

С. Рибалко, Чен Чжоу

**РЕМІНІСЦЕНЦІЇ СХОДУ
В ГРАФІЧНОМУ ТА ПРЕДМЕТНОМУ ДИЗАЙНІ ХАРКОВА**

S. Rybalko, Cheng Zhou

REMINISCENCES OF THE EAST IN GRAPHIC AND OBJECT DESIGN OF KHARKIV

Пам'яті Ігоря Володимировича Остапенка (1951–2023)

Проблематика, пов'язана з орієнталістичними аспектами дизайнерських практик у країнах Заходу, лише віднедавна почала з'являтися у наукових публікаціях, лунати на конференціях та інших наукових заходах. Окремі розвідки присвячуються впливу мистецької спадщини Сходу на розвиток європейської кераміки, меблів, архітектури тощо. Однак, якщо орієнтальний вплив на формування нового стилю (Ар Нуво) вважається безперечним і висвітлений широко та розмаїто, то його роль у становленні дизайнерських шкіл та сучасних дизайн-процесах Заходу розглянута фрагментарно. В Україні, за винятком статті І. Тесленко, присвяченій одному з низки фестивалів-конкурсів предметного дизайну «Водопарад», де наведені асоціації експонованих об'єктів з певними явищами японського мистецтва, спроб розглянути розробки харківських дизайнерів в контексті орієнталізму, не відбувалося.

Серед перших дослідників, що порушили зазначену проблему на прикладі діяльності Баугаузу, який вважається колицю дизайнерами освіти, — К. Деланк. У своїй монографії *“Das imaginäre Japan in der Kunst. ‘Japanbilder’ vom Jugendstil bis zum Bauhaus, iudicium, Munich”* (1996), присвяченій образу Японії на Заході, на підставі щоденникових записів одного з фундаторів Школи — Йоханнеса Ітена (1888–1967) — вчена пише про його захопленість японським живописом тушшю; аналізує рецепції японської архітектури на Заході на початку ХХ ст. на прикладі проєктів, розроблених архітекторами Баугаузу. Роль японської мистецької спадщини в педагогічній практиці Й. Ітена висвітлює Йошімаса Канеко у своїй праці *“Johannes Itten's Interest in Japanese Ink Painting — Shounan Mizukoshi and Yumeji Takehisa's Japanese ink painting classes at the Itten-Schule”*. О. Чапкова в статті *“Bauhaus and Tea Ceremony. A Study of Mutual Impact in Design Education between Germany and Japan in the Interwar Period”* аналізує як орієнтальні вподобання викладачів, так і подальшу діяльність японських «баугойслерів».

Окреслені вченими східні аспекти у викладацькій практиці Баугаузу поширилися в інших країнах світу завдяки участі колишніх викладачів та випускників Школи в організації закладів дизайнерської освіти. Попри їх розмаїття, всі вони тією чи іншою мірою використовували та використовують сьогодні елементи пропедевтичного курсу Баугаузу, ретранслюючи таким чином прийоми, підходи, принципи, що сформувалися як переосмислення естетичних систем та мистецьких явищ Сходу. Уже у 1936 р. архітектор та письменник Бруно Таут (1880–1938) у своїй доповіді «Основи японської архітектури» стверджував, що «Екзотики більше не існує — ані в Європі для Японії, ані в Японії для Європи».

Розвиток дизайнерської освіти в Харкові пов'язаний із художньою школою Марії Раєвської-Іванової (1840–1912), яка, за твердженням дослідниці Л. Соколюк, від самого початку мала художньо-промислову орієнтацію. Попри низку реструктуризацій, навчальний заклад ніколи не втрачав цього спрямування і навіть за часів панування станковізму це виявлялося у модерністичних підходах

до рисунку та живопису, орієнтованих на аналіз кольору та форми, принципів формування. Крім того, орієнтальна естетика, розчинена у педагогічній та творчій спадщині Баугаузу, підтримувалася ВХУТЕМАСом (ВХУТЕІНом) а згодом і нащадками цієї традиції — Московським вищим художньо-промисловим училищем (т. зв. Строганівка) та ВНЦДТЕ, де навчалися або мали міцні творчі зв'язки окремі представники харківської школи.

У розмаїтті імен та сюжетів, пов'язаних із проблематикою орієнтальних ремінісценцій у дизайні, відзначимо найбільш потужні та репрезентативні. Серед них, безперечно, ім'я Ігоря Остапенка, чия творча та педагогічна діяльність стала синонімом харківської дизайнерської школи й цілої епохи в діяльності Харківської державної академії дизайну та мистецтв. Вихованець Харківського художньо-промислового інституту й аспірант ВНЦДТЕ, він підтримував у своїх учнях прагнення пошуку, вміння ставити питання, мислити. Найважливіший внесок Ігоря Остапенка у розвиток харківської школи — розроблений ним курс пропедевтики для майбутніх дизайнерів, який узагальнював його багаторічний досвід та розвивав ідеї Баугаузу з особливим наголосом на логіці формування (крапка-лінія-площина-об'єм) і з ними — такі принципи китайських та японських мистецьких практик, як єдність форми та змісту, увага до матеріалів та їх текстури, лаконізм й образність форми, функціональність.

