

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Ірина НЕСЕН

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК



КИЇВ 2020

УДК 7.013 (072)
Н-55

Рецензенти

Сиротинська Н. І., доктор мистецтвознавства, професор

Гончар К. Р., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Андріяшко В. Д., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри художнього текстилю і моделювання
костюма Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 2 від 24.09.2019)*

Несен І. І.

Н 55 **Синтез мистецтв** : навч. посібник. Київ : НАКККіМ,
2020. 120 с.

ISBN 978-966-452-172-4

Навчальний посібник цілісно й системно висвітлює ключові проблеми синтезу мистецтв. Він підготовлений на основі новітніх досліджень у цій галузі мистецтвознавства. У виданні окреслено проблеми взаємодії видів мистецтва у художніх ансамблях і комплексах різних історичних періодів, визначено особливості архітектонічної єдності в історичних традиційних і театральних костюмах та специфіку формотворення різних типів книг.

Посібник призначений для студентів закладів вищої освіти художнього спрямування, а також може бути корисним для тих, хто цікавиться теоретичними узагальненнями художніх явищ.

УДК 7.013 (072)

ISBN 978-966-452-172-4

© Несен І. І., 2020

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Мистецький синкретизм у давніх і традиційних пам'ятках, комплексах та ансамблях	12
1.1. Особливості ідеології та художнього змісту пам'яток у державах Стародавнього світу	12
1.2. Особливості сакральної ідеології й облаштування Середньовічних пам'яток і ансамблів східного та західного обрядів	26
1.3. Від архаїчної до народної традиції: синтетичні принципи й прийоми формування екстер'єру й інтер'єру народного житла	31
Розділ 2. Синтез мистецтв у проектах Нового й Новітнього часу: Ренесанс. Бароко. Модерн. Модернізм і постмодернізм	39
2.1. Ренесанс.....	39
2.2. Бароко і класицизм.....	45
2.3. Мистецтво взаємодії в арт-проектах ХХ ст. Від ідей модернізму до принципів дигітального мистецтва	52
Розділ 3. Синтез мистецтв в арт-об'єктах малого масштабу: костюм і книга	65
3.1. Костюм як об'єкт синтезу мистецтв	65
3.2. Мистецтво книги	79
Висновки	87
Словник мистецьких понять і термінів	96
Додатки	115

ВСТУП

Людині завжди властиво створювати цілісності і жити в них.

Альфред Брінкман

У сучасному мистецтвознавстві не існує єдиного підходу до проблеми синтезу мистецтв як наукового напрямку. Об'єктом наукового дослідження синтезу мистецтв насамперед є різноманітні типи взаємодій, що існують у мистецьких пам'ятках. Варіантність цих типів обумовлює конкретику предмета дослідження.

Як навчальна дисципліна «Синтез мистецтв» забезпечує здатність студентів самостійно здійснювати художній аналіз складних багатокомпонентних об'єктів з різноманітними системами взаємозв'язків. У цьому контексті синтез мистецтв дає змогу узагальнено студіювати архітектурно-планувальні системи і пам'ятки як композиції великого масштабу.

Серед дисциплін, передбачених для підготовки мистецтвознавців-експертів *Синтез мистецтв* є важливою складовою, яка формує в студентів знання про світоглядні й стильові концепції творення архітектурних ансамблів у різні історичні епохи, а також про існування художніх зв'язків між творами станкового, декоративно-прикладного мистецтва, поліграфії тощо. Тому методичною і професійною основою підготовки фахівців мистецьких галузей, сьогодні мають бути новітні науково-практичні дослідження, здійснені у цій галузі.

У навчальному процесі *Синтез мистецтв* базується на таких дисциплінах:

- історія зарубіжного мистецтва;
- історія українського мистецтва;
- історія декоративно-прикладного мистецтва;
- міфологія в образотворчому мистецтві;
- техніки і технології художніх матеріалів.

Як частина мистецтвознавства *синтез мистецтв* пов'язаний з іншими галузями. Характерною рисою тут є дослідження різних типів взаємодій груп, величин, форм і зображень, пов'язаних з моделюванням простору засобами архітектури, скульптури, живопису або графіки.

Таке вивчення передбачає комплексний підхід у дослідженні *арт-об'єктів*¹ великого і малого масштабів. Допоміжне значення для аналізу набуває використання історичних, культурологічних, етнологічних даних. У такий спосіб *синтез мистецтв* дає змогу поетапно проаналізувати будь-яку мистецьку пам'ятку, комплекс або ансамбль.

Для студіювання синтезу мистецтв важливим є питання про **методи**. Саме вони визначають головні прийоми наукового дослідження обраних об'єктів, виявляють закономірності процесу й етапи дослідження. Ми керувалися загальноприйнятим поділом методів на три основні групи: загальні, загальнологічні, емпіричні.

Із загальних у край необхідним є **системний метод**, який дав змогу охарактеризувати *арт-об'єкти* як багатокомпонентну складно-організовану композицію, у якій взаємодіє ланцюжок понять «система» – «підсистема» – «компоненти». Ці складові мають внутрішні взаємозв'язки.

Арт-об'єкти великого масштабу також взаємодіють між собою в єдиному образі вулиці, площі, району або міста. Для аналізу їх взаємодії й причинно-наслідкових зв'язків ми застосували **функціональний метод**. На різних етнічних теренах особливості споруд, ансамблів, міст мають національні характеристики загальновипрацьованих типів. Отже, для розуміння художнього образу пам'ятки важливим є конкретний етнокультурний ґрунт, а відтак виникає потреба в опосередкованому застосуванні **етнічного методу**. При комплексному дослідженні арт-об'єктів, насамперед сакрального змісту, важливої ролі набуває **семіотико-герменевтичний метод**, за допомогою якого можна відстежити семантичні рівні аналізованої пам'ятки, її духовну й знакову ідеологію. Семіотичний аналіз допоміг визначити **три рівні** дослідження знакових систем, три аспекти семіотичної проблематики: **синтагматичний**, що вивчає **структуру поєднання**, співвідношення знаків і моделей; **парадигматичний**, що розкриває співвідношення між знаковими системами й тими, хто їх досліджує, інтерпретує та використовує; **семантичний**, що виявляє знаковий зміст явищ. Однак у кожній конкретній галузі знань сьогодні застосовують особливі прийоми та категоріально-понятійні апарати. У сфері мистецтвознавства семіотику насамперед застосовували у вивченні символічних кодів, а пізніше – різних груп народних декоративно-ужиткових

¹ Арт-об'єктом ми умовно називаємо будь-яку мистецьку пам'ятку великого (місто, вулицю, площу, архітектурну споруду, виставковий проект тощо) або малого масштабів (костюм, книга тощо).

виробів. Структура обраного предмета дослідження завжди містить у собі елементи окремого коду, які вибудовують послідовну низку фактів одного порядку. Водночас певне мистецьке явище розглянуто в системі різних культур, що значно полегшило завдання виявлення його семантичного значення.

З-поміж групи **загальнологічних методів** необхідним інструментарієм є власне **аналіз**, який співпрацює із **синтезом**, що дає змогу узагальнити всі матеріали дослідження. Разом з тим, дотичними до процесу дослідження арт-об'єктів у цьому контексті є **індукція** та **дедукція**. Індукція дає змогу перейти від аналізу окремих фактів до узагальнень. Натомість дедукція на основі виявлених закономірностей аналізує окреме поняття або прояв.

З групи **методів емпіричних досліджень** нами були використані дані різноманітних історичних спостережень, аналіз документів.

Метод **операціоналізації понять** дає змогу формувати термінологічний апарат, уточнювати зміст основних понять, їх взаємозв'язки і здійснювати термінологічний аналіз.

Історіографія проблеми. Сьогодні змістовий діапазон *синтезу мистецтв* доволі широкий. Адже як науково-дослідна галузь і художня категорія він виник на межі XVIII–XIX ст. Його контекст насамперед був обумовлений кризовими явищами в розвитку художньої стильової традиції і пошуком нових підходів до творення мистецьких творів. Найвідомішими тут стали концепції композитора-романтика Ріхарда Вагнера і Готфріда Земпера. Якщо Р. Вагнер прагнув формування нового типу синтетичного твору в музичній традиції, що мав забезпечити синестезію кольорів і звуків, і відомий під назвою *Gesamtkunstwerk*, то Земпер як архітектор формував схожі ідеї в галузі предметно-просторового мистецтва і художнього середовища як естетично-цілісного, у якому декоративно-прикладне мистецтво визначає нове обличчя архітектури, скульптури і живопису, опозиційних буржуазним художнім традиціям [3].

Естетичні теорії Г. Земпера підхопив художник молодшого покоління Уільям Морріс, який засобами декоративно-прикладного мистецтва прагнув відродити творчість і красу. Протиставляючи їх технічним винаходам і протестуючи проти «промислового рабства», він, як і Г. Земпер, прагнув об'єднати архітектуру та предметний світ, підпорядкувати архітектуру і декоративно-прикладні галузі мистецтва єдиним законам у цілісному образі. Саме за цією антитехнічною ідеологією розвивався модерн у різних західноєвропейських країнах.

Тому модерн став першим дослідним майданчиком художнього синтезу. У модерні архітектура постає не лише як конструкція, а як ансамбль, де споруда нерозривно злита з предметним середовищем кольором, пластикою і ландшафтом. Архітектура ансамблева і синтетична. Вона – продукт гармонізованої колективної творчості. Модерн відродив традицію створення моделей міст майбутнього. Мистець у цих процесах – універсальний творець-деміург. Водночас творці перших теорій синтезу мистецтв підґрунтям нового мистецтва вважали модель соціалізму, яка в другій половині ХІХ ст. лише визрівала у своїх загальних образах.

У Західній Європі й Америці нові мистецькі проекти мали змінити застарілі обличчя мегаполісів, зробити їх естетично виразними та яскравими. У тодішньому Радянському Союзі ті самі ідеї отримали ідеологічне забарвлення і назву «ленінського плану монументальної пропаганди». Здебільшого спеціальні видання, що з'явилися в радянському і пострадянському науковому обігу від моменту проведення першої наради мистців з питань синтезу мистецтв у 1936 р. і до нині стосувалися насамперед класичної монументалістики й архітектури [2]. Серед цих видань найважливішими стали праці Ієремії Іоффе, Володимира Фаворського, Андрія Іконнікова, Гліба Степанова та ін. [4; 5; 8; 9].

В Україні після здобуття державної незалежності в мистецтвознавстві почали з'являтися як окремі статті, так й узагальнені аналітичні видання, присвячені проблемам синтезу мистецтв. Етапними на цьому шляху стали підручники львівського дослідника Миколи Кристопчука і колективу київських науковців. Підручник М. Кристопчука за своїм спрямуванням стосується питань синтезу технік і технологій у монументальному храмовому мистецтві [6]. У ньому автор послідовно аналізує комплекс традицій, пов'язаних із монументальним оздобленням та облаштуванням православного храму, акцентуючи на технологіях створення монументального живопису і скульптури, аналізує схеми розміщення в просторі храму різних іконописних сюжетів. Іншим помітним виданням є посібник колективу мистецтвознавців і дизайнерів у складі Тетяни Кари-Васильєвої, Зої Чегусової, Володимира Чернявського й Ірини Кузнецової [10]. У ньому визначено роль синтезу мистецтв у формуванні міського середовища, інтер'єрів, способи синтезування різних видів мистецтв, виявлено найважливіші рівні функціонування синтезу мистецтв як мистецької категорії.

Як наукова категорія *синтез* передбачає поєднання різних якостей у нову цілісність і таким чином завжди взаємодіє з категорією «аналіз», за допомогою якої встановлюють порядок взаємодії в конкретній просторовій композиції частин і цілого. *Аналіз* досліджує всі складові елементи цілого. Натомість *синтез* студіює зв'язки між ними. *Аналіз* виявляє окремі факти, а *синтез* пов'язує їх. Разом вони утворюють категоріальну пару, яка забезпечує цілісне дослідження будь-яких об'єктів. Так виникає можливість для формування наступних висновків як аналізу, так і синтезу, що дає змогу виявити в предметі дослідження нові якості, притаманні широкому колу явищ і формує нову проблематику.

Критерієм до визначення тематики цього навчального посібника було бажання автора створити для студентів, що здобувають освітній рівень бакалавра, можливість закріпити набуті знання, навчившись розуміти окремих *комплекс* або *ансамбль* у повноті його зв'язків, відчувати, як засобами пластики й живописної фактури розвивається й інтерпретується архітектурна форма аж до зміни її морфології. Вивчення дисципліни дасть змогу студентам розвинути здатність уявляти й осмислювати складну багатокомпонентну пам'ятку, відчувати її ауру.

За своїми значеннями поняття *комплекс* й *ансамбль* є близькими. Загалом окремих художній образ завжди синтетичний. Тому в процесі створення мистецького твору *синтез* присутній обов'язково. Він основний, а допоміжним є *аналіз*. Додамо, що латинський термін *compositio* (*композиція*) є синонімом до грецького слова *synthesis* (*синтез*) [1, VIII, с. 828]. Отже, поняття *синтез* і *композиція* етимологічно пов'язані функцією взаємодії.

Дослідники цієї проблематики створили декілька класифікацій типів взаємодій. Так, Олег Швидковський у 1970-ті роки виділив два види синтезу мистецтв:

- поєднання художніх предметів, творів із різних видів і галузей в одній споруді;
- їх поєднання в просторовій композиції, сформованій із кількох споруд [11, с. 22].

Віктор Власов виокремив такі чотири послідовні рівні взаємодій:

- взаємодію частин однієї форми між собою як «гармонійну композицію»;
- взаємодію кількох самостійних композицій як «ансамблеву композицію»;

– взаємодію окремих видів мистецтва в єдиному художньому просторі та часі;

– взаємодію мистецьких стилів та історичних типів мистецтва через контекстуалізм, стилізацію, еkleктику [1, VIII, с. 826–828].

На противагу концепції О. Швидковського в 1970–1980-ті рр. у працях Г. Степанова теорія синтезу мистецтв розвинута в цілісну ієрархічну систему підпорядкувань, множинність відносин, взаємодію самостійних груп. У різних своїх працях він виділив способи мистецького моделювання відкритого і закритого типів простору комплексними засобами архітектури й образотворчих мистецтв [8]. Важливою для масштабних мистецьких проєктів учений визнав тріаду *дійсність – мистець – глядач*. На його думку, моделлю сприйняття в синтезі мистецтв є взаємодія двох рівнів – перцептивності (чуттєвості) та змістовності (історичний і соціальний контексти). На чуттєвому рівні глядач сприймає декоративні характеристики *арт-об'єкта*, сприйняття його змісту через меморіальний контекст і розуміння окремої епохи. Тому твір синтезу мистецтв є частиною єдиного культурного простору і має набагато складнішу будову, ніж твір окремого виду мистецтва.

Для синтезу Г. Степанов виділив як найважливіші елементи зв'язків. В архітектурі – це тектоніка й простір, для скульптури – пластика форм, для живопису – колорит і малюнок. У конкретній пам'ятці вони взаємодіють у єдиному образі та як єдність сприймаються глядачем (користувачем). Якщо така цілісність не досягнута, замість синтезу виникає антисинтез, який нівелює мистецькі якості пам'ятки.

Ансамблевість художнього мислення характеризує згармонізованість складних багатокомпонентних архітектурних об'єктів. В. Власов влучно назвав *ансамбль* особливою поліфонічною композицією, яка складається із самодостатніх окремих частин [1, I, с. 296–298]. Вони й утворюють просторові зв'язки. Ці зв'язки контрастні або суголосні залежно від художнього рішення. Водночас, ансамблі історично змінюються. Є багато прикладів, коли історичний ансамбль формувався упродовж багатьох століть під впливом різних стилів, зберігаючи єдність зв'язків та образів і *симультантність* як одночасність сприйняття. В ансамблі відбувається рух від об'єкта до об'єкта, де взаємодіють форми, величини, групи. В інтер'єрі також взаємодіють різночасові предмети, зберігаючи ансамблевість. Водночас інтер'єри, створені на одному хронозрізі можуть бути еkleктичними.

Особливу увагу варто приділити питанню зв'язків між поняттями *синтез* і *стиль*, оскільки обидва вони дають змогу вивчати мистецтво на рівні узагальнень. Відомо, що стиль окреслює образи художнього й культурного простору певної епохи та її соціуму, який цей простір формує на основі історичного світогляду й ідеології епохи. Натомість синтез пов'язує епохи та стилі між собою. У мистецтвознавстві питання, чи можливий синтез поза стилем, розглядали вже не раз, так само, як і питання про синтез не для стильової єдності [7]. Унаслідок дискусій дійшли висновку: синтез і стиль пов'язані, хоча і не тотожні в класичних мистецтвах. При цьому синтез має значно ширші завдання – перехід за межі стилю і певної культури в практичну галузь. Підтверджено, що проблема синтезу – це проблема універсальних зв'язків, що влучно названа «синтетичним досвідом епохи». Людина – творець і стрижень єдиного синтетичного задуму, нового синтезу, пов'язаного з промисловим дизайном новими технологіями й матеріалами. При цьому механізмі традиція від класичної розвивалася в напрямі постійних еволюцій і перетворилася у масову культуру. Цей механізм, на думку дослідників, і пов'язує різні епохи і культури.

Отже, у кожному **арт-об'єкті** незалежно від його масштабу важливою є взаємодія його тектоніки і навколишнього простору. У тектоніці насамперед виявляються логіка, структура, ритми і пропорції. Простір формує контрасти кольору, пластики, нюансів форми.

Для розуміння конкретних пам'яток важливими складовими аналізу є їх *функція* і *форма*, *архітектоніка* художнього образу. Перша обумовлена набором архітектурних завдань, друга – матеріально втілює технічні, конструктивні, художні, естетичні параметри. Форма взаємодіє з культурним середовищем. Незалежно від історичної епохи, художнього стилю, технічних досягнень суспільства в кожному складному *арт-об'єкті* вітрувіанська співдружність параметрів «міцність-користь-краса» завжди залишиться актуальною, а відтак універсальною. У цьому контексті функціональність, конструктивність і декоративність переважної більшості елементів пам'ятки є нероздільними. Схему аналізу окремої архітектурної пам'ятки наведено в додатку 1.

Питання для самоперевірки

1. Охарактеризуйте суть і різницю понять *синтез* та *аналіз*.
2. Прокоментуйте подібність і відмінності між поняттями *синтез* і *стиль*.

3. Визначити зміст поняття *комплекс* та *ансамбль* як синтетичних архітектурно-оздоблювальних творів.
4. Проаналізуйте, що досліджує *синтез мистецтв*.
5. Визначити предмет наукового дослідження *синтезу мистецтв* як галузі мистецтвознавства.
6. Проаналізуйте головні історичні етапи виникнення й розвитку найважливіших концепцій *синтезу мистецтв*.

Література

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004–2010.
2. Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев : сборник. Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. 148 с.
3. Земпер Г. Практическая эстетика ; пер. В. Г. Калиша. Москва : Искусство, 1970. 320 с.
4. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. Москва : Стройиздат, 1986. 288 с.
5. Иоффе И. И. Избранное. Ч. 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Москва : Говорящая книга, 2010. 655 с.
6. Кристопчук М. Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі : навч. посібник / упоряд. В. Бадяк ; МОН України, Львів. акад. мистецтв. Львів НТШ, 2002. 252 с.
7. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва : Искусство. 1982. 192 с.
8. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Ленинград : Художник РСФСР, 1984. 319 с.
9. Фаворский В. А. Литературно-творческое наследие. Москва: Сов. художник, 1988. 588 с.
10. Чернявський В. Г., Кузнецова І. О., Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Синтез мистецтв : навч. посібник / МОН МС України, Нац. авіаційний ун-т. Київ : НАУ, 2019. 320 с.
11. Швыдковский О. Искусство взаимодействия // Синтез искусств в архитектуре общественных зданий. Москва : Сов. художник, 1974.

Розділ 1. МИСТЕЦЬКИЙ СИНКРЕТИЗМ У ДАВНІХ І ТРАДИЦІЙНИХ ПАМ'ЯТКАХ, КОМПЛЕКСАХ ТА АНСАМБЛЯХ

1.1. Особливості ідеології та художнього змісту пам'яток у державах Стародавнього світу

Для аналізу проблеми застосовуємо поняття *синкретизм* у розумінні непорушних канонів, що сформувались і діяли в релігійних суспільствах. Синкретична модель візуальної картини світу і культурного ландшафту, що формується як архітектурний пластично-образотворчий простір у таких суспільствах пов'язувала в єдине ціле місце, природу, архітектурні об'єкти, поселення / міста. Загальна форма міста також була обумовлена сакральними параметрами та закріплена численними будівельними ритуалами. У давніх цивілізаціях форма міста або головного храму була знаряддям Бога і влади. Яскравим прикладом тому була споруда Ангкор Вату в Камбоджі – храму, у композиції якого втілилась сакральна модель конюшень бога Агні.

Давні народи в минулому створили перші нормативні теорії своїх ідеальних міст, які насамперед були релігійними центрами. У ритмі життя в такому місті було візуально встановлено світовий порядок. Окремі національні моделі цивілізацій стародавнього світу вплинули на всю майбутню історію містобудування. Однією з найуживаніших у Західній Європі архітектурно-планувальних моделей стала китайська. Вона містила в собі уявлення про функціональність і символіку кольорів, ґрунтувалась на орієнтуванні за сторонами світу. Звідси темний колір холодної півночі й потреба архітектурних загороджень на цій стороні міста, відкритість теплої південної сторони, божественність сходу і поховальна функція західної околиці міста. Сітки вулиць у цій моделі мали внутрішню ієрархію підпорядкувань. Будівельно-планувальний простір давніх китайських міст водночас мав виразну символічну опозицію право / ліво за розподілом влади.

Канонізованими у давніх традиціях були будівельні матеріали і відповідні технології їх обробки, які формувались століттями. Так закріплювались перевірені практиками традиції. Унаслідок такого відбору правила створення міст у давнину набули універсального характеру формотворення. В усіх відомих випадках головною міською структурою вважалась головна осьова, яку використовували для церемоній

і процесій. Вона мала відповідне огороження й архітектурно-символічні вузли насамперед у місцях переходів на бічні вулиці.

В Індії застосовували модель, пов'язана з формою *мандорли*, структуруванням за допомогою концентричних кіл і взаємодією сакральної формотворчої пари – квадрат у колі. Така модель знайшла своє втілення при плануванні та зведенні міст Мадурай і Пальманови.

У народів Мезоамерики священна осьова мала вигляд монументального проспекту з вираженою символікою орієнтації за сторонами світу. Тому на північній околиці головний проспект пересікала друга монументальна магістраль, утворюючи хрещату структуру. На цьому перетині формувались два центральні квартали та їх найважливіші вузли – ринок й адміністративний центр. Уздовж центрального проспекту та його північного завершення споруджували пірамідальні платформи, храми, великі найважливіші споруди. Усю житлову забудову було визначено регулярною сіткою квадратів. Так формувалась система кварталів як місць колективних помешкань різних соціальних груп вільних громадян, серед яких, насамперед ремісники різних професій, торговці тощо.

В узагальненому вигляді модель давнього міста була внутрішньо ієрархічною. У ній чітко виділені центр і периферії, верх і низ, ліве та праве, велике й мале. Існування цього архітектурно-образотворчого образу передбачало візуальне прилучення до нього усіх мешканців і їх захист. Тому давні міста були внутрішнім захищеним простором для свого населення опозиційним ворожому зовнішньому. Огородження в таких містах – символ оборонності. Усі давні цивілізації корелювали свої міста з ландшафтом. На цій давній основі з часом сформувались різні національні моделі гармонійного сакрально-мистецького устрою.

Найдавніші міста в усіх давніх цивілізаціях виникали в священних топосах і за своїми планами і загальною забудовою являли собою цілісні центричні композиції ієрархічного типу, в основі яких були взаємопов'язані конкретні форми, що вважались священними. Так, перша столиця давнього Єгипту Мемфіс символічно виник на першому порозі Нілу як медіатор між долиною і дельтою живодайної ріки і як символ об'єднаної держави.

У гігантських композиціях давніх міст священний центр незалежно від геометрії розташувань займав храмовий ансамбль. Такі ансамблі доповнювались з плином віків і мали складну побудову. Прикладами насамперед є храми і храмові ансамблі Давнього Єгипту,

Месопотамії, Греції, Риму. Кожен із давніх народів залишив по собі пам'ятки, у яких конструктивні й оздоблювальні системи ґрунтувалися на проектах із різною сакральною традицією і мотивацією. Тому, розглядаючи усі складові такого ансамблю, ми повинні з'ясувати чому давні митці застосовували саме такі вирішення і прийоми, які уявлення покладено в основу тих чи інших конструкцій і форм. Інший найважливіший синтетичний твір давніх цивілізацій – гробниця. Розглянемо найважливіші особливості цих двох типів споруд.

Кожен із давніх народів залишили по собі *архітектурні ансамблі*, у яких конструктивні й оздоблювальні системи ґрунтувались на проектах із різною сакральною ідеологією і світоглядом. **Для аналізу й цілісного сприйняття такого ансамблю виділимо найважливіші моменти:** принципи вибору місця; моделювання простору ансамблю з урахуванням частин світу; особливості архітектурної конструкції та її взаємозв'язок із формою; декоративні системи споруди / ансамблю, їх зв'язок із формою і конструкцією наведено в додатку 1.

У **Давньому Єгипті** символізм пронизував усі будівельні традиції від вибору місця для комплексу до найменших його деталей. Найбільш ранній тип палацу, спорудженого з дерева, сформувався в період Раннього Царства й має символіку храму та присвячений конкретному божеству, емблема якого розташована на головному фасаді. Небо в таких палацах відповідає пласкому даху.

Сакральними центрами в палацах-храмах були кімнати для моління, у технології зведення яких застосовували тростинові конструкції на дерев'яній основі. Залежно від особи бога палацу молельні мали різне оформлення. Сакральним центром палацового простору була статуя, у яку вселялась душа місцевого царя. Статуя водночас була сакральним суб'єктом для проведення щорічного царського обряду *хеб-сед*. Такі уявлення сприяли особливому розвитку облаштування приміщення для статуй, а ритуал *хеб-сед* сформував традицію кенотафу, що споруджувався для скульптури старого померлого царя. Отже, на цьому етапі мистецтво Давнього Єгипту не знало бальзамування, і розвивало скульптуру в контексті єдиного ритуалу *хеб-сед*, що визначав усі канони структури палаців, облаштування їх приміщень і стилістику статуй.

Найдавніша система символів була пов'язана із західним напрямом, який символізував смерть. Розвиток землеробства в Додинастичний період, що ґрунтувалось на системі штучного зрошення, сприяв розвитку сонячних культів і застосування східної орієнтації померлих,

а відтак перенесення орнаментальних систем і сакральних предметів (мальованого керамічного посуду) до східної стіни. Звідтоді дві системи співіснували.

У Ранньому царстві окреслився перехід до кам'яного зодчества з цегли-сирцю й вапняку. Відбувалося технічне удосконалення кладки, зокрема застосовували камінь ромбоподібної форми (піраміда Снофру). Після об'єднання Єгипту в III тис. до н. е. відбувався процес еволюції типів храмів, збільшення їх розміру, зокрема по вертикалі. Найпоширенішим став «гіпостильний» тип храму.

Піраміди за структурою являли собою ансамбль споруд, у якому всі частини врівноважені розташуванням за принципом центр і периферія, відділені стіною від інших споруд. До східної стіни піраміди примикав заупокійний храм. *Ансамбль* містив дорогу, захищену скульптурами вотивних тварин і зазвичай розташовувався на межі пустельних і зрошених земель, орієнтуючись головним фасадом до Нілу. Давньо-єгипетські споруди вписувались у суворий гірський ландшафт, власне вирубувались у ньому. Поблизу штучно створювали озера як символ народження світу-порядку з води-хаосу.

Плани пірамід приховують у собі священні фігури часом подібні до тризуба та ламаного хреста, що визначають сакральний центр споруди. Ворота до піраміди, споруджені з півдня в куті, набувають особливої монументальності й підсилені двома баштами. У структурі гробниці у Давньому Царстві обов'язковими стають дві усипальниці, одна з яких порожня як символ влади фараона на півночі й півдні держави, залишаючи другу. Вхідна частина пов'язана з вкрай лаконічною системою декору – кольоровий акцент матеріалу кам'яних плит, що ними облицьовували стіни.

Внутрішні приміщення облицьовані зелено-синіми кахлями з тростиновим плетивом. Основний мотив настінних зображень пов'язаний із темою-універсалією про відродження життя. Серед композицій цього типу насамперед «сад-рай», утілений різними засобами: зелений колір ґрунтування; ліс-колонада в *гіпостильному* типі храмів. З рідкісних зображень, пов'язаних із темою відродження, риба тилапія з ікринкою в роті.

Вузлами архітектурної композиції були і *мастаби*. Вони мали охоронців, утілених у круглій скульптурі (голови волів у гробниці цариці I династії Хер-Нейт у Саккара). Зооморфні зображення мають вотивну символіку супутників небіжчика, тому їх місце – у схованках мастаб (прикладом є алебастровий павіан у похованні Нармера).

З появою традиції бальзамування формується сакральна ідеологія саркофагу, який за семантикою тотожний палацу і функціонував у символічному ланцюжку палац-гробниця, саркофаг і скринька. Саркофаги у своїй формах також пов'язували з зооморфними образами сторожі. Серед образів охоронців насамперед леви.

У міру розвитку міфології віровчень про групи-родини богів формувалась скульптура з відповідною іконографією сюжетів. У Давньому Царстві священними предметами вже були скульптурні тріади богів. Поруч із найдавнішим ритуалом *хеб-сед* поширився царський ритуал Осиріса. У скульптурі Давнього Царства нові типи зображень – насамперед побутові сцени, придворні карлики, джети (обслуга фараона), жіночі богині з дітьми, музики, ремісники й ін. Сюжети на рельєфах у рядах мали ієрархію оповідей або розгортання священного сюжету – стрічками без пропусків.

Характерність загальному образу ансамблю надавали колони, які, залежно від періоду, мали різну форму і структуру. Традицію колонад особливо розширили в добу Середнього царства. Формувалась їх поліхромія, що ґрунтувалась на поєднанні смуг червоного, зеленого, блакитного та жовтого кольорів. У капітелях застосовувались три головні мотиви – тростина, лотос, папірус.

В інтер'єрі священну композицію доповнював ритуальний посуд, який утілював символіку поминальної трапези для небіжчика. Місцем для нього була західна, а в міру розвитку сонячних культів східна стіна мастаби. Інтер'єри також наповнювали керамічною антропоморфною і зооморфною скульптурою, яка відтворювала тих, хто мали обслуговувати небіжчика на тому світі.

