

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТАЛІНСЬКА ГАЛИНА ДМИТРІВНА

УДК: 747:7.025.4

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВІНТАЖНИЙ ІНТЕР'ЄР:
ГЕНЕЗА ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ**

17.00.07 – Дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Г.Д. Сталінська

Науковий керівник: Бондаренко Ірина Володимирівна,
кандидат архітектури, доцент

ХАРКІВ – 2019

АНОТАЦІЯ

Сталінська Г.Д. Вінтажний інтер'єр: генеза та принципи формування. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.07 – дизайн. Робота виконана на кафедрі дизайну інтер'єру і меблів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Захист дисертації відбудеться у Харківській державній академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2019.

Наукова новизна полягає в тому, що робота є першим комплексним багатоаспектним дослідженням особливостей формування вінтажного інтер'єру. Метою цієї наукової роботи є встановлення та наукове обґрунтування принципів і прийомів формування інтер'єрів, сформованих на основі стилістичного напрямку «вінтаж».

Робота базується на комплексному застосуванні загальнонаукових методів (теоретичних та емпіричних) і спеціальних методів дослідження.

Методика містить наступні спеціальні методи мистецтвознавчого аналізу: ретроспективний літературно-аналітичний огляд наукових робіт, метод термінологічного аналізу, історико-хронологічний метод, історико-порівняльний аналіз, історико-типологічне порівняння, метод образно-стилістичного та композиційного аналізу.

Дисертація складається з трьох розділів. Перший розділ «Стан вивченості питання. Термінологічний дискурс. Джерельна база та методи дослідження» присвячено вияву невирішених проблем сучасного мистецтвознавства в галузі дизайну інтер'єру. У роботі розглянуто понятійний апарат за темою дослідження та схарактеризовано основні методи наукового пізнання, застосовані в дослідженні.

Виокремлення принципів і прийомів формоутворення вінтажного інтер'єру базується на аналізі теоретичних джерел із дизайну, дослідженні історико-культурного контексту стилістичного напрямку «вінтаж» і виявленні його соціокультурної проблематики.

Дослідження історіографії та понятійного апарату роботи надає підставу стверджувати, що в сучасному мистецтвознавстві існує нестача узагальню-

вальних досліджень із принципів і прийомів формування вінтажного інтер'єру. Тематика наукової роботи зумовила розподіл джерельної бази дослідження на декілька груп, фундаментом яких стали загальнотеоретичні наукові твори з дизайну та візуальної культури (Р. Арнхейм, В. Аронов, О.Бойчук, В. Ганзен, Ю. Горюнова, В. Даниленко, О. Казаріна, Г. Лола, С. Хан-Магомедов). В означених роботах розглядаються фундаментальні питання взаємозв'язків архітектури та дизайну, дослідження зв'язків і взаємовпливу архітектури й мистецтва, проаналізовано проблематику візуального сприйняття, як цілісних об'єктів, так і мистецтва крізь призму гештальтпсихології, з'ясовано питання естетичної оцінки предметного наповнення середовища. Проте в загально-теоретичних творах не виявлено принципи формування вінтажного інтер'єру.

Визначено, що в наукових працях, присвячених аналізу дизайну в соціокультурному аспекті (О. Генісаретський, В. Глазичев та ін.) був виявлений не лише вплив дизайну на різні сфери культури, а й визначено його гуманістичну складову. Однак в означених роботах не сформульовано соціокультурне значення дизайну предметно-просторового середовища, сформованого на основі стилістичного напрямку «вінтаж».

Виявлено, що в теоретичних роботах, спрямованих на дослідження аксіологічних проблем дизайну (Т. Балланд, Т. Бистрова, Г. Краснобородкіна, О.Фандєєва) не виокремлено питання соціально-естетичних цінностей дизайну вінтажного інтер'єру, не визначено місце і роль дизайну вінтажних об'єктів у суспільстві. Дослідження праць, присвячених онтології (Н. Гартман, В. Губін, О. Доброхотов, В. Миронов та ін.) дало змогу ширше поглянути на обрану проблематику та проаналізувати вінтажні об'єкти як носії певного змісту та цінності. Ознайомлення з науковими роботами з аналізу суспільних процесів сучасності та різних проявів глобалізації (Р. Абдєєв, А. Байчоров, Ж. Бодріяр, Д. Гавра, Г. Сімел, А. Уткін, Л. Фонтейн) дозволило зробити висновок, що вінтажна культура є одним із напрямків протистояння сучасним тенденціям урбанізації, технологізації та уніфікації.

Установлено, що в роботах, присвячених екологічному підходу в дизайні (В. Іовлев, М. Панкіна, С. Захарова) питання екологічності вінтажного інтер'єру не окреслено окремо. Проте аналіз світового проектного досвіду свідчить, що концепція природозбереження знайшла своє відображення не лише в окремому

напрямку екодизайну, а й у створенні вінтажного предметно-просторового середовища. Означена концепція втілюється через такі напрямки як ресайклінг та апсайклінг. З'ясовано, що в дослідженнях, присвячених розгляду проектної культури та концептуалізму (В. Сидоренко, О. Генісаретський) виявлені типології концепції, які застосовуються в дизайні вінтажного інтер'єру.

Установлено, що в працях, в яких розглядається проблематика формування художнього образу в дизайні (Г. Демосфенова, Є. Жердев, К. Кондатьяєва та ін.) не зазначено особливості створення або відтворення художніх образів минулих часів в аспекті дизайну вінтажного предметно-просторового середовища.

Виявлено, що в наукових розробках, в яких проаналізовано стилістичний напрямок «вінтаж» в індустрії моди (Є. Козлова, Н. Чуприна, Ю. Курамшина та ін.), роботах із розгляду ролі старих та антикварних речей (О. Бреднікова, З.Кутаф'єва, Л. Шпаковська, Ю. Одношовіна та ін.) не виокремлені прийоми та способи роботи з вінтажними об'єктами, не розглянуто роль вінтажних речей в аспекті створення художньої образності середовища.

Установлено, що в працях, в яких представлено прояв вінтажу в дизайні інтер'єру та меблів (Дж. Лаусон, Д. Лудот, Дж. Пайл, К. Поміак, Г. Прато, К. Соррел та ін.) матеріали подано без теоретичного осмислення, класифікації та узагальнення. Означені роботи носять публіцистичний описовий характер.

Ретроспективний аналіз літературних джерел із проблематики формування вінтажного предметно-просторового середовища свідчить про те, що це питання було розглянуто лише фрагментарно, як окремі пункти в літературі з загальної історії розвитку дизайну середовища. Визначено, що в теоретичних працях з історії розвитку дизайну інтер'єру й меблів (Г. Гацура, О. Грашин, Д. Кес, Ф. Буше, Г. Коду, К. Мілбенк, Дж. Міллер) вінтажний інтер'єр і вінтажне предметне наповнення середовища не розглянуті окремо, не виявлені як феномен.

Отже, можна зробити висновок, що ця тема не є вичерпаною та потребує подальшого дослідження.

Важливим аспектом для наукової роботи є дослідження термінологічного апарату. Зазначено, що поняття «вінтажний інтер'єр» відсутнє в науковій літературі. У науковій роботі наведено походження цього терміну та представлено

відмінність понять «антикварні речі», «вінтажні об'єкти» та «ретро-речі». На визначення вказаних понять мають вплив чинники історичності та рідкості, що обумовлюють культурну цінність об'єктів. З чого можна зробити висновок, що «вінтаж» є мінливим поняттям, оскільки ті предмети, що наразі називаються ретро-речами, через певний проміжок часу будуть уважатися вінтажними, а вінтажні об'єкти відійдуть до класу антикварних об'єктів.

Вищезазначені характеристики дозволяють розглядати соціокультурне значення предметного наповнення інтер'єру, установлювати часові рамки і дають уявлення про об'єкт як головний елемент стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні предметно-просторового середовища. Загальною рисою вищезазначених об'єктів є художньо-естетична цінність та ідентифікація з певним історичним періодом або регіоном походження.

Базуючись на методі термінологічного аналізу, ми сформулювали термін «вінтажний інтер'єр», що дало змогу уточнити об'єкт наукової роботи та є важливим для подальших досліджень у цій галузі мистецтвознавства.

У другому розділі дослідження «Історико-культурний контекст стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні середовища» здійснено аналіз історико-культурного контексту стилістичного напрямку «вінтаж» і виявлена його соціокультурна проблематика. Визначено, що глобалізаційні процеси стали причинами виникнення потреби соціуму до іншого підходу в організації комфортного предметно-просторового середовища. Одним із варіантів вирішення питання створення балансу між вестернізованим і безликим середовищем і потребою в самоідентифікації стало звернення до вінтажної культурної традиції. Саме вінтажна культура встановлює баланс між традиційним минулим і техногенним майбутнім привносить у культурні реалії і середовище життєдіяльності людей комфортні форми буття і пам'ять про свою батьківщину, історію та самобутність.

Визначені основні характеристики вінтажної культури, а саме: художня, історична, естетична та соціокультурна цінності, що втілюються не лише в конотаціях з історичним минулим як аспектом автентичності, а й у ручному виготовленні об'єктів, що створює їх неповторний колорит та унікальність. Виявлено, що велика кількість високотехнологічних, уніфікованих або стандар-

тизованих інтер'єрів сприяла формуванню потреби соціуму до створення затишного вінтажного предметно-просторового середовища.

У роботі досліджено період постмодернізму та відзначено, що стилістичний напрямок «вінтаж» сформувався в руслі загальносвітових тенденцій. Визначено, що в контексті організації вінтажного інтер'єру постмодернізм можна розглядати не лише як культурне середовище, створене плуралізмом течій із нівелюванням національних і регіональних особливостей і культурних кордонів, а й як прояв концепції формування середовища, в основі якого лежить концепція трансформацій змісту та/ або форми його предметного наповнення.

Дослідження феномену постмодерністської гри дало змогу визначити три основні напрямки, за якими вона реалізується при формуванні вінтажного інтер'єру: 1) *гра з традиціями*, що втілюється у формуванні інтер'єру в напрямку етнокультурного вінтажу, де наслідування регіональних традицій та історичної спадщини (певного періоду) є фундаментальним аспектом; 2) *гра з сучасністю*. Реалізується в напрямках концепцій ресайклінгу й апсайкінгу, що є актуальними тенденціями дизайну початку XXI сторіччя; 3) *гра з майбутнім*, що проявилася в напрямку індустріального вінтажу, зокрема в русі стимпанк і дизельпанк, де знайшло своє відображення ретрофутуристичне бачення розвитку суспільства.

Дослідження явища постмодерністської гри дозволило виявити концепції, за якими здійснюється формування вінтажного предметно-просторового середовища: 1) *традиціоналізм* (наслідування регіональних, етнічних, культурних традицій і відтворення історичних художньо-образних систем); 2) *ретрофутуризм* (створення нових художньо-образних систем); 3) *еклектизм* (поєднання кількох художньо-образних систем й окремих елементів різних стилів у рішенні предметно-просторового середовища). Аналіз світової дизайн-практики дав змогу зробити висновок, що вінтажному інтер'єру властиві символічність окремих елементів предметного наповнення середовища.

У науковому дослідженні виявлено витоки культурної традиції стилістичного напрямку «вінтаж». Зазначено, що спершу вінтаж як дизайн-напрямок з'явився та набув широкої популярності в індустрії моди та ювелірному дизайні. В аспекті розвитку вінтажної культури було розглянуто постіндустріальні

ретрофутуристичні напрямки (стимпанк і дизельпанк) та визначені рівні їх упровадження в дизайн інтер'єру.

У роботі розглянута різниця між вінтажним об'єктами й антикварними речами. Виявлено, що сьогодні споживачі віддають перевагу вінтажним предметам ніж антикваріату. Установлені причини означеного пріоритету: *вартість об'єктів* (вінтажні об'єкти дешевші за антикваріат); *відчуття приналежності* (вінтажні об'єкти мають певну історію, легенди); *доступність об'єктів* (вінтажні об'єкти легше знайти); *стан збереженості об'єктів* (вінтажні об'єкти краще зберіглися, їх можна оновити або за необхідністю створити псевдовінтажні об'єкти). Дослідження теоретичних і практичних матеріалів роботи свідчить, що одним із головних джерел вінтажної культури та місцезнаходження об'єктів старовини є «блошині» ринки. На цих об'єктах можна знайти безцінні експонати вінтажних об'єктів, що мають свою історію та неповторний колорит.

На основі аналізу історико-культурного контексту стилістичного напрямку «вінтаж» були виявлені два методи до імплементації вінтажної культури в площину дизайну, а саме: *історико-етнографічний* та *образно-стилістичний*. Означені методи формуються на основі різних поглядів на інтерпретацію історичного минулого – у першому випадку це прямі цитати та створення стійких асоціацій, у другому – творчі інтерпретації та авторські стилізації.

У третьому розділі наукової роботи «Принципи та прийоми формування вінтажного інтер'єру» виявлені основні типи вінтажного інтер'єру, визначені принципи та прийоми його формування.

На основі виявлених методів імплементації вінтажної культури в галузь дизайну були виявлені три основні типи вінтажного інтер'єру, а саме:

- *етнокультурний вінтаж* (регіональний, історичний, ідеологічний);
- *концептуальний вінтаж* (реновація (концепція апсайклінгу)), трансформація (концепція ресайклінгу);
- *індустріальний вінтаж* (рефункціоналізації колишніх промислових об'єктів (лофт), постіндустріалізм і ретрофутуристичні напрямки (стимпанк і дизельпанк)).

Визначено, що для організації житлового інтер'єру активно застосовуються всі типи вінтажу. Найбільш розповсюдженими є дизайн-рішення, в яких

використовуються етнокультурний вінтаж, що формує конотації з автентичністю та культурною ідентичністю. Окремо слід зазначити затребуваність лофту як найбільш популярного напрямку індустріального вінтажу. Менш за все в аспекті формування житлового простору застосовується дизельпанк, оскільки його художні засоби не сприяють формуванню затишної домашньої атмосфери. Серед громадських інтер'єрів вінтаж найбільш широко представлений у дизайні кафе, ресторанів і пабів, де впровадження ретрофутуристичних напрямків є доцільним і розповсюдженим.

У науковій роботі виявлено основні принципи формування вінтажного інтер'єру, що визначають прийоми і формують загальну стратегію організації простору:

– *принцип образної цілісності* (формування гармонійної образності середовища через урахування основних законів композиції, відповідності обраній стилістиці);

– *принцип автентичності та культурної ідентичності* (застосування автентичних об'єктів);

– *принцип екологічності* (утілюється через реставрацію або реновацію історичних автентичних предметів);

– *принцип художньої інтерпретації* (утілюється через авторське цитування вінтажних моделей, зокрема завдяки застосуванню методів комбінування та стилізації).

Виявлені в роботі принципи є фундаментальною основою для створення вінтажних інтер'єрів, визначають прийоми роботи з вінтажними об'єктами та формують загальну стратегію організації предметно-просторового середовища.

Дослідження світової практики створення вінтажного інтер'єру дозволив виявити основні прийоми його організації:

– *прийоми застосування автентичних об'єктів* (використання об'єкту в первісному вигляді, без будь-яких помітних техніко-технологічних і творчих перетворень або прийоми реставрації автентичного артефакту);

– *прийоми реновації історичних автентичних предметів*: кардинальна зміна початкового кольору, тону і/ або текстури поверхні об'єкту (концепція апсайклінгу); часткова чи повна зміна форми об'єкту (концепція ресайклінгу);

– *прийоми імітації об'єктів під оригінальні предмети* (застосування техніки рустикаль, браширування, патинування та створення кракелюр на поверхні меблевого об'єкта, використання різноманітних лакофарбних матеріалів, морилок різних відтінків);

– *прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру* (реалізується через створення відколів на поверхні об'єкта або деформація предмета, принципове фарбування відкритими кольорами, нанесення додаткових декоративних фактур, компіляція різнорідних елементів в єдину структуру).

Аналіз реалізованих концептуальних рішень дав змогу встановити, що при застосуванні автентичних об'єктів і реновації історичних форм дизайнери прагнуть осучаснити старий артефакт, помістити його в нове середовище, тим самим надаючи йому нового звучання. При імітації об'єктів під оригінальні зразки автори створюють образ вінтажного інтер'єру, намагаються надати сучасному об'єкту вид старовинних меблів. Визначено, що при організації простору на основі авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру дизайнери вступають у «гру з вінтажем», намагаючись створити певний образ, формують театральну гротескную мізансцену.

Аналіз проектної практики дозволяє стверджувати, що які би принципи та прийоми створення вінтажного інтер'єру не використав дизайнер, знакова впізнаваність предметного наповнення інтер'єру й чітка візуальна приналежність до певної епохи, країни або ретрофутуристичного напрямку є обов'язковою умовою. Оскільки саме предметне наповнення інтер'єру несе основне смислове навантаження у вінтажному середовищі та надає відповідну точку для сприйняття художньої образності простору.

Ключові слова: дизайн інтер'єру, вінтаж, вінтажна культура, традиції, історико-культурні конотації, реставрація, реновація, інтерпретація.

ABSTRACT

Stalinska G.D. Vintage Interior: Genesis and Principles of Formation. – Qualification work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Candidate's Degree of Arts (PhD) in the specialty 17.00.07 – Design. Kharkiv State Academy of Design and Arts. – Kharkiv, 2019.

In recent years, there has been an increasing interest in the vintage interior design. This thesis is the first complex multidisciplinary study of the worldwide experience in the creation of vintage interior. The objectives of this study are to determine the principles and methods of forming interiors, formed on the basis of the stylistic direction of the "vintage".

The work is based on the integrated application of general scientific methods (theoretical and empirical) and special methods of research.

The methodology contains the following special methods of art analysis: retrospective literary and analytical review of scientific works, method of terminological analysis, historical-chronological method, historical-comparative analysis, historical-typological comparison, method of figurative-stylistic and compositional analysis.

The thesis consists of three sections. The first section is "The condition of study of the question. The terminological discourse. The source base and methods of research" are devoted to the emergence of unresolved problems of contemporary art in the field of interior design. The article deals with the conceptual apparatus on the topic of research and describes the basic methods of scientific knowledge that were used in the work.

The revealing of the principles and techniques of shaping the vintage interior is based on the analysis of theoretical sources on design, the study of the historical and cultural context of the stylistic direction of the "vintage" and the identification of its socio-cultural issues.

The study of historiography and the conceptual apparatus of work suggests that in contemporary art there is a shortage of generalized research on the principles and techniques of the formation of vintage interior. The subject of scientific work led to the distribution of the source of the research into several groups, the basis of which became the general theoretical scientific works on design and visual culture

(R. Arnheim, V. Aronov, O. Boychuk, V. Ganzen, Y. Goryunov, V. Danilenko, O. Kazarina, G. Lola, S. Khan-Magomedov). In the above-mentioned works, the fundamental issues of the interconnections of architecture and design, the study of the connections and the interaction of architecture and art are considered, the problems of visual perception as integral objects and art through the prism of Gestalt psychology are analyzed, the aesthetic assessment of the object content of the environment is considered. However, in general theoretical works, the principles of the formation of vintage interior were not revealed.

It is determined that in scientific works devoted to the analysis of design in the sociocultural aspect (O. Genisaretsky, V. Glazychev, etc.) not only the influence of design on different spheres of culture was revealed, but also its humanistic component was determined. However, in the above-mentioned works, the socio-cultural significance of the design of the subject-spatial environment, formed on the basis of the stylistic direction of the "vintage", is not formulated.

It was revealed that in theoretical works aimed at studying the axiological problems of design (T. Balland, T. Bystrov, G. Krasnoborodkina, O. Fandeeva), the issue of social and aesthetic values of the vintage interior design was not singled out, the place and role of design were not defined. vintage objects in society. The study of works on ontology (N. Hartmann, V. Gubin, A. Dobrokhotov, V. Mironov, etc.) gave an opportunity to look more closely at the chosen problem and analyze vintage objects as carriers of certain content and value. An introduction to the scientific work on the analysis of the social processes of the present and various manifestations of globalization (R. Abdeev, A. Baychorov, J. Bodrijar, D. Gavra, G. Simmel, A. Utkin, L. Fontein) made it possible to conclude that the vineyard culture is one of the directions of confrontation with modern trends of urbanization, technologicalization and unification.

It was established that in the works devoted to the ecological approach in design (V. Iovlev, M. Pankina, S. Zakharova) the issue of environmental friendliness of the vintage interior is not singled out separately. However, the analysis of world project experience shows that the concept of nature conservation has reflected not only in a separate direction of eco-design, but also in the creation of a vintage domain-spatial environment. The concept is embodied in such areas as rescaling and apicliking. It has been determined that in the studies devoted to the consideration of

the design culture and conceptualism (V. Sidorenko, O. Genisaretsky), the typologies of concepts used in the design of the vintage interior are revealed.

It has been established that in works dealing with the problem of forming an artistic image in design (G. Demosthenova, E. Zherdev, K. Condayev, etc.), the features of creation or reproduction of artistic images of the past in the aspect of design of vintage interior.

It was found out that in scientific researches, which analyzed the stylistic direction of the "vintage" in the fashion industry (E. Kozlov, N. Chuprin, Yu. Kuramshin, etc.), works on the role of old and antique things (O. Brednikova, Z. Kutafjeva, L. Shpakovskaya, Yu. Odoshovin, etc.) do not distinguish methods and methods of working with vintage objects, the role of vintage things in the aspect of creating artistic imagery of the environment is not disputed.

It has been established that in the works showing the vintage in the interior and furniture design (J. Lauson, D. Ludot, J. Pyle, K. Pomiak, G. Prato, K. Sorrel, etc.) materials were submitted without theoretical comprehension, classification and generalization. These works are journalistic descriptive.

Retrospective analysis of literary sources on the problems of the formation of vintage object-space environment suggests that this issue was considered only fragmentarily, as separate items in the literature on the general history of the development of environment design. It is determined that in the theoretical works on the history of interior and furniture design (G. Gatsura, O. Grashin, D. Kes, F. Busche, G. Kodu, K. Milbenk, J. Miller) vintage interior and vintage the material content of the medium is not considered separately, not detected as a phenomenon. From this we can conclude that this topic is not exhausted and requires further research.

An important aspect for scientific work is the study of the terminology apparatus. It is noted that the concept of "vintage interior" is not in the scientific literature. In the scientific work the origin of this term is given and the difference between the concepts of "antique objects", "vintage objects" and "retro-objects" is presented. The definition of these concepts is influenced by the factor of historicity and rarity, which determine the cultural value of objects. From what we can conclude that "vintage" is a variable concept, as those items that are currently called retro things after a certain period of time will be considered vintage and vintage objects recede to a class of antique objects.

The results of the research support the idea that the above characteristics allow us to consider socio-cultural values of the objective of filling the interior set time frame and give an idea of the object as a key element of stylistic direction "vintage" design object-spatial environment. The common feature of the aforementioned objects is the artistic and aesthetic value and identification with a certain historical period or region of origin.

Based on the method of terminological analysis was formulated the term "vintage interior", which provided an opportunity to clarify the object of scientific work and is important for further research in this field of art history.

In the second section of the study "Historical and cultural context of the stylistic direction "vintage" in the design of the environment, an analysis of the historical and cultural context of the stylistic direction of the "vintage" was made and its sociocultural problems were identified. It is determined that globalization processes have become the reasons for the need of society for another approach in the organization of a comfortable object-space environment. One of the options for solving the question of balancing the Westernized and faceless environment and the need for self-identification was the appeal to the vintage cultural tradition. This culture establishes Vintage traditional balance between past and future technological, brings cultural realities and comfortable environment livelihoods forms of life and the memory of their homeland, history and identity.

The basic characteristics of the vintage culture are defined, namely: artistic, historical, aesthetic and socio-cultural values, which are embodied not only in connotations with the historical past as an aspect of authenticity, but also in the manual production of objects, which creates their unique color and uniqueness. It was discovered that a large number of high-tech, unified or standardized interiors contributed to the formation of the needs of society to create a cozy vintage object-space environment.

The paper examines the period of postmodernism and noted that the stylistic direction of the "vintage" formed in line with world trends. It is determined that in the context of the organization of vintage interior postmodernism can be considered not only as a cultural environment created by pluralism of currents with the leveling of national and regional features and cultural boundaries, but also as a manifestation of

the concept of the formation of a medium based on the concept of transformation of the mind and / or forms of its substantive content.

The study of the phenomenon of the postmodern game has made it possible to identify three main areas by which it is implemented in the formation of vintage interior:

– *a game with traditions*, which is embodied in the formation of the interior in the direction of ethnocultural vintage, where the pursuit of regional traditions and historical heritage (a certain period) is a fundamental aspect;

– *game with modernity*, which is realized in the directions of the concepts of recaikeling and apexing, which are topical trends of the design of the beginning of the XXI century;

– *a game with the future*, manifested in the direction of industrial vintage, namely in the movement of punk-punk and diesel-punk, which reflected the retrofuturistic vision of the development of society.

The research of the phenomenon of postmodern game allowed to reveal the concepts under which the formation of vintage subject-space environment is carried out: 1) *traditionalism* (following regional, ethnic, cultural traditions and reproduction of historical artistic-figurative systems); 2) *retrofuturism* (creation of new artistic-figurative systems); 3) *eclecticism* (a combination of several artistic-shaped systems and individual elements of different styles in the solution of the subject-spatial environment). Analysis of world design practice has given an opportunity to conclude that the vineyard interior is characterized by the symbolism of individual elements of the content of the medium.

In the scientific research the origins of the cultural tradition of the stylistic direction "vintage" were discovered. It was noted that the first vintage, as a design trend, appeared and gained wide popularity in the fashion industry and jewelry design. In the aspect of the development of vintage culture, the post-industrial retrofuturist directions (steampunk and diesel tank) and certain levels of their implementation into interior design were considered.

The paper considers the difference between vintage objects and antique items. It is revealed that today consumers prefer vintage objects than antiques. The reasons of the specified priority are set: *the cost of objects* (vintage objects are cheaper than antiques); *sense of belonging* (vintage objects have a certain legend); *availability of*

objects (vintage objects are easier to find); *the state of preservation of objects* (vintage objects are better preserved, they can be updated or, if necessary, create pseudo-objects). The study of theoretical and practical materials of work shows that one of the main sources of vintage culture and the location of objects of antiquity are flea markets. On these objects you can find invaluable exhibits of vintage objects that have their own history and unique colors.

On the basis of the analysis of the historical and cultural context of the stylistic direction of the "vintage", two methods have been identified for the implementation of the vineyard culture in the design plane, namely: *historical-ethnographic* and *figurative-stylistic*. These methods are formed on the basis of different views on the interpretation of the historical past – in the first case, these are direct quotes and the creation of stable associations, in the second – creative interpretations and author stylizations.

In the third section of the scientific work "Principles and techniques of forming the vintage interior" it were found the main types of vintage interior, defined principles and techniques of its formation.

On the basis of the revealed methods of vintage culture implementation in the design industry, three main types of vintage interior were discovered, namely:

- *ethno-cultural vintage* (regional, historical, ideological);
- conceptual vintage (renovation (concept of apocalypse), transformation (concept of recaikeling));
- *industrial vintage* (re-functionalization of former industrial objects (loft), postindustrialism and retrofuturist directions (steampunk and diesel tank).

It is determined that for the organization of residential interiors, all types of vintage are actively used. The most commonly used are design solutions that use ethno-cultural vintage, which forms connotations with authenticity and cultural identity. Separately, noteworthy is the demand for loft, as the most popular trend of industrial vintage. Less than all, in the aspect of the formation of residential space is used dieselfank, because his artistic means do not contribute to the formation of a cozy home atmosphere. Among the public interiors, the vineyard is most widely represented in the design of cafes, restaurants and pubs, where the introduction of retrofuturist destinations is expedient and widespread.

In the scientific work revealed the basic principles of the formation of vintage interior, which determine the methods and formulate a general strategy of organization of space:

- *the principle of figurative integrity* (the formation of harmonious imagery of the environment by taking into account the basic laws of composition, the correspondence of the chosen stylistics);

- *the principle of authenticity and cultural identity* (the use of authentic objects);

- *the principle of environmental friendliness* (implemented through the restoration or renovation of historical authentic objects);

- *the principle of artistic interpretation* (embodied through author's citation of vintage models, in particular due to the application of combining and styling methods).

The principles found in the work represent a fundamental basis for the creation of vintage interiors, determine the techniques of work with vintage objects and formulate a general strategy for the organization of the subject-spatial environment.

Investigation of the world practice of creating a vintage interior allowed to reveal the main techniques of his organization:

- *the use of authentic objects* (use of the object in its original form, without any noticeable technical, technological and creative transformations or techniques of restoration of the authentic artifact);

- *the renovation of the historical authentic objects*: a radical change in the initial color, tone and / or texture of the object's surface (the concept of an apocalypse); partial or complete change of the form of the object (the concept of recaikeling);

- *techniques for simulating objects under the original objects* (using rusticula technology, braiding, patinating and creating a crackle on the surface of a furniture object, using various varnish-colored materials, varnishes of various shades);

- *techniques of the author's interpretation of the subject content of the vintage interior* (realized through the creation of chips on the object's surface or the deformation of the object, the principle of coloring with open colors, the application of additional decorative textures, the compilation of heterogeneous elements into a single structure).

An analysis of implemented conceptual solutions has made it possible to establish that when applying authentic objects and renovating historical forms, designers tend to modernize the old artifact, put it in a new environment, thereby giving it a new sound. When imitating objects under the original samples, the authors create the image of the vintage interior, trying to give the modern object a kind of vintage furniture. It is determined that when organizing the space on the basis of the author's interpretation of the substantive content of the vintage interior, designers enter into a "game with the vintage," trying to create a certain image, forming a theatrical grotesque myszance.

An analysis of the design practice suggests that whatever the principles and techniques of creating a vintage interior are not used by the designer, the sign recognition of the subject matter of the interior and the clear visual affiliation to a particular era, the country or the retrofuturistic direction is a prerequisite. Since the very substantive filling of the interior carries the main semantic load in the vintage environment and provides a starting point for the perception of artistic imagery of space.

Key words: interior design, vintage, vintage culture. traditions, historical and cultural connotations, restoration, renovation, interperation.

**Наукові статті в періодичних фахових
міжнародних і всеукраїнських виданнях:**

1. Сталінська Г.Д. Принципи формування вінтажного предметно-просторового середовища. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 6. С. 20–28.

2. Сталінська Г.Д. Принцип художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. К.: Міленіум, 2018. № 41. С. 234–241.

3. Сталінська Г.Д. Онтологічна основа вінтажної культури в контексті організації житлового предметно-просторового середовища. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 4. С. 73–77.

4. Сталинская Г.Д. Принципы и приемы формирования винтажного интерьера средствами мебельного дизайна. *Искусство и культура*. Витебск: Витебский государственный университет имени П.М. Машерова, 2018. № 3 (31). С. 51–60.

