

УДК 008: 312.421 (Мистецтвознавство. Дизайн)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-21>

Валентина ВАСКЯЛІТЕ,

orcid.org/0000-0002-9409-1286

аспірантка кафедри дизайну та технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) vaskjalite@gmail.com

ФОРМОТВОРЕННЯ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В ДИЗАЙНІ БАУХАУЗУ

Актуальність проблеми зумовлена потребою осмислення формотворення як провідного чинника художнього синтезу за доби модернізму. Взаємодія мистецтва та конструктивно будівних технологій знайшла концентроване втілення в системі проектної діяльності Баухаузу. Проектування перетворюється на потужний інструмент формування нової візуальної мови, що прагне відповідати ритмам індустріалізованого виробництва. Зміни, які відбувалися в суспільстві під впливом урбанізації, технологічних проривів і гуманістичних пошуків, вимагали нових формотворчих моделей художнього мислення. **Мета дослідження** – здійснити аналіз естетичних, конструктивних та педагогічних засад формотворення у системі дизайну Баухаузу та виявити їх вплив на подальший розвиток дизайнерського мислення. **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний аналіз, компаративний та системний підходи та структурно-генетичну реконструкцію мистецьких процесів. **Наукова новизна** визначається зосередженням на структурному аналізі формотворення, що зазнало переосмислення в контексті художнього синтезу в дизайні Баухаузу. Особливістю цього періоду стала відмова від розмежування мистецьких дисциплін на «високе» та «низове» мистецтво, а також перегляд ієрархій між «художнім» і «функціональним». Домінантним принципом художнього мислення стає формотворення як результат взаємодії матеріалу, функції, технології та простору. Баухауз не тільки декларував ідею синтезу мистецтв, а й здійснив його в освітній і творчій практиці, де формотворення визначено як візуальна організація елементів композиції. Замість орієнтації на презентацію завершеної естетичної форми в Баухаузі відбувається актуалізація творчого пошуку на динамічний процес формотворення як інструмент виявлення нової візуальної мови. У цьому контексті композиція не існує окремо від конструктивної логіки об'єкта, стає його внутрішнім принципом, синтезуючи інженерні та художні інтенції формотворення. Термін «композиція» в Баухаузі охоплював не лише співвідношення формотворчих складових дизайну, а й ритміку, пластику, модульність тощо. **Висновки.** Формотворення і композиція в Баухаузі постають не як набір формальних рішень, а як прояв нового світогляду, де синтез мистецтв стає основою проектного мислення. Через подолання поділу між ремеслом і мистецтвом Баухауз формує принцип цілісності – форму як функцію, досвід, матеріал і сенс одночасно. Саме така модель синтетичного бачення заклала підвалини сучасного дизайну, зробивши композицію не тільки правилом, скільки способом мислення в просторі культури.

Ключові слова: дизайн, Баухауз, синтез мистецтв, композиція, проектний синтез.

Valentina VASKYALITA,

orcid.org/0000-0002-9409-1286

Graduate student at the Department of Design and Technologies

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) vaskjalite@gmail.com

FORM-FORMATION AS A FACTOR OF ARTISTIC SYNTHESIS IN BAUHAUS DESIGN

The relevance of the problem is due to the need to understand form-formation as a leading factor of artistic synthesis in the era of modernism. The interaction of art and constructive building technologies found a concentrated embodiment in the system of Bauhaus design activities. The purpose of the study is to analyze the aesthetic, constructive and pedagogical principles of form-formation in the Bauhaus design system and to identify their influence on the further development of design thinking. The research methodology is based on a comparative and systemic approach, structural and genetic reconstruction of artistic processes. Scientific novelty is determined by the focus on the structural analysis of form-formation, which has undergone rethinking in the context of the artistic synthesis of Bauhaus design. A feature of this period was the rejection of the distinction between artistic disciplines into “high” and “grassroots” art, as well as the revision of hierarchies between “artistic” and “functional”. Form-making as a result of the interaction of material, function, technology and space becomes the dominant principle of artistic thinking. Bauhaus not only declared the idea of the synthesis of arts, but also implemented it in educational and creative practice, where form-making is defined as the visual organization of compositional elements. Instead of focusing on the presentation of a completed aesthetic form, the

Bauhaus actualizes the creative search for the dynamic process of form-making as a tool for discovering a new visual language. In this context, composition does not exist separately from the constructive logic of the object, it becomes its internal principle, synthesizing the engineering and artistic intentions of form-making. Conclusions. Form-making and composition in Bauhaus appear not as a set of formal solutions, but as a manifestation of a new worldview, where the synthesis of arts becomes the basis of design thinking. The term "composition" in the Bauhaus encompassed not only the ratio of form-forming components of design, but also rhythm, plasticity, modularity, etc. It was this model of synthetic vision that laid the foundations of modern design, making composition not so much a rule as a way of thinking in the space of culture.

