

національний і напевно прийде час, коли дослідники будуть звертатись до поняття етнодизайну (характеризуючи його українські ознаки, нехай і у їх поліетнічних імплікаціях) у меншій мірі, ніж до поняття «український національний дизайн», хоча воно і має ряд застережень. По-друге, розвідка Н.В. Барна розкриває перспективні, на наш погляд, шляхи дослідження етнодизайну в плані обґрунтування його теоретико-методологічних основ, антропологічних вимірів, стилетворчих «настанов», в контексті новітніх проектних технологій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барна Н. В. *Естетична еволюція проектної діяльності в контексті художньої культури XX – XXI століть: дис. ... доктора філос. наук : 09.00.08 «естетика» / Н. В. Барна. – К., 2016. – 406 с.*

Василь Гудак

(Івано-Франківськ, Україна)

ПЕРСПЕКТИВИ ЕТНОДИЗАЙНУ В РУСЛІ ДОСЯГНЕНЬ ВХУТЕМАСУ-ВХУТЕІНУ: ІСТОРИКО-ХУДОЖНІЙ АСПЕКТ

Експериментально-новаторське досягнення відомих російських художніх шкіл початку XX ст.: ВХУТЕМАСу, ВХУТЕІНу бажано використовувати для оновлення й подальшого розвитку навчально-методичного процесу мистецьких ВНЗ різного творчого спрямування.

Вартісність публікацій 60-х років XX ст. обумовлена появою термінів художнє проектування, конструювання, якими реабілітувався західний дизайн задля вирішення назріваючої й актуальної естетизації машинно-промислового виробництва.

***Ключові слова:** вищі державні художньо-технічні майстерні, графіка, художник-конструктор Олександр Родченко, 1920 рр., композиція, етнодизайн-освіта.*

Experimental-innovative achievements of famous Russian artistic schools of the beginning of XX century: HATW (High artistic-technical workshop), HATI (High artistic-technical institute) should be used for renovation and further development of pedagogical-methodological process at artistic high schools of different creative directions.

The importance of publications of 60-th of XX century is caused by appearance of such terms as artistic designing, construction, which rehabilitate western design for solution of looming and actual esthetization of machinery-industrial production.

***Keywords:** high state artistic-technical workshops, graphic, artist-constructor Oleksandr Rodchenko, 1920-th, composition, design.*

Кожен час втілює в собі певний розвиток, а чи регрес в тих чи інших ділянках суспільної діяльності. Завжди одне неминує змінюється іншим. Однак фахівці різних професій, виявляючи себе у обраній сфері праці, все-таки стабільно працюють над її розвитком. І наріжним каменем у цьому процесі була, є і залишається освіта, зокрема в підготовці митців особливо декоративно-прикладного мистецтва. Сьогодні митців частіше іменують дизайнерами. А якщо вихідними позиціями такого дизайну є суто народне мистецтво й творчість, то цілком логічно така сфера мистецької діяльності зветься етнодизайном. Сьогоднішній дизайн багатий найрізноманітнішими розгалуженнями, його паростки в тій чи іншій первісній формі, можливо, існували в доісторичні часи. І напевно вже тоді побутував етнодизайн у вигляді народного мистецтва, творчості, які, таким чином, є його вихідними позиціями. Вони й сьогодні залишаються його стабільною «зарядкою», своєрідними «акумуляторами». Це ж стосується професійного мистецтва. Тобто сьогоднішній, так розрекламований і поширений дизайн, існував давним-давно.

Розвиток промислового виробництва став вбивчим конкурентом народного

мистецтва і творчості. Вже на початках невідворотніх господарчих процесів видатні діячі, зокрема архітектори, митці, бачили в народному мистецтві ті духовні цінності, які втрачались у машинному виробництві. Про це писали Г.Земпер, У. Морріс, закликаючи здобувати фах рукотворною працею в майстернях.