5. Сталінська Г.Д. Етнокультурний вінтаж. Застосування аутентичних об'єктів у дизайні вінтажного інтер'єру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (39). С. 276–284.

6. Сталинская Г.Д. Проблемы дефиниции и периодизации винтажа в дизайне интерьера. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2016. № 6. С. 22–27.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

7. Сталінська Г.Д. Основоположні принципи формування вінтажного предметно-просторового середовища. *Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи* : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. ХДАДМ, 18–19 жовтня 2018 р. С. 147–148.

8. Stalinska G. Vintage in the Context of the Interactions of Multi-Temporal Cultural Traditions (Case with the Interior Design). *International Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion*. 10th edition: Through Science, to Cognition of National Heritage : Program and Abstracts of the International Scientific Conference, Chisinau, 30–31.05.2018. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2018. P. 176.

9. Сталінська Г.Д. Основні принципи застосування меблів при формуванні інтер'єрів в стилістичному напрямку «вінтаж». Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/ 2018 навчального року : збірник статей наукової конференції (25 травня 2018 р.). Харків : ХДАДМ, 2018. С. 80–82.

10. Сталинская Г.Д. Ресайклинг и апсайклинг в дизайне винтажного интерьера: *Функції дизайну у сучасному світі: виміри 2018* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, 22-23 березня 2018 р. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. С. 89–92.

11. Сталинская Г.Д. Формирование винтажного интерьера средствами мебельного дизайна. *Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Міжнародний гуманітарний університет, Одеса, 22-23 березня 2018 р. Одеса: МГУ, 2018. С. 86–90.

12. Сталінська Г.Д. Меблі як інструмент створення образу вінтажного інтер'єра. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи* : збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і

молодих учених в рамках ІХ Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 р. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 317–319.

13. Сталінська Г.Д. Практика старіння меблів як інструмент створення сучасних вінтажних інтер'єрів. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року* : збірник статей наукової конференції (17 травня 2017 р.). Харків : ХДАДМ, 2017. С. 50–52.

14. Сталінська Г.Д. «Блошиний» ринок як джерело та інструмент створення вінтажних інтер'єрів (на прикладі лаунж-кафе Farsha у місті Шармель-Шейх. II-а Всеукраїнська науково-практична конференція «*Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності*», присвячена 15-річчю кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету : зб. тез. Черкаси, ЧДТУ, 26-27 квітня 2017 р. Черкаси: Видавець Вовчок О.Ю., 2017. С. 312–315.

15. Сталинская Г.Д. Онтологическая основа винтажной культуры. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, 13 жовтня 2016 р. Харків: ХДАДМ, 2016. С.142-145.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПИТАННЯ. ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія наукової дослідженості теми.....	10
1.2. Вінтажний інтер'єр: термінологічні проблеми поняття.....	48
1.3. Джерельна база та методи дослідження.....	54
Висновки до першого розділу.....	58
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ СТИЛІСТИЧНОГО НАПРЯМКУ «ВІНТАЖ» У ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА	
2.1. Соціокультурна проблематика стилістичного напрямку «вінтаж» у контексті формування інтер'єрного простору.....	62
2.2. Стилiстичний напрямок «вінтаж» як прояв феномену культури періоду постмодернізму.....	78
2.3. Вінтажний інтер'єр: витоки та джерела культурної традиції.....	91
Висновки до другого розділу.....	111
РОЗДІЛ 3. ПРИНЦИПИ ТА ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ВІНТАЖНОГО ІНТЕР'ЄРУ	
3.1. Типи вінтажного інтер'єру.....	114
3.2. Принципи організації вінтажного предметно-просторового середовища	117
3.2.1. Принцип образної цілісності в дизайні вінтажного інтер'єру.....	118
3.2.2. Автентичність культурна ідентичність як визначний принцип створення вінтажного інтер'єру.....	122

	2
3.2.3. Принцип екологічності в аспекті формування вінтажного предметно-просторового середовища.....	127
3.2.4. Принцип художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру.....	134
3.3. Прийоми створення вінтажного інтер'єру.....	141
3.3.1. Застосування автентичних об'єктів в напрямку етнокультурного вінтажу.....	142
3.3.2. Прийоми та концепції реновації автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру.....	155
3.3.3. Створення імітацій об'єктів під оригінальні вінтажні предмети...	165
3.3.4. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру.....	176
Висновки до третього розділу.....	183
ВИСНОВКИ.....	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	191
ДОДАТОК А. Схеми та ілюстративні таблиці.....	224
ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій.....	279
ДОДАТОК В. Список ілюстрацій.....	371
ДОДАТОК Г. Акти впровадження результатів дослідження.....	379

ВСТУП

В умовах сучасних тенденцій розвитку дизайну інтер'єру все частіше зустрічається поняття «вінтаж». За останні роки даний стилістичний напрямок, який базується на поєднанні старовинних (або стилізованих під старовинні) та сучасних елементів предметного наповнення середовища, набув світової популярності та варіативності впровадження в інтер'єрному просторі. Неоднозначність тлумачення поняття «вінтаж» в контексті формування предметно-просторового середовища свідчить про недостатню кількість та глибину досліджень в сучасному мистецтвознавстві.

Тенденція організації предметно-просторового середовища на основі включення вінтажних елементів набула широкої популярності на початку ХХІ століття. Дизайн-практика поєднання сучасного високотехнологічного інтер'єру зі старовинними речами пояснюється потребою людини в конотаціях з певним історичним періодом та/або з певним соціокультурним контекстом. Світова проектна практика налічує варіативність прийомів впровадження старовинних (або стилізованих під старовину) речей в дизайн сучасного інтер'єру.

Велика кількість високотехнологічних, уніфікованих або стандартизованих інтер'єрів торгівельно-розважального та адміністративно-офісного спрямування сприяла формуванню потреби у створенні затишного житлового предметно-просторового середовища. Наразі саме стилістичний напрямок «вінтаж» є одним з поширених варіантів втілення концепції формування домашнього затишку при організації приватного житлового інтер'єру.

Проте, поряд зі зростанням практичного застосування вказаного напрямку, досі залишається не розробленою єдина система критеріїв оцінки, як окремих елементів предметного наповнення інтер'єру, так і чіткого розуміння всього образу в цілому. На сьогоднішній день не існує визначення поняття «вінтажний інтер'єр», не виокремлені основоположні принципи і прийоми формування вінтажного простору, не визначено межі понять «вінтажний предмет», «антикваріат» та «ретро-об'єкт» як за часовим критеріями, так і за їх історико-культурною цінністю. У сучасному мистецтвознавстві не розглянуто

етнокультурну приналежність та ідентифікацію автентичного вінтажного предметного наповнення інтер'єру, не визначені можливості їх сучасної інтерпретації або реновації.

Сучасна проектна практика вказує на широту можливостей впровадження стилістичного напрямку «вінтаж» при формуванні інтер'єрного середовища. Але також є необхідність у розгляді та систематизації низки питань, що стосуються як термінологічного апарату, так і аналізу практичного включення означеного стилістичного напрямку в дизайні предметно-просторового середовища.

Велика кількість й варіативність реалізованих проектних пропозицій та відсутність теоретичного осмислення формування вінтажного інтер'єру обумовлюють **актуальність** даного наукового дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження проводиться відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України «Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження її досягнень у промисловому комплексі, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфери» (від 20 січня 1997 р. № 37). Наукова робота є частиною науково-дослідної роботи кафедри «Дизайн середовища» ХДАДМ «Інноваційні підходи формування дизайну сучасного предметно-просторового середовища в умовах постіндустріальної трансформації» (державний реєстраційний номер 0117U001382) на 2017-2019 рр.

Мета роботи полягає у встановленні та науковому обґрунтуванні типів, принципів і прийомів формування інтер'єрів у стилістичному напрямку «вінтаж».

Для досягнення зазначеної мети були визначені наступні завдання:

- проаналізувати ступінь вивченості означеної теми в науковій літературі, окреслити джерельну базу та методи дослідження;
- розширити термінологічний апарат та вивести авторську дефініцію поняття «вінтажний інтер'єр»;
- проаналізувати соціокультурну проблематику стилістичного напрямку «вінтаж» в аспекті організації предметно-просторового середовища;

– дослідити втілення вінтажної культури в період постмодернізму, проаналізувати феномен постмодерністської гри та визначити її прояв в дизайні вінтажного інтер'єру (напрямки та концепції);

– виявити історико-культурний контекст розповсюдження вінтажу як напрямку в дизайні сучасного інтер'єру та виокремити методи імплементації вінтажної культури в площину дизайну;

– встановити типи вінтажного інтер'єру й визначити принципи та прийоми його формування;

– окреслити перспективи подальших досліджень.

Об'єкт дослідження – дизайн вінтажного інтер'єру.

Предметом дослідження є генеза, типи, принципи та прийоми формування вінтажного інтер'єру.

Методи дослідження. Наукову роботу побудовано на основі системно-аналітичного підходу. У дослідженні застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) та спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання (ретроспективний літературно-аналітичний огляд наукових робіт, метод термінологічного аналізу, історико-хронологічний метод, історико-порівняльний аналіз, метод типологічного, образно-стилістичного та композиційного аналізу). Комплексне використання загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання надало можливість проаналізувати сучасні тенденції та принципи і прийоми створення вінтажного інтер'єру.

Матеріали дослідження. Для аналізу обрано як приватні житлові інтер'єри, так і простори установ громадського призначення, до яких відносяться: підприємства громадського харчування, готелі, коворкінг-центри, виставково-експозиційні простори. Саме в інтер'єрах вказаних об'єктів найяскравіше простежується тенденція до активного впровадження вінтажних об'єктів, що створюють неповторні художньо-образні рішення предметно-просторового середовища.

Джерельною базою наукового дослідження стали монографії, дисертації та автореферати вітчизняних та зарубіжних дослідників, статті у фахових та

періодичних виданнях, наукові статті баз Scopus та Web of Science, публіцистичні публікації в електронній мережі Інтернет, офіційні сайти зарубіжних архітектурних компаній та дизайн-бюро.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з середини ХХ до першого десятиріччя ХХІ ст. Середина ХХ ст. досліджується в аспекті формування предметно-просторового рішення вінтажних інтер'єрів, а початок ХХІ ст. розглядається як період активного впровадження вінтажних об'єктів в дизайні предметно-просторового середовища. Дослідження означеного періоду дозволяє більш фундаментально проаналізувати зародження і становлення вінтажу в самостійний стилістичний напрямок сучасного дизайну інтер'єру.

Територіальні межі визначені специфікою наукової роботи та передбачають аналіз дизайну інтер'єру житлових та громадських об'єктів, що знаходяться в країнах Західної та Східної Європи, зокрема України, й Сполучених Штатах Америки. Означені межі зумовлені тим, що вінтаж отримав найбільш яскраве концептуальне та образне втілення в дизайні предметно-просторового середовища саме цих країн.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

уперше визначено принципи організації вінтажного інтер'єру;

- виокремлено типи вінтажного інтер'єру;
- встановлено прийоми створення вінтажного предметного наповнення інтер'єру;
- виявлено методи імплементації вінтажної культури в площину дизайнерської творчості;
- досліджено соціокультурну онтологічну проблематику стилістичного напрямку «вінтаж» в аспекті організації предметно-просторового середовища;
- визначено прояв феномену вінтажної культури періоду постмодернізму;
- встановлено історико-культурний контекст вінтажу в дизайні сучасного інтер'єру;

удосконалено термінологічний апарат дослідження. На базі існуючих тлумачень, запропоновано авторську дефініцію поняття «вінтажний інтер'єр»;

набуло подальшого розвитку дослідження імплементації вінтажної культури в площину дизайну предметно-просторового середовища. Автором розмежовано поняття «антикварні речі», «ретро-об'єкти» та «вінтажні об'єкти».

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в доповненні понятійного апарату, який стосується дослідження формування предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж»; поглибленні наукових досліджень у галузі сучасного мистецтвознавства з питань розвитку та специфіки організації вінтажних інтер'єрів; виявленні основних типів вінтажного інтер'єру; систематизації світового досвіду з формування вінтажного предметно-просторового середовища і виявленні принципів його формоутворення; визначенні та систематизації прийомів роботи з вінтажними об'єктами.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх застосування у навчальному процесі (в лекційних курсах з історії та теорії дизайну інтер'єру, в курсовому та дипломному проектуванні у вищих художніх навчальних закладах, написанні навчальних посібників та в укладенні методичних рекомендацій щодо проектування житлових та громадських інтер'єрів). Отримані результати дослідження можуть бути застосовані при розробці дизайнерських проектів та пропозицій студентів мистецьких закладах вищої освіти.

Особистий внесок здобувача. Головні наукові результати дослідницької роботи отримані автором особисто. У роботі удосконалено термінологічний апарат сучасного мистецтвознавства, а саме запропоновано визначення поняття «вінтажний інтер'єр»; проаналізовано онтологічну проблематику стилістичного напрямку «вінтаж» в аспекті організації вінтажного предметно-просторового середовища; визначені основоположні принципи формування вінтажного інтер'єру; проаналізовано та систематизовано прийоми створення вінтажних об'єктів, що є головними чинниками формування художньої образності інтер'єру; виявлені основні типи вінтажного інтер'єру.

Апробація результатів дослідження відбувалась на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції, присвяченій 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття» (Хар-

ків: ХДАДМ, 2016 р.), доповідь: *«Онтологическая основа винтажной культуры»*; II всеукраїнській науково-практичній конференції «Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності», присвяченій 15-річчю кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету (Черкаси, ЧДТУ, 26-27 квітня 2017 р.), доповідь: *«Блошиний» ринок як джерело та інструмент створення винтажних інтер'єрів (на прикладі лаунж-кафе Farsha у місті Шарм-ель Шейх)*; всеукраїнській науковій конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року (Харків, ХДАДМ, 2017.), доповідь: *«Практика старіння меблів як інструмент створення сучасних винтажних інтер'єрів»*; міжнародній науково-методичній конференції професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017» «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» (Харків: ХДАДМ, 2017 р.), доповідь: *«Меблі як інструмент створення образу винтажного інтер'єра»*; міжнародній науково-практичній конференції «Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України» (Одеса: МГУ, 2018 р.), доповідь: *«Формирование винтажного интерьера средствами мебельного дизайна»*; міжнародній науково-практичній конференції Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка «Функції дизайну у сучасному світі: виміри 2018» (Суми, 2018 р.), доповідь: *«Ресайклинг и апсайклинг в дизайне винтажного интерьера»*; всеукраїнській науковій конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року (Харків, ХДАДМ, 2018 р.), доповідь: *«Основные принципы застосування меблів при формуванні інтер'єрів в стилістичному напрямку "вінтаж"»*; International Cultural Heritage: «Research, Valorization, Promotion. 10th edition: Through Science, to Cognition of National Heritage : Program and Abstracts of the International Scientific Conference» (Chisinau, 2018 р.), доповідь: *«Vintage in the Context of the Interactions of Multi-Temporal Cultural Traditions (Case with the Interior Design)»*; міжнародній науково-практичній конференції: «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і

перспективи» (Харків, ХДАДМ, 2018 р.), доповідь: *«Основоположні принципи формування вінтажного предметно-просторового середовища»*.

Наукові результати дослідження впроваджені у практичну дизайнерську діяльність (при проектуванні інтер'єрів) та у навчальний процес (при викладанні дисципліни «Проектування» на кафедрі «Дизайн середовища» ХДАДМ).

Публікації. Основні положення наукового дослідження були оприлюднені у 15 наукових публікаціях: 5 з них у фахових наукових збірках, які входять до переліку МОН України, 1 – в закордонному науковому виданні, 9 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура і обсяг роботи. Робота містить вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел (347 поз.), класифікаційні схеми та ілюстративні таблиці (54 стор.), а також ілюстрації (291 поз. на 91 стор.). Загальний обсяг дисертації з анотаціями, списком наукових публікацій автора та додатками складає 400 сторінок, основний текст – 190 стор.

РОЗДІЛ 1

СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПИТАННЯ. ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія наукової дослідженості теми

Історія дослідження вінтажної культури налічує всього кілька десятиліть. Невелика кількість наукових розвідок у цій сфері мистецтвознавства обумовлена тим, що стилістичний напрямок «вінтаж» у дизайні предметно-просторового середовища сформувався лише з початку ХХІ сторіччя. Цей факт свідчить про те, що тема вінтажної культури, особливо в галузі дизайну інтер'єру, поки знаходиться на стадії розвитку та формування.

Дослідження імплементації вінтажної культури в площину дизайну інтер'єру базується на аналізі низки теоретичних праць, що було розподілено на групи:

- загальнотеоретичні роботи з історії та теорії дизайну і візуальної культури. В означених наукових творах розглянуто феномен дизайну і досліджено дизайн як специфічну діяльність. До цієї групи джерел можна віднести наукові праці, присвячені аналізу дизайну в соціокультурному аспекті, та теоретичні роботи, спрямовані на дослідження аксіологічних проблем дизайну. У цих працях розглядаються питання щодо соціально-естетичних цінностей дизайну, місця і ролі в культурі;

- теоретичні праці, присвячені онтології та наукові роботи з аналізу суспільних процесів сучасності і різних проявів глобалізації;

- роботи, присвячені екологічному підходу в дизайні, що є одним із провідних дизайн-напрямків сьогодення;

- дослідження, в яких подано аналіз проектної культури та концептуалізму. До цієї групи джерел можна віднести праці, в яких розглядається проблематика формування художнього образу в дизайні;

– наукові розробки, в яких схарактеризовано стилістичний напрямок «вінтаж» в індустрії моди. В означених публікаціях розглянуто вінтаж як один з основних векторів розвитку ідей та стилів у мистецтві та практиці моди ХХІ сторіччя. У цих джерелах окреслено специфіку вінтажних речей (моделей одягу);

– роботи соціологів та істориків щодо ролі «блошиних» ринків як предметної бази вінтажної культури. До такої групи джерел також можна віднести праці, присвячені питанню ставлення соціуму до речей, і дослідження з цінності антикварних і старих об'єктів предметно-просторового середовища;

– теоретичні праці, в яких досліджено історію розвитку дизайну інтер'єру і меблів і роботи, присвячені розвитку меблевого мистецтва;

– дослідження з практики реставраційних робіт у галузі меблевого мистецтва, і роботи, в яких розглядається проблематика творчої інтерпретації. Означений підхід до формування дизайн-об'єктів зустрічається в вінтажних інтер'єрах.

Для дослідження вінтажної культури в контексті організації предметно-просторового середовища, окрім розгляду літератури з дизайну інтер'єру, було здійснено аналіз загальнотеоретичних праць, присвячених фундаментальним питанням архітектури, теорії дизайну і художнього сприйняття загалом. Як загальнотеоретична наукова література, що лягла в основу цього дослідження, залучалися роботи з історії і теорії дизайну і візуальної культури таких авторів, як Р. Арнхейм [3], В. Аронов [4], [5], В. Ганзен [31], Ю. Горюнова [223], Г. Лола [98], О. Казаріна [74], С. Хан-Магомедов [148], [149] та ін. В означених працях розглядаються фундаментальні питання взаємозв'язків архітектури та дизайну, дослідження зв'язків і взаємовпливу архітектури та мистецтва, проаналізовано проблематику візуального сприйняття як цілісних об'єктів, так і мистецтва крізь призму гештальтпсихології, розглянуто питання естетичної оцінки предметного наповнення середовища.

Аналітичний розгляд дизайну як феномену здійснено в роботі теоретика Ю. Горюнової. Автор стверджує, що гармонійне поєднання естетичної

виразності об'єкту, його виробництва в промислових масштабах, масового споживання та предметно-просторового середовища життєдіяльності людини обумовлюють феноменальність дизайну. Дослідниця стверджує, що саме потреби розвитку ринку товарів масового вжитку зумовили виникнення дизайну як явища та сформували середовище для його постійної еволюції [223].

Ю. Горюнова визначила, що матеріальна культура і дизайн створюють навколишнє середовище людини. В означеному тандемі культура стає стабільним каркасом, а дизайн – «речовим наповненням», різноманітною системою предметів і їх комплексів, службовців певним процесам діяльності. Автор стверджує, що відносини дизайну і соціокультурного середовища засновані на складній системі загальнокультурних, технічних, соціально-економічних взаємовпливів. Специфіка дизайну обумовлюється як метою проектувальників (архітекторів, художників, інженерів, економістів, ергономістів і інші фахівці), так і потребами споживачів.

Дослідниця виокремила функції дизайну:

- пояснення культури через виділення її значущих цінностей в естетичній формі;
- упорядкування предметного світу і вибудовування за певним алгоритмом різних сфер людської діяльності через дизайн знарядь діяльності;
- створення умов і способів оптимального задоволення фундаментальних потреб через постійний діалог з мінливим споживачем.

Ю. Горюнова стверджує, що дизайн як самостійна проектно-художня культура, має свою професійну мову – систему наукових принципів і проектних методів, що забезпечують весь творчий процес створення дизайнерського твору, починаючи з ескізного уявлення початкового задуму окремого об'єкта і закінчуючи робочими кресленнями і діючими моделями [223].

Критичне ставлення до дизайну, як до феномену, здійснено у філософському дослідженні Г. Лоли [98]. Автор визначила, що дизайн призначений надати гідності речам, що були створені для одного дня користування. В своєму дослідженні Г. Лола озглядає перші аналітичні роботи з дизайну – концепції

Т. Веблена («компенсаторне» трактування дизайну) та В. Зомбарта (дизайн є додатком до об'єкту споживання). Автор знаходить спільні аспекти обох напрямків наукової думки, а саме «пов'язання дизайну з тим напруженням, яке виникає на кордоні багатства з бідністю, на кордоні надлишкового, марнотратного споживання і мінімальних, функціонально обумовлених потреб» [98]. Г. Лола зазначає, що історично дизайн знаходиться на кордоні між побутовою функціональністю та помпезною мистецькою надмірністю. Автор підкреслює, що найчастіше дизайн розцінюється як зв'язок профанного та сакрального, повсякденного та культурно-ціннісного. Відповідно, тематизація процесу десакралізації, здійснювана в широкому соціо-культурному контексті, явним або прихованим чином виводить до проблеми дизайну. Річ з символу перетворюється в виріб прикладного мистецтва.

В аспекті дизайну вінтажного предметно-просторового середовища, речі, що наповнюють інтер'єр, відіграють не лише функціональну роль, а й мають естетичну, змістовну, історичну та культурологічну цінності. Це свідчить про те, що сьогодні дизайн не втратив свого соціокультурного значення, своєї сакральності, а цей процес переживає певну трансформацію та набуває нової форми.

Дослідження дизайну як соціокультурного феномену здійснено в роботі О. Казаріна [74]. Автор відмічає, що на початку XXI сторіччя дизайн-проекування передбачає комплексну розробку всіх видів продукції, сприяючи досягненню оптимального співвідношення утилітарного і естетичного, технічного та людського, колективного та індивідуального. О. Казарін стверджує, що дизайн став інструментом збереження і розвитку культури. Взаємозв'язок численних сфер людської культури (філософської, наукової, технічної, естетичної, екологічної та ін.) забезпечується завдяки інтегральному характеру дизайну. З чого автор робить висновок про те, що «сучасний дизайн стає центром формування нового типу культури, нового світогляду» [74].

Одним з головних висновків наукової роботи О. Казаріна є постулат стосовно соціокультурного потенціалу дизайну, який полягає у його можливостях щодо збереження і розвитку культурних цінностей суспільства.

Комплексне дослідження дизайну здійснено в роботах українських істориків і теоретиків. Для даної наукової роботи важливим став розгляд праць харківських вчених, а саме В. Даниленка [51], [52] і О. Бойчука [19]. У своїх наукових працях В. Даниленко досліджує особливості розвитку дизайну в країнах Східної Європи. В. Даниленко розв'язав наукову проблему, що стосується розвитку дизайну України протягом ХХ сторіччя. Автором висвітлено двоїсту сутність дизайну з огляду на глобалізаційну та національну його складові й окреслено основні особливості дизайну в різних регіонах світу.

У дослідженні О. Бойчука здійснено комплексний аналіз феномену дизайну, розглянуто його історію розвитку, досліджено стилі у пластичних мистецтва та дизайні, види і напрямки дизайн-діяльності та представлені відомості про видатних дизайнерів. В процесі дослідження означеного питання та порівнянні різних визначень терміну «дизайн», автором надано тлумачення означеного поняття, а саме: «дизайн – це професійний вид проектно-художньої діяльності по створенню естетично грамотного та функціонально повноцінного предметно-просторового середовища» [19, с. 15].

Вищезазначені джерела є базовими як для первинних наукових установок, так і з інших областей гуманітарного знання, які є надзвичайно важливими для комплексного осмислення вінтажної культури в сучасному суспільстві.

Дослідження дизайну як специфічної діяльності представлено в наукових роботах теоретиків дизайну: Л. Безмоздіна [13], [14], Л. Зеленова [64], О. Іконнікова [67], [68], М. Кагана [71], [72], [73], К. Кантора [75], М. Коськова [85], [86], [87], В. Тасалова [126] та ін. В роботах означених теоретиків дизайн розглядається в різних аспектах. Так О. Іконніков розробляє питання естетичної цінності предметно-просторового оточення, М. Каган і М. Коськов звертаються до проблем комплексної оцінки якості в дизайні, а В. Сидоренко досліджує дизайн як особливу проектну діяльність.

Загальнотеоретичні дослідження дизайну в широкому соціокультурному аспекті були здійснені в роботах О. Генісаретського [38], [39], [40], В. Глазичева [41], [42], В. Сидоренка [121], [122], [123] та ін. В наукових розробках даних вчених був виявлений не лише вплив дизайну на різні сфери культури, а

й визначено його гуманістичну складову. Окремим значенням даних теоретичних праць є розробка концепції «проектної культури» та напрямку концептуалізму.

Великим узагальнюючим твором по теорії та історії дизайну є робота В. Глазичева [42]. Різноманіття світових теоретичних праць з дослідження специфіки дизайн-діяльності дозволило В. Глазичеву виявити основні теоретичні концепції відомих західноєвропейських та американських теоретиків: Г. Рід визначив дизайн як вищу форму мистецтва, як незалежну сверхпрофесію, вільну від вузькоспеціалізованого професіоналізму. Дослідник прирівнює об'єкти дизайну до продуктів абстрактного мистецтва в графіці та пластиці.

Дж. Глоаг дотримується прагматичного погляду на дизайн, оцінюючи його комерційну сторону як результат «ефективного з'єднання тренованої уяви і практичної майстерності». Автор визначає дизайн як службу в системі промислового виробництва.

В. Глазичев вказує на те, що Дж. Нельсон розглядав дизайн і як позбавлену героїзації професію (яка мала створювати комфортні умови життєдіяльності людини), і як внутрішньо вільну творчу діяльність, і як спосіб професійного самовираження художника в сучасному світі, і як особливу форму масового мистецтва. Слід зазначити, що розглядом дизайну як способу реалізації художнього потенціалу та створенням світу нових і прекрасних речей займався Дж. Понті. А відомий теоретик Т. Мальдонадо розглядав дизайн як специфічну художню творчість, естетичний і етичний ідеал якої полягає в створенні програми «очищеного» дизайну, заснованого на чіткій науковій методології [116].

Аналіз вищезазначених теоретичних концепцій дозволив В. Глазичеву розкрити розуміння соціальної природи дизайну. Актуальність означеної проблематики зумовлена тим, що дизайн-технології активно використовуються у всіх видах проектної практики і проектної культури, що має соціальне спрямування та втілюється через діяльність дизайнерів-проектантів, менеджерів та споживачів дизайн-продукції.

В своєму дослідженні В. Глазичев ставить питання щодо можливостей дизайн-діяльності та визначає ряд протилежних умов, які дизайн задо-

вольняє: «обслуговування будь-яких запитів та потреб споживачів; самовираження внутрішньо вільного художника; філософія управління; ліквідація хаосу форм; створення хаосу форм; розвиток суспільства; збереження «статусу кво»; забезпечення комерційного успіху; створення вічних культурних цінностей; розділ масового мистецтва; просто нове явище; нормальна технічна операція» [116, с. 56]. В результаті цього В. Глазичев приходять до висновку, що немає єдиного дизайну.

Важливим аспектом розгляду феномену дизайну стало дослідження його аксіологічних проблем. Означене питання присвячено соціально-естетичним цінностям дизайну, його місця і ролі у суспільстві та є предметом теоретичних досліджень Т. Балланд [9], Т. Бистрової [24], Г. Краснобородкіної [89] та ін.

Теоретик Т. Балланд стверджує, що в дизайні поєднуються прагнення до гармонізації, естетичної наповненості та функціональної організації інтер'єру. Вплив дизайну на розвиток предметного наповнення матеріально-художньої культури спостерігається на початку ХХІ сторіччя. Формуючи середовище життєдіяльності людини, дизайн може посприяти зміні світосприйняття людини, її ціннісних орієнтирів, установок або ідеалів [9, с. 16]. В цьому вбачається/ прослідковується соціокультурний контекст дизайну, який обумовлює його цінність.

Науковець, досліджуючи соціально-естетичні цінності дизайну, зазначає, що одним з головних завдань дизайну є не лише задоволення естетичних потреб людей через гармонізацію предметно-просторового середовища, а й здійснення масової культурно-естетичної комунікації. Автор визначає, що утилітарність дизайн-об'єктів складається з технічної досконалості та естетичної привабливості. На користь цього постулату вказує дослідження історії розвитку матеріальної культури в індустріальних державах, де прослідковується пошук гармонійного співвідношення утилітарного навантаження та художньо-естетичної виразності [9]. Дизайн-об'єкти формують тип художнього смаку людини-споживача-відвідувача. А в аспекті організації інтер'єрного простору, дизайн впливає не лише на сферу художньо-естетичного сприйняття оточуючого середовища, а забезпечує зручність перебування у просторі, комфорт

сприйняття предметного наповнення інтер'єру та реалізує функціональне навантаження. Означений комплекс завдань, що ставляться до дизайну інтер'єру, безсумнівно, вказує на його цінність та важливу роль в процесі організації комфортного та естетично наповненого предметно-просторового середовища [22, с. 12-42].

Соціально-естетична цінність дизайну середовища в стилістичному напрямку «вінтаж» яскраво проявляється в організації інтер'єрів підприємств громадського харчування. Означені простори, при формуванні конотацій з певним історичним періодом або географічним регіоном, являють собою осередок соціальної комунікації та можуть здійснювати просвітницьку, культурологічну та виховну функції.

Поліфункціональність дизайну предметно-просторового середовища в проектній культурі ХХ сторіччя була досліджена Г. Краснобородкіною, яка визначила, що показниками розвитку дизайну, багатоманітності його феноменів і активного впливу на людину стали зміни, які відбуваються в предметному оточенні середовища життєдіяльності людини наприкінці ХХ – початку ХХІ сторіччя. Г. Краснобородкіна вказує на те, що досягнення дизайну обумовили значимість сучасного соціального прогресу. Означена «обставина якісно змінює роль дизайну в сучасному суспільстві і, разом з тим, незмірно ускладнює, розширює дизайнерську діяльність, поглиблюючи її соціальний зміст» [89].