Key words: design, Bauhaus, synthesis of arts, composition, project synthesis.

Постановка проблеми. На межі XIX–XX століть у європейському художньому просторі відбулися суттєві трансформації, пов'язані з урбанізацією, індустріалізацією та руйнуванням традиційної системи художніх дисциплін. У цих умовах формотворення набуло нового статусу – не як наслідування канонічних зразків, а як процес, що поєднує в собі функціональність, матеріальність, художню інтуїцію та конструктивну логіку (Itten, 1961).

Одним із найбільш концентрованих виявів цього зрушення стала школа Баухауз, яка запропонувала радикально новий підхід до проектного мислення. Баухауз розглядає композицію не як статичну організацію візуальних елементів, а як синтез між мистецтвом, ремеслом і технікою. Відбувається відмова від академічної традиції, де композиція існувала у межах фіксованих правил та художньої ієрархії (Kandinsky, 1926). Натомість в центр уваги поставлено динамічний процес формотворення, в якому форма виникає з логіки функції, властивостей матеріалу і ритмічної взаємодії елементів.

Незважаючи на синтетичний характер педагогіки й творчої практики Баухаузу, значна частина сучасних інтерпретацій редукує його до функціоналізму (Frampton, 2020), що спрощує уявлення про природу формотворення. Вальтер Гропіус, Кандінський, Клее та Іттен не розглядали дизайн як виключно інженерне завдання. Навпаки, формотворення у їхній інтерпретації мало світоглядне й педагогічне підґрунтя формування нової візуальної мови, здатної відповідати ритмам сучасності.

Таким чином, проблема полягає у необхідності комплексного переосмислення формотворення й композиції у межах художнього синтезу Баухаузу. Особливого значення набуває дослідження взаємозв'язку між формою, функцією, матеріалом і простором, а також аналіз педагогічних практик, у яких композиція розглядається як структурна й ментальна основа проектування (Meggs & Purvis, 2016).

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми синтезу мистецтв та композиції в дизайні досліджувалася в роботах Р. Арнхейма, С. Брауна, А. Гільдебранда, Філіпа Б. Меггза, В. Гропіуса,

Е. Диссанаяке, Я. Джозефа, В. Кандінського, Ю. Легенького, Анрі де Морана, А. Шенберга, Ганса М. Вінкельмана та ін. Ці автори здійснюють аналіз взаємозв'язку функції й візуальної структури, розглядають феномен композиції як метод проектного мислення та ін. Незважаючи на значний науковий інтерес до спадщини Баухаузу, питання формотворення саме в контексті художнього синтезу та педагогіки композиції залишається недостатньо концептуалізованим.

Мета дослідження – здійснити аналіз естетичних, конструктивних та педагогічних засад формотворення у системі дизайну Баухаузу та виявити їх вплив на подальший розвиток дизайнерського мислення.

Виклад основного матеріалу. Сутність синтезу мистецтв у Баухаузі полягала не лише в інтеграції різних форм творчості (архітектури, живопису, графіки, текстилю, театру), але й у формуванні нової парадигми проектного мислення, де формотворення постає як інструмент художнього мислення й перетворення реальності. У цьому контексті композиція перестає бути лише естетичною категорією й трансформується у складну систему взаємозв'язків простору, матеріалу, функції та художніх інтенцій.

Фундаментальним поняттям для теоретичної основи школи стала ідея Gesamtkunstwerk – «всезагального твору мистецтва», запозичена з вагнерівської естетики. У Баухаузі вона трансформується у проектну модель, де єднання мистецтва, техніки та ремесла стає не метафорою, а програмою дії. Вальтер Гропіус у «Маніфесті Баухаузу» (1919) проголосив необхідність повернення до ремісничого коріння як умови художнього оновлення, стверджуючи, що «немає суттєвої різниці між художником і ремісником» (Gropius, 1970: 21).