Висновок. Отже, в історії Давнього Єгипту мали розвиток кілька типів храмів, що мали різні художні обличчя. Серед них – грандіозні ансамблі, ядро яких складалося з віддаленого святилища, оточеного службовими приміщеннями, великого залу наосу (гіпостилю) з колонадами перед ним для обраних, двору з портиками для прихожан. Споруди без вікон освітлювались крізь стволи колон і віддушини в стінах (одночасно вентиляція). Стіни суцільно заповнені текстами та символами в рядах, виконаними поліхромним *контррельєфом*. Ці зображення являють собою цілісний сюжет, викладений засобами монументального мистецтва. У кожній пам'ятці ми стикаємося з різними сюжетами. Їх komponування безпосередньо було пов'язане з тематикою окремого приміщення і важливим для ритуалів, що відбувались у визначені календарні терміни. Монументальна скульптура і графіка

тут взаємодіяли з архітектурою. З внутрішнім храмовим простором був пов'язаний і набір керамічного посуду ритуального призначення. У ньому залишали їжу для померлих. Звідси строго визначені набори мотивів у його декорі. Усі елементи такої пам'ятки являли собою нероздільну цілісність ритуальних, функціональних і художніх змістів.

Вхідна частина комплексу захищена пілонами-стовпами, які в майбутньому стали колонами, а потім скульптурами-обелісками. Єгипетські храми мають вкрай ускладнену структуру, оскільки їх століттями добудовували, перетворюючи в ансамблі. Водночас споруджували малі храми. Такими, зокрема були храм Сфінкса і храм Хнума на острові Елефантині. Комплекс храмів містив алею, обрамлену вотивною скульптурою, яка формувала внутрішній простір і захищала його. Архітектурні ансамблі були в семантичному зв'язку ланцюжка реалій «гробниця – храм – сад – місто – вічний горизонт». Поховальні та храмові комплекси Давнього Єгипту за своїм розташуванням були взаємопов'язані, а отже, взаємодіяли. Так, храм цариці Хатшепсут розташований на одній осі з карнакським храмом Амона через гору і поруч із храмом Ментухотепа, засновника XVIII династії як символічне втілення вищої влади.

У Давній Греції для забудови як священні місця зазвичай обирали висоти, пагорби, гори або узбережжя. Витягнуті квартали міст були розділені вузькими вуличками, що пов'язували більші проспекти. Повсюдно у цьому плануванні витримували прямий кут. Такий малюнок плану застосовували в Елладі незалежно від топографії й рельєфу. Такі регулярні сітки кварталів визнані найпростішими планами для тимчасових і постійно існуючих поселень. У Давній Греції існувало багато прикладів застосування цієї системи, що отримала назву сітки Гіпподама. У майбутні епохи вона була однією з найживаніших у містоплануванні.

Виділення сакрального центру поселення співпадало з храмом, храмовим комплексом, почесними похованнями. Місця для храмів залишалися незмінними – нові проекти зводили на раніше обраних для храмів топосах. Модель планування найважливіших частин в античних містах розвивалася від центру до периферії. Важливим орієнтиром було море або водойма.

Ордерна система будівництва у Давній Греції передбачала співдружність інженерії, зодчества, рельєфних і живописних оздоблень. При цьому в історії античної цивілізації вона еволюціонувала й мала значну варіантність будівельних композицій. Адже комплекси й ансамблі

давньогрецьких міст створювали й розбудовували на місцевих регіональних традиціях, оскільки вкрай роздроблена Греція була заселена численними малими народами.

Поступово пройшовши етапи архаїки, класики й еллінізму на теренах Давньої Греції виникали храми глибинного прямокутного простору. У їх структурі на поздовжній осі виділяли головну частину – *целлу*, що із заходу мала вхідний *пронаос*, а зі сходу в архаїці – *адітон* з жертovníком і скарбницею. Особливістю розташування давньогрецького храму була східна орієнтація входу. Ці поняття пов'язані з уявленнями про ритуальність моменту, коли перші промені сонця мали освітити внутрішній простір храму й відбитися у *хрисо-елефантинній* скульптурі божества, якому присвячено храм. Ритуали виконували біля храмів, а не всередині.

У різних пам'ятках цих періодів спостерігається розвиток *доричного ордера* від вільних трактувань до канону та компоновання колонад з різними співвідношеннями колон. Окремо в пам'ятках VII – VI ст. до н. е. у храмах північно-західних районів Малої Азії застосовували менш відомий *еолійський ордер*. У добу класики канон *доричного ордера* співіснував з *іонічним ордером*, канон якого у той час ще формувався, а у завершеному варіанті ґрунтувався на більш витончених вертикально домінуючих пропорціях, використанні мармурів, стрічковому фризі. Практика застосування іонічних колон створила варіанти їх сполучення зі стінами з допомогою малих перегородок. Вони (останні) формували бічні об'єми, що нагадували *капели* (храм Аполлона Епікурія в Бассах). В окремих спорудах того періоду ці два ордери співіснували (Скарбниця афінян у Дельфах). Водночас у давньогрецькій класиці архітектори вже застосовували *псевдопериптери* (храм Зевса в Акраганті), що передбачало укріплення стін стовпами. В інших пам'ятках в іонічні колонади вводили окремі колони коринфського ордера.

У будівельних практиках спорудження колон відбулися зміни в матеріалах. Для цього на початку використовували дерево². Пізніше перейшли на їх виготовлення з м'яких порід каменю. Конструкції на колонах для захисту фасадів мали значний винос черепичного даху зі спеціальним жолобом-«симою», який захищав сирцеві стіни від замокання. Традиція ордера засвідчує застосування в різні епохи

² У первинному розумінні поняття *архітектоніка* передбачало саме спорудження дерев'яних конструкцій.

в різних місцевостях Давньої Греції різних ордерних типів – канонічних і перехідних.

Кам'яну кладку ззовні тинькували, а всередині оздоблювали фресками трьох типів, що виникли поетапно в різні історичні періоди. *Доричний антаблемент* став першим найпростішим прикладом художніх зображень в опорних вузлах споруди, де тектоніка й декор взаємодіяли. Скульптурні фрагменти у вигляді *метоп* і *тригліфів* пов'язали в *антаблементі* конструкцію опор з пластикою фризу.

Інтер'єр античного храму анфіладного типу визначав усі функції в трьох приміщеннях – *наос, целла, святая святих*. Композиційним центром храму була скульптура, зазвичай *хрисоелефантинного* типу, освітлена сонячними променями, що проникали крізь відчинені двері. У скульптурі й живописі розвивалась іконографія сакральних сюжетів, пов'язаних із образами різних богів. Вона ґрунтувалась на місцевій міфології й політичних подіях (героїка *тироноборців*, Троянська війна, греко-перські війни). У зображених подіях діяли боги. Велетенська статуя Афіни Промакос (*та, що стереже*) стала головною організуючою вертикаллю Афінського Акрополя і водночас уособленням кількох змістів. Її функція захисниці міста ґрунтувалась на семантиці здобутої в перемозі над ворогом сили, оскільки статую було вилито з мідної зброї персів, здобутої в битві при Марафоні [4]. Блиск шолому та меча Афіни слугували маяком для мореплавців. Вона – медіатор між Парфеноном та Ерехтейоном, богиня що панувала над Акрополем і добре продивлялась здалеку, зникаючи при наближенні до ансамблю, за стінами і пропілеями. Лише потрапивши всередину ансамблю на майдан людина опинялась перед цією скульптурою.

В *еллінізмі* в містобудівних образах доби відчутною стала еkleктична складова. Прикладом тут може бути відома гробниця Мавсола в Галікарнасі, споруджена в 353 р. до н. е. демонструє синтетизм античної і східної традицій. Її пірамідальна форма з деформованою пропорцією співвідношень колонади в середній частині та цоколя, вивела на перший план скульптурне начало, перетворивши споруду на п'єдестал цареві, який разом із дружиною зображений на квадризі та є ключовим символом споруди. Сюжети виконані в рельєфі тут лише декоративні, оскільки не пов'язані з особою Мавсола. У міському ансамблі цього періоду склалась традиція домінування не храму, а царського палацу. Його інфраструктуру сформували, з'єднані у цілісну панораму сади, театр, арсенал, гробниці, музей тощо.

Тривалі археологічні дослідження дозволили науковцям відтворити не лише храмові, а й житлові комплекси, з'ясувати їх загальні й локальні характеристики. Давньогрецькі житла конструктивно й системою оздоблень пов'язані з основною античною ордерною традицією. Ідея використання *периптера* в житлі еволюціонувала у *перистильний* тип будинку, де відкритий простір центральної частини поєднувався з закритим простором кімнат. Житло Давньої Греції сьогодні визнане біокліматичним зразком *сонячної архітектури*. У ньому виділявся передній фасад, орієнтований на південь. Найбільш захищеною, відповідно, був північний фасад, який утеплювався. Таке житло було енергозберігаючим.

Перистиль забезпечував житлу освітлення, вентиляцію і гідроклімат, адже в ньому на гальковому покритті споруджували фонтан в оточенні рослин. Це відкритий захищений простір, де мозаїки покриття поєднувались із фресковим настінним розписом. Останній не лише оздоблював, але й зберігав стіни від руйнування й пошкоджень. У цьому контексті *перистиль* формував ілюзійний простір, який обрамлював і взаємодіяв із замкненим. Житлові приміщення мали опалення (спарена кімната з вогнищем-*ойкосом* і димоволоком) і водопостачання (ванна сполучена з кухнею).

Структурно давньогрецьке житло поділяли на чоловічу і жіночу частини. Чоловіче приміщення *андрон* розташовували у південній частині житла. Саме тут греки вперше застосували вікна для освітлення. *Андрон* був найважливішою складовою давньогрецького обійстя. Він – парадний і ритуальний центр житла, найбільш оздоблений і найкраще освітлений. Його живописне оздоблення ґрунтувалось на найдавнішому в Елладі структурному живописі, який імітував сирцеву кладку внизу, що переходила в однотонне центральне поле і підкреслювалась угорі виконаним живописом карнизом.

У жіночій частині нерідко застосовували й лаконічнішу систему оздоблення – трьома однотонними рівновеликими смугами в рапортному повторенні – червоною, жовтою й білою від низу й до гори. Згодом цей тип доповнили квітковими композиціями фризового або букетного характеру, а ще пізніше – міфологічними сюжетами. Ці різночасові живописні системи співіснували й для майбутніх мистецьких проєктів стали універсальними. Жіноча половина в затильній або горішній частині мала власний центр-кімнату – *гінекей*. Його живописне оздоблення мало відповідну символіку та набір образів.

У житловий простір органічно вписувались стаціонарні і переносні меблі – ложі, лави, столи, скрині, що у їх оздобленні застосовувались різьблення й інкрустація. У помешканні вони були узгоджені за розмірами і встановлювались на низькому рівні. Допоміжним декоративним засобом давньогрецького інтер'єру був текстиль – покривала і подушки малих розмірів. Важливим доповненням образу житлового простору був посуд кількох типів – великі форми для підлоги, менші – на полиці й у стінні ніші, малі форми – для підвішування. Окреме значення для житла мала дрібна пластика – боги, що знаходились біля домашнього вогнища на жіночій половині й утілювали ритуальну складову інтер'єру [6].

Висновок. Сакральні споруди Давньої Греції визначали головні вузли в плануванні міст і були пов'язані з площею, маркованою скульптурою. Це насамперед визначало їх соціальну функцію. Давньогрецькі житлові та храмові комплекси поєднують у своєму образі гармонію духовного й фізичного. Вони композиційно врівноважені, ясні, що обумовлено законами архітекtonіки. Мистецький *синтез* у полісах Давньої Греції ґрунтувався насамперед на взаємодії архітектури та монументальної і декоративної скульптури. Ця співдружність була передбачена зодчими вже на етапі інженерних розрахунків і прийомом маскування кам'яної кладки накладними прикрасами фризу та фронту. Утілені в скульптурі сюжети на фасадах визначались відповідно до сторін світу і закріплювали тематику пам'ятки. Водночас доричні *метопи* за сюжетами були ізольованими зображеннями, а в іонічних сюжет розгортався стрічкою по горизонталі від події до події. Символіка ансамблів виявляє складну ієрархію тем і сюжетів, а відтак тематику споруди, втілену засобами скульптури.

Символіка гендеру пропорцій і декоративних систем ордерів сформувала уявлення про маскуліність доричного ордеру, фемініність іонічного. Скульптури в структурі храмів слугували вертикальною віссю багатьох споруд. В окремих пам'ятках особливо відчутною є антропічність масштабів, наприклад, портик Кор Ерехтейону.

Системи храмових водостоків мали екологічну складову – зібрану дощову воду використовували в щоденному побуті. Усі храми Давньої Греції мали індивідуальне обличчя й різні проектні вирішення – симетрія або асиметрія в побудові фасадів, застосування різних типів портиків, канонічне або вільне співвідношення колон тощо.

Живопис у давньогрецьких пам'ятках мав різну вагу залежно від місця розташування. В екстер'єрі архітектурних фасадів він мав допоміжне значення і вживався для поліхромії скульптурних рельєфів. Взаємодія тут червоного і синього ефектно підкреслювала ясність членувань світлих стін. Натомість в інтер'єрах і у внутрішніх дворах гіпостилю живопис набував важливого самостійного значення – був прикрасою і захистом стін. Окрім настінних фресок важливу організуючу й декоративну роль в облаштуванні помешкань мав мозаїчний набір підлог, що майстерно викладались у двориках *гіпостилю* з ретельно підібраних камінців у техніці *опус барбарікум*.

Тому, дослідивши окрему пам'ятку в послідовності *проект – структура – форма – оздоблення*, студенти зможуть встановити її цілісний синтетичний образ, з'ясувати для себе характер взаємозв'язків між технологіями будівництва й оздоблення. Системний аналіз пам'ятки також допоможе встановити й інші важливі її риси – екологічність, комфортність, захищеність, сакральність.

Мистецтво **Давнього Риму** виявило особливу здатність до запозичень і створило у їх конструктивному переплавленні нові синтетичні форми. Основою для розвитку будівельно-оздоблювальних ідей давньоримської цивілізації стали етруські конструкції арки й куполу, а також давньогрецькі ордери. Завдяки інженерним ідеям і сформованим технологіям ці запозичення були перетворені давніми римлянами в цілісну викінчену систему, що дала мистецтву наступних історичних епох так звану *римську архітектурну ячейку*, у якій синтезувалися будівельна й скульптурна складова. Її ядром стала арка з *архівольтом*.

Відштовхнувшись від етруських напрацювань, давні римляни удосконалили систему *коробових склепінь*, доповнивши їх клинцевими поперечками, які технічно дали змогу продовжити стіни і сприяли подальшому розвитку прийомів *стереотомії*. Водночас *кесонні сітки* софітів стали новим словом декоративного й акустичного удосконалення системи *коробового склепіння*. У дерев'яних конструкціях римляни нерідко вживали *дахи на кроквах*. У найважливіших державних спорудах така конструкція виконувалась із бронзи. Прикладом цьому є портик Пантеону.

Римляни також сформували нові модифікації етруських і грецьких ордерів, об'єднавши в одній капітелі елементи *іонічні* й *коринфські*, створивши історичні варіанти *композитного ордера*, у якому нерідко відчутною є втрата співмірності і, підпорядкувавши його новим завданням.

Важлива декоративна складова давньоримського зодчества – *аркада*, що ввела в конструктивну систему *імпост*. З розвитком інженерної думки ярусні аркади, використовуючи конструкцію колони, сформували *септизоній*, у якому ярусами було поєднано всі *ордери* – монументальний доричний у нижньому рівні, легші та більш витончені – у верхньому. Саме прийом *септизонію* забезпечив спорудам особливої пластичної графіки, яка втілилась у численних варіантах карнизів, по яких рух формотворчих горизонталей членувався комбінаціями дрібних мотивів конструкції – *модільонами* та *зубчиками*.

У скульптурному оздобленні верхнього краю споруди чергуванням гладких і заповнених рельєфами смуг майстри концентрували увагу на одній з частин *антаблемента* або на *фризі*, або на *архітраві* й *карнизі*. У такий спосіб вони шукали нові прийоми скульптурної виразності архітектурної споруди та створили в цьому контексті чимало варіантів.

Колористика давньоримської архітектури безпосередньо була пов'язана з будівельними матеріалами і техніками. Для будівництва на першому етапі зазвичай використовували *травертін* (вулканічний туф) або *пеперін*, доволі м'яку пористу породу. В епоху імперії активно вживали мармур. Оскільки кладка є малоприсадною для орнаментування, римляни створили різні варіанти облицювань, у яких сформувались імітації *рустувань* або *пілястрів*, формуючи площини та фактури з різним співвідношенням світла й тіні. Світлотіньові градації були особливо ефектними при спорудженні черепичних покривель у техніці *риб'яча луска*, що виконували з півкруглої черепиці.

Живописність давньоримської архітектури втілилась у багатьох контекстах, насамперед у своєрідних вирішеннях введення споруд у рельєф і створення ландшафтного середовища для формування їх максимально виразних образів, нерідко з ефектом раптовості. Житлова архітектура Давнього Риму насамперед включає *домус* і *віллу* з цегляно-сирцевими, глинобитними чи дерев'яними стінами. Вони мали не декоровані фасади, зрідка лише з імпостованими або профільованими одвірками. Будинки мали незасклені вікна з ґратами. Залежно від регіону будинки були *атріумного* типу, як насамперед у Римі або з внутрішніми двориками *каведіумами*, наповненими рослинами, з фонтаном або резервуаром для водозбору. Цей тип житлових споруд виявлено в Помпеях.

У римських будинках, на відміну від греків не застосовували димоходи. Вогнище знаходилось у центрі й дим вільно виходив у верхній отвір будинку. Функціональний розподіл кімнат сформував розвинену їх номенклатуру – невеликі камерні кімнати – *кубікули*, відкриті прохідні зали *таблініуми*, які залежно від призначення мали відповідне умеблювання й оздоблення.

Атріум як сакральний, архітектурний і житловий центр мав 5 конструктивних різновидів. Символічно пов'язаний із давньогрецьким *мегароном*. Саме тут встановлювали вівтар для богів (*ларів* і *пенатів*, що їм приносили жертви), який мав пластичні або живописні системи оздоблень. В *атріумі* на полицях у нішах-*екседрах* або в спеціальних шафах зберігали поховальні маски родичів, а пізніше – їх скульптурні погрудні зображення. Порядок розташування таких масок або скульптур утворював *родинне дерево*. *Атріуми* особливо насичено прикрашали – мармурами, мозаїками, фресковими або енкаустичними розписами.

Стіни кімнат оздоблені в кількох варіантах – облицьовані різнокольоровими мармурами, розписані фресками, але частіше енкаустикою. Це створювало кольорову насиченість інтер'єрів, їх поліхромію, у якій насамперед були присутні чорний, білий, вохристий і червоний кольори. У сюжетах розписів різні побутові сцени, архітектурні панорами міст, орнаментальні замкнені композиції.

Загалом в оздоблювальних системах давньоримських інтер'єрів взаємодіяли мозаїки та фрески. На відміну від оздоблювальних традицій давніх греків, мозаїки в римлян застосовували не лише на площинах підлог, а й на криволінійних поверхнях склепінь і циліндрах колон. Римляни опанували всі найважливіші системи мозаїчних наборів – *опус барбарікум* (галькові набори підлог), *опус тесселатум* (набір із *тессер* середньої фракції / модуля для стін і склепінь), *опус вермікулатум* (дрібної фракції смальта для малих композицій, розрахованих на близький огляд) і, нарешті *опус сектіле*, що давала можливість створювати аплікаційні орнаментальні композиції з тонко нарізаних площин кольорового каміння.

Поширені у давніх римлян бронзові меблі й текстиль із плином століть сформували особливу стилістику пишності, насиченості укрупненими орнаментальними мотивами. Характер цих композицій підкреслювала кайма як ознака знатності.

Висновки. У Давньому Римі художній синтез у пам'ятках й ансамблях відбувався в контексті розвитку принципів архітектурної *стереотомії*. Склепінчасті конструкції сприяли створенню сферичних і циліндричних поверхонь, які потребували нових прийомів художнього підкреслення. Для фактурного і колористичного трактування опорних вузлів були створені кесонні структури та мозаїчні композиції. Для збагачення структури внутрішнього простору сформувалися різноманітні ніші – екседри, люнети.

Римська традиція героїчна, функціональна, а в епоху Імперії пишна. Відштовхнувшись від напрацювань у техніці «сухої кладки» римляни створили технології розчинів і монолітних стін. На теренах імперії, на тлі чіткого розмежування західної і східної будівельних традицій, отримали свій розвиток різні регіональні будівельні школи, серед яких, зокрема, Корі, Помпеї.

Питання для самоперевірки

1. Розкрийте суть різниці змісту понять *синтез* і *синкретизм*, наведіть приклади.
2. Знайдіть чинники, які є типовими і локальними в архітектурно-оздоблювальних характеристиках давньоєгипетських ансамблів.
3. Розкрийте планувальні й семантичні особливості взаємодії давньоєгипетських *ансамблів* і ландшафту.
4. Охарактеризуйте образ храму на прикладі пам'яток Давньої Греції.
5. Проаналізуйте в комплексі планувальні, конструктивні й оздоблювальні характеристики давньогрецького житла.
6. Визначте архітектурно-оздоблювальні характеристики *ансамблів* Давнього Риму.
7. З'ясуйте планувальні, конструктивні й декоративні особливості давньоримського *домусу* або вілли.
8. Наведіть приклади застосування в стародавніх ансамблях конструктивних принципів *архітектоніки* й *стереотомії*.

1.2. Особливості сакральної ідеології й облаштування середньовічних пам'яток і ансамблів східного та західного обрядів

Простір християнського храму формувався засобами планування й архітектури, що були безпосередньо пов'язанні з головними догматами віровчення. У храмовій структурі насамперед виділяли сакральні вертикаль, горизонталь, площу храму та його навколишнє середовище.

Ключові традиції православного храму сформувались у Візантії. Православний храм символічно небесний Єрусалим у предметному середовищі формував сакральний центр міста. На тлі різних храмових типів у Візантії ранньовізантійського періоду сформувався хрестово-купольний тип храму – собору. Центрична композиція такого собору символічно і формотворчо синтезувала ідею священного кола, яке уособлювало світовий образ, а за структурою плану – рівноконечний хрест, який поздовжнім раменом формував напрям схід (*вівтар*) / захід (*нартекс*). Стилістику візантійського храму науковці іменують висячою, що розвивалась зверху донизу, ніби зависаючи у повітрі [2].

Сакральна вертикаль православних храмів насамперед пов'язана з куполом як втіленням неба. Куполи були розташовані в центричній ієрархії спадання розмірів від центру до країв фасаду. Цьому власне візантійському типу передував інший, більш давній, що формувався в пізню добу Римської імперії й семіотично був пов'язаний зі *скинією* і генезою тридільного *храму-корабля*. Крім купольних конструкцій в образах малих храмів у різних частинах Європи вживались простіші, пов'язані з житловим будівництвом конструкції насамперед *шатровий* дах. З XIV ст. над *нартексом* почали зводити стрункі дзвіниці.

Особливості вирішення фасаду в православному храмі є змінними й обумовлені безпосередньо художньою стилістикою візантійської і барокової епох. Пластика внутрішнього простору православного храму розкрита, зокрема м'якими переходами між нижнім і верхнім об'ємами храму, які забезпечували паруси. Через дев'ятидільне ядро у хрестовокупольних храмах інтер'єри вхідної і центральної частин були позбавлені чітких меж.

Інтер'єр, за художнім вирішенням, також пов'язаний з християнськими канонами. Його священні вузли: *наос* (*нава*) і *вівтар* з *престолом* і *жертвником* завершували на сході священну горизонталь. Вхідна частина, пов'язана з темами хрещення й води; оглашеними та жінками, що перебували тут; *нава* як історичне ядро храму та місце

привселюдного проведення головних ритуалів і вівтар як другий сакральний центр, конструктивно відокремлений від мирян. Сакральна вертикаль в інтер'єрі християнського храму пов'язана і з точкою *горнього* місця (символ священної гори), якому архітектурно відповідали *солея* або *амвон* і *темплон* (перегородка) або *іконостас* (православний). Вертикаль центрального нефа в інтер'єрі формувало *панікаділо*.

Ікони як головний священний предмет облаштування інтер'єру, утворювали складну взаємопов'язану систему символів і сюжетно підсилювали ідею відповідності фізичного руху від входу до іконостаса з символікою історичного руху від народження Христа до спасіння. Символіка зображень Бога і Святих мала три системи символічних інтерпретацій – храм як Рай / Всесвіт; храм як священна земля Ісуса Христа; храм як календар церковних свят [3, с. 27 – 28]. Залежно від цього формувались відповідні живописні системи. У зміні сюжетів також спостерігається еволюція від вітхозавітних до новозавітних зображень.

Колорит інтер'єрів православних храмів формували мозаїчні та фрескові композиції. Набір кольорів залежав від історичної епохи. Найбільш ранні мозаїки мали античний набір кольорів – синій, зелений, білий, золотий. Мозаїки наступних періодів виконували вже на золотому тлі й вони набули середньовічних канонів, за якими священні постаті висіли в нематеріальному ірреальному просторі та моделювалися на основі монументальних прийомів. Їх розташування і колористика були розраховані на м'яке бічне освітлення, яке надходило з купольних вікон. Така система прийомів трактувала православний храм як образ фаворського світла.

Найважливішими священними атрибутами серед малих форм є *літургійні предмети*, пов'язані з *престолом* і *вівтарем* – *семисвічник*, *кадильниця*, *чаша*, *лампади*, *свічі*. Кожен із цих атрибутів мав визначене церковними канонами місце у храмовому інтер'єрі та внутрішню взаємодію. Без них храмовий інтер'єр втратив би всі свої функції. Ритуал Літургії в різних частинах служби приводив у рух священний посуд, інші предмети, священників в облаченні.

Сакральні концепції храмового зодчества католицьких храмів на різних історичних етапах розвивались у контексті стилістики *романського* та *готичного* мистецтва. У католицьких храмах священна вертикаль визначалася застосуванням романської башти, а пізніше готичного шпиля. Образи романського та готичного храмів мають спільні характеристики й відмінні особливості.

Незважаючи на спільне застосування хрестово-купольного собору, у плані якого покладено форму латинського хреста, романські храми синтезують у своєму образі фортечну приземленість і водночас божественність, втілену у врівноваженості архітектурних мас. Вертикаль у просторі романського собору проходить від верхньої точки шатрового даху над вівтарем через абсиду як середній рівень до підземної *крипти*. Спуск у неї передбачений ритуалом та інтер'єром. Цей спуск у крипту і наступний підйом до вівтаря символізував покарання і спокуту як оновлення через смерть, заглиблення в землю й відродження. Ця тема романським мистецтвом втілена сюжетом *Страшного Суду*. Іконографія сюжету сформувалась саме в романському мистецтві. Важливість такої апокаліптичної теми визначила місце розташування відповідної композиції ззовні над входом до храму в католицькій традиції або в інтер'єрі – у православному храмі. Зважаючи на концепцію *Страшного Суду* як складову християнських догматів, у романській сакральній горизонталі важливим є не лінійний рух, а обхід святих місць по периметру храмового простору як паломництво через крипту до вівтаря [1].

Для романського інтер'єру характерна символіка печери, а отже обмежене освітлення у визначених місцях, яке дозволяє поетапний огляд священних зображень. Головними священними образами в інтер'єрі є скульптури, що втілюють численні *хтонічні* образи (тварини й химери) і формують символіку нижньої частини простору. Натомість божественну символіку верхнього світу формують романські матові вітражі та розписи, скомпоновані довгими вузькими атектонічної структури стрічками з відповідною ієрархією ветхозавітних сюжетів. У романському храмі засобами монументального живопису відбувалось образотворче читання Святого Письма. Тому в живописних сюжетах романського простору насамперед вражає переплетення уявлень про рай і пекло, верх і низ, страшне й блаженне. Верхній світ в італійських храмах – вітражі або поліхромія мармурового облицювання, у Франції – живопис у склепінні. Характерна манера романських зображень – приземкуватість постатей, крупноголовість, певне порушення пропорцій. Колорит романського інтер'єру зазвичай поєднує в собі відтінки червоного, коричневого та зеленого кольорів.

У готичній архітектурі синтезувались зміна релігійної доктрини про божественне світло, інженерна думка та її втілення у нових конструкціях, формах і оздобленнях. Відштовхуючись від концепції

абата Сугерія про *Божественне світло* інженерна думка зодчих Пізнього Середньовіччя розвивалася в напрямі розширення й полегшення склепінь через систему *аркбутанів* і виділення в споруді будівельного каркасу, який залишали відкритим. Так сформувалась система готичного *фахверку*, що базувалась на застосуванні арки *стрільчастої* форми.

Конструктивна основа готичного собору, як і в романській традиції, – латинський хрест із поздовжньою віссю схід-захід як символ Святого Духу. Трійний портал був утіленням догмату Трійці. Сакральна вертикаль готичного собору проходить крізь перетин хреста від башточки центрального шпиля до крипти зі священним колодязем. Сакральна горизонталь має осьовий вектор із дотриманням послідовності «вхід / Страшний Суд)» – «центр / ковчег» – «вівтар / рай». Внутрішній простір архітектурної композиції собору формує вінок капел як напрям обходу – від гробниці до гробниці.

Образ готичного храму пов'язаний з новими відкриттями в техніках кам'яної кладки, де виконували троянди вікон і клинчасті бордюри. Готичні вікна складної структурної конфігурації, синтезують у своєму виконанні різні ремісничі галузі – склоробство, ковальство й інженерний розрахунок з'єднання у єдиному образі вітражів, опрацьованих у залізні решітки.

З розвитком готичного стилю форма храмових вікон (стрільчастих і трояндових) еволюціонувала здебільшого в напрямі динамічності й ускладнень. Ці зміни були пов'язані з потребою зміцнення віконної основи. Саме технологічна потреба призвела до того, що вживана у ранній готиці структура концентричних кіл трояндового вікна в XII ст. поступилась місцем радіальній сітці, що зробила обриси *троянди* подібної до колеса. У XIV ст. у вікнах *стрільчастої* форми квітку перетворюють на групи криволінійних трикутників. У XV ст. вони виявляють прагнення горішнього руху та їх обриси нагадують язички полум'я. Ці ознаки засвідчили, що стиль вступив у наступний етап розвитку, відомий як *полум'яна готика*, коли остаточно сформувався *масверк*. Фасад готичного собору в усіх деталях засвідчує синтетичну скульптурність готичної архітектури.

Готичний інтер'єр також проникнутий динамікою і водночас має контрастне освітлення. Вівтар максимально освітлений, а периферії храмового простору затемнені. На етапі полум'яної готики у вівтарях з'явилися скульптурні крилаті вівтарі, у яких синтезувались дерев'яне поліхромне різьблення і темперний живопис. Готична

скульптура конструктивна, оповідальна, естетична, виструнчена й узагальнена в образах, пов'язана зі стіною та нішею. Ключові теми готичної скульптури і живопису – материнство, страждання, жертвності пов'язані з іконографією Богородиці.