Автор зазначає, що дизайн є формою планування основних соціально-онтологічних вимірів життя людини. Дизайн відігравав важливу роль в процесі розвитку культури ХХ сторіччя та має безсумнівне значення на сучасному етапі існування суспільства.

За визначенням Г. Краснобородкіної дизайн є особливою творчою діяльністю з проектування елементів середовища і їх комплексів, що гармонізовані з людиною. Означені елементи реалізуються засобами сучасного промислового виробництва та відповідають соціальним та культурним цінностям. Автор вказує на зв'язки дизайну з духовною та художньою складовою культури, які втілюються в естетичній організації предметно-просторового середовища.

Виявлення місця дизайну в системі людської діяльності дозволяє зрозуміти його як явище культури [89, с. 3–5].

Комплексне дослідження сутності та специфіки дизайну було здійснено Т. Бистровою, яка у своїй роботі узагальнила множинні теоретичні мистецтвознавчі підходи з характеристиками дизайну, та визначила рівні, за якими можна досліджувати даний феномен (в широкому розумінні):

- дизайн як продукт конкретної культури, з її технологічністю, високим рівнем індустріалізації і урбанізації, орієнтацією дизайну на створення принципово нового, раціонального середовища проживання, що формує новий образ життя і стиль мислення людей;

- дизайн як соціокультурна система, що включає в себе не тільки творців і споживачів, а й інститути експертизи, виставки, музеї дизайну, а також інфраструктуру по його відтворенню та обслуговуванню;

- дизайн як особливий вид творчої предметної діяльності, яка відбувається в жорстких рамках технічного завдання, бюджету, очікувань замовника і споживача;

- дизайн як особлива професійна та освітня сфера («дизайн освіта»);

- дизайн – особливий тип проектного мислення, який орієнтовано на задоволення предметних і духовних потреб людини в гармонійному предметному оточенні;

- дизайн як особливий метод (комплекс методів) проектування і створення об'єктів, який може бути використаний і в інших сферах людської діяльності (рекламі, іміджмейкінгу тощо), які передбачають наявність проектності та моделювання [24].

З вищезазначеного можна зробити висновок, що сучасний дизайн вінтаж-ного предметно-просторового середовища можна розглядати одразу на кількох рівнях – і як продукт культури періоду посмодернізму, і як соціокультурну систему, і як особливу сферу професійної діяльності (при виявленні принципів та прийомів формування вінтажного інтер'єру).

Т. Барсукова визначає, що дизайн є предметною формотворчою діяльністю по створенню речей і систем речей, які гармонізують буття людини і її взаємодію з іншими людьми, закономірно продовжує процес досягнення тілесно-духовної відповідності між об'єктом (рiччю) та людиною. Дослідниця розглядає під об'єктом (рiччю) затребуваний предмет, з яким співiснує, взаємодіє людина в процесі своєї життєдіяльності [10, с. 42].

За визначенням Т. Барсукової, в своїй практичній діяльності дизайнер має проектувати не стільки предмет, скільки взаємини людини з ним, формувати матеріально-духовні зв'язки користувача та предмету в усьому їх багатстві та розмаїтті. А це неможливо без досить повної інформації, що характеризує зв'язки і відносини, укладені в системі «людина – предмет – середовище».

Т. Барсукова зазначає, що історія ставлення людини до свого предметного оточення є одним з найменш досліджених питань. Проте, ознайомлення з історичний досвідом формування предметно-просторового середовища дає багатий матеріал для його осмислення, узагальнення та послідуочого застосування в проектній діяльності. В сучасній культурі дизайнер моделює не тільки форму об'єкту, а й формує матеріально-духовні зв'язки людини з нею. Матеріальний об'єкт стає елементом зав'язку між природою та культурою.

При дослідженні об'єктів на різних етапах розвитку культури, автор визначила такі його особливості:

- матеріальний об'єкт в культурі створюють механізм передачі та успадкування досвіду життєдіяльності в усій його повноті;
- ставлення людини до матеріального об'єкту відтворює ставлення до себе/до іншого та залежить від самосвідомості;
- сутність матеріального об'єкту може «затемнюватись» соціальними, політичними, релігійними обставинами;
- в історії культури простежується тенденція все більш індивідуалізованого сприйняття матеріального об'єкту [10].

Дослідження особливостей роботи з речами (об'єктами) є необхідним для даного наукового дослідження, що обумовлено специфікою обраної теми.

Формування вінтажного інтер'єру базується на роботі з об'єктами (історичними або репліками). Саме аутентичні речі або стилізовані під історичні об'єкти створюють необхідне середовище, формують певну атмосферу та настрій вінтажного інтер'єру.

В аспекті формування вінтажного інтер'єру важливу роль відіграє робота з об'єктами, аутентичними речами, які є носіями певної культури та відображенням регіональних традицій.

Аналіз теоретичних праць та розгляд прикладів різноманітних дизайн-об'єктів дозволяє стверджувати, що дизайн має гуманістичну направленість, що вказує на його важливе місце в культурі.

Дослідниця О. Фандеєва стверджує, що ускладнення сьогоdnішнього світу та розширення інформаційного поля культури змінили ціннісно-сміслові та естетичні параметри функціонування предметно-просторового середовища. Реакцією на ці зміни став дизайн, який сформував простір для людської діяльності, спрямованої на гармонізацію середовища [145]. Основними соціокультурними відносинами в дизайні стали «естетичне» та «функціональне» (утилітарне). Поєднання даних категорій стало центром аксіологічної рефлексії теоретиків архітектури та дизайну. О. Фандеєва стверджує, що дизайн є поєднанням практичної та художньо-технічної діяльності. Аналіз його історичного розвитку, як культурного явища, дозволив встановити, що дизайн не є абстрактним поняттям, а існує як форма речі/ об'єкту та володіє певними засобами виразності: об'єм, простір, пластика, метро-ритмічні закономірності, фактура, колір тощо. Означені дизайн-засоби підпорядковуються ергономіці та завданням технічної естетики, що спрямовані на комфорт та зручність користування об'єктом.

За визначенням О. Фандеєвої, задоволення естетичних потреб людей в різних сферах їх практичної життєдіяльності за допомогою закономірної впорядкованості та гармонізації предметно-просторового середовища – одне з головних професійних завдань дизайну. В своїй роботі автор визначає роль дизайну як здійснення масової культурно-естетичної комунікації, що формує через об'єкти дизайнерської діяльності певний тип художнього смаку спожив-

вача. Розглядаючи оцінювання якості утилітарних об'єктів, що складається з двох складових – технічної досконалості й естетичної привабливості, автор стверджує, що вся історія розвитку матеріальної культури в індустріальних державах є пошуком оптимального співвідношення утилітарного навантаження та художньо-естетичної виразності [145].

Специфіка об'єкту нашого наукового дослідження зумовила звернення до низки джерел, присвячених питанню онтології. До цієї групи теоретичних праць належать розробки філософів, які розглядали проблеми буття: Ф.Ажимов [1], Н. Гартман [32], [33], В. Губін [48], О. Доброхотов [57], [58], В. Рубашкін [117], В. Шохин [159] та ін.

Онтологія (від грец. *ὄντος* – суще і *λόγος* – слово, поняття, учення) – учення про буття як таке; розділ філософії, що вивчає фундаментальні принципи буття, найбільш загальні сутності й категорії сущого [275].

Н. Губін визначає, що в сучасній європейській філософії проблема буття залишається фундаментальною, де «суще» є сукупністю навколишніх речей, а «буття» – це чисте існування, яке не має причини. Н. Губін зазначає, що оскільки буття відкривається тільки людині й тільки через його мислення, то спроба осягнення буття є спробою долучитися до істинного існування, набуття самобутності, свободи [226].

В. Миронов та О. Іванов зазначають, що онтологія є розділом метафізики, націленим на виявлення загальних закономірностей буття як такого, не важливо про який різновид буття йдеться – природне, культурно-символічне, духовне або особистісно-екзистенціальне. Дослідники вказують на те, що будь-яка онтологія спрямована на виявлення загальної структури й закономірностей розвитку речей і процесів як таких [268].

Проблематикою розроблення онтологічних категорій буття займався Н. Гартман, який критикував попередню філософію за те, що вона переносила категорії одного «шару» (наприклад, категорії, що стосуються природи та природознавства) на інший «шар» буття (наприклад, на сферу духу). Н. Гартман називав «Натурфілософію» частиною онтології, що є вченням про категорії

фізико-матеріального й органічного шарів буття. Означені категорії Н. Гартман розподілив на групи: 1) категорії виміру, до яких належать простір, час в їх натурфілософском аспекті, простір, вимір, маса, величина, рух; 2) космологічні категорії – відношення, процес, стан, субстанціональність, причинність, взаємодія, динамічна рівновага; 3) органоологічні категорії – життя, форми і процеси життя, збереження форми і процесу, органічна детермінація, рівновага відтворення і смертності тощо [274].

Нова онтологія Н. Гартмана вбачає поєднання «побудови» (об'єкту) і «процесу». Усе, що реально існує, знаходиться в становленні, воно має своє виникнення і знищення. Будова реального світу має форму нашарування. Кожен шар є цілим порядком сущого. Н. Гартман виявив чотири головних шари: фізично-матеріальний; органічний-живий; душевний; історично-духовний [220].

Важливим аспектом у цьому науковому дослідженні є ознайомлення з проблемами, що розглядає онтологія мистецтва, де одним із головних питань є визначенням способу буття художнього твору як чуттєво-матеріального об'єкту. Тут мова йде про онтологічний статус мистецтва, ступеня об'єктивності його змісту, форм його залежності (незалежності) від сприйняття суб'єкта та історико-культурного контексту. Будь-який твір мистецтва може бути так чи інакше представлено як об'єктивно існуючий текст, що володіє відповідною матеріальною оболонкою і структурою [272], [273].

Дослідження онтології в контексті розгляду вінтажної культури дозволило ширше поглянути на образу проблематику та проаналізувати вінтажні об'єкти як носії певного змісту та цінності.

Стилістичний напрямок «вінтаж» як складне і багатогранне явище дизайну детермінується цілою низкою соціокультурних чинників, і тому виникла необхідність звернення до різних наукових дисциплін: культурології, філософії, соціології та психології. Ці дослідження дозволили зрозуміти в широкому культурологічному контексті соціокультурну проблематику вінтажу, і вже після спроектувати це розуміння на галузь інтер'єрного дизайну. Серед авторів, які розглядали суспільні процеси сучасності, різні прояви глобалізації і її альтернативних, найчастіше, субкультурних, рухів, що визначили соціокуль-

турні проблеми сучасного соціуму, важливими для нашої наукової розвідки стали роботи Р. Абдєєва [199], А. Байчорова [8], Ж. Бодріяра [17], [18], Д. Гавра [30], Г. Сіммела [187], А. Уткіна [144], Л. Фонтейна [168] та ін.

У дослідженні Ж. Бодріяра розглянута можливість суміщення оригінальних і стилізованих елементів, використання автентичних об'єктів і симулякрів для формування єдиного простору [17]. Така тенденція відображає загалом постмодерністську реальність сучасності й узгоджується з мовою стилістичного напрямку «вінтаж». Ознайомлення з великою кількістю реалізованих об'єктів дало змогу стверджувати, що саме такий підхід є одним з основоположних у процесі формування вінтажного інтер'єру.

Одним із ґрунтовних досліджень питання глобалізації є робота А. Уткіна, в якій автор визначив глобалізацію як домінуючу міжнародну систему, що набула чинності після Холодної війни. За ствердженням А. Уткіна, глобалізація є поєднанням національних економік в єдину загальносвітову систему, засновану на легкості переміщення капіталу, інформаційній відкритості світу, швидкому технологічному оновленні, зниженні тарифних бар'єрів і лібералізації руху товарів і капіталу на основі комунікаційного зближення, планетарної наукової революції, міжнаціональних соціальних рухів, нових видів транспорту, реалізації телекомунікаційних технологій та інтернаціональної освіти. Особливе місце автор виділяє застосуванню інноваційних технологій у процесі виробництва, менеджменту, організації та комунікацій на рівні корпорацій, суспільства й держави [144].

Глобалізаційні процеси впливають на суспільство, змінюють погляди на життя та формують громадську думку. Д. Гавра у статті «Громадська думка і влада. Режими і механізми взаємодії» визначив систему критеріїв, на підставі яких розрізняються між собою окремі режими взаємодії та окреслив різні режими комунікації суспільства та влади (патерналістичний режим влади щодо громадської думки, режим співробітництва, тиск громадської думки, диктатура громадської думки). Проблематика комунікативних процесів була розглянута Д. Гаврою у книзі «Основи теорії комунікації» [29], в якій автор дослідив співвідношення теорії комунікації з філософією, психологією та лінгвістикою.

Окрему увагу дослідник приділив питанням інформаційного суспільства, його сутності, підходам, характеристикам і соціально-комунікативним технологіям та їх типології.

Осмисленням питання філософії інформаційної цивілізації було здійснено Р. Абдєєвим, який зазначив, що в епоху науково-технічної революції відбувається перегляд кардинальних наукових концепцій, які розширюють межі людського пізнання. Дослідник відмічає, що зміна світогляду на початку ХХІ сторіччя зумовлена революцією в галузі комунікацій та інформації. Тотальна комп'ютеризація, упровадження й розвиток новітніх інформаційних технологій призвели до еволюції у сферах освіти, бізнесу, промислового виробництва, наукових досліджень і соціального життя. Р. Абдєєв зазначає, що інформація перетворилася на глобальний невичерпний ресурс людства, яке вступило в нову епоху інтенсивного освоєння цього інформаційного ресурсу й «нечуваних можливостей» феномена управління [199].

Р. Абдєєв стверджує, що процеси глобальної самоорганізації людського суспільства здійснюються в боротьбі між соціальними системами і державами, громадськими класами, націями або змаганням компаній за досягнення кожної зі сторін своїх цілей та інтересів. Виходячи з цього, автор виділив нові прогресивні тенденції в розвитку земної цивілізації:

- зростання пріоритету загальнолюдських цінностей та ідеалів, які поступово стають орієнтирами у взаєминах між народами;
- концепція природозбереження, перехід до безвідходних технологій, що забезпечує екологічний добробут і виживання людства;
- роззброєння, прагнення до миру між народами;
- тенденція інтеграції держав, їх економіки й культури, співробітництво народів задля прогресу людства, збереження життя як найвищої цінності [199].

Тенденція взаємозв'язків держав, окрім економічних і політичних аспектів, відображається у привнесенні історичної спадщини однієї культури в іншу, зокрема через особливості формування предметно-просторового середовища та

характерних рис його оздоблення. Одним із напрямків реалізації цієї концепції є етнокультурний вінтаж.

Серед вищезазначених тенденцій концепція природозбереження знайшла своє відображення як в окремому напрямку екодизайну, так і в створенні вінтажного інтер'єру. Означена концепція втілюється через такі напрямки, як ресайклінг та апсайклінг.

Екологічний підхід у дизайні середовища найчастіше розглядається з позиції виробництва об'єктів із вторинної сировини або використанні екологічно чистих обробчих матеріалів. У промисловому дизайні, окрім концепції ресайклінгу, розробляються проекти, спрямовані на мінімізацію витрат енергії та розробки в галузі оптимізації процесу виробництва. В архітектурі такий підхід проявився через застосування екологічно чистих матеріалів, адаптацію будівлі до природного ландшафту, створення максимально комфортного середовища для життєдіяльності людини.

Сучасні дослідники М. Панкіна та С. Захарова розглянули основні принципи екологічного підходу в дизайн-проектуванні архітектурного середовища. Вони визначили два основні рівня архітектурно-екологічного формування простору: методологічний і практичний. Методологічний рівень екологічного моделювання архітектурного простору відображає загальні тенденції розвитку екологічного підходу в архітектурі [279].

В. Іовлев запропонував основні методологічні принципи формування екологічного простору:

- принцип цілісності та єдності людини і простору, їх органічної взаємодії та узгодженості;
- принцип екоциклічності, що виявляється в зовнішній і внутрішній мінливості, динамічності, пластичності, координованості, узгодженості ведучого природного ритму і підлеглих йому життєдіяльності людини і ритму архітектурного простору;
- принцип нормативності простору з урахуванням позитивних і негативних якостей і пограничних станів, пов'язаних з адаптаційними можливостями

людини. Оцінка передбачає відображення низки чинників гармонійної організації середовища, зокрема й естетичних;

– принцип унікальності простору, що формується в конкретній ситуації місця-часу, передбачає врахування соціальних умов та особливостей окремої людини, властивий народній культурі й етнічному простору [279] (Табл.А.1.1.3).

Вищезазначені принципи формування предметно-просторового середовища застосовуються не лише для вирішення архітектурних завдань, а й наявні при організації інтер'єрного простору.

Екологічний підхід у дизайні інтер'єру реалізується в рамках проектної культури періоду постмодернізму.

Питанням генезису проектної культури та дослідженнями естетики дизайнерської творчості займався В. Сидоренко, який у своїй роботі 1990 року відмітив вступ проектної культури в фазу постмодернізму. Дослідник визначив, що означений перехід було зумовлено негативними наслідками науково-технічного прогресу, що зазначили такі науковці, як О. Шпенглер, Н. Бердяєв, Л. Мемфорд, Р. Гвардіні й ін. Автор зазначив кризу модернізму, коли творча діяльність зайшла в суперечність із життям, що призвело до необхідності її трансформації. В. Сидоренко вказує на те, що в результаті цієї кризи з'явився дизайн, метою якого стало подолання розриву між «красою» і «користю» в проектній культурі [292].

За визначенням О. Генісаретського, сутністю проектної культури є концептуалізм, що становить загальну творчу установку. Дослідник зауважує, що «проектна культура – це вищий рівень сфери дизайну, який надбудовується над поточним проектним процесом перетворення та/або відтворення середовища» [284].

Проектна культура містить:

– *Екологічну складову*, що втілюється через ціннісно-значущі образи предметно-просторового середовища, що проектується. Означені образи можуть бути органічними, природними (які виникли самі собою в ході історичного розвитку середовища) або штучними, спеціально розробленими

(вбудованими в простір за волею проектувальників). У цьому аспекті важливим є їх принципова віднесеність і приналежність до обраного середовища.

– *Концептуальну складову*, що реалізується у творчих концепціях і програмах. Означені елементи є змістом творчої свідомості та творчої волі. У творчих концепціях і програмах виражені ціннісні орієнтації суб'єктів проектування.

– *Аксіологічну складову*, яка прослідковується в мислимих, чуттєвих цінностях цієї проектно-культури й ціннісних станах творчої свідомості/ волі, що є необхідними для особистісної реалізації проектного процесу [284].

Аналіз проблематики та розвитку проектно-культури висунулися на перший план науки про дизайн у зв'язку з дослідженням взаємозв'язків способу життя та предметно-просторового середовища. Науковцями встановлено, що чим глибше розуміння соціально-екологічних, етнокультурних і духовно-практичних функцій середовища, тим сильніше потреба в більш вільному володінні проектно-концептуальним усвідомленням цих функцій і пов'язаних із ними цінностей. Іншими словами, орієнтація дизайну на процес удосконалення способу життя вимагає більш гуманітарно розгорнутої проектно-культури, ніж це було властиво на практико-методичному та дизайн-програмному етапах її розвитку [284].

Дослідження реалізованих проектів вінтажних інтер'єрів дає змогу стверджувати, що соціально-екологічні, етнокультурні й духовно-практичні функції середовища найбільш яскраво проявляються саме в цих просторах. Означений комплекс функцій інтер'єру втілюється через формування певної концепції проекту.

Науковці зазначають, що під концептуалізмом часто розуміють спрямованість на інноваційні процеси. О. Генісаретський указує на те, що виявлені зв'язки не є обов'язковими. Автор наводить приклад різноманітних «репродуктивних концепцій, які мають конотації з конструктивізмом, супрематизмом й іншими стилістичними напрямками формоутворення. У концептуалізмі мова йде не про однозначність продуктивності / репродуктивності, а в прагненні орієнтуватися на певну основу своєї проектно-творчості. У концептуалізмі

проявляється рефлексивність культури, в якій простежується актуалізація або деактуалізація тієї чи іншої творчої концепції та пов'язаних із нею прийомів формоутворення. З позиції аксіології, процес актуалізації/ деактуалізації є переоцінкою цінностей, зміною ціннісної орієнтації. Переоцінка цінностей є процедурою переорієнтації або перебудови ціннісних систем культури, що «виникла в ідейному контексті «рефлексованого традиціоналізму» (Аверинцев 1986) і пов'язана з «аксіофікацією культури» (Генісаретський, 1985), у результаті чого вона стала сприйматися як простір, в якому створюються, зберігаються і затребуються різні культурні цінності (Генісаретський, 1987)» [284].

Сучасна постмодерністська проектна практика характеризується різноманітністю концептуальних рішень для формування предметно-просторового середовища й об'єктів, що його наповнюють. Означений плюралізм обумовив виявлення теоретиками-мистецтвознавцями типології концепцій:

- *тема*, що є виразом аксіоматичного стану автора;
- *світоглядне знання-образ, знання-бачення*, утілене в погляді, підході, зацікавленій увазі автора до справ світу. Знання є виразом аксіоматичного стану;
- *вигляд*, який утілюється через форму, що є засобом й умовою художнього перетворення дійсності;
- *річ*, що є складовою життєвого світу людини й повідомленням про стан справжнього буття.

«Тематичний, світоглядний, оформлювально-виразний та онтологічний типи концептуальної орієнтації творчості втілюються через різні виміри проектної культури, різні способи взаємозв'язку її концептуального і аксіологічного аспектів» [284].

Дослідження світових прикладів формування дизайну інтер'єру в стилістичному напрямку «вінтаж» дозволило встановити, що одним із найголовніших чинників формування означеного предметно-просторового середовища є створення концептуальної художньо-образної системи. Оскільки інтер'єрне середовище передбачає наявність певних функціональних якостей, то постає

питання розгляду праць для аналізу гармонійного поєднання утилітарної складової об'єктів та їх художньо-естетичного наповнення.

Питаннями та проблематикою дослідження художнього образу в дизайні займалися Н. Воронов [27], [28], Г. Демосфенова [54], Є. Жердєв [62], [63], К. Кондательєва [83], [84], О. Рубін [118], В. Сидоренко [123], О. Чепурова [151], С. Хан-Магамедов [148] та ін.

Дослідження формування художнього образу в дизайні інтер'єру здійснила О. Чепурова, яка зазначила, що дизайн є творчістю, спрямованою на створення нових образів. Виявлені образи з часом змінюються, тому науковець вказує на їх динамічність і визначає, що основою образу в дизайні є функція та винахід. О. Чепурова вказує на те, що питання створення художнього образу в дизайні стало актуальним лише наприкінці ХХ сторіччя. Автором було здійснено естетико-проектне осмислення означеної проблематики та визначено, що основне завдання дизайну предметно-просторового середовища полягає в більш широкому розумінні його ролі у безпосередньому формуванні образності простору й об'єктів, що його наповнюють [151].

Дослідниця наводить визначення поняття художнього образу, що є всеохоплювальною категорією художньої творчості; притаманною мистецтву формою тлумачення, інтерпретації та освоєння життя шляхом створення об'єктів, які мають естетичний вплив; спосіб існування твору, взятий зі сторони його виразності, враження та значення. Науковець зазначає, що в загальному розумінні художній образ є засобом досягнення гармонії між природними явищами та людською діяльністю [151].

О. Чепурова вказує на те, що в онтології, семіотиці, гносеології та естетиці художній образ – це організм, який створює враження краси в силу єдності й осмисленості/ розуміння своїх частин. Автор зазначає, що художній образ формується на основі двох складових, а саме: метонімії (частина або ознака цілого) та метафорі (асоціативне поєднання різноманітних об'єктів). Співвідношення означених понять в аспекті формування художнього образу в дизайн-об'єктах досліджував Є. Жердєв [62].

О. Чепурова порівнює образ та знак і визначає, що образ ширше знаку у відображенні та передачі об'єктивних форм життя. Першоджерелом будь-якого перетворення дійсності є задум – образ майбутнього об'єкту. Науковець, розглядаючи тлумачення образу в мистецтвах, розподілила їх на зображальні та виразні. О. Чепурова вказує на те, що образна сфера твору формується одразу на декількох рівнях свідомості: відчуття, інтуїція, уява, логіка, фантазія, думки. У той час як візуальне, вербальне та звукове зображення художнього твору не є копією дійсності. З чого автор робить висновок про релевантність образу та множинність художніх образів однієї й тієї ж дійсності [151]. Означене тлумачення автора демонструє, що для формування художнього образу вінтажного інтер'єру можливо апелювати до одного регіону або історичного періоду та створювати кожен раз різні образи предметно-просторового середовища.

Процес створення образу має певні форми відображення та емоційно-образний зміст. О. Чепурова зазначає, що в дизайні кожна нова функціональна структура призводить до створення нового образу, що зумовлює її специфіку – динамічність розвитку образу.

Для вінтажного інтер'єру образність є основоположним чинником і відправною точкою, оскільки саме на образній складовій, асоціативному ряді та конотаціях із певним історичним минулим формується предметно-просторове середовище у цьому стилістичному напрямку.

Створення образності вінтажного предметно-просторового середовища базується не лише на загальнокомпозиційних засадах, таких, як метро-ритмічні закономірності, пропорційність, сомасштабність елементів тощо, а й на застосуванні унікальних об'єктів (історичних артефактів або їх копій, реплік, інтерпретації та трансформацій). До означених об'єктів можна віднести твори меблевого та декоративно-ужиткового мистецтва. Такі об'єкти не лише формують образ певної епохи і регіону, а й є носіями певної культури (якщо в інтер'єрі було застосовано аутентичні об'єкти) і несуть функціонально-утилітарне навантаження.

За визначенням Є. Жердева, однією з якостей утилітарних об'єктів є суміщення двох образів [62]. Означене поєднання прослідковується у вінтажних об'єктах, створених на основі авторської інтерпретації історичних об'єктів.

Художньо-образне моделювання вінтажного інтер'єру спрямовано на створення емоційно-комфортабельного середовища життєдіяльності людини. Для вінтажних об'єктів, що формують простір, характерним є створення атмосфери тепла, духу житла, символізму. У ХХ сторіччі з розвитком науково-технічного прогресу означені аспекти відійшли на задній план. Більш важливим стали зручність виготовлення, ергономічність і конструктивність. На основі означеного конфлікту функціональності й естетичності, почали виникати утилітарні концепції дизайн-форми, що стала основою в технологізмі, конструктивізмі та функціоналізмі.

Питання співвідношення мистецтва й техніки постало ще у ХІХ сторіччі та знайшло своє відображення в роботах Дж. Рескіна, У. Морріса, П. Беренса та ін., які вважали, що слідування лише функціонально-утилітарним і матеріальним цілям не може створити ніяких культурних цінностей, а поєднання з художньою образністю забезпечить створення естетично цінного об'єкту [151].

Функціоналістичні розробки першої третини ХХ сторіччя затвердили нові принципи формоутворення, де тектонічна правдивість стала стратегією, а художня форма дорівнювалася технічній (принцип Саллівена «форма слідує за функцією»). В. Гропіус зазначав, що технічні інновації, спочатку були засобами для досягнення певних цілей, а згодом протиставили себе всьому сутнісному та стали самоціллю [47]. О. Іконніков указує на те, що функція стала еквівалентом утилітарної доцільності [67], а В. Тасалов стверджує, що технократичне мислення спустошувально діє на культуру [126].

Тож проблематика експансії технологій поставила питання щодо збереження традиційних форм ручного виготовлення об'єктів матеріального світу з їх унікальністю й особливим колоритом. На початку ХХІ сторіччя саме вінтаж став одним із головних стилістичних дизайн-напрямків, що протистоїть технологізації, глобалізації та уніфікації. Означена противага формує важливу роль,

яку відіграє вінтаж у сучасних мистецьких, естетичних і соціокультурних аспектах.

У загальному вигляді тематика вінтажного інтер'єру розглядається в книгах публіцистичного характеру і статтях в електронній мережі Інтернет. Однак у цих ресурсах відсутній аналіз дизайну інтер'єру, не виявлено принципи і прийоми його організації. Науковими дослідженнями проблематики вінтажу, як однієї із сучасних тенденцій в галузі культури, стали займатися зарубіжні мистецтвознавці й історики моди. У роботах В. Дюпре [60], А. Лінч та М. Штрауса [176], Є. Мейсон [177] та ін. розглянуто значення вінтажу в сфері індустрії моди.

Робота В. Дюпре є публіцистичним твором оглядового характеру, присвяченому вибору вишуканих вінтажних моделей. Ця книга є посібником для створення гармонійного образу через застосування вінтажних елементів одягу й аксесуарів.

Тематика вінтажних моделей у дизайні одягу була розглянута Є. Мейсон, яка вивчала вишуканий одяг, виконаний у стилістичному напрямку «вінтаж». За визначенням автора, сучасна тенденція збирання елегантних моделей на аукціонах популяризує концепцію звернення до стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні одягу. Робота Є. Мейсон спрямована на розгляд системи аукціонних домів і практики купівлі вінтажних моделей.

У статті А. Лінч та М. Штрауса зазначається, що зміна тенденцій у моді завжди відображала масштабні соціальні й культурні зміни. Автори вперше здійснили мультидисциплінарний підхід для вивчення зміни моди, об'єднавши теорію культурологічних, соціологічних, психологічних, мистецтвознавчих досліджень і досліджень у галузі індустрії моди. А. Лінч та М. Штраус розглянули основні проблеми моди й ідентичності, такі, як раса, стать і споживання з різних дисциплінарних кутів, що дозволило здійснити критичний огляд на обрану галузь і визначити, як і чому стилі одягу й культурні практики мають циклічність [176].

Важливим для нашого дослідження стали праці, присвячені різноманітним осмисленням прояву вінтажної культури в різних сферах діяльності люди-

ни. Означена проблематика розглянута в роботах таких дослідників, як Р. Барт [163], Ф. Буше [163], О. Вайнштейн [25], К. Гейл [37], Д.Елснер і Р. Кардинал [166], Х. Коду та М. Річард [172], С. Мілбенк [178], М. Мюррей [181] та ін.

Грунтовною працею з аналізу систем мод є збірка есе «Система Моди» Ролана Барта [11], в яких розглядається семіотика культури. Означена публікація є монографією, присвяченою семіотиці моди, її опису в мас-медіа, перекладу зорових образів на мову словесних знаків і соціальних цінностей.

