

УДК 122:013.73.012

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ В ДИЗАЙНІ

Кантаровський Юрій Петрович – старший викладач кафедри дизайну НЛТУ України
<https://orcid.org/0009-0001-7988-6558>
y.kantarovsky@nltu.edu.ua

Прокопчук Інна Юхимівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну
Національний лісотехнічний університет України, Львів, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.711>
inna.prokopchuk@ukr.net

Дослідження покликане висвітлити питання специфіки розвитку італійського футуризму першої третини ХХ ст. у контексті матеріальної загальноєвропейської культури. Не претендуючи на вичерпність, дослідницька увага зосереджується на віддзеркаленні художнього напрямку в практиці проєктування середовища першої третини ХХ ст. Висвітлено художньо-стильові особливості футуризму, які надали дизайнерам принципово новий підхід до формоутворення без зайвого орнаменту й декору і разом із тим підготували майбутнього споживача індустріального дизайну. Вивчення особливостей формування дизайну просторово-предметного середовища окресленого періоду у співвідношенні з образно-пластичними пошуками мистецтва авангарду дають змогу виявити універсальність закономірностей формотворення в проєктному та художньому аспектах.

Процес звернення в 1910-1930-ті роки художників авангарду до предметної творчості представлений як закономірний підсумок експериментів у царині образотворчого мистецтва. Створення власних композиційних систем художниками мистецтва авангарду знайшло свій подальший розвиток у дизайні. Перспективним автору вбачається подальші дослідження художньої специфіки експериментів мистецтва авангарду та їх відображення в дизайні.

Ключові слова: дизайн, формоутворення, середовище, інтер'єр, меблі, художньо-проєктна діяльність, футуризм, мистецтво авангарду.

Постановка наукової проблеми. Мистецтво авангарду стало художньо-естетичним символом минулого ХХ ст., тоді як авангардні твори значною мірою являють творче обличчя саме ХХ ст. та вказують на його відмінності від попередніх епох. Художня реальність сьогодення, дозволяє ставити питання – чи не стає авангард своєрідною класикою мистецтва, тобто – цілком закономірною парадигмою формотворчості, складовою системогенези мистецтва та культури. Щоб дати відповідь на це питання, потрібен інтегральний погляд на мистецтво початку ХХ ст. Із авангардних напрямів першої третини ХХ ст. почався пошук нових засобів виразності та інтенсивна розробка нових композиційних прийомів. Одночасно зі змінами в образотворчому мистецтві, коли композиція перетворилася в конструкцію, у проєктуванні предметів повсякденного побуту – посуду, одягу, меблів стала формуватися нова мова форм. Тому піонерами дизайну були архітектори й художники, що використали нові можливості у формотворенні, викликані переходом від ремісничого до промислового виробництва. Їх захоплювала широта масштабів і складність завдань, функціональні, технологічні й художні проблеми.

Аналіз впливу одного виду мистецтва на інше, взаємопроникнення засобів художнього впливу викликають усе більший інтерес в істориків та теоретиків мистецтва. Однак критичних коментарів із приводу тенденції переносу центру ваги з утилітарно-функціонального значення дизайну на культурно-художнє на сьогоднішній день явно не вистачає. У цьому зв'язку питання, розглянуті в даному дослідженні, набувають особливої актуальності.

Наукова новизна обраної теми насамперед характеризується проблематикою дослідження. Пропоноване дослідження асимілює у собі як культурно-історичні, так і художньо-естетичні питання, висвітлення яких дозволяє сформулювати загальні принципи формування матеріальної культури футуризму як особливого художньо-концептуального напрямку проєктної творчості.

Мета дослідження – визначити засадничі особливості дизайну в руслі розвитку мистецтва італійського футуризму.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана згідно з перспективним тематичним планом наукових досліджень НЛТУ України в межах комплексної теми наукової роботи кафедри дизайну «Дослідження з теорії і практики дизайну, мистецтва, культури та розвитку дизайн-освіти в Україні» (zareєстрована в УкрІНТІ, № 0121U110772 від 23.04.2021 р.). Важливим практичним аспектом даної наукової праці є розширення наявних меж про систему зав'язків між образотворчим мистецтвом і дизайном. Матеріали дослідження можуть бути рекомендованими для включення в навчальні курси лекцій з історії дизайну, історії дизайну меблів.