Звісно, Ігор Остапенко не належав до кола фанатів чи наслідувачів художньої спадщини Сходу (як, власне, й багато інших дизайнерів, про яких йтиметься нижче). При щирій цікавості до найрізноманітніших процесів, ідей, досвідів, він із вдячністю сприймав нове, але завжди переосмислював, шукав власний шлях і свою відповідь. Коли знаходив — ділився, обережно відшукуючи потрібні слова і ледь помітно посміхаючись очима (він радів відкриттям). У цьому сенсі він був Людиною Всесвіту — як у сприйнятті джерел натхнення, так і в розумінні професії дизайнера (авжеж, хто з його студентів не пам'ятає: *«дизайнер мусить вміти спроектувати будь-що: від авторучки до космічного корабля!»*; *«дизайн зароджується з людини: з відповідальності за свої дії та вчинки, а вже потім — голки та літаки»*). Він дивився на світ широко відкритими очима. До японського мистецтва та дизайну ставився вдумливо та поважно, бачив багато суголосного своїм принципам. Тож спорідненість його творів орієнтальній естетиці зумовлюється як її опосередкованим сприйняттям в адаптації Баугаузу, так і власними точками перетину. Зазначене простежується в реалізованому ним та його учнями — Інною Педан та Андрієм Хворостяновим — проєкті обладнання до виставки колекції нецке, кімоно та акваскейпу «Країна Амагерасу» (Харківський художній музей, 2006). Вітрини для експонування японської мініатюрної скульптури сконструйовані таким чином, щоб її взірці можна було розглядати з усіх боків. Дизайнерське рішення вітрин відзначається шляхетною простотою та логікою конструкцій, лаконізмом матеріалів, виразною образністю: кожна вітрина нагадує елемент ієрогліфічного знаку і передбачає різноманітні комбінації в їх установці. Згадане обладнання для показу нецке не має аналогів у світовій музейній практиці і є оригінальним та кращим варіантом експонування цього специфічного виду дрібної пластики, який японці визначають як «мистецтво шести боків».

Розроблена майстром конструкція спеціального подіуму для проведення чайних церемоній дозволяє розібрати його по окремих модулях та використовувати їх у якості лавок під час проведення майстер-класів, а у вертикальному положенні — як книжкові шафки. Художньо-образне рішення, побудоване на лаконічній

простоті форми, підкресленій красі природної фактури дерева, відповідає естетичи *vabi-sabi*. Оригінальністю рішення відзначається й ширма-вітрина для першого у світовій музейній практиці експонування акваскейпу (новий вид акваріумістики, започаткований японським дизайнером та фотографом Такаші Аmano (1954–2015) та наслідуваний українським аквадизайнером Володимиром Ужиком).

Ціла низка мінімалістичних та напрочуд виразних об'єктів Ігоря Остапенка і його учнів (роботи майстерні завжди ідентифікувалися і без підпису, з першого погляду) розроблялася для фестивалю-конкурсу сантехніки та обладнання для ванних кімнат «Водопарад». Ремінісценції Сходу простежуються в пошуці технологічно простих та близьких до природи рішень (об'єкти Інни Педан, Тетяни Новікової, Андрія та Ганни Галушко, Катерини Соколової). Прикладом декларованих принципів були й об'єкти самого вчителя — постійного учасника «Водопараду» (об'єкти Мойдодир», «Пригоршні» тощо).

Орієнтальні алюзії простежуються і в роботах інших харківських дизайнерів, представлених на тому ж фестивалі-конкурсі. Тут і об'єкт-омаж Олега Туна до всесвітньовідомої гравюри Кацущіка Хокусая «Велика хвиля поблизу Канагава», і алюзії на дзенські сади Японії в артоб'єкті Олександра Ткаченка, метафоричні та водночас функціональні розробки Юрія Ринтовта, Олександра Старожилова, Ольги та Юрія Спасових, і використані базові принципи оригамі (Ганна Галушко, Вікторія Болюх). На окрему увагу заслуговують ширми Інни Педан та Олени Кудінової, в розробках яких розкривається функціональний та естетичний потенціал цього запозиченого зі Сходу елементу предметно-просторового середовища.