Сьогодні цікавим є ознайомлення з існуючими публікаціями 60-х рр. минулого століття, коли проблема дизайну, тобто промислового мистецтва, «стукала в двері», і з ідеологізованого погляду в тодішньому СРСР на противагу «буржуазного» дизайну необхідний розвиток промисловості ховали в терміни «художнє проектування», та «художнє конструювання». Автор вибрав із згаданих публікацій ті вартісні художньо-архітектурні позиції, які на його думку не втратили актуальності. Зокрема взято до уваги дослідження таких відомих вчених, митців і дослідників, якими є: Є. Антонович, Ю. Білодід, О. Боднар, Ю. Божко, І. Волкотруб, В. Даниленко, Т. Загоруйко, К. Кантор, Ю. Лебедєв, В. Михайленко, О. Нестеренко, О. Поліщук, Є. Рагулін, В. Рунге, В. Сьомкін, Б. Тимків, А. Тиц, М. Туркус, С. Хан-Магомедов, П. Хілл, О. Хмельовський, П. Шпара, В. Шпівьчак, В. Шимків, С. Шумега, М. Яковлев та багато інших. Їхні різнопланові та різновекторні за проблематикою праці розвинули не лише здобутки видатних новаторських художньо-архітектурних шкіл початку ХХ ст., а й суттєво розвинули їх згідно вимог та потреб часу. Виходячи з цього, зазначимо, що в більш вузькому професійному плані метою даної праці є довести до відома як студентів, так і молодих викладачів мистецьких ВНЗ ті здобутки попередників, які повинні використовуватись для розвитку сучасної мистецької освіти. І тут на порядок денний виступає етнодизайн, який і сьогодні потребує подальшого розвитку, на жаль, навіть визнання як професії і то серед мистецтвознавців. Тут значну допомогу може надати засвоєння досвіду і здобутків видатних експериментально пошукових шкіл, починаючи з ХVII ст. і особливо німецького БАУХАУЗу (будівельний будинок – навчальний мистецько-архітектурний заклад), російських ВХУТЕМАСу (вищі художньо-технічні майстерні), ВХУТЕІНу (вищий художньо-технічний інститут), які успішно функціонували і залишили помітний новаторський архітектурно-художній слід в культурі і мистецтві і не лише європейського континенту.

Автор використовує значний літературний матеріал 60-70-х рр. минулого століття, коли йшлося про повну наукову реабілітацію тих шкіл. Здавалось би давній матеріал на переконання автора, не втратив актуальності, оскільки містить справжні розсипи цікавих ідей та міркувань про композицію, що може надати значну допомогу в справі вдосконалення навчально-методичного процесу в сьогоднішніх ВНЗ мистецького й архітектурного спрямування.

На початку ХХ ст. відповідно художньо-естетичних вимог і потреб часу назріла господарсько-промислова необхідність виробництва речей, предметів, творів та об'єктів широкого вжитку, що пізніше стало називатися дизайном.

Ще до виникнення (англійського) дизайну на просторах України, зокрема на Покутті, Гуцульщині, широкого розвитку набули народні художні ремесла та мистецтва, які чужинці в останні десятиліття причислили до дизайну. На переконання автора, кожен митець обов'язково є вправним ремісником, оскільки, крім техніки, володіє даром відчуття краси, а це зручність, практичність й необхідність у побуті та господарстві речей, предметів, творів, які творить майстер. Більше того, з огляду на глибокі історичні джерела розвитку ремесел, які стали мистецтвом, дивує велике відчуття пластично-композиційної впорядкованості, організованості всього всього, створеного майстрами. Окрім довершених вдосконалих форм речей та особливо їх оздоблення, що стало в центрі авторського дослідження, вони загалом виконані переважно завдяки використанню геометричних елементів, мас, об'ємів.

З літературних джерел цікавим є те, що «перші художні експерименти відомого російського митця широкого профілю Олександра Радченка свідчать про його чітку орієнтацію на взаємодію живопису з архітектурою та дизайном, що тоді народжувався.

Вже в 1915 р. він створює серію графічних композицій, всі лінії яких нанесені з використанням креслярських інструментів – лінійки, циркуля, рейсфедера (1, с.7). Тут слід згадати думку видатного японського художника Кацусіка Хокуся. Про те, що в основі всіх форм лежать геометричні фігури. Комбінуючи квадрат, коло, трикутник, шестикутник, Хокусай зображає весь оточуючий світ (2, с.49).

Стосовно творчого підходу О.Родченка до геометричних елементів, то очевидно слід зазначити, що в його уяві розрослись певні конструктивні механізми, які він втілював у кресленнях, мабуть маючи на увазі речі, предмети, а то й цілі архітектурні мотиви, споруди. Треба сказати, що таке геометризоване мислення й уподобання в творчості характерне митцям різних часів і епох і, очевидно, може мати продовження як сьогодні так і в майбутньому і особливо в декоративно-прикладному мистецтві. Під цим оглядом доречно згадати ще й вислови видатного французького митця Поля Сезанна, який зазначав, що все в природі будується за допомогою кулі, конуса, куба і т.д.