Методологічна основа має комплексний характер і спирається на системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження. В основній частині дослідження автором проведений порівняльний аналіз провідних художніх методів у мистецтві та їх специфічного переломлення в проєктній практиці першої третини ХХ ст. У результаті цього встановлена об'єктивно існуюча спільність між принципами формотворення і засобами художньої виразності, що використовувалися в образотворчому мистецтві й проєктуванні просторово-предметного середовища. Дедуктивно-індуктивний підхід надає можливість досліджувати наукову проблему в аспекті універсальності; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу та аналогій; синтезу.

Аналіз останніх досліджень. У фокусі окресленої проблематики виникла необхідність вивчення предмета дослідження у широкому теоретичному контексті: науково-змістовний корпус літератури з аналізу різних аспектів творчості в царині авангарду, зокрема футуризму вивчали закордонні автори (Ф. Тальяп'єтра [11], М. Чіолі [3], Р. Маккевер [8], Ара Х. Мерджіан [1], Д. Матер [7]); серед інших, наявні праці, присвячені питанням становлення та теоретичного підґрунтя дизайну (О. Бойчук [13], І. Прокопчук [18; 19], І. Риждова [20]); проблемам сценічного дизайну (О. Попова [17], Р. Маркус [6]); екологічним підходам до формотворення меблів (В. Прусак, І. Савка [10]). Серед найбільш помітних – Д. Домерг [5], автор монографії про художників, що проєктували меблі. На його думку, меблі – це віддушину для художників, які змучилися від герметичності музейного мистецтва, і повертаються до ідеалізму й експериментаторству Баугаузу. Цінність таких меблів в їх концептуальності: художники фактично проєктують емоції або ідеї.

Британський арт-критик А. Коулз [4], що займається питаннями взаємодії образотворчого мистецтва і дизайну, зокрема проєктування меблів, вважає, що все мистецтво створюється за допомогою дизайну, навіть якщо воно прагне бути непричетним до дизайну. В решті-решт, тоді для художників це лише питання значення, яке вони надають своєму відкритому або прихованому зв'язку з проєктною культурою. У запропонованому Коулзом дослідженні образотворче мистецтво, таким чином, залишається домінуючим елементом.

Оглядовий аналіз різноманітних концепцій європейського дизайну меблів першої пол. ХХ ст. міститься у статті Жеральда Гассьо-Талабо [14]. Французький вчений вважає, що кубісти та конструктивісти через Баугауз та інші новаторські угруповання ХХ ст. запліднили архітектуру і промислову естетику. На його думку, всі приклади спрощення об'ємів у дизайні беруть початок з авангардних художніх напрямів, починаючи від Бранкузі та Ганса Арпа, а Казимир Малевич, Піт Мондріан стоять біля самих витоків народження найбільш революційних шукань нових форм.

Проведений огляд друкованих та електронних джерел засвідчив недостатність наукових досліджень, в яких зосереджено увагу на дизайні просторово-предметного середовища першої третини ХХ ст. у руслі розвитку мистецтва італійського футуризму.

Виклад основного матеріалу дослідження. До початку ХХ ст. зміна стилів і напрямів відбувалася послідовно і за тим самим алгоритмом – новий стиль зароджувався у надрах попереднього та поступово витісняв його. Еволюційний процес поступової видозміни старого стилю і визрівання в його лоні нового, тобто принцип наступності, уперше був перерваний. Але в першій чверті ХХ ст. – у найбільш бурхливій і плідній його фазі, правило наступності було порушено проривом новаторства як принципу існування в новому мистецтві. Лінійна послідовність змінена віялоподібною, тобто з паралельним розвитком кількох нових напрямів. Новітні напрями та тенденції нашаровувалися, з'являючись і зникаючи разом зі своїми винахідниками. В емоційному плані цей процес найкраще можна виразити словом «звільнення» або «очікування звільнення», що виявилось в готовності до соціальних катаклізмів, науково-технічної революції і, як результат, зміни культурних парадигм. У такій ситуації живопис, через швидкість утілення задуму, став мистецтвом швидких рефлексій, що визначило основні вектори модернізму. Структурна складність, нерівномірність і переплетення процесів, що відбувалися всередині мистецтва окресленого часу, тимчасова стислість його продуктивних періодів – усе це ускладнює і послідовність його опису, і класифікацію. Найдинамічнішим розвитком вирізнявся початок століття – більшість декларацій, маніфестів і відкриття авангарду були зроблені від 1905 по 1914 роки.