Готичні храми за загальним образом не володіли якістю всефасадності. На відміну від православних, вони взаємодіяли з архітектурним, а не природним оточенням. Собор завжди був ядром розвиненої площі, оточеної житловими спорудами. Площа та храм у центрі створюють нерозривну єдність. Це центр – міського життя. На площі перед собором відбувались торги, свята, лекції. Стрункий силует собору за шпилями визначав характер міського пейзажу, був його домінантою. Оптично готичні споруди мали здатність вирости на очах.

Висновки. Усі християнські храми мають сталу сакральну осьову горизонталь захід / нартекс / вхід – схід / вівтар / святе. Її генеза, що відбулась у Ранньому та Зрілому Середньовіччі сформувала відповідну послідовність живописних священних сюжетів – Страшний суд і хрещення водою в нартексі, на сході у вівтарі Воскресіння й Рай. Продольність храму пов'язана також з історичним процесом формування богослужінь, які на початковому етапі відбувались у вівтарі й наві, а з часом включили в себе нартекс, як це відбувається під час вечірніх служб.

Окрім цього християнські храми мають сталу сакральну структуру, обумовлену символікою й релігійними канонами. Різниця в підходах до створення образу конкретного храму захована в стилі та місцевих традиціях. Більшість храмів являють собою складний образ, що містить первинне ядро та пізніші добудови, узгоджені у єдиний образ певними прийомами, які потребують уточнення в кожному окремому випадку.

Архітектура тут є домінантою мистецького синкретизму, як конструктивна основа взаємодії, що створює багатовимірний простір й архітектонічну основу. У храмовому просторі вівтар і центральний купол – два головні духовні осередки. Вектори горизонталі та вертикалі формують духовний рух від світу земного до небесного і навпаки.

Форми інтер'єру розвиваються за релігійними канонами і законами архітектури. Іконостас, ікони – головні священні образи православного храму, скульптури й вітражі – католицького. Але в кожному храмі існували свої особливості облаштування й сакральні пам'ятки.

Священик і вчений Павло Флоренський висловив концепцію про потребу поєднання в церковному житті духовної богослужбової, музейної художньої і пам'яткоохоронної функцій. Такий формат зберігав би храм як живий музей і діючу мистецьку пам'ятку, у якій музеєфіковано художню сакральну традицію [8].

Питання для самоперевірки

1. Визначте найважливіші архітектурно-оздоблювальні характеристики православних храмових комплексів у контексті єдності ідеологічних і художніх зв'язків.
2. Виділіть ознаки синтезу мистецтв в інтер'єрі православного храму.
3. Охарактеризуйте головні складові синкретичного образу католицького храму і його художні характеристики.
4. Розкрийте різницю художнього і сакрального образу романського і готичного храмового інтер'єру.
5. Проаналізуйте змінні елементи різних храмових образів.
6. Окресліть роль літургійних предметів церковного начиння й облачення в здійсненні храмового синтезу мистецтв.

1.3. Від архаїчної до народної традиції: синтетичні принципи і прийоми формування екстер'єру й інтер'єру народного житла

Принципи взаємодії мистецтв, що існували в традиціях давніх цивілізацій і середньовічного суспільства мають чимало універсальних характеристик, що яскраво виявляються і в народному будівництві різних народів. Народні поселення, садиби, житла являли собою систему взаємопов'язаних структур і форм, що були вписані в природний ландшафт і за головними образами наслідували його. Цьому існує чимало прикладів. Так, пірамідальні платформи народів Мезоамерики в східчастих обрисах повторювали гірський терасовий ландшафт і сакрально з'єднували небо і землю. Грузини століттями випрацьовували технології скельного житла і скельних комплексів (Вардзія, XII ст.) і в етнографічному варіанті сформували тип саклі.

У кожній народній традиції, як і у давніх культурах існує єдність змістів структури й цілісності, частини та цілого, метафоричність форм. Архітектура в різних народів мала об'єднавчий характер –

стіни, вкриті кольоровими зображеннями або тонуванням, ставали основою для орнаментально-знакових композицій.

Кожне селище мало врівноважене просторове планування з виділенням сакральних або господарських центрів і периферій. Житла різних типів створювали гармонійну єдність як узагальнений стилістичний образ. Водночас регіонально стилістика житла мала варіанти, обумовлені традиціями використання місцевих матеріалів і технічних прийомів. Житлові пропорції виробилися з урахуванням певних кліматичних умов і ландшафту. Стилiстика народного житла поєднує дві головні тенденції – тектонiчну й декоративну. У будiвельних пропорцiях втілилася давня антропоморфна метричність. Її застосування створило особливу народну архiтектонiку житла.

Яскравим прикладом у цьому контексті є традиції народного житла в Україні, де дослідниками виділено 5 зональних субетнічних типів народної архітектури – північний (поліський), центральні лісо-степовий правобережний і лівобережний, західний і південний. Кожен з типів має відповідні варіанти і сформувався власний образ житла з особливостями форми даху, покрівельних матеріалів, фактури і колористики фасаду, планування й пропорцій житла.

Варіантність регіональних різновидів визначалась врівноваженістю між житловим об'ємом і дахом. Так, на півночі Українського Полісся дах був помітно нижчим за висоту стін і доволі пласким. Покрівельними матеріалами тут були житня солома або колота дошка. Висота зрубу стін поліської хати дорівнювала половині довжини стіни. Висота будівлі – меншою від довжини стіни зрубу. У Карпатах побутували різні типи дахів і пропорції. Найоригінальнішим явищем місцевого будівництва дослідники визнають бойківську хату. Саме на Бойківщині у трикамерних житлах застосування правила «золотого перерізу» було виявлене у поєднанні архітектурних величин. Дахи тут поєднували виразну динаміку і живописну м'якість обрисів. Натомість гуцульські житла відзначені графікою структурних членувань і загальною монохромністю колориту. Крім солом'яних парків усталеними покрівельними матеріалами в Українських Карпатах були *тонт* і *драниця*. Різниця покрівельних матеріалів обумовлена специфікою господарства і природних ресурсів. У землеробських районах – переважали стрімкі конічні солом'яні дахи. У скотарському господарстві гуцулів побутував *тонт*. Найбільша різниця величин між дахом і стіною на західноукраїнських теренах зафіксована на півдні Холмщини. На Поділлі висоти стіни і даху

були практично однаковими. Такі ж пропорції побутували на Наддніпрянщині. А солом'яні покрівлі тут мали кут нахилу 45° . Зважаючи на те, що на Правобережній Наддніпрянщині та Поділлі солом'яні парки на кутах даху укладалися уступами, а вгорі намощувався товстий гребінь, пластика верхів помітно відрізнялася від покрівельної традиції Лівобережної Наддніпрянщини, де кути даху не виділяли, а навпаки пом'якшували й округлювали. Ця диференціація зберігалась також на правобережжі й лівобережжі Південної України. У кожному випадку всі параметри були взаємопов'язаними і формували особливу архітектоніку споруд.

Пластика фасаду в різних місцевостях також мала локальні варіанти вирішення. На Поліссі фасади жител тривалий період були немашченими, що давало змогу бачити монохромний відкритий зруб. Його пластика ледь пожвавлена фактурою матеріалу – кругляка або плахи і графікою вінцевих випусків. У лісостеповій частині України від Карпат до Слобожанщини фасади зазвичай збагачувалися конструктивними або декоративними засобами. Так, важливими конструктивними елементами житлового фасаду були піддашки і галереї.

Тектонічне розв'язання стіни в українському житлі зчаста було пов'язане з декоративними прийомами розписів. Ця традиція в різних проявах упродовж століть існувала практично в усіх регіонах нашої країни. Так найпростіші оздоблювальні схеми у вигляді кольорових поперечних підводок кольоровими глинами побутували у північній поліській смузі. Окрім широковживаного оперізування стіни вздовж *призьби* застосовували розшивання смугами зрубу затильної стіни. Навколо вікон також застосовували хвилясті широкі обвідки або скомпонований ланцюжком геометричний орнамент. Ці найпростіші мотиви в минулому мали глибокий символічний зміст, пов'язаний із темою вшанування померлих.

У лісостеповій і степовій смугах України оперізувальні підводки у вигляді контрастних за кольорами рівних, хвилястих або ламаних смуг над *призьбою* і вгорі під дахом також були широковживані. Але тут вони поєднувалися з доволі складними оздоблювальними композиціями, ритмічно нанесеними на фасаді в різних локально поширених композиційних схемах [2].

Найпоширенішими були кілька типів: групи мотивів розташовані під дахом (Поділля); фризіві композиції на кутах хати (Уманщина); крупні орнаментальні мотиви на одвірках або оздоблення на дверях (Західне Поділля, Прикарпаття). Усі варіанти оздоблювальних схем

безпосередньо пов'язані з тектонікою стіни, а отже органічно злиті з архітектурою. Локального поширення в оздобленні фасадів Поділля на межі XIX–XX ст. також набуло личкування гіпсом або алебастром, яке дозволяло застосовувати різноманітні штампи, якими створювали декоративні конррельєфні фактури площин стіни. Застосування такого личкування також дозволяло введення окремих поліхромних мотивів на кутах або навколо дверних отворів. Оздоблені штампами поверхні поєднувалися з низкою архітектурних елементів – *пілястрами* і *карнизами*, які формували конструктивно-оздоблювальну систему фасаду. Для захисту від вологи виконане личкування вкривали вапном.

Стилістика екстер'єру нерозривно пов'язана з інтер'єром житла та господарських частин. Житлова частина повсюдно в Україні мала сталу організацію взаємних розташувань. Її формували насамперед діагональ піч / покуть та обрамлення, що формували виставлені під чільною й причілковою стінами стаціонарні меблі (лави, спальний настил, стіл, посудна шафа). Рухомі меблі були відповідним наповненням (скриня (бодня), ослони, полиці, жердки). Традиційний інтер'єр можна було окинути одним поглядом ще з порогу. Зазвичай очі насамперед бачили *покуть* з декоративною колористикою рушників, що обрамлювали ікони, а далі – інші частини житла. Загальне сприйняття інтер'єру значною мірою пов'язане з його освітленням.

Однорідність в структурі інтер'єру поєднувалася з регіональною і локальною багатоманітністю оздоблювальних прийомів, форм і колористичних систем, а також предметів хатнього начиння. Звідси формувалася стильова варіантність образів житла. Варто розрізняти оздоблювальні прийоми для нижньої, середньої й верхньої частин житла. Їх співіснування та співвідношення формують відповідну ритміку в розвитку інтер'єру. Найяскравішим прикладом цьому є Південне Поділля (колишня Кам'янецьчина), де оздоблення розпочиналося з розмальовування долівки й потім піднімалося на стіни, затухаючи в горі. У більшості регіонів оздоблення нижньої частини було вкрай лаконічним (рівні і криволінійні підводки, живописна пляма кольору глиняної долівки). Середня частина зазвичай мала найбільшу кількість декору. Натомість у верхній частині для обрамлення використовували замкнені або фризові композиції, укладені з різних груп орнаментальних мотивів. Окремі системи існували для дверей (кольорові тонування, різьблення, розписи тощо), а також для вікон (кольорові підводки, різьблені деталі-*лиштви*, віконниці, фронтони тощо).

Відповідно до оздоблювальної стилістики народне житло також можна розділити на дві групи – масово поширене тиньковане білими або кольоровими глинами і локально поширене небілене «мите». Зразки останньої групи в минулому були поширені на півдні Полтавщини, на Поліссі, у гуцулів і в деяких інших місцевостях. Але в кожному регіоні «мите» житло мало свої оздоблювальні системи й акценти – монохромність, створена лініями і площинами; поліхромність за рахунок створення живописних композицій; декоративні акценти засобами художньої майоліки.

В організації традиційного інтер'єру три найважливіші функціональні й сакральні вузли інтер'єру трикамерного житла – *під*, *покуть* і *водник* – були водночас центрами декорування. Така традиція залишалася незмінною при поступовому перетворенні компактного плану (прямокутного) житла в ускладнений (квадратний), у міру збільшення кількості житлових кімнат.

Під безпосередньо пов'язували зі спальною зоною й мурували під холодною (північно-західної орієнтації) стіною. Тому не випадково, що в цій відпочинковій частині декором слугували насамперед різноманітні узорні тканини, що ними застеляли під (або ліжко). Вони ефектно контрастували з білим (або кольору митого дерева) тлом стіни. Важливими в цьому контексті були також килими (у тих місцевостях, де вони побутували), які вивішували на жердці над «полом» або стінах біля нього. *Покуть* поєднувала в собі статус родини та святості, матеріальним утіленням яких слугували стіл, накритий узорною скатертиною й ікони під різноманітними рушниками. Нарешті *водник* був функціональною і сакральною точкою господарської зони. Тут простір організовано взаємопов'язаним розташуванням посудної шафи та полиць по відношенню до печі. Кожен із названих вузлів мав свою колористику, забезпечувану основним кольором / тоном печі (не завжди білим – Гуцульщина, Полісся), кольоровими підводками пічних карнизів, інших рельєфних її деталей, та узгоджувалася із грою барв розписного посуду (гончарного й порцелянового).

Регіональна стилістика інтер'єрів формувалася сталими засобами – естетикою форм і кольорів посуду, хатніх тканин і малюванням, які суттєво різнилися в окремих місцевостях. З-поміж названих засобів розписи відігравали найважливішу загально-організуючу роль. Вони здавна побутували в лісостеповій і степовій частинах України. Найбільшими осередками тут були Кам'янецьчина, Уманщина, Південна

Полтавщина й Північна Дніпропетровщина. На Західній Україні та Поліссі побутували різноманітні системи кольорових підводок, які графічно підкреслювали загальний приглушений коричневий або й чорно-сірий колорит стін.

Неповторність стилістики народного житла українців минулих століть ґрунтується на таких кількох чинниках: майстерність виготовлення вручну від конструкції до деталей; насиченість фасаду й інтер'єру оздобленнями та художніми виробами; згармонізованістю конструкції, форми та декору, а також функції, ритуалістики й оздоблень. Взаємозв'язок архітектури та різноманітних ремесел у житлі ґрунтується на синкретичній ідеології народної традиції, колективно сформованої поколіннями українців. Просторову організацію української хати характеризує цілісність, контрастність і структурованість. У ній органічно втілена злагодженість об'ємного (просторового) та планового (площинного) співвідношень.

Народне житло століттями існувало як самодостатня екологічна система. Дерев'яне житло давно визнане найтеплішим, що мало природне регулювання вентиляції й температурного режиму. Малі віконні та дверні пройми взимку добре зберігали тепло, а влітку прохолоду. Українське житло завжди мало певний психологічний комфорт. Українські села органічно вписувалися у навколишній ландшафт, живописно підкреслюючи і розвиваючи його.

Сьогодні народні традиції не загинули, а увійшли в сучасну культуру і дизайн у найважливіших своїх образах. Тому маємо багато прикладів в *арт-проектах* епохи постмодерну. Так, національні образи яскраво втілились у пам'ятках мексиканського *ультрабарокко* і *мистецтва для всіх Рівери, Ороско і Сікейроса* (1950-і рр.). Мезоамериканський символ *Книги життя* втілено в проекті університетського містечка в Мехіко (1950-і рр.). В Україні покоління мистців-шістдесятників залишило по собі десятки проектів, у яких сучасне будівництво поєдналось з монументальним декором, нерозривно пов'язаним з національною культурою й художнім мисленням.

Висновки. У мистецьких ансамблях держав Давнього світу яскраво втілювався взаємозв'язок світоглядних, конструктивних та оздоблювальних традицій. Ці традиції у Давньому Єгипті, Давній Греції, Давньому Римі мали варіативність і потребують уважного вивчення в межах кожної окремої пам'ятки. Такий підхід відкриє нове розуміння ідеології художньої цілісності.

Синкретизм як основа середньовічної християнської архітектури вміщує у своєму понятті шляхи формування типології християнського храму в різних стилєвих моделях (романська, візантійська, готична), аналіз особливостей формування сакральних і мистецьких взаємозв'язків храмового інтер'єру й екстер'єру.

Синкретична злитність міфології, ландшафту, конструктивно-будівельного, функціонального та декоративно-оздоблювального контекстів властива й народному житлу, яке накопичило надзвичайно потужний шар традицій, які потребують вивчення й збереження.

Кожен художній предмет для свого повноцінного існування потребував конкретних умов, визначених релігійним канонем або етнічною традицією. Тому предмет і середовище завжди нероздільні.

Питання для самоперевірки

1. Визначити загальну типологію архітектурно-оздоблювального складу народного житла українців.

2. Охарактеризувати, за вибором, регіональний варіант традиційного житла Центральної України лівого і правого берега Дніпра в контексті єдності образу та складу конструктивно-зображальних засобів.

3. Розкрити особливості синтезу мистецтв у традиційному житлі з Українських Карпат.

4. Визначити конструктивно-оздоблювальні особливості поліського житла.

5. Проаналізувати головні параметри мистецького синтезу традиційного житла Поділля.

6. За вибором, проаналізувати особливості архітектури й оздоблень житла одного з народів Європи або світу.

Література

1. Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. Москва : Искусство, 1970. 440 с.

2. Данилюк А. Українська хата. Київ : Наук. думка, 1991. 110 с.

3. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / пер. с англ. Э. С. Смирновой ; ред. и сост. А. С. Преображенский. Москва, 2001. 160 с.

4. Єрофалов Б. Л. Храм или об устройстве сакральной машины // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Хімджест, 2010. Вип. 7. С. 39–46.

5. Ігнаткін І. О. Синтез архітектури і скульптури в Стародавній Греції // Архітектура Радянської України. 1940. № 2. С. 34–39.

6. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. Москва : Стройиздат, 1986. 264 с.

7. Поляков В. Н., Красовский А. В. Внутреннее пространство древнегреческого усадебного дома V – I вв. до н.е. // Вест. Томского гос. архитект.-строит. ун-та. 2017. № 3 (62). С. 9–24.

8. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Избранные труды по искусству. Москва : Изобразит. искусство: Центр изучения охраны и реставрации наследия священника П. Флоренского, 1996. С. 199–215.

9. Шуази О. История архитектуры. В 2 т. Москва : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры. 1935–1937.

10. Шубович С. А. Мифопоэтический феномен архитектурной среды. Харьков : ХНАГХ, 2012. 177 с.

Розділ 2. СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПРОЕКТАХ НОВОГО Й НОВІТНЬОГО ЧАСУ: РЕНЕСАНС. БАРОКО. МОДЕРН. МОДЕРНІЗМ І ПОСТМОДЕРНІЗМ

2.1. Ренесанс

У житті суспільства епохи Ренесансу формуються нові підходи до вигляду міста і житла. Архітектурний ландшафт Ренесансу трактує місто як цілісну композицію. Митці епохи відновлюють роботу над створенням образу ідеального міста. Цим займались Джорджо Вазарі, Леонардо да Вінчі, Андреа Палладіо, Вінченцо Скамоці. У їхніх трактатах і проектах знаходить своє втілення центрична модель, композиція якої рівномірно розвивається від ядра, яким є кругла площа на підвищенні. Вулиці, що радіально розходяться від неї, утворюють регулярну систему верхнього й нижнього рівнів, у якій продуманими є відповідність ширини вулиці та висоти будинків, системи водовідведення, захищеність від вітру на кутах, вентиляція, міжвуличний зв'язок сходами, парадне й господарське розмежування верхніх і нижніх вулиць тощо. Узагальнена форма такого містобудівного плану – центричний багатокутник, який іноді перетворюється на восьмикутну зірку.

А. Палладіо у цих пошуках акцентував на потребі різних підходів у формуванні південного й північного міста. Адже для південного важливим чинником є тінь, а відтак вужчі вулиці. Важливими для образу міста були різні водойми – річка або штучно створені канали.

Важливою складовою у нових ансамблях міст епохи Ренесансу були італійські *палаццо*, які споруджували у двох типах – муніципальні й житлові. Житлові *палаццо* синтезували в собі нові пластичні оздоблювальні системи, колористику й інженерні ідеї. Ці відроджені традиції давньоримського зодчества були перевтілені за новими вимогами часу й суспільства. Замовницею палаццо стала світська аристократія, особливо впливова в житті міст того періоду.

Нової сили й образності у фасадах палаццо набули ордери, які отримали новий етап конструктивно-пластичного удосконалення. Це призвело до виникнення *великого ордера*, який у своїй пластичній графіці ігнорував членування на поверхи й мав ускладнені за композицією мотивів *пілястри*. Трактат «Правило п'яти ордерів», створений Джакомо Бароціо да Віньола засвідчує значну варіативність ордерних систем, що формуються на основі *повного* і *неповного* ордерів,

дозволяє застосовувати *антаблемент* без *фриза* або *архітрава* тощо. Ці конструктивні дослідження призвели до помітної варіативності пластичних вирішень фасадів, створення нових систем скульптурних і живописних акцентів.

Структура італійського палаццо набуває локальних рис у Флоренції, Сієні, Римі, Венеції і Генуї. Пройшовши в Ренесансі етапи розвитку стилістики зодчества, а саме: *школа Брунелескі-Альберті*, *школа Д. Браманте* італійські палаццо отримали кілька найважливіших типів композицій. На відміну від французьких палаців з їх асиметрією груп, павільйонами, зміщеними вузлами сходів, італійські зберігають симетрію й центричність композиції, яка вибудована від внутрішнього двору, що має особливо витончене декоративне оформлення, поєднує в собі скульптурну пластику й ландшафтні групи. Загальний художній образ двору прагне забезпечити відпочинок і розслаблення своїм господарям.

Фасади палаццо контрастно прості та величні. У Ранньому Ренесансі їм усе ще притаманні двосхилі дахи. Такі обриси мають палаццо Падуї й Віченци, Генуї та Венеції. У Високому Ренесансі виникають *терасові з балюстрадами* й *аттиками* дахи. Їх поява пов'язана з проектами Д. Браманте. Цей тип даху мав нахил, що забезпечував стікання опадів.

Кладка стін мала переважно рустовану фактуру, винайдену колись етрусками. Різні типи огранки русту від крупніших у нижній зоні до дрібніших – у верхньому ярусі створювали особливу світлотіньову фактуру фасаду загалом. Високий Ренесанс використовував *діамантовий руст* найуживанішим. Згадаймо діамантове палаццо Феррари, споруджене родиною д'Есте. Водночас, у цей самий період на палацових фасадах уживались прості цегляні кладки. У будівельну практику впроваджено чимало нових порід каменю, що збагатило колористичне значення архітектури.

Помітною в Ранньому Ренесансі стає варіативність вживання ордерів та їх компонування. Важливою складовою фасадів став не лише *повний* або *неповний* ордер, але й *астилярний* ордер, поєднаний зі стіною. Він містив ефекти монументальної графіки, оскільки орнаментальні частини в ньому виконували в низькому рельєфі. Такі прийоми часто застосовував Леона Батиста Альберті. *Пілястри* для виявлення світло-тіні він окреслював контррельєфом. Філіппо Брунелескі у своїх проектах надавав перевагу елегантності коринфського ордера. Зодчі Раннього Ренесансу нерідко застосовували в ієрархічній

послідовності масштабів доричний, іонічний і коринфський ордери, що потребувало продумування оптичних прийомів і нових інженерних вирішень. Молодше покоління архітекторів Флоренції (Бернардо Росселіно, Бартоломео ді Мікелоццо) закріпили цей досвід, сформувавши нові засади флорентійської школи. Водночас зодчі Венеції відновили міланські ордери, спростивши їх у прикрасах. Донато Браманте майстерно пожвавив ритміку ордерів, застосувавши в них прийом прольотів різної ширини.

Отже, Ренесанс не лише повернув до життя найважливіші складові античної архітектури – півциркульні форми й обриси; арочні галереї, колонади, ордерні аркади, у яких арки спирались на колони без імпостів, але надав їм нове трактування й сприйняття як цілісності. Кожен з майстрів Ренесансу трактував по своєму конструктивність ордерної аркади, забезпечивши різноманітність у застосуванні цього прийому; по суті заново було створено сферичні куполи з ребристим обрисом. У другій половині XVI ст. розвиток конструктивно-оздоблювальних систем палацового карнизу призвів до введення в практику труби водостоку. Тому в конкретному *арт-об'єкті* епохи Ренесансу закріпились локальні прийоми трактування ордеру, нові естетичні приклади пластично-колористичного звучання фасаду, які потребують спеціальної уваги при вивченні дисципліни «Синтез мистецтв» подано в додатку 2.

У вирішенні загального образу житлового фасаду еволюціонувало вікно – тут відбувся перехід від малого оборонного вікна до великого прямокутної форми. Вікно з півциркульною аркою спочатку вписували в прямокутник, а потім отримало завершення у вигляді трикутного фронту. У спорудах Венеції виникає художньо-практична комбінація розвинутого чотирикутного вікна у верхніх поверхах і вузьких загратованих віддушин – у нижньому. Ренесансне палаццо не дозволяло випадковому перехожому заглянути у вікно. Так само обмеженим був вид на внутрішній двір. Сюди виходили вікна господарів, але не сторожі. У такий спосіб приватне життя було приховане від сторонніх, і навіть прислуги. Архітектуру нового типу доповнювали малі форми, насамперед ковані огорожі, в орнаменті яких делікатно застосовано симетричні системи завитків.

Ренесансні інтер'єри були великими за розмірами і, на відміну від лаконічного фасаду відзначались особливою декоративною наповненістю, а колористично вирішувались у насичених кольорах або, навпаки, у світлих. Маємо приклади, коли колористика інтер'єру

кімнати ґрунтувалась на контрастному поєднанні темної стелі, яка переходила у світлий тон стін через смугу світлішого тону, що нерідко була вирішена як орнаментальний фриз. Отже, одним із визначальних був вертикальний висхідний рух насичення житлового середовища формами і кольорами, що завершувався в сітці кесонної стелі. Вона мала конструктивні й декоративні переваги, втілені у художній фактурі верху як втілення неба й акустичних якостей житла нового типу з низкою варіантів.

Важливим компонентом групування кімнат по горизонталі була анфілада. Її застосування відповідно визначало розміщення сходів з прямими маршами і широкими площадками лише в кутах споруди. При цьому сходи – важливі вузли загальної структури планування. Поруч з ними збереглися гвинтові сходи, які нині набули ажурних оздоблень. Внутрішня структура залів дверними проймами була пов'язана з галереями, що оперізували фасад. Функціонально кімнати не мали суворо встановленого призначення і, за потребою, їх використовували за ситуацією. Кухні в ренесансних житлах намагались маскувати від сторонніх поглядів за місцем розташування. Слуги розташовувались на верхньому поверсі, що певною мірою відокремлювало їх від життя господарів й обмежувало панораму з вікон.

Структура інтер'єрів побудована на чіткій симетрії розташування приміщень. На відміну від середньовічних інтер'єрів, у Ренесансі форми та межі приміщень мали чітко окреслені пропорції простих геометричних форм – куба, циліндра, кулі й півкулі, що вважались мистцями ідеальними. У зазначений період відбувся новий етап у розвитку систем опалення. Крім функції обігріву житла, комини в той період отримали кілька оздоблювальних систем, які утримались до середини XVII ст. Основні прийоми оздоблення це – різьблення, ліпнина, кахлі. Для оздоблення коминів, використовували камінь різних порід, серед яких Дж. Вазарі виділив *міскіо* через твердість цієї породи й придатність до полірування. Особливо були поширені мармури, а також вапняк. Комини Ренесансу відзначались варіативністю обрисів й активним введенням у конструкцію скульптурної пластики від елементів до зображень. Конструктивно комини зберігали готичний тип – *ковпак на консолях*. У пласких дахах димоволоки лишали прихованими, у двосхилих – виводили над дахом.

У ренесансних палацових інтер'єрах поєднано всі види мистецтв і ремесел. Арсенал формотворчих та оздоблювальних засобів був вкрай широким. Це утруднювало гармонізацію декоративних систем

в інтер'єрі, де кожна деталь мала відносну самостійність форми та декору й володіла посиленою живописністю. Двері виготовляли з різних порід дерева або барвистого каменю середньої твердості (*чіполаччо*). Двері Ренесансу мали широкі одвірки, подібні до рам. Їх поверхню набирали з різних матеріалів із застосуванням інтарсії. У кам'яних одвірках застосовували низький рельєф. Так само оздоблювались і віконні наличники. Однією з головних складових оздоблювальної системи була стеля, яку вирішували кесонами або плафонним живописом.

З-поміж різних видів мистецтва головним засобом оздоблення архітектурних поверхонь у Ренесансі був живопис, що замінив архітектурний рельєф Середньовіччя. В інтер'єрах його виконували переважно фрескою з темперними дописуваннями, витіснивши енкастику та клейові фарби. Ренесансні фрески набули матової поверхні й еволюціонували у своїй колористиці паралельно зі змінами в освітленні ренесансної архітектури. Для виконання монументального живопису застосовували не ескізний малюнок малого формату, а повноформатний картон, з якого під *інтонако* виконували *синопію*. У XV ст. картон перетворився в детально пророблений, промодельований світлотінню малюнок. Звідси особливе враження від загального звучання інтер'єру.

У Ранньому Ренесансі архітектори відмовились від відвертої поліхромії матеріалів, що застосовували в Італії в Середньовіччі. На фасадах виконували лише монохромні *сграфіто*. Ф. Брунелескі у своїх проектах помітно зменшив кольорові контрасти, зберігши графічність ефектів головних ліній архітектоніки внутрішнього простору. Його інкрустації, виконані з полив'яної кераміки, святково й вишукано звучать на білих стінах кімнат Виховного будинку і капели Пацці. У наступні періоди, коли Ренесанс сформує системи рівномірного освітлення внутрішнього архітектурного простору, настінний живопис отримає новий поштовх у розвитку насиченої колористики.

Уже в XV ст. архітектурний живопис став сміливим, прагнув укрупнених самостійних у своєму значенні композицій, що визначали тематику приміщення. Розпочавши від принципу наслідування архітектоніки простору, він у наступні століття став монументально організуючим для простих приміщень початково позбавлених будь-якого архітектурно-пластичного оформлення. Ці можливості мистецтвознавці назвуть *архітектурою, що обманює зір*. У бароко такий живописний принцип стане загальним правилом щодо внутрішнього

облаштування архітектурних споруд, й доведений до ефекту фокусу. У Високому Ренесансі стіни почали тинькувати з застосуванням складних технологій і сумішей. Також активно вживали декоративний прийом чергування кольорів і матеріалів – живопис, інкрустація, текстиль.

У цей період об'єктом живописних композицій стає *плафон*. У Ренесансі застосовували декоративно-тектонічну система розпису стелі. У Ранньому Ренесансі переважало декоративне начало, у Високому й Пізньому – тектонічне. Ця система передбачала створення структури гірлянд по прихованій сітці рейок, яку заповнювали живописом площинами. Водночас у Високому Ренесансі виникла живописно-ілюзорна система розписів *плафона*. Така система оздоблення набула вирішального значення в загальному образі інтер'єру.

