

Наприкінці дослідження авторка наголошує, що стиль Ар Деко 1930-х років був своєрідним актом свідомої політичної позиції, зумовленої небажанням брати участь у громадянському житті шляхом штучно створеного «лабораторного стилізаторства» [3, с. 59]. Думається, це стовідсоткова істина.

До сказанного додамо, що Ар Деко, за визначенням Віктора Власова, був «програмною еkleктикою ретростилів. Використовувалися елементи ампіру, архаїки єгипетського і крито-мікенського мистецтва, поєднувались знахідки декораторів Російських балетних сезонів у Парижі (насамперед єврея Л. Бакста), живописців-постімпресіоністів, експресіоністів, сюрреалістів формами східного, японського, китайського й примітивного африканського мистецтва». Далі В. Власов наголошує: «Інтер'єри, оформлені в стилі Ар Деко, справляють враження не композиції, а суми окремих компонентів, «стильних речей» – меблів, тканин, виробів з бронзи, скла, кераміки» [5, с. 414].

Один з останніх словників подає таке тлумачення архітектурного варіанту Ар Деко: «Ар-деко (фр.) – стиль репрезентативної монументальної архітектури 1930–1950-х рр., шовтілив



*Накривка від вази для супу.
Форма і розпис учнів М. Жука. 1940-і рр.*

у своїх образах потужність корпорацій старшого покоління (Крайслер, Рокфеллер та ін.) і зацебув названий стилем «великого бізнесу», стилем «власного стилістичного вибору Америки» [13, с. 19]. Більшість мистецтвознавців з таким звуженим тлумаченням терміна не погоджуються. Наразі наведена словникова стаття свідчить не лише про відсутність належного висвітлення розглядуваного нами питання, а й про певною мірою вульгарне інтерпретування окремих дефініцій через брак відповідних повноцінних наукових розробок.

Частково зведенням аналізу Ар Деко в Україні до наслідування окремої традиції американської або певної європейської школи страждає і робота Анни Банцекової «Відень – Львів: до витоків стилю Ар-Деко», у якій авторка намагається перекопати читача в австрійському родоводі цього мистецького явища. Проте нами було доведено, що навіть утворчість одного його самого художника окремі часові проміжки мали місце прояви різного географічних векторів Ар Деко, пов'язані зі стилізацією, наближеною до французького, німецького, австрійського, бельгійського, чеського підтипів. Ар Деко має більше рис космополітизму, ніж Ар Нуво, югендстиль, сецесіон, сецесія, неоруський стиль тощо, однак все ж таки його варіації настільки неподібні неоднозначні, що неможливо приписувати всім однакову генезалогію.

У кожному окремому випадку звернення митців до азбуки стилю перевага віддавалася тому чи іншому різновиду Ар Деко. Чіткі лінійність орнаменту, його геометризм – риси, що опукло проступали вже у час постсецесії, за Ю. Бірюльовим, і паралельно – синхронно розпочатої доби Ар Деко, за львівськими мистецтвознавцями А. Банцековою і Б. Возницьким. Цікаво, що тоді вже художники використовували одночасно кілька різних стилевих мотивів, запозичених ніби з різних епох, і закомпоновували їх в один твір. Вважалося, що стиль Ар Деко є, з одного боку, останньою фазою модерну та, з другого, – перехідним етапом до повоєнного функціоналізму [5, с. 412].

За даними В. Власова, безліч інтер'єрів, оформлених у стилістиці Ар Деко, називались рівнозначно – як «ательє художника», так і «павільйон колекціонера». Останній факт свідчить про те, що митці починають жонгливати прийомами і матеріалами, пов'язаними з розкішшю. Шик стає в моді, а цитати попередніх стилів всіляко заховаються. Зокрема, в моду повертаються мозаїка та вітражі, проте мистецтво оперує деструктивними образами, найчастіше маскулінних жінок з деформованими м'язами.