Такі напрями як кубізм, футуризм, супрематизм, неопластицизм на певному етапі стали найпродуктивнішими генераторами нових виражальних засобів, адже цілком були зайняті формотворчістю. Безумовно, найважливішим кроком у розвитку пластичної мови новітнього мистецтва, його головним проривом на шляху до безпредметності варто вважати звільнення першоелементів живопису – лінії, поверхні, кольору, форми, простору – від стилістичної несвободи, предметів зображення, що й підтримали після фовізму кубісти та експресіоністи, а згодом і футуристи.

Футуризм – перший італійський авангардний напрям, що заявив про себе у Парижі¹, подібно до кубізму, заперечував попередні напрями в мистецтві, закликаючи створювати нову реальність. У

першому «Маніфесті футуризму» Ф. Т. Марінетті проголошувався безумовний пріоритет актуальної реальності, пріоритет сучасного життя, заперечувалися будь-які інститути збереження традицій та зв'язків із попередньою культурою – академії, бібліотеки, музеї, стверджувалося нове, особливе світовідчуття, що диктувало свої закони мистецтву в основі яких лежали – «гімнастичний крок», «краса швидкості», «презирство до жінки» [16]. Ф. Т. Марінетті один із перших відчув важливі зміни у культурі початку XX ст., зумів естетизувати сфери ідеології, політики, інформаційних засобів та зробив їх новими інструментами для створення авангардного мистецтва.

Італійські художники відкидали кубістичний принцип аналізу форми й прагнули до безпосереднього емоційного вираження динаміки сучасного світу. 1910 р. художники Дж. Балла і Дж. Северіні зустрілися з Ф. Т. Марінетті. Це була перша фаза футуризму. «Маніфест футуристичного живопису» від 11 квітня 1910 р., підписаний У. Боччоні, Дж. Северіні, К. Карра, Л. Руссола та Дж. Балла, викладав практичну програму діяльності художників-футуристів, що виходила з даних першого, основного «Маніфесту футуризму» Ф. Т. Марінетті. Насамперед – заявляють футуристи – «потрібно відкинути усі вже використані сюжети, аби виразити наше бурхливе життя кричі, гордості, лихоманки й швидкості» [16; 14].

У часи Відродження загальне для всіх художників сприйняття перспективи одна група художників виражала переважно лінією, інша група – переважно кольором. Аналогічно, кубісти досліджували поняття «простір-час» шляхом моделювання простору, а футуристи шляхом вивчення руху [15; 320]. Швидкість і рух – категорії, сприйняті футуристами з техніки та кінематографу, які вперше поставили питання про вирішення живописними засобами концепції «простір-час». Основою своєї живописної системи футуристи проголосили передання руху, що було квінтесенцією сучасного відчуття життя.

Концепція динамізму впливала на характер співвідношення предметного, матеріального світу і оточуючого простору на футуристичних картинах. Предмети втратили для футуристів статичні властивості з чітко відокремленими один від одного тілами. Проникність та розчинення усіх чітких граней – одне з найбільш характерних властивостей футуристичної предметності. У. Боччоні, один із головних теоретиків і практиків руху стверджував: «Предмети ніколи не закінчуються, вони перетинаються безкінечними комбінаціями симпатій та безкінечними крапками відрази» [16; 35].

Футуризм був скерований на абстрагування форми, що згодом приведе його до головної новації – спроби передати матеріальність та безперервність простору і руху, так званого «пластичного динамізму».

У. Боччоні найчіткіше сформулював основне значення для футуризму «пластичного динамізму», що сприймався як одночасність дії руху і характеризував предмет і його трансформації. Принцип «декомпозиції» (розкладання цілого на частини), що впливав із цього твердження, як метод організації образотворчої конструкції картини або скульптури, про яку говорив У. Боччоні, трактується не як руйнування і деформація, а як засіб підсилення форми – дисгармонія, диспропорція, кольоровий дисонанс і дисконструкція.

Загальним прагненням у мистецтві авангарду стала новизна як потреба і відчуття того, що неодмінно винахід чогось великого от-от перетворить світ. «Новаторство» стало синонімом сучасному мисленню, з помітною залежністю від техніки і технологій, природною реакцією творчої людини на зміну суспільного світогляду – нова соціальна конструкція суспільства сприймалася лише у поєднанні з науково-технічною революцією. У мистецтві це знайшло вираження у нездатності художника ігнорувати інше відчуття швидкості, руху, простору, які давали політ аероплана, телефон, кінематограф – явища, що вимагали адекватної відповіді з боку мистецтва в галузі формотворення і пошуку виражальних засобів.

