

ВИКОРИСТАННЯ АБСТРАКЦІОНІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ

Гарнік Т. М., канд. архітектури, доцент

Черкаський державний технологічний університет

Анотація. Розглядається проблема використання мистецтва абстракціонізму як художньої спадщини в дизайні сучасного інтер'єру. Обґрунтовуються історична та культурологічна причини повернення до цього спадку в постмодерністському періоду творчості.

Ключові слова: абстракціонізм, художня спадщина, дизайн, інтер'єр.

Аннотация. Гарнік Т.М. **Использование абстракции как художественного наследия в дизайне интерьера.** Рассматривается проблема использования искусства абстракционизма как художественного наследия в дизайне современного интерьера. Обосновываются историческая и культурологическая причины возвращения к этому наследию в постмодернистском периоде творчества.

Ключевые слова: абстракционизм, художественное наследие, дизайн, интерьер.

Annotation. Garnik T.M. **Use of abstraction as an artistic inheritance in the design of interior.** The problem of the use of art of abstract is examined as artistic legacy in the design of modern interior. Substantiations of historical and cultural reasons of return to this legacy in the after all modern period of creation.

Keywords: abstract, artistic legacy, design, interior.

Постановка проблеми. Безпредметне мистецтво ХХ ст. стало квінтесенцією поглядів і філософських пошуків людства протягом декількох останніх століть. Художні засоби, які були створені в абстрактному живопису, виявились дуже цікавими та плідними для сучасної мистецької культури. На сьогодні ці методи активно використовуються для декоративно-прикладного мистецтва, дизайну тощо. Абстрактне мистецтво, безумовно, являє собою феномен, а тому складне за своєю природою. Воно має в складових філософський потенціал та художню форму, що в цілому і кардинально змінює погляд на зображувальне мистецтво як таке.

Існування абстрактного мистецтва за радянські часи явило певний парадокс – воно було підтримано владою і революцією на початку ХХ ст. і звинувачене в безідейності в його другій половині, а тому ще довгі десятиліття, вважалося непотрібним та неіснуючим. Зображувальний прийом, так званий абстрактний художній метод, ми знаходимо в арабській та китайській каліграфії, японській кераміці, в орнаментах примітивного мистецтва та ін. Ним користувалися художники доби Середньовіччя, Відродження (Мікеланджело, Тиціан), періоду маньєризму. Не останню роль, в розвитку нових мистецьких концепцій, зіграв розвій фотографії, завдяки якому можна було передавати модель в усіх нюансах, так, як вона виглядає в житті [1, с. 119]. В 1910-ті рр. в багатьох країнах світу підіймається друга хвиля нових мистецьких течій (перша пов'язується з імпресіоністами), які стрімко підносяться до висоти, за якою художня творчість перестає бути зображувальною. Образ в творах художників поступово втрачає силу і цінність (кубісти: Ж. Брак, А. Воллар, А. Глез, Х. Гріс, А. Дерен, П. Пікассо). Інша мистецька течія демонструвала експресіоністичну манеру живопису (Ф. Марк, Е. Мунк, П. Клее, О. Дікс та ін.), в якому образ був скоріше оманливим, а рисунок край деформованим. На цьому тлі, дуже стрімко зароджувалося нове концептуальне мистецтво, яке збагачувалося новими ідеями і образами, що створювалися не на принципах копіювання природи, а на основі духовних пошуків, чистій ідеї „...піднесеної над всім тварним світом” [2, с. 94]. Таким чином, нове мистецьке направлення зводилося до створення безпредметних, в цілому, пластичних, ритмічних і колірних композицій, здібних пробуджувати мислення та викликати емоційний ефект, але а priori без будь-яких ознак змісту [3].

Зовсім новим в цьому живопису був „музичний” підхід. Він відбувався, наприклад, при наближенні (аналогії) живописного контрасту з музичним контрапунктом (особливо з „не програмною” музикою А. М. Скрябіна або І. Ф. Стравінського). Живописна рівновага досягалася завдяки тонкому слуху художника, який схоплював ритміку музичного твору. В. Кандинський в своїй книзі „Про духовне в мистецтві” з цього приводу пише, що колір має схожість з музикальним інструментом – „Голубий колір...схожий на флейту, синій на віолончель, і, коли стає темнішим, схожий на чудові звуки контрабасу; в глибокій піднесеній формі звучання синього можна порівняти з низькими нотами органу” [4, с. 46], (рис., 1-2).



Рис. 1. В.Кандинський. Картина з гострим. 1919 р.



Рис. 2. В.Кандинський. Навколо кола. Фрагмент картини. 1940 р.