Піддією підсвідомих імпульсів митці починають виробляти типаж жінки з гіпертрофованими ознаками чоловічої краси. Зворотньою стороною цієї зміни психології стає метросексуальність чоловіків, які (згадаймо хоча б В. Максимовича) демонструють свою витонченість і жіночність. Це був ефект задзеркала, передвоєнного інтуїтиву. Проте в моді лишаються саме кремезні леді-культуристки або дорідні колгоспниці. Серед останніх особливим місцем українському мистецтві скульптури і фарфору, зокрема, займають образи Жозефіни Діндо, в російському – Наталі Данько (родом з України) й Віри Мухіної [5, с. 414].

Українах Європи практикується використання мистецьких творів перламутру, діамантів, слонової кістки, рідкісних порід дерева і шкіри чи специфічних ознак заморських тварин, плазунів і комах, звернення до коштовних наддорогих матеріалів, що було пов'язано з пошуком екзотичних акцентів; у радянському мистецькому просторі застосовувалися засоби виразності для створення відчуття затишку і спокою, камерної обстановки. Це виявилось у введенні елементів шпалер, мережива, витинанки, вишивки, фольги тощо.

До наведеного переліку слід додати образи наївного малярства, які поряд з радянською атрибутикою в переосмисленому вигляді використовувались у творах майстрів кераміки, учнів М. Бойчука. Такими є, зокрема, «Мамаї» І. Падалки та окремі роботи Оксани Павленко, викладачів Межигірського художньо-керамічного технікуму. Щоправда, такі розробки не вдовзі були визнані формалістичними і подальший розвиток цього напрямку оздоблення кераміки, що перебував з Ар Деко, точніше користувався його прийомами, не набув достатнього поширення і не став тенденцією, яка б укорінювалася.

Кілька виробів, що не потрапили до споживача як тиражований продукт, було виготовлено

у фарфорі в 1920-х роках за проектами і під керівництвом І. Українця, викладача Миргородського керамічного технікуму імені М. Гоголя. Практично вперше була здійснена спроба пошуку не лише декору, а й форми. Гранований чайний сервіз, виготовлений педагогом на технічній базі установи способом ручного формування (збереглися окремі предмети цього ансамблю), був чинне єдиним якісним зразком тонкої кераміки в Східній Україні, створеним до 1930 року в стилістиці Ар Деко. Декор у червоно-чорній (криваво-трагічній) гамі створювався повторюванням мотиву коліщатка. Він був притаманний українській і російській книжковій графіці, плакатові, порцеляні, живописові.

Квіткові візерунки, наближені до радянського варіанту Ар Деко, намагалися опанувати українські художники порцеляни й фаянсу М. Котенко та П. Мусяєнко. Проте, їхнім творам не вистачало стилізації, властивої мистецтву декорування посуду. Таке уміння виявляли наприкінці 1920-х і в 1930-ті роки М. Жук та його учні. М. Котенко ж зосередився на забезпеченні виробничих, переважно нетворчих потреб підприємств галузі. Тим часом М. Жук опановує про сурематичні малюнки й опрацьовує питання технології тонкої кераміки. Наразі Ар Деко, як у свій час і сецесія, не був органічним для стильової панорами України до кінця 1930-х років.

В українському мистецтвознавстві знайшли певне висвітлення мистецькі прагнення художників, що примикали до стилю Ар Деко на Львівщині – переважно на джерельній базі Львівської галереї мистецтв. Загалом же досі чітко не визначено параметрів вияву стилю на ґрунті українського декоративного і образотворчого мистецтва у ширшому діапазоні. Як відомо, Львівщина перед Другою світовою не могла брати участь в процесі розвою порцеляни радянської частини України. Тож варту зупинитися на різниці в розробках зразків порцеляно-фаянсових виробів художниками Галицької та Східної України.

На заході країни художникам не потрібно було відбивати усю свою творчість і пафос революції, шукати засобів виразності для нового стилю соцреалізму. Натомість там поширювався декоративний експресіонізм, бойчукізм наперетині неовізантизму, неопримітивізму й «злагодженого авангарду». На початку 1930-х декором, який примикав до річища Ар Деко, у Львові оздоблювали привізну порцеляну з фабрик західноєвропейських і азійських фабрик.