У педагогічній практиці Баухаузу особливе значення мало розуміння композиції як внутрішнього принципу організації форми. Курси Йоганнеса Іттена були спрямовані на формування цілісного сприйняття гармонії, де композиція – це вияв енергії кольору, напруги форм, ритму та духовної структури. У книзі «Design and Form» Іттен зазначав: «Композиція – це не фіксація правил, а рух

усередині форми» (Itten, 1975: 42). Пауль Клее, навпаки, розглядав композицію як дію, процес, що відкриває внутрішню логіку образу. У своїй «Педагогічній книжці для замальовок» він писав: «Лінія – це точка, що вийшла на прогулянку» (Klee, 1925), тим самим акцентуючи візуальну музичність ритмів, перетинів та вібрацій, які формують основу композиційного мислення.

Василь Кандинський вважав композицію проявом «внутрішньої необхідності» і порівнював її з поліфонією музики. У листі до Арнольда Шенберга від 1911 року він писав: «Незалежне слідування за власними долями та самостійне життя окремих голосів у Ваших композиціях – саме цього я намагаюся досягти у живописній формі. Конструкція – це те, чого живопису останнім часом так відчайдушно не вистачало. Але сам тип конструкції я уявляю собі інакше: не геометричним шляхом, а антигеометричним, антилогічним» (Schoenberg & Kandinsky, 1984: 28–29). Таким чином, формотворення для Кандинського – це не формула, а форма в дії, пов'язана з емоцією, мисленням і структурою простору.

Цей світоглядний підхід було продовжено Ласло Моголі-Надем, який розглядав композицію як поле експерименту між світлом, матеріалом і тілом. У курсах з фотопластики він вчив студентів бачити конструкцію як наслідок взаємодії між оптикою, функцією та естетичною системою координат (Moholy-Nagy, 1947). У своїх публікаціях він наполягав на значенні конструктивної енергії як синтетичного процесу, що має не лише технічне, а й художньо-педагогічне підґрунтя.

Таким чином, композиція у Баухаузі розуміється як складна взаємодія ритму, функціональної логіки, кольору, матеріалу, руху, масштабу і просторової динаміки. Ця єдність не є композиційним рішенням у вузькому академічному розумінні, а виступає як принцип, що поєднує емоційне та раціональне, індивідуальне й колективне, інтуїтивне й технічне.

Особливе місце в цьому контексті посідає педагогічна система як певний художній синтез. Школа не лише формувала навички, але й відкривала метод мислення – проектний підхід, де композиція стає способом пізнання. Навчання в майстернях (Werkstätten), об'єднаних з практикою на виробництві, формувало цілісне уявлення про дизайн як соціально й культурно відповідальний процес. Гропіус зазначав: «Найкращий спосіб навчання – це навчання безпосередньо у майстра, як це було за старих часів, коли не знали ще фатального розділення таланту і просто людини» (Gropius, 1970: 90).

Відтак, спадщина Баухаузу – це не лише стилістичний феномен, а приклад глибокої синтетичної програми, де формотворення й композиція стали проявом нового проектного світогляду. Цей досвід виявився надзвичайно впливовим для розвитку графічного, предметного та архітектурного дизайну, для становлення сучасного розуміння художньої форми як динамічної структури.

Баухауз – це надзвичайно цікавий експеримент в історії культури, який й досі не оцінений, саме він дає можливість побачити, наскільки Гропіус зберігає індивідуалізм, цнотність достатньо хитких, крихких і складних конструкцій. Синестезія у Кандинського, поліфонія музичної геометрії і водночас письма у Клее, фотомонтаж Моголі-Надя так чи інакше дають можливість показати, як складно і драматично формувався синтез мистецтв в цій європейській школі.

Говорячи про синтетичні ідеї формотворення в Баухаузі, не можна не згадати український проект архітекτονіки в Харківському художньо-промисловому інституті. Тут навчання теж було орієнтовано на синтези ремесел і мистецтв, синтези прийшли в контексті важких виборювань та ідеологічних тортур, зрештою знищень дуже величезної плеяди викладачів, зокрема Івана, Падалки, Василя Седляра і інших. Але саме цей період був продукуючим, засадничим для синтезів, які формувалися в рамках, еквівалентних європейським школам художнього і дизайнерського формотворення. Ні в тій, ні в іншій школі ще не вживалося слово «дизайн», воно з'являється пізніше як англomовний конструкт, в пострадянському просторі – в 80-му році, в Америці – в 40-ві роки.