У XVI ст. в Італії сформувався декоративний живопис із особливим набором сюжетів та архітектонікою. Орнаментальні системи Ренесансу були сформовані на основі спадщини греко-римських *ордерів*. У цей період вони отримали новий розвиток – у нових системах геометричного орнаменту, майстри поєднували коло, квадрат, хрест, восьмикутники. На фасадах і в інтер'єрах застосовували декілька систем – у Ранньому Ренесансі витончені, виконані тонкими лініями живопису або низького рельєфу і загущені килимові рослинні композиції в XVI ст.

Оформлення інтер'єрів підтримували площини підлоги. Її, залежно від характеру приміщення, викладали з різних матеріалів – камінних плит різних кольорів і відтінків, мармуру, набірного з кількох кольорів дерева паркету. У Сієні плити підлоги прикрашали малюнками, які виконували свинцем. Венеція була містом, де найдовше утримувались традиції мозаїчних підлог.

Висновок. Отже, художня цілісність ренесансного житла формувалась, насамперед, на стилізації античних традицій, ясній, раціональній, симетрично врівноваженій архітектонічній структурі. У Ранньому Відродженні переважала чітка математична побудова простору, у Високому – вільний, природний простір, побудований розкуто. Це нове розуміння простору й принципи його передачі дозволили органічніше пов'язати композицію зі стіною. Розвинути її по вертикалі й горизонталі, розгорнути в куполі. Це злиття простору і мас – нове бачення світу. У кожній пам'ятці епохи можна відстежити різні принципи просторового вирішення насамперед засобами живопису.

У Ренесансі відбувся потужний поштовх до розвитку меблів, які суттєво вплинули на характер інтер'єру та слугували одними з чинників формування й членування житлового простору на зони. В італійському меблярстві вживався широкий спектр матеріалів і технік. Нерідко в одному виробі поєднували різні матеріали. Так ніжки для столів виготовляли з темно-зеленого з жовтуватими хрестиками серпентину.

Питання для самоперевірки

1. Охарактеризуйте ренесансні концепції *ідеального міста* з позицій синтезу мистецтв.
2. Проаналізуйте характер синтезу архітектури та ландшафту на прикладі комплексу італійського палаццо в Ренесансі.
3. Розкрийте роль і значення ордеру в художньому образі палацового екстер'єру епохи Ренесансу.
4. Визначте найважливіші риси в організації й оздобленні інтер'єрів епохи Ренесансу в Італії.
5. Охарактеризуйте взаємозв'язки екстер'єру й інтер'єру в ренесансному палаццо.
6. Проаналізуйте роль і значення в облаштуванні житлових інтер'єрів виробів декоративно-прикладного мистецтва, нових оздоблювальних матеріалів і технологій.
7. Визначте роль і значення в оздобленні ренесансного житлового інтер'єру виробів художнього текстилю.
8. Охарактеризуйте особливості та значення меблевого набору в організації ренесансного житлового інтер'єру.

2.2. Бароко і класицизм

Бароко, яке дослідники зазвичай пов'язують із руйнуванням гармонічної єдності та формуванням нових уявлень про красу, сформувало неймовірну кількість пам'яток, комплексів та ансамблів, у яких на зміну ясності архітектурно-оздоблювальних вирішень прийшла просторова динаміка, раптовість, монументалізація форм тощо. Ці якості виявились і в плануванні міст. Однак, митці епохи бароко вміло узагальнювали всі композиційні дисонанси. У цих узагальненнях, зокрема втілились прийоми синтезу архітектури і скульптури. Барокова архітектура, як у минулі століття готична, набуває характеристик

скульптурності. По суті архітектура тут слугує прихованим каркасом скульптурно насиченій формі фасадів. Насамперед це яскраво виявилось в італійському бароко.

У зодчестві європейських міст відчутним став перехід від центричних і врівноважених принципів побудови міського та житлового простору до глибокого. Це призвело до витягування об'ємів і форм. Міста епохи бароко у своїх просторових побудовах отримують нові варіанти розвитку, де насамперед відчутними є ілюзійні ефекти перспективних побудов. Загальна забудова набуває особливої патетики та динамічності своїх образів. Цьому насамперед сприяє масштабність нових архітектурних проектів, їх монументальна величність та емоційна пластичність об'ємів. У просторових образах барокових міст асиметрія й складність планів. Архітектурні обриси відзначаються криволінійністю за рахунок посилення пластики стін, карнизів, еволюції форм фронтонів, пілястрів тощо. Тому в загальному образі вуличного простору відчутним є рух, що пронизує міський простір. Цей рух пластичних елементів підсилюють контрасти світлотіні, народжені святковою колористикою фасадів.

Площа в бароко стає найважливішим вузлом архітектурно-планувальної композиції. У цей час вона набуває гігантських розмірів. У її формах відчутною є тенденція до видовження. Тому пануючими формами барокових площ стають прямокутна й овальна. Для композиції барокових площ важливою була система планувальних діагоналей.

Площа бароко – це складний багатокомпонентний ансамбль, у якому поєднуються ділянки відкритого й закритого простору за рахунок введення колонад або сходів. Площу оточували високі споруди, найвища розташована в глибині з дотриманням принципу дивергенції (відступу). Житловий масив у горішній частині членувався баштами.

На вході до площ споруджували тріумфальні арки, парні або одиночні сходи, які створювали пластично-просторові паузи для архітектурних масивів. Цікавим прийомом вирішення входів на площі було створення своєрідних просторових вестибюлів. Водночас кожна площа бароко – вестибюль до сприйняття головного архітектурного об'єкта. Допоміжну роль у вирішенні образу площі відіграє ландшафтне середовище, для якого зодчі насамперед відбирали різні породи високорослих дерев. Усі ці засоби забезпечували для типу *площі бароко* панорамність або контрастну перспективу, змінність візуальних аспектів, а часами й змінність рельєфу.

Змістовним, але не математичним центром простору площі став фонтан або обеліск, що був розрахований на всебічний огляд, а відтак мав важливий візуально-просторовий статус. Величезний досвід у створенні фонтанів як головного художнього вузла площі в бароко має Італія. Італійські зодчі сформували складний синтетичний тип площі, в ансамблі якої фонтан визначав головну її тематику. Яскравим прикладом із найвідоміших містобудівних об'єктів Риму є фонтан Треві, споруджений Нікола Сальві на базі ренесансної конструкції в середині XVIII ст. Зауважимо, що місця площ у Римі були пов'язані з античністю, коли зодчі, формуючи планування міста створили систему акведуків від різних джерел, зведених у єдину каналізацію. Фонтан Треві виник на одному з таких акведуків на початку Імперії, що подавав воду з джерела «Діва», ця назва поширилась і на акведук (Аква Вірго). Тлом для фонтану стала архітектура палацу Поллі, що в образах тріумфальної арки та стилістики нерозривно пов'язана з композицією фонтану. Барельєф у верхній частині розкриває легенду про дівчину, що показала воїнам шлях до джерела. Програму фонтану викладено насамперед групою скульптур, що уособлюють ієрархію міфологічних мешканців моря – від Океану до дрібних персонажів (тритони, гіпокампи тощо). Тут алегорії сил природи, що дають добробут. Меморія в геральдиці й написах – усі папи, що мали стосунок до створення цього ансамблю. Скульптури фонтану органічно пов'язані з пластикою основної споруди. Увесь ансамбль, виконаний із травертину та мармуру, наділений архітектонічною ясністю й викінченістю. Яскраво бароковим його ефектом є оптична ілюзія стікання архітектури до фонтану. Фонтан або обеліск як складові композиції площі бароко були організуючими центрами відкритого простору міста та визначали систему композиційних осей. У такий спосіб загальний образ площі набував контрастності – фонтан його пластичний центр і площинні периферії з рядами споруд. Кожен ансамбль барокової площі – неповторний і складний художній образ. Серед них насамперед фонтан Тритона (Лоренцо Берніні), фонтан Чотирьох річок, фонтан площі дель Пополо та ін.

Важливе значення в переліку архітектурних жанрів бароко належить храмам і віллам. У храмових проектах відчутним є інтерес до видовженого глибокого простору зі складною системою освітлення, яка втілена в послідовності *світло на вході, притемнена пауза, різке світло вівтаря*. Барокове культове будівництво вже на ранньому етапі створило перехід від центричної ротондальної або

хрестовокупольної моделі до базилікальної. Однак, бароко не зруйнувало запроваджені Ренесансом проекти, а частково вдало доповнило, зберігаючи ордер як головний метафоричний засіб пластичної виразності декору, відмовившись від його конструктивності. Саме іонійська волюта поклала початок монументалізації декору в бароко – виникла нова форма кронштейнів.

Найяскравішим прикладом такої полістильової ансамблевості є собор Св. Петра в Римі, ядром якого є хрестовокупольний храм, споруджений на основі двох взаємодоповнених проектах Браманте та Мікеланджелло. У 1607–1614 рр. храм був невдало доповнений у 1607–1614 рр. тринефною базилікою Карло Мадерни, яка створила враження зайвої перегородки та знівелювала образ храму, зокрема домінуючу роль купола, створивши при цьому новий головний фасад із новим планом у формі латинського хреста, викрививши зміст, первинно закладений у споруді, порушивши єдність і цілісність композиції й водночас посиливши її театральність і декоративність. Нову композиційну цілісність головному римському ансамблю в 1656–1667 рр. повернув Л. Берніні, спорудивши перед базилікою грандіозну площу, символічне уособлення священного центру-атріуму з численними фонтанами, скульптурними групами та колоною-обеліском у центрі. Л. Берніні знайшов гармонійне співвідношення мас і форм базиліки та простору площі й визначив засади барокового ансамблю загалом. Культура формування площ у бароко сформувала типологію взаємодії порталу та площі в перпендикулярному співвідношенні.

Бароко змінило не лише образи міських храмових і житлових споруд, але сприяло новому поштовху архітектурі вілли як заміського житла аристократії ранньомодерної доби. Барокові вілли у своїй ансамблевості демонструють нові зв'язки між складовими, можливості розкриття простору, несподівані оптичні прийоми в акцентуванні деталей, просторові ефекти, просторова багатоплановість і поетапність розкриття складного планувального образу. Архітектурні споруди зведені на ділянках складного рельєфу, нерідко на схилі. Це потребувало створення системи терас і підпірних стінок.

Одним із яскравих прикладів такого вирішення є вілла д'Есте у Тіволі. Її спорудження відбулося в пізньому Ренесансі й стало раннім проявом наближення нової епохи. Загальний план території вілли демонструє цілком нові підходи до створення цього неймовірно ефектного ансамблю, який доповнювався і в наступні століття. На тлі величезної садово-паркової композиції, асиметрична структура якої

пронизана численними фонтанами, у глибині розташовано споруду на пагорбі, з'єднану з садом системою сходів і водночас відокремленою від нього балюстрадами та підпірними стінами, живописно прорізними нішами й гротами. Вертикальна структура ансамблю сформована сіткою терас, сходів і пандусів. Тому архітектурна композиція пронизана динамікою. Горішнє розташування вілли обумовлює панорамність цього ансамблю, паркова частина якого сприймається як амфітеатр.

Складність просторової композиції вілли д'Есте унеможлиблює її цілісне сприйняття. Насиченість самодостатніми архітектурно-пластичними ландшафтними вузлами з власною системою взаємозв'язків вимагає поступового огляду території ансамблю. Перед очима безкінечна зміна планів і просторів, кольорових плям і фактур. Вони вражають і заплутують.

Подібні тенденції виявились й в ансамблі вілли Альдобрандіні у Фраскатті, спорудженій у ранньому бароко (1598 – 1603 рр.). Тут споруда, розташована на підвищенні в глибині ділянки, півколом захищена ландшафтом парку й прилеглої гори. Рух до вілли – це рух у глибину ділянки однією з 3 алей, а далі – різкий підйом виразно окресленими терасами до центрального входу. Характерною для вхідної частини епохи бароко є деталь – підпорна стінка з влаштованим фонтаном, що переходить у заокруглені пандуси. В основу планувальної структури вілли покладено також бароковий прийом трипроменевості. Така осьова побудова робить віллу композиційним центром, куди сходяться промені алей. Увагу сфокусовано вглиб простору вілли, яка сприймається в єдності загальної панорами. Цілковита злитність з ландшафтом-кулісою досягнуто за рахунок застосування в споруді розірваного фронту, у проміжках якого читається зелень рослинного покриву.

Вілла Альдобрандіні – яскравий приклад злитності в єдиному образі архітектури та природи. Водночас паркова частина має численні малі архітектурні групи – це, зокрема балюстради, гроти та ніші, насичені різноманітною скульптурою й пластичними обрисами, фонтанами, каскадами. Особливості рельєфу обумовлювали характер групування споруд в ансамбль. Архітектура об'єднана єдиною структурою, оточені ландшафтом з водоймами або штучно спорудженими водоспадами; квітники нагадують барвисті килими. Повсюдний візуальний огляд співіснує з різноманітністю аспектів.

У багатьох замських проектах зображено головну споруду, що розташована на головній осьовій просторової композиції. Водночас на осьовій у внутрішній частині споруди опиняється й головна парадна

зала. У житлових проектах важливість у цьому контексті зберегла анфілада. Внутрішні двори часто мали екзотичні форми, зокрема у формі підкови, як, наприклад, у віллі Юлія III, споруджена в пізньому Ренесансі Мікеланджело Буонарроті та Дж. Вазарі під Римом. Окремий двір-вестибюль мають і головні фасади більшості барокових споруд.

В інтер'єрах для оздоблення застосовували широкий спектр матеріалів – різнокольорове каміння різних порід насамперед мармури різного малюнка та фактури. Їх доповнюють дерев'яне різьблення, бронзове литво, позолота, дзеркальні поверхні. Застосування цих матеріалів у різних частинах інтер'єрів обумовлено ефектами освітлення. Колористика інтер'єрів ґрунтувалась не лише на поєднанні кольорових масивів стін, підлоги і стелі, але й на вкрапленнях рельєфів і скульптур, які графічно підкреслювали і структурували житловий простір.

Класицизм як епоха розвитку промисловості й науки створив пам'ятки, у яких художній синтез має свої особливості. У ньому екстер'єр у загальній стилістиці повертається до античних норм, а інтер'єр – тяжіє до засвоєння нових досягнень, зокрема оздоблення стін шпалерами. У класицизмі міські ансамблі виглядають як системи, симетрія яких визначена головними напрямками-осями. Площі замкнені як зали під відкритим небом. Композиція споруди формується через ордерні канони, внутрішню завершеність, центричний характер. Універсальні норми, що ґрунтуються на типовості, не залежать від матеріалу та мають спільні прийоми формотворення. Фасад споруди працює як цілісність, створена повторенням частин за принципом рапортності.

Висновок. Тяжіння бароко до скульптур і скульптурності потребувала архітектонічного тла, композиційного групування й відповідної системи освітлення та чинники, що посилювали оптичні ефекти. Бароко сформувало головні правила візуального сприйняття головного об'єкта в просторі площі – найкраща відстань для огляду дорівнює висоті пам'ятника. Подвійна відстань поєднує монумент і тло у єдиний образ. Площам бароко притаманний хвилеподібний ритм і рух простору від палацу через площу до периферій.

У замських проектах бароко сформувались навички їх втілення в складному рельєфі, екзотичні поєднання архітектури малих форм і ландшафтних композицій. Нові ідеї, вироблені в ансамблях бароко отримали застосування в проектах різних епох. Принцип трипроменевої перспективи, зокрема застосував архітектор П'єр Лафран при плануванні Вашингтона.

Саме у XVIII–XIX ст. у містобудуванні сформовано нормативні теорії, відповідно до яких, місто – це живий організм подібний до біологічного й відтак потребує екологічних чинників. Модель міста набуває органічного характеру та якості виростання. Ця особливість закладає в містобудівному синтезі засади біоніки. Вони насамперед втілились у мистецькому синтезі модерну, а в проектах XX ст. набули нових характеристик.

Ранньомодерна доба, пов'язана в художньому аспекті з епохами зрілого Ренесансу й бароко, сприяла переходу від жорстких християнських канонів до авторських пошуків у художній творчості та переходу від синкретизму до синтезу у створенні великих художніх проектів. Водночас саме в цей період почала формуватись диференціація в структурі просторових мистецтв на окремі види. Гуманізм як ідеологія Ренесансу створив можливості для формування людини нового типу – достойної й освіченої, яка, отримавши знання, може здійснити відкриття й добитися успіху. Ці тенденції в подальшому розкрилися в бароко, а у XIX ст. після певного застою, у мистецтві модерну.

Питання для самоперевірки

1. Охарактеризуйте особливості єдності мистецтв у храмових ансамблях бароко.
2. Проаналізуйте площу епохи бароко як об'єкт синтезу мистецтв.
3. Визначте найважливіші складові створення замських комплексів у добу бароко.
4. Розкрийте особливості організації й оздоблення житлових інтер'єрів в епоху бароко.
5. Проаналізуйте роль і значення предметів декоративно-прикладного мистецтва в оздобленні житлових інтер'єрів епохи бароко.
6. Розкрийте історично стійкі якості синтезу мистецтв епохи класицизму.
7. Проаналізуйте найважливіші риси в організації й оздобленні житлових інтер'єрів періоду класицизму.
8. Визначте та порівняйте особливості синтезу архітектури і скульптури в бароко та класицизмі.

2.3. Мистецтво взаємодії в арт-проектах ХХ ст. Від ідей модернізму до принципів дигітального мистецтва

Класичні проекти містобудування й садибної архітектури остаточно вичерпали всі формотворчі ідеї для створення ансамблів і комплексів та виявились неспроможними запропонувати нові ідеї, яких прагнуло суспільство зрілого Нового Часу. Тому не дивно, що в другій половині ХІХ ст. відчутною стала криза в монументальному мистецтві. Це обумовило народження й розробку теорій про новий гармонійний світ, сповнений незвичайних художніх образів.

Пошуки нових підходів до створення пам'яток, комплексів, ансамблів насамперед утілились у появі практик проведення масштабних міжнародних виставок, які першими сформувавши нові неймовірні образи на відкритому просторі, розкривши мистцям його нові можливості. Так, перша Всесвітня виставка, що відбулась у Лондоні 1851 р. залишила по собі, так званий *Кришталевий палац*, що став якісно новим архітектурним комплексом, який спорудив ландшафтний архітектор Джозеф Пакстон. Уперше палацова споруда була вирішена як п'ятинефна оранжерея, призначена для машин, і втілила нову форму для нової функції. Прозоре скло в ній вперше замінило глухі масиви стін. Загальна композиція сприймалась легкою і зливою, оскільки об'єднала в собі приміщення в цілісність.

Наступною інженерно-будівельною новацією стала Ейфелева вежа, споруджена як символ паризької виставки 1889 р. і провісниця наближення нового стилю модерну. Остаточою обличчя модерну презентувала ще одна виставка в Парижі 1900 р. У наступні роки ХХ ст. можливість втілення у виставкових комплексах будь-яких найхімерніших тем засвідчив архітектор Бернар Мейбек, спорудивши Палац витончених мистецтв у Сан-Франциско в районі Західний Париж, де 1915 р. відбулась Панамо-Тихоокеанська виставка. В ансамблі палацу його зодчий засобами синтезу архітектури і спеціально створеного ландшафтного середовища втілював несподівану для архітектурної традиції тему – *все йде, все минає*. Ця велична неокласична споруда ніби застигла над водами штучно створеного архітектором озера. Тема жалю через плинність життя в ній була втілена засобами монументального живопису, що заповняв поверхню палацового плафона і скульптури в образах плачучих жінок, що їх рельєфні постаті розміщені на кутах антаблемента.

Оскільки виставки як короткострокові проекти відбувалися на відкритому просторі для них були необхідні нові ідеї ландшафтної архітектури. Виставки 1850–1900-х рр. стали дослідним полігоном для нових інженерних вирішень. Ці ідеї вплинули на загальне обличчя міст і сприяли розвитку нових об'єктів – вокзали та лінії метро.

У мистецтві модерну відбувся якісно новий етап формування теорій синтезу мистецтв як цілісний підхід до творення життєвого середовища соціуму. Цей художній спосіб життя мав змінити духовну сутність суспільства, звільнити його від буржуазного снобізму, несмаку, еклектики. Реагуючи на культурну кризу нового технологічного суспільства, модерн пропонував для її подолання виключно нетехнічні засоби насамперед створення ідеального образу міста майбутнього й концепцію повсюдної краси. Модерн пропонував розвиток житлового простору з використанням як постійної метафори символізму, утаємниченості, новітньої міфології. Серед теоретиків модерного синтезу мистецтв, зокрема голландський інженер Генрік. Петрюс Берлаге. Його естетична теорія модерну бачила будь-який об'єкт у підпорядкуванні зовнішнім чинникам єдиного гармонійного середовища. Теоретики мистецтва, зокрема Джон Рескін трактували середовище наповнене предметами краси як чинник творення добра і нового морального рівня суспільства. Гармонію модерну визначали як втілену правду, а буржуазну еклектику як – втілену неправду.

Оскільки в синтезі модерну все починалося не з архітектури, а з декоративно-прикладного мистецтва й відповідно формувалося не за архітектурними канонами, а в атектонічному формотворенні. Звідси орнаментальність архітектурної форми, яка є лише основою для легкого лінійного слабо структурованого орнаменту з вплавленими в нього живописно-ілюзійними елементами, майже з довільними паузами. Саме в коротку за періодом існування, але надзвичайно яскраву за наповненістю новими образами епоху модерну житло та громадські споруди перетворилися в репліки органічних природних форм. У пластиці верхньої зони споруд кольорова пляма монументальних майолікових панно як новий символ образної метафори у вирішенні нових архітектурних образів. В інтер'єрі алегоричність декоративних систем була продовженням образної пластично-живописної символіки, започаткованої на фасадах. Асиметрія плану споруди з виділенням сходів, як вузлів двох периферичних зон пропонувала вхідну групу як художню прелюдію до образів інтер'єрів. У модерні заново народжується поняття *художня промисловість*, яка потребує

масового замовника. Відтак тогочасне суспільство у власних потребах твору мистецтва нового типу започатковує рух до виробів дизайну, а отже до виникнення нової мистецької галузі і нових форм синтезу.

У США модерн пов'язаний із розвитком «органічного мистецтва», де форма як запозичена з природи і синтезована з функцією споруди. Художнє тут співіснувало з функціональним і технічним, що взаємодіяли між собою. Саме в США виникла концепція художності висотних споруд, їх естетичної основи. У цьому контексті наприкінці ХІХ ст. в США Луїсом Генрі Салліваном (1856–1924) були споруджені перші висотні будинки як зразки *органічної архітектури*. Одним із найцікавіших прикладів є Гаранті-білдинг (1894) у м. Буффало штату Нью-Йорк. Л. Г. Салліван визначав його декор як функцію увиразнення фасаду, у якому значна висота – найважливіший домінуючий чинник. В образі Гаранті-білдинг природні форми поєдналися з новітніми матеріалами – несучим тут є сталевий каркас. Декор у Л. Г. Саллівана підкреслює композицію фасаду – ілюструє функцію. Завдяки проектам учня Л. Г. Саллівана Френка Ллойда Райта (1867 – 1959) *органічна архітектура* перетворилася в один із провідних напрямів будівництва ХХ ст. Предметно-просторове середовище новітньої епохи шукало нові форми співпраці митців насамперед архітекторів і скульпторів, чії естетичні проекти мали механічні й біологічні функції.

Крім угруповань модерну в Західній Європі виникають інші спілки. У Німеччині 1907 р. спілка *Веркбунд* об'єднала у своєму складі митців (архітекторів, декоративістів) і промисловців. Сюди входили Беренс, Ван де Вельде, Ле Корбюзьє, Мутезіус. Мета перевести будівництво та ремесла на промислову основу, для цього вони створили пробні зразки. Маючи різний досвід і сфери зацікавлень діячі «Веркбунду» прагнули сформувати нове мистецтво для Німеччини. Витримавши Першу світову, спілка створила мережу майстерень і вела виставкову діяльність. У цей період учасники *Веркбунда* вирішували непросту проблему стандартизації художніх форм і творів. Ці напрацювання сприяли поштовху для якісно нового напрямку в діяльності мистецтва Західної Європи. В основу було покладено принцип колективної художньої творчості, співпраця митців у великих проектах у співпраці з промисловцями, інженерами, менеджерами через серійне виробництво, технізацію художнього виробу. Це спроба змінити традиційні консервативні підходи, що напрацьовувались у мистецтві впродовж століть, до яких тяжіла Європа.

Отже, *Веркбунд*, з якого вийшла плеяда широкознаних митців (Міс Ван дер Роє, Вальтер Гропіус, Шарль Едуард Жанере (Ле Корбюзьє), Бруно Таут) започаткував важливу для ХХ ст. проблему масового, а отже машинного виробництва, мистецтва, а також його завдань і взаємозв'язків з мистецтвом індивідуальним, ручної роботи. Масове мистецтво обумовило потребу спрощення формотворення арт-об'єкта. Подібні процеси розпочалися в архітектурі. На початку ХХ ст. ці тенденції були найвідчутнішими в США, які завжди тяжіли до прогресу.

У цьому новому предметно-просторовому середовищі формувалося нове суспільство індустріальної епохи з новими глобальними, а не індивідуальними методами моделювання поселень. Ці підходи по суті нівелювали потребу ручних виробів і ручних ремесел. Художній виріб можна було виготовити на конвеєрі, для великої кількості людей. У наступні десятиліття митці вирішували проблему стандарту, нехтуючи змістовністю окремої форми, формуючи естетичну цінність кварталів і мікрорайонів. Цим процесам сприяла концепція *промислового міста* французького архітектора Тоні Гарньє. Він пропонував відокремлений розвиток різних частин міста, за принципом функціонального зонування, виділяючи найважливіші його вузли: центр, житлова, промислова, медична зони. Ця концепція стала основою містобудування епохи модернізму.

Здебільшого тогочасні художні напрями й течії засвідчили свою зацікавленість проектами вуличного мистецтва. Конструктивісти одними з перших прагнули використовувати свої механічні моделі для вирішення соціальних завдань реалістичними методами, цілковито відмовившись від декорацій модерну. Першочерговою в 1920-і рр. стала функціональність життя людини та соціуму. Метафори конструктивістів вводили в мистецьке середовище техніку як важливу складову житлового або культурного, насамперед театрального середовища, у якому виникла театральна біомеханіка. Прикладами таких підходів є театр Всеволода Меєрхольда в Москві й український театр «Березіль» Леся Курбаса в Києві. Тут театральні вистави стали синтезом конструйованого простору, декораційних атрибутів, музики, освітлення й акторської дії. Таким чином, у багатьох соціальних сферах сформувався новий синтез функціональної технології, будівельної техніки, утилітарно-доцільної виразної форми як зразок образності.

Художники-конструктивісти також працювали над створенням моделі ідеального міста майбутнього. Вони створили модель виробничого мистецтва, підпорядковану у своїй основі промисловості й

машинній індустрії, де відбувся новий синтез життя й індустрії. Тому, цілком закономірним підсумком таких пошуків стала соціально-естетична ідеологія *тотального синтезу*, створена наприкінці 1920-х рр. Вальтером Гропіусом і Ле Корбюзьє (Баухауз) як моралізуюча естетика функціоналізму. Вона закликала до архітектурного раціоналізму, позначеного насамперед лаконічною формою, яка стала основою синтетичних проектів у містобудуванні експресіоністів. Ці засоби, на думку творців теорії *тотального синтезу* забезпечували гармонію в умовах «великої депресії» 1929 – 1933 рр. Як її втілення було випрацювано *інтегральний художній твір* з відповідністю форми і функції, втіленої зокрема у створенні інтер'єрів.

Ансамблі, створені митцями «Баухаузу» в Десау сприймалися як метафора функціоналізму та перетворилися у *серійне*, а отже недороге, доступне житло, що складалось із квартир-кімнат. Тут застосовували різні матеріали, конструкції, конструктивні модулі і, навіть, різну тектоніку. Інтегральною для них стала метафора раціонального, помірного в потребах побуту, втілена в чистих геометричних формах. Звідси, зокрема застосування в ансамблях «Баухауза» ужиткових виробів ремісничого типу серійного виготовлення.

Найважливішими чинниками серійного житла, за концепціями тогочасних мистців мали бути світло та колір. Тому німецький архітектор Бруно Таут, застосувавши принцип серійності й стандарту створив як новаційний проект житлового комплексу *Фалькенберг* у районі Трепов-Кьопеник Берліна. Саме Б. Таут сформулював концепцію необхідності прибудинкової території як малоповерхового житла-саду, яка стала гаслом для формування житлового простору у ХХ ст. Його берлінський житловий комплекс *Хуфайзен*, спланований у 1925–1933 рр. у формі підкови в Німеччині став основою для масштабного соціального проекту зі спорудження масового житла та визнаний дослідниками пам'яткою німецького модернізму.

Свій погляд на розвиток нової естетики житла та середовища в 1920-і рр. пропонували й *раціоналісти*, насамперед Микола Ладовський, який матеріалом архітектури вважав не камінь, а простір, який могли вільно моделювати мистці під різними кутами зору – від засад кубофутуризму до символічного романтизму. Важливим у перетворенні простору через композиційну форму та конструкцію було образне психологічне сприйняття освітлення й кольору, вивести його на раціональний масовий рівень. Відправними в дослідництві М. Ладовського стали так звані *динамічні композиції*, що створювали

за допомогою новітніх матеріалів. У них поняття й функції архітектури звузились, натомість розширились функції скульптури. Архітектура – як простір, а скульптура – як форма. Настінний живопис став засобом архітектури та посилював відчуття простору. Отже простір komponувався засобами архітектури, конструкції, пластики та живопису. На цих засадах М. Ладовським були створені художньо-виразні об'ємно-просторові композиції проектів радянського павільйону на виставці в Парижі (1924), Смоленський ринок у Москві (1926), 1930 р. запроєктовано будівництво промислового селища Костіне та Зелене місто під Москвою.

Паралельно для промислового міста у ХХ ст. формувались інші концепції, що мали в основі історичну традицію. Йдеться про так звані *стрічкові* або *лінійні міста*, відомі в найдавніших цивілізаціях. Відповідно до рельєфу у своєму розвитку вони розташовувались вздовж водних артерій або гірських гряд і мали, відповідно, малу ширину. У ХХ ст. інтерес до такого типу містобудівної композиції обумовлений прагненням відновити зв'язок міста з природою і сільською округою, розосередити міське населення.