У маніфесті «Футуристична реконструкція Всесвіту» (1915 р.) Дж. Балла і Ф. Делеро запропонували свій варіант «пластичного динамізму» – «пластичні комплекси». Саме так позначили художники тривимірні конструкції, що базувалися на принципах, розроблених у їхніх живописних творах (рухливі конструкції з дротів та глянцевого паперу). Подібний метод побудови форми в просторі Дж. Бала втілює в проектуванні меблів для інтер'єру ідальні будинку Ловенштейн у Дюссельдорфі (1912 р.), які будувалися на сполученні трикутних та діагональних форм [19; 72].

Відповідно до футуристичної поетики, мистецтво мало мати справу з усіма аспектами суспільства, такими як мода, театр, дизайн. За час своєї мистецької кар'єри Дж. Балла був митцем, якого називали всебічним. Крім того, що він був художником і скульптором, він розробляв одяг, декорації, інтер'єри та меблі.

Із нагоди весілля в 1914 р. Дж. Балла створює інтер'єри для власного будинку (Casa Balla) в Римі, що став реалізацією його колористичної концепції в реальному просторі. Будинок являв собою експериментальну лабораторію де кожен предмет створено Дж. Балла разом із родиною (від стільців до столів, від пляшок, скатертин, серветок до ламп, від меблів до одягу). Цікавим аспектом цього середовища є у його колективній праці таке: родина художника зазнавала економічних труднощів і будувала свій

житловий простір буквально з нічого. Багато предметів інтер'єру насправді виконані з відходів і перероблених матеріалів (один із мольбертів, зроблений із бамбукових тростин). Яскраві абстрактні форми, що покривали стіни, стелю, килим на підлозі, вази, меблі і все це перетворювалося в приміщенні у тривимірну футуристичну «картину», зливаючись в одне ціле з полотнами, рясно розвішаними по стінах. Калейдоскопічний ефект від барвистих форм, динамізували простір, дезорієнтуючи у ньому присутнього, і створювали певну напружену атмосферу, що цілком відповідало футуристичній грі.

У своїй книзі «Вечори футуристів» («Le serate futuriste») поет Ф. Канджullo згадував: «Будинок Балла весь переливався і виблискував фантасмагоричним полум'ям кольорів, залитий сонячним промінням з усіх боків [...] Його майстерня була захарашена геніальними картинами динамічних конструкцій, різноманітних архітектурних зображень, магічних і дивовижних [...]. Безумовно, Балла, хоча і володів різними мистецтвами, віддавав перевагу моді та меблям як засобу для перетворення власної «Реконструкції Всесвіту» (з *італ. переклад автора*) [2].

Абстрактні форми Дж. Бала більше прикрашали, ніж конструювали простір і виходили від стилістики ар-нуво та пластичної техніки постімпресіоністів, аніж із кубізму. Форми комодів, узголів'я ліжка і шафи, покриті орнаментом із геометричних ліній, об'єднувалися єдиним завданям ритмом. Між 1914 і 1921 роками Дж. Бала експериментував із предметами інтер'єру, покриваючи їх вібруючим сполученням фарби, жовтого і зеленого кольорів, наприклад, предмети дизайну для Будинку мистецтв Брагалія в Римі².

У дизайні футуристичних меблів можна виокремити два напрями: фантазійний і функціональний. Перший напрям представлений роботами Дж. Бала, Ф. Делеро, Тато Маркі. Митці вважали, що предмети інтер'єру, як художні полотна, повинні бути яскравими, розкішними і барвистими. Це наближало їх стилістично до естетики карнавалу і комедії дель арте.

Другий функціональний підхід у проєктуванні меблів розвивали футуристи Е. Прамполіні, І. Паннаджі, Філлєа (Луїджі Коломбо). Але це не означало створення строго раціональних об'єктів, підпорядкування форми конструктивним законам (як у конструктивізмі і Баугаузі). Італійський функціоналізм являв собою сплав різних художніх напрямів; його чітко організована форма завжди буде відповідати будь-якому стилістичному контексту.

Прагнення футуристів до зміцнення сучасного мистецтва в Італії у сфері державного мистецтва та архітектури, спонукало митців працювати головним чином у тих галузях, де застарілі категорії «чистого мистецтва» та «станковий живопис» можна легше втілити: оформлення експозицій та інтер'єрів, стінописне моделювання простору, проєктування об'єктів оздоблення та міських архітектурних комплексів. Так, у 1928 р. Філлєа облаштував футуристичний павільйон на Міжнародній виставці в Турині, спроектований Е. Прамполіні, та організував, разом із Ф. Т. Марінетті, А. Сарторісом і П. А. Саладіном того ж 1928 р., першу виставку футуристичної архітектури в Турині, де він також презентував власні проєкти облаштування інтер'єру та елементів оздоблення [9; 3–4].