Окрім вищезазначених робіт, дослідження імплементації стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні одягу також було здійснено східноєвропейськими вченими. Найвагоміший внесок у теорію вінтажної моди здійснили Є. Козлова [78–81], Н. Чуприна [154], [155] і Ю. Курамшина [91].

Є. Козлова розглянула вінтаж як один з основних векторів розвитку ідей та стилів у мистецтві та практиці моди ХХІ сторіччя. У своєму дослідженні автор під «вінтажними предметами» розуміє одяг, який має візуальну та художню ідентифікацію стилю, що чітко асоціюється з тією або іншою епохою в моді або зі впізнаваним оригінальним стилем конкретного Будинку мод. За визначенням Є. Козлової, класичні вінтажні речі відповідають естетичним поглядам певного періоду. Науковець визначає, що вінтажний одяг пройшов шлях від символу матеріальної неспроможності до метафори художньої індивідуальності у формуванні зовнішнього вигляду людини. Автор указує, що на сьогоднішній момент для визначення вінтажу важливим стає історико-культурний контекст, оскільки цей феномен змушує розглянути проблему співвідношення символу та образу в моді, де одразу поєднуються спосіб вибудовування відносин з історією та створення індивідуального образу [78].

Є. Козлова зазначає, що змінивши своє символічне й соціокультурне значення, вінтаж наприкінці ХХ – початку ХХІ сторіч став основним напрямком мистецтва та моди. У його розвитку прослідковується поява ідеології – від політичної філософії антиглобалізму до концепції захисту навколишнього середовища й етичного підходу до виробництва і споживання. Автором розглянуто феномен вінтажу як «ностальгичний ескапізм» та встановлено, що вибір аутентичних оригінальних вінтажних об'єктів функціонує як свідома

самолокалізація та самодиференціювання від масової моди. Є. Козлова розглядає співвідношення між масовою модою та вінтажем як співвідношення штучності й автентичності. Науковець робить висновок, що стилістичний напрямок «вінтаж» у моді спрямовано як на створення унікального образу, так і на вибудовування відносин з історією. Означена дуалістичність поняття виражається в концепції амбівалентності вінтажної речі, що може бути й модним предметом, і об'єктом колекціонування [78].

Є. Козлова визначила основні характеристики вінтажу, в яких прослідковуються признаки постмодерну: ігровий початок; відмова від єдиного образу; ремінісценція; поєднання художніх стилів.

З вищезазначеного можна зробити висновок, що вінтажний об'єкт (у загальному сенсі) – це унікальний одиничний або обмежений у виробництві предмет, що має історичну цінність і художньо-естетичну значущість.

Дослідниця Є. Козлова акцентує увагу на розповсюдження стилістичного напрямку «вінтаж» із моди на різноманітні напрямки сучасного мистецтва, архітектуру, дизайн, музику, кінематографію та фотомистецтво. Указуючи на численні виставки, конференції та покази вінтажних моделей одягу, Є. Козлова підкреслює міждисциплінарний характер вінтажу. Автор обумовлює популярність і затребуваність стилістичного напрямку «вінтаж» тим, що наразі він розглядається в контексті зв'язків із феноменом постмодернізму, процесом антиглобалізації та екологізації виробництва і споживання [80].

Визначений Є. Козловою аспект екологічності вінтажної моди також прослідковується в дизайні предметно-просторового середовища. Це пов'язано не лише із застосуванням екологічно чистих оздоблювальних матеріалів та енергоефективних технологій, а й у контексті розвитку концепцій вторинної переробки об'єктів. Аналіз світових прикладів дизайну житлового та громадського інтер'єру засвідчив, що сучасні тенденції ресайклінгу та апсайкінгу знайшли своє відображення у стилістичному напрямку «вінтаж».

У статті «Соціокультурні процеси в моді вінтаж. Мотивації та психологія споживання» Є. Козлова вказує, що концепція вінтажної моди пов'язана з сучасними культурними і соціальними процесами, які відображають нароста-

ючу тенденцію індивідуалізації в моді і створення персонального образу. У цьому аспекті вбачається процес індивідуалізації, що проявляється не лише в індустрії моди, а й у дизайні інтер'єру. Перенасичення середовища життєдіяльності людини культовими марками та відомими брендами сформувало розуміння того, що модна річ не завжди є вимірюванням успішності, оскільки впізнаваністю бренду, яка є одиницею вимірювання масової культури, і стереотипізація сприйняття світу лише нав'язані уявленням про світ [81]. У контексті організації предметно-просторового середовища, насичення брендовими предметами присутнє меншою мірою. Проте прагнення до застосування в інтер'єрі меблів й інших предметів домашнього вжитку, виконаних у певних західноєвропейських країнах, на території пострадянських держав прослідковується доволі чітко. Слідування модним тенденціям у дизайні інтер'єру призводить до певної уніфікації простору, відходу від автентичності та регіональної самобутності. У цьому аспекті саме стилістичний напрямок «вінтаж» є медіатором між сучасними тенденціями та традиціями.

Є. Козлова зазначає, що звернення до стилістичного напрямку «вінтаж» у контексті ескапізму (*від англ. escape – втеча*) має різні рівні мотивації і компенсаторні функції. Вінтаж став не лише пошуком індивідуальності й самоідентифікації, а також прагненням подолати стереотипність сприйняття існуючих модних тенденцій як єдиної реальності та бажанням повернутися в пізнаний, прожитий і безпечний світ, що формує «заспокійливе відчуття зв'язку часів через улюблені речі, в яких можна прочитати історію» [81].

Слід зазначити, що соціолог Д. Бойл указував на те, що захоплення модою «вінтаж» є пошуком унікальності, рукотворності й автентичності, адже тільки старі речі здатні створити такі відчуття [164].

Дослідженням проблематики вінтажу як тенденції в сучасній індустрії моди займалася Н. Чуприна, яка розглядала асиміляцію старовинних предметів й елементів одягу в сучасні комплекси костюма. Науковець проводить аналогію між стилем ретро та вінтажем і зазначає, що вінтаж є одним із напрямків ретро [154]. Проте слід зазначити, що аналіз історичних прототипів меблів і світова практика дизайну інтер'єру дозволяють стверджувати, що вінтаж є окремим

дизайн-напрямком, що відрізняється від стилю ретро своїми основними критеріями: часовими рамками; ступенем доступності/ раритетності; художньо-естетичною цінністю.

Н. Чупріна, розглядаючи історію розвитку стилю вінтаж в індустрії моди, зазначає, що вінтажними є предмети, які у хронологічній і ціннісній шкалі розташовані між антикваріатом і секонд-хендом. Зацікавленість вінтажними об'єктами є способом вибудовування відносин з історією моди та належить до числа практик, спрямованих на створення власного образу [154].

Дослідниця зазначає, що поняття «вінтаж» увійшло в індустрію моди з термінології винарів. У сучасній моді вінтажними визначають усі предмети й елементи одягу та аксесуари, виконані в середині ХХ сторіччя, але які є актуальними в контексті сучасних модних тенденцій. «За аналогією з виноробством, чим старші вінтажні предмети й елементи одягу, тим вище вони цінуються в сучасному модному співтоваристві. Це підтверджується навіть тим, що пошкодження на таких речах вважаються не недоліками, а перевагами, і тому ретельно підкреслюються» [154]. Вищезазначений аспект значення недоліків вінтажних речей яскраво прослідковується в дизайні вінтажного інтер'єру, а саме при виборі предметного наповнення середовища.

Питанням впливу моди на стилістичний напрямок «вінтаж» у сучасній культурі займалася Ю. Курамшина, яка визначила предметний і типологічний репертуар вінтажної моди. Під «вінтажем» дослідниця, базуючись на роботах П. Біціллі та Г. Зіммеля, розглядає як стилізований напрямок у моді, що орієнтується на відродження характерних напрямків минулих епох, а також об'єкти, які відображають «дух» і «стилістичну єдність» свого часу. Ю.Курамшина підкреслює, що «вінтажними» визнаються автентичні речі, які мають яскраво виражену стилістику певної епохи, випущені невеликим тиражем у період з 50-х по 80-ті рр. ХХ сторіччя [91].

Ю. Курамшина зазначає, що зростаюча популярність стилістичного напрямку «вінтаж» у ХХІ сторіччі зумовила необхідність у дослідженні причин виникнення цього напрямку та зв'язків вінтажу з культурними, соціальними і політичними тенденціями сучасності. Науковці співвідносять інтерес до «речей

з минулого» з двома різноспрямованими глобалізаційними процесами – культурне нівелювання і прагнення зберегти локальну культурну специфіку [211]. Дослідниця вказує на те, що в руслі означених тенденцій відбувається поступове формування культури людства як єдиного простору, усередині якого зустрічаються і взаємовпливають одне на одного різні національні компоненти. Поєднання означених елементів відображено в терміні Р. Робертсона «глокалізація», що підкреслює локальний аспект глобального і глобальний нюанс локального [211].

Ю. Курамшина визначає, що звернення до стилістичного напрямку «вінтаж» обумовлено як спробами конструювати власну ідентичність, так і прагненням дистанціюватися від тенденцій глобалізації. Означені причини також зумовлюють звернення до етнічних і субкультурних напрямків, різноманітні поєднання яких існують у рамках естетики постмодернізму, що передбачає співіснування різних стилів і течій у культурі.

Автор визначає, що теоретики моди традиційно розглядають інтерес до вінтажу крізь призму модної інновації, за допомогою якої на зміну одним стандартам та об'єктам приходять інші. Ю. Курамшина вказує на те, що наразі в індустрії моди активно розвивається тенденція звернення до різноманіття культурної спадщини [91].

Ю. Курамшина зазначає, що однією з найбільш актуальних дизайнерських тенденцій у галузі оформлення інтер'єрного середовища є звернення до стилістичного напрямку «вінтаж», який може бути обіграний як включенням окремих невеликих акцентних елементів інтер'єру (старих або стилізованих під старовину), так і використанням вінтажних елементів в оздобленні простору. Вона вказує на те, що найчастіше стилістичний напрямок «вінтаж» в інтер'єрі реалізується крізь використання старих підлогових покриттів, застосування елементів конструкцій і декору зі старих будинків Європи. Автор визначає, що для вінтажних інтер'єрів характерні різноманітні поєднання натуральних матеріалів, а колірна гама витримується в спокійних тонах (із можливим акцентним застосуванням яскравих кольорів з ефектом «потертості»). Ю. Курамшина підкреслює, що головний наголос у дизайні вінтажного інтер'єру

робиться на меблях, які можуть бути як аутентичними, так і сучасними штучно зістареними.

Отже, автор робить висновок, що вінтаж є «самостійним стилем і напрямком у сучасній культурі, який характеризується ретроспективним зверненням до специфічних особливостей минулих епох. Чималу роль у зародженні і поширенні «моди на минуле» зіграли процеси глокалізації (культурна нівелювання і прагнення зберегти локальну культурну специфіку одночасно), постмодерністські естетичні принципи, такі чинники динаміки моди, як інноваційність і циклічність. На сучасному етапі розвитку напрямок ускладнюється за своїм задумом і завданням, вийшов за рамки моди і знаходить відображення в інших сферах культури, породжуючи нові художні практики і підстили» [91].

Важливим аспектом комплексного дослідження проблематики створення вінтажного інтер'єру став розгляд досліджень соціологів та істориків щодо ролі «блошиних» ринків як предметної бази вінтажної культури. У статті О. Бреднікової і З. Кутаф'євої [207] викладено матеріал про походження речей, побутування їх на вторинному ринку і повернення у сферу сучасного людського використання.

Автори, дослідивши специфіку функціонування «блошиних» ринків, зазначили, що у світі старих речей можлива гра значеннями і трансформація речі до невпізнання (вторинне використання об'єкту в новій якості, зміна функції речі). Дослідниці розглядають ринок не як економічний осередок, а як джерело культурної спадщини.

О. Бреднікова і З. Кутаф'єва зазначають, що продавці на «блошиному» ринку належать до об'єктів продажу персоніфіковано, через що річ суб'єктивується та «оживає». Така ідентичність притаманна лише старим речам, які несуть на собі відбиток історії.

Теоретики відзначають, що «блошиний» ринок є сферою невизначеності цінності речей. Тут нарівні з економічною складовою важливу роль відіграє індивідуальна й культурна цінність об'єкту. О. Бреднікова і З. Кутаф'єва вказують на те, що економічна класифікація є універсальною, а культурна – неоднорідною. «Представники різних соціальних і професійних груп вибудову-

ють ієрархії речей за різними підставами. Незважаючи на те, що ієрархії продавця і покупця можуть не збігатися, проте між ними виникає комунікація та обмін. При цьому найчастіше цей обмін не типовий для капіталістичного суспільства» [207].

Дослідниці визначають, що на «блошиному» ринку стара річ приймає різні значення. Вона може зберегти своє початкове призначення і виконувати закладені первісні функції. Однак статус старої речі дозволяє їй зазнавати і значні метаморфози, оскільки у старій речі міститься великий потенціал трансформацій і подальшої зміни значень. Стара річ може розглядатися вже як сувенір, утрачаючи при цьому свою практичну значущість. О. Бреднікова і З. Кутаф'єва прогнозують, що «блошиний» ринок усе більш ставатиме «музеєм під відкритим небом», де старі речі стануть лише ілюстрацією та матеріальним зліпком минулого.

Дослідженням речей і взаємин людей та соціальних спільнот із речами були об'єктом соціологічних досліджень І. Бестужева-Лади [15], В. Долгого [59], Е. Зуйкової [66], І. Травіна [142] та ін. Означені вчені досліджували способи формування людиною свого середовища життєдіяльності на різних рівнях соціокультурного буття (індивідуального, групового, загальносоціального), де речі розглядаються як фоновий елемент. При цьому особливу увагу дослідники приділяють організації житлового предметно-просторового середовища. Питанням організації повсякденного життя в аспекті слідуванням стилям і створенням стилізацій займався Л. Іонін [70]. Автор визначив роль повсякденних стилізацій не лише у формуванні стилів життя, а й у диференціації суспільства.

Питання речі як об'єкту моди розглянуто в роботах Є. Басіна [12], А. Гофмана [44], Т. Любимової [99], [100], Л. Петрова [109] та ін. Розглядом речей в аспекті етнографічних досліджень займалися С. Арутюнов [6], А. Байбуурин [8], К. Буровик [23], які визначали речі як «матеріальні свідки історії» і культури, а тому здатні надати багатий етнографічний та історичний матеріал. М. Томас [191] визначив, що для формування почуття самоідентичності в сучасному суспільстві вирішальну роль відіграють придбані людиною речі.

Цінності антикварних речей і старих предметів у суспільній свідомості і шляхи їх регенерації в сучасній культурі досліджували Л. Шпаковська [327-329] та Ю. Одношовіна [271].

Дослідженням появи й розвитку антикварного ринку займалася Л. Шпаковська, яка зауважила, що означений процес супроводжується виникненням у суспільстві підвищеного інтересу до минулого та історії. Під «антикварними» автор визначає предмети, що мають наступні характеристики: старість, що створена завдяки часу, який пройшов із моменту виробництва об'єкта, рідкість речі та її художня цінність.

Л. Шпаковська зазначає, що категорія речі в східноєвропейській соціології була розроблена К. Кантором, який уважав, що річ є створеним людиною з природного матеріалу «засобом для задоволення своїх потреб». За ствердженням автора, таке визначення підкреслює соціальний характер речі.

Використовуючи ідеї В. Беньяміна, Г. Зіммеля, М. Томпсон, Л. Петрова щодо трансформації статусу окремих класів речей в історії, Л. Шпаковська виявила етапи становлення антикваріату:

- первісна цінність і початкове значення;
- девальвація і втрата початкових значень;
- отримання нової цінності;
- набуття нових значень [327].

Визначення вищезазначених етапів пов'язано з тим, що антикварні речі «відірвані» від епохи, у період якої вони були зроблені. У зв'язку зі зміною стилів, трансформацією соціального складу власників і технічним прогресом, відбувається перетворення значень речей і вони отримують інше смислове наповнення. Л. Шпаковська відмічає, що для того, щоб старі речі отримали нову цінність і стали антикварними, повинні з'явитися високостатусні групи, зацікавлені в використанні таких речей [328].

В аспекті дослідження зміни сприйняття старих речей і структурних трансформацій радянського і пострадянського суспільства Л. Шпаковська визначила етапи цінності антикварних речей:

– *етап первісної цінності і початкових значень речей (після 1917 року).*

Відповідає дорадянському суспільству, коли відбувалися значні трансформації соціальної структури і часткове руйнування початкового контексту використання речей. Повного руйнування первісного контексту не відбувається, оскільки був дефіцит споживчих товарів, а використання дореволюційної стилістики в поєднанні з новим радянським інтер'єром породило радянський кітч;

– *етап повного руйнування початкового контексту значень дореволюційних речей (1960–70-і роки).* Девальвації дореволюційних речей на рівні масової свідомості сприяли: поява нової ідеології побуту, що виразилася в русі «за новий побут»; масове житлове будівництво; масове споживання. Дореволюційні речі сприймаються як немодні, нефункціональні, несучасні. Соціальною основою цього способу сприйняття дореволюційних речей стає середній клас;

– *етап нової цінності антикварних речей* пов'язаний з економічними реформами 1990-х років із появою нових високостатусних груп [327].

Л. Шпаковська зазначила, що оскільки радянська держава прагнула монополізувати володіння, торгівлю та оцінку дореволюційних цінних речей, то державна політика стала важливим чинником процесу антикваризації. Автор указує на те, що політика радянської держави щодо дореволюційних речей характеризувалася двома тенденціями: з одного боку, дореволюційні речі – фундамент для побудови нового майбутнього, з іншого – пережиток минулого, з яким необхідно боротись [327].

Культурний зміст світу речей дослідила Ю. Одношовіна, яка розглядала річ як носій соціальних і культурних змін у суспільстві і культурі. У своїй роботі автор визначила річ як спосіб практичної діяльності та предмет споживання, що живе поруч із людиною. Автор зазначає, що людське життя знаходить відповідність у речах.

За ствердженням Ю. Одношовіної, культурні смисли речей формуються під впливом позитивних/ негативних і матеріальних/ духовних чинників. Автор зазначає, що речі постають то як потужні свідчення прогресу в розвитку суспільства і культури, то, навпаки, указують на їх проблемний стан. «Культурні змісти речей пов'язані з певними спогадами, переживаннями, звичками, утрата-

ми або придбаннями людей. Їх вивчення і виявлення стає ключем до розуміння багатьох соціальних і культурних процесів у житті суспільства» [271].

Ю. Одношовіна зазначає, що культурне значення речей є інформаційним, емоційним, експресивним змістом культурних об'єктів, єдністю чуттєвого і надчуттєвого. Культурні змісти речей виникають в індивідуальному досвіді, особистісному ставленні людини до речі, що закріплюються в речах і відтворюються в культурі. Дослідниця вказує на те, що конкретні культурні змісти речей можуть втілюватися через дизайн, який виступає «масовою» культурою предметного світу. Дизайн, відокремившись від декоративно-прикладного мистецтва і художньої діяльності, в умовах сучасної культури висловлює та реалізує гуманістичну орієнтацію мистецтва і розкриває свою людинотворчу місію. Автор зазначає, що дизайн вписується в нову ситуацію людського існування та відповідає потребам сьогодення, зокрема забезпеченню умов і засобів для найбільш повного вираження індивідуальності людини. За допомогою дизайну індивідуалізація буття може бути досягнута через організацію предметного середовища [271].

У контексті нашого наукового дослідження питання речей та їх культурного змісту є актуальним, оскільки саме через предметне наповнення середовища втілюється образ вінтажного інтер'єру, створюються певні конотації з історичним періодом або регіоном.

Відносно проявів вінтажа в дизайні інтер'єру, дослідження його традицій, тенденцій, засобів і матеріалів, притаманних вінтажу як стилістичному напрямку сучасного дизайну інтер'єру тією чи іншою мірою розглядалися в роботах А. Вормлетона [198], Н. Гартмана [32], Н. Єгорової [61], Дж. Лаусона [173], Д. Лудо [175], Е. Мейсона [177], Дж. Пайла [108], К. Поміана [182], Г.Прато [183], С. Страта [188], але практично всі вони мають описовий і здебільшого альбомний характер. Незважаючи на те, що дослідницька база проблематики феномена вінтажа на Заході формувалася з початку 1990-х років минулого століття, у переважній більшості публікацій досі напрямок вінтажа не виділяють у самостійний об'єкт, частіше розглядаючи його в загальному контексті розвитку дизайну. Більшість робіт, присвячених вінтажу, носять не

аналітичний, а описовий характер. Вищезазначені автори основних на сьогоднішній день монографій, присвячених стилю вінтаж – Дж. Лоусон, Н. Гартман, Е. Вормлейгтон, К. Стратт й ін., зробили об'єктом свого дослідження переважно історію предмета. Невеликі розділи, присвячені історії меблів, предметів побуту, домашнього текстилю, дозволяють хронологічно простежити історію перетворення інтер'єру ХХ століття і вивчити вінтажні екземпляри. Означені публікації доповнено ілюстративним матеріалом і фотоматеріалами, обраними з розрахунком демонстрації вдалих поєднань вінтажа й об'єктів сучасної моди.

Іншу групу досліджень становлять роботи, що акцентують увагу на перерахування вінтажних бутиків і блошиних ринків світу, а також характеристики Інтернет-сайтів, присвячених стилю вінтаж. До цієї групи джерел належать роботи Д. Турудіх [196] та Д. Еден [165].

Д. Турудіх склав каталог вінтажних моделей, в якому окреслені характеристики основних популярних об'єктів вінтажної моди. Автор створив змістовну працю, в якій надано інформацію щодо розташування та асортименту магазинів із продажу вінтажного одягу та аксесуарів.

В історичному аспекті стиль вінтаж загалом розглядають Д. Полі [111] і Л. Фонтейн [168]. Своєрідною основою для вивчення історії ринку перепродажу вживаного одягу, меблів і предметів побуту стали наведені авторами ранні документальні та літературні джерела, що підтверджують наявність гільдій торговців уживаними речами в кожному великому європейському місті епохи Відродження.

Л. Фонтейн у книзі «Альтернативний обмін. Секонд-хенд: циркуляція з шістнадцятого сторіччя до теперішнього часу» досліджує змінний зміст обігу вживаних товарів від ренесансу до сьогодення і таким чином вивчає розмитість кордонів між ринком, подарунками та благодійністю.

Важливими для розуміння цінності речей вінтажу є роботи, присвячені феномену колекціонування та особистого володіння предметами. До цієї групи джерел належать роботи Д. Людо [175], К. Поміан [182], Дж. Елснера [166]. Звертаючись до суміжних досліджень у західній соціологічній літературі, ми

також виділили праці, присвячені ринкам антикваріату. У поле дослідження авторів потрапляють питання про побудову колекції, практику аукціонної форми продажу творів мистецтва, механізм і форми художнього ринку. Найбільш репрезентативними з такого роду публікацій є праця М. Томпсон «Теорія сміття: Створення і руйнування цінності», що ставить проблему цінності антикваріату та вінтажних речей. Л. Уілкінсон у своїй роботі розглядає досвід благодійних магазинів як новаторський і динамічний внесок у розвиток вінтажного ринку [192]. Ч. Сміт, досліджуючи аукціони антикварних творів мистецтв, бачить у них соціальний інститут, що дозволяє одночасно виробляти цінність товарів і конституювати елітарне співтовариство покупців аукціону. Л.Крю і Н. Грегсон [170] розглядають антикварні речі як специфічні знаки часу і статусу. У перерахованих вище роботах виявляються пов'язаними два аспекти: соціальний статус і виробництво цінностей.

К. Поміан у книзі «Колекціонери та коштовності: витоки музею» розглядає історію збору антикварних речей у західноєвропейських державах. Автор аналізує різноманітні об'єкти – від картин та антикваріату до релігійних реліквій, що потрапили до приватних колекцій і громадських музеїв. Він досліджує історичну антропологію колекціонування й розглядає генезис сучасного музею. Автор аналізує зміни в моді колекціонування та стверджує, що зрушення, які спостерігаються, можна розглядати як ознаку більш широких і більш глибоких змін у ментальності. Вони можуть бути проаналізовані в контексті конфлікту між естетичним та історичним сприйняттям колекцій [182].

Питання колекціонування було також розглянуто Дж. Елснером та Р. Кардиналом, які досліджували захоплення не лише антикварними речами (колекції західного канону), а й ефемерними, екзотичними об'єктами.

Специфіка об'єкту наукового дослідження зумовила розгляд не лише вищезазначених теоретиків, а й звернення до праць, присвячених питанню історії розвитку дизайну інтер'єру. Основоположними з загальних робіт стали дослідження Ф. Буше [163], К. Мілбенк [178], дещо стосуються і проблеми

напрямку вінтажа, оскільки навіть незначна згадка означеного явища є неоціненною для нашого дослідження.

У зв'язку з тим, що в роботі досліджується предметне наповнення інтер'єру, однією з найважливіших груп теоретичних праць стала література про історію дизайну меблів і дослідження в галузі художньої обробки поверхонь об'єктів. До таких джерел належать книги Д. Кеса [76], Дж. Міллер [103], Г. Гацура [34 - 36], О. Грашин [46], Ф. Бейкера [161] та ін.

Незважаючи на увагу до цієї теми з боку наукового співтовариства, задовільної кількості публікацій з такого питання на сьогоднішній день немає. Розрізнені публікації, присвячені стилістичному напрямку «вінтаж» у дизайні інтер'єру, неповно охоплюють проблему загалом. Наразі не були виявлені роботи, присвячені системному аналізу цього явища. У вітчизняній історіографії спостерігається практично повна відсутність фундаментальних досліджень, як із проблем художнього осмислення напрямку вінтажу, зокрема розкриття взаємозв'язку феномена вінтажа з сучасними художніми процесами, так і з питань його колекціонування, структури і перспективи розвитку вінтажного ринку, а також дослідженню економічних, інформаційних, екологічних чинників, що впливають на причини появи стилістичного напрямку «вінтаж».

Тому для найбільш повного осмислення й розкриття обраної теми дослідження автором був притягнутий до вивчення комплекс матеріалів, документів, численних джерел з історії та теорії стилю. Їх огляд дозволяє зробити висновок, що питання дослідження і проблеми типології вінтажа як і раніше залишаються як у закордонному, так і в вітчизняному мистецтвознавстві, хоча процеси, індуковані цим напрямком в розвитку сучасних тенденцій дизайну інтер'єру, набувають сьогодні поширення і в нашій країні.

Дослідження чисельних прикладів дизайну інтер'єрів дозволяє стверджувати, що одним з найбільш розповсюджених прийомів створення вінтажного інтер'єру є реновація історичних автентичних предметів, що втілюється у реставрації історичних об'єктів. Аналіз літературних джерел із теорії та

практики реставраційних робіт дозволяє стверджувати, що наразі проблемам реставрації пам'яток прикладного мистецтва, зокрема реставрації дерев'яних меблів, приділяється мало уваги.

Питанням виявлення принципів сучасної реставрації дерев'яних меблів займався І. Мукін, який зазначав, що спеціальна література, присвячена питанням реставрації, свідчить про нерозробленість загальних проблем: донині немає усталеного визначення «наукової реставрації», по-різному тлумачиться питання про хронологічні рамки її виникнення. Дослідники відмічають відсутність розмежування понять «реставрація», «реконструкція» і «відтворення». Проблема наукової реставрації, що уявляється дуже важливою, розглядається фахівцями лише в рамках історії реставрації іконопису, станкового олійного живопису, скульптури або архітектури. Окремі публікації присвячені питанням наукової реставрації меблевих об'єктів [276].

І. Мукін зазначає, що в XVIII – XIX сторіччях майстри меблевого мистецтва активно реставрували старовинні меблі. І з цього часу треба шукати витоки наукової реставрації. Основним завданням реставрації тоді було відновлення меблевих пам'ятників у первісному вигляді, хоча нерідко вони перероблялися відповідно до вимоги замовників свого часу. У другій половині XIX століття практикувалося відновлення первісного вигляду пам'ятника на основі всебічного вивчення меблевого мистецтва минулого. Однак і в цей період при реставрації у зв'язку з поширенням збирання старовинних меблів припускалися підробки і перекручування. Дослідник зауважує, що наприкінці XIX – початку XX сторіч формується якісна зміна завдань реставрації щодо пам'яток архітектури, монументального і станкового живопису. І. Мукін указує, що означені перетворення полягали в тому, що пам'ятник культури, який підлягає реставрації, став розглядатися як історичний і художній об'єкт, значення і цінність якого з часом тільки зростають, тому його спотворення неприпустимі. Консервація пам'яток культури стала основним завданням реставраційних заходів [276].

Означена трансформація завдань реставрації була відзначена І. Грабарем, який зауважив, що, якщо раніше «до пам'ятника підходили з неодмінним

бажанням відновлення його, то тепер першочерговим завданням має бути вбереження його від подальшого руйнування, зупинка самого процесу руйнування і вживання заходів щодо усунення причин, які шкідливо впливають на його збереження» [276], [45].

На думку М. Фармаковського, така переоцінка завдань реставрації у відновленні пам'яток культури на його консервацію припадає на 1890-і роки. Автор уважав: «90-ті роки XIX століття – ось дата, яку можна прийняти як час перелому в справі музейного зберігання» [146, С. 27].

І. Мукін стверджує, що стосовно меблів як історичних пам'яток, то теоретичні основи їх наукової реставрації були відсутні. Наприклад, теоретичні принципи реставрації архітектури, як найбільш розроблені, не бралися до уваги реставраторами меблів. Виникало це через те, що значення пам'ятників меблевого мистецтва і тим більше проблеми їх реставрації не були осмислені і зрозумілі суспільством [276].

Дослідження світового досвіду організації вінтажного предметно-просторового середовища свідчать, що в аспекті роботи з вінтажними об'єктами важливу роль, окрім реставрації вінтажних моделей меблів, відіграє творча інтерпретація історичних мотивів та авторська робота з формою. Означена тенденція наразі широко представлена в концепціях ресайклінгу й апсайклінгу, що застосовуються при формуванні вінтажного інтер'єру.

Поняття інтерпретації широко розглядається у філософській, естетичній і мистецтвознавчій літературі (В. Холопов, Є. Гуренко, Г. Гільбурд, Н. Корихалова, А. Фарбштейн і ін.). Дослідники пов'язують його не тільки зі встановленням об'єктивного значення трактування предметів, а й із виявленням їх суб'єктивного, особистісного сенсу [282].

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що питання формування вінтажного предметно-просторового середовища досі ще не було проаналізовано в сучасному мистецтвознавстві. У науковій літературі не було виявлено принципи та прийоми формування вінтажного інтер'єру. Розгляд значної кількості проектного матеріалу здійснено у працях публіцистичного характеру. Проте в цих джерелах не здійснено теоретичного осмислення такої

практики, не систематизовано світовий досвід і не визначено тенденції розвитку вінтажного інтер'єру.