Рис. 3. Ч.Імс. Заміський дім (Каліфорнія). 1950 р.



Рис. 4. П.Рудолф. Дім в дюнах (Флориди). 1963 р.

Оскільки цей художній засіб має таке давнє коріння, то зрозуміла його життєздатність в сучасному вимірі. Це обумовлюється в першу чергу тим, що абстрактне мистецтво органічно всмоктала архітектура, яка надихається і досі імпровізаціями не тільки на конструктивістську тематику, але прямо наслідуючи його форми і кольори (рис. 3-4).

Мета статті: звернути увагу на прагматизм сучасної людини, вихід її в техніцизм та до новітніх технологій, які, власно, обумовлюють звертання до абстрактного мистецтва. Цей момент стає ключовим на сьогодні, а тому визначає актуальність цього мистецтва в застосуванні його як спадщини при моделюванні простору інтер'єру, розробці аксесуарів та меблів для його оздоблення.

Виклад основного матеріалу. Використання абстракції, як оригінального та самодостатнього художнього напрямку в руському авангарді, особливо в його видатному вираженні – конструктивізмі, визначило шляхи розвитку нової діяльності – дизайн.

Загалом, теоретичні основи руху абстракціонізму в світовому мистецтві, визрівають вже до 1917 року, зокрема в Росії і, остаточно, оформлюються до 1924 року. Яскравими представниками руського авангарду можна назвати ряд художників, таких як: К. Малевич, Л. Попова, О. Родченко, Н. Суєтін, В. Татлін. Вони безпосередньо починають займатися „виробничництвом” як виходом в утилітарну площину мистецтва, тобто діяльністю, яка слугує масовому виробництву. Ця специфічна діяльність в Росії, що була тісно пов'язана з абстрактним мистецтвом, на тлі ідеології перших років радянської держави, виглядала масштабною. В цей час багатьма художниками шукалися і винаходилися нові речі та мова в мистецтві. Саме в новому суспільстві, в рамках “виробничництва”, художники бачили себе скоріше інженерами і конструкторами, ніж живописцями. Що стосується цієї діяльності, то Л. Попова справедливо вважала, що звертання до абстракціонізму є „логічним наслідком” [5, с. 31], оскільки предмет почав розумітися як абстрактна одиниця.

По суті, переродження абстракції як живопису в виробництво, стало відродженням її як методу в формотворчості. Такий підхід вирішував долю цього мистецтва як в теперішньому часі, так і в майбутньому, та виводив його на новий рівень комунікації, який викликав „міжжанровість” – промисловий дизайн, книжну графіку, сценографію, архітектуру. До речі, К. Малевич стверджував, що архітектура – це ступінь найвищої свободи людини від вантажу. Таким чином, все що перетворювалося завдяки конструктивізму, було закладено ще в підсвідомості абстракціонізму – з самого початку творець в Росії не спостерігав світ, а перетворював його.

Автором програмних концепцій абстракціонізму вважається В. Кандинський. В інституті художньої культури (ІНХУК, відкритий в Москві в 1920 р.), він проголошує ці ідеї. До складу цього закладу входять художники, скульптори, архітектори та теоретики мистецтва. Бурні дискусії, що проходять в його стінах, спричинюють виникнення нового об'єднання, яке отримує назву

Рис. 5. П.Пікассо. Скрипки. Колаж. 1915 р.



Рис. 6. В.Татлін. Контрельєф. 1916 р.



Рис. 7. Е.Лисицький. Проун. 1924 р.



Рис. 8. К.Малевич. Композиція в дусі супрематизму. 1915 р.

„групи об’єктивного аналізу” (О. Родченко, Л. Попова, В. Степанова). Теорія, яку пропагують митці, трактується з позицій того, що кожний витвір мистецтва можна інтерпретувати як „об’єкт”, до того ж акцент робиться на „конструкції” і „композиції”.

З початком 20-х рр. в новій культурній політиці починаються спроби адаптування фольклорного мистецтва, а з тим і масова програма розвитку народних ремесел та декоративно-прикладного мистецтва. До речі, ікона, як предмет культу, не цікавить конструктивістів. В ній вони вбачають, перш за все, предмет декоративно-прикладного мистецтва та предмет для побуту [5, 1-5]. В цьому плані цікавими є роботи В. Татліна, які, по суті, являють собою „чисту” абстракцію, а по техніці виконання схожі на скульптуру („контррельєф”). В порівнянні з роботою П. Пікассо (рис. 5-6), татлінівські композиції мають риси більш дизайнерських робіт, ніж живописних. Матеріали для цих композицій художник вибирає такими, які зустрічаються в повсякденній практиці життя. Це, частіше за все, цинкові листи, дерево, скло, залізо, гіпс, мотузки, фанера, фрагменти справжніх предметів. Створюючи з них (монтуючи) композицію, В. Татлін спочатку підготовляє дошку, яку покриває вапняним шаром голубого або білого кольору, розпиляючи потім товстий шар крейди. Кріплення елементів виконує за допомогою клею або шурупів.