Філлєа проєктував меблі, пофарбовані в чорний колір із вкрапленнями червоного, що підкреслювало форму, і називав їх «просторовими модулями». Такий підхід із використанням кольору трансформував поверхню матеріалу, підкоряючи його собі. У проєктах Е. Прамполіні, навпаки, співвідношення об'ємів підкреслювало конструкцію. В Римі, між 1918 та 1921 роками, Е. Прамполіні та критик Маріо Реккі заснували Будинок італійського мистецтва (Casa d'Arte Italiana) – місце, де можна було виставляти твори мистецтва авангарду. Е. Прамполіні власноруч розробив усі меблі для «Будинку», орієнтуючись, з одного боку, на досвід футуризму, а з іншого – на досвід конструктивізму [2].

Інноваційним проєктом Е. Прамполіно став проєкт Магнітного театру, який, на жаль, так і не було реалізовано, проте відзначено медаллю на Міжнародній виставці декоративно-прикладного мистецтва в Парижі в 1925 р. Магнітний театр замислювався як об'ємна конструкція (величезна машина з платформами), споруджена посеред театральної зали, кожен елемент якої може рухатися вверх-вниз і в сторони, з обертальними і зміщувальними рухами, для створення динамічних декорацій та освітлення [17; 138]. У 1925–1926 рр. Е. Прамполіні також проєктує меблі для власного будинку, які певним чином перегукуються з художніми пошуками голландських неопластицистів, особливо Г. Рітвелда.

Окремо від фантазійного і функціонального напрямів стояв А. Джінна, який у грудні 1926 р. опублікував статтю «Перші італійські футуристичні меблі» [12]. Він вважав, що раціональний початок не може бути відділений від художньої уяви: раціоналізм – останній інструмент, що дозволяє художникові перевести свої ідеї безпосередньо у життя. За допомогою техніки можна створювати спроектовані форми, що відрізняються ультрасучасністю, елегантністю, естетичною виразністю. Таким чином, А. Джінна намагався поєднати у своїх проєктах обидва напрями. На його думку, інтер'єр повинен мати характер: кожна кімната формує своє обличчя... речі повинні вміщувати в собі все те, чим є повсякденне життя, повинні бути функціональними [12].

Футуризм був тією художньо-естетичною системою, територію якого вільно перетинали митці проектної культури що переробляли художні досягнення, на власний манер. Про це свідчить створення на початку зародження фашистського режиму в 1922 р. у Мінці біля Мілану Вищої школи художньої промисловості (ISIA), що проіснувала до 1943 р. і являла еклектичне переплетіння імпортованих ідей європейського Модернізму [20; 189].

Рух футуризму в унісон з його фундаментальною метою здійснити культурне відновлення всіх царин життя та мистецтва – охопило і дизайн. Проектування просторово-предметного середовища мало велике практичне значення для художньої реалізації футуристів. Меблі раннього футуризму зберігали всі ознаки унікальних творів мистецтва, оскільки художники не піклувалися про їх промислове, серійне виробництво. Експерименти футуристів у царині дизайну середовища найбільш близькі за формоутворенням до художньої концепції напряму, тут застосовувалися ті ж принципи, що й в образотворчому мистецтві: еластичний динамізм; нашаровування різних планів, площин, фактур; зміщення форм; мерехтіння барв і світла; досліди з нестандартними матеріалами.

Висновки. Художники мистецтва авангарду встановили нові принципи в станковому мистецтві, акцентували увагу на законах композиції, ритмі кольору і ліній, співвідношення об'єму і простору. Таким чином, були знайдені першоеlementи всіх просторових видів мистецтв, і на основі цієї нової «абетки» здійснена спроба видозміни усієї пластичної мови.

Те, що було відкрито в галузі мистецтва, стало основою для практичних експериментів у просторово-предметно середовищі. Форми меблевих виробів проектувалися на основі геометричних елементів, майстри активніше почали виявляти властивості матеріалу, з якого виконувалася та або інша річ. Митці закликали не відображати реалії навколишнього світу, а активно змінювати світ, створюючи нове предметно-просторове середовище.

Примітки

¹ Перший маніфест футуризму у різкому провокаційному тоні написав італійський літератор Ф. Т. Марінетті. Маніфест опублікований 20 лютого 1909 р. у столиці кубізму – Парижі на шпальтах відомої газеті «Фігаро».