1.2. Вінтажний інтер'єр: термінологічні проблеми поняття

За останні роки стилістичний напрямок «вінтаж» здобув широку популярність серед дизайнерів предметно-просторового середовища. Однак у науковій мистецтвознавчій літературі відсутнє остаточне тлумачення поняття «вінтажний інтер'єр».

У загальноприйнятому розумінні вінтажний інтер'єр апелює до стилістики 20-х – 80-х років ХХ сторіччя та передбачає підкреслення індивідуальності, демонстрацію смаку й обізнаність в історії або регіональних культурних особливостях і традиціях.

Дослідження історіографії питання дозволяє підкреслити, що розповсюдження стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні почалось з індустрії моди. У літературних джерелах указується, що в ХІХ столітті вважалося проявом поганого тону та смаку з'являтися на публіці в новому костюмі. «Він був би посправжньому елегантний, якщо б не дуже нові рукавички», – писав про одного зі своїх сучасників Федір Достоєвський [70]. Англійські денді, які, як ніхто інший, славилися вмінням одягатися зі смаком, протирали свої костюми наждаком, щоб надати їм пошарпаний вигляд, або давали розношувати фрак лакеям. Протягом історії ХХ сторіччя у зв'язку з виникненням революцій, війнами, геополітичними та соціально-економічними змінами, потертий і старий одяг став ознакою нестачі грошових коштів [81]. У середині ХХ сторіччя більша частина населення країн Західної Європи прагнула до змін, як тенденцій в індустрії моди, так й іншого підходу в дизайні предметно-просторового середовища. У Радянському Союзі також сформувалися нові тенденції в галузі організації як житлових, так і громадських інтер'єрів, що можна спостерігати в проектних пропозиціях однієї з перших шкіл дизайну – ВХУТЕІНі. Концептуальні розробки конструкторів, художників та архітекторів були простимульовані потребою у формуванні комфортабельного сучасного

багатофункціонального предметно-просторового середовища. Проте дефіцит товарів, відсутність вільних коштів у широких мас населення та наявність великої спадщини предметного наповнення інтер'єру призвели до появи великої кількості вінтажних інтер'єрів, наповнених старовинними предметами, меблями та декоративними елементами. Історичні катаклізми і загальна непередбачуваність життя спочатку, а потім неповороткість промисловості і відірваність від світових модних тенденцій спричинили формування в людей дбайливого та бережливого ставлення до речей. Після розпаду Радянського Союзу відбулося долучення широких мас населення до світових дизайн-тенденцій. Проте стилістичний напрямок «вінтаж» у пострадянських країнах почав активно розвиватися лише на початку XXI сторіччя, коли відбулося певне перенасичення постмодерністськими футуристичними пропозиціями та почала виникати «ностальгія за старими часами».

Проникнення вінтажу в багато сфер діяльності людини, завоювання великої кількості шанувальників у всьому світі, обговорення в різних реальних і віртуальних спільнотах призвели до того, що термін «вінтаж» став застосовуватися щодо явищ, які не мають ніякого відношення до першоджерела. Так, часто виникає суперечливе висловлювання щодо ототожнення речей з орнаментальними мотивами як «вінтажні», маючи на увазі романтичну характеристику об'єкта, і нівелюючи тим самим саме поняття «вінтаж» як напрямку, головною рисою якого є час [177]. Означена проблематика становить завдання визначення термінології вінтажа як стилістичного напрямку, а також систематизації предметів старовини за темпоральною характеристикою.

Поняття «вінтаж» поширилося та перейшло з площини виноробства в галузь дизайну. Слово «вінтаж» (з фр. «*vintage*» – марочний; від лат. «*vindemia*» та ст.фр. «*vendenge*» – збір винограду) походить із мистецтва виноробства та означає марочне витримане вино. Спершу це поняття було застосовано при виготовленні портвейну – вина, зробленого в долинах Дору і Порту в Португалії [214], [238].

Поняття «вінтаж» є багатозначним і може вживатися і в переносному сенсі, позначаючи сукупності суб'єктів одного типу, характеру, епохи.

Наприклад, значення англійського виразу «men of that vintage» можна співвіднести з висловом «люди старого загартування». В індустрії моди вінтаж передбачає предмети одягу, що мають візуальну та художню ідентифікацію стилю та чітко асоціюються з тією чи іншою епохою і, очевидно, зі впізнаваним оригінальним стилем певного Будинку моди. У дизайні предметно-просторового середовища – поєднання сучасних і стародавніх (або виконаних під старовину) елементів декору, меблів тощо. У музиці і механіці «вінтаж» означає добротний старий інструмент або механізм в гарному стані. У фотографії «вінтаж» – фотовідбиток, зроблений у той самий час, що й негатив, або незабаром після цього. Як правило, «вінтажними» визнаються автентичні речі, що мають яскраво виражену стилістику певної епохи, випущені невеликим, але дуже популярним тиражем [214]. Позначаючи поняттям «вінтаж» продукцію високого гатунку певної територіальної приналежності й історичного періоду, у суспільстві поступово склався певний асоціативний зв'язок (схема 1.2.1).

Схема 1.2.1.

Асоціативний зв'язок сприйняття вінтажних об'єктів



Стилістичний напрямок «вінтаж» спрямовано на створення романтичного та нестандартного художнього образу, як у дизайні одягу та прикрас, так і в організації предметно-просторового середовища. Аналіз літературних джерел свідчить, що «вінтажними об'єктами» є речі минулих часів, або стилізовані під старовинні предмети, які мають художньо-естетичну або історико-культурну цінність і здобули нового звучання в роботах дизайнерів та архітекторів. Вінтажні речі є раритетними об'єктами, що мають матеріальну цінність, випускалися малим тиражем і відрізняються вибірковістю.

Дослідження історії розвитку вінтажної культури дає змогу стверджувати, що колекціонування старовинних речей було привілеєм елітарної

частини населення. Проте сьогодні стилістичний напрямок «вінтаж» значно розширив свої соціальні кордони і став доступним усім поціновувачам романтичної старовини й індивідуальності стилю. У зв'язку з тим, що стилістичний напрямок «вінтаж» передбачає застосування старовинних предметів або стилізованих під старовинні речі елементів, виникає потреба розмежувати поняття «вінтаж» із термінами «антикваріат» і «ретро», що за своєю суттю також передбачають застосування історичних старовинних елементів наповнення предметно-просторового середовища.

Термін «антикваріат» походить від лат. «antiquus» та означає «старий». Це художньо-історичний термін, що застосовується для опису різних категорій старовинних речей, які мають значну цінність. Антикваріат – це старовинні й рідкісні художні твори або інші цінні речі, що є об'єктами торгівлі або колекціонування [329]. Для того, щоб предмет уважався антикварним, він має відповідати певному часовому критерію. У більшості антикварних салонів до антикваріату зараховуються предмети старше за 50 років, що пов'язано з маркетинговою політикою цієї бізнес-галузі. У США антикварним вважається предмет, виготовлений до 1830 року, у Канаді – до 1847 року. У Великобританії антикваріату має бути не менше 100 років. У більшості західноєвропейських країн предмет вважається антикварним, якщо його виготовлено таку кількість років тому, скільки складає середній пенсійний вік плюс 10 років. Згідно із Законом України «Про вивезення і ввезення культурних цінностей» усі предмети, виготовлені понад 100 років тому, є антикваріатом і заборонені до вивезення з країни [329].

Слід зазначити, що антикварні речі є унікальними об'єктами одиничного виробництва, в яких присутній зв'язок з історичною епохою, певним історичним стилем, регіональною або авторською школою (наприклад, меблі майстерні Шарля Буля). Антикваріат, окрім художньої та історико-культурної цінності, має матеріальну цінність.

На відміну від антикваріату ретро-речі відрізняються своєю доступністю, серійним виготовленням і не такою високою матеріальною цінністю. Ретро-речі

мають історичну цінність, оскільки є носями культури певного історичного періоду та регіону.

Поняття «ретро» (від лат. «retro» – назад, звернений до минулого, ретроспективний) є достатньо абстрактним художньо-історичним терміном, що прийнято для характеризувannya та опису різних категорій старовинних речей, які мають культурну або матеріальну цінність та не часто зустрічаються у повсякденному житті. Ретро є широким поняттям та може містити великі часові рамки. Головна відмінність ретро від антикварату в тому, що ретро-річ не несе такої історичної спадщини, як антикваріат. Ретро речі не є об'єктами індивідуального виготовлення [216].

Усі три вищезазначені поняття мають синонімічне значення. Саме поняття «вінтаж» як стилістичний напрямок у сучасних тенденціях моди і дизайну вперше з'явилося наприкінці ХХ століття. Основа філософії вінтажної моди полягала в поверненні «другої молодості» виробам, виготовленим у період з 1920 по 1960 роки, які були знаковими для моди свого часу. Ключовим тут є не часовий проміжок, а саме трендовість речі [79]. У цьому й полягає принципова різниця в поняттях «антикваріат», «вінтаж» і «ретро»: *головним є не вік, а знаковість і впізнаваність у речі епохи, до якої вона належала*. До «ретро» можна віднести все без винятку – і старовинні, і застарілі предмети, які вийшли із вжитку та моди. До вінтажних предметів належать лише видатні речі минулих років, що були ультрамодними свого часу. До антикварних речей належать лише старовинні об'єкти, які мають не лише художньо-естетичну, а й культурологічну цінність. Вони становлять культурну спадщину епохи, мають історичне значення та демонструють рівень майстерності виконання об'єктів предметно-просторового середовища. Проте, досліджуючи стилістичний напрямок «вінтаж» у контексті формування інтер'єрного простору, ми вважаємо за необхідне розмежувати вищезазначені поняття за темпоральною характеристикою:

- антикваріат: 100 років і більше;
- вінтаж: від 50 до 100 років;
- ретро: від 20 до 50 років.

Однак, крім темпорального критерію, існують й інші характеристики визначення понять антикваріату, вінтажну і ретро.

Оскільки вінтажний інтер'єр формується крізь предметне наповнення середовища, то стає необхідним надання більш чіткої дефініції понять «антикварні речі», «вінтажні об'єкти» та «ретро-речі»:

– *Антикварні речі* є унікальними об'єктами одиничного виробництва, мають зв'язок з історичним періодом, стилем або школою (регіональною, авторською, національною). Антикваріат має художньо-естетичну, історичну, культурологічну та матеріальну цінності.

– *Вінтажні об'єкти* є раритетними речами, що мають історико-культурну та художньо-естетичну цінності. Вінтажні речі випускалися малим (обмеженим) тиражем і відрізняються вибірковістю.

– *Ретро-речі* є доступними об'єктами масового виробництва, які набули певну естетичну та художню цінності, проте не завжди цінуються матеріально, оскільки не набули історико-культурного значення та не стали рідкісними (Табл.А.1.2.1, Табл.А.1.2.2).

З вищезазначеного можна зробити висновок, що на визначення вказаних понять впливають чинники історичності та рідкісності, які обумовлюють культурну цінність об'єктів. Тому стає зрозумілим, що «вінтаж» є мінливим поняттям, оскільки ті предмети, що наразі називаються ретро-речами, через певний проміжок часу будуть уважатися вінтажними, а вінтажні об'єкти відійдуть до класу антикварних об'єктів. Згадані вище характеристики дозволяють розглядати соціокультурне значення предметного наповнення інтер'єру, установлювати часові рамки і мати уявлення про об'єкт як головний елемент стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні предметно-просторового середовища. Загальною рисою цих об'єктів є художньо-естетична цінність та ідентифікація з певним історичним періодом або регіоном походження. На основі цього аналізу запропоновано авторську дефініцію поняття «вінтажний інтер'єр» – це предметно-просторове середовище, художньо-образне рішення якого базується на створенні або відновленні конотацій із певним історичним періодом та/ або регіоном.

1.3. Джерельна база і методи дослідження

Дослідження принципів дизайн-організації вінтажного предметно-просторового середовища спирається на джерельну базу, що містить не лише теоретичні твори з мистецтвознавчого аналізу (дисертації, монографії, наукові статті), а й матеріали спеціалізованих журналів та інтернет-видань, корпоративних сайтів із персональними сторінками і творами дизайнерів та архітекторів, які створювали вінтажні інтер'єри. Зокрема, у роботі використовувалися матеріали з сайтів сучасних компаній із будівництва та дизайну: «Будинок своїми руками», «Інтер'єр квартири своїми руками», «Домфронт», «Приватний сектор», «Будівництво. Ремонт. Господарство», «Ремонт та облаштування квартири», «Westwing. Інтер'єр & дизайн». Були використані матеріали професійних журналів, представлених в інтернет-виданнях: інтернет-портал журналів з дизайну інтер'єрів, «АРХИДЕЯ» [201], різноманітні сайти, присвячені історії вінтажа, меблів, вінтажним інтер'єрів і іншим аспектам дизайну інтер'єрів: «МЕВЛІ» [339], «Винтаж. История моды» [215], «Стили интерьера» [296] тощо.

Оскільки наша наукова робота є узагальнювальним твором із вияву та систематизації принципів і прийомів формування вінтажного предметно-просторового середовища, то автором було здійснено дослідження блошиних ринків в Європі (Ліворно, Мюнхен, Венеція, Париж, Одеса, Київ, Харків) та Ізраїлю (Тель-Авів, Яффо), що є предметною джерельною базою знаходження вінтажних предметів побуту та декору, що застосовуються в дизайні вінтажного інтер'єру.

Автором досліджувався асортимент предметів вінтажної стилізації в брендових компаніях «Kare», «Zara Home» (Німеччина), «City Center» (Ізраїль), інтер'єри кафе і ресторанів в європейських центрах.

Широка джерельна база та мета і завдання наукової роботи зумовили прийняття системи методів дослідження, що ґрунтується на комплексному застосуванні загальнотеоретичних (емпіричних і теоретичних) і спеціальних методах мистецтвознавчого аналізу.

У методологічному плані робота вибудовувалася на основі загального системно-аналітичного підходу для створення цілісної картини поширення вінтажу в соціокультурному контексті й визначення його як сучасного напрямку в дизайні інтер'єру.

Поміж загальнонаукових емпіричних методів дослідження автором було застосовано: обстеження, вивчення й узагальнення як методи відстеження об'єкту та ретроспективний аналіз як метод дослідження об'єктів у часовому вимірі.

У нашому науковому дослідженні методи відстеження об'єкту було застосовано задля ознайомлення зі структурою, функціональними й естетичними особливостями та різноманіттям вінтажних інтер'єрів. Метод наукового обстеження було розподілено на групи (пілотажне, спеціалізоване та модульне), кожна з яких спрямована на окрему галузь мистецтвознавчого аналізу. Пілотажне обстеження як дослідження загального стану питання було застосовано при ознайомленні з джерельною базою роботи. Спеціалізоване обстеження проводилось при розгляді окремих аспектів організації предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж» – аналіз образно-художнього рішення, дослідження складових елементів стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні інтер'єру, а саме: меблі та предметне наповнення простору, декоративні елементи, штучне освітлення й оздоблювальні матеріали. Модульне обстеження, що становить вивчення окремих блоків, було застосовано при розгляді особливостей дизайн-організації напрямків вінтажу в дизайні предметно-просторового середовища.

Автором було проведено збір матеріалу, узагальнення та підсумок результатів. У нашому науковому дослідженні збір матеріалу, як історичних, так і сучасних прикладів вінтажних інтер'єрів, сприяв виокремленню їх характерних рис, особливостей побудови та специфіки створення художнього образу. Дослідження та узагальнення світового досвіду проводилися з метою вияву сучасного рівня розвитку дизайну інтер'єрів у стилістичному напрямку «вінтаж», визначення можливих напрямків створення образно-художніх систем вінтажного інтер'єру, вияву принципів і прийомів формування вінтажного

предметно-просторового середовища. Дослідження та узагальнення світового досвіду дозволили обґрунтувати актуальність теми нашої наукової проблеми, сформувавши основу для вияву принципів і прийомів створення вінтажного інтер'єру та аналізу його регіональних рис/ особливостей.

Застосування ретроспективного аналізу як методу дослідження об'єктів у часовому вимірі дозволило дослідити історію виникнення вінтажної культури, її онтологічних основ та інтеграцію в галузь дизайну предметно-просторового середовища.

Окрім емпіричних методів наукового дослідження, автором було застосовано теоретичні методи, до яких належать порівняння, аналогія, абстрагування й узагальнення.

Метод порівняння, як встановлення схожості або відмінності об'єктів у цілому або в будь-яких ознаках, було застосовано для дослідження регіональних особливостей створення вінтажного предметно-просторового середовища. Саме метод порівняння дозволив виявити відмінності між вінтажними, антикварними та ретро-об'єктами, які є різними за історико-культурною та матеріальною цінністю. Порівняння форм, оздоблювальних матеріалів, характеру художніх засобів обробки поверхонь предметного наповнення інтер'єру дозволило ідентифікувати деякі приклади вінтажних об'єктів та інтер'єрів, що було знайдено в електронній мережі без роз'яснювальних підписів.

Завдяки застосуванню методу аналогії, коли знання про об'єкт дослідження переносяться на інший, менш досліджений чи менш доступний об'єкт, названий прототипом, відкривається можливість переносу інформації за аналогією від моделі до прототипу [107]. Метод дослідження за аналогією (подібності об'єктів дослідження за деякими ознаками) використовується для виявлення типології вінтажних інтер'єрів.

Під час дослідження принципів формування вінтажного предметно-просторового середовища автором було застосовано метод абстрагування, що дозволило розглянути об'єкт дослідження як комплекс певних складових елементів. Застосування цього методу наукового дослідження обумовлено

потребою в аналізі варіантів роботи з предметним наповненням вінтажних інтер'єрів. У роботі було використано метод абстрагування, що дозволив дослідити досвід світових дизайнерів й архітекторів, які працюють в цьому стилістичному напрямку. При застосуванні методу узагальнення як підпорядкування різноманітних об'єктів були зроблені висновки про принципи та прийоми організації вінтажного предметно-просторового середовища.

Специфіка теми наукового дослідження зумовила застосування низки спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу:

– *ретроспективний літературно-аналітичний огляд* робіт попередників за темою, що дало змогу окреслити основні етапи наукової думки за розв'язуваною проблемою та вирізнити ті питання, що залишити невирішеними;

– *метод термінологічного аналізу* було застосовано для уточнення і формування понятійного аналізу дослідження, зокрема для розмежування понять «антикваріат», «вінтаж» і «ретро», що застосовуються в дизайні інтер'єру та визначення авторської дефініції терміну «вінтажний інтер'єр»;

– *історико-хронологічний метод та історико-порівняльний аналіз* були використані для вирішення контекстуального завдання роботи й об'єктивного дослідження місця вінтажної культури в сучасному соціумі й основних векторів її розвитку. Означені методи спеціального мистецтвознавчого аналізу дозволили розглянути інтеграцію вінтажної культури в простір дизайну інтер'єру через дослідження світового досвіду;

– *історико-типологічне порівняння, метод образно-стилістичного та композиційного аналізу* застосовані для дослідження різноманіття вінтажного предметно-просторового середовища та визначення його різновидів;

– *метод формалізації* результатів дослідження було використано для побудови графічних схем, що узагальнюють теоретичну частину роботи.

Комплексне застосування загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання дало змогу проаналізувати сучасні тенденції та принципи і прийоми створення вінтажного предметно-просторового середовища. Застосування спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу дозволило

розширити територіальні межі дослідження та дослідити недоступні світові приклади вінтажних інтер'єрів.

У нашій науковій роботі застосовано дедуктивний принцип дослідження – від загального до конкретного – від широкого контекстуального розгляду вінтажної культури як соціокультурного явища до виявлення її проявів у дизайні предметно-просторового середовища.

Висновки до першого розділу

Дослідження історіографії та термінологічного апарату роботи дає підстави стверджувати, що в сучасному мистецтвознавстві існує нестача узагальнювальних досліджень із принципів і прийомів формування вінтажного предметно-просторового середовища. Тематика наукової роботи зумовила розподіл джерельної бази дослідження на декілька груп, фундаментом яких стали загальнотеоретичні наукові твори з дизайну та візуальної культури (Р. Арнхейм, В. Аронов, О. Бойчук, В. Ганзен, Ю. Горюнова, В. Даниленко, О. Казарина, Г. Лола, С. Хан-Магомедов). В означених роботах розглядаються фундаментальні питання взаємозв'язків архітектури та дизайну, дослідження зв'язків та взаємовпливу архітектури та мистецтва, проаналізовано проблематику візуального сприйняття, як цілісних об'єктів, так і мистецтва крізь призму гештальтпсихології, розглянуто питання естетичної оцінки предметного наповнення середовища. Проте в загальнотеоретичних творах не виявлено принципи формування вінтажного інтер'єру.

Визначено, що в наукових працях, присвячених аналізу дизайну в соціокультурному аспекті (О. Генісаретський, В. Глазичев та ін.) був виявлений не лише вплив дизайну на різні сфери культури, а й визначено його гуманістичну складову. Однак в означених роботах не сформульовано соціокультурне значення дизайну предметно-просторового середовища, сформованого на основі стилістичного напрямку «вінтаж».

Виявлено, що в теоретичних роботах, спрямованих на дослідження аксіологічних проблем дизайну (Т. Балланд, Т. Бистрова, Г. Краснобородкіна,

О. Фандеева) не виокремлено питання соціально-естетичних цінностей дизайну вінтажного інтер'єру, не визначено місце й роль дизайну вінтажних об'єктів у суспільстві. Дослідження праць, присвячених онтології (Н. Гартман, В. Губін, О. Доброхотов, В. Миронов та ін.) дало змогу ширше поглянути на обрану проблематику та проаналізувати вінтажні об'єкти як носії певного змісту та цінності. Ознайомлення з науковими роботами з аналізу суспільних процесів сучасності та різних проявів глобалізації (Р. Абдеев, А. Байчоров, Ж. Бодріяр, Д. Гавра, Г. Сімел, А. Уткін, Л. Фонтейн) дозволило зробити висновок, що вінтажна культура є одним із напрямків протистояння сучасним тенденціям урбанізації, технологізації та уніфікації.

З'ясовано, що в роботах, присвячених екологічному підходу в дизайні (В. Іовлев, М. Панкіна, С. Захарова) питання екологічності вінтажного інтер'єру не окреслено окремо. Проте аналіз світового проектного досвіду свідчить, що концепція природозбереження знайшла своє відображення не лише в окремому напрямку екодизайну, а й у створенні вінтажного предметно-просторового середовища. Означена концепція втілюється через такі напрямки, як ресайклінг та апсайклінг. Визначено, що в дослідженнях, присвячених розгляду проектно-культури та концептуалізму (В. Сидоренко, О. Генісаретський) виявлені типології концепції, застосовувані в дизайні вінтажного інтер'єру.

Установлено, що в працях, в яких розглядається проблематика формування художнього образу в дизайні (Г. Демосфенова, Є. Жердев, К. Кондатеєва та ін.), не розглянуто особливості створення або відтворення художніх образів минулих часів в аспекті дизайну вінтажного предметно-просторового середовища.

Виявлено, що в наукових розробках, в яких проаналізовано стилістичний напрямок «вінтаж» в індустрії моди (Є. Козлова, Н. Чупріна, Ю. Курамшина та ін.), роботах із розгляду ролі старих та антикварних речей (О. Бреднікова, З. Кутаф'єва, Л. Шпаковська, Ю. Одношовіна та ін.) не виокремлені прийоми та способи роботи з вінтажними об'єктами, не розглянуто роль вінтажних речей в аспекті створення художньої образності середовища.

Установлено, що в наукових працях, в яких представлено прояв вінтажну в дизайні інтер'єру та меблів (Дж. Лаусон, Д. Лудот, Дж. Пайл, К. Поміак, Г. Прато, К. Соррел та ін.) матеріали подано без теоретичного осмислення, класифікації та узагальнення. Означені роботи здебільшого носять публіцистичний описовий характер.

Ретроспективний аналіз літературних джерел із проблематики формування вінтажного предметно-просторового середовища свідчить про те, що це питання було розглянуте лише фрагментарно, як окремі пункти в літературі з загальної історії розвитку дизайну середовища. Визначено, що в теоретичних працях з історії розвитку дизайну інтер'єру і меблів (Г. Гацура, О. Грашин, Д. Кес, Ф. Буше, Г. Коду, К. Мілбенк, Дж. Міллер) вінтажний інтер'єр і вінтажне предметне наповнення середовища не розглянуті окремо, не виявлені як феномен. З цього можна зробити висновок, що ця тема не є вичерпаною та потребує свого подальшого дослідження.

Важливим аспектом для наукової роботи є дослідження термінологічного апарату. Зазначено, що поняття «вінтажний інтер'єр» відсутнє в науковій літературі. У дисертації наведено походження цього терміну та подано відмінність понять «антикварні речі», «вінтажні об'єкти» та «ретро-речі». Дослідження вінтажної культури та її втілення в площину дизайну інтер'єру зумовило необхідність розмежування понять антикваріат, ретро та вінтаж на основі темпорального чиннику. Базуючись на методі термінологічного аналізу, ми сформулювали термін «вінтажний інтер'єр», що дало змогу уточнити об'єкт наукової роботи та є важливим для подальших досліджень у цій галузі мистецтвознавства.

Методика наукової роботи базується на основі загального системно-аналітичного підходу, що посприяло аналізу цілісної картини поширення вінтажну в соціокультурному контексті і визначення його як сучасного напрямку в дизайні інтер'єру. У роботі застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) та спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання (ретроспективний літературно-аналітичний огляд наукових робіт, метод термінологічного аналізу, історико-хронологічний метод, історико-порівняльний аналіз,

історико-типологічне порівняння, метод образно-стилістичного та композиційного аналізу). Комплексне застосування загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання дозволило проаналізувати сучасні тенденції та принципи і прийоми створення вінтажного предметно-просторового середовища.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

СТИЛІСТИЧНОГО НАПРЯМКУ «ВІНТАЖ» У ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА

2.1. Соціокультурна проблематика стилістичного напрямку «вінтаж» у контексті формування інтер'єрного простору

Розповсюдження вінтажної культури, особливо в аспекті формування предметно-просторового середовища, спостерігається в країнах Західної та Східної Європи і США. Тенденція організації інтер'єрів на основі включення вінтажних елементів набула популярності на початку XXI століття. Широкий асортимент проектних матеріалів та їх варіативність сформували необхідність розгляду першоджерел виникнення стилістичного напрямку «вінтаж», причин його популярності та затребуваності в сучасній дизайн-практиці.

Пізнання сутності навколишнього світу та вияв першопричини виникнення та розвитку окремих його частин становить об'єкт онтологічних філософських учень. В онтології, окрім досліджень загальних закономірностей існування світу, вивчаються загальні закономірності складових процесів та явищ, відкриваються їх першооснови, визначаються категорії, що дозволяють найбільш повно відобразити сутність світу. Для побудування філософської системи загальних принципів і закономірностей розвитку світу вчені користуються поняттям «буття», що є реальністю, яка існує незалежно від свідомості; категорія, яка фіксує основу існування. Причинно-наслідкові зв'язки виникнення вінтажної культури є питанням онтології як філософського вчення про буття, що досліджує найбільш загальні причини всього суцього, розглядає джерела, характер і напрями розвитку Всесвіту і складових його великих і малих систем [248].

Аналіз онтології вінтажної культури спрямовано на вияв першопричин її виникнення та особливостей імплементації в площину дизайну середовища. Розгляд означеного питання становить одне з першочергових завдань дослідження соціокультурної проблематики стилістичного напрямку «вінтаж», що

втілюється через синтез соціальних відносин і культури та є проявом її соціальної сутності. Соціокультура виступає як системна якість, що містить духовні цінності, стійкі традиції та соціальний досвід [324]. Означені аспекти якнайкраще проявляються в стилістичному напрямку «вінтаж», в якому духовні цінності втілюються у збереженні та ретрансляції художньо-естетичних цінностей культурної спадщини. Відродження місцевих традицій знайшло своє відображення в етнокультурному вінтажі, а переосмислення певного соціального досвіду сформувало концепцію екологічності (реновація та реставрація об'єктів матеріального світу) і переосмислення людського досвіду втілюється у художній інтерпретації, найяскравішим прикладом якої є ретрофутуристичні розробки (Табл.А.2.1.1).

Технологічна революція, комп'ютеризація, розповсюдження та популяризація комунікативних мереж і формування сучасної «ідеальної» моделі життєдіяльності людини призвели до утворення дистанції із традиційними культурними особливостями в різних країнах світу.

Глобалізація суспільних процесів, відхід від традиційних культур, цінностей і пов'язані з ними уніфікація та стандартизація життя в нових умовах соціально-економічного розвитку західного світу стали новою реальністю [199, с. 186-254]. Означені процеси нівелюють культурно-історичну спадщину, що призводить до стандартизації, уніфікації та знеособлення об'єктів середовища життєдіяльності людини. Глобалізація стирає самобутні риси та традиції, які є певною перешкодою до її інтеграції. Одним з основних принципів глобалізації є стандартизація (Табл.А.2.1.2).

Стандартизація пов'язана з економічним простором, розповсюдженням світових брендів, що просувають власні концепції без урахування специфіки та традицій. Усесвітньовідомі фірми стають конкурентами для місцевих національних компаній, більшість з яких погано адаптуються до модних, стилістичних і технологічних новацій сучасності. У дизайні предметно-просторового середовища стандартизація знищує єдність духовних і художніх традицій утілення культурних цінностей. А заміна традиційних матеріалів і технологій на загальносвітові знищує самобутність як окремих об'єктів, так й аутентичність житлових і

громадських інтер'єрів. Стандартизація в дизайні предметно-просторового середовища поступово стирає національні тонкощі та художні витончення, що стають економічно не вигідними для їх постійної підтримки. Багата спадщина форм культури зникає через природні процеси життєдіяльності людини, викликані економічною доцільністю, технологічним розвитком суспільства й еволюцією медійних та інноваційних технологій. На онтологічному рівні це означає перехід від процесу споглядання та тісних зв'язків із природою до прагматичного розвитку та швидкості буття. В означених умовах традиційність та ідентичність зникають у результаті природнього відбору, що зумовлює появу спільнот, які стають осередком певних національних традицій і носієм культурної спадщини (Табл.А.2.1.3).

Вищезазначені глобалізаційні процеси, а особливо розвиток інноваційних технологій та їх активне впровадження в усі сфери життєдіяльності людини, сформували гостру необхідність соціуму до організації більш гуманістично спрямованого предметно-просторового середовища, яке мало б індивідуальний характер і створювало б конотації з певною культурою або регіоном. Основи життєдіяльності сучасного соціуму спричинили прагнення значної частини суспільства до звернення до ціннісних орієнтирів, пов'язаних із культурною та історичною спадщиною. Це сформувало нові завдання для дизайну інтер'єру, де постала необхідність знаходження балансу між прогресом і традицією, знеособленням і власною ідентичністю. Означені завдання зумовили виникнення тенденцій до відтворення та збереження культурної самобутності, генетичної пам'яті, підтримку індивідуалізованого характеру буття та специфіки організації житлового предметно-просторового середовища. Цей процес цілком відображається в концепції вінтажного інтер'єру, одним із напрямків якого є реставрація та реконструкція традиційного й комфортного житлового середовища життєдіяльності людини.