Добрим словом згадую свого консультанта з «Основ композиції» доц.кафедри художньої обробки дерева колишнього Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (далі ЛДПДМ, тепер Львівська національна академія мистецтв, далі ЛНАМ) М.В.Курилича, який справедливо зазначав, що геометричні елементи дають значно більше можливостей у вирішенні композиційних проблем, ніж природні елементи (3, с.62).

Після Жовтневого перевороту в Росії відбулась реорганізація приватних та державних структур, установ, організацій, а також всього господарсько-культурного комплексу суспільно-економічного життя. Стосовно підготовки митців, то в 1918 році там були організовані Вільні державні майстерні. В 1921 р. на основі майстерень створили ВХУТЕМАС, а в 1926 р. реорганізували його у ВХУТЕІН (4, с. 15.). Першими вільними державними художніми майстернями було названо колишнє Строганівське художнє промислове училище, реорганізацію якого очолив А.В.Лентулов (5, с. 33). Сюди було приєднане і Московське Училище живопису, скульптури і зодчества. З грудня 1918 р. вільні майстерні одержали відповідно назву «перші» і «другі». Характерно, що на відміну від інших шкіл, при відборі учнів тут не враховували ні соціальне походження ні вік, ні національність, ні навіть рівень освіти. «Це було єдине місце, куди приймали без свідомства про благонадійність», – згадував В.В.Маяковський, виключений за революційну діяльність із «Строганівки», але продовжував тут вчитись. (6, с.23).

У декоративному мистецтві 20-х рр., одним із яскравих представників якого був Олександр Родченко, йшла боротьба за утвердження функціональної краси простого предмету, виконаного вмілими технічно-озброєними руками. Спеціально виявлялась конструкція речі і підкреслювались властивості її матеріалу (7, с.23). Слід згадати, що

Родченко Олександр Михайлович (1891-1956) – російський дизайнер, графік, майстер фотомистецтва, художник театру і кіно, один із засновників конструктивізму, родоначальник дизайну, у 1920-30-х рр. викладав на дерево-металообробному факультеті ВХУТЕМАСу – ВХУТЕІНу, а в 1928 р. зосередив свою увагу на винахідництві.

У творчості О.Родченка процес аналітичного вивчення живопису завжди йшов паралельно з художнім осмисленням креслярської графіки. В 1915,1919-1920 роках він використовував циркуль і лінійку в експериментальних, графічних і живописних композиціях. В циклі гравюр-креслень 1921 року він ставив за мету побудувати лінії на закономірному математичному співвідношенні і в такий спосіб досягти точного обліку форм не на шкоду художності. Таким чином, уява Родченка про лінію як про елемент, за допомогою якого лише і можна конструювати і створювати, стала підсумком поступового звільнення живописного простору від його звичних атрибутів: фактури, світлотіні, кольорової глибини. З введенням лінії як самостійної форми простір вже не

зображається, а переходить у сферу образного мислення, уяви. Саме здатність представити простір через маніпуляцію лінійно-геометричними формами і намагався розвинути своєю дисципліною Родченко (8, с.19).

У розпису посуду чи в рисунках для тканин, де здавалось би в будь-яких умовах митець був вільний у створенні живописної композиції, О. Родченко залишається вірним тій же креслярській геометрії, на базі якої створював орнаментальні рисунки.

Родченко О. активно працював в усіх галузях художньої культури (реклама, святкове оформлення, плакат, книжкова графіка, тканини, одяг, посуд, побутове устаткування, малі архітектурні форми, архітектура і т.п.). Він підкреслював, що той, хто працює в ділянці виробничого мистецтва, відрізняється від інженера в розумінню, спостереженню і вмінню бачити (1, с.17,26,27).

Молоде покоління повинно вчитись у Родченка не технічних і композиційних прийомів, а самого духу його справді революційного мистецтва, його здатності бачити в сьогоднішньому дні прийдешні. Саме тому зі стендів виставки, з книжкових оправ, плакатів і фотографій звертається до нас Родченко – «як живий з живими говорючи» (7, с.28).

З майстерні О.Родченка виходили вже не живописці в традиційному розумінні, а художники проектно-конструкторського складу.