Традиції графіки, що плекалися в академії цілою когортою митців, без чітких імен неможливо увявити історію українського мистецтва, справили вплив на розвиток графічного дизайну. В останній чверті ХХ — на початку ХХІ ст. їх розвивали Володимир Лесняк та Олег Векленко, не лише опікуючись навчальним процесом, а й ініціювавши триєнале екологічного плакату «4 блок». Не буде перебільшенням твердження, що для харківської школи графічного дизайну цей захід був «вікном» до світового плакату, презентацією творчості видатних майстрів, майданчиком для творчих дискусій. Студентська молодь захоплювалася каліграфічними презентаціями Євгена Добровінського та майстер-класами з китайської каліграфії від аспірантів із КНР, мінімалізмом та шрифтовою образністю в плакатах іранських плакатистів. «4 блок» став і фактором поширення художнього досвіду східних культур, прищепивши смак до східної каліграфії, техніки та артистизму у використанні туші, віртуозності роботи пензлем, що можна бачити як у плакатних рішеннях харківських митців, так і в низці афіш до виставок триєнале.

Одним із яскравих представників харківської школи у галузі мистецтва каліграфії та графічного дизайну є Олексій Чекаль, вихованець ХДАДМ. Реставратор за фахом, він самостійно доповнював свою мистецьку освіту навичками дизайнера-графіка та під час навчання в аспірантурі. Подорож до Сирії у 2005 р. стала визначальною у творчому шляху художника. За спогадами митця, «...То було відкриттям Близького Сходу у всіх сенсах — як безпосереднє сприйняття культури, пам'ятників, графіки літер» (з інтерв'ю 2022 р.). Східні елементи у його творчості простежуються на різних рівнях — розробці графічної частини виставкових проєктів, у реконструкції та опануванні шрифтових систем країн Близького Сходу та Кавказу, синтезі східних й українських каліграфічних прийомів. До таких творів

та розробок відносяться оформлення виставки, дизайн графічної продукції до проекту «На зустріч країні Сонця, що сходить: бронзова скульптура доби Мейджі» (Галерея АВЕК, Харків, 2011); реконструкція (перша у світі) прописів пальмірської каліграфії, на яких можна навчатися письму; плакат для проекту «Рання християнська культура на Шовковому шляху-2022» (Молитва Ісуса 4 мовами); логотип для одного з найвідоміших сходознавчих видавництв, дизайн для виставки Бучелаті (археологічні розкопки міста Урвеш).

Серед розмаїття проектів та творів, присвячених українському православ'ю, відмітимо Хризму (монограма імені Христа), написану за визначенням самого художника в дусі козацького скоропису. Однак згаданий твір не імітує певні взірці, а синтезує уважне вивчення української спадщини та багатий досвід вивчення каліграфічних та мистецьких систем Сходу. Літера Х утворена двома соковитими кривими, що нагадують козацькі шаблі, за нею — контур, який тоне немов слід від шаблі, яка описала у повітрі три петлі та завмерла, зупинена х-хрестом. Декілька краплин туші додають відчуття швидкості та невимуженості, спонтанності, притаманних скоропису дзенських ченців. Однак попри виразний східний присмак, виконання хризми білим по чорному посилює християнські конотації, адже білий символізує божественне, нетварне світло, чорний — його відсутність, небуття, смерть. Білий розчерк розриває та перемагає темряву.

Подібний підхід простежується і в композиція «Ой у лузі червона калина», розробленої у межах проекту «Каліграфія у тиші» (2022), коли каліграфи усього світу писали тексти на підтримку України. На той момент «Червона калина» була піснею, що стала символом спротиву. Стрімкі та пружні літери, червоні бризки немов краплини крові стали унаочненням патріотичного підйому в суспільстві, що об'єдналося для протистояння ворогові.

Запропонований огляд не висчерпує означеної проблеми, скоріше є спробою окреслити контур подальших досліджень, знайти висхідні принципи в осмисленні орієнтальної складової в сучасних дизайнерських практиках і, безперечно, — приводом висловити свою вдячність Ігорю Остапенку, чия присутність в академії задавала високу планку і була прикладом щирості, справжності у житті та творчості.

Д. Зіборова

СТАТУЯ РАМСЕСА З ЗІБРАННЯ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЯ

D. Ziborova

RAMSES STATUE FROM THE COLLECTION OF THE DNIPRO NATIONAL HISTORICAL MUSEUM

Колекція давньоєгипетських пам'яток Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. Яворницького налічує близько 90 артефактів і є другою за розміром в Україні. Заснований у 1849 р. в м. Катеринослав як «Громадський музей старожитностей Катеринославської губернії», він був створений за ініціативи губернатора А. Фабр та директора місцевої гімназії Д. Грахова саме для зберігання колекції «єгипетських та грецьких старожитностей» Фабра, яка тоді налічувала 39 єгипетських пам'яток. Пізніше, у 1856 р. додалися евакуйовані під час Кримської війни декілька скарбів та амулетів з Керченського музею.