Відновлення автентичного житлового середовища насиченого артефактами матеріальної культури створює гармонійне співіснування процесів глобалізації зі збереженням спадщини минулих поколінь. В означеному аспекті стилістичний

напрямок «вінтаж» виступає посередником між двома полюсами сучасності: інноваційністю і традиційністю, глобалізацією та самоідентифікацією.

Процес конструювання власної ідентичності є складним і багаторівневим. З одного боку, він базується на збереженні автентичних джерел та історичної спадщині, з іншого – на розхожих стереотипах, уяві про власне минуле, індивідуалізованому бутті та симулякрах [17]. Важливу роль у цьому процесі відіграють спеціально змодельовані ідеї, що виявляються комфортними і придатними для ототожнення себе з певним минулим і позиціонуванням у сьогоденні й майбутньому.

В аспекті розвитку вінтажної культури домінувальними стають збереження автентичних артефактів і традиції минулого та формування стилізованих псевдоісторичних об'єктів. Тут можна виділити один з основних підходів до створення вінтажних об'єктів – звернення до національних традицій і досвіду минулого. Важливим прийомом реалізації цього підходу є використання різноманітних технологій ручного виробництва об'єктів предметно-просторового середовища, що в минулому визначали вигляд і стилістику артефактів відповідних традицій.

Глобалізаційні процеси, а саме: активний розвиток технологій, уніфікація та знеособлення стали причинами виникнення потреби соціуму до іншого підходу в організації комфортного житлового предметно-просторового середовища. Одним із медіаторів між техногенністю та органічністю у сфері дизайну середовища став стилістичний напрямок «вінтаж». Вінтажна культура встановлює баланс між традиційним минулим і техногенним майбутнім, привносить у культурні реалії і середовище життєдіяльності людей комфортні форми буття і пам'ять про свою батьківщину, історію та самобутність.

Сучасна дизайн-практика поєднання високотехнологічного інтер'єру зі старовинними речами пояснюється потребою людини в конотаціях із певним історичним періодом і певним соціокультурним контекстом. Світова проектна практика налічує варіативність прийомів упровадження старовинних (або стилізованих під старовину) речей у дизайн сучасного інтер'єру. Велика кількість високотехнологічних, уніфікованих або стандартизованих інтер'єрів сприяла

формуванню потреби соціуму до створення затишного вінтажного предметно-просторового середовища.

Соціокультурна проблематика формування вінтажного предметно-просторового середовища базується на розгляді питання дизайн-проекування як комплексного процесу організації та формування середовища життєдіяльності людини.

Вищезазначені процеси глобалізації, що прослідковуються в міжнародних економічних, торговельних, фінансових, технічних, політичних та інших зв'язках, знаходять відображення в соціальній, гуманітарній і культурній сферах. Дослідники означеної проблематики відмічають утрати країнами, народами, етносами своєї специфіки (або в формі американізації, або у формі вестернізації усього життя). Означені процеси формують перспективу втрати народами свого менталітету, глибинних соціально-психологічних основ етнічних культур. Утрата етнонаціональної специфіки призводить до масового руху «антиглобалізму» [94].

Питання втрати етнічної культури та національної специфіки було виражено Л. Гумільовим, який зазначив історичний рух: «субетнос – етнос – суперетнос» [49]. У цьому контексті субетнос можна ідентифікувати як індивідуальну самоідентифікацію, етнос виступає як відображення приналежності до певної групи, а суперетнос стає втіленням глобалізаційних тенденцій із нівелювання регіональних національних відмінностей.

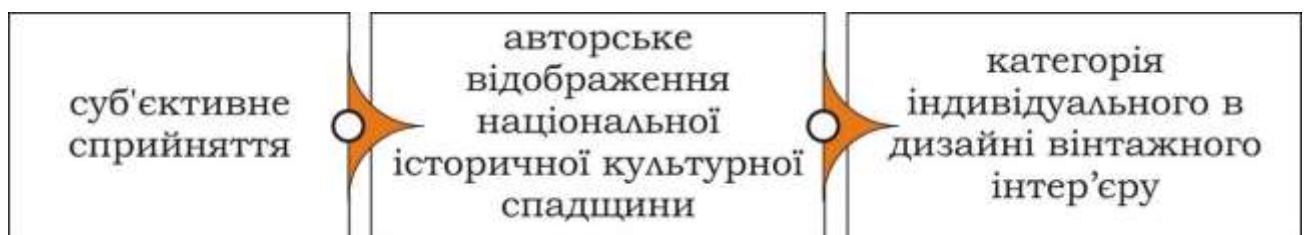
У процесі розвитку глобалізації виникла проблематика кризи ідентичності, що розглядається вченими як тенденція до втрати історичної, національно-етнічної самобутності. Наразі прослідковується тенденція до індивідуальної ідентифікації, самореалізації індивіда «в реальному світі, у соціумі як персоні зі своїм образом почуттів, думок, своїм способом життя. Якщо етнонаціональна специфіка зберігається специфічною соціальною інфраструктурою, то й індивідуальна своєрідність особистості потребує своєї мікросоціальної інфраструктури» [94]. Означена концепція мікросоціальної інфраструктури реалізується у формування житлового предметно-просторового середовища, заснованого на інтерпретації або відтворенні національних, регіональних, історичних мотивів.

Одним із можливих варіантів утілення цього підходу в дизайн-проектванні інтер'єру є стилістичний напрямок «вінтаж».

Глобалізаційні процеси постіндустріального суспільства у XXI сторіччі, зокрема розвиток інформаційних технологій та експансія технічних інновацій, охоплюють велику кількість країн та народів і знаходять своє відображення в організації індивідуального середовища життєдіяльності людини. Паралельно з глобалізаційними процесами, різні країни та народи прагнуть зберегти свою самобутність, особливості своєї традиційної етнічної культури. Означена тенденція втілюється у прагненні людей привнести різноманітність в організацію не тільки суспільного, а й індивідуального житлового середовища. У результаті дії вищезазначених тенденцій, у вирішенні індивідуального жилого середовища відбувається поєднання трьох підходів: глобального, етнічного й індивідуального [94]. У дизайні вінтажного інтер'єру на перший план виступає категорія індивідуального, що проявляється крізь призму суб'єктивного сприйняття та авторського відображення національної історичної культурної спадщини (схема 2.1.1).

Схема 2.1.1.

Виникнення категорії індивідуального в дизайні вінтажного інтер'єру



Безсумнівно, в аспекті формування предметно-просторового середовища у стилістичному напрямку «вінтаж» існують принципи та прийоми, що спрямовані не лише на творчу інтерпретацію історико-культурної спадщини, а й на її реставрацію, слідування традиціям.

Дослідження практичного досвіду дизайн-проектвання свідчить, що при організації предметно-просторового середовища мають ураховуватись як історико-культурні особливості регіону, так і національно-етнічна специфіка традиційної організації простору. Означені аспекти формування інтер'єрного

середовища становлять соціокультурну проблематику та можуть реалізовуватись у стилістичному напрямку «вінтаж».

Слід зазначити, що врахування історико-культурних і національно-етнічних характеристик може реалізовуватись як шляхом відтворення, реставрації та копіювання традиційних форм культури, так і через створення їх творчих інтерпретацій, адаптацій, стилізацій і цитування. У першому підході наявне врахування особливостей історичного буття народу, характерних етнографічних рис. Для реалізації цього підходу в дизайні інтер'єру необхідне ознайомлення з теоретичним і фактологічним матеріалами археології, етнографії, історії, культурології, естетики тощо. Другий підхід значно розширює проектний інструментарій дизайнера та формує творчу свободу у виборі художніх засобів.

У контексті формування предметно-просторового середовища, виконаного у стилістичному напрямку «вінтаж» особливе значення відіграє соціокультурний аналіз самого поняття «життєве середовище». Як відомо, сьогодні в літературі використовуються різні поняття для позначення локальної предметно-просторової сфери соціобіологічного функціонування людини: житлове середовище, життєвий простір, фізичний простір, архітектурне середовище тощо. І. Ліневич зазначає, що варто критично поставитися до використання поняття «простір», оскільки людина функціонує і в часі, і в просторі, у просторово-часовому континуумі. До того ж людина здійснює свої життєві функції не в порожньому просторі, а в середовищі, насиченому й організованому предметно-речовими утвореннями, певними об'єктами [94].

Аналіз теоретичних джерел і фактичного матеріалу дослідження дозволив з'ясувати, що при проектуванні індивідуального життєвого середовища враховуються не тільки архітектурно-композиційні закономірності, а й соціокультурні чинники: демографічні, етнонаціональні, професійні, географічні, фінансово-економічні, соціально-психологічні тощо.

Дослідниками визначається, що організація середовища життєдіяльності людини проходить чотири рівні формування:

- створення архітектурного простору;
- насичення середовища специфічною предметної атрибутикою;

- продукування системи соціобіологічних функцій у цьому середовищі;
- утворення метасоціальної атмосфери, своєрідного духовно-психологічного клімату середовища [94] (Табл. А.2.1.4).

Означені рівні формування предметно-просторового середовища людини дозволяють розглядати його як специфічне соціокультурне утворення. Дизайн, маючи соціальне значення, стає методом проектування соціокультурного простору.

Соціальне значення дизайну зумовлене урбанізацією та технологізацією суспільного життя, що спостерігається у ХХ сторіччі. Промисловий характер виробництва та заповнення середовища життєдіяльності людини різноманітними функціональними дизайн-об'єктами (транспортними засобами, побутовими приладами та предметами інтер'єру) продемонстрували зростаючу роль дизайну у формуванні предметно-просторового середовища.

Дослідники визначають, що в період постмодернізму можливості дизайну збільшилися, оскільки відбувся перехід від моностильової до полістильової культури.

Розширення сфери дизайн-діяльності, різноманіття методів і проектного інструментарію дизайну посприяло не лише поєднанню споживчих та естетичних якостей об'єктів матеріального світу, а й вирішенню важливих соціальних проблем, таких, як підвищення якості життя, культури праці і виробничих відносин, культури споживання, гармонізації, естетизації побуту і створення сприятливого психологічного клімату для людей. Соціокультурне значення дизайну полягає в тому, що художньо-проектна діяльність починає грати все більшу роль у сучасному суспільстві, беручи участь у формуванні соціального середовища, його комунікативних процесів, що забезпечують зв'язки «людина-людина», «людина-суспільство», «людина-річ». Основними соціальними функціями дизайну стали: технологічна, ергономічна, рекламна, соціалізація, розвитку художнього смаку, естетична [253].

Світова проектна практика свідчить, що значущість продуктів дизайну постійно зростає. У ХХІ сторіччі чітко прослідковується тенденція, як у дизайні окремих об'єктів, так для розробки загального предметно-просторового середо-

вища, урахування вимог екологічності, ергономічності, функціональності, доцільності виробництва, художньої образності й естетичності. Проте слід зазначити, що саме у вінтажних дизайн-об'єктах особливо гостро спостерігається соціокультурне значення, оскільки вони не наслідують модні тенденції та мають не лише функціонально-утилітарне навантаження, а й несуть культурно-історичну змістовну складову, формують конотації з певним часовим періодом і регіоном.

Соціокультурна природа вінтажного дизайну сформована в рамках періоду постмодернізму, де новий світогляд, розвиток масової культури, проникнення ринкових відносин у сферу естетичної творчості та виробництва художніх цінностей потоковим методом сформували зміни в ролі та затребуваності мистецтва й дизайну в сучасному суспільстві. Виступаючи медіатором між людиною, її внутрішнім світом, з одного боку, та її предметним оточенням, з іншого боку, дизайн реалізує соціальне значення [253].

Потреба осмислення численних проблем інтенсивного розвитку сучасної культури зумовила необхідність звернення до досліджень дизайну в системі культурних цінностей, що є ключовим питанням культури.

У період постмодернізму спостерігається репрезентація традиційних смислів і значень, відкриття нових картин світу, уявлень про цінності, що означає багатовимірне теоретичне відображення духовного повороту в філософії, самосвідомості сучасної цивілізації. «Постмодернізм як сучасний етап інтелектуально-образної рефлексії культури викликав фундаментальні зміни в культурній свідомості частини інтелектуалів та ініціював певні зрушення у світогляді, культурі, мистецтві, політиці, способі життя, ставленні до світу і предметному середовищі, міжособистісних контактах у рамках суспільної свідомості загалом» [323].

Теоретичні дослідження свідчать, що, на відміну від традиційного визначення дизайну як «технічної естетики», у постіндустріальну епоху дизайн стає естетичною складовою таких явищ, як:

- середовище проживання людей;
- штучний предметно-речовий світ;

- система послуг, що надаються споживачеві;
- індивідуальний імідж людини, його спосіб життя і стиль поведінки;
- стиль взаємин людини з соціальним оточенням тощо. [323].

В означеному аспекті дизайн вінтажного інтер'єру займає одразу дві позиції: як середовище проживання людей (інтер'єри житлового та громадського призначення) і як штучний предметно-речовий світ (дизайн предметного наповнення вінтажного інтер'єру).

Створення вінтажного предметно-просторового середовища базується як на розробці окремих об'єктів (меблів, елементів штучного освітлення, декоративних форм тощо), так і на загальних аспектах формування інтер'єру (функціональне призначення приміщення, планувальне рішення, зонування простору, вияв змістовно-композиційних акцентів у просторі). Означений комплекс заходів реалізує функціональну складову дизайну середовища. Іншим аспектом формування вінтажного інтер'єру є створення художньої образності та культурно-естетичної цінності простору. Для вирішення означених питань необхідним є врахування історичних, культурологічних, естетичних чинників і впровадження композиційних прийомів (Табл.А.2.1.5).

Отже, можна стверджувати, що формування вінтажного інтер'єру – це комплекс питань, спрямованих на вирішення функціональних завдань, розкриття художньої образності та створення культурно-естетичної, історичної, навчально-виховної значущості, що, у свою чергу, зумовлює соціокультурне значення вінтажу.

Соціокультурний контекст впливає на дизайн, усеосяжність якого «змушує вдосконалювати зміст, художньо-творчі аспекти дизайнерської діяльності, посилювати її соціальну спрямованість з перетворення дійсності, створювати речі високої функціональної та естетичної значущості, долати спокуси маніпулювання суспільною свідомістю, що виводить людину за межі образів і цінностей культури, викликаючи ефекти напруги, стомлення, відторгнення і деструкції» [323].

Дизайн як складовий елемент формування постіндустріального суспільства реагує на супречність, в якій стикаються три компоненти: криза соціокультурного розриву людини з іншими людьми й об'єктами світу, з'єднання людини зі світом в єдине ціле та збереження власної індивідуальності. На основі визначених складових елементів В. Чижиков виділяє три вектори руху ціннісно-креативної об'єктивації художнього сенсу в дизайні:

- творча співпраця з матеріально-технічним виробництвом, що не зливається з ним і не ототожнюється з естетичною діяльністю;

- залучення дизайну в художньо-естетичну взаємодію з виробником на рівні знакового вираження соціально-психологічної інформації через світ речей і предметів;

- високий рівень творчої діяльності дизайну, в якому реалізується художній зміст, найбільш повно інтегрується утилітарний і художній початок в артефактах дизайну. Зі зростанням художніх змістів утилітарний початок зменшується або повністю втрачається функціональність (Табл. А.2.1.6).

На основі цих положень можна зробити висновок, що ціннісно-креативний процес у дизайні має певні методологічні, гносео-онтологічні підстави, в яких кожне соціокультурне явище розглядається не як заданість ззовні, а як модальність художніх здібностей його відтворення. У цьому сенсі дизайн виступає найважливішим інструментом художньо-творчого вираження культурного різноманіття суспільства [323].

В. Чижиков зазначив, що різноманіття проявів постмодерністського дизайну не є кінцевим етапом його культурного розвитку, а визнанням плюралізму як вершини дизайну є передчасною капітуляцією і відмовою від потенційної ролі дизайну в соціокультурному єднанні суспільства.

В аспекті дизайну вінтажного предметно-просторового середовища, важливим стає робота з артефактами, що складають групу автентичних об'єктів. Означені об'єкти мають потенціал трансформації в архетипи культурного середовища. Культурно-ціннісними ознаками артефактів є: художність, утилітарність, просторовість, предметність, виразність, зображальність, ансамблевість, функціональність, синтетичність тощо (Табл. А.2.1.7). Трансформація артефак-

тів дизайну в архетипи культурного середовища, пов'язаних з індивідуально-творчим і соціально-громадським ініціюванням пошуку нових артефактів, прагненням виробництва значущих одиничних об'єктів, здатних до реінтерпретації в архетипи культурного середовища.

Суспільні відносини, загальнолюдський зміст яких об'єктивується продуктами дизайну, що грають роль посередників цих відносин, виступають найважливішою властивістю аксіологічної концепції дизайну, в якій виділяються два типи цінностей: цінності, що формуються під впливом об'єктивного буття (цінності буття) і цінності, що керують реальністю (цінності суб'єкта) [152].

В аспекті формування вінтажного предметно-просторового середовища важливим стає розгляд проблематики соціокультурного значення інтер'єру житлового та громадського призначення.

Актуалізація питання концептуального рішення інтер'єрного середовища зумовлена подоланням орієнтації на створення уніфікованого предметно-просторового середовища життєдіяльності людини. Однозначність, одноманітність і стандартизація у формуванні житлового та громадського інтер'єрного простору не враховувала різноманіття діяльностей особистостей та їх специфічні особливості національного та професійного характеру [278].

Окрім відходу від уніфікації, поширенню різноманіття в організації інтер'єрного середовища посприяв процес демократизації суспільного життя. Поява нових типів забудов і розвиток приватного будівництва сформували потребу громадян в архітектурно-дизайнерському вирішенні житлового простору, сформованого на основі індивідуального підходу.

Процес естетизації житлового та громадського предметно-просторового середовища зумовлений подоланням концепції однозначної інтерпретації конструктивізму і функціоналізму, які нехтували декоративно-естетичними елементами як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі. Велике значення набуває предметне насичення інтер'єрного середовища різноманітними елементами: живописом, скульптурою, графікою, виробами народних промислів тощо. Означена тенденція якнайкраще проявилася саме в організації вінтажного предметно-

просторового середовища, однією з відмінних рис якого є наповнення простору різноманітними декоративними елементами, що створюють певний настрій часу. Насичення житлового середовища такими формами сприяє створенню певного культурного простору, що виконує естетизувальну та виховну соціокультурні функції.

М. Павлов відмічає, що становлення і розвиток теорії та історії культури як науки спонукало суспільство до культурологічної оцінки всіх явищ суспільного життя, зокрема архітектурних споруд, пам'ятників старовини, житлового середовища тощо. Культурологія, що є комплексною наукою про виникнення, функціонування і розвиток культури, досить широко дивиться на будь-який об'єкт з етнічної, релігійної, художньої, ментальної, фінансової, технологічної сторін. Сам інтер'єр розглядається не тільки як внутрішній архітектурний простір, а й як житлове життєве середовище зі специфічним предметним насиченням. М. Павлов визначив інтегральну концепцію інтер'єру як системного утворення внутрішнього предметно-просторового життєвого середовища, що насичене індивідуально значущими соціальними функціями [278]. Інтегральна природа інтер'єру заснована на гармонізації предметного світу і суб'єктивного людського чиннику (інтересів, смаків і побажань), що створює естетичну виразність культурного середовища.

Оскільки інтер'єр є не просто внутрішнім архітектурним середовищем, а має функціональне навантаження та в ньому здійснюється певна життєдіяльність людини, то тут вбачається його соціокультурне значення. Через те що інтер'єр наповнений не лише просторовими та предметними компонентами, а й великою кількістю реальних соціокультурних функцій, він перетворюється в життєве середовище проживання людини.

Аналіз інтегральної концепції інтер'єру в культурі сучасного суспільства передусім показує, що на інтер'єр як соціокультурний об'єкт має суттєвий вплив різноманіття культури – від її технічних складових до зміни смаків і моди [278]. В означеному аспекті слід зазначити, що на формування вінтажного інтер'єру збільшого впливають персональні вподобання людини щодо певного регіону й історичного періоду, ніж технічні інновації чи модні тенденції.

Стилістичний напрямок «вінтаж» хоча й перейшов зі світу моду в площину предметно-посторового середовища, усе ж має на меті відтворення певного романтизму або створення художньої інтерпретації історичного духу середини ХХ сторіччя.

Як було зазначено вище, у дизайні вінтажного інтер'єру важливу роль відіграють речі, що наповнюють простір, створюють атмосферу певного часу та формують художньо-образне середовище.

Актуалізація звернення до вінтажної культури в контексті формування предметно-просторового середовища була пов'язана з тим, що на рубежі ХХ – ХХІ сторіч одними з важливих питань стали цінності сучасної цивілізації.

У період постмодернізму науковці відмічають проблему збільшення світу речей, їх одухотворення, антропоморфізацію та зростання споживчих потреб соціуму. Водночас у сучасному культурному просторі стосунки людей усе частіше набувають деперсоніфікованого, матеріалізованого характеру, зумовлюючи виникнення дисгармонічного соціокультурного універсуму [287]. Сучасні темпи виробництва в аспекті глобалізаційних процесів призводять до створення речей, позбавлених онтологічного та духовного зв'язку з людиною.

Дослідження як теоретичних, так і практичних матеріалів свідчить, що дизайн є найважливішим організувальним, формотворчим, економічним і культурним чинником розвитку сучасності. Слід зазначити, що об'єктом дизайну є не лише матеріальне, а й соціальне середовище. Дизайн створює унікальний матеріалізований культурний світ, в якому порушується екзистенціальна гармонія між людиною і річчю. Предметне середовище має антропологічну основу, оскільки саме людина створює речі та споживає їх. «Річ як об'єкт філософсько-культурологічного дослідження потребує системного розгляду, що об'єднує різні парадигми її побутування: доіндустріальну, індустріальну й постіндустріальну» [287].

У доіндустріальній та індустріальній парадигмах речі є складовими елементами дійсності, а в постіндустріальній – речі претендують на самодостатність. В аспекті створення речей важливо зазначити, що в період доіндустріальної парадигми наявним було ручне виготовлення об'єктів, в індустріальній

парадигмі – машинне виготовлення, а в постіндустріальній – віртуальне виробництво символічної цінності речі (Табл.А.2.1.8). «Характер зміни побутування речі, детермінований контекстом цих соціокультурних парадигм, що ілюструє зрушення в суспільній свідомості і бутті, відображаючи виникнення низки нових соціальних питань або переосмислення традиційних проблем» [287].

З переходом від однієї соціокультурної парадигми до іншої трансформуються принципи взаємодії та спів-буття світу людей і світу речей.

Вищезазначені аспекти підтверджують, що перенасичення середовища життєдіяльності людини об'єктами машинного виробництва (індустріальна парадигма) і віртуальними формами (постіндустріальна парадигма) призвели до звернення до ручного виготовлення об'єктів як до першоджерела істинного гармонійного житлового життєвого середовища, насиченого культурно-історичними конотаціями та символічно-знаковими цінностями.

Виконуючи ціннісно-орієнтаційну функцію, дизайн у сучасному східно-європейському суспільстві перетворюється на універсальну знакову систему. В умовах духовної дезорієнтації суспільної свідомості визначальним аспектом формування культури стає матеріальний чинник. У переламні моменти історії, в умовах духовної нестабільності на передній план життя людей виходить матеріальний аспект [287].

Проте, окрім вищезазначеного аспекту матеріальності, при створенні вінтажного інтер'єру актуальним є соціокультурне, художньо-естетичне, функціональне та ціннісне значення речей, що наповнюють простір. У контексті формування вінтажного предметно-просторового середовища основоположним є впровадження історичних автентичних предметів. Вінтажні об'єкти – це речі, що мають певну історичну, культурну й естетичну цінності, є частиною епохи, що минає. Вінтажні речі (меблі, елементи штучного освітлення, текстиль, побутові речі, декоративні елементи) стають інструментом для конструювання культурної ідентичності.

Важливим завданням сучасного дизайну вінтажного інтер'єру стало гармонійне вбудовування автентичних історичних речей у полі існуючої

матеріальної культури. У цьому аспекті необхідним стає орієнтація на етнічне й культурне різноманіття традицій створення речей, соціальний досвід їх використання.

У період постмодернізму актуальним є питання «символічного розрічнення» речей. Теоретики виявили його типи: річ як код споживання, річ як знак минулого, річ як метафора іншої речі [287]. У контексті розгляду вінтажних об'єктів, речі виступають як знак минулого, створюючи асоціації та конотації з певним історичним періодом і формуючи особливу змістовну художньо-образну систему. А в застосуванні прийому авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру речі можна розглядати як «метафору іншої речі», оскільки при застосуванні означеного прийому формуються новий образ, нова форма, новий зміст. Проте якщо розглядати концепції ресайклінгу й апсайклінгу (що лежать у площині принципу екологічності формування вінтажного простору), то речі стають певним кодом споживання (Табл. А.2.1.9).

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що в рамках розвитку постмодернізму, панування наслідків глобалізаційних процесів, активного розповсюдження вестернізації як концепції «ідеального» способу життя, стандартизації предметно-просторового середовища, віддалення від національних традицій, власної історії та культури сформували неминучість імплементації вінтажу в площину дизайну інтер'єру. Саме вінтажна культура має той необхідний інструментарій, що формує її соціокультурне значення в сучасному просторі формування середовища життєдіяльності людини. Слід зазначити, що вінтажне предметно-просторове середовище не копіює національні традиції та не є відродженням історичної спадщини, а спрямоване на формування відчуття культурних зв'язків зі своєю історією та культурою, виявлену крізь призму суб'єктивних уподобань, смаків і потреб. Вінтаж, виконуючи історико-просвітницьку та художньо-естетичну функції, має соціокультурне значення для сучасного суспільства, адже його самобутність та автентичність протистоять безликій уніфікації предметно-просторового середовища (Табл. А.2.1.10).

2.2. Стилiстичний напрямок «вiнтаж» як прояв феномену культури перiоду постмодернiзму

Сучасний стан розвитку суспiльства загалом, та культури i мистецтва зокрема, детермiнується вченими як перiод постмодернiзму. Чисельнi зарубiжнi й вiтчизнянi теоретичнi дослiдження та вагома свiтова проектна практика свiдчать, що постмодернiзм, який є всеохоплювальним явищем сучасної епохи, з'явився в просторi лiтератури, а з другої половини ХХ сторiччя проникнув у галузь архiтектури та дизайну предметно-просторового середовища. Виникнення та поширення постмодернiзму пов'язане з переосмисленням iдей, установок i постулатiв модернiзму. Постмодернiзм запропонував нову парадигму осмислення свiту, сформулювавши iнше уявлення про естетичний iдеал [234].

Починаючи з 1980-х рокiв, постмодернiзм охопив усi сфери гуманiстичного знання, а саме: фiлософiю, соцiологiю, мистецтвознавство, теологiю, економiку i природничi науки, став впливовою соцiокультурною течiєю захiдної цивiлiзацiї. Усеосяжний характер цього явища зумовив формування фiлософiї сучасного iнформацiйного суспiльства. «Постмодернiзм є структурно завершеною теоретичною конструкцiєю, що мiстить наступнi положення: свiт як хаос; заміна логiчного мислення поетичним; вiдмова вiд легiтимацiї метанаррацiй; свiт як текстуалiзована реальнiсть» [234]. Постмодернiзм як напрямок фiлософської, соцiально-полiтичної та естетичної думки виник в умовах кризи захiдноєвропейської культури й усвiдомлення необхідностi змiни iдей європейського рацiоналiзму, гуманiзму й iсторизму Нового часу. Означена криза втiлилась у плуралiзми течiй i суперечливостi тенденцiй як у мистецькiй практицi, так i в дизайнi предметно-просторового середовища.

Згiдно з численними теоретичними дослiдженнями постмодернiзм має загальнокультурний характер i не залежить вiд нацiональних особливостей i географiчного розташування. Усеосяжнiсть цього явища та його новi фiлософськi постулати призвели до необхідностi виокремлення нового способу орієнтацiї в культурному просторi. Одним iз напрямкiв вирiшення означеного

питання стала гра, що є не тільки універсальним культурним феноменом, а й способом поведінки, який відповідає новій культурній ситуації [43].

Світоглядний поворот другої половини ХХ сторіччя зумовив затвердження постмодернізму як найбільш впливового напрямку сучасної науки, філософії і мистецтва. У період постмодернізму відбувається перебудова мислення в напрямку посилення релятивістського початку. Осмислення простору, часу, події релятивізується, що картина світу як системи інтуїтивних уявлень про реальність докорінно змінюється. Філософія постмодернізму відкидає ідею про можливість системного опису світу, оголошуючи ірраціоналізм основною характеристикою його розуміння. Означене світовідчуття поступово стає домінуючим у культурі ХХ сторіччя. «Від гри на кордоні між вигадкою та реальністю, що було властиво модернізму, постмодернізм приходить до ідеї «зникнення реальності», її принципової недоступності, «симуляції» образами» [256].

За визначенням культуролога Г. Єрмілової, постмодернізм є світоглядом перехідної епохи від товариств, заснованих на космологічних поглядах на світобудову, до децентралізованих диференційованих співтовариств. Автор підкреслює, що в умовах сучасного цивілізаційного розвитку індивід стає мінливим і несамоототожненим, із розщепленою свідомістю та відсутністю волі. У період постмодернізму індивід уникає фіксації та стає підконтрольною складовою автоматизованої цивілізації. Головним питанням є вирішення проблем розвитку людства, де плюралістична «мозаїчна» культура розширюється в усіх соціально-економічних сферах і може стати вирішальним чинником виживання цивілізації [234].

У зв'язку з вищесказаним слід підкреслити, що саме стилістичний напрямок «вінтаж» може стати одним із можливих варіантів зв'язку між глобалізаційними процесами автоматизованої цивілізації та самоідентифікацією, фіксацією особистості через конотацію з певною історичною епохою або регіоном з їхніми традиціями й особливостями.

В аспекті організації вінтажного інтер'єру постмодернізм можна розглядати не лише як культурне середовище, створене плюралізмом течій із нівелю-

ванням національних і регіональних особливостей і культурних кордонів, а й як прояв концепції формування ігрового середовища (трансформація змісту та/або форми об'єктів).

Розширення постмодерністської ігрової концепції зумовлене особливою установкою естетики означеного періоду, спрямованої на відхід «від універсальної метамови, деструкцію мімезиса, еkleктичність творчого мислення, зняття жорстких опозицій, децентралізацію. На тлі концепцій децентрованого суб'єкта, який стоїть в основі постмодерністської картини світу, гостро постає проблема все більшої «іграїзації» сучасної культури, що безпосередньо пов'язана з процесом згасання пам'яті» [310].