Як бачимо, такі конструктивістські твори поступово переростають в „продуктивізм” (дизайн). П’ятьма художниками-конструктивістами О. Родченко, Л. Поповою, В. Степановою, О. Весніним, О. Екстер в Москві (виставка „5x5=25”, 1921 р.), декларується новий напрямок діяльності, за яким станковий живопис залишається для лабораторій як такий, що призначений виключно для застосування у виробництві меблів, одягу та тканини. Л. Попова стверджувала, що нова епоха, в яку вступило людство – це епоха розквіту промисловості, а тому організація художньої творчості має бути направлена на формування матеріальних елементів життя [5, с. 7].

Введенню абстракції в тривимірний простір (архітектуру, інтер’єр) ми завдячуємо, перш за все, роботам художника і архітектора Е. Лисицького. Починаючи з 1919 р. він використовує перспективний принцип (паралельні проєкції), який застосовується частіше за все в архітектурі (рис. 7-8). Е. Лисицький пише в 1920 році: „З суворості бетону, з полірованої поверхні металу і з мерехтіння скла ми створюємо епідерміс нового життя” [6, с. 29]. Дійсно, Е. Лисицький вважав свої композиції („Проуни” – „проекти затвердження нового”) „... станцією пересадки від живопису до архітектури...”. По суті, вони являли собою реальні архітектурні проєкти. До них він звертався, коли розробляв будівельні конструкції, житлові дома, виставкові інтер’єри або хмарочоси. Е. Лисицький учень одного з засновників абстракціонізму К. Малевича, і тому не дивно, що в його „проунах” зустрічаються фігури кола, трикутника, квадрата. Всі ці форми, на кремово-білому тлі, „втягують” глядача в якийсь космічний простір.

Як бачимо, конструктивісти, кожний по-різному, але за єдиною програмою демонструють абстрактне мистецтво, яке:

- 1) матеріалізується (в прямому сенсі цього слова), отримує ще й технічну цінність, тим самим підкреслюючи їх соціальне призначення;
- 2) зберігає зв'язки з реаліями життя;
- 3) легко переходить в іншу, технічну та виробничу стадію обробки.

Загалом, існування конструктивістського простору (рис. 9) передбачало місце в ньому інших творів авангардного мистецтва – не тільки абстрактного станкового живопису, а й творів декоративно-прикладного характеру (тканин, посуду), меблів, з дизайном від кубофутуристів і таке ін. (рис. 12, 14).

Що стосується теми асиміляції абстрактного методу в просторі сучасного інтер'єру, треба нагадати, що загалом авангардне мистецтво і його радикальний напрямок – абстрактний живопис – в 1929 р. був заборонений А.В. Луначарським (нарком просвіти), оскільки був не зрозумілим народним масам. Тим не менш, абстракція розповсюджувалася на інших теренах. В кінці 50-х вона розвивається в аналітичному напрямку і в нових формах реалізму. Пізніше абстракція, як живописний напрямок, перетворюється в одну з течій постмодернізму, виходячи знову за рамки художнього напрямку.

Цьому сприяє використання синтезу в абстракції – поєднання не одного мистецтва з іншим, а мистецтва з побутом та містом, технікою та ідеологією. За думкою Є. Асеевої, абстракція – це ніщо інше, як зведена до геометричності ущільнена форма людської свідомості [7, с. 67], явище, яке яскраво відродилося в ХХ ст. і вплинуло на естетику світа. Жодне з живописних напрямів, так органічно не синтезувалося з архітектурою та інтер'єром, як абстракціонізм.

Абстрактне мистецтво притягує до себе сучасність. Свобода інтерпретації цього живопису безкінечна, оскільки він отримав філософію космічного буття. Саме цей фактор вирішив долю мистецтва в майбутньому, перейшовши в інші види художньої творчості (книжкова графіка, проекти меблів, інтер'єру). Таким чином, ми спостерігаємо саморозвиток мистецтва, але в інших часових та матеріальних іпостасях.