² Антон Джуліо Брагалья – італійський художник, фотограф, кінорежисер-футурист, театральний діяч заснував у Римі на вулиці Віа Кондотті «Будинок мистецтв Брагальї» (1918 р). «Будинок» відзначався своїми культурними ініціативами, зокрема, експериментальною роботою Театру незалежних, розміщеного у підвалі будинку [2].

Список використаної літератури

1. Ara H. Merjian. A Future by Design: Giacomo Balla and the Domestication of Transcendence. *Oxford Art Journal*, vol. 35, no. 2, 2012. P. 121–146. JSTOR. URL: <http://www.jstor.org/stable/23322152>. Accessed. 1 Dec. 2023.
2. Batolo Giovanna. Sette Case d'Arte futuriste da scoprire in Italia. La guida. 03.03.2023. URL: <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-moderna/2023/03/sette-case-futuriste-scoprire-italia>.
3. Cioli Monica. Art (Italy), in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, ed.by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin. 2015-04-29. URL: <https://doi.org/10.15463/ie1418.10631>. Translated by: Mazhar, Noor Giovanni.
4. Coles A. On Art's Romance with Design. *Design Issues*, 2005. 21 (3), 17–24. URL: <http://www.jstor.org/stable/25224004>.
5. Domergue D. *Artists design furniture*. New York. : N. Abrams, 1984. 176 p.
6. Markus R. Futurist Scenography from revolutionare theory to practice. *Assaph C*, 1999. № 15. P. 153–163.
7. Mather David. Futurist Conditions: Imagining Time in Italian Futurism. *Bloomsbury Academic*, 2020. 13 p.
8. Mc Kever, Rosalind. *On the Uses of Origins for Futurism Art History*. 2016. 28 p.
9. Saladin P.A. *Fillia pittore futurista / studio critico di P.A. Saladin*. Ripr. facs. dell'ed.: Torino : Edizioni d'arte La città futurista, 1929. Firenze : S.P.E.S. 1979 p.
10. Savka I., Prokopchuk I., Navrotnyy S., Prusak V. and Prusak, Y. The implementation of ecological design ideas with the help of waste: Ukraine's experience. *Higher Education, Skills and Work-Based Learning*, 2023. Vol. 13. No. 6. P. 1073–1091. URL: <https://doi.org/10.1108/HESWBL-11-2022-0232>.
11. Tagliapietra Franco. *From Symbolist Influences to Futurist Art and Theory: Etchings and Paintings*. 2006, Skira, Milano. 64 c.
12. Tonini Paolo. *Storia documentaria del futurismo in Italia*. VOL. 6: Democrazia futurista, diciannovismo e fumanesimo. 2023, L'Arengario Studio Bibliografico. URL: https://www.academia.edu/107624484/storia_documentaria_del_futurismo_in_italia_vol_6_Democrazia_futurista_diciannovismo_e_fumanesimo.
13. Бойчук А. *Пространство дизайна*. Харьков : Новое слово, 2013. 368 с.
14. Гассьо-Талабо Ж. О дизайне. *Современная архитектура*. [пер. с франц.] «L'architecture d'au jourd'hui», 1971. № 155 (Париж). Москва : Стройиздат, 1971. № 3. С. 7–11.
15. Гидион З. *Пространство, время, архитектура*. Москва : Стройиздат, 1975. 567 с.
16. Маринетти Ф. *Манифесты итальянского футуризма*; пер. В. Шершеневича. Москва: Тип. Рус. т-ва, 1914. 77 с.

17. Попова О.В. Сценографія Енріко Прамполіні в контексті теоретико-практичного дискурсу італійського футуризму. *Культура і сучасність: альманах*, 2022. № 2. С. 135–140.

18. Прокопчук І. Мистецтво українського авангарду 1910-початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: автореф. дис... канд. миств.: спец. 17.00.05. Львів : ЛНАМ, 2015. 20 с.

19. Прокопчук І., Прусак Ю., Козак Т., Пелех М. Вплив формотворчих методів мистецтва авангарду на дизайн меблів першої третини ХХ ст. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів Між нар. наук.-практ. конф.* (23 квіт., 2020 р., м. Київ): В 2-х т. Т. 1. Київ : КНУТД. 2020. С. 70–73. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/15999>

20. Рижова І.С. Специфіка дискурсу італійської моделі дизайну як загальноновизнаного лідера світового дизайну. *Гуманітарний вісник Запорізької держ. інженерної акад.* 2009. Вип. 38. С. 185–201. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia_2009_38_21.