Дисципліна «Графіка» Родченка начебто синтезувала ряд дисциплін: креслення, геометрію, композицію, проектування. Це сприяло розкриттю ролі дизайнера як митця при створенні речі і давало йому засоби виразної організації форми предмету (8, с.21).

Варто згадати про особливості підготовки художників широкого профілю у школах, зокрема ВХУТЕМАСу, ВХУТЕІНу, які, як вважає автор цих рядків є цікавими і навіть повчальними сьогодні, оскільки залишаються корисними в справі підготовки митців різних художніх споріднених професій, в т.ч. звісно і як тепер кажуть дизайнерів.

Стосовно програм та тогочасних навчальних планів Л.Марц свідчить, що викладання художніх дисциплін велось по чотирьох концентраторах:

1. Графічному концентру, що вивчав рисунок як основу образотворчого мистецтва.
2. Площинно-кольоровому з комплексом предметів, що вивчають взаємовідношення між кольором і формою, а також способи вияву кольором об'єму і простору при зображенні на площині.
3. Об'ємно-просторовий концентр вивчає окремі особливості і принципи побудови трьохмірної форми в просторі.
4. Просторовий концентр охоплює закони і методи організації різних видів просторових форм.

Автором курсів «Вступ в теорію просторових мистецтв» і «Теорії композиції» був відомий графік Володимир Андрійович Фаворський. Діяльність В.А.Фаворського у ВХУТЕМАСі і особливо його роль у встановленні і розвитку аналітичного курсу основ формотворення до цього часу не досліджена і об'єктивно не оцінена (9, с.33). Тут слід наголосити, що розквіт ВХУТЕМАСу на думку дослідників належить періоду, коли на чолі закладу стояв В.Фаворський. Два роки студенти вивчали загальнохудожні дисципліни. В основному відділенні найбільш опрацьована була дисципліна «Простір», яка зародилася на архітектурному факультеті і була керована архітекторами. Навчальний процес відбувався на високому професійному рівні, свідченням цього є те, що низка студентських проектів з успіхом демонструвалась на паризькій виставці в 1925 р.

Однією з визначальних рис педагогіки ВХУТЕМАСу її автори вважали колективні методи викладання. Однак, на станковому відділі це призводило врешті-решт до нівелювання, примітивізму і схематизму в завданнях і методах. Справа в тому, що станковий живопис найменш об'єктивізований вид мистецтва. Наголосимо, що з

ВХУТЕМАСом пов'язане народження самобутньої школи дизайну. І в цьому плані на особливу увагу заслуговує педагогічна діяльність перших дизайнерів: Родченко багато років керував металообробним факультетом, Попова викладала на деревообробному і керамічному факультетах (10, с.42).

Вивчення матеріалів ВХУТЕМАСу не лише дає чисто педагогічні результати, й відкриває можливості побудови нових систем формотворення різних художніх мов, універсальні можливості, принципи формотворення, жанр експериментальної проектно-художньої діяльності (8, с.16).

У 1927 р. ВХУТЕМАС був перейменований на ВХУТЕІН (з «майстерень» в «інститут») (11, с.35).

ВХУТЕІН складався з 8-ми факультетів: архітектурного, живописного, скульптурного, металообробного, деревообробного, керамічного, текстильного, поліграфічного (графічного). Існувала пропедевтична підготовка студентів на основному відділенні, де викладались дисципліни «Колір», «Обсяг», «Простір», «Графіка». Незважаючи на важливі зміни, що тут відбулися, О.Родченко залишився на викладацькій роботі до 1930 року, коли ВХУТЕІН був розформований і поділений за спеціальностями, серед яких найважливіше місце посіла «архітектура». Факультет «дермет», яким керував О.Родченко, перестав існувати (11, с.35).

У травні 1920 р. в Москві організовано ІНХУК (Інститут художньої культури), що складався з двох секторів: теоретичного і лабораторного. Тут і зародилась група конструктивістів, перше засідання якої відбулось 18 березня 1921 р. Членами групи були О. Родченко, В.Йогансон, К.Медуницький, В.Степанова і брати В. і Г. Стенберги. Цей інститут перебував у тісних зв'язках з ВХУТЕМАСом.