Використання абстракції для декорування інтер'єру, свідомо відбувалося ще за часи першого етапу її розвитку. Але найвищого піку розповсюдження вона досягає в післявоєнні роки в Америці. Абстракція увійшла в внутрішній простір через архітектуру, яка, в свою чергу, зверталася до неоплатонічних „ідей”, кодів „низової” естетики, задля налагодження контактів з масовою культурою. На увазі мається звертання до загальних абстрагованих архітектурних тем (рис. 10), які б були зрозумілими представникам різних рівнів, смаків та інтересів [8, с. 107].

Сучасні інтер'єри мають всі підстави вважатися такими, в яких абстрактний метод, застосований дизайнерами, надихав на створення меблів, аксесуарів та на моделювання простору (рис. 11, 13, 15-17). Треба додати, що абстракція отримує популярність не тільки в дизайні інтер'єру, але і в мистецтві



*Рис. 9. Башта III Інтернаціоналу
В.Татліна, 1919 р.
Російський конструктивізм*



*Рис. 11. Культурний центр
Shenzhen, 2002 р.
Деконструктивізм в інтер'єрі
(арх. Арата Іосозакі)*



*Рис. 10. "Споруда" в парку де ла Вільет
в Парижі. 1985-1989 рр. (арх. Б.Чумі).
Деконструктивізм*



*Рис. 12. Л.Попова. Червоні
трикутники в колі. 1923-24 рр.*



Рис. 13. Магазин дитячого одягу в Харкові. Введені ігрові елементи, але такі, що визначають стилістику “видатної спадщини місцевого значення”

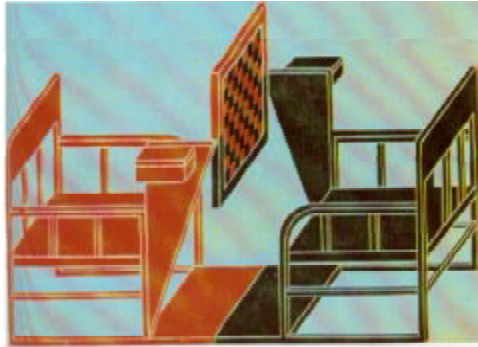


Рис. 14. О.Родченко. Проект шахматного столу для робочого клубу. 1925 р.

моди (рис. 18). На моделях одягу ми впізнаємо твори видатних абстракціоністів – В. Кандинського, К. Малевича та П. Мондріана. Ця **„абстрактна репрезентація”** (Ч. Дженкс „Одвічна архітектурна суперечка”, 1983 р.) ще раз доводить про феноменологічні особливості цього мистецтва.

Не зважаючи на архітектурне коріння і символіку між конкретним та абстрактним, низьким та високим, ми з впевненістю можемо репрезентувати найбільш „чистий” абстрактний живопис В. Кандинського через реальність предметного середовища [9].

Треба зазначити, що шлях митців до абстракціонізму був дуже різним. З самого початку декларування цього мистецтва визначилися дві основні лінії його розвитку. Перша – **геометрична абстракція**, заснована на правильних, чітко окреслених конфігураціях (Р. Делоне, К. Малевич, П. Мондріан). Друга лінія – **лірична абстракція**. В основу її композиції художники закладали вільну і мінливу форму, яка наповнена плинними, пульсуючими та мерехтливими кольорами. Засновником цієї гілки мистецтва вважається В. Кандинський. Особливостями цього мистецтва, як зазначалося вище, є те, що художниками світ не копіювався. Відбувався процес, який мав схожість з діалогом між світом реальності (чуттєвого сприйняття світу) і духовного світу митця (чуттєвості, яка знаходилася в його підсвідомості). Таким чином уся мистецька програма створювалася на пошуках точки зіткнення філософії та естетики.

Відомо, що предметне наповнення інтер’єру (обладнання та меблі) характеризує функціонально–типологічний зміст середовища, тобто зональне

почленування простору, створює умови комфортної діяльності або відпочинку. Форма, матеріальність, групування обладнання та аксесуарів сприяє виявленню образно-типологічних рис інтер'єру. До речі, ще в німецькій школі Баухаус та Ле Корбюз'є вводилися в проекти інтер'єрів суворість та сухість форм. Мотивувалося тим, що для цієї стилістики потрібно введення зовнішньої простоти і, в той же час, певного комфорту.

Застосування в сучасному інтер'єрі мистецької спадщини абстракціоністів, вже говорить про те, що житло призначається для інтелектуалів, людей здебільшого інженерної професії, бізнесменів. Цілком зрозуміло, що такий контингент замовників знається на сучасних технологіях і, в більшості своїй, віддає перевагу геометричності форм меблів, аксесуарів, яскравому світлу та насиченим кольорам. Ці всі складові визначають характерні риси функціоналізму та його трансформацію (в кінці XX – початок XI ст.) в „гостру” стилістику – HI-Tech.