У Західній Європі концепцію *стрічкового міста* розробляв і втілював Ле Корбюзьє. Серед його проектів варто згадати проект реконструкції міст Алжиру (Африка), Ріо-де-Жанейро (Бразилія) і Зліна (Чехія). У СРСР «лінійним містом» захоплювались архітектори Марк Гінзбург, Микола Мілютін, Микола Ладовський, В. Семенов (проект Сталінграда). На відміну від конструктивістської *лінійної* концепція у своїй основі пов'язана з емоційною функцією простору. Емоційність, притаманна в'юнкому ритму лінійних вулиць, змогу побудови живописно розкутих у своїх образах композицій, у яких суцільна горизонтальна житлова забудова робила місто єдиним будинком і була поєднана з вертикальним акордом громадських споруд. Нової сили в ній, зокрема набула ідея емоційних взаємодій архітектурної маси й порожнього простору як засобу моделювання культурного простору (*сяюче місто* Ле Корбюзьє (1930)).

Надзвичайну важливість для формування нової типології синтезу мистецтв ХХ ст. мали експерименти супрематистів, насамперед Казимира Малевича й Ель Лисицького, які в 1920-і рр. спрямували супрематичні концепції в архітектурне русло. Їх пошуки реалізувались на рівні теорії архітектури та заклали засадничі основи архітектури наступних десятиліть, попри трагічну долю цих мистців.

Стверджуючи, що художник водночас є конструктором і зодчим, Е. Лисицький створив особливий тип живописних композицій *проунів*, які вважав ескізами для наступного етапу створення архітектурних моделей-конструкцій, що були основою архітектурних проєктів. *Проуни* стали містком між живописом і зодчеством. У такий спосіб стало зрозуміло, що супрематизм має у своєму розвитку й потенціалі об'ємну складову, адже *проуни* легко лягали в конструкції, утілені в нових матеріалах і кольорах, формуючи нові засади життя суспільства – лаконічність форми поєднана з енергією кольору, який набув просторового контексту.

К. Малевич у своїх об'ємних побудовах значно випередив Е. Лисицького, захопившись у 1923 – 1926 рр. створенням *архітектонів*, сконструйованих із дрібних гіпсових елементів і прагнучи виходу свого мистецтва в площину архітектурних пошуків. Його захоплювало дослідження співвідношення архітектурних мас та об'ємів, їх контрастуюча світлотінь. Уражає те, що К. Малевич у пошуках нової глобальної стилістики створив свій *суперстиль*, назвавши його *супрематичним ордером*. В основу цього нового явища було покладено роботу з першоелементами й відмова від будь-якого декоративізму.

У проєктній діяльності *супрематичні архітектурні конструкції* були втілені учнем Е. Лисицького Густавом Клуцисом у моделі *космічного міста*, що уявлялось як планета Земля, що ширяла у Всесвіті. Знищивши представників нового мистецтва, тоталітарна влада несподівано застосувала їх відкриття, виконавши будівельні форми в залізобетоні.

Епоха модерну відзначена багатьма векторами в пошуках нових образів для мистецтва середовища. Окрім пошуків інтернаціонального стилю, втілених, зокрема засобами конструктивізму та супрематизму, ще на початку ХХ ст. в окремих країнах яскраво виявились прагнення засвоїти нові модні мистецькі віяння засобами архітектури та міських проєктів синтезувавши модерне, класичне й національне. У цьому напрямі насамперед працювали прибічники кубізму в Чехії й митці зі школи Михайла Бойчука в Україні.

Чеський кубізм як явище неповторне у своїй оригінальності від початку свого виникнення в 1911–1914 рр. стимулював вихід до сфери містобудівних проєктів, і саме в цій галузі було створено відповідну архітектурну концепцію. Чеські кубісти мали зв'язки з

Веркбундом, на виставці якого в Кельні 1914 р. представили повний інтер'єр, виконаний у Празьких художніх майстернях. Цей проект засвідчив цілком нові можливості напряму, існування якого пов'язували винятково з живописом. Чеські мистці називали свої проекти не кубізмом, а *новим мистецтвом*.

Архітектуру чеського кубізму було створено за новими методами, безпосередньо пов'язаними у своїй основі з проблемою синтезу мистецтв і запропоновано цілковито нові шляхи гармонійного введення нового архітектурного об'єму в історичне середовища міста. З-поміж методів, насамперед виділимо колажний «метод суміщення» і «метод віддзеркалення», який пропонував конструювання споруди через використання елементів обраної для будівництва місцевості в майбутній план і фасад споруди. У такий спосіб чеські архітектори перетворили міську забудову в *історичний архів*, складові якого чудово підходили для новітніх інтерпретацій. Таким чином, архітектура чеського кубізму ставала не руйнуючою для історичної забудови, а доповнюючою за рахунок створення структури контексту. Тому кубістичний за стилістикою Торговий дім у Чорної Богородиці (м. Прага) містить у своєму фасаді складне поєднання барокових і класичних елементів з використанням барокового принципу єдності й масивності. Його тектоніку не виявлено. Стіни оперезані стрічками укрупнених вікон, скляну поверхню яких сформовано з переломлених чотирикутних сегментів. Така структура нескладної композиції створює особливий енергетичний перепад світлотіні, укрупнює пропорції споруди. Теж саме стосується і взаємодії кубістичних споруд з природним ландшафтом (будинок Б. Коваржовича, м. Прага).

У містобудівних проектах чеського кубізму метод «циткування» набув нового змісту. Замість механічного перенесення, мистці вбудовували елементи попередніх стилів у тіло споруди, трансформуючи відомі геометричні форми, і перетворюючи новий проект у полізмістову метафору. Тому, у кожному певному випадку архітектурні об'єкти чеського кубізму є втіленням його ідеології в поєднанні з оточенням попередніх епох. Насамкінець зауважимо, що чеський кубізм в епоху постмодерну знайшов своє продовження в проектах *деконструктивізму*, а кристалічні форми стали частиною чеського *архітектурного архіву* вуличної забудови і з успіхом його використовують у сучасному чеському будівництві та дизайні.

В Україні поєднання ідей модернізму з національними традиціями втілювалось у монументальних проектах школи Михайла Бойчука.

Його новітній національний стиль став альтернативою мистецтву тоталітаризму і був приречений на фізичне знищення, а отже й тривале забуття, створених його школою проектів.

Школа М. Бойчука встигла зробити низку важливих кроків у напрямі щодо формування обличчя нового мистецького середовища України. Як монументаліста М. Бойчука насамперед захоплювало введення створених мистцями його оточення монументальних композицій в архітектурний простір різних модерністських проектів, вирішення комплексних просторових завдань – членування простору з відповідним розміщенням сюжетів та орнаментальних композицій. Його творчий метод нерідко характеризують як *синтетизм*, що базувався на традиціях сакральної-монументальної візантійської живописної традиції й національної української культури, спрямованих у русло символізму (львівський період), а пізніше узагальнення й колажу (розписи для Санаторія в Хаджибеї, 1928 р. і Червонозаводського театру в Харкові, 1933 – 1935 рр.).

У 1930-і рр. внаслідок остаточного формування тоталітарних суспільств у мистецтві формується теорія гармонійної єдності архітектури, живопису і скульптури. У ній синтез трактується творчою співдружністю просторових видів мистецтва, підпорядкованих завданням офіційної ідеології. Цей підхід насамперед застосовували в СРСР, що призвело до вихолощування сутностей новаторських проектів вітчизняного модернізму. Радянська ідеологія в 1930 – 1950-і рр. вдається до «неоісторизму» і прагне синтезу старих форм класичного мистецтва у нових проектах, що втілювалось у практиці конкурсів на будівництво «палаців рад» у контексті нормативної теорії симбіозу формоутворення й державної ідеології. У такий спосіб у радянську архітектуру повертаються принципи палладіанства, застосовані в нових конструкціях. Це сформувало «радянський традиціоналізм».

Натомість у країнах Західної Європи розвивались концепції абстрактної геометрії простору, сформованого різноманітними комбінаціями форм і фактур, (проект «Хайпойнт-1» Б. Любеткіна і групи «Тектон» у Лондоні, 1935 – 1938 рр.). Тут продовжував розвиватися функціоналізм.

Повоєнна епоха, що в мистецтві стала початком постмодернізму, науково-технічної революції й *дигітального мистецтва*, формувала нові архітектурно-просторові концепції та проекти, які поглибили багатовекторність у галузі мистецького синтезу. Однією з найважливіших стає нова тектонічна тема скляних огорожень на сталевому-алюмінієвому

каркасі, започаткована в 1950-і рр. в США. Міс ван дер Рое. Простота візуального образу, викладена в чіткій конструктивній графіці тут поєднувалась вирішенням технічно складного питання практичності великих складних поверхонь.

Як провідна активно розвивалась концепція будівельного каркасу, пов'язаного в цей період із навісними панельними атмосферостійкими стінами фасадів, оперезаних стрічками вікон у ритмічному чергуванні з глухими поясами. У таких спорудах ритми вертикальних членувань фасадів обумовлені висотою поверхів і такий чином взаємодіють із каркасною структурою. Ця взаємодія дозволяла внесення деяких художніх імплікацій, зокрема збагачення фактури фасадів дрібним членуванням, зокрема металевими профілями, що формувало нові світлотіньові можливості екстер'єру. Натомість ігнорування проблеми структурних взаємодій призводило до нетектонічної системи вирішення фасаду, коли в його оформленні використовувалися прийоми з інших галузей. Одним із характерних прикладів у цій групі стала «архітектура паспарту» або «ящичне» оформлення фасаду, запозичені з поліграфії й пов'язані з механічним застосуванням єдиного розміру та форми для вирішення кутів і карнизів споруди, що порушувало параметри її масштабування.

Каркасне будівництво постмодернізму сформувало новітній погляд на коміркову структуру в зодчестві. Нове бачення цього явища запропонувала японська *архітектура метаболізму*. Її творці Кіонорі Кікутаке та Кісе Курокава в 1950 – 1960-і роки, працюючи в проектах повоєнної відбудови міст прагнули втілити в архітектурі нову метафору споруди як живого організму природи, що має властивості портативності й особливої гнучкості. Сформовані з сотень різнонаправлених капсульних форм, житлові корпуси органічно сприймалися у поєднанні з різним природним оточенням, тому й були споруджені насамперед на Токійській затоці [4]. Архітектура метаболізму у Японії була безпосередньо пов'язана з біонікою, яка дозволила перенести і застосувати в містобудівних об'єктах цілковито нові за характеристиками конструкції й форми, пов'язані з застосуванням новоствореного V-подібної опори-контрфорса. Серед них пригадаємо великопролітні конструкції, властиві в цей період *вантовим* мостам – просторовим метафоричним символам постмодерних міст. Тоді в комплексах синтезувались нові якості: криволінійно-асиметричні динамічні вільно змодельовані об'єми в поєднанні зі статичними формами, що набули нової силуетності в образах. У їх характеристиках на

першому плані були параметри акустики, освітлення, кондиціонування. Одним із перших зразків такої концепції став Олімпійський комплекс, споруджений 1961 р. К. Танге в Токіо.

Іншим прикладом застосування характеристик біоніки у нових проектах стала *архітектура пневматичних конструкцій*. Відштовхуючись від розробок Фредеріка Вільяма Ланчестера 1940-х рр., пневмоспороди сформували новітню архітектурну галузь, яка суттєво змінила культуру середовища, увела в нього нові пластичні форми й об'єкти зі спеціальними системами підсвічування. Експовиставки і наукові конференції, що відбувалися в різних країнах Західної Європи наприкінці ХХ ст. засвідчили, що пневматичні конструкції стануть знаковими об'єктами ХХІ ст. і своїми можливостями впливатимуть на розвиток обличчя сучасних міст. Динамічно змінні підходи в розвитку мистецтва середовища ХХ ст. засвідчили, що сьогодні цілісна нормативна теорія містобудівної форми стала неможливою. У кожній культурі суспільства сформували власні уявлення про вигляд і наповнення міста.

Висновки. Модерн дав новий поштовх розвитку *художньої промисловості*, яка започаткувала рух до виробів дизайну, а отже до виникнення нової мистецької галузі й нових форм синтезу. Архітектура періоду Новітньої історії у своїй оздоблювальній організації вже не потребувала ілюзійної перспективи, а лише плям локального кольору на площині. Мистці-раціоналісти 1920-х років у пошуках нової естетики синтезу і середовища обрали простір матеріалом нової архітектури. Це дозволило з допомогою нових матеріалів запровадити практику *динамічної композиції*, а відтак розширити значення в житловому будівництві скульптурної пластичності.

Мистців модернізму і постмодернізму вабила й концепція *ідеального міста* як втілення способу гармонійного життя. Ці пошуки відновили роботу над створенням моделі *лінеарних міст*, яку вважали способом вирішення екологічних проблем в житті новітнього промислового міста. Адже вона розглядала природне середовище в якості рекреаційної зони міста. У СРСР пошуки моделі *ідеального міста* відбувались у контексті розвитку ідей *супрематизму*. Їх зародки були втілені, зокрема, в *архітекторах* К. Малевича.

Деякі течії і напрями *модернізму* у своїх пошуках здійснили вихід у великі містобудівні *арт-проекти*. Найяскравішим відкриттям на цьому шляху стали здобутки *чеського кубізму*.

Постмодернізм як епоха науково-технічної революції сприяв розвитку проектів цифрового *дигітального мистецтва*. Саме в них на межі ХХ–ХХІ ст. в країнах Західної Європи виникла мережа музеїв сучасного мистецтва як художніх прикладів нового формотворення й візуального образу.

У 1960-і рр. в окремих країнах відбувся швидкий підйом *архітектурної біоніки*. Здійснені в цій галузі проекти сприяли появі нових (зокрема *вантовим*) конструкціям і створенню нових матеріалів, які б дозволили створювати вжиткові предмети і форми за природними аналогіями.

Питання для самоперевірки

1. Проаналізуйте особливості та головні напрями в розвитку містобудівних проектів модернізму.

2. Розкрийте сутність варіантів моделей *ідеального міста* епохи модернізму, визначте в них характерні ознаки синтезу мистецтв.

3. Розкрийте засади естетичної ідеології *тотального синтезу*, розроблені представниками школи Баухаузу.

4. Проаналізуйте здобутки та якості синтезу мистецтв у просторових міських проектах *чеського кубізму*.

5. Охарактеризуйте головні прийоми створення арт-об'єктів в епоху постмодернізму.

6. Розкрийте особливості синтезу явищ у проектах архітектурної біоніки.

7. Охарактеризуйте головні чинники проектів, пов'язаних з досягненнями дигітального мистецтва епохи постмодернізму.

Література

1. Бринкман А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы / пер. с нем. 2-е изд. Москва : ЛКИ, 2010. 296 с.

2. Быстрова Т. Ю. Философия дизайна : учеб.-метод. пособие. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2015. 128 с.

3. Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. Москва : Искусство. 1970.

4. Заволокина О. М. Метод «совмещение / наложение» чешского кубизма и «деконструкция» в архитектуре второй половины XX века: аналогии и отличия // *Architecture and Modern Information Technologies*. 2013. № 2 (23). С. 1–14. <https://marhi.ru/AMIT/2013/2kvart13/zavolokina.pdf>.
5. Культерман У. Кензо Танге. Москва : Стройиздат, 1978. 252 с.
6. Лебедев Ю. С. Архитектура и бионика. Москва : Стройиздат, 1977. 222 с.
7. Моррис об архитектуре и синтезе искусств // *Эстетика Морриса и современность*. Москва : Изобразит. ис-во, 1987. С. 85 – 95.
8. Синтез искусств и архитектура общественных зданий : сб. статей / Ин-т истории искусств. Москва : Сов. художник, 1974. 276 с.
9. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). Москва : Архитектура-С, 2007. 520 с., ил.
10. Шубович С. А. Мифопоэтический феномен архитектурной среды. Харьков : ХНАГХ, 2012. 177 с.

Розділ 3. СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРТ-ОБ'ЄКТАХ МАЛОГО МАСШТАБУ: КОСТЮМ І КНИГА

3.1. Костюм як об'єкт синтезу мистецтв

Синтез мистецтв як спосіб формотворення має місце не лише в містобудівних проектах, але і в *арт-об'єктах* малого масштабу. У цій групі своєю синтетичністю й багатоскладовістю володіє костюм. Як історично змінне явище, він має низку найважливіших галузей, серед яких насамперед виокремлюється костюм певної історичної епохи, а отже стилю. Як цілісна модель зі сталою структурою зв'язків костюм також має власну архітектоніку, адже вона є базовим принципом формотворення предметів пластичного мистецтва та розкриває особливості взаємозв'язків форми і змісту. Архітектоніка костюма споріднює його з архітектурою. У конструюванні костюма дослідники нерідко вбачають принцип карткового будиночка, у якому замість карт фрагменти тканини відповідні до розмірів тіла, з'єднані системою різнонаправлених швів.

Дослідники історії костюма вже давно звернули увагу на те, що житло, що мало форму каркаса, й одяг найдавніші цивілізації створювали за аналогією. Навіть матеріали для цього були однаковими. Отже, спільні ознаки між цими продуктами людської діяльності безсумнівна, оскільки вони – частина культурного середовища. Костюм як і житло наділений чинником комфорту в малому масштабі. Костюм і архітектура володіють характеристиками емоційності й характеру, та обидва поєднують функції практичності й художності. Отже, костюм і архітектура мають аналогії характеристик форми, поєднання природи та культури, функції вкриття й об'єму.

Однак, буде не правильно сказати, що костюм є мініатюрною моделлю архітектури житла. Його формотворення відбувалось іншими шляхами. При цьому житло й одяг мали захисну функцію – на фізичному та духовному рівнях. Тривалий період захист від холоду й оберегові функції вбрання були ключовими. Однак, у давніх цивілізаціях костюм в особливостях свого конструювання стає поліфункціональним організмом. Він має складну міфологію матеріалів, крою, форми й оздоблень і колористики. Крім архітектури в ньому втілена пластика форми як ознака скульптури, драперії – як ознака графіки й колористика як ознака живопису, орнаментальність як ознака декоративності. У костюмі сформувалась складна виражально-зображальна

система зв'язків. Водночас з архітектурою його все ще споріднює матеріал – текстиль первинно передбачений для формування конструкції *скинії* у давніх ізраїльтян або *авли* в античних народів.

Джерела та правила *архітектоніки* костюма також варто відшукувати в ідеології певного стилю, адже стилеутворюючою насамперед була архітектура. Архітектура натомість метрично пов'язана з антропоморфністю – людськими пропорціями та членуванням людського тіла на три поперечні пояси – верхній, середній і нижній. Тіло як модель задає базову форму циліндра, з якою в подальшому працює модельєр. Залежно від частини тіла, базова форма одягу формує типи в трьох групах верхнього (нагрудно-плечового), поясного (набедренного), головного варіантів убрання.

В історичному розвитку костюм динамічно пов'язаний з іншими просторовими мистецтвами. Виконуючи обгортальну функцію він визначає пропорції, пластику, осанку. До обгортальних належать найдавніші форми одягу, насамперед хітон в античності, кімоно в Японії, сарі – в Індії. Отже, моделювання костюма зародилось від обгортання тіла сувоєм тканини лляної, шовкової, вовняної. Окрім цього способу моделювання, застосовували також способи накидання тканини з наступним її закріпленням і накладання як історично пізніший тип.

Майстри костюма нерідко у своїй роботі уподібнювались архітекторам або скульпторам, які володіли мистецтвом моделювання форми, підкреслити або приховати природну анатомію. Різні художні стилі сформували в костюмі різноманітні конструкції й моделі. Володіючи ознаками певного історичного стилю чи епохи костюм демонстрував уявлення про навколишній світ, як явище проникав у різні куточки предметної культури, культури свята та культури повсякденності і в цьому контексті має ширше, ніж архітектура. Костюм як історична реалія демонструє форми, що домінували в певну епоху. Це ретроспективна модель просторово-часової системи, що виражає світогляд і суспільні цінності епохи в системі складних зв'язків. Костюм як художня цінність створюється способом злиття речової, матеріальної форми та духовності.

Кожна історична епоха формувала власну типологію костюма. Одяг давніх народів і спільнот, що жили в умовах м'якого теплого або жаркого клімату, був достатньою мірою відкритим. У давніх єгиптян одяг насамперед розрахований на захист нижньої частини тіла; у жінок – ледь приховуючи груди.

У найдавніші періоди історії Єгипту застосовувався прийом овивання переважно нижньої частини торсу справа на ліво поперечно орієнтованим полотном. Водночас відомо декілька прийомів, що застосовувались залежно від гендеру. У жінок така спідниця (*калазиріс*) сягала підгруддя, у чоловіків (*схенті*) підтикалось за пояс або зав'язувалось вузлом на плечі, як це демонструє зображення на палетці Нармера. При цьому у жінок практично не застосовувались прийоми драпірування, які існували в окремих типах чоловічих костюмів за рахунок традиції виведення краю пілки спереду вільним довгим кінцем.

У дорослих чоловіків *схенті* обов'язково стягувалось тканим поясом (символ дорослих чоловіків), що вив'язувався вузлом у центрі на талії. Звідси симетрія сприйняття набедренного одягу і тричленність його загального сприйняття у фас. У наступні історичні періоди цей підтип у середовищі знаті отримав подальший розвиток за рахунок ускладнення драпірувань і появи прийому оздоблення краю вишивкою. Застосовувалося просте антропометричне пропорціонування форм усіх елементів одягу. Моделювання форми відбувалось з урахуванням тектонічних властивостей лляного полотна середньої або малої щільності.

У Новому Царстві поясний одяг обох статей закріплювався нижче талії і тримався на бедрах. В усіх випадках поперечна орієнтація полотна утворювала м'які діагональні складки. На тлі різноманітності численних ювелірних виробів у складі костюму, звертаємо увагу на повну відсутність заколок для одягу. Кріплення гребенями або шпильками застосовувалось лише в зачісках-париках.

Головна історична тенденція розвитку давньоєгипетського костюма – його ускладнення новими елементами і формами. Розвиток складу костюма відбувався упродовж існування давньоєгипетської держави. Історично пізнішим типом одягу в ньому були плечові форми насамперед накидки. На зміну огортальному ледь розширеному жіночому і чоловічому одягу, у Новому царстві прийшов накладний туніковий крій вбрання більш пишного, розширеного до низу силуету. Виконаний із тонкої напівпрозорої тканини з плісируванням, він уособлював витонченість і незахищеність своєї власниці. У цей період єгиптянки вже мали двошаровий стрій, у якому нижнім була сорочка. У чоловіків у Новому царстві, зав'язане *схенті* спереду мало пишні кінці, подібні до віяла. Розширення силуету внизу і на плечах за

рахунок зав'язаної на грудях накидки, надавало давньоєгипетському силуету біконічності.

Колористика одягу мала невелику варіативність. Одяг більшості населення – білий. У королівських осіб білий стрій доповнювала золота вишивка на горловині. Поховальний колір – блакитний. Знаково-декоративний контекст костюма був важливим емоційно-психологічним чинником, що співпрацював з його архітектонікою.

Важливим чинником забезпечення композиційної цілісності костюма був комплекс ювелірних прикрас, зосереджених у грудному і верхньому поясах. Саме прикраси захищали власника від негативних сил. Їх розташовували за принципом оперізування тіла – на голові, шії і грудях, на щиколотках ніг і на зап'ястях рук. Не лише колірність й орнаментика, але й татуювання тіла та кінцівок були частиною костюма у давніх єгиптян.

Характер ювелірних прикрас, як і головний убір визначали суспільний статус свого власника. Маркером соціального статусу був також ґатунок тканини та довжина поясного одягу – у заможних довжина набедренного *схенті* дещо довша. У жерців-семів як священницький атрибут використовували шкуру леопарда, яку вони накидали собі на плече, розміщуючи пащу в себе на грудях.

Похідну роль в композиції костюма у Давньому Єгипті мало взуття. Сандалії єгиптян у матеріалі залежали від заможності господаря. Найменш практичними були папірусні сандалії. Золоті або срібні мали лише поховальне призначення, їх вкладали до набору вбрання фараонів. Так, у Тутанхамона у поховальній скрині знайдено 4 пари сандалій, на їх передньому ремінці – священний знак лотосу.

Костюм – важливий маркер змісту багатьох ритуалів у Давньому Єгипті. Одним із найвиразніших у цьому контексті є ритуал *хеп-сед* або *свято хвоста*, пов'язаний з темою відродження старіючого фараона. Як син *Великого вола* у процесі переродження він поетапно змінював костюм, загортаючись у волову шкуру, оголюючи тіло для ритуального бігу з причепленим ззаду хвостом і вдягаючи *туніку*, у якій піднімається на трон оновленим.

Античний костюм Давньої Греції, як і її архітектура, демонстрував відкритість силуету, що був *огортальним*. У формотворчій пластиці рівного силуету вертикальні драпірувальні складки античного хітону стилістично повторювали канелюри колон античного ордера. Різні епохи в Давній Греції сформували локальні особливості типології комплексу костюма. Так, у період архаїки декоративні системи,

що їх бачимо в оздобленні *неплогу* скульптури Кори з Парфенону відзначалися поліхромністю. Іншим яскравим прикладом цьому відзначається вбрання скульптури кори, відомої як *Дама з Осера*. Давня енкаустика донесла до нашого часу колорит й орнаментику її хітона.

У класиці *хітон* відповідно до настрою епохи набуває величного спокою й врівноваженості. Система його *драперій* й *оперізувань* гармонійно членує тіло на частини за законом пропорційності, виявляючи тектоніку як основу художнього формотворення. Світлі за відтінками хітони ще більше подібні до канельованих колон, а антропоморфні зображення гармонійно завершували собою стволи колон – згадаємо портик Кор Афінського Ерехтейону.

Синтез архітектури й скульптури знайшов своє образне втілення і в костюмі за аналогіями драпірувань і силуету, а також поєднанню графічності вбрання й пластичності античних коротких зачісок з короткими завитками, що значно наслідували стилістику скульптурного декору коринфських капітелей. Архітектоніка давньоєгипетських і давньогрецьких комплексів костюмів, як і давньогрецька архітектура використовувала принцип конструювання цілісного образу з елементів.

Натомість *стереотомічний* підхід формовилучення створював костюм окремих епох і стилів, застосовуючи крій як закрите, приховане середовище. Цей прийом простежувався вже у давньоримській тозі, яка маскувала натільний одяг і самодостатньо забезпечувала силует способом щільного драпірування форми, яка нехтувала особливостями фігури й уніфіковувала образи римлян.

Подібні підходи були вироблені і в мусульманському одязі, який не розкривав, а, навпаки, приховував індивідуальність господаря й слугуючи камуфляжем. На цій релігійній філософії мусульманський стрій існував упродовж століть. Сьогодні ідеологія мусульманського костюма зацікавлює провідних дизайнерів моди, зокрема таких, як: Жан Поль Готьє, Хуссейн Чалаян, Яна Недзведська, і в майбутньому, на думку деяких істориків моди, може стати провідною модною тенденцією. У нових моделях вони виявляють найважливіші універсалії мусульманського костюма – ізоляційність, колористику пустелі, форму бархану, фактури піщаних поверхонь тощо [7].

Принципи *стереотомії* яскраво втілились і в середньовічному строї, насамперед ранньої доби. Тут також знівельовано характеристики індивідуума, а натомість виокремлені характеристики мілітарності, однотипності силуету, закритості. Лише несподівана яскравість локальних кольорів натільного або плечового одягу перетворювали

його власника в інтенсивну колірну пляму. З погляду формотворення Середньовіччя стало визначальною для розвитку приталеного світського силуету. У цю епоху виникли такі найважливіші елементи крою, як виточка, пройма та звужена талія. Силует середньовічного європейського вбрання еволюціонував у такий спосіб від прямого одноманітного силуету до гротескного франко-бургунського, що наслідував головні характеристики готичного стилю. У його варварській манері – яскравість тканин, реформованість S-подібного силуету, членування фігури на витягнутий низ і вкорочений верх, стрільчастість головних уборів. Загальний стрій силуету і колориту доповнений графікою поздовжніх хвилястих ліній драпірувань та узорів, що перегукувалися з вітражами.

Водночас епоха Середньовіччя сприяла зародженню й розвитку концепції християнського вбрання як одягу благочестивого, що формує в людині смирення й чистоту. Ці якості втілились у наглухо закритих сукнях, що приховують обриси та пропорції тіла. Монохромність або ахроматичність кольору вбрання надавала його власнику аскетичної образності.

У Ренесансі костюм не наслідує античність, на відміну від видів пластичного мистецтва, але відкриває новий вектор розвитку крою й конструювання не глухого, а *розпашного* одягу. На цих принципах ґрунтується все майбутнє костюмів у Європі. Водночас Ренесанс запроваджує в силуеті природну гармонійність, що базувалась на класиці пропорцій і співвідношень за аналогією з архітектурними конструкціями та на основі ідеальних геометричних форм – кола і квадрату, сфери й куба. Звідси в Ренесансі виникають нові форми головних уборів – *берет* і *бальцо*; комір каре; відрізний крій суконь на рівні талії. Ренесансне вбрання, як і споруда формується на гармонії й порядку пропорційності.

Прагнення до формування гармонійних м'яких не застиглих форм у костюмі Ренесансу досягається способом багатошаровості комплексу вбрання на основі ланцюжка *камиза – гамура – бліо*. І в цій багатошаровості костюм ніби розгортає силует від облягаючого покрою натільних форм до вільного верхнього вбрання. Ренесансна багатошаровість також підкреслена випусками вишивки на горловині *камизи*. Цей мотив утворений поєднанням руху вирізу-каре верхньої сукні відповідного тону й орнаментальної смуги нижньої білої білизни. Радісний настрій кольорів ренесансного вбрання поєднано з благородним драпіруванням, властивим шовку й атласу.

У бароко перехід від врівноваженості до експресії в костюмі відбувався стадіально – від застиглому силуету іспанського типу вбрання королівського двору через франко-голландські буржуазні форми до надмірної пишноти та дисонансів моди Людовіка XIV. У процесі цих еволюцій змінювалися базові форми крою – коло в лекалах було замінене овалом й еліпсом, а квадрат – прямокутником. Ці форми простежуються у формах вирізів горловин у сукнях. Спідниця сукні за формою уподібнилась дзвону або еліпсу. У костюмі бароко, як і в інтер'єрах – суцільні надмірності, що втілились насамперед у різноманітних ліпних оздобах – оборках, рюшах, брошках, прикрасах із перлів неправильних форм.

Барокова театральність. У костюмі ця тема втілюється в розрізанні спідниці верхньої сукні зверху і донизу й утворення трикутника, що демонструє нижнє вбрання. У силуеті очевидна криволінійність притаманна бароко.

Костюм межі ХХ – ХХІ ст. сформував свою величну імперію, у якій усе поставлено на службу вбранню як неповторному непересічному прекрасному образу.

У сенсі свого зв'язку з дизайном – костюм входить у промислове виробництво. Як і споруда, костюм має характеристики декорації – площинної або навпаки ліпної орнаменталії.