Поняття гри в системі філософських знань увійшло у широкий обіг завдяки класичній праці Йохана Хейзинги «Людина, що грає» («Homo Ludens» 1938 р.), присвяченої дослідженню всеосяжної сутності феномену гри і її універсального значення в людській цивілізації. Автор зауважує, що культура (мова, міф, культ, наука) має ігрову природу, та визначає гру як «вільну дію», оскільки вона позбавлена примусу і їй віддаються в «вільний час» і в особливому «ігровому просторі» [320].

Дослідниця Т. Голобородова відмічає безперечність перманентного існування ігрової проблематики у філософії взагалі, та гри в культурному просторі зокрема. Аналіз численних теоретичних досліджень показав, що означене питання виникало не лише в період постмодернізму, а й у більш ранні часи. Проте представники різних епох описують гру з різних позицій і по-різному визначають її роль у культурі. На всіх рівнях філософського дискурсу періоду постмодернізму розглядається питання завершення одного етапу розвитку культури й початок іншого, що зумовлює особливий тип культури постмодернізму. Культурно-філософська рефлексія в постмодернізмі відображає не тільки стан сучасної духовності, але й демонструє історичний розвиток філософської думки, в якій науковці вбачають децентрованість структури та деабсолютизацію дискурсу. Філософія постмодернізму спрямована на деконструкцію логоцентризму. Означена концепція реалізується через гру, що визначається як довільність, свобода, необмеженість, безмір, нестримність тощо. Постмодер-

ністська гра ставить під питання проблему «кордону» і втілюється в постійній трансгресії. Відбувається нівелювання опозиції «серйозне – ігрове», що наділяє гру тотальністю та всеосяжністю і порушує питання про появу ігрової свідомості. Тотальність гри зумовлює втрату головної ігрової властивості, зокрема насолода свободою [43].

У філософії постмодерністської гри основною методологічною установкою є деконструкція, що є формою гри, спрямованої на усунення центру. На всіх рівнях філософського дискурсу відмічаються наслідки децентрації і деабсолютизації, а на онтологічному рівні деконструкція посприяла формуванню образу світу як лабіринту. У галузі антропологічного знання відбулися зміни у визначенні місцезнаходження суб'єкта та його центрованої цілісності. Теоретики відмічають трансформацію метафізичних позицій суб'єкта, його децентрацію, що розглядається як певний ігровий хід. Ігровий світогляд постмодернізму проявляється через культурний поліфонізм, «віртуальність» культурного світу та «подвійне кодування» культурних феноменів. У період постмодернізму культура розглядається як складний текст, де головною рисою є культурно-мовний плюралізм і наявність великої кількості рівноправних ціннісно-сміслових інстанцій. Постмодерністська гра стає життєвою стратегією, що створює можливості для самоідентичності та самовизначення. «Актуалізуючи проблему гри, культурно-філософський дискурс постмодернізму знімає модерністську агресію і непримиренність до всього іншого. Гра – це перший крок, що робиться від рабства до свободи» [43] (Табл. А.2.2.1).

У постмодерністському дискурсі тотальність гри свідчить про трансформацію культурної свідомості, де гостро постає питання розмежування та співвідношення гри та реальності. Означена проблематика виникає у зв'язку з варіативністю структури постмодерністського твору та великою кількістю його трактування. У постмодернізмі відбулась екстраполяція ігрового принципу на художню свідомість, що призвело до надання культурі кінця ХХ сторіччя ігрового характеру. У зв'язку з цим стає необхідним аналіз механізму гри, зокрема застосування прийому повторення, що було досліджено у працях Ж. Дельоза [53] та Ж.-Ф. Ліотара [97]. За визначенням цих теоретиків застосу-

вання повтору «стає ідейно-смісловою домінантою постмодерністської естетики, яку можна формально визначити як прагнення до нескінченної варіації, коли, як стверджує У. Еко, серія можливих варіацій потенційно нескінченна. Ж. Бодрійяр, кажучи про нову симуляцію реальності, бачить у повторі неминучий кінець мистецтва» [310]. Питання гри у філософії розглядалося багатьма теоретиками. Ж.-П. Сартр трактував гру як форму існування людської свободи, Х. Ортега-і-Гассет – як вищу пристрасть, доступну сповна лише еліті, а Х.-Г. Гадамер розглядає «гру» як самоцінну діяльність [224].

Проблема дослідження феномену гри й ігрового елемента в культурі постмодернізму становить інтерес, зумовлений прагненням виявити глибинні дорефлексивні підстави людського існування. Означена зацікавленість пов'язана з притаманним лише людині способом переживання реальності та є характерною для гуманітарної думки ХХ сторіччя.

У постмодернізмі категорія гри розглядається вченими як різновид інтелектуальної та фізичної діяльності, позбавленої практичної доцільності, дає змогу індивіду самореалізуватися через подолання кордонів сталих соціальних ролей. Теоретики постмодернізму в дослідженні феномену гри зверталися до праць І. Канта, який уважав гру базовою характеристикою мистецтва. Аналізуючи проблеми естетики, І. Кант розділяв категорії мистецтва і природи та зазначав, що твори мистецтва завжди є результатом дій людини і базуються на свободі та грі. Філософ, порівнюючи мистецтво й ремесло, підкреслював, що створення мистецького твору можна розглядати як гру – акт діяльності, що емоційно задовольняє і розважає людину, де результат цієї діяльності може виявитися доцільним, а ремесло розглядається як робота, що приваблює лише своїм результатом – оплатою праці [235].

Окрему увагу І. Кант приділяє категорії свободи в мистецтві та вказує на зв'язок мистецтва і гри, де остання стає певною моделлю пізнання. Схожість гри та художньої діяльності визначається рівнем свободи, що закладає автор. Гра стає предметною силою пізнавальної зацікавленості, її можна визначити як доцільне ціле, як особливу форму естетичної культури. «Важливим аспектом естетично-ігрової концепції І. Канта є ствердження, що «гра» образності та

міркувань не може в кожного відбуватися однаково. Унікальність ігрової ситуації пов'язана з унікальним життєвим досвідом та устроєм людської психіки» [235]. За дослідженнями І. Канта гра є вільною, проте мистецтво як гра не позбавлене правил. Теоретики постмодернізму стверджують, що мистецтво кінця ХХ сторіччя спирається на цитування та є грою без правил. Проте це суперечить самій основі гри, де правила є необхідною складовою ігрового процесу. Згідно з естетичною теорією І. Канта правила гри задає культурна еліта, а С. Трунбов зазначає, що саме культурна еліта впливає на формування системи цінностей соціуму. Це приводить до постійних змін у правилах гри – правил створення твору мистецтва, його сприйняття й оцінки.

Застосовуючи феномен гри, автор мистецького твору задає свої правила та створює самобутні оригінальні об'єкти. Це знаходить своє відображення як у сучасних мистецьких практиках (перформансах, інсталяціях, хеппенінгах тощо), так і в дизайні інтер'єру, де гру можна дорівнювати формуванню авторської концепції вирішення предметно-просторового середовища (базуючись на художньо-естетичних, функціональних, ергономічних та техніко-технологічних засадах). Проте в аспекті створення інтер'єрного простору феномен гри проявляється не лише крізь призму авторського підходу, а й у функціональному призначенні середовища, що втілюється при створенні ігрового розвивального простору (у центрах дитячого розвитку, дитячих садочках і різноманітних навчальних закладах), або ігрового простору-симулятора (у музеях, навчальних центрах).

Цінністю гри є не тільки результат діяльності (новий об'єкт, отримання нового досвіду тощо), а сам процес її здійснення, певний ритуал, осмислена дія.

Першоосновами гри є: емоційне переживання (створення збуджено-екстатичного стану гравців і спостерігачів) і раціональність (визначення правил гри та чітке їх дотримання). Саме система правил формує специфічний простір, який моделює реальність, що доповнює її або протистоїть їй. «У процесі гри виникають «інші світи», позбавляють ореола сакральності наявне становище справ, парадоксально поєднують відтворення актуальних стереотипів культури

(і їх засвоєння в процесі гри) з їх іронічним, «ігровим» переосмисленням» [224] (Табл.А.2.2.2).

У системі культури гра виконує низку функцій:

– функція соціалізації. Гра слугує одним із засобів первинної соціалізації, сприяючи входженню нового покоління в людське співтовариство;

– комунікативна функція. Гра є сферою емоційно насиченою комунікації, що об'єднує людей із різним соціальним становищем і професійним досвідом;

– функція збереження. Гра підтримує і відтворює архаїчні навички та цінності, що втратили з ходом часу свій первісний практичний зміст [224] (Табл.А.2.2.3).

Цінність гри втілюється через те, що вона стає елементом творчого пошуку, який звільняє свідомість від стереотипів і сприяє побудові ймовірнісних моделей досліджуваних явищ. Завдяки грі здійснюється конструювання нових художніх або філософських систем і може реалізовуватися спонтанне самовираження індивіда. Світовий досвід свідчить, що інновації в культурі спочатку виникають як своєрідна гра зі змістом і значенням, як нетривіальне осмислення наявного культурного матеріалу і спроба виявити перспективи його розвитку [224].

Серед численних видів ігор у мистецькій діяльності та в дизайні предметно-просторового середовища найбільшого поширення набули ігри, засновані на імітації, наслідуванні, повторі. Означена тенденція відобразилася в дизайні вінтажного інтер'єру, де наслідування традицій певного історичного періоду та регіону є фундаментальною основою стилістичного напрямку.

Слід зазначити, що в постмодернізмі гра не дорівнює всездозволеності. Сьогодні науковці відмічають тенденцію до трансформації гри, що також знайшло своє відображення не тільки у площині філософських поглядів і постулатів, а й у сучасній мистецькій творчості, де простежується застосування низки ігрових художніх прийомів. Це перетворює творчий акт на гру з традицією, а в аспекті організації предметно-просторового середовища – і гра з інноваціями.

Світова практика формування предметно-просторового середовища дає змогу виокремити три основні напрямки, за якими реалізується концепція постмодерністської гри:

– *гра з традиціями – робота з історичними стилями.* Автор звертається до прикладів історичного минулого. При цьому часто застосовується прийом цитування старовинних моделей, беруться до уваги певні стилістичні аспекти та характерні впізнавані риси й особливості;

– *гра з сучасністю – інтерпретація сучасних тенденцій у новому аспекті.* Цей напрямок передбачає дослідження сучасних рішень. При цьому може здійснюватись як копіювання окремих композиційних або технологічних прийомів організації простору, так й авторське бачення сучасних напрямків;

– *гра з майбутнім – футуристичні прогностичні концептуальні розробки, що базуються на інноваційних технологіях.* Означене спрямування ігрової концепції базується на результатах технічного прогресу та передбачає застосування методу перспективного прогнозування при створенні концепції вирішення предметно-просторового середовища. При цьому гра проявляється найбільш сміливо, оскільки відбувається повна свобода творчості, не обмежена історичними, стилістичними, національними рамками (Табл.А.2.2.4).

В аспекті формування вінтажного інтер'єру наявні всі вищезазначені постмодерністські ігри. Гра з традиціями втілюється при формуванні інтер'єру в напрямку етнокультурного вінтажу, де слідування регіональним традиціям та історичній спадщині (певного періоду) є фундаментальним аспектом. Гра з сучасністю втілюється в напрямках концепцій ресайклінгу й апсайкінгу, що є актуальними тенденціями дизайну початку ХХІ сторіччя. А гра з майбутнім проявляється в напрямку індустриального вінтажу, зокрема в русі стимпанк і дизельпанк, де знайшло своє відображення ретрофутуристичне бачення розвитку суспільства.

Концепція постмодерністської гри в дизайні вінтажного предметно-просторового середовища також проявляється крізь еkleктизм. Слід зазначити, що для мистецтва періоду постмодернізму еkleктизм є засобом вираження плюралізму течій. За допомогою еkleктизму в постмодернізмі реалізувався потенціал енер-

гії, укладений у «різноманітності як символи розквіту суб'єктивності в прийдешньому світі» [293, с. 88].

Слід зазначити, що термін «еклектика», «еклектизм» походить від грец. Ἐκλεκτός, що означає «обраний, добірний» або Ἐκλέγω – «вибираю, відбираю, обираю». Тож еклектика є змішанням, з'єднанням різнорідних стилів, ідей, поглядів тощо [239].

Історія мистецтв та архітектури свідчить, що еклектизм є багатограним явищем, яке почало активно розвиватись у XVIII – XIX сторіччях. Еклектизм базується на наслідуванні художніх стилів мистецтва минулих часів (неоготика, необароко, неокласицизм, неоренесанс) та поєднує західноєвропейську культуру з художньо-естетичною спадщиною країн Далекого Сходу, Азії, Африки, Латинської Америки та Океанії. В означений період античність перестала бути еталоном художніх цінностей, завдяки чому стверджується висунуте романтиками уявлення про розмаїття художніх можливостей людства [267, 311].

В еклектизмі елементи різних епох і стилів поєднуються в новій об'ємно-просторовій структурі.

У період постмодернізму еклектизм у дизайні інтер'єру передбачає різноманітні поєднання будь-яких форм минулого та національних традицій із сучасними елементами оздоблення середовища. Для створення нового об'єкту еклектизм передбачає певну декоративність, взаємозамінність і рівнозначність елементів у творі, порушення ієрархії в художній системі, ослаблення системності й цілісності [267] (Табл. А.2.2.5).

Дослідження світових прикладів дизайну інтер'єру дає змогу стверджувати, що еклектизм є однією з визначних рис для формування предметно-просторового середовища у стилістичному напрямку «вінтаж».

Еклектизм у дизайні вінтажного інтер'єру реалізує сучасні тенденції колажності, поєднання стилів, утілення постмодерністського плюралізму та вільної гри з формами. При формуванні предметно-просторового середовища у стилістичному напрямку «вінтаж» відбувається компіляція різноманітних художньо-образних систем, оскільки кожен елемент наповнення простору має не лише художньо-естетичну й образну складову, а й може нести певне

культурно-історичне значення та символічність (при застосуванні автентичних об'єктів) (Табл.А.2.2.6).

У цьому аспекті важливим є ставлення до минулого постмодернізму, у рамках якого розвивається стилістичний напрямок «вінтаж». Постмодернізм відрізняється більшою чутливістю та сприйнятливістю до нових реалій, більшою чуйністю до минулого, ніж модернізм. У тому вигляді, як він проявляється в мистецтві, його можна визначити як стиль, що характеризується більшою гнучкістю, відмовою від зведення до єдиного й цілісного, прагненням урахувати весь спектр інтересів і цінностей, не вдаючись до операції уніфікації, більш вільним поводженням із минулим [293, с. 93].

При дослідженні постмодерністської гри в аспекті формування інтер'єру в стилістичному напрямку «вінтаж» важливим є змістовність, символічність предметного наповнення середовища. У зв'язку з цим необхідним стало звернення до семіотики, зокрема розгляд понять «символ» і «симулякр».

Поняття «символ» походить від грец. *symbolon* і позначає «знак», «пізнавальна прикмета». У широкому розумінні «символ» фіксує здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів висловлювати зміст, що відрізняється від безпосереднього чуттєво-телесного буття. У символі для поєднання в єдине ціле різних планів реальності створюється багат шарова структура, певна смислова перспектива. Можуть бути різні трактування поняття «символ» і «символічне». Е. Кассирер визначав «символ» як чуттєве втілення ідеального, а «символічне» як сприйняття реальності, що здійснюється за допомогою знаків. Це дозволило на основі єдиного принципу систематизувати все різноманіття культурних форм: мову, науку, мистецтво, релігію тощо, тобто зрозуміти культуру як ціле. Єдність культури в символі досягається через принцип її конструювання, а саме: кожна з символічних форм становить певний спосіб сприйняття, за допомогою якого конституюється особлива сторона «дійсного» [224]. Е. Кассирер запропонував розглядати мову, міф, релігію, мистецтво й науку як «символічні форми», за допомогою яких людина впорядковує навколишній хаос. У цьому аспекті Л. Уайт зазначив, що саме символізація призвела до виникнення культури [225].

Спроби раціоналізувати або десакралізувати поняття «символ» здійснювались ще в XIX – XX ст. У своїх роботах Г. Гегель не поділяв символ і алегорію та повертався до елліністичного трактування цього поняття. Символ має викликати в свідомості людини не самого себе як конкретний об'єкт, а лише ту загальну якість, що мається на увазі в його значенні. В аспекті аналізу історичного розвитку суспільства К. Юнг підкреслював деградацію символічного знання під напором розвитку науки і техніки. Означену проблематику підтримував Ж. Бодрійяр, який простежив кілька фаз розвитку символу в його співвідношенні з фундаментальної реальністю: відображення – спотворення – маскування відсутності – антиреференціальність. Ж. Бодрійяр, пов'язуючи останню фазу з тотальною сімулякризацією мистецтва та культури, зазначає, що симулякр відрізняється поверхневим конструюванням артефакту, який позбавлено референціальної функції. Симулякр апелює до вторинного, а не до унікальності оригінального. У період постмодернізму проникнення симулякрів в мистецтво стає розповсюдженим фактом. Розробкою онтологічної проблематики симулякра займався Ж. Дельоз, який указував, що симулякр не репрезентує нічого, а є іманентним реальності [225].

За ствердженнями О. Губанова, у сучасній культурі прослідковується дефіцит символічного та перенасичення псевдосимволічного. Розвиток науково-технічного прогресу, зокрема поява мережевих технологій, створили перенасичення середовище життєдіяльності людини віртуальними копіями естетичної продукції та зумовили розповсюдження і загальнодоступність копій мистецьких об'єктів. Можливість ознайомлення зі спадщиною в електронному форматі або набуття різноманітних об'єктів-реплік сповна знецінюють мистецькі твори. Процес зниження цінності та значення автентичних предметів культурно-мистецької спадщини посилюється завдяки тому, що здебільшого реципієнти не мають необхідного естетичного і культурного досвіду та знань для адекватного сприйняття мистецьких творів (дизайн-об'єктів). У зв'язку з чим постає питання щодо невід'ємності символічного від естетичного. Дослідники вказують на те, що при втраті зв'язку художніх об'єктів із символічністю вони

перетворюються на постмодерністський симулякр, який є невідповідністю та затемненням істинності [225].

Вищезазначені аспекти порушують проблематику щодо відтворення балансу між псевдосимволічними та символічними автентичними об'єктами у сучасному культурному просторі. Одним зі шляхів вирішення означеного питання є впровадження стилістичного напрямку «вінтаж» для формування предметно-просторового середовища життєдіяльності людини. Саме при застосуванні автентичних вінтажних об'єктів, що мають не лише культурно-мистецьку, а й історичну цінності, створюється символічне значення середовища життєдіяльності людини, наповнюється змістовністю культурний простір.

В аспекті формування вінтажного інтер'єру постає питання звернення до символічного значення предметного наповнення простору. При застосуванні оригінальних вінтажних об'єктів, їх образ і змістовно-символічний сенс транслюються в первісному символічному значенні. Означене символічне навантаження мають об'єкти, що є автентичними предметами наповнення інтер'єру та виконані у стилістиці етнокультурного вінтажу. Такі об'єкти є продуктом місцевих культурних традицій і відтворюють конотації з певним регіоном або історичним періодом.

Проте світова практика свідчить, що при створенні вінтажного предметно-просторового середовища застосування автентичних об'єктів не є винятковим правилом. Існує велика кількість прикладів, де формування вінтажного інтер'єру будується на основі художньої інтерпретації історичних мотивів. Тому трактування символу змінюється, оскільки його інтерпретація «є роботою мислення та полягає в розшифровці сенсу, що стоїть за очевидним змістом, у розкритті рівнів значення, укладених у буквальному значенні» [224]. Застосування інтерпретації для формування вінтажного інтер'єру змінює символічність предметного наповнення простору, що реалізує концепцію постмодерністської гри. Інтерпретація вінтажних об'єктів може відбуватися за кількома напрямками:

– здійснення певних реставраційно-реконструкційних робіт, спрямованих не на консервацію первинного вигляду об'єкту, а на його оновлення. Такий напрямок зберігає зовнішню оболонку історичного предмету, проте його символічна значущість, його автентична цінність значно зменшуються;

– застосування концепцій реновацій і компіляцій (шеббі-шик, ресайклінг та апсайклінг). При цьому первинна форма автентичного історичного предмету підлягає частковій або повній перебудові, реструктуризації, доповнюється елементами з інших предметів і новими деталями. У цьому випадку вінтажний об'єкт набуває певний узагальнювальний образ, що не є символом, утім відображає авторські концепції бачення вінтажних форм;

– при створенні ретрофутуристичних об'єктів, що передбачає впровадження комплексу як реставраційно-реконструкційних робіт, так і реноваційних технік. Означений напрямок прослідковується у стимпанку та дизельпанку. При цьому створюються нові об'єкти, символічне значення яких повністю змінюється – вони стають символами іншої реальності – нереалізованого можливого майбутнього.

У контексті дослідження постмодернізму та розгляду світової проектно-дизайн-практики стало очевидним, що саме стилістичний напрямок «вінтаж» відповідає тим характерним аспектам, якими є постмодерністська гра в галузі дизайну предметно-просторового середовища.

Дослідження явища постмодерністської гри дозволило виявити концепції, за якими здійснюється формування вінтажного предметно-просторового середовища:

– *концепція традиціоналізму*, що проявляється при формуванні інтер'єру через наслідування регіональних, етнічних і культурних традицій. Відтворення історичних художньо-образних систем;

– *концепція ретрофутуризму*, спрямована на формування нової художньо-образної системи через створення об'єктів на основі фантазійного уявлення про можливе майбутнє;

– *концепція еkleктизму*, що має на меті створення нового об'єкту або організацію цілого предметно-просторового середовища через поєднання кількох художньо-образних систем та окремих елементів різних стилів (Табл.А.2.2.7).

Аналіз світової дизайн-практики дає змогу стверджувати, що, окрім пост-модерністської гри, при побудові вінтажного інтер'єру на основі традиціоналізму, ретрофутуризму та еkleктизму, загальному простору властива символічність окремих елементів предметного наповнення середовища.

Можна зробити висновок, що вищезазначені концепції прояву постмодерністської гри в рамках формування предметно-просторового середовища реалізують багатогранність такого явища, як вінтаж.

2.3. Вінтажний інтер'єр: витоки та джерела культурної традиції

Для комплексного розуміння феномену вінтажної культури й особливостей створення вінтажного предметно-просторового середовища, необхідним є розгляд витоків і джерел культурної традиції.

Дослідження формування стилістичного напрямку «вінтаж» дозволило встановити, що вінтажна культура знайшла своє відображення не лише в організації предметно-просторового середовища, а й втілилась у суміщених сферах життєдіяльності людини, а саме: у промисловому дизайні й механіці, дизайні одягу та дизайні ювелірних прикрас, мистецтві фотографії і музиці. Означені сфери втілення вінтажної культури демонструють усеосяжність та багатогранність цього стилістичного напрямку.

Витоками культурної традиції «вінтаж» є мистецтво виноробства. Як було вищезазначено, цей термін означає витримане марочне вино (Рис.Б.2.3.1). У площину дизайну поняття «вінтаж» увійшло з індустрії дизайну одягу та аксесуарів. Теоретиками моди встановлено, що початком розвитку стилістичного напрямку «вінтаж» у дизайні одягу став період «свінгуючого Лондону» 1960-х років та рух хіпі, які спровокували соціальні перетворення в моді та змінили в масовій свідомості ставлення до старого одягу. Використовуючи

вінтаж як матеріал для створення власного альтернативного образу, хіпі зробили його відображенням контр-культури, що демонструвала байдужість до масової моди та прагнула продемонструвати власну індивідуальність [79] (Рис.Б.2.3.2).

Новим етапом актуалізації використання речей минулих років в індустрії моди став період 90-х років ХХ сторіччя. Розповсюдження означеної тенденції зумовлене популяризацією модних колекцій 1950-х – 1970-х років через масмедіа та попкультуру. Відомі голівудські зірки кіно (Кейт Мосс, Сієнна Міллер, Джулія Робертс, Сара Джессіка Паркер та ін.) почали застосовувати вінтажні речі у власному гардеробі, що спровокувало у їх прихильників популярність магазинів *secondhand*, антикварних ринків, таких, як лондонський «Portobello Road» або паризький «La Porte de Clignancourt», де зацікавлені споживачі можуть знати прикраси, аксесуари, взуття або одяг [194] (Рис.Б.2.3.3).

Дослідження популярності та затребуваності стилістичного напрямку «вінтаж» на сучасному ринку індустрії моди дозволило визначити, що окрім модних тенденцій, основними причинами звернення до даного стилістичного напрямку як до пошуку індивідуальності, є «страх втрати самоідентифікації, розчарування в цінностях суспільства масового споживання, розвиток процесів віртуалізації і глобалізації сучасної культури і моди» [81] (Табл.А.2.3.1). Протягом століть мода та мистецтво були прерогативою аристократії, що сформувало ставлення широких верств населення до елітарних об'єктів як до найбільш затребуваних. Розвиток «масової культури» і «суспільства споживання» наприкінці ХХ сторіччя сформували новий підхід до визначення цінності речі – важливим стає її здатність бути продуктом масового виробництва та споживання.

В індустрії моди поняття «вінтажних» речей спирається на чітку часову градацію, що дозволяє визначити і розмежувати речі старовинні, що володіють особливою культурною та історичною цінністю, та об'єкти стилю «ретро», який створює ностальгічні спогади, але не несе при цьому культурно-історичного навантаження [154].

Питання ідентифікації вінтажних моделей в індустрії моди не однозначні. Одні науковці вважають, що вінтажними можуть називатися речі, виготовлені не раніше 1950-х років та не пізніше 1980-х років (Ю. Курамшина). Інші теоретики вказують на те, що вінтажним може називатись одяг, створений у період з 20-х по 80-ті роки ХХ сторіччя (Є. Козлова). Виявлені наукові праці, в яких дослідники відносять до вінтажного одягу всі предмети й елементи одягу та аксесуарів, виконані у 40-х – 80-х роках ХХ сторіччя (Н. Чуприна).

Загалом можна побачити, що концепції періодизації вінтажу в дизайні одягу відрізняються лише зазначенням початку цього явища. Можливо, це зумовлено суб'єктивним підходом науковців щодо визначення походження стилістичного напрямку.

Паралельно з цим період 1960-х – 1990-х визначається як стиль «ретро», речі якого створені порівняно недавно, а також нещодавно створені репліки одягу в знаменитому стилі «new look» і стилістиці 1980-х рр. Тут виникає питання перетину пізнього періоду вінтажу та стилю ретро. Важливою відмінною рисою стає культурно-естетична цінність, елітарність та історичність вінтажних об'єктів, їх обмежене виготовлення, на відміну від ретро-речей.

Речі, пошиті в невідомих ательє, або куплені в магазинах мас-маркет не можуть уважатися вінтажними. Так само, як і зразки одягу, створені до 1920-го року. Усе, що було створено раніше, прийнято вважати антикварними речами [216].

Стосовно ідентифікації вінтажу, то фахівці в світі моди до вінтажних об'єктів відносять одяг та аксесуари, створені в рамках колекцій високої моди (*haute couture*) або ж були виготовлені іменитими брендами, що мають свою унікальну історію. До таких брендів відносяться Chanel, Yves Saint Laurent, Balenciaga, Christian Dior, Azzaro, Hermes, Lanvin, Marie Therese, Jean Patou, Pierre Cardin, Madame Gres, Madeleine Vionnet, Paul Poiret. Дуже часто зразками вінтажної моди стають речі, створені за індивідуальним замовленням, які мають певну цінність з погляду дизайну і є екземплярами характерного для конкретного десятиліття стилю [196].

Дослідження свідчать, що вінтажною може бути лише така річ, в якій яскраво виражений певний стиль, вона має бути одночасно оригінальною та пізнаваною. «Таким чином, інтерес до вінтажних предметів, з одного боку, є способом вибудовування відносин з історією моди, з іншої – належить до числа практик, спрямованих на створення власного неповторного вигляду» [154].

Аналіз історії моди свідчить, що звернення до мотивів минулих епох є звичайною тенденцією. Створення нових образів ґрунтується на переосмисленні та вдосконаленні минулого досвіду. Джерелом натхнення при створенні моделей є не лише одяг, а й різноманітні фотографії, кінематограф та його діячі, зірки естради, дизайнери-модельєри, тобто широке культурне середовище.

Аналіз досвіду минулих поколінь, його реалізація та поєднання традицій із новаціями становлять комплекс заходів, що активно застосовується в дизайні сучасного одягу, який є відображенням культури та мистецтва епохи. При створенні колекції одягу враховуються функціональність, стилістика, естетичність та особливості сприйняття образу.

В умовах сучасного стану суспільства споживання мода впливає не лише на характер соціокультурного розвитку, але і стає одним з основних соціальних регуляторів поведінки широких верств суспільства, як в індустріально розвинених державах, так і в тих, що прагнуть стати такими. Дослідження різноманітних публікацій свідчить про зростаючий інтерес до тенденції впровадження вінтажних мотивів та їх реалізації в колекціях провідних Будинків моди та дизайнерських фірм [155].

На споживчому рівні питання визначення справжності вінтажного одягу й аксесуарів є складним, тому люди, які професійно займаються купівлею і продажем вінтажних речей, роками вивчають особливі відмітні елементи колекцій одягу, використовуючи архіви Будинків моди, музейні експонати, книги й особисті записи клієнтів і дизайнерів. Такий підхід характеризує явище вінтажа в індустрії моди не просто як купівлю модного і коштовного вбрання відомого бренду, а як данину історичному явищу, переводячи його в розряд інвестицій і колекціонування.

Прояв вінтажної культури в індустрії моди нерозривно пов'язаний з ювелірним мистецтвом, оскільки саме прикраси доповнюють загальний образ, створений модельєром.

Останнім часом відзначається попит на вінтажні прикраси. Актуалізація цієї тенденції пов'язана з тим, що означені об'єкти ювелірного мистецтва є унікальними та раритетними, що вносить оригінальність у зовнішній облік людини, яка їх носить. Вінтажні прикраси пройшли випробування часом та є засобом самовираження незалежно від соціального статусу і змін в моді. Ювелірні вироби в стилі «вінтаж» у поєднанні з сучасними моделями одягу вигідно підкреслюють індивідуальність і гарний смак (Рис.Б.2.3.4).

Індивідуальний дизайн і витонченість більше не присутні у виробництві сучасної масової біжутерії. У сьогоdnішніх реаліях таку майстерну роботу можна зустріти тільки в ювелірних прикрасах із дорогоцінних металів і каменів. Але аж до 1980-х років таку ж роботу проводили і зі звичайним металом і стразами. Вінтажним прикрасам притаманний незвичний дизайн, якість виготовлення, індивідуальність і культурно-історична цінність. Означені характеристики сформували широких попит на ці об'єкти у споживачів.