Тобто архітектурні, художньо-промислові (так тоді це визначалося) школи несли в собі образ вагнерівського твору мистецтва, який визначався як Gesamtkunstwerk. Це і було образом синтезу, але він знов-таки не визначався як дизайн. Що треба було, щоб суспільство сколихнуло свою уяву, почало вживати це слово? Важко сказати. Це і мода на слова, і мода взагалі на складні ситуації формотворчоті.

Вже Петер Беренс є одним із тих, хто продукував шлях синтезів, а Вальтер Гропіус мріяв в ті часи про створення школи, яка б поєднувала ідеали абстрактного, безпредметного мистецтва і водночас ремесло. Це було настільки несподівано, настільки катастрофічно, що виглядало нісенітницею. Але шлях до наступних синтезів в дизайні проходив через безпредметність, через відмову від предмету для того, щоб зайнятися саме предметним синтезом в дизайні, як би це не виглядало парадоксальним. Це досить цікавий, і можна ска-

зати, дивний парадокс. Тобто формувався своєрідний «сакральний» простір в рамках повсякденної «сакральності» архітектури, де всі були захоплені ремеслом, а ремесло як вміння, майстерність бажало бути надмірним образом духу, який спускається на людину як благодать, як сутність, як те, що несе в собі всезагальні маніфестації прояву духовних витоків.

Якщо сутність Баухаузу полягала в тому, що це був архітектуроцентристський проект, то в Харківській художній школі цей проект був достатньо складним, формувався як етнокультурна і етнотрадиційна реальність.

Харків – це промислове місце. І те, що його промислова реальність так чи інакше була пов'язана з фабричними, заводськими гуртками, спонукала до того, щоб із цих гуртків виходили художники. Харківську школу дизайну заснували ті митці, які вчилися в Академії мистецтв Києва, Санкт-

Петербургу. В 1927-му році було створено Товариство сучасних архітекторів України, пізніше починає формуватися національна самосвідомість митця-дизайнера. XXIII наслідуює досвід синтетизму школи дизайну у Баухаузі.

Хто ж ті, що ставали фундаторами цієї школи? В контексті малюнку, звичайно, це В. Бондаренко, хоча він не викладав в інституті, але був ініціатором логістичної школи, яка походить від В. Фаворського. Це професор О. Кокель, який приніс із інституту з півночі, з Санкт-Петербургу, досить могутню школу малюнку. Професор П. Котов, а також Л. Чернов, стають фундаторами живописного напрямку цієї школи. Можна сказати, що сам по собі цей набір викладачів мало про що говорить, бо вони не були такими фундаментально-респектабельними містагогами, теоретиками формотворення, як Кандинський, Моголі-Надь і інші.

Власне, нас цікавить, що ж відбулося в Харкові в контексті мистецької рефлексії та педагогічного досвіду відповідно дизайнерської школи Баухаузу. Якщо говорити про персоналії, то визначимо лише дві номінації фундаторів школи дизайну. Це Василь Єрмилов і Борис Косарєв. Це два друга, які пройшли школу у Л. Тракала, мали досвід синтезу

мистецтв стилю модерн, що у викладацькій системі Харківського художньо-промислового інституту визначили свої пріоритети.

Висновки. Форма і композиція як категорії проектного мислення в методології Баухаузу постають як когнітивні структури художнього мислення, що відображають синтез інженерної раціональності, художньої інтуїції та матеріальної логіки. В рамках педагогічної та проектної діяльності школи відбувається переосмислення композиції як інструменту структурного мислення, що виходить за межі декоративної організації візуального простору.

Програма проектного мислення Баухаузу засвідчує відмову від класичної ієрархії між «високим» мистецтвом і прикладними формами. Композиція у викладанні та творчості І. Іттена, П. Клеє, В. Кандинського функціонує як засіб візуального синтаксису, через який можлива артикуляція нової мови проектування. У цьому контексті форма розглядається не як статичне утворення, а як динамічний результат взаємодії функції, матеріалу, ритму і просторової напруги.

Застосування поняття Gesamtkunstwerk як ключового концепту формотворення дозволяє говорити про Баухауз не лише як школу, а як трансдисциплінарну лабораторію художнього синтезу. Категорія «формотворення» набуває статусу універсальної інтерпретанти, що поєднує сенс, функціональність і культурну інтенціональність.