References

1. Ara H. Merjian. (2012). A Future by Design: Giacomo Balla and the Domestication of Transcendence. *Oxford Art Journal*, vol. 35, no. 2. P. 121–46. JSTOR. URL: <http://www.jstor.org/stable/23322152>. Accessed. 1 Dec. 2023 [in English].

2. Batolo Giovanna (2023). Sette Case d'Arte futuriste da scoprire in Italia. La guida. 03.03.2023. URL: <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-moderna/2023/03/sette-case-futuriste-scoprire-italia>. [in Italiano].

3. Cioli Monica (2015). Art (Italy), in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, ed.by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin. 2015-04-29. URL: <https://doi.org/10.15463/ie1418.10631>. Translated by: Mazhar, Noor Giovanni [in English].

4. Coles A. (2005). On Art's Romance with Design. *Design Issues*, 21 (3), 17–24. URL: <http://www.jstor.org/stable/25224004> [in English].

5. Domergue D. (1984). *Artists design furniture*. New York.: N. Abrams. 176 p. [in English].

6. Markus R. (1999). Futurist Scenography from revolutionare theory to practice. *Assaph C.* № 15 P. 153–163 [in English].

7. Mather David. (2020). Futurist Conditions: Imagining Time in Italian Futurism. *Bloomsbury Academic*. 13 p. [in English].

8. Mc Kever, Rosalind (2016). *On the Uses of Origins for Futurism Art History*. 28 p. [in English].

9. Saladin P.A. (1979). *Fillia pittore futurista / studio critico di P.A. Saladin*. Ripr. facs. dell'ed.: Torino : Edizioni d'arte La citta futurista, 1929. Firenze : S.P.E.S. 1979. p. [in Italiano].

10. Savka I., Prokopchuk, I., Navrotnyy, S., Prusak, V. and Prusak, Y. (2023). The implementation of ecological design ideas with the help of waste: Ukraine's experience. *Higher Education, Skills and Work-Based Learning*. Vol. 13. No. 6, pp. 1073–1091. URL: <https://doi.org/10.1108/HESWBL-11-2022-0232> [in English].

11. Tagliapietra, Franco. (2006). *From Symbolist Influences to Futurist Art and Theory: Etchings and Paintings*. Skira, Milano. 64 p. [in English].

12. Tonini, Paolo. (2023). *Storia documentaria del futurismo in Italia*. VOL.6: Democrazia futurista, diciannovismo e fumanesimo. 2023, L'Arengario Studio Bibliografico. URL:https://www.academia.edu/107624484/storia_documentaria_del_futurismo_in_italia_vol_6_Democrazia_futurista_diciannovismo_e_fumanesimo [in Italiano].

13. Boychuk A. Prostranstvo dizayna. Harkov : Novoe slovo. 2013. 368 s. [in Russian].

14. Gasso-Talabo, Zherald. O dizayne. Sovremennaya arhitektura. [per. s frants.] «L'architecture d'au jourd'hui». (Parizh). Moskva : Stroyizdat, 1971. S. 7–11 [in Russian].

15. Gidion Z. Prostranstvo, vremya, arhitektura. Moskva : Stroyizdat, 1975. 567 s. [in Russian].

16. Marinetti F. Manifestyi italyanskogo futurizma; per. V. Shershenevicha. Moskva: Tip. Rus. t-va, 1914. 77 s. [in Russian].

17. Popova O.V. (2022). Stsenohrafiia Enriko Prampolini v konteksti teoretyko-praktychnoho dyskursu italiiskoho futuryzmu. *Kultura i suchasnist: almanakh*. № 2. S. 135–140 [in Ukrainian].

18. Prokopchuk I. Mystetstvo ukrainskoho avangardu 1910-kh – pochatku 1930-kh rokiv: obrazotvorchi idei kubofuturyzmu ta yikhniy vplyv na protses mystetskoho formotvorennia: avtoref. Dys. Na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva. nauk: spets. 17.00.05. LNAU. Lviv. 2015. 20 c. [in Ukrainian].

19. Prokopchuk I., Prusak Yu., Kozak T., Pelek M. (2020). Vplyv formotvorchykh metodiv mystetstva avangardu na dyzain mebliv pershoi tretyni KhKh st. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu : zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (23 kvitnia 2020 r., m. Kyiv) : V 2-kh t. T. 1. Kyiv : KNUITD. S. 70–73. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/15999> [in Ukrainian].