*А.Архіреєв, С.Ложечнікова. Предмети чайного сервізу.
Довбиський фарфоровий завод. Поч. 1950-х рр.*

Робили це на складі кераміки синів підприємця К. Левицького – в «Малярні Казимира Левицького» [2, с. 37]. Проте ці розписи були менш цікавими, ніж порцелянова «скуйовджена» синхронна мова графічних шукань М. Жука та його школи.

На початку 30-х років М. Жук був чи не єдиним фарфористом у Східній Україні, котрий працював у річищі Ар Деко і перебував у процесі постійного пошуку та експерименту. Зокрема, художник змішував різні елементи, використовував одночасно прийоми ампіру і радянську символіку. Він синтезував ціполярні, не поєднувані на перший погляд способи декорування за допомогою стилістики Ар Деко: перестиглі сесії і вінки з тьольпанів обрамляли дзеркало тарілки з орнаментальною шахівницею; мотиви народної вишивки геометризувались карбованим ритмом декорі чашок; убароковий розпис сервізу на класицистичній фарфоровій білизні вплиглися соціалістичні лозунги та серп і молот.

Стиль Ар Деко культивував орнаментальну графіку, якою наскрізно вкривався посуд, смугами, сітками, дрібним квітковим орнаментом, що нагадував тканину, кований декор, шахівницю. То був своєрідний протест проти виконаних без смаку розписів, що не пасували до шляхетних матеріалів. М. Жук та його однодумці стали «селекціонерами» фарфорового виробництва. Дозволено було «схрещувати» ювелірні техніки, класичні традиції, модерні стилізації. Критерії – смак і культура виконання. Нова довершеність не потребувала «вишуканостей». Вона мала бути спокійною, практично неемоційною. Еволюція від вибагливо звивистих ліній і флореальних стилізацій Ар Нуво до більш простих геометризаних форм і тканинного узороччя була перехідним стилем від модерну до Ар Деко, де останній, по суті, лишався чимось на зразок суміші маньєризму, декадансу, Альгамбри, конструктивізму, функціоналізму, надалі – соцреалізму і пошуків проектування форми і декору.

Ще за життя художника М. Жука (1883–1964) через брак в українському прикладному образотворчому мистецтві еквівалента щодо архітектурного Ар Деко творчий почерк майстра сприймався як «буржуазний» з наслідуванням чужинської культури. Загалом у художній кераміці радянський варіант Ар Деко мав радше австро-німецький компонент, що визріло з певної дозою польських імпульсів, ніж французький чи, тим більше, американський. Нині до прихильників цього стилю мистецтвознавці відносять О. Архипенка, М. Бойчука, М. Бутовича, Л. Геца, С. Гординського, М. Дольницьку, П. Ковжуна, О. Кульчицьку, О. Лятуринську, Я. Музику, С. Налепинську-Бойчук, О. Сорохтея, П. Холодного (молодшого) та ін. До цього переліку можна віднести й ім'я М. Жука.

Стиль Ар Деко охопив плакат, друкарські видання, станкову графіку, живопис, прикладне мистецтво, скульптуру, архітектуру. Як пише А. Банцекова, фаза «зрілого» Ар Деко у Львові припадає на кінець 1920-х – початок 1930-х років. Майже в унісон відбилися риси стилю у творчості М. Жука, який мав можливість експериментувати не тільки в графіці, а й в іншому матеріалі – кераміці (майоліка – фаянс – півфарфор – фарфор; відповідно 1928–30, 1933–36, 1937–39 роки).

Протягом 1928–1930 років митець створював ескізи в стилістиці французького Ар Деко, що, очевидно, було рефлексією на сприйняття творів, експонованих на Всесвітній виставці в Парижі 1925 року. Ці «проекти», як називав їх художник, керамічних виробів являли собою контрастні рішення переважно з використанням чорного та червоного і сприймалися досить святково. На жаль, виконаних матеріалі творів, котрі були запроектовані протягом 1928–1930 років, не маємо.