1 грудня 1921 року був створений і ІНХУК в Петрограді, керівником якого став Татлін. ІНХУК з самого початку шукав, а частково і знайшов контакти з «лівими» митцями Заходу. В цій справі значну допомогу надав Лісіцький, який проживав тоді в Німеччині і Швейцарії. Таким чином встановився зв'язок з голландською групою (Петрус Альма), з «Листопадовою групою» в Берліні, з угорськими емігрантами у Відні (Бела Уітц), з французькими митцями із групи «Lesprit nouveau» і, через Бубнову, з японськими художниками. Найактивнішим у житті ІНХУКу був 1921 р., коли було представлено для обговорення більше 20 тем. Серед них були і дві доповіді Родченка – одна про «лінію», друга, більш загальна, про «проблеми мистецтва». В цей же період Родченко починає займатися і питаннями сценічної декорації.

Важливим центром науково-дослідних розробок у сфері просторових мистецтв став саме Інститут художньої культури, створений задля формування науки про основні аналітичні і синтетичні елементи як окремих мистецтв так і мистецтва загалом. Як відомо, першим головою ІНХУКу був В.Кандінський, серед активних працівників – К. Малевич, В. Татлін, А.Веснін, Л.Попова, О.Родченко. Більшість із них були викладачами ВХУТЕМАСу. Згодом при ІНХУКу виникла спеціальна робоча група архітекторів, на чолі якої стояв Н.Ладовський (10, с. 39).

Саме в московському ІНХУці вперше одержали розробку багато питань морфології, теорії, форми образотворчого мистецтва, які вплинули на програми ВХУТЕМАСу, Музею живописної культури. Знайомлячись з експериментальними за своїми настановами роботами, студенти виробляли власне ставлення до проблеми що вивчалась. Згадуючи минуле і беручи до уваги специфіку підготовки митців, сьогодні, слід зазначити, що виховання особистості в атмосфері пошуку і експерименту – традиція, хоча й забута, але очевидно, плідотворна. ВХУТЕМАС прагнув до того, щоб його позиція випереджувала запити життя. Художня школа готує людей до завтрашнього мистецтва, це вже само по собі визначає її становище між теперішнім і майбутнім. Лише таким чином вона може бути адекватна вимогам, які висуває до неї життя. Тому й не можна механічно реставрувати програму ВХУТЕМАСу якими би не були привабливими її деталі. Можна говорити лише про головні принципи підходу

до виховання митця. Тут співставлення і порівняння можуть бути надзвичайно корисними (12, с.8).

Аналогічні міркування щодо викладання даних дисциплін подають Л. Марц, А. Лаврентьев, Р.Шмагало: «В навчальному плані Основного відділу ВХУТЕІНу на 1929-1933 рр.» окремими предметами названі «Об'єм» і «Простір» (9, с.32). Зауважимо, що у ВХУТЕМАСі на перших двох роках навчання викладались чотири пропедевтичні дисципліни «Простір», «Колір», «Графіка», «Об'єм» (8, с.16)». або «...в основі методики викладання ІНХУКу викристалізувалася сутність так званого пропедевтичного курсу з трьох чільних дисциплін: «Колір», «Простір», «Об'єм», який з успіхом застосовував тривалий час колектив ВХУТЕМАСу-ВХУТЕІНу» (13, с.298).

У 20-ті роки минулого століття в ділянці становлення тодішнього дизайну було зроблено дуже багато. Причому в значній мірі ці досягнення були пов'язані з іменем О. Родченка. Без перебільшення можна сказати, що О.Родченко був найкрупнішою фігурою тоді радянського дизайну (1, с.26).

Оцінюючи здобутки згаданих художніх шкіл, А.Абрамова ще в 60-х р. ХХ ст..слушно зауважує: «Це було 40 років тому. Тепер, коли реалізація методів художнього конструювання стала однією із першочергових проблем, ми не можемо пройти мимо робіт групи ентузіастів, які сказали перше слово, внесли перший, хоча і досить скромний вклад в благородну справу створення простих, доцільних і зручних побутових речей (14, с.12).

Більшість студентських проектів залишились на папері. Але ідеї, вкладені в них, так випередили час, що починають одержувати справжнє суспільне визнання і розуміння тільки тепер (10, с.37). На фундаменті цих знань і набутих навичок, згадувала в 60-ті роки учениця Родченка А.Ахтирко, вже не важко перейти в образотворчість, у будь-який вид творчості: станкового живопису, графіки, оформлення і т.п. (8, с.21).