Архітектоніка народного костюма як найважливіша складова синтезу його зв'язків, має як загальні, так і особливі параметри. До загальних належать основний набір елементів натільного, поясного, плечового, верхнього одягу, головні убори, взуття, прикраси й аксесуари. Їх взаємопов'язаність і співвідношення пропорцій формує силует, визначає його типологію, регіональну варіантність, соціальну, вікову, гендерну стратифікацію.

Силует тут є формотворчим і володіє графічними параметрами внутрішнього членування костюма за допомогою різних систем зборів. Основу найпростішого, а відтак найдавнішого жіночого силуету формує сорочка як єдиний натільний одяг. За найдавнішою традицією, народну сорочку в усіх народів виготовляли із доморобного полотна. Регіонально сорочки мали варіантність за особливостями крою, матеріалом й оздоблювальною схемою. Крій сорочки зазвичай відображався у її місцевих назвах. Сорочки виготовлені за традиціями певного регіону (району) завжди диференціювались за побутовим призначенням. Розрізняли сорочки святкові, буденні, пісні, весільні тощо. У цьому розподілі найважливішим був оздоблювальний код, який відображено в регіональних назвах.

У ХХ ст. народні сорочки поступово втрачали традиційний крій, що змінювало їх роль у костюмі. Нові конструктивні схеми, насамперед впроваджували в костюмі молоді, натомість убрання старших жінок довше зберігало давню традицію.

Сорочку у найдавнішому варіанті жіночого костюма поєднували з поясними незшитими формами, які існували в усіх народів. У жіночому вбранні українок, зокрема це різноманітні обгортки і фартушки.

Інший більш пізній тип силуету жіночого строю визначений шитими поясними формами спідниць. У цьому випадку силует набуває певної контрастності загального образу – він є облягаючим у верхній частині постави і розширеним – у нижній. У регіональних варіантах гармонізація розширеного низу й облягаючого верху костюма відбувалась за рахунок зміни форм рукавів у напрямі збільшення їх пишності.

Верхній народний одяг у контексті особливостей силуету був доповнюючим і закріплюючим або об'ємно приховуючим. Доповнюючим був одяг, який, за кроєм, узгоджувався з основним строєм. Натомість приховуючий – нівелював основний силует. В українському народному вбранні яскравим прикладом доповнюючого верхнього одягу є свита, облягаючи у верхній частині постави та розширена за рахунок зборів на талії в нижній. Такий крій цілковито узгоджував її з силуетом основного строю. Приховуючим варіантом верхнього одягу є деякі типи одягу Західної України, насамперед гуцульська гуля й закарпатська гуня.

Головні убори є одним із ключових вузлів структури силуету, важливим віковим і, часами соціальним маркером.

Важливим для загального просторового образу костюма є і елементи допоміжної групи, серед яких, насамперед взуття, пояси, шийні та вушні прикраси, сумки тощо. Водночас шийні й вушні прикраси, а також сумки доповнюють загальний просторово-декоративний образ строю.

Колористику костюма відповідно формують системи кольорових поєднань й орнаментальних систем. Тут основний колір гармонійно або контрастно доповнюють введенням допоміжних кольорів тканих або вишитих узорів.

До особливих параметрів народного костюма насамперед варто віднести історичний і ритуальний контексти.

Історичний, обумовлений часовими параметрами стилю. Народний одяг різних типів виникав у різні періоди, закріплювався в історичному

процесі і в наступні епохи доповнювався новими пізнішими типами, закріплювався традицією на століття. Так, народні строї європейських країн формувались на середньовічній основі внаслідок Великого переселення народів. Ці малі войовничі народи змінили історичну формацію й започаткували традицію глухого одягу. Його найдавнішими формами була сорочка та поясні форми – штани в чоловіків, обгортки або фартушки в жінок.

В історичному контексті костюм як цілісність розвивався в напрямі ускладнення й компонентної наповненості...

Ритуальний контекст елементів костюма за змістом пов'язаний із семіотичним аналізом. У ньому насамперед контексти: віковий, гендерний, ситуативний (святковий / несвятковий). Інструментами ритуалу є окремо обрані елементи найдавніших типів вбрання – додільна сорочка, незшитий поясний одяг, рушникового типу головний убір тощо.

Народний стрій у своєму складі, залежно від вікової стратифікації, мав різний набір компонентів. Повний його склад людина отримувала етапами від дитинства до одруження, проходячи відповідні обряди. Немовля – мало сповивач; дитя – сорочку, дитина та підліток шкільного віку – сорочку й елементи поясного одягу (хлопець – штани, дівчина – пояс); дівчина і парубок – повний стрій як весільний. Тому шлюб передбачав не лише сорочку, поясний і нагрудний одяг, але й верхній незалежно від пори року. Весільний одяг мав особливий обрядовий статус – його зберігали до смерті й клали в труну.

У народному костюмі відображався й віковий контекст. Після полотна-сповивача, сорочка в традиційній культурі була першим одягом людини, який та отримувала в момент народження. При цьому за кроєм сорочки для хлопчиків і дівчаток до п'яти-семи років практично не розрізнялись. Тривалий період діти носили довгу сорочку як єдиний вид одягу приблизно до семи років. Відтоді у хлопців з'являлися штани, у дівчаток – *фартух*, *запаска*. Маємо інформацію про те, що в середині XIX ст. в Україні в самих сорочках (*телічкою*) ходили дівчата і в дорослому віці. Схожа традиція зберігалась і в деяких місцевостях Росії, де дівчата не носили поясного одягу аж до одруження, лише сорочку, підв'язану поясом. Тут вони вперше одягали *паньову* безпосередньо в день вінчання. Такий варіант вбрання носили й старі жінки, які залишались неодруженим.

У подальшому шлюбі поступово змінювався колорит вбрання, який ставав більш приглушеним. У вишивці сорочок молодниць все ще присутній червоний колір, але оздоблення в них стає стриманішим.

Змінюється насиченість оздоблювальними елементами шийних прикрас. В окремих західних районах Поділля одружені жінки знімають нижні ряди підвісних елементів низаних прикрас, залишаючи в ужитку лише основу прикраси – низану шийну стрічку. За загальним декором і колоритом вирізнявся одяг святковий і буденний.

Історичний і ритуальний контексти при цьому були взаємопов'язані – ритуальне навантаження мали найдавніші елементи – сорочка, головний убір, пояс, поясний одяг незшитого типу (фартух, запаска).

Отже, архітектоніка народного костюма мала низку особливих контекстів: традиційно-типологічний, ритуальний, гендерний, віковий. Ця сукупність визначає концепт народного костюма як цілісну модель взаємопов'язаних характеристик матеріального й духовного змісту. Архітектоніка і композиція строю визначали характер синтезування елементів у єдиний образ, визначений насамперед силуетом і колористикою.

Театральний костюм має як особливі риси, так і типові характеристики, адже він – зображення певної історичної епохи, сюжету твору, характеру персонажу. Тому театральний костюм у своїй цілісності є ілюстрацією авторського твору або задуму. Театральний костюм – складова театрального дійства. Дослідниця вбрання Раїса Захаржевська влучно назвала його «рухомою декорацією» пов'язавши найважливіші складові вистави – сцену, декорації, гру костюмованих акторів.

Кожен із елементів костюма в театральному дійстві є не просто аксесуаром, а маркером або символом характеру персонажів. Витончена або навпаки недотримана колористика вбрання говорить нам про смак або несмак сценічного героя. Окрім поєднання кольорів, маркером цієї особливості зазвичай є деякі ліпні аксесуари – броші, штучні букети, причеплені до костюма, віяла тощо. Яскравим прикладом цього в українському кінематографі став образ Проні Прокопівни у фільмі «За двома зайцями», знятий режисером Віктором Івановим 1961 р.

Усталеною послідовністю етапів створення театрального костюма більшість дослідників вважають:

- збір теоретичних матеріалів;
- створення ескізів;
- підбір набору матеріалів для костюма;
- виконання пошиття;

- адаптація костюма до освітлення сцени;
- звикання актора до костюма.

На всіх етапах створення й виготовлення театрального костюма пов'язане з авторськими пошуками рольового іміджу. Тому створення костюма починається зі збору матеріалів і малювання ескізу. Будучи синтетичним за структурою й образністю, театральный костюм для свого творення потребує скрупульозної дослідницької праці. Її образотворчими джерелами є різноманітні художні образи, орнаменти, монументальні чи станкові композиції. З-поміж них особливу цінність мають портрети як живописні, так і графічні (рисунок, замальовки). Другою важливою групою джерел для створення театрального костюма є писемні (як історичні, так і літературні) джерела.

Особливо актуальним такий підхід є для створення костюмів на теми історичних подій. У виставах, присвячених подіям давньоруського періоду, художники зазвичай використовують у костюмах давньоруську орнаментику з монументальних творів; колористику мозаїчних наборів тощо. Окремі історичні зображення у своїх образах розкривають для театральних художників характер людини певної епохи.

Однак, поряд із скрупульозним вивченням епохи, з якою пов'язаний театральный твір у театральному костюмі важливою є авторська інтерпретація художника костюмів. Саме він здатен здійснити стилізацію історичного костюма, яка поєднає далеке минуле і сучасність, зробить давній сюжет актуальним для сьогодення.

Ескіз є образотворчою складовою театрального костюма, його *іконографією*. Ескіз – творчий процес пошуків художника, його прагнення засобами вбрання сформувати індивідуальний сценічний образ, передбачити роль костюма в сприйнятті публікою акторської гри. Живописці та графіки, що працювали на ниві театрального костюма, залишили по собі сотні талановитих образних концепцій, що пережили десятиліття. Маємо окремі випадки, коли пошуки конкретного сценічного або театрального образу започатковували розвиток цілого напрямку або стилю. Згадаємо плакати-афіші Альфреда Мухи для Сари Бернар, що значно вплинули на розвиток модерну в Чехії.

Театрознавці зазвичай вважають якісний ескіз запорукою успіху роботи над костюмом. Готуючи *ескіз* вбрання, вдаються до різноманітних прийомів кодування персонажу – моделювання фігури, кольором, аксесуаром, зачіскою, манерою носіння, ходою. Ці маркери відповідно обумовлюють особливості акторських рухів, манеру тримати голову, характер ходи й рухів.

Ескіз є обов'язковою складовою в житті театральних костюмів, що формує цілісну візуальну характеристику героя. Точність ескізу визнана запорукою успіху виконання самого костюма. Створення ескізу для художника передбачає вивчення особи актора, визначеного на роль.

Крім ескізів прорисованих на папері обов'язковим підготовчим етапом є виконання зразка в матеріалі. Зазвичай це клеєна з тканини модель, яка чітко відтворює фактуру майбутнього костюма. Останнім підготовчим його етапом є доповнення деталями на манекені. На цьому етапі можлива деформація костюма, обумовлена низкою чинників – модний, віковий, характерний (особа героя). Тут здійснюють проєкцію майбутнього реального силуету, умовно визначають колористику, намічають графіку поз і рухів під час гри. У такий спосіб ескіз є першим зображенням характеру героя, його внутрішнього змісту й сутності. Натомість прорисовку всіх ліній костюма забезпечує *контрескіз*. Контрескіз створює додаткову виразність майбутнього костюма з погляду його матеріальних фактур і технологій виконання.

У своєму інструментарії театральний костюм своєрідно використовує деякі надбаня моди. Косметика в ньому замінена гримом. Останній є одним із ключових засобів формування штучної театральної зовнішності образу-персонажу. Водночас до засобів гриму варто віднести не лише моделювання рис обличчя, нового кольору шкіри, а й зміну ходи за допомогою відповідних атрибутів віку або стану здоров'я.

У складному образі театального дійства костюм безперечно взаємодіє з середовищем сцени й театральними лаштунками. Цей зв'язок забезпечується через форми і колористику. Театрознавці визнають, що ретельна продуманість розташування костюмованих груп на сцені за колористикою значно забезпечує виразність дії, а відтак успіх вистави. У такий спосіб костюм втілює стилістику вистави.

В історії театру відомі випадки, коли режисери відмовлялись від штучно створених театральних строїв і використовували у виставі автентичні вироби певної епохи, щоб досягнути цим абсолютної достовірності подій вистави. Прикладом такого підходу в українському театрі був Микола Садовський, який у своїх «народних сюжетах» використовував справжній сільський або козацький одяг.

У процесі історичного розвитку театру мистецтвознавці розрізняють три типи театральних костюмів: *персонажів, для гри, одяг діючої особи*. Ці типи в історії розвитку театру зазвичай взаємодіяли у виставах різних типів.

Костюм персонажів, як і костюм для гри формувався від часів прототеатру й був широко представлений у театральних дійствах з ритуальним підтекстом і міфологічною символікою – шаманізм, форми священних предметів, тотемічні образи. Костюм персонажів безпосередньо пов'язаний з архаїчною чи народною традиціями в різних народів. Відповідно він є продуктом давньої міфології, релігійних культів або обрядового фольклору.

Костюми персонажів зберегли свою важливу роль до ХХ ст. і здобули нове життя в театральних проектах модернізму й постмодернізму. Яскравим зразком персонажних костюмів у модернізмі є костюми, створені Казиміром Малевичем для опери «Перемога над Сонцем» футуристичного театру «Будетляни», прем'єра якої відбулась в 1913 р. У костюмах тут виведені авторські персонажі з іменами-кодами *задира, злонамірений, старожитель, уважний робітник, авіатор* і багато інших. Кожен із персонажів мав свій зміст і поведінку, яка сприяла прориву людини в майбутнє завдяки застосуванню технічних пристроїв і наукових досягнень, або, навпаки, гальмувала ці наміри. Картонні з дротяними кріпленнями *безпредметні* костюми образно поєднували з декораціями, які також були створені К. Малевичем.

Силуети всіх костюмів виконані з великих геометричних фігур, серед яких головними були – трикутники та чотирикутники тулуба, поєднані з колами для виконання голів. При цьому архітектоніка цих костюмів мала образно розкривати перед глядачем характер персонажа. У силачів надзвичайно розвинуті плечі підтягнуті до нижньої половини обличчя. К. Малевичу вдалося створити на сцені популярний у середовищі футуристів прийом скульптурної динаміки з використанням тріади *світло – повітря – рух*. Він цілковито точно розраховував сприйняття костюмів і декорацій з ближніх і дальніх рядів усіма глядачами, зауважуючи, що для цього необхідний кольоропис, коли вся площа вкрита кольором. Такий підхід, на думку К. Малевича забезпечував сприйняття оком глядача однієї колірної точки, а отже чітко структурував просторові плани [1]. Костюми, створені К. Малевичем стали невід'ємною складовою в організмі нового «просторового театру», над створенням якого працювали різні мистці на початку ХХ ст. Образи костюмів були співзвучні стилістиці лаштунків, розроблених для вистави Елем Лисицьким із заліза й міді. Усі образотворчі компоненти опери переплавились у складну систему знакових образів, серед яких найважливішими були – Всесвіт, майбутнє, будетляни.

Отже, *персонажний костюм* пройшов тривалий шлях розвитку та в різні епохи був важливою складовою мистецтва театру й вистави. Цей тип костюма слабо пов'язаний з історичним тлом, але відтворює різні ознаки традицій або суто авторський задум. На відміну від нього *костюм для гри* є типом вбрання, яке розвивалось у контексті розвитку й побутування різних святково-карнавальних традицій. Він насамперед спрямований на дію, а не на текст.

В українській традиції найяскравіше виокремлюють ігрові костюми новорічного вертепу. У них вічні символи – смерть, янгол, коза в поєднанні з християнськими історичними особами.

В історії професійного театру класичної епохи *костюм діючої особи* став провідним. Одним із головних його завдань є історичний контекст – відтворити або стилізувати вбрання різних стилів та епох. Від історичного театральний костюм діючої особи відрізняється тим, що в період своєї епохи він відзначався умовністю, а в наступні епохи – навпаки увагою до історичних деталей і точності відтворення. В епоху популярності в суспільстві засад реалізму в театральному костюмі виникає прагнення маркувати психологічні стани своїх героїв.

Художня функція театрального костюма є багатоскладовою й пов'язана з його зовнішньою структурою, формами всіх елементів і внутрішнім образом. Ескіз костюма на першому етапі крім основної структури образу окреслює особливості характеру персонажа, ракурсність, динамічність образу. Окрім художника успіх костюма на сцені забезпечує кравець як художник-виконавець, його професійні навички та знання.

Життя театрального костюма безпосередньо залежить від акторської гри. Актор розкриває стан і сценічні репрезентативні можливості костюма з погляду певної ролі. Життя костюма як образу на сцені відбувається завдяки актору. Саме він забезпечує життєвість образу та настрої костюма.

Образотворча складова вистави містить в собі не лише взаємопов'язані костюм і декорації, але й продуману під них систему освітлення. Світло тут створює форму. Основу синтезу мистецтв у костюмі формують його *архітектоніка, силует, колористика*, символіка, зв'язок із середовищем наведено в додатку 1, 2.

Питання для самоперевірки

1. Розкрийте засади художнього синтезу в костюмі як цілісності.
2. Проаналізуйте архітектоніку костюма як спосіб поєднання елементів у цілісну композицію.
3. Визначте, про що свідчить силует костюма.
4. Встановіть способи об'єднання в костюмі елементів, що з'явилися у різні історичні періоди.
5. Охарактеризуйте особливості засад художнього синтезу в народному костюмі.
6. Визначте особливості образів театральних костюмів.
7. Проаналізуйте зв'язок між архітектонікою й колористикою костюма.
8. Розкрийте чинники семіотики костюма, наведіть приклади.

3.2. Мистецтво книги

Мистецтво оформлення книги завжди було високим мистецтвом. Це синтез, що об'єднав різні об'ємні елементи в спільний образ. Теоретик мистецтва Павло Флоренський з цього приводу зауважував: «Коли сьогодні так гучно всюди йдеться про синтез мистецтв у зв'язку з архітектурою, скульптурою, живописом, знічев'я згадується інша галузь, ніби менш монументальна, яка вже давно працювала над проблемою, можливо не даючи їй справжньої назви. Це галузь книги» [8, с. 94]. У процесі історичного розвитку різні цивілізації створили варіанти моделей виконання текстів в усіх форматах – монументальному, станковому, мініатюрному. Відповідно до формату й культурної традиції, для виконання текстів використовували тверді або м'які матеріали – камінь, глину, дерево, метал, береста, пергамент (харатья), велень, папір, шовк. В історичному процесі відбувався поступовий перехід від твердих матеріалів до м'яких.

Відповідно до матеріалу виконання, окремий текст komponували на єдиній твердій площині, у формі згорнутого сувою (папіруси, манускрипти), а найпізніше – на пергаментному чи паперовому аркушах з їх наступним зшиванням. У Європі виникла традиція двобічного заповнення аркушів, на Далекому Сході – одnobічне заповнення й попарне склеювання сторінок. Брошування аркушів створило книгу як складну модель, у структурі якої передбачено посторінковий рух від

частини до частини. Цей рух організовує читацьке сприйняття, робить його цілісним, забезпечує процес пізнання. Тут поєднано графічні й образотворчі системи, мистецтво ручної та механічної праці, мистецтво автора і мистецтво виконавця-поліграфа.

Незалежно від моделі, тексти в історичному процесі мали внутрішню організацію, образну цілісність, а відтак – *архітектоніку* й організаційний зв'язок з архітектурою. У найдавніших варіантах тексти й архітектуру виконували з однакових матеріалів, і вони були священними – згадаємо Мойсеєві «скрижалі» та глиняні таблички шумерів. Як і архітектура, книга має часовий чинник свого існування – вона існує в часі епох і зберігає часовий момент змісту. Архітектуру книги забезпечує фальцювання як процес макетування книги.

У Давній Русі мистецтво створення *књиги* або *кодексу* знаходимо серед ремісничих галузей під назвою «книжкове зодчество» («книжное строение»). Тут об'єднані майстри різних циклів створення рукописної книги на пергаменті, насамперед писці й златописці, що виконували текст й ілюстрації, златоковалі, що робили перепліт.

Структурна послідовність частин книги була переважно сформована в епоху традиції рукописних книг, які виготовляли в майстернях-скрипторіях і насамперед передбачала таку послідовність: *оклад* або *палітурка*, сторінки, згруповані в розділи й підрозділи. У книжковому *фальцюванні палітурка* – давно визнана художниками-ілюстраторами дверима книги. Отже, саме вона є ключовим чинником книжкової архітектоніки. *Палітурка* з корінцем є медіатором між внутрішньою структурою книги та середовищем, у якому вона знаходиться. Її не випадково вважають утилітарним захистом книги. Завдяки зовнішньому оформленню книга має візуальну привабливість, через колір і рисунок, а також фактуру матеріалів.

Кожна сторінка складалась з тексту, виконаного певним типом шрифтів (у давньоруській традиції це – *устав*, *напівустав*, а трохи згодом *скоропис*). Саме шрифт, яким виконували спочатку суцільні рядки нерозділених слів, у Середньовіччі забезпечував органічну єдність тексту з ілюстраціями-мініатюрами. Мініатюру розташовували вгорі сторінки над текстом або ліворуч від нього. У такий спосіб вона взаємодіяла з *загальною* буквицею, яку виділяли в розмірі та кольорі, і яка поєднувала в собі графічність та образотворчість.

У майбутньому початкова мініатюра-ілюстрація сформувала традицію *заставки* як важливої складової ілюстративного ряду друкованої книги. У перших друкованих книгах *заставка* й *буквиця* були

нерозривно з'єднані. У ранньомодерну добу відбулось відособлення *заставки* і *заглавної літери*. Друковані *шрифти* отримали свої закони створення, відмінні від рукописних. Тоді в заставці орнаментальність поєднана з образотворчими елементами й окремими групами. Тому заставка в історичному розвитку сформувала лінійний, орнаментальний, сюжетно-тематичний і змішаний типи. За своїм значенням заставка в мистецтві книжкової поліграфії отримала знаковість емблеми.

У друкованій книзі відбувся процес ускладнення книжкової структури й уніфікація процесу творення видання. У *палітурній кришці* насамперед з'явився *титульний аркуш*. Як заголовна частина він містив назву, ім'я автора, місце й рік друку. Поява *титулки* сприяла зародженню мистецтва *політипажної рамки*, яка визначала композиційну структуру оздоблення зовнішньої поверхні книги. Залежно від вертикального або горизонтального (альбомного) форматів титульний аркуш отримав різні системи членувань і визначення зорового центру. Він органічно пов'язаний із системою шмуцтитулів, які виконували на початку кожної частини книги. Шрифт *титулки* відповідає шрифтовій групі книжкового тексту.

Також з'явився внутрішній *авантитул*, поєднаний із *фронтиспісом* – головною ілюстрацією на лівій стороні титульного аркуша. Він відображав основну тематику видання і водночас був органічно пов'язаний з графічним оздобленням усіх кінцівок книги. Кожна книжкова галузь вимагає власних підходів щодо створення фронтиспіса. Інколи за фронтиспіс править станковий твір, який за тематикою й образом тісно пов'язаний із книжковим жанром. Прикладом може слугувати фронтиспіс із відомим твором І. Ю. Рєпіна «Козаки пишуть листа турецькому султану», до монографічного видання «Українці», здійсненого в 1959 р. Інститутом мистецтвознавства, фольклористики й етнології ім. М. Т. Рильського.

У новій структурі друкованої книги крім *титульного аркуша* й *фронтиспісу* поширився *форзац*. Розташований між перепльотом і титулом, він має образотворчий контекст, що відображає атмосферу твору. Саме тут на правій частині форзацевого розвороту розміщували *екслібрис* – книжковий знак або марку. Оздоблення титулки задає стилістику всієї ілюстративної книжкової групи, куди входять не лише ілюстрації й ілюстративні елементи (*віньєтки*, *заставки* тощо), а й *шрифти*, адже в минулому абетка постала з предметних зображень. Конструктивною основою *шрифтів* є основні штрихи *штампи* та допоміжні *дуги*. Усталено шрифти поділяють на дві групи – *просторову*

й об'ємну, що зазвичай у класичну епоху не поєднувались. Комбінації шрифтів відбувались у межах однієї групи. На відміну від об'ємних, просторові шрифти зазвичай сприймалися на білому тлі сторінки стиснуто й компактно.

Різні історичні епохи й стилі створювали варіантні конструкції й колірність шрифтів, зокрема ампірний, плакатний, модерний та інші типи. Вони різнилися архітектонічними співвідношеннями в знаках – розміри штаблів, система засічок, моделювання дуг, рівні звужень, співвідношення вертикалей і горизонталей. Архітектонічна варіантність виникла між латинськими та кириличними шрифтами. У латинських шрифтах голосні були ширші від приголосних, а в кириличних – навпаки (за винятком У). При цьому приголосні й голосні ніколи не співпадали в розмірах. У книжкових виданнях шрифт завжди стилістично узгоджувався з ілюстративним рядом та орнаментальними структурами. Орнаменти в рамках і мотивах завжди стилістично узгоджувались з історичними епохами.

Загальну структуру книги завершує її *кінцівка*, а образотворчо – *фасова форма*, мотив якої розміщений на задній частині переплітної кришки. Отже, будь-яка книга одночасно цілісний, складний організм із визначеною структурою й зв'язками. Вона є художнім твором і мистецтвом художника-ілюстратора, а також продуктом поліграфії. Книга має свою архітектоніку, графіку й колористику. Її функції синтетичні.

В історичному розвитку мистецтво книги розвивалося за двома основними принципами – засвоєння стилістики своєї епохи власними засобами й взаємодія з попередніми традиціями. Так, з появою друкованих книг, мистецтво створення рукописної книги не пішло в забуття. У Новому та Новітньому часі до нього не раз поверталися художники книги. Саме модель рукописної книги дозволила їм зруйнувати погляди на роботу книжкової ілюстрації, як на «прикрашателство», що побутувала у ХІХ ст. і створити в епоху модерну новий тип «книги художника» або французькою *livre d'artiste*.

Саме видатні митці модерну Уїльям Морріс, Обрі Бьордслі стали піонерами, які, розуміючи книгу як гармонійну цілісність, прагнули створити її нове обличчя. Вони сприяли формуванню нових підходів у підготовці власних книжкових проектів і зайняли провідне місце. У. Морріс 1891 р. заснував власне видавництво «Кельмскот-пресс», досліджував різні історичні системи, вивчав насамперед мистецтво середньовічної книги, повертаючи до життя й стилізуючи її витончену каліграфію, прийоми ілюмінування й створив власну манеру образу

книги. Архітектоніка його книжкових видань об'єднала в цілісний художній образ шрифтові й орнаментальні складові. Їх колористичний лад підсилювали фактури створеного під певний проект паперу, з особливими водяними знаками або назвою видання. Окремо розробили дизайн для футлярів. Такі авторські пошуки дозволили У. Моррісу започаткувати дизайн нового *шрифту*, який був простий, ясний, стриманий і малих розмірів, та створити узагальнене поняття «книга модерну». Художні й поліграфічні експерименти У. Морріса сформували коло митців, які продовжили, розпочату ним справу, серед них насамперед Емері Уокер.

На теренах колишньої російської імперії на межі XIX–XX ст. сформувалось аналогічне *livre d'artiste* явище *книга художника*. В епоху модерну в цьому жанрі яскраво проявився оригінальний таланти Михайла Врубеля, який серед інших ілюстрував 1891 р. ювілейне видання творів М. Ю. Лермонтова і створив образ, який найточніше спромігся висловити дух лермонтовських образів, створити відчуття єдності графіки, слова, орнаментальних ритмів, монументальності компонування об'єктів кожної сторінки.

В Україні доби модерну жанр *книги художника* започаткував своїми новаторськими проектами київського періоду відомий графік Григорій Нарбут. На основі численних архівних графічних матеріалів від доби бароко, а почасти й Київської Русі художник створив національний стиль у графіці та книжковій ілюстрації. Насамперед, це проявилось під час його роботи над відомим проектом «Українська абетка», створеному в період між 1917–1919 рр. У цьому виданні втілились класичні закони методу синтезу мистецтв – формування книжкової структури, єдиної стилістики шрифтів й ілюстрацій, взаємодія білого тла сторінок і яскраво-мажорна колористика рисунків для створення в дітей бажання навчитися рідної мови. В усіх ілюстраціях монументальність образів, нав'язаних стилістикою бароко в модерному прочитанні художником. Кожна літера, змодельовано з численних орнаментальних мотивів і визначено митцем як цілісну образно-графічну проблему. Окремі компонування літер вміщують елементи краєвидів. В авторських постатях спостерігаємо умовність «парсуного» козацького портрету. Площинне трактування образів, їх орнаментальність у деталях і ритміці створило особливу декоративність цього видання. Г. Нарбут власноруч виконував ключові поліграфічні операції – шрифти, підбір паперу й технік друку.

Книга модерну започаткувала експерименти в цій галузі модерністів й авангардистів. Серед піонерів книжкової графіки модернізму є Анрі Матісс. Попри те, що головні книжкові проекти художник здійснив у зрілому періоді творчості в 1930–1940-і рр., свої перші спроби в книжковій ілюстрації він розпочав наприкінці Першої світової, створивши в 1918 р. серію зображень до книги «Замасковані жокеї». Уже на цьому етапі творчості він акцентував на тому, що художник і літератор працюють у єдиному руслі, суголосно. У цій концепції митець створив власні підходи в роботі над проектами, багато разів перечитуючи твори для їх внутрішньої візуалізації, а відтак наступного створення графічних ескізів. Як художник книги він став її дослідником – прагнув ілюструвати не фабулу, а атмосферу твору, унікав штучної стилізації.

А. Матісс цілісно візуалізував ритміку низки улюблених поетичних видань, високих і світлих своєю духовною наповненістю (Луї Арагон, Стефан Малларме), забезпечивши їм нову ансамблевість. Для художньої візуалізації він обирав близькі для себе фрагменти, нерідко вводив і непрямі до сюжету композиції. У книжковій графіці А. Матісс завжди прагнув лаконічності й витонченості. Його літографії виконані тонкими лініями, без жодного світлотіньового моделювання. Рисунок рівномірно згущений по всій композиції, витягнутій на ширину сторінки без обрамлень. У такий спосіб художник досягав графічного зв'язку між текстом і зображеннями, рівноваги між їх тональністю й щільністю. Особливо ретельно він працював над ансамблевістю сюжетних й орнаментальних композицій. Після виконання великої кількості ескізних рисунків, ретельно відбирав для макету найкращі з них поліграфічні відбитки [3, 169–184].

Художники-авангардисти також не залишились осторонь жанру «книги художника», але діяли відмінними від модерністів методами. Вони вважали художника інженером-конструктором книги, який зміцнює слово знаком через семантичну умовність. Якщо *livre d'artiste* є твором елітарним, випущеним малим тиражем за високою ціною, для конструктивістів книга як акт творчого експерименту орієнтована на широкі кола, доступна частина агітмистецтва.

У *конструктивізмі* книга як предмет синтезувала найважливіші характеристики напряду – *тектоніку*, пов'язану з новими матеріалами та суспільно-політичними ідеями, *конструкцію*, як організацію нових підходів і *фактуру* як їх вираження. У своїй книжковій творчості конструктивісти змінили підходи щодо композиції, відмовившись від її естетичної основи й зосередившись на експерименті.