Можна зауважити, що стилістично розробки М. Жука у житкових виробів в означений період були споріднені з скульптурними поліхромними творами першокласних майстрів фарфору українського походження, які працювали в Росії у російській порцеляні, зокрема сестер Н. й О. Данькота колишньої співучениці художника по майстерні В. Серова в Московському училищі живопису, скульптури й архітектури А. Брускетті-Мітрохіної. Згадані художниці, як відомо, пройшли студіювання у французькій школі в період модерну (до більшовицького перевороту), і французький присмак їх творів був цілком природним.

Михайло Жука – квіртуозний майстер стилізації, міло пристосувався до будучи декоративізму французької школи до потреб сучасної української професійної кераміки, а згодом, зокрема, порцеляни. Твори М. Жука 1920-х – початку 1930-х років можна поставити в один ряд з кращими досягненнями у промисловій кераміці англійців К. Кліфа, Б. Ліча, французів Р. Бутто, Ш. Катто [12, с. 122–123] і в порцеляні сестер О. та Н. Данько, А. Брускетті-Мітрохіної, опішнянки Є. Трипільської (всі працювали на ЛФЗ), рівень творів яких можна вважати високими досягненнями радянської фарфорової пластики до початку 1930-х років.

Розробки М. Жука 1933–1936 рр. були втілені в матеріалі й відповідно до компонентів фарб та тенденцій вітчизняного побуту склалися переважно з проєвропейського варіанту Ар Деко під умовною назвою «Джаз-модерн», з орієнтацією на німецьку лінію розвитку більш стриманого колористично-живописного стилю. В наступний період майстер прохдить дві своєрідні фази творчого пошуку: спочатку опрацьовує графічний варіант Ар Деко (відповідно до напрямку художнього розвитку Дмитровського порцелянового заводу, де працював 1937 року), а потім – живописний (у зв'язку з переходом на роботу до Дульовського фарфорового заводу і технікуму). В цілому на творах «підмосковних» теренів до кінця 1930-х років позначився вже суто радянський варіант Ар Деко, з активним включенням азійських і східних тканинних візерунків та мотивів. Хронологію стилю на теренах України А. Банцєкова правомірно окреслює 1910–1940-ми роками ХХ століття.

Поява живописної мініатюри на фарфорі пов'язана з формуванням на межі 1940–1950-х років нового, так званого кабінетного стилю. Перехід від орнаментальних декоративних композицій і раннього Ар Деко до більш пізнього зрілого, класицистичного, без орнаменту, був співзвучний часові. Опановуються паралельно різні варіації декору, найчастіше «текстильні». Твори художників неокласичного рафінованого варіанту Ар Деко можна назвати «соцреалістичним, абсталинським ампіром» у фарфорі України середини ХХ століття. Розпис вибудовувався за принципом Ар Деко, що тягив до західноукраїнського варіанту, так званого «етнічним» стилем (за дизайнерською термінологією).

Протягом 1930–1950-х років М. Жук виховав видатних художників фарфору, серед яких імена С. Ложечнікової, О. Яроша (Довбиш), П. Іванченка, М. Осипової (Полонне), Г. Малицького, С. Ткаченка (Коростень), Л. Фурдигайло, Н. Павлової (Ломоносівський фарфоровий завод), В. Лапіна, О. Сорокіна (Київський експериментальний кераміко-художній завод), В. Горолюка (Кам'яний Брід, Тернопіль), В. Веретьохіна (Городниця, Суми), О. Крижанівського, В. Трофімова (Городниця), Н. Морозової, М. Савіна (Дружківка), І. Апостолова, Г. Кломбицької (Буди), І. Гончаренка, В. Шинкаренко (Конаково), Г. Вострова, Д. Ключант (Первомайськ), В. Башло (Львів).

Отже, практично всі перелічені майстри працювали в річищі Ар Деко – «сталінського ампіру», «українського радянського ампіру». Найбільш послідовними ідептамистилу стали учні М. Жука – В. Горолюк, Г. Ключант, С. Ложечнікова, Г. Малицький, М. Осипова, Н. Павлова, С. Ткаченко, О. Ярош.