Колишній студент ВХУТЕМАСу А.Гончаров засвідчує: «я вважаю, що роль ВХУТЕМАСу у формуванні і вихованні митців була дуже великою. ВХУТЕМАС намагався виробити об'єктивну систему художньої освіти, побудовану на науковій основі. Важливо сьогодні усвідомити, що те, що зберегло цінність до теперішнього часу, і може бути використано сьогодні в наших художніх ВНЗ» (4, с.16).

У 60-і рр. ХХ ст. писали, що «художник-конструктор означає професію художника промисловості, яка відрізняється від професії художника-прикладника чи художника-оформлювача. Цей термін також приблизний». Входить в нашу літературу англійський термін «дизайнер» (15, с.27). Або в ті часи реорганізація щодо підготовки аналогічних кадрів у львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва проявилась у припиненні прийому на відділи монументально-декоративного живопису і скульптури (у зв'язку з відкриттям в Києві відповідних відділів), а також у певній перебудові існуючих тут раніше відділів і розширенні профілю підготовки спеціалістів. Так, наприклад, замість художньої обробки дерева уведено проектування меблів й оформлення інтер'єру. У зв'язку з обмеженим розміром навчальної площі Інститут не має можливості в ближчі роки відкрити відділи з інших спеціальностей (зокрема з конструювання промислових виробів) (16, с.2).

У 1961 р. було створено Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики (ВНДІТЕ), почав видаватись журнал «Технічна естетика». Це особливо збагатило теоретико-практичні позиції художників, які почали працювати в промисловості. Був обґрунтований зміст праці художника-конструктора як естетичне засвоєння промислового виробництва. Хтось тоді добре сказав, що художник «об'їжджає коня техніки, щоб в упряжці передати його людині». Вирішується це завдання в процесі формотворення промислового виробу (17, с. 25). Це стосується майже всіх митців різних спеціалізацій. Тодішнім майстрам прикладного мистецтва було від чого відштовхнутись. Митці 20-х років розчистили їм дорогу, створили

традиції сучасного мистецтва в архітектурі, оздобленні інтер'єру, конструкції речі (7, с.25).

І тут слід наголосити, що здобутки експериментально-творчих шкіл як і зарубіжної літератури, яка поступала в книгарні «Дружба» дозволили доценту кафедри проектування інтер'єру та меблів Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва М.А.В.Куриличу виношувати і зрештою реалізувати ідею оновлення проблем композиції загалом і можливо і всього навчального процесу в інституті. Саме з його ініціативи тут в 1966 році на перших курсах була введена тоді досить таки проблемна дисципліна «Основи композиції»: I-ий семестр - площинні графічно-живописні, а в II-му семестрі - об'ємно-просторові. Нововведення дістало широку підтримку і випускники ЛНАМ почали викладати «Основи композиції» в інших мистецьких ВНЗ України, зокрема в Івано-Франківську, Косові, Луцьку, Черкасах.

Авторитетні свідчення авторів згаданих публікацій зможуть стати підґрунтям створення дещо оновленої навчально-методичної документації мистецьких ВНЗ різного спрямування. Сьогодні, як свідчить практика саме така документація в силу невпинного розвитку художньої освіти та педагогіки потребує всебічно послідовного і цілеспрямованого вдосконалення.

Підсумовуючи сказане, наголосимо на тому, що визначні експериментальні художньо-архітектурні школи минулого століття, якими були ВХУТЕМАС, ВХУТЕІН, відомі загалом митцям і архітекторам різних творчих напрямків як основні центри, в яких формувалась нова методика викладання спецдисциплін. Саме тут вироблялась професійна мова речей, предметів, творів декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та архітектури завдяки вмілому керівництву лідерів новаторських творчих течій з використанням ініціативи молоді для розвитку сучасного мистецтва, формування його спрямувань, концепцій, стилю. І вважаємо, що історико-етнічні традиції тут брались до уваги.

Зазначимо, що спадщина ВХУТЕМАСу, ВХУТЕІНу ще далеко не достатньо оцінена, а навпаки з волі колишніх офіційних кіл була забута, відкинута і не використовувалась ні науковцями, ні художниками. Коли в 50-х рр.. ХХ ст. т.зв. «прикрашання» було оголошено зайвим, то фахівці усе частіше почали звертатись до ідей формотворення архітектури, творів декоративно-прикладного мистецтва, що також властиві народній творчості.