20. Ryzhova I.S. Spetsyfyka dyskursu italiiskoi modeli dyzainu yak zahalnovyznanoho lidera svitovoho dyzainu. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 2009. Vyp. 38. S. 185–201. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia_2009_38_21 [in Ukrainian].

ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES ITALIAN FUTURISM IN DESIGN

Kantarovskiy Yuri – senior lecturer of the Design Department of National Technical University of Ukraine

Prokopchuk Inna – PhD of Arts, Associate Professor

Department of Design, National Forestry University of Ukraine, Lviv, Ukraine

The study aims to highlight the specifics of the development of Italian Futurism in the first third of the twentieth century in the context of material European culture. Without claiming to be comprehensive, the research focuses on the reflection of the artistic trend in the practice of designing the environment of the period. The article highlights the artistic and stylistic features of futurism, which equipped designers with a fundamentally new approach to shaping without unnecessary ornamentation and decor, and at the same time prepared the future consumer of industrial design. The study of the peculiarities of the design of the spatial and object environment of the first third of the twentieth century in relation to the figurative and plastic searches of avant-garde art makes it possible to reveal the universality of the patterns of forming in the design and artistic aspects.

The process of avant-garde artists turning to object creativity in the 1910s and 1930s is presented as a natural outcome of experiments in the field of fine art. The creation of their own compositional systems by avant-garde artists found its further development in design.

Avant-garde art has become an artistic and aesthetic symbol of the last twentieth century, and avant-garde works largely represent the creative face of the twentieth century and indicate its differences from previous eras. The artistic reality of our time allows us to ask whether the avant-garde is becoming a kind of classic art, that is, a completely natural paradigm of form-making, a component of the systemogenesis of art and culture. To answer this question, we need an integral view of the art of the early twentieth century. The avant-garde movements of the first third of the twentieth century began the search for new means of expression and the intensive development of new compositional techniques. Simultaneously with the changes in the visual arts, when composition turned into construction, a new language of forms began to emerge in the design of everyday objects such as dishes, clothes, and furniture. That's why the pioneers of design were architects and artists who used the new opportunities in shaping caused by the transition from handicraft to industrial production. They were fascinated by the breadth and complexity of tasks, functional, technological and artistic problems.

The author sees further research into the artistic specificity of avant-garde art experiments and their reflection in design as promising.

Key words: design, shaping, environment, furniture, artistic and project activity, futurism, avant-garde art.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

УДК 658.512.2

ДИЗАЙН ЯК МЕХАНІЗМ ТА КАТАЛІЗАТОР СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Тормахова Анастасія Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.712>
anastasiiia_tormakhova@knu.ua

Рихліцька Оксана Дмитрівна – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6603-9915>
o.rykhlytska@knu.ua

Товмаш Дмитро Анатолійович – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-4576-0703>
tovmash@knu.ua

Дизайн, як міждисциплінарна та динамічна галузь соціальної практики людства, що вкрай швидко розвивається, відіграє вирішальну роль у формуванні соціально-культурних механізмів на різних рівнях. Розкривається багатогранний зв'язок між трансформацією дисципліни дизайну і розвитком суспільства. Наголошується, що феномен дизайну виступає не лише каналом для культурного самовираження, а й механізмом, за допомогою якого здійснюються інновації в соціумі. Його сутнісні ознаки пов'язані із взаємодією таких сфер, як креативне творче начало, функціоналізм та суспільні цінності. Соціальні та культурні виміри дизайну розглядаються крізь призму різних комунікативних перспектив. Актуальним напрямом є розвиток людино-орієнтованого дизайну, спрямованого на задоволення нагальних потреб користувачів та виходить до проблеми формування клієнтоорієнтованої продукції. Це стимулює розвиток інновацій в сфері культури та соціальних взаємовідносин.

Ключові слова: дизайн, культура, ділова культура, механізм, дизайн-мислення, інновації, людино-орієнтований дизайн, екодизайн, біодизайн, спекулятивний дизайн.

Постановка проблеми. Дизайн є складним феноменом, що відображає зміну стратегій розвитку соціуму. Від розуміння дизайну як практики конструювання явищ предметного світу людство приходить до інших вимірів його інтерпретації. Дизайн можна розглянути як механізм конструювання життєсвіту, зокрема й соціальних відносин. Нагальним завданням є висвітлення специфіки феномену дизайну як соціально-культурного механізму, що відтворює процес креативного становлення суспільства, яке було б засновано на принципах взаємодії, партнерства та співробітництва.