1. Азизян И. Ар Деко: Диалог и компромиссы // Искусствознание. – 2001. – №1. – С. 395–449.
2. Ар Деко у Львові: Каталог виставки Львівської галереї мистецтв / Концепція виставки та каталогу А. Банцєкової; відп. за випуск Б. Возницький; голов. ред. І. Сьомочкін. – Львів: ТзОВ «Аз – Арт», 2001. – С. 37.
3. Астраханцева Т. Восток в искусстве Ар Деко // Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования. – 2006. – №3 (35), март. – С. 45–59.
4. Банцєкова А. Відень – Львів: До витоків стилю Ар-Деко // Мистецтвознавчі студії. – 2007. – № 2. – С. 93–102.
5. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – Т. I. – А. – Санкт-Петербург: Азбука – Классика, 2004. – С. 412–414.

6. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – Т. IV. – И–К. – Санкт-Петербург: Азбука – Классика, 2006. – С. 181–187.
7. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – Т. V. – Л–М. – Санкт-Петербург: Азбука – Классика, 2006. – С. 202–203.
8. Костиц М. Ар Деко в русском текстиле 1930–1950-х годов // Мир дизайна. – 1996. – 1–2. – С. 24–27.
9. Кубе А. Испано-мавританская керамика. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1940. – С. 5, 20.
10. Малинина Т. Истоки и слагаемые стиля Ар Деко // Антиквария. – 2003. – № 2. – С. 20–57.
11. Малинина Т. Стилевой проект века: Об истоках и природе Ар Деко // Художественные модели мироздания. XX век: Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – Кн. 2. – М.: Наука, 1999. – С. 174–206.
12. Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: Истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005. – 304 с.
13. Шкаруба Л.М., Спанатій Л.С. Російсько-український словник художніх термінів: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: Каравела, 2004. – 320 с.

Сергій ВЕРГУНОВ

доцент Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ЕСТЕТИЧНІ ЦІННОСТІ 3D-МОДЕЛЮВАННЯ

Тема статті є частиною наукових досліджень кафедри дизайну ХДАДМ, а також співвідноситься з прикладною держбюджетною темою «Методологія інноваційного дизайну у контексті науково-технічного прогресу і глобальної екологічної кризи», затвердженою МОНУ (номер державної реєстрації 0103U006435).

Досліджень, що висвітлюють подібну тематику, серед праць, присвячених промисловому дизайну, не виявлено.

Ціль роботи – виявити і визначити естетичні цінності 3D-моделювання в промисловому дизайні, вказати на поняття євурізницю 3D-моделювання в цьому контексті, показати залежність цих цінностей від об'єктивно існуючого процесу промислового виробництва і діяльності промислового дизайнера.

Щоб визначити естетичний фактор у тривимірному проектуванні, варто визначитися з естетичною цінністю промислового дизайну в цілому і згадати про термін «технічна естетика». Саме вона, технічна естетика, співвідноситься з дизайном промисловим, вивчаючи закономірності формування гармонійного предметного середовища і діяльності людини методами і засобами останнього. Будучи невід'ємною частиною культурного простору, промисловий дизайн (= технічна естетика), його естетична складова пройшли революційні і моральні трансформації, характерні для всього мистецтва в цілому.

На початку XX ст. виникає цілий ряд напрямків і течій у художній культурі, що довгий час будуть сприйматися як напрямки, що відмовилися від усіх художніх традицій. Цінові напрямки прийнято позначати термінами «модернізм», «новомистецтво», «художній авангард». У буквальному значенні ці терміни підкреслюють новаторський характер нетрадиційних художніх напрямків. Однією з найвідоміших і послідовних теорій, що пояснюють особливості нового мистецтва XX ст., є концепція іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета (José Ortega y Gasset, 1883–1955), викладена в роботі «Дегуманізація мистецтва» у 1925 році [1].

Нове мистецтво XX ст. – це різноманіття течій і напрямків, що створили духовно-естетичну базу для часу «свідомого» становлення і розвитку промислового дизайну.