На думку автора, дизайном слід вважати промислове мистецтво, тобто речі, предмети, твори, об'єкти господарсько-промислового призначення, які відносяться до окремої ділянки художньої творчості, що власне, і складає дизайн. Прикро, що сьогодні особливо серед молоді, студентів це магічне слово окупувало не лише розум, мислення, свідомість окремих індивідуальностей, а й країни, народи і то в планетарному масштабі. І тепер годі протистояти цій художньо-термінологічній експансії. Адже історія свідчить, що в глибоку давнину за сучасними професійними термінами також були дизайнери. Але цього терміну, можливо, і в самій Англії не вживали. Зазначимо, що саме визначення, переклад слова дизайн – не те саме, що втілює в собі теперішній термін дизайн чи дизайнер, який тепер виступає як вид художньої діяльності, як професія. Адже колись все виконували ремісники, а більш вправні з них були первісними митцями. Бо якщо немає художника, то й немає дизайнера. Це означає, що треба володіти рисунком, живописом, скульптурою, конструюванням, кольорознавством та ін. професійними (хай допоміжними) дисциплінами, а головне композицією. Тому наріжним каменем всього є художник, бо без нього не відбувалось, не відбувається і не відбудеться розвиток, естетизація художньо-предметного й – господарського чи – економічного середовища.

Не дивлячись на сучасне комп'ютерно-машинне устаткування, яке полегшує працю митця, він і сьогодні повинен внаслідок вміння рисувати, малювати, ліпити,

проектувати, конструювати.

Історія свідчить, що в народному середовищі засоби праці, виробництва побутово-господарських речей, предметів, творів послідовно і цілеспрямовано розвивалися і вдосконалювалися. І саме цей сьогодні перманентний процес теж властивий етнодизайну, який як і дизайн має різні розгалуження, зокрема декоративно-прикладне мистецтво, найбільш демократичне, наближене до народу, потрібне йому в щоденному вжитку, потребах. Тому етнодизайном слід вважати все те сьогодні витворене мистецтво, яке базується виключно на глибоконародній основі, на вивірених традиціях національної мистецької мови. Він сьогодні сповна черпає із скарбниці народного мистецтва, що залишається незмінним джерелом поступу сучасної культури, а тому таке мистецтво завжди перебуває в сьогоднішньому часі і ніколи не втратить своєї актуальності.

Упродовж багатьох десятиліть ми сповідуємо нестаріючу ідею збереження і примноження традицій досвіду, знань, досягнень, звичаїв, обрядів наших предків. Тут мається на увазі не лише матеріальна, а й домінуюча духовна основа. Це те відвічне надбання, яке не втрачає актуальності, бо витворене народом втілює у високохудожніх проявах в собі минуле – сучасне і майбутнє. І тому це той дороговказ, який спроможний в інтелектуально-духовному вимірі накреслити перспективні обрії розвитку культурно-мистецького потенціалу народу, нації, як в наші дні, так і на майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хан-Магомедов С.О. *Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве Александра Родченко / Селим Хан-Магомедов // А.М.Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. – Москва: Советский художник, 1982. – С.6-38.*
2. Воронова Б.Г. *Кацусика Хокусай. – Графика / Беата Воронова. – Москва: Искусство, 1975. – 104 с., 158 илл.*
3. Курилич М.В. *До методики викладання основ композиції / Михайло Васильович Курилич // X наукова конференція присвяч. Підсумкам наук. – дослідної методич. та творч. роботи кафедр Львів.держ.ін-ту приклад. та декорат.мистецтва за 1968 р. Зб. Матеріалів. – Львів: Вид-во Львів.ун-ту, 1969. – С.60-63.*
4. Гончаров А. *ВХУТЕМАС / А.Гончаров // Творчество. – 1967, № 4. – С.15-16.*
5. Овсянникова Е. *В.В.Кандинский «Тезисы преподавателя» Свободных государственных художественных мастерских. 1918, октябрь / Елена Овсянникова // Искусство. – 1989. - № 3. – С.31-33.*
6. Овсянникова Е. *Свободные или государственные? / Елена Овсянникова // Декоративное искусство СССР. – 1988. - № 10. – С.23-27.*
7. Айзенштадт О. *Художник А.М.Родченко / О.Айзенштадт // Декоративное искусство СРСР. -1961. - № 7. – С.23-28.*
8. Лаврентьев А.Н. *Пропагандистическая дисциплина «Графика». ВХУТЕМАС 1920-22 годы / А.Н.Лаврентьев // Техническая эстетика. - 1984. - № 7. - С.16-21.*
9. Марц Л. *Пропагандистический курс ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНА (Основное отделение) / Л.Марц // Техническая эстетика. – 1968. - № 2. – С.31-34.*
10. Жадова Л. *ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Страницы истории) / Л.Жадова // Декоративное искусство СССР. – 1970. - № 11. – С.36-43.*
11. Маца И. *Олександр Родченко / И.Маца // Искусство. – 1972. - № 7. – С.31-36.*
12. Ракитин В. *ВХУТЕМАС. Традиции и эксперименты / В.Ракитин // Творчество. – 1970. – № 12. – С.7-8.*
13. Шмагало Р.Т. *Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Тарасович Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.: 742 іл.*