Орієнтація на комплексність проектного підходу, відмова від поділу на ремесло і мистецтво, інтеграція теоретичного аналізу з практичною майстерністю – усе це стало основою нової парадигми дизайнерської освіти та практики. Формотворення постає як структуроутворювальний процес, у якому композиція презентує ментальні моделі художнього і культурного порядку.

Отже, аналіз естетичних і педагогічних принципів Баухаузу засвідчує, що його внесок у формування сучасного проектного мислення полягає не лише у формальній модернізації, а у трансформації самої природи художньої діяльності як універсального синтезу мистецтв в дизайні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Легенький Ю.Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Монографія. Київ-Переяслав-Ніжин: Видавець Лисенко М.М. 2023. 383 с.
2. Itten, J. Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus. Van Nostrand Reinhold. 1975. URL: <https://archive.org/details/designformbas00itte>
3. Arnold Schoenberg / Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents Paperback – January 1, 1984. by Jelena Hahl-Koch (Editor). URL: https://archive.org/details/arnoldschoenberg0000scho_i9h6/page/n7/mode/2up
4. Brown, S. and Dissanayake, E. The Synthesis of the Art s: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art», 2018. Edited by Susanne Huber. Universitat Wien. Austria. URL: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2018.00009>
5. Frampton Kenneth. Modern Architecture: A Critical History. Fifth edition. London: Thames & Hudson. 2020. 736 p.

6. Grohnius Walter. Scope of total arshitecture. URL: https://monoskop.org/images/4/41/Gropius_Walter_Scope_of_Total_Architecture.pdf.
7. Hildebrand Adolf von. The Problem of Form in Painting and Sculpture. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Problem_of_Form_in_Painting_and_Scul.html?id=iZuRAAAAIAAJ&redir_esc=y. 2008.
8. Morant, Henry de. Histoire des arts décoratifs et appliqués de l'Antiquité à nos jours avec un article de Gérald Gassio Talabo sur le design. Paris, 1982. 577 p.
9. Yasser Joseph. The Variation Form and Synthesis of Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 14, #3 (Mar. 1956), pp. 318 – 323.
10. Wingler, H. M. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. MIT Press. 1969.
11. Schoenberg, A., & Kandinsky, W. Letters, 1911–1940. Faber & Faber. 1984.
12. Meggs, P. B., & Purvis, A. W. Meggs' History of Graphic Design (6th ed.) Wiley. 2016.

REFERENCES

1. Lehen'kyi, YU. (2023). Sotsial'nyy dyzayn: obraz i dokument v chasovi i prostori kul'tury [Social design: image and document in the time and space of culture]. Monohrafiya. Kyiv-Pereyaslav-Nizhyn: Vydavets' Lysenko M.M. In Ukrainian].
2. Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus. Van Nostrand Reinhold. URL: <https://archive.org/details/designformbas00itte>
3. Schoenberg, Arnold / Kandinsky, Wassily (1984). Letters, Pictures and Documents Paperback – January 1. by Jelena Hahl-Koch (Editor). URL: https://archive.org/details/arnoldschoenberg0000scho_i9h6/page/n7/mode/2up
4. Brown, S. and Dissanayake, E. (2018). The Synthesis of the Art s: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». Edited by Susanne Huber. Universitat Wien. Austria. URL: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2018.00009>
5. Frampton, Kenneth (2020). Modern Architecture: A Critical History. Fifth edition. London: Thames & Hudson.
6. Grohnius, Walter. (1970). Scope of total arshitecture. URL: https://monoskop.org/images/4/41/Gropius_Walter_Scope_of_Total_Architecture.pdf.
7. Hildebrand, Adolf von. (2008). The Problem of Form in Painting and Sculpture. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Problem_of_Form_in_Painting_and_Scul.html?id=iZuRAAAAIAAJ&redir_esc=y.
8. Morant, Henry de. (1982). Histoire des arts décoratifs et appliqués de l'Antiquité à nos jours avec un article de Gérald Gassio Talabo sur le design. [History of decorative points to the present day. Followed by design and current trends by Gerajld Gassion-Talabot]. Paris. 577 [in French]
9. Yasser, Joseph (1956). The Variation Form and Synthesis of Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 14, #3.
10. Wingler, H. M. (1969). The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. MIT Press.
11. Schoenberg, A., & Kandinsky, W. (1984). Letters, 1911–1940. Faber & Faber.
12. Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). Meggs' History of Graphic Design (6th ed.). Wiley.