Їх засобами в мистецтві книги стали: узагальнене трактування форм на рівні монументалізації знаків, лаконічна колірність, метафора і символ, історична конкретика, функціональність дизайну. Нові прийоми в дизайні книги Ель Лисицький насамперед пов'язував із візуальними образами, проводячи паралелі між зодчеством і «будівництвом» книги засобами поліграфії [3, 154]. За таких підходів слова мистцями авангардистами сприймалися як оптичні символи, що конструюються з мінімальною образотворчістю і максимальною виразністю. Звідси ключовими методами авангардного дизайну стали «кольорописна» графіка та візуалізована поезія. Композиція книги авангарду – графічно-структурне групування літер і кольорових штрихів, плям чи сегментів. У її дизайні нова динаміка й оперування контрастами.

В авангарді книга стала новою предметною реальністю, безпосередньо пов'язаною з агітмистецтвом, а відтак орієнтована на широкі суспільні кола, для масового читача й зручна в користуванні. Так, розробляючи дизайн для поетичної збірки В. Маяковського «Для голосу», Е. Лисицький використав принцип пошуку з телефонного довідника, розмістивши по вертикалі правого краю абеткову сходинку для зручності пошуку.

Отже, у ХХ ст. книжкова графіка створила еквівалент художнього слова власними засобами. Чимало імпресіоністів, постімпресіоністів, авангардистів ілюстрували різні книжкові видання. Сьогодні *книга художника* сформувала низку піджанрів, серед яких насамперед виокремлюють *книги-перформанси, мейл-арт», реди-мейд* та ін.

Синтез мистецтв як метод формування ансамблевості та цілісності чітко простежується в багатьох виробках предметного середовища людського соціуму. Насамперед серед найяскравіших прикладів синтетичних за формою й змістом творів назвемо костюм і книгу. Кожен із них є частиною мистецької групи з розгалуженою морфологією.

Костюм за провідними типами поділяють на історичний, народний і театральний. Кожен костюм має особливості композиції й архітектоніки, які є визначальними складовими синтезу мистецтв, що обумовлюють особливості структури, силуету, колористики, розкривають пластичні зв'язки деталей і цілого. Синтез мистецтв визначає шляхи поєднання різних матеріалів, технологій обробки й оздоблення, фактури. Будь-який костюм згаданих груп також має власну символіку, прояви вікової та соціальної стратифікації.

Книга як цілісний багатокомпонентний художній твір зі структурою частин, об'єднаних у єдиний образ. Мистецтво книги насамперед

поєднало в собі закони ілюстрування змісту й поліграфії. У мистецтві оформлення книги важливою складовою також є взаємозв'язок різних матеріалів і технік, загальна історична стилістика.

Питання для самоперевірки

1. Охарактеризуйте модель європейської книги як об'єкт синтезу мистецтв.
2. Розкрийте особливості архітекtonіки книги окремого історичного періоду.
3. Визначте стилістику взаємодії між текстом й образотворчою частиною європейської книги.
4. Проаналізуйте взаємозв'язки між змістом й образотворчою побудовою книги.
5. Розкрийте особливості побудови новітніх типів книжок: *книги-перформанси, мейл-арт», реди-мейд*. Дайте приклади.

Література

1. Грибер Ю. А. Градостроительная живопись и Казимир Малевич // www.k-malevich.ru/library/gradostroitel'naya-zhivopis-i-kazimir-malevich.html
2. Захаржевская Р. В. История костюма от античности до современности. Москва : РИПОЛ классик, 2005. 306 с.
3. Искусство книги. Вып. 3. 1958–1960. Москва : Искусство, 1962.
4. Корытов О. В. Иллюстрированная книга. Конструкция и композиция. Москва : Галарт, 2014. 224 с.
5. Ляхов В. Н. Искусство книги. Избранные историко-теоретические и критические работы. Москва : Сов. художник, 1978. 248 с.
6. Музалевская Ю.Е. Направления взаимодействия искусства костюма и архитектуры // Труды СПбГУКИ : Искусство. Искусствоведение, 2013. Т. 198. С. 56–60.
7. Ніколаєва Т. В. Тектоніка формоутворення костюма. Київ : Арістей, 2008. 340 с.
8. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва : Сов. художник, 1973. 336 с.
9. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. Москва : Книга, 1986. 240 с.
10. Ясиєвич В. Про стиль і моду. Київ : Мистецтво, 1968. 168 с.

ВИСНОВКИ

Усебічний аналіз *синтезу мистецтв* як категорії й окремої галузі мистецтвознавства дає змогу зробити важливі узагальнення. Синтез мистецтв є надбудовою в морфології мистецтва й студіюється не лише в мистецтвознавстві, а і в інших науках, зокрема в теорії естетики. У мистецтвознавстві поняття «синтезу» має вужчі і ширші значення. Зважаючи на особливий статус, пов'язаний з широким застосуванням «синтез мистецтв» у мистецтвознавстві набув свого теоретичного змісту.

Семантично поняття *синтез мистецтв* і *композиція* взаємопов'язані. Насамперед йдеться про композиції синтетичного типу, пов'язані з об'єктами різного масштабу, а саме: місто, район, площа, бульвар, ансамбль, будинок, кімната, галерея, музей, книга, стрій тощо. Отже, у синтезі мистецтв насамперед задіяні різні види мистецтва, які формують середовище та культурний простір арт-об'єкта. Водночас архітектура та скульптура поєднують властивості об'єму й площини. Натомість живопис, графіка – площинні, але мають структурні зв'язки з архітектурою як доповнюючі або моделюючі. Арт-об'єкти малого масштабу мають власну архітектоніку, яка формується відповідними групами матеріалів і технологіями.

Усю сукупність поглядів на теорію синтезу мистецтв можна розділити на три варіанти трактувань:

– **ранньо-модерна**, яка сформувалась на межі XVIII–XIX ст. і трактувала синтез мистецтв як метод створення художнього твору нового типу, синтетичного у своїй основі. Однак, художні практики Р. Вагнера та Г. Земпера в абсолютно різних галузях засвідчили, що як метод синтезу діє в діаметрально протилежних за художньою сутністю галузях;

– **зріло-модерна** (межа XIX–XX ст.), яка розуміла завершеність арт-об'єкта загалом його конструктивно-оздоблювальних зв'язків і злитністю з навколишнім середовищем. Звідси узагальнюючий висновок про ансамблевість і синтетичність архітектури;

– **науково-аналітична** (XX ст.), яка розуміє синтез як універсалью, що виникла в процесі людської діяльності, пов'язаної з художньою творчістю, яка в будь-якому арт-об'єкті нерозривно поєднана з функцією й духовним змістом.

Отже, синтез як метод виявив універсальні властивості, без яких мистецтвознавчі дослідження у сфері художніх систем і моделей

неможливі. В історії мистецтва синтез у своїх найважливіших характеристиках відбувався в контексті стилю окремої епохи. Однак, у парі понять *синтез мистецтв* і *стиль* синтез існував до оформлення стилю як найдавніша художньо-міфологічна синкретична модель облаштування світу. Усі матеріальні об'єкти світу у своєму формотворенні потребували синтезу, а не стилю. Відпрацьовані художні прийоми в часі закріплювались традицією і формували стиль як унормовану єдність. У такий спосіб в організмі кожного художнього стилю синтез мистецтв визначає численні локальні способи взаємодій, що забезпечують значну стильову варіативність.

Коли, з плином часу, мистецтво втрачає свої класичні форми, а замість стилів у мистецтві поширюються течії, напрями, угруповання, синтез мистецтв є головним інструментом здійснення взаємодій нових художніх ідей у певному життєвому середовищі. Саме він дозволяє митцям створювати різноманітні синтетичні структури.

Як метод синтез мистецтв також дає змогу перенесення окремих прийомів з одного стилю в інший з можливістю їх авторської інтерпретації. У цьому контексті типи взаємодій є доволі варіантними і до сьогодні виявляють тенденцію до розвитку. Прикладом цьому може бути храм як сакральна модель утілена засобами інженерії, зодчества й системою оздоблювальних систем. Саме різні світоглядні системи та синтез мистецтв дозволили храмовій моделі відбутися в усіх цивілізаціях і художніх стилях, мати сотні різних мистецьких обличь, зберігаючи при цьому універсальну священну планувальну структуру.

За концепціями створення в історичному розвитку мистецьких практик виокремлюють просторові арт-об'єкти Стародавнього світу й Середньовіччя, що створювались на основі канону та синкретизму традицій і зв'язків. У цих періодах міста та їх пам'ятки були єдиним організмом зі злагодженими внутрішніми зв'язками. У розвитку моделей таких міст зберігалась структура таких послідовностей, як: *священний топос – план – форма – арт-об'єкти* (храми, житла, гробниці).

Ансамблі та комплекси стародавніх міст мали різні типи композицій (центричний, глибинно-просторовий, панорамний, довільний). У цих типах визначені взаємовпорядковані композиційні вузли. Водночас кожен із них – самостійний об'єкт, створений засобами взаємодії різних видів пластичних мистецтв, де архітектура визначала особливості (конфігурації, внутрішні членування й силует) формотворення, а скульптура та живопис розкривали тематику екстер'єру й інтер'єру,

моделюючи простір оптичними прийомами, створюючи світлотінь варіюванням фактур.

Кожна зі стародавніх цивілізацій створила власні культурні моделі художніх ансамблів і комплексів. Житло тут являло собою комплекс, у якому культурні традиції ґрунтувались на біокліматичних засадах сонячної архітектури з системами вентиляції й гідроклімату. У розподілі функціональних зон гендерний принцип був закріплений засобами монументального живопису та скульптури. Композиційний цент таких жител мав триєдність функцій сакрального, профанного, художнього. Насамперед згадаємо традицію перистилію у давніх греків і в римлян.

У просторових проектах Середньовіччя найвиразніше було реалізовано тему християнського храмобудівництва. Відштовхнувшись почасти від моделей іудейської скинії і давньоримської базиліки, середньовічна релігійна доктрина сформувала низку храмових типів, серед яких головними стали «храм-корабель» і хрестово-купольний храм. У храмових спорудах відповідно знайшли свій розвиток насамперед центрична й анфіладна композиції інтер'єрів. У наступні історичні епохи християнські конфесії створили різні моделі художніх утілень християнських догматів засобами монументального живопису у православ'ї та скульптурно-живописними композиціями в католицизмі. Водночас у програмі храмового оздоблення формувалась взаємопов'язана ієрархія вітхозавітних, новозавітних і культурно-історичних тем і сюжетів з іконографічними варіантами. Їх значення й роль обумовлювали місце розташування в храмовому інтер'єрі.

Синкретичні засади творення були притаманні не лише сакральним ансамблям і комплексам Стародавнього світу та Середньовіччя, а й пам'яткам народної архітектури різних народів. Однак тут синкретизм ґрунтувався не на релігійному каноні, а на етнічних традиціях, сформованих світоглядом і культурними особливостями. Українська народна архітектура в цьому контексті зберегла велику кількість оригінальних прийомів спорудження й оздоблення житла. Ці традиції є важливими для формування сучасного етнодизайну.

Традиції українського народного житла репрезентують насамперед п'ять стійких регіональних конструктивно-оздоблювальних варіантів. Стилістика житла окремого регіону / субрегіону існувала незалежно від типів його планувань. Кожен із виділених регіонів мав власний образ житла, територіально зміни відбувалися з півночі на південь. Північний (поліський і підляський) тип характеризується монохромністю інтер'єру й екстер'єру. Фактуру фасаду тут формував зруб із

колод або плах. Інтер'єр мав миті або мащені жовтою глиною стіни. Західний (карпатський) характеризувався монохромністю інтер'єру, пожвавленою декоративними акцентами (різьблені або випалені саркофагові скрині; кахляні печі; декоративна тканина на жердці й образах). Центральний (лісостеповий) тип мав локальні особливості на правобережжі й лівобережжі, та представляє узагальнений етнічний тип житла українців. Південний (степовий), тип характеризувався особливою системою розписів і ускладненими плануваннями жител.

У Ранньомодерний період, пов'язаний із Ренесансом і бароко будівничі формують міський простір як феномен краси. Гармонію і цілісність образу міста Ренесансу крім планувальної структури забезпечувала насамперед рівновага архітектурних мас і груп. Зведені архітектурні об'єкти мали свою симетрію, яка підкреслена портиками, що зводились з усіх боків споруди і водночас у такий спосіб формувалась симетрія міста.

Ренесанс створив новий образ аристократичного житла, яке синтезувало в собі традиції забутої й заново відродженої античності. Італійське палаццо стало мостом із минулого в майбутнє і сприяло зародженню майбутньої житлової архітектури класичного типу. Для його оздоблення важливим було поєднання ліпнини, поліхромних поверхонь і позолоти. Краса внутрішнього оздоблення розкривалась засобами рівномірного освітлення крізь добре розвинуті, рівномірно розташовані вікна. Ренесанс створив класичну традицію взаємодії зодчества й монументального живопису, коли настінні зображення упорядковували архітектурний простір, моделювали рами, ніші, двері та деякі інші елементи.

Бароко, ідеологія якого була пов'язана зі творенням безкінечної кількості архітектурних ансамблів і споруд на засадах їх емоційної пластичності, монументальності форм і ваговитості об'ємів, сформувало нові засади здійснення синтезу мистецтв як взаємодії архітектурно-пластичних мас і ландшафтного оточення в міських і замських комплексах.

Через продумані взаємозв'язки між об'єктами, конструктивно-оздоблювальні акценти у вигляді площ, трипроменеві вулиці насамперед італійські зодчі бароко створили нові образи міста і його окремих частин, пов'язавши їх з пам'ятками та комплексами попередніх епох, розширивши різноманітність художніх мотивів, створивши досконалішу міську планувальну систему. У цей період засобами архітектури й образотворчого мистецтва вони демонструють Рим як світовий

центр католицизму і водночас закладають основи майбутніх містобудівних практик.

У контексті проблеми синтезу мистецтв бароко сформувало нові прийоми містобудування, що ґрунтувались на системі висхідних і низхідних осей, трипроменевості, нових можливостей ансамблів площ як цілісного художнього образу з високим ступенем просторової виразності й відкритості, що ґрунтувалась на контрастах і протиріччях, непостійності пропорцій.

Водночас у кожній з країн національне мистецтво створило власне обличчя барокової естетики дива. Художнє середовище епохи бароко в місцевих формах створювало ансамблі з прийомами оптичних ілюзій та «обманок», одночасно конструювало архітектуру засобами зодчества й живопису. Тектоніку та простір засобами проектної геометрії в бароко формувала не лише архітектура, а й скульптура та живопис. Звідси поєднання реальної й живописної архітектури, взаємодія просторів, театральність й орнаментальність проектів. В ансамблях бароко втілилась концепція зв'язків середовища нового типу.

У перебігу художніх стилів бароко стало останнім акордом доіндустріальної епохи. У середині кожного стилю класичної епохи синтез визначав локальні способи взаємодій і обумовлював значну стильову варіативність, зокрема в архітектурі житлових палаццо. З огляду на зазначене вище, синтез мистецтв від стародавнього періоду до кінця класичної епохи розвивався в ланцюжку понять «канон» – «синкретизм» / «синтез» – «стиль», які були шаблями формування в культурному середовищі нових структурних зв'язків, взаємодії просторових, пластичних і колірних величин, узгоджених відповідними ритмами. Просторове середовище, сформоване людиною, завдяки синтезності процесів творення завжди володіло параметрами духовності, функціональності, естетичності. Композиційно історичні ансамблі минулого демонстрували варіанти просторових форм, статичність або динаміку, поєднання об'ємів, площин і ліній, рельєфів, фактур, кольорів. Тому можна твердити, що суспільний простір завжди прагнув мистецтва.

У мистецтві ХХ ст., коли замість стилів виникли напрями, течії і просто угруповання синтез дав змогу взаємодії нових художніх ідей у певному життєвому середовищі, створенню нових синтетичних структур. Отже, у ХХ ст. продовжувалася зміна ставлення суспільства і мистців до мистецтва взаємодії. Це зробило важливим не архітектуру саму по собі, а способи моделювання простору для створення нових відкритих проектів. Останні стають ареною для творчого втілення

у формуванні предметно-просторового середовища винаходів модернізму й авангарду. Моделі «промислове місто», «місто-сад», «стрічкове місто», «сяюче місто», «космічне місто».

Відкриття нової будівельної метафори, втіленої в стилістиці скляного фасаду стало продовженням модерної концепції «кришталевої споруди» і знайшло поширення в країнах Європи. Так виникла новітня тектонічна естетика дзеркальних монолітів з єдиною ритмікою й асоціаціями. У містобудівні проекти вона увійшла як *стиль Міса*. У 1950–1960-і рр. пластична архітектура створювалась зазвичай через метафоричність матеріалу й техніки. Виникли нові тектонічні закономірності архітектурних фантазій; самонесучі конструкції вигнутих оболонки над великими отворами; гнучкі конструкції – плівка, мембрана, балон, лінза.

Динамічно змінні підходи у розвитку мистецтва середовища ХХ ст. засвідчили, що сьогодні цілісна нормативна теорія містобудівної форми стала неможливою. У кожній культурі суспільства сформували власні уявлення про вигляд і наповнення міста. Від поняття «канон» синкретичних епох мистці прийшли до поняття «антиканону» архітектурних об'ємів, складно розгорнутих композицій, частково винесених у відкритий простір. Від поняття «канон», що панував у синкретичні епохи мистці прийшли до поняття «антиканону» архітектурних об'ємів, складно розгорнутих композицій, частково винесених у відкритий простір. Сучасне мистецтво у такий спосіб, повернуло собі суспільний простір і стало мистецтвом вулиці.

Оскільки параметрами конструкції, взаємодії й співвідношень володіють по суті всі предмети, поняття їх синтезності, а відтак архітектоніки поширюються в різні наукові галузі. Розуміння архітектоніки як універсальної властивості предметів і методу їх досліджень виявляє їх зв'язки з архітектурою. Це зокрема стосується дослідження костюма, де архітектоніка насамперед пов'язана з його моделюванням та ансамблевистію.

Власну архітектоніку костюма має як цілісна модель зі сталою структурою зв'язків, оскільки вона є базовим принципом формотворення предметів пластичного мистецтва та розкриває особливості взаємозв'язків форми і змісту. У конструюванні костюма дослідники зазвичай убачають принцип карткового будиночка, у якому замість карт – фрагменти тканини відповідно до розмірів тіла, поєднані системою різнонаправлених швів. Архітектоніка костюма споріднює його з архітектурою.

Окрім внутрішньої архітекtonіки, у своєму історичному розвитку костюм динамічно пов'язаний з іншими просторовими мистецтвами. Майстри костюма зазвичай у своїй праці уподібнювались архітекторам або скульпторам, які володіли мистецтвом моделювання форми, підкреслити або приховати природну анатомію. Різні художні стилі сформували в костюмі різні конструкції й моделі. Володіючи ознаками певного історичного стилю, епохи костюм демонстрував уявлення про навколишній світ, як явище проникав у різні куточки предметної культури, культури свята й культури повсякденності, і в цьому контексті має ширше значення, ніж архітектура. Костюм як історична реалія демонструє форми, що домінували в певну епоху. Він – ретроспективна модель просторово-часової системи, що виражає світогляд і суспільні цінності епохи в системі складних зв'язків. Як художня цінність костюм створений способом злиття речової, матеріальної форми та духовності.

Цілісність строю забезпечують всебічно пропрацьовані пластичні зв'язки деталей і цілого. Вони зокрема забезпечують художньо-образний зміст форми, вибудовують логіку формотворення. У цьому сенсі архітектонічне перетворення форми є процесом протилежним копіюванню й передбачає композиційне мислення формою, а не механічну компоновку. Формотворення відбувається двома головними напрямками – конструюванням із середини назовні як власне архітектонічний принцип і способом огортання (приховування) верхньою оболонкою внутрішнього вбрання як стереотомічний принцип.

Науковець Тетяна Бердник у дослідженні, присвяченому проблемі архітектоніки костюма детально розглянула способи взаємодії форми та змісту, а також можливості зміни змісту й розвитку форми та виділила його чотири головні варіанти: повноцінна з дотриманням функцій доцільності й художньої виразності; порушена (атектонічна) з дисгармонією змісту і форми в бік утилітарності без естетики або естетики без зручності; роз'єднаність суті й форми; антитектонічність як навмисне порушення єдності форми та змісту, пов'язуючи останній варіант насамперед з епохою постмодернізму.

Кожна історична епоха сформувала власну типологію костюма, а відтак історичну динаміку форм. Це одночасно забезпечувало його генезу з тенденцією до ускладнення. Отже, дослідження проблеми, важливо проводити у зв'язку таких понять, як «акордність» – «архітектоніка» – «цілісність» – «ансамблевистість».

Книга також є художнім твором і образом, що містить у собі синтез слова, зображення й поліграфії. Отже, книга поєднує в собі часове та просторове мистецтва. Прочитання книги для художника пов'язане зі складним світом часових і просторових уявлень та образів, утілених ним в образотворчих композиціях, де форми, об'єми та ритмічні структури духовно взаємодіють з літературним текстом. Книжкова архітектоніка досягається насамперед побудовою її загальної (послідовність складових, структура твору) та конкретної (авторська структура твору; папір, колористика, стилістика) конструкції з дотриманням принципу відповідності форми та змісту, літературної архітектоніки й ілюстративної системи. Власне архітектоніка книги передбачає спільність засобів художньої виразності.

Мистецтву книги притаманна жанрова відповідність – в авантюроному романі зазвичай ілюструють найцікавіші місця сюжету; у сентиментальному, а пізніше романтичному романах обов'язково містилися заставки і віньетки, орнаментика й тематичні зображення; твори «натуральної школи» оздоблювали портретами літературних героїв тощо. Жанрова і стилістична єдність породжує образотворчу закономірність. Так, середньовічна тематика твору обумовила застосування в ілюструванні новітніх видань про цей період зворотної перспективи або принципу побудови простору на глядача як просторова презентація епох, колориту й семантики.

У роботі над книгою художник як зодчий формує каркас і структуру майбутнього видання. Цю структуру визначено насамперед *шмуцтитулами* в частинах і заставками в розділах, а також смугами спусками. Шмуцтитули варіативно можуть бути тематичними, орнаментальними, шрифтовими. Від цих складових залежить конкретне наповнення кожної сторінкової ілюстрації. Фронтиспіс через певні образи пов'язаний із кінцевою ілюстрацією твору. Художник на сторінці діє, як монументаліст на стіні – нарощує простір знизу догори або зліва направо. Орнамент – кінцевий елемент, який упорядковує всю композицію.

Існує багато прикладів, коли образотворчі елементи книги розкривають особливості індивідуальної авторської манери. Так, гоголівську гіперболізацію образів розкрито художниками Михайлом Дерегусом, Сергієм Якутовичем через створення насичених об'ємів із застосуванням паралельних штрихувань з контрастом протиставлень чорного та білого; тонка й легка суцільна лінеарність образів Матісса

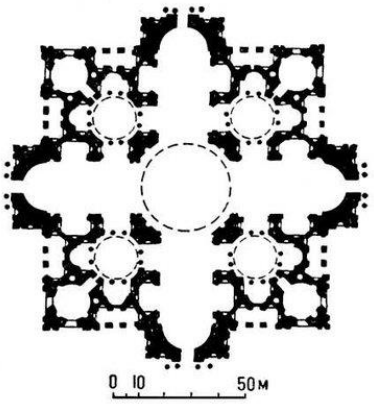

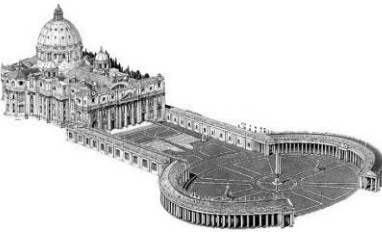
органічно співпрацює з французькими та східними поезіями; для оформлення видань філософського змісту Володимир Фаворський застосовує прийом поєднання різночасових і різнопросторових подій. У нього спостерігаємо дві категорії просторового мислення – відповідність тексту й проникнення в художні закономірності слова через метафоричність ілюстрування.

Остаточно архітектоніка книги формується в попередньому макеті, коли чітко видно спосіб її членування на частини й розділи, а також формат ілюстративної системи – розміри зображень, ритміка їх розподілу з окремим акцентом на розворотах, які роблять для маркування динаміки, кульмінації або паузи. Водночас обирають різні теми сюжетів. Ескіз-макет впроваджують у поліграфію, де через характер верстки, форматів кліше, взаємодію ілюстрацій і книжкових оздоб набуває нових якостей і візуального поліграфічного образу. Живописною складовою в синтезі засобів створення книги є її колорит. У ньому на перший план виходить колірна взаємодія, обкладинки, форзацу з вкрапленнями забарвлення смужок каптала, лясе і головки.

Насамкінець зауважимо, що архітектоніка як базовий принцип синтезу мистецтв існує за універсальними законами пластичних мистецтв і є властивістю будь-якого об'єкта, якому притаманна триєдність сутностей функції, естетики, духовності. Безсумнівним є і зв'язок архітектоніки й стилю. Унаслідок цього в мистецтві існує постійний взаємозв'язок тріади понять *синтез мистецтв, архітектоніка, стиль*.

Отже, як навчальна дисципліна синтез мистецтв пропонує студентам проблемні ситуації різної складності, вирішення яких формує в студентів критичне мислення.

СЛОВНИК МИСТЕЦЬКИХ ПОНЯТЬ І ТЕРМІНІВ

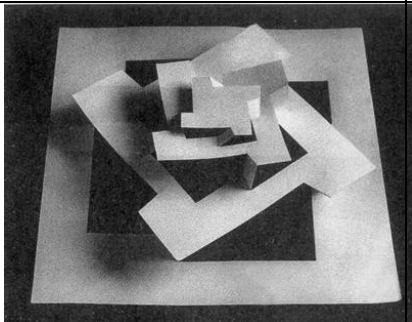
Зображення	Термін	Зміст поняття
	<p>Аддітіо (лат. addition – додавання)</p>	<p>Засадничий принцип, що застосовувався в класичній архітектурі. Архітектурна композиція за А. формувалась способом рівномірного конструювання об'ємів від центру до периферій і в ній виявлялася ієрархія головних об'ємів. Прикладами практичного втілення адитивного принципу є проект собору Св. Петра в Римі Д. Браманте, а в Україні барокові храми Гетьманщини (Преображенська церква в с. В. Сорочинці).</p>
	<p>Аналіз (грец. <i>váλυσις</i> – розкладення на частини)</p>	<p>Метод дослідження сукупності даних про цілісний об'єкт, структурування обраного об'єкта дослідження на взаємопов'язані складові. Аналіз не поширюється на відношення між елементами цілого, оскільки це галузь синтезу.</p>
	<p>Ансамбль (франц. ensemble – разом)</p>	<p>В архітектурі складні багатокомпонентні і згармонізовані композиції, що формуються зазвичай упродовж кількох історичних періодів і є цілісністю численних самостійних об'єктів, що водночас об'єднані логікою конструктивних й оздоблювальних зв'язків. Отже, художні ансамблі мають просторову і часову єдність.</p>



Казино кавалерії.
Сад Баболі. Тоскана.
Італія. Маньєризм



Приклад еkleктичного
сучасного інтер'єру



Архітектоніка
(грец.
architektonike –
головна
споруда)

Антисинтез

Для створення *синтезу* необхідні елементи зв'язків. В архітектурі – це тектоніка і простір, для скульптури – пластика форм, для живопису – колорит і малюнок. У конкретній пам'ятці вони взаємодіють у єдиному образі і сприймаються глядачем (користувачем). Якщо така цілісність не досягнута, замість *синтезу* виникає *антисинтез*, який порушує гармонійне сприйняття пам'ятки, надає їй *еклектичності*. Часами *антисинтез* не означає втрату художніх якостей, лише вносить в архітектурну споруду або ансамбль відчуття протидорства. Такі тенденції нерідко з'являлись в епохи згасання одного художнього стилю і народження іншого. Прикладом цьому є архітектурні зразки маньєризму.

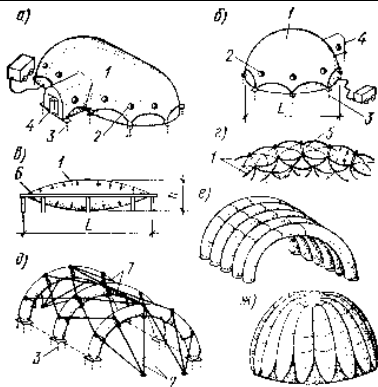
У пластичних мистецтвах А. пов'язана з поняттям композиційної завершеності та вивірених співвідношень частин загалом. Ясність зовнішньої форми та її внутрішньої конструкції. Є необхідною властивістю будь-якого арт-об'єкта як ознака його завершеності. Як метод комбінації маси і простору первинною в А. є конструкція.



Вежа Накагін.
1972 р. Архітектор
Кісе Курокава.
Токіо. Японія


Архітектура метаболізму
(грец. metabole – зміна) або
«капсульна архітектура»

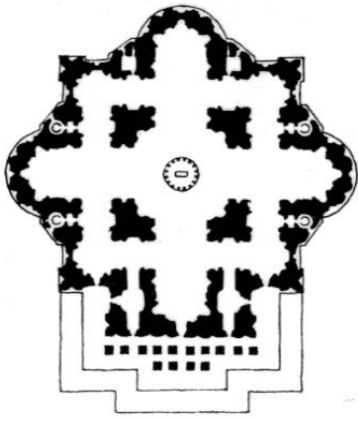
Архітектурний напрям, формування якого пов'язане з пошуками нового обличчя міст у 1960-і рр. Ідеологами А. М. стали японські архітектори Кендзо Танге, Кісе Курокава та ін. Їх концепції створення нових житлових комплексів ґрунтувались на використанні в зодчестві біонічних характеристик природних організмів. А. М. дала приклади мегаспору, синтезовані в природні або штучно створені ландшафти. У такий спосіб принцип метаболізму пов'язаний із засадами традиційної архітектури. А. М. дозволила розвивати концепції «міста майбутнього», яке однаково добре вписується в різні типи природного середовища.