- 14.Абрамова А. Наследие ВХУТЕМАСа / А.Абрамова // Декоративное искусство СССР. – 1964. - № 4. – С.8-12.
- 15.Калужский Н. О терминологии художественного конструирования / Н.Калужский // Декоративное искусство СССР. – 1963. - № 11. – С.26-27.
- 16.Манизер М.О Художественно-промышленное образование / М.Манизер // Декоративное искусство СССР. – 1964. - № 7. – С.1-3.
- 17.Розенблюм Е. Художественное конструирование как профессия / Е.Розенблюм // Декоративное искусство СССР. – 1964. - № 7. – С.13.

Юрій Афанасьєв
(Київ, Україна)

ДЕФІНІЦІЯ ЕТНОДИЗАЙНУ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У статті, на підставі аналізу існуючих визначень понять «дизайн» та «етнодизайн», обґрунтовується дефініція етнодизайну як виду професійної естетичної діяльності, що запозичує стилеві мотиви народного декоративно-прикладного мистецтва при моделюванні форм предметів сучасного масового виробництва.

***Ключові слова:** дизайн, етнодизайн, мистецтво, професійна естетична діяльність.*

The article, based on the analysis of existing definitions of design and ethnodesign, substantiates the definition of ethnodesign as a form of professional aesthetic activity that borrows stylistic motifs of folk arts and crafts in the process of modeling the forms of items in modern mass production.

***Keywords:** design, ethnodesign, art, professional aesthetic activity.*

Слово, термін, поняття «етнодизайн» нині широко використовується у культурологічній та мистецтвознавчій літературі, у посібниках, підручниках, у публіцистичних статтях тощо. Цим терміном зазвичай користуються для визначення чи то виду, чи то жанру (у цьому ще треба розбиратись), чи продуктів, чи процесів дизайнерської діяльності, в яких вочевидь присутні певні формо-принципи, елементи чи символи, узяті з народного декоративно-ужиткового мистецтва. При цьому термін цей використовується у самих різноманітних контекстах, від чого його ймовірне значення видозмінюється до невпізнанності. В деяких випадках поняття «етнодизайн» набуває майже всеохоплюючого характеру, стаючи чи не на один щабель з поняттям «культура». Так, у експериментальній шкільній програмі «Етнодизайн. Експериментальна програма для 5-9-х класів» зазначає, що «метою курсу етнодизайну є формування в учнів цілісного сприйняття сучасного культурного простору України, ознайомлення з групою пластичних мистецтв і, зокрема, пластикою як засобом художньої виразності, форми, об'єму, кольору». [3, с.4]. Отже, «етнодизайн» тут виступає як якась метакультурологічна і метамистецтвознавча категорія. В іншому ж випадку етнодизайн береться лише як «форма розвитку традиційного декоративно-прикладного мистецтва» [5, с. 44] тобто щось прикладне до власне декоративно-прикладного мистецтва. А ще в іншому випадку, незважаючи на своє ж судження, що «етнодизайн – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничою та професійної культури» [2, с. 581], далі автори збиваються на опис предметного середовища традиційного народного побуту як зразка вже власне етнодизайну.

Наведення прикладів такого різноманітного застосування терміну «етнодизайн» можна продовжувати. Але й цих достатньо, щоб зрозуміти – такий дефінітивний плюралізм недопустимий ні в теорії, ні у практиці.

Уявімо, що реальному житті, у побуті ми по різному розуміємо значення життєво важливих слів-понять. Припустимо, заходимо у магазин і просимо дати нам