Один з відомих дизайнерів світу Карим Рашид колись сказав, що „... дизайн HI-Tech – це дещо невимірно більше ніж декорування стін, вікон та підбір меблів. Це створення цілісної інфраструктури, в якій об'єднуються аспекти фізичного, фізіологічного та соціального досвіду людини” [10, с. 3]. Сучасний функціоналізм, а з ним і хай-тек, має коріння не тільки німецького походження, а й загалом, містить риси руського авангарду. Хоч вітчизняне абстрактне мистецтво за останні 50-60 років і потерпало від критики (як безпредметного мистецтва), тим не менш воно збагатилося за рахунок синтезу самої абстракції, як художнього мистецтва з декоративно-прикладним.

Висновки. Деяка „археологічність” мотивів, відверта свобода форм і кольору, застосування окрім фарб інших фактур і матеріалів, приваблює сучасних дизайнерів вживати в інтер'єрах саме абстракцію. Переосмислення методів абстрактного живопису і використання їх в декоративно-прикладному мистецтві не є кошуном або знущанням над самим живописом цього напрямку в мистецтві. Навпроти, технічна вишуканість хай-теку, його геометрія форм та використання фактур, л – вже складає основу абстрактності, а тому інтерпретаційні опуси в декоративно-прикладних речах демонструють не тільки доповнення в інтер'єрі, а й живлять його своєю хаотичністю фарб і форм. Дивно, але сучасний порядок техніцизму і первинний хаос в такому інтер'єрі, хоча і являють протилежність одне одному, все ж таки існують на рівних. Проведений аналіз мистецтва абстракції, від його народження до моментів „відпачковування” або „розливу” в світовому мистецтві, доводить про стійкість у часі і просторі цієї мови, про її інтернаціональність (нагадаємо про загальну першосимволіку людства).

Дослідження дозволяє застосовувати на практиці досягнення „класики” та „сучасності” абстрактного мистецтва не тільки в архітектурі, а й у сукупності в інтер'єрі. Це стає можливим через зрозумілість форм і кольорів цього мистецтва, безкінечність в імпровізації та „вписуваності” його в сучасність.



Рис. 15. Використання абстракції в композиції вітражу. Фрагмент зали ресторану "Діксленд" (Київ). 1996 р.



Рис. 16. Абстрактна композиція на стіні у вітальні. Таллін. 2003 р.



Рис. 17. Мотиви абстрактного живопису у формах меблів та аксесуарах. Нью-Йорк. 2002 р.



Рис. 18. Мотиви абстрактного живопису (К.Малевич, В.Кандинський, П.Мондріан) на сукнях. Ukraine fashion week, 2008 р.

Примітки:

1. Рычкова Ю. В. Энциклопедия модернизма. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. – 224 с., ил.
2. Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М.: Советский художник, 1989. – 465 с.: ил.
3. Спосіб відволікання, віддалення (лат. – „abstractio”) від традиційного мистецтва отримав в мистецтвознавстві назву **абстракціонізму**. Основною метою художників цього акцидентального (лат. < accidens – випадковість), абстракціоністського напрямку було досягнення „гармонізації” різноманітної форми і кольорів, створення визначених колірних сполучень і геометричних форм. Абстрактний рисунок зустрічався в живій природі на крилах метелика, на пелюстках, на змійній шкірі, на лусці глибоководних риб, в явищах природи таких, наприклад, як: переливи перламутру, гра кольорів на небі, брижі на воді, гра смужок на мінералах, чудернацькі взаємно перетини ліній на листах, коренях, наростах.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Мюнхен, 1967. – 106 с. Режим доступа: <http://www/lib.ru/CULTURE/RFDINSKIJ/kandinskij.txt>
5. Попова Л. Вступление к каталогу к 10-й Государственной выставке „Беспредметное творчество и супрематизм”. – Москва, 1919.
6. Цит. з ст.: Русский конструктивизм. // Великие художники. – Часть 118. К.: ООО „Игломос Юкрейн”. – с. 29.
7. Асеева Е. Послевоенное абстрактное искусство в России (1950-80). – С. 67. – 119 с. – Режим доступа: http://www/krotov.info/lib_sec/01_a/ase/eva.
8. Стародубцева Л. В. Архитектура постмодернизма: История. Теория. Практика: Посіб. Для студентів архіт. Спец. Вищ. Навч. Зал. – К.: Спалах, 1998. – с.: 208 іл.
9. Турчин В. Абстрактное искусство. Чистые гармонии // Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М., МГУ, 1993.
10. Цветовое решение интерьера офиса. 4 с. – Режим доступа: <http://www.candella.ru/interior/office/>