Архітектура пневматичних
(грец. pneuma – «подих») конструкцій

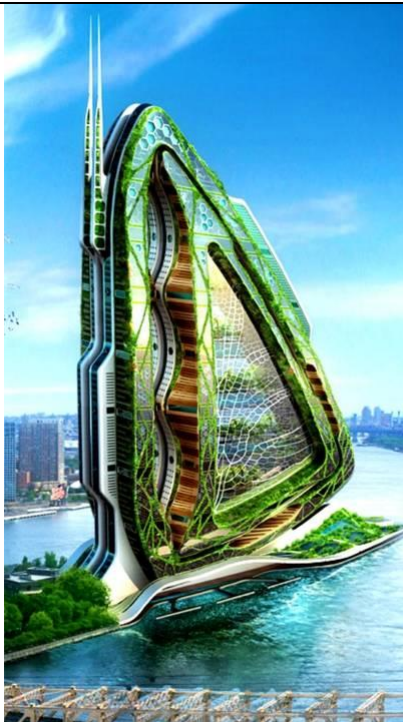
Цей тип споруд сформувався у другій половині ХХ ст. За цей період створено велику кількість форм пневматичних оболонок. Особливість тектоніки пневматичних конструкцій ґрунтується на потребі забезпечення сили повітря для підтримування опуклої, плавної замкненої геометричної форми і відповідної конструкції. Накачане у форму повітря, є несучою силою, що забезпечує вертикальну спрямованість П. К. У П.К. неможливо створити площину.

	<p>Асиметрія (в костюмі)</p>	<p>У формотворення елементів костюма асиметрія заперечує абсолютну відповідність між частинами форми. Асиметрія надає силуету динамічності або контрастності, а часом – дисонансу.</p>
 <p>«Чорна кам'яниця», Львів</p>	<p>Астилярний ордер (грец. stylos – колона)</p>	<p>Ордер без колон або «ордер стіни», що зберігає ордерне членування будівельної площини на три поперечні частини – цоколь, середину й антаблемент. Термін введений Дж. Б. Піранезі. До прикладів А. О. належить «Чорна кам'яниця» у Львові, де «ордер стіни» поєднано з рустуванням і тягами.</p>
	<p>Віньєтка (франц. vignette – виноградна лоза)</p>	<p>Первинно В. являла собою орнаментальний мотив, що за характером був пов'язаний зі в'юнком або лозою, звідси й назва. Пізніше, В. перетворилась на мініатюру, що функціонально правила за клеймо і розташовувалась на початку або наприкінці розділу чи глави книги. Її композиція простіша і легша від тих, що створюються для заставок.</p>



Дивізіо
(лат. divisio –
формо-
виключення)



Засадничий принцип, що застосовувався в проектуванні архітектурних об'єктів у різні історичні епохи насамперед у бароко. Принцип Д. передбачає формування композиції через формо-виключення – від загального об'єму до деталей внутрішнього об'єму. У цьому процесі зодчий проектує загальний простір і за допомогою внутрішніх опор і перекриттів членує його зсередини. При такому підході елементи форми не демонструють на фасаді зовнішньої самостійності й ієрархічності.

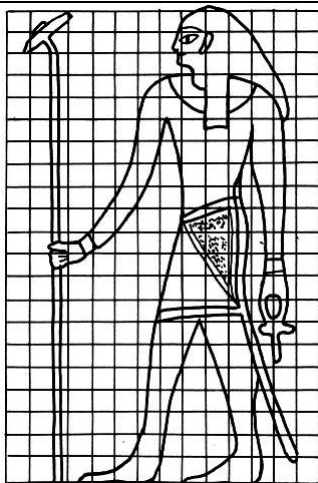


Ферма «Кузка»
(Dragonfly).
Нью-Йорк. США

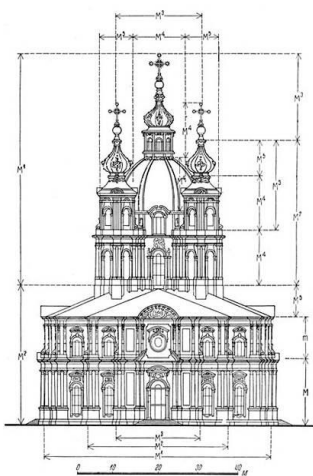
Дигітальне мистецтво
(digital –
цифровий,
технічно
досконалий)

Д. М. – це мистецькі проекти, що виникли наприкінці ХХ ст. Їх створення і реалізація пов'язані з комп'ютерними технологіями та дизайн-графікою. Д. М. насамперед пов'язане з конструюванням в арт-об'єкті різних ефектів, технічну інтерактивність споруди. Д. М. зазвичай існує на засадах деконструктивізму, оскільки архітектура епохи постмодернізму виникає на системі архітектонічних змінних, віртуальній реальності, «живої архітектури». Архітектурний простір моделюється відкритими структурами. На противагу класичній єдності архітектури

		<p>й образотворчих мистецтв, у Д. . архітектура адаптується до місця, оздоблення поступаються місцем технічній естетиці нових матеріалів, форм, кольорових плям. Д. М. стало основою для будівництва музеїв сучасного мистецтва.</p>
	<p>Драпірування (у костюмі)</p>	<p>Використання систем драпірувань свідчило про високу культуру в розвитку народу. Найдавніші історичні традиції драпірувань як основи формотворення костюма сформувались в античності. Новим етапом розвитку Д. став Ренесанс. Технологія створення Д. започаткувала системи різноманітних складів.</p>
 <p>38. Заставка з «Сирецького» Лаврського друку 1629 року.</p> <p>Далі, широко вживали його крім металевих виробів з різьбою та карбуванням і в орнаменті на папері. Зразок такої орнаментальної заставки для «Лествиці» Лаврського друку 1750 року знімок з «Переліку до читача». Різнозначна заставка є і в «Євангелії» 1707 року і в «Псалтирі» 1715 р. стор. 191. Обидві Київського друку (мал. 36).</p> <p>До України зазначений мотив прийшов на металевих виробів дещо раніше, ніж на папірних, і широко вживано його було на протязі всієї першої половини XVIII стол., аж поки не замінив його соковитим і вигаданим завитками стилем рококо.</p> <p>Але у всіх зразках металевих техніки акант має дуже суцільні, гострі, як шпайки, кінці. Тимчасом у заставках листя було соковиті, кінці бачилися пом'якшені, гострими, а ніколи й зовсім зокруглені, а різначки на початку листя — округлі.</p> <p>Можливо, що так почали обробляти акаційний листок вагалаї, через те що більше аналі форми дубового листка. А форма акації, чим далі в географічному і хронологічному порядку від місця та часу свого народження, все більше втрачає перисні свої форми, як це й траплялося, коли перейшов він у Росію та на Україну, в таких творам, що винесли з-під руки майстрів не «академічного» походження, або бажаного до них, що про них і йде розмова.</p> <p>38</p>	<p>Заставка</p>	<p>Важлива складова ілюстративного ряду в книзі, що розпочинає текст. Як мініатюрна композиція З. є графічним твором. У середньовічних виданнях вона безпосередньо була пов'язана зі заголовною буквицею. У наступні періоди З. набула самостійності і відокремилась від буквиці-ініціала. З. має поперечну й доволі складну орнаментальну у головній структурі композицію. Крім орнаменту в З. вводять окремі зображення, пов'язані з сюжетом.</p>



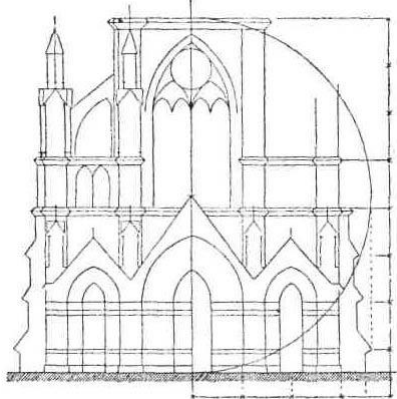





Канон
 (семітс. *кан* – міра довжини;
 грец. *κανον* – норма, правило, еталон, закон;
 лат. *Канна* – палиця)


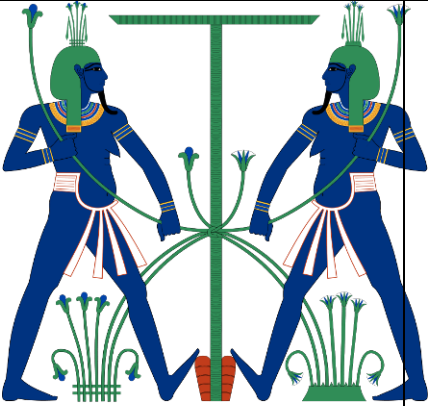



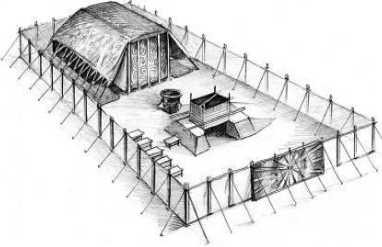
Поняття К. має як широкий, так і вузький контексти. К. як система чітко прийнятих норм існував насамперед в архаїчній і середньовічній культурних епохах і ґрунтувався на сакральній світоглядній основі. У мистецьких ансамблях К. втілювався через систему пропорцій, архітектурних типів, спосіб моделювання простору, іконографію зображень і сюжетів як система гармонізації і співмірності складових арт-об'єкта, як вироблення зразка і технології для його створення.

Водночас К. опозиційний поняттю художнього методу та стилю як незмінна система постулатів. Натомість у різні історичні епохи «метод» і «стиль» формувались на базі конкретного існуючого канону. З розвитком суспільних моделей застарілі канони відмирили. На зміну їм приходили нові. Окрім сакрального К. у мистецтві вирізняють суто галузеві поняття К., насамперед «академічний канон» як сукупність вироблених мистецькою освітою правил і норм художньої композиції, пропорцій, колориту, зразків. К. визнають культурним феноменом, універсалією, пов'язаною з традицією.

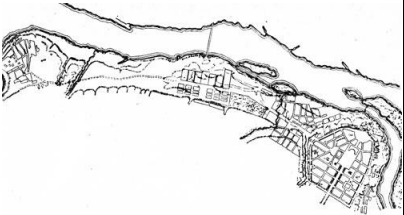
	<p>Комбінаторика в костюмі</p>	<p>Будь-які зміни (форм, розмірів, порядку розташувань, фактури і кольору) у формах елементів костюма, які змінюють його структуру і загальне сприйняття цілісного образу.</p>
	<p>Комплекс</p>	<p>В архітектурі формується в один історичний момент і являє собою групу споруд з ієрархією підпорядкувань і зв'язків. На відміну від ансамблю, художній комплекс зазвичай має просторову єдність, але не часову.</p>
	<p>Масштаб (нім. – міра, лінійка)</p>	<p>Базова система пропорцій і співвідношення величин. У пластичних мистецтвах винятково важливий у монументалісти ці. Окрім цього масштабування є необхідним метричним засобом для створення макетів і моделей більших або менших від натуральної величини. У різні історичні епохи масштаб був взаємопов'язаний із розмірами людини. Від масштабу залежить також зорова величина й оптичне сприйняття окремого арт-об'єкта.</p> <p>А. Брінкман, зокрема наголошував, що монумент найкраще зорово сприймати з відстані, що дорівнює його висоті.</p>

	<p>Монолітність (грец. monos – один, lithos – камінь)</p>	<p>М. є протилежною ансамблевості характеристикою, що пов’язана з крупною нерозчленованою композицією, сформованою в єдиному об’ємі. Монолітна форма має власну логіку формотворення, співвідношення деталей і цілого, пластику і ритмічність переходів, а також ознаки стереотомії.</p>
	<p>Оклад (грец. esthes – одяг)</p>	<p>У мистецтві рукописної книги О. є декоративним покриттям зі складною сакральною символікою. Виконувався з обтягнутої тканиною або шкірою дерев’яної дошки; зі слонові кістки з різьбленням; металу з застосуванням карбування й інкрустації камінням. Має складну структуру оздоблень – кайму-«басму», середник-«цати» і «кутовими». У поліграфії – О. є політипаж книги.</p>
	<p>Ордер (лат. – порядок, розташування)</p>	<p>Латинський термін О. започаткований Вітрувієм як художнє перетворення стійко-балочної конструкції в гармонізовану засобами пластики і кольору композицію. О. існує за законами тектоніки як художній троп і художня універсалія. О. об’єднує в собі конструктивну складову й оздоблювальну метафору й архітектурну конструкцію.</p>
<p>Еолійський ордер</p>		

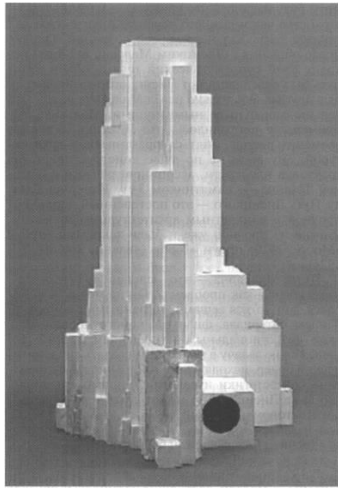
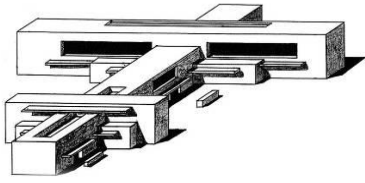
		<p>Зважаючи на тривалу історію О. у різних культурах виникли і застосовувались численні ордерні типи – єгипетський, ірраціональний (мінойський), класичний, тосканський, астилярний, еолійський тощо.</p>
	<p>Пропорціонування форм у костюмі</p>	<p>Пропорціонування в костюмі відбувається від початку проектування костюма на площині паперу до остаточного вироблення на манекені або фігурі. Організація пропорцій у костюмі може бути простою і ґрунтуватись на математичній кратності розрахунків; або ірраціональною і формуватись через співвідношення геометричних побудов ігноруючи тектоніку людського тіла.</p>
	<p>Симетрія в костюмі</p>	<p>У формотворення костюма симетрія забезпечує абсолютну відповідність між частинами костюма.</p>
	<p>Синкретизм (грец. συνκρητισμός – злитність)</p>	<p>Сутність поняття С. у мистецтві пов'язана насамперед з архаїчними або релігійними формами і в цьому контексті існувала в межах певного канону або традиції. В архаїчному мистецтві С. притаманна нерозчленованість функціонування художньої і побутової сфер життя первісних колективів.</p>

		<p>У сакральному мистецтві (наприклад, Середньовіччя) С. забезпечувався через слідування певному канону. У традиційному мистецтві будь-який предмет мав триєдність функцій – профанну, естетичну (художню), сакральну (ритуальну), що також визначало його синкретичність.</p>
 <p>Схема таїнства Євхаристії як синтез мистецтв за П. О. Флоренським</p>	<p>Синтез (грец. σύνθεσις – формування порядку)</p>	<p>С. вивчає структуру явищ як систему. С. покладено в основу людської діяльності. Єдність процесів аналізу. Одна з форм синтезу – діалектичний метод руху від абстрактного до конкретного – конкретні знання про студійований об’єкт; єдність його складових. Єдність знань про предмет дослідження, об’єднання сукупності знань в нову якість.</p>
	<p>Скинія (грец. skene, шатро, давньоєврейське – miskan)</p>	<p>Мобільне шатро на стовпах, вкрите текстилем. Символічно С. є перше святилище, створене Моїсеєм на Синаї за заповідями Бога. Особливості її конструкції і пропорцій стали першоосновою для наступних етапів християнського храмобудівництва.</p>

	<p>Складка (в костюмі)</p>	<p>Один із прийомів згинання і закладання тканини в процесі формотворення елементу одягу. Складки мають багато варіантів, серед яких однобічні, зустрічні (<i>бантові</i>), групові</p>
	<p>Стереотомія (грец. stereos – об’ємний, tome – розсічений)</p>	<p>Конструктивно-технічний метод створення об’єму способом вилучення матеріалу і формування внутрішнього простору, який у С. є первинним щодо конструкції. Конструктивно в С. стіни і стеля – суцільна маса, звідси активне застосування склепінчастих конструкцій. Метод С. забезпечує будівельну міцність споруди на довгі століття.</p>
	<p>«Стиль Міса»</p>	<p>Архітектурно-оздоблювальний стиль, що сформувався в середині ХХ ст. голландським зодчим і дизайнером Людвігом Міс ван дер Роє (1886 – 1969 рр.), який створив напрям хмарочосів, споруджених із металу та скла. Першим застосував сталевий каркас і скло в житловій архітектурі. В дизайні житла поєднав принцип мінімалізму, конструюючи інтер’єри, у відкритому просторі яких використані коштовні оздоблювальні матеріали і меблі.</p>

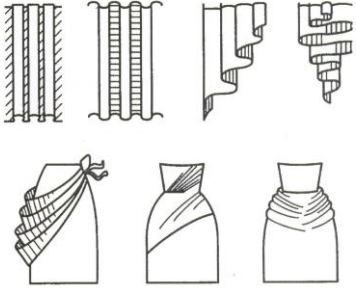
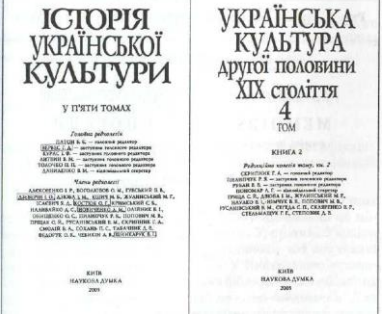

		<p>Контрастний колорит, що ґрунтувався на протиставленні хроматичного кольору в протиставленні ахроматичним (чорний, сірий). Універсалізувавши структуру інтер'єру з девізом «мінімум засобів, максимум вираження» Міс ван дер Роє створив його інтернаціональний стиль елегантної розкоші. Інтегральний підхід виробив також «меблі Міса» і «текстиль Міса».</p>
 <p>Катеринослав II</p>	<p>Стрічкове місто</p>	<p>С. М. називають також «лінеарними». Цей тип містопланування відомий у найдавніших цивілізаціях. С. М. підпорядковувалось плану створення забудови вздовж витягнутих природних об'єктів відповідно до місцевого рельєфу – гірських хребтів або водної артерії і мали, відповідно, малу ширину.</p> <p>У ХХ ст. інтерес до такого типу містобудівної композиції був обумовлений прагненням відновити зв'язок міста з природою і сільською округою, розосередити міське населення.</p> <p>У Західній Європі концепцію «стрічкового міста» розробляв і втілював Ле Корбюзьє.</p>

		<p>Серед його проектів насамперед згадаємо проект реконструкції міст Алжиру (Африка), Ріо-де-Жанейро (Бразилія) і Зліна (Чехія). У СРСР «лінійним містом» захоплювались архітектори Марк Гінзбург, Микола Мілютін, Микола Ладовський, В. Семенов (проект Сталінграда). На відміну від конструктивістської «лінійна» концепція у своїй основі була пов'язана з емоційною функцією сприйняття простору. Емоційність, притаманна в'юнкому ритму лінійних вулиць, давала змогу побудови живописно розкутих у своїх образах композицій, у яких суцільна горизонтальна житлова забудова робила місто єдиним будинком і була поєднана з вертикальним акордом громадських споруд. Нової сили в ній, зокрема набула ідея емоційних взаємодій архітектурної маси і порожнього простору як засобу моделювання культурного простору («сяюче місто» Ле Корбюзьє (1930 р.).</p>
--	--	---



Супрематичний ордер

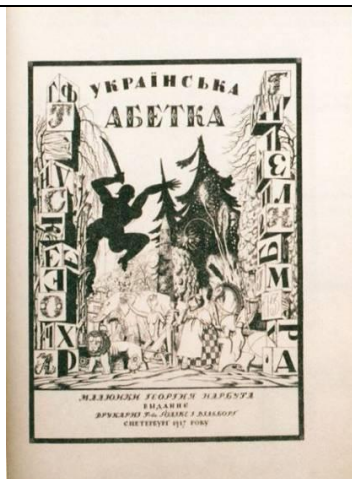
С. О. виник у контексті пошуків нової проектної ідеології. Створення С. О. стало помітним у другій половині 1920-х рр., коли К. Малевич переніс супрематизм у тривимірний простір, створивши моделі неутилітарних «архітектонів» не співвіднесених з реальними об'єктами. У такий спосіб С. О. сформувався внаслідок виходу концепцій супрематизму в об'ємні форми насамперед архітектурні. С. О. став авангардною альтернативою класичним ордерам, що розвивались на античній основі. С. О. працював з чистими геометричними формами й об'ємами, компонуючи їх за законами симетрії або асиметрії; нагромаджуючи важкі неврівноважені об'єми над легшими; змішуючи масштаби. Через С. О. митці модернізму й авангарду уявляли місто майбутнього. К. Малевич спроектував універсальний композиційний принцип, художню систему, інтернаціональну мову зокрема для архітектурних проектів.

	<p>Тектоніка костюма</p>	<p>Взаємодія матеріалу і конструкції з метою створення єдиного художнього силуету. У костюмі архітектоніка насамперед ґрунтується на параметрах метричності, пропорцій, ритмічності членувань.</p>
	<p>Титул (лат. – titulus, грец. – titlos)</p>	<p>У мистецтві книги є першою сторінкою, розташованою безпосередньо за форзацом й авантитулом. Разом із контртитулом титул утворює розгортку. Така функція титулу сформувалась з давньогрецьких «титлосів» – пергаментних смужок з назвами творів, що клеїлись на футляри, у яких ці твори зберігали і правила довідковим апаратом.</p>
	<p>Тридільний храм (храм-ковчег)</p>	<p>Один із найдавніших типів християнського храму. Його виникнення відбулося у перші століття поширення християнства, а джерелами для розвитку стали ранньохристиянські базиліки. Символіка Т. Х. пов'язана з ковчегом, як спасінням. Цей тип храму в «Апостольських постановах» III ст. став зразком для наслідування. В Україні Т. Х. збереглися насамперед у народному дерев'яному храмобудівництві.</p>



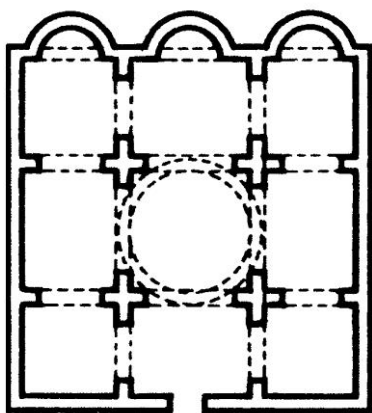
Форзац
(від нім. vor – перед і satz – підбірка, комплект, набір)

Ф. разом із авантитолом утворює першу розгортку книги, у такий спосіб поєднує блок книжкових сторінок з переплітною кришкою. Залежно від періоду видання виконувався Ф. з різних матеріалів – з орнаментованої тканини в ілюмінованих рукописних книгах. Образотворчо форзац створює настрій до книги, натякає на її тему, а функціонально камуфлює конструкцію перелітної кришки.




Фронтиспис
(лат. frons «лоб», aspicere «дивитись»)

Ф. розташований на лівій стороні титульної розгортки, і він є головною ілюстрацією, що в образах розкриває ключовий зміст книги. Також Ф. може правити зображення автора книги.



Хрестово-купольний храм

Християнський храмовий тип, розвиток якого відбувся у VI – IX ст. і був пов'язаний значною мірою з константинопольською школою мистецтва Візантії. Формування Х. К. Х. ґрунтувалось на прагненні християнської церкви втілити в загальному образі храму символіку чотирьох стихій світу (рамен) і неба (куполу).

		<p>Конструктивно Х. К. Х. виник на традиції центричних храмів (баптистерії й мортирії), а також інженерних пошуків поєднати базиліку і купол.</p> <p>У константинопольському хрестово-купольному типі у плані між раменами хреста вводились бічні нефи рівноцінних розмірів. Тому такий проект ґрунтувався на дев'ятидільному ядрі зі стовповою конструкцією і мав злитий кубічний об'єм та об'єднаний внутрішній простір.</p>
	<p>Чеський архітектурний кубізм</p>	<p>За методами формотворення Ч. А. К. виник у контексті проблем синтезу мистецтв. Його творці пропонували цілковито нові шляхи гармонійного введення нового архітектурного об'єму в історичне середовища міста. На базі архітектурних практик Ч. А. К. насамперед сформувались колажний «метод суміщення» і «метод відзеркалення». Останній пропонував конструювання споруди через використання елементів обраної для будівництва місцевості в майбутній план і фасад споруди. У такий спосіб чеські архітектори перетворили міську забудову в «історичний</p>

		<p>архів», складові якого чудово підходили для новітніх інтерпретацій. Тому архітектура чеського кубізму не була руйнуючою для історичної забудови, але доповнюючою за рахунок створення структури контексту. В епоху постмодерну Ч. А. К. знайшов своє продовження в проектах деконструктивізму, а кристалічні форми стали частиною чеського «архітектурного архіву» вуличної забудови і успішно використовуються в сучасному дизайні.</p>
--	--	---

Література

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь. Москва : Эллис Лак, 1997. 736 с.
2. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004–2010.
3. Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття. Київ : Головкивархітектура, 2002. 470 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Схема аналізу архітектурної пам'ятки, комплексу або ансамблю

Для всебічного розкриття художнього образу обраного *арт-об'єкта* (споруда, парк, виставка, комплекс, ансамбль) необхідно проаналізувати зібрані матеріали за такими параметрами:

- розкрити особливості вибору місця розташування пам'ятки, ідеологія обраного місця тощо;
- проаналізувати принципи планування території, від виявлення особливостей параметрів координат за сторонами світу або уявленнями про священні чи практично важливі *топоси*-ділянки;
- проаналізувати характеристики проекту в міському ансамблі;
- розглянути особливості рельєфу місцевості;
- розкрити особливості архітектурної композиції об'єкта: вид композиції (фронтальна, об'ємна, глибинно-просторова); головні композиційно-планувальні вузли – центр і периферії;
- з'ясувати особливості створення архітектурної конструкції (матеріали та будівельні техніки; стилістика);
- проаналізувати особливості форми споруди ансамблю та її зв'язок із конструкцією; конфігурація форм; ритмічність архітектурної композиції; графічно-пластичне моделювання елементів (живопис, скульптура, графіка, напис, пляма);
- розкрити особливості оздоблення споруди (узагальнений образ, його зв'язок із формою і конструкцією; на що розраховано це оздоблення); зв'язок інтер'єру й екстер'єру; композиційні схеми інтер'єрів (зальний, центричний, анфіладний, коридорний тощо);

Схема аналізу костюма

Для всебічного розкриття художнього образу обраного зразка костюма (історичного, традиційного, театрального) необхідно проаналізувати зібрані матеріали за такими параметрами:

- визначити повний склад костюма;
- проаналізувати архітектоніку костюма як спосіб поєднання елементів у цілісну композицію;
- встановити історичний чинник виникнення кожного з елементів костюма;

- проаналізувати характер силуету костюма;
- пропорціонування форм костюма в конструкції (просте, ірраціональне);
- метричність костюма (осьова, рядова, ритмічна);
- тектоніка матеріалів;
- тектоніка форми (огортання, драпірування, спадання, облягання тощо);
- колористика костюма.

Схема аналізу книги

Для всебічного розкриття художнього образу обраного зразка книги необхідно проаналізувати зібрані матеріали за такими параметрами:

- визначити тип обраної книги (рукописна книга; європейська друкована книга; книга-перформанс тощо);
- визначити історичний період створення обраного зразка книги, його головні риси;
- визначити загальну структуру книги;
- визначити склад образотворчих елементів книги, характер взаємозв'язків між ними;
- визначити характер шрифтів і їх взаємодію з образотворчою групою;
- визначити характер взаємозв'язків між змістом й образотворчою групою;
- встановити зв'язок між книгою обраного історичного періоду і середовищем, у якому вона функціонувала.

Перелік архітектурних пам'яток для самостійної роботи

Стародавній Світ

1. Храм Геделейна.
2. Піраміда Джокера.
3. Піраміда Снофру.
4. Піраміда Хеопса.
5. Піраміда Хефрена.
6. Храм Хатшепсут.
7. Храм Гери в Олімпії.
8. Селінунтський храм.
9. Храм Зевса в Олімпії.
10. Житлова забудова островів Ділос та Олінф.
11. Храм Геркулеса в Корі.
12. Храм Юпітера Статора на Форумі.
13. Базилика у Фано.
14. Піраміда Цестія.
15. Терми Тіта.
16. Вілли Адріана, Містерій.

Середньовіччя

1. Церква Сан Міньято аль Монте. Італія.
2. Церква Нотр Дам ла Гранд. Пуатьє. Франція.
3. Собор Св. Віри. м. Конк. Франція.
4. Церква Сен-Савен сюр Гартан. Франція.
5. Церква Сан Клементе. Рим. Італія.
6. Церква Святого Климента в Таулі. Іспанія.
7. Церква Сен Дені. Париж. Франція.
8. Собор у Шартрі. Франція.
9. Собор у Бове. Франція.
10. Капела Сент Шапель. Париж. Франція.

Традиційне житло

1. Традиційне житло гуцулів Українських Карпат.
2. Традиційне житло Правобережного Полісся.
3. Традиційне житло Лівобережного Полісся.
4. Традиційне житло Лівобережної Наддніпрянщини.
5. Традиційне житло Слобожанщини.
6. Традиційне житло Поділля.
7. Традиційне житло бойків.
8. Традиційне житло Холмщини.
9. Традиційне житло лемків.

Ренесанс, бароко, класицизм

1. Палаццо Строці. Флоренція.
2. Палаццо Ручелаї. Флоренція.
3. Палаццо Спінола. Генуя.
4. Палаццо Венеція. Рим.
5. Палаццо Массімо. Рим.
6. Палаццо Вальмарана. Віченца.
7. Вілла Барбаро. Мазер. Італія.
8. Площа дель Кампідоліо. Рим. Італія.
9. Міст Янгола. Рим. Італія.
10. Фонтан Жанни д'Арк. Руан. Франція.
11. Фонтан Нептуна. Каркасон. Франція.
12. Вілла Альдобрандіні. Фраскаті. Італія.
13. Вілла Гарцоні Італія.
14. Палаццо Каріньяно. Турин. Італія.
15. Замок Холкхем-хол. Норфолк. Англія.

Модернізм, постмодернізм

1. Палац музики. Барселона. Іспанія.
2. Палац витончених мистецтв. Сан-Франциско. Бразилія.
3. Будинок з химерами. Київ. Україна.
4. Комплекс Хуфайзен. Берлін. Німеччина.
5. Торговий дім у Чорної Богородиці. Прага. Чехія.
6. Червонозаводський театр. Харків.
7. Капела Чоток. Ванс. Франція.

**Перелік комплексів костюмів і типів книг
для самостійного аналізу**

1. Костюм давньоєгипетських фараонів.
2. Костюм шляхетної гречанки.
3. Костюм давньоримського сенатора.
4. Костюм середньовічного воїна.
5. Франко-бургундський костюм дами.
6. Костюм заможної венеціанки.
7. Костюм французького мушкетера.
8. Костюм дами епохи Людовіка XV.
9. Костюм модерну.

Історичні типи книги

1. Візантійська книга.
2. Давньоруська книга.
3. Готична книга.
4. Ренесансна книга.
5. Романтична книга.
6. Особливості авангардної книги.
7. Особливості дитячої книги.
8. Книга художника у персоналіях.

Навчальне видання

Ірина Іванівна Несен

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Редагування,
комп'ютерне верстання

Наталія Ковальчук

Підп. до друку 24.02.2020 р. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 7. Облік.-вид. арк. 5,9. Зам. № 15. Наклад 300.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011