Вінтажні прикраси – це біжутерія віком 25-50 років, що яскраво представляє стиль свого часу. Наприклад, мінімалістичні прикраси Flower Power з емаллю 1960-х, багатоярусні голлівудські кольє з імітацією коштовних каменів 1950-х, яскраві прикраси з бакеліту і шкіри часів Великої депресії – це все вінтажні прикраси. Згодом вінтаж перетворюється в антикваріат, коли переходить вікову позначку формальних 50 років. Однак колекціонери прикрас принципово не поділяють біжутерію за роками, тому навіть речі, яким практично сто років, потрапляють у категорію «вінтаж». Прикраси кінця вікторіанської епохи, едвардіанської епохи та ар-нуво – це теж вінтаж за тематикою, але антикваріат за віком [111].

Старовинні вінтажні прикраси відрізняються незвичними матеріалами і технологіями, складністю деталізації та високим рівнем майстерності. Часто подібні прикраси мають іменне клеймо майстра або Будинку мод. Вінтажні прикраси ніколи не виглядають абсолютно новими. Мікроподряпинки, ледве

помітні цятки в склі, потертості покриття – матеріали старіють незалежно від того, чи лежить прикраса в скриньці або носить її щодня. Від цього їх цінність лише зростає [178].

Головною законодавицею моди на біжутерію стала Коко Шанель, яка дотримувалася лаконічності у стилі, в якому головним чином були присутні прості силуети й чіткі лінії гардероба. Елегантність, комфорт і природність її нарядів вимагали акцентів. Ними могли стати недорогі аксесуари та прикраси. Ікона стилю ХХ століття вперше наважилася заявити світові, що прикрас не повинно бути багато, адже це не більше, ніж деталь костюма, декоративний елемент, що має прикрашати свою володарку [78]. У Коко Шанель було безліч різноманітних дорогоцінних прикрас, однак діамантові намиста і химерні браслети не завжди вписувалися в її образи. Знайомство з герцогом Фулько ді Вердура та його неординарним підходом до творчості дало змогу Коко Шанель подумати над новим дизайном класичних ювелірних прикрас. Герцог Вердура запропонував свій екстравагантний варіант прикрас – браслет-манжет (cuff-браслет) зі стилізованими мальтійськими хрестами. Ювелірний виріб із великими сяючим дорогоцінним і напівдорогоцінним камінням, виконаний у візантійському стилі, здійснив справжню революцію в прикрасах та отримав таку популярність, що Шанель разом із Вердура відкрила ювелірну лінію цього стилістичного напрямку (Рис.Б.2.3.5).

Сьогодні об'єктами колекціонування і просто модним трендом є вінтажні прикраси найвідоміших марок Chanel, Hermès, Yves Saint Laurent, Ungaro, Givenchy, Lanvin, Nina Ricci, Balmain, Gucci, Roberta di Camerino, Emilio Pucci, а також Будинки мод, популярні в минулому, і в силу обставин утратили колишню популярність у наші дні: Geoffrey Beene, Paloma Picasso, Galanos, Arnold Scaasi, Mr. Dino, Elsa Schiaparelli і багато інших. Такі прикраси часто прирівнюються до ювелірних виробів, оскільки при їх виготовленні використовувалися дорогоцінні метали, дорогоцінні й напівкоштовні камені. Також відомо велика кількість дизайнерських ювелірних фірм із Нового Світу: Miriam Haskell, Joseff of Hollywood, Trifari, Western Germany, Florenza, Whiting & Davis, Bellini та інші. Їх прикраси виготовлялися з так званих ювелірних сплавів, дорогих страз і

декоративних матеріалів, завжди маркірувалися клеймами і були єдиною виробничою лінією цих фірм, на відміну від Будинків мод, де прикраси були вторинним, додатковим виробництвом [181].

Однією з останніх тенденцій у сфері дизайну вінтажних прикрас є вінтажний ресайклінг (vintage recycling), суть якого полягає в тому, що старі і зламані речі використовуються для виготовлення нових. Таким чином, реалізується поєднання еко-підходу в сучасному процесі дизайну з ідеями самовираження і індивідуалізації споживача.

Окрім концепції цитування ювелірних моделей середини ХХ сторіччя та підходу ресайклінгу, вінтажна культура також проявилась у зверненні до вікторіанської епохи (Рис.Б.2.3.6). Переосмислення цього історичного періоду, його стилізація та авторський підхід сформували розвиток такого напрямку, як стимпанк, що є одним із варіантів утілення індустріального вінтажу.

Стимпанк став одним з актуальних напрямків пошуку нових матеріалів, технологій і художніх рішень для створення виразних об'єктів. Він збагатив сферу дизайну (ювелірний дизайн і дизайн одягу, дизайну меблів та інтер'єру) новими ідеями та став прикладом того, як змінюються зміст предметів і явищ при їх трансляції в інші культурні контексти. Проникнувши в галузь дизайну зі світу наукової фантастики, стимпанк отримав не тільки інше смислове забарвлення, а й додаткові форми та засоби візуалізації [285] (Рис.Б.2.3.7.-Рис.Б.2.3.15).

Стимпанк виник у творах наукової фантастики і визначається як напрямок, що моделює цивілізацію, засновану на досягненнях механіки та широко використовує парові машини.

Для дослідження стимпанку необхідним є зазначення походження цього поняття. «Steam» у перекладі з англійської мови означає «пар», а «punk» – «відходи, покидьки, щось непотрібне». Щодо позначення стилю, думки науковців розділилися. Одні науковці вважають, що мова йде про низи суспільства, які є невід'ємною частиною європейської культури другої половини ХІХ століття. Бум промисловості та глобальна урбанізація несприятливо відобразилися на житті робітничого класу. Інші дослідники вказують на те, що у визначенні

слова «punk» мова йде про матеріали, з яких роблять стимпанківські речі – відходи механізмів, металевих запчастин, які раніше були у вжитку. Ще однією версією походження терміну є визначення, що «панк» – це протест проти буденності, проти сумнівних досягнень сучасного світу, які позбавляють людину індивідуальності і щирості [318].

У науковій фантастиці стимпанк «утілює альтернативний варіант розвитку людства з вираженою загальною стилізацією під епоху вікторіанської Англії (друга половина XIX століття) й епоху раннього капіталізму з характерним міським пейзажем і контрастним соціальним розшаруванням. Загальний стиль стимпанк часто виглядає цинічним (грубо-відвертим) і песимістичним (антиутопічним), проте завдяки комічним можливостям ретростилістики та альтернативної історії широко розповсюджені й гумористичні, пародійні мотиви» [309], [285]. Поступово стимпанк став виходити за рамки літературних творів, проникаючи в інші сфери сучасної культури. Стимпанк поширився в живописі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві, арт-об'єктах міської культури, комп'ютерних іграх і дизайні.

Стимпанк актуалізувався як художня практика в дизайні ювелірних прикрас, аксесуарів, дизайні одягу та в організації предметно-просторового середовища. Виразність виробів стимпанку створює певну театралізацію повсякденного життя та реалізує конотації з альтернативним вигаданим минулим, сформованим на уяві про можливе майбутнє.

На розвиток стимпанку та його становлення в системі дизайнерської творчості, суттєвий вплив мали візуальні практики й образотворчі види мистецтва: кінематографія, мультиплікація та мультимедійний дизайн. Для створення відповідного середовища стимпанку необхідним стала розробка та виготовлення конкретних предметів: машин, інтер'єрних об'єктів, меблів, девайсів, одягу, прикрас та аксесуарів (для акторів кіно або персонажів мультимедійних творів).

Про інтерес до стимпанку як до одного з напрямків сучасної мистецької творчості свідчать чисельні арт-проекти, виставки та фестивалі. До відомих арт-проектів, де репрезентовано культуру стимпанку, належить демонстрація

робочого парового двигуна художньої групи Kinetic Steam Works та експозиція «Steampunk Tree House» групи Шона Орландо. Поміж фестивалів можна відмітити STEAMfest (2010 р.), а серед виставок слід зазначити експозицію у Музеї історії науки в Оксфорді (2009-2010 рр.) та виставку в Олдтаймер-галереї Іллі Сорокіна в Росії (2010 р.) тощо. «У серпні 2015 року в Одесі пройшов фестиваль урбаністичної культури Urban Habitat, у рамках якого були організовані виставка масок і показ мод в стилі стимпанк» [285].

Дослідження світового досвіду імплементації стимпанку як напрямку вінтажної культури в площину дизайну свідчать, що означена тенденція проявилася не лише в індустрії моди та виготовлення ювелірних прикрас, а й в дизайні інтер'єру, дизайні меблів, механіці та техніці.

У напрямку «стимпанк» наявне сакральне ставлення до руху як до основного мотиву, першоджерела, до того золотого віку, коли техніка тільки-тільки з'явилася, і з її допомогою світ змінився до невпізнання. Мова йде про промислову революцію XIX століття, яка призвела до загальної індустріалізації. Мотив парових машин прослідковується як у самій назві стилістичного напрямку, так і в рішеннях предметно-просторового середовища. Саме винайдення парових двигунів стало технологічним проривом XIX сторіччя, коли почався рух пароплавів, з'явилися автомобілі, верстати на заводах і фабриках.

Історизм у стимпанку є важливою складовою, першоосновою цього напрямку. Конотації з вищезазначеним періодом створюють ідеалізоване ставлення до техніки і всього, що пов'язано з промисловістю. Для формування такої художньо-образної системи важливим є вибір оздоблювальних матеріалів, а саме: латунь, мідь, потерта шкіра і зістарене дерево. Серед основних образів, що створюються в дизайні стимпанковського інтер'єру, є простір різноманітних великомасштабних транспортних засобів (дирижаблів, підводних човнів). Задля підтримання концептуальної ідеї інтер'єру, дизайнери застосовують як декоративні елементи металеві шестерні, електричні прилади зі стилізованими лампами розжарювання, трансформатор Тесли, друкарські машинки та старовинні барометри (Рис.Б.2.3.16).

Слід зазначити, що у стимпанку присутній парадокс – одночасне поєднання історизму та футуризму. Науковці визначають таке явище, як ретрофутуризм, де уявлення про майбутнє представлене так, як його бачили люди минулого (прогрес очима європейця початку ХХ століття). Стимпанк бере старовинну естетику, ідеї і матеріали, але створює абсолютно нову реальність, в якій ніби ніколи так і не був придуманий двигун внутрішнього згорання, а в подальшому – електронні пристрої, і промисловий розвиток пійшов шляхом розвитку парової техніки, а не високих технологій [319].

Окрім стимпанку, поєднання історизму та футуризму прослідковується в дизельпанку, стилістика якого базується на технологіях 20–50-х років ХХ століття (Перша і Друга світова війни). Дизельпанк як окрема ретрофутуристична течія з'явився пізніше стимпанка.

Походження назви «дизельпанк» засноване на особливостях епохи, до якої він апелює. У дизельпанку формується асоціативний зв'язок із періодом, коли дизельний двигун був основою більшої частини техніки. Дизельпанк розділяють на два основні напрямки, що розрізняються тематикою і стилістикою: *оттенсіанський дизельпанк* (від прізвища письменника Н. Оттенса, «Ottensian») та *пієкрафтний дизельпанк* («Piecraftian»). Перший спирається на американську естетику 1920-х років (період між двома світовими війнами), де спостерігається «позитивне бачення технологій, утопічні мрії фантастів ХІХ століття втілюються в реальності, а майбутнє бачиться оптимістично. «Piecraftian» же, навпаки, заснований на естетиці світових війн і роздумах про безглуздість воєнних конфліктів, що можуть повністю загальмувати розвиток людської культури. Ця тема поширюється і на більш пізні періоди історії» [212].

Дослідники визначають, що стимпанк та дизельпанк походять з літератури фантастичного жанру та є напрямками ретрофутуризму, що базуються на сюжетах футуристичної літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Означені субстилістичні вінтажні напрямки формують певну образно-художню структуру інтер'єру, що будується на поєднанні об'єктів промислового походження і різноманітних авторських інтерпретацій вінтажних об'єктів: меблів, побутових предметів, елементів штучного освітлення та декоративних формах.

І. Коновалов відзначає, що термін «ретрофутуризм» увів у вжиток Ллойд Данн у 1983 році. Означене поняття походить від англ. «retrofuturism», що дослівно означає «назад-майбутнє». «У цей час ретрофутуризмом називають будь-який твір, в якому майбутнє уявляється так, як би його уявляли раніше, або яким би був людський світ, якби розвиток технологій зупинився в середині ХХ в. (або ХІХ, ХVІІІ, ХІІ ст. тощо). Залежно від обраного періоду визначається і характерний напрямок ретрофутуризму: стимпанк для середини ХІХ – початку ХХ ст., дизельпанк – для 10–50 рр. ХХ ст.» [254].

У процесі дослідження як теоретичних праць, так і практичних матеріалів зі втілення вищезазначених ретрофутуристичних напрямків стимпанку та дизельпанку як сучасних дизайн-напрямків, були виявлені рівні їх включення в предметно-просторове середовище:

– *рівень I*, на якому застосування об'єктів, виконаних у стилістиці стимпанку або дизельпанку є акцентним, одиничним. Таке впровадження об'єктів, виконаних в означених ретрофутуристичних напрямках спостерігається в дизайні інтер'єрів житлового призначення;

– *рівень II*, в якому прослідковується синтезоване поєднання об'єктів, виконаних у стилістиці стимпанку або дизельпанку, з іншим предметним наповнення простору. Застосовується в дизайні як житлових, так і громадських інтер'єрів;

– *рівень III*, де створюється цілісне художньо-образне рішення простору у стилістиці стимпанку або дизельпанку. Найчастіше означений рівень включення стилістики постіндустріальних ретрофутуристичних напрямків прослідковується в дизайні інтер'єрів громадського харчування (Табл. А.2.3.2).

Загалом слід підкреслити зростаючий інтерес до імплементації об'єктів постіндустріального техногенного характеру в галузь дизайну середовища. Оскільки вищезазначені ретрофутуристичні напрямки апелюють до певного історичного періоду, то їх можна атрибуувати як одні з напрямків вінтажної культури.

У сучасному світі технічного прогресу і комп'ютерних технологій усе частіше дизайнери звертаються до теми інтерпретації історичних мотивів у різних сферах життєдіяльності людини. Одним із прикладів втілення цієї тенденції є вінтажна культура, ознакою якої є створення об'єктів ручної роботи, що виготовлялися майстрами в одиничному екземплярі або дуже малим тиражем із використанням старовинних інструментів і механізмів. Сьогодні багато професіоналів намагаються відродити елітарне мануфактурне виробництво, де застосування ручної праці й аутентичних пристосувань є обов'язковою умовою. Такі інструменти і механізми вважаються вінтажними. Як правило, це старовинні об'єкти, які добре збереглися, оскільки були зроблені з високоякісних матеріалів і придатні до використання за прямим призначенням. Такі механізми все частіше використовуються в різних галузях, що обумовлено зростаючою популярністю такого типу виробництва (hand-made).

Одним з унікальних прикладів використання вінтажних механізмів є майстерня друку Джанні Бассо у Венеції [111] (Рис.Б.2.3.17). Заснована в середині XIX сторіччя прадідом нинішнього господаря, ця майстерня не змінила свого вигляду більш ніж за півтора століття. Сьогодні це єдине в Венеції місце, де відома у всьому світі з часів Венеціанської республіки друкована продукція виготовляється тільки методом ручного відбитку на друкованих верстатах і пресах. Політика цього сімейного підприємства заснована на прихильності до збереження професійних традицій. У невеликому приміщенні, в якому поєднуються і офіс, і друкарне виробництво, і виставковий простір магазину, не можна знайти жодного сучасного механізму. Ретельно оберігаючи свій професійний світ від експансії сучасними технологіями, господарі свідомо відмовилися від рекламування свого виробництва за допомогою інтернету. Однак незважаючи на це, майстерня Джанні відома в середовищі поціновувачів традиційного старовинного виробництва друкованої продукції. Клієнтами підприємства є члени аристократичних і королівських будинків Європи, а також представники кіноіндустрії, які замовляють аутентичну друковану продукцію для зйомок історичних фільмів.

Загалом сьогодні спостерігається тенденція повернення до давніх традицій із використанням вінтажних інструментів і механізмів у багатьох сферах виробництва.

Пересиченість продуктів сучасного високотехнологічного ринку, невідповідність його критеріїв естетичному смаку і запитам споживача сформували актуальність ручного одиничного виробництва, що прослідковується в елітних, високоякісних галузях життєдіяльності людини: мода, ювелірне та меблеве мистецтво.

Звернення до вінтажних моделей із застосуванням ручного виробництва також прослідковується в такій галузі, як автомобілебудування.

Проте для нашого наукового дослідження важливим є розгляд початку впровадження вінтажної культури в систему формування предметно-просторового середовища.

Появу вінтажа в інтер'єрі багато істориків дизайну пов'язують з ім'ям американського архітектора Патріка Уїлліса [229]. За однією з версій, у 2002 році в штаті Алабама молодий архітектор побудував оригінальний будинок-еліпс з навісними балконами і п'ятистінними кімнатами. Після закінчення будівництва грошей на меблювання не залишилося, а на презентацію нового об'єкту через пару днів повинні були з'явитися бомонд і журналісти. У зв'язку з необхідністю насичення простору предметним наповненням П. Уїлліс вирушив на найближчий смітник, де серед сміття знайшов деякі предмети побуту: столи, лавки, тумбочки 1920-х років без фанеровки. Щоб додати інтер'єру закінченого вигляду, він розпиляв надвоє плоскодонні човни і зробив з них шафи для книг і посуду. Присутнім на презентації відвідувачам П. Уїлліс оголосив, що вони споглядають перед собою твори дизайнерського мистецтва, виконані в новому стилі «вінтаж». Цим терміном він підкреслив, що старими меблям, як і витриманому вину, час тільки надає шляхетності. Відвідувачі, оцінивши ідею організації предметно-просторового середовища, стали адептами нової тенденції.

Успіх концепції застосування старих речей як в аспекті реставрації, так і в новому контексті, спонукали П. Уїлліса продовжити роботу в цьому напрямку.

Уже через декілька місяців після перших експериментів вищезазначена концепція набула популярності в ідеологів меблевого ринку, які пропагували новий стиль, випускаючи каталоги відреставрованих речей. П. Уїлліс створив цілу бізнес-імперію, агенти якої досліджували всі більш-менш перспективні смітники світу в пошуках цікавих експонатів, що підлягали реставрації (консервації або відтворенню) та знову поступали на ринок. Коли вичерпалися запаси старих речей, майстри почали використовувати похилені сільські дерев'яні паркани, з яких прямо на місці під замовлення виготовлялися столи і шафки на шипах (без єдиного цвяха) [229].

Застосування старих речей завжди було популярною тенденцією в аспекті організації предметно-просторого середовища як житлового, так і громадського призначення. Проте до ХХ сторіччя перевага віддавалась антикварним речам. Сучасна світова практика свідчить, що сьогодні споживачі надають перевагу вінтажним предметам ніж антикваріату. Для цього є декілька причин:

– *вартість об'єктів*. Справжній антикваріат коштує досить дорого, а вінтажні речі в силу свого віку коштують набагато дешевше. До того ж вінтажний інтер'єр допускає використання речей, стилізованих «під старовину», а впровадження антикварних речей припускає відповідний характер устаткування та організації предметно-просторового середовища;

– *відчуття приналежності*. Дослідники антикваріату відмічають, що речі зберігають відбиток своїх колишніх господарів і їхніх доль. Покупець стикається або з невідомістю, або з придуманою продавцем легендою, оскільки річ з історією цікава подвійно. Створення атмосфери таємничості та надання об'єктам легендарності є комерційним кроком, який збільшує вартість товару та допомагає в його просуванні. Слід зазначити, що антикварні речі також мають історію, але вони не створюють таких емоційних зв'язків, як вінтажні речі. Можливо, це обумовлено більшою часовою відстанню між покупцем та об'єктом;

– *доступність об'єктів*. Справжній антикваріат не є об'єктом серійного виробництва. І на всіх прихильників старовини оригіналів не вистачить. Вінтажні об'єкти знайти легше, вони були обмеженими у виробництві, проте не

настільки раритетні, як антикваріат. Робота з вінтажними об'єктами є менш регламентованою, ніж робота з антикваріатом, що передбачає лише техніки реставрації (здебільшого консервація). Вінтажні об'єкти підлягають не лише технікам реставрації, а й передбачають творчі інтерпретації, авторські цитування та підходи;

– *стан збереженості об'єктів*. При роботі зі старовинними об'єктами виникає ризик їх зносостійкості. Реставраційні роботи не завжди в змозі відтворити функціональність історичних об'єктів (без суттєвих техніко-технологічних перетворень). Тому споживачі надають перевагу новим речам, стилізованим під старовину, ніж дійсно старовинним об'єктам, що неможливо використовувати за прямим призначенням [241] (Табл.А.2.3.3).

При створенні копій вінтажних меблів за зразок може бути взятий справжній антикваріат. Для виготовлення псевдовінтажних об'єктів може застосовуватися готова основа, поверхні якої потім ретельно оброблюються: спочатку поверхні труть і дряпають, а потім наноситься шар фарби в спеціальній техніці, створюючи ефект довгих років експлуатації; декорування витонченими малюнками в різноманітних техніках розпису; задля створення ефекту минулих років покривають тріщинами. Художник-декоратори, дизайнери, реставратори при створенні псевдовінтажних об'єктів імітують усе, що могло відбуватися з річчю, якби вона дійсно була в експлуатації: наносять «відмітини» деревних жучків, сліди від поставленої гарячої чашки тощо. Так для кожної речі створюється історія, якої у неї ніколи не було. Кращі фахівці у створенні старовини – реставратори, які досконально знають порядок поновлення старовинної речі і зворотний йому процес старіння. Але в створенні якісної псевдостарини важливу роль відіграє не тільки вміння реставратора, але й дотримання стилю в усьому: матеріалах, фарбах і покриттях.

Загальною характеристикою вінтажних об'єктів є ручне виготовлення (hand-made). При створенні псевдовінтажних речей важливим є врахування зістарення матеріалів. Перше місце за придатністю до зістарення займають деревина і латунь. Кольори до цих матеріалів підбираються відповідні – приглушені, природні. Але якщо і зустрічаються яскраві відтінки (наприклад,

столик «колись був цегляно-червоним»), їх неодмінно роблять розмитими, потертими. Характерною відзнакою вінтажних об'єктів є відсутність блиску як підтвердження старовини. Для здобуття означеного ефекту застосовують тільки матові лаки, віск або масло. При декорування поверхонь вінтажних об'єктів застосовують різноманітні емалі, різьблення та розпис, що ретельно покривають тріщинами. Часто в формуванні інтер'єру в стилістичному напрямку «вінтаж» меблі можуть лише ззовні мати схожість зі старовинними об'єктами, а їх внутрішнє устаткування може відповідати вимогам самих сучасних технологій. Особливо якщо мова йде про кухонні меблі, де впровадження якісної фурнітури й устаткування сучасними приладами робить простір функціональним. Можливо, поєднання шарму старовини з сучасними технологічними рішеннями обумовлюють популярність цього стилістичного напрямку в організації предметно-просторового середовища.

В аспекті формування вінтажного інтер'єру важливим стає розгляд джерел виникнення вінтажної культури та знаходження вінтажних об'єктів.

Дослідження теоретичних і практичних матеріалів роботи свідчить, що одним із головних джерел вінтажної культури та місцезнаходження об'єктів старовини є «блошиний» ринок. Саме такий формат торгівлі найчастіше виступає в ролі маркетингового двигуна антикварних, колекційних, вінтажних і просто старих речей. Останнім часом цій темі приділяють велику увагу дослідники в галузі маркетингу, економіки, соціології, культурології тощо.

З'явившись у Франції в Парижі в середині XIX сторіччя, «блошиний» ринок став місцем офіційно дозволеної торгівлі лахмітників. Тенденція виникнення подібних ринків швидко поширилася всією Європою, і багато з них стали сьогодні широко відомими визначними місцями і навіть свого роду «торговельними брендами», серед яких згаданий «флі-маркет» у Сент-Уане в Парижі, чи на Портобелло-роуд у Лондоні або в Трептов-парку в Берліні. У різні періоди подібні ринки існували в Москві на Сухарівці та Тишинці. До цього можна додати відомі «блошини» ринки й у країнах Сходу, такі, як Шук Пишпишим у районі найдавнішого середземноморського порту Яффо в Ізраїлі, в Анджуна, на узбережжі океану, в індійському штаті Гоа та ін. (Рис.Б.2.3.18).

Протягом тривалого часу подібні місця незмінно пов'язували з маргінальним середовищем матеріальних і соціальних верств суспільства. Однак процеси всесвітньої глобалізації змінили статус «блошиних» ринків. У той час як світ речей всюди стає все більш уніфікованим, предмети побуту стали втрачати свою індивідуальність, змушуючи шукати втрачену своєрідність і справжність у старих предметах та їх національному колориті, викликаючи бажання впровадити в свій життєвий простір автентичні форми старовини. Отже, «блошиний» ринок як явище став джерелом натхнення і в той же час інструментом для формування та поширення такого стилістичного напрямку в дизайні, як «вінтаж».

Тенденція розповсюдження та популяризації вінтажу виникла завдяки деяким особливостям, властивим виключно «блошиному» ринку. З одного боку, особливість такого торговельного простору полягає в можливості зміни статусу речі, створення нового контексту, де «нове» дорівнює «дешевому», а «старе» стає синонімом «дорогого». В означеному середовищі значення, а іноді і функції речей зазнають стрімких змін, а їх «біографії» стають не тільки підставою для визначення ціни та цінності, а й наповнюють своїми історіями нові дизайнерські рішення в інтер'єрі.

З іншого боку, на відміну від світу знеособленої торгівлі в супермаркетах і торгових центрах, сама форма функціонування блошиних ринків і наповнення їх предметами «з історією» припускають значний ступінь персоналізації їх відвідувачів як у спілкуванні між людьми, так і в ставленні до речей. «Блошиний» ринок зазвичай передбачає регулярність, розважальність і відсутність установлених цін, тобто можливість поторгуватися і придбати щось задешево. Розважальність формується за рахунок безпосереднього спілкування з продавцем, не пов'язаного виключно з придбанням товару, спонтанність покупок, можливість потримати речі в руках, не купуючи їх. У результаті в сучасному розумінні «блошиний» ринок часто визначається не стільки як місце торгівлі, скільки як місце променаду та атракцій, місцева визначна пам'ятка.

Саме ефект видовищності «блошиного» ринку, інформативність і насиченість його національного колориту часто використовують сучасні дизайнери у

практиці створення вінтажних інтер'єрів для кафе і ресторанів. Винятковим прикладом тому є дизайн лаунж-кафе Farsha в м. Шарм-ель Шейх на Синайському півострові в Єгипті.

Шарм-ель Шейх є одним з найпопулярніших міст-курортів Єгипту, розрахований переважно на європейських туристів. Готелі, торговельні центри, ресторани й інші часто відвідувані туристами місця найчастіше виглядають досить ординарно, максимально наближено до європейського рівня комфорту, і рідко передають усе багатство національних культурних традицій цієї східної країни.

Саме таку мету занурення в історико-етнічний простір переслідував Альфред Монір, власник розташованого на обриві скелі лаунж-кафе і бара: розсадити своїх гостей у бедуїнських шатрах на традиційні farsha (з арабськ.: місце для відпочинку, де можна сидіти або напівлежати, зазвичай на килимах, кошмах або подушках), перед столиками-підносами і за допомогою старовинних предметів побуту, елементів декору, меблів і навіть архітектури розповісти про справжню історію своєї країни, культури, способу життя. За словами господаря, простір ресторану організовувався й заповнювався майже стихійно, без проекту, у ході освоєння території і заповнення нею речами, що поступово прибували, вбудовувалися в середовище і ставали своєрідними арт-об'єктами.

Композиційно всю структуру бару можна розділити на три частини, що обумовлено особливостями ландшафту. Перша зона – вхідна – невеликий майданчик на вершині скелі, від якого вниз ведуть довгі багатопрогонові сходи. Тут, на кожному уступі скелі, в які впираються сходові майданчики, розташовується безліч вінтажних предметів побуту й інтер'єру, а незліченні старовинні дерев'яні двері з кованими елементами, притулені до каменів, ніби гостинно відчинені для відвідувачів.

Звідси добре прослідковується друга зона кафе, розташована на середині схилу, що стала композиційним центром комплексу. Це критий «наскрізний» бар, крізь який гості потрапляють на відкриті тераси – farsha. Дах бару повністю заставлений різними старовинними предметами: глиняними глечиками і вазами з квітами, старими металевими чайниками, бідонами і підносами в

оточенні кількох велосипедів і мотоциклів, що практично відтворює колоритну атмосферу східного блошиного ринку. Ці речі вже давно не використовуються в побуті і мають лише декоративну й історичну цінність. Колорит старого арабського міста чи ринку на шляху караванних маршрутів надають численні дерев'яні дошки з написами, скляні лампи, безліч різноманітного побутового начиння й уявна хаотичність їх розстановки, а сучасність східного осередку – великі фотопортрети бедуїнів у традиційному одязі. Як данина давньоєгипетській цивілізації і часу фараонів, виглядає вихід на тераси з бару, стилізований під скелю Абу-Сімбел на західному березі Нілу з точним копіюванням висіченого скульптурного фасаду одного з храмів часів Рамзеса II.

Отже, гості минають так званий світ речей із минулого у вхідній зоні і крізь «цивілізаційний портал» бару потрапляють в основну частину закладу. Тут усе відповідає традиційному східному укладу життя. М'які килими й подушки, кальян і кава, зварена за східним звичаєм на піску, свічки в скляних і керамічних судинах – усі предмети використовуються за прямим призначенням довгий час. Усе це підкреслює, що традиція й сучасність на Сході нерозривно пов'язані одне з одним, а старі речі є такою ж частиною історичної пам'яті, як і стародавні скульптури, що складають у результаті єдиний культурний контекст.

На цьому прикладі можна побачити запозичення предметно-просторової ідеї «блошиних» ринків як відкритої міської структури зі щільним наповненням окремих зон предметним асортиментом східного базару, сучасної барахолки і секонд-хенду, чергуванням спланованих і хаотичних зон простору, що був залучений до території цього закладу. Особливість просторової організації лаунж-кафе Farsha полягає в тому, що його «відкрита структура» охоплює майже весь прилеглий гірський ландшафт, а предметне східне наповнення осучаснюється предметами побуту другої половини минулого століття. Тому можемо стверджувати, що маємо справу з оригінальним східним об'єктом вінтажного дизайну, на якому апробовані образно-просторові алюзії «блошиного» ринку.

Цей приклад дозволяє робити більш широкі висновки про те, що «блошиний» ринок стає сьогодні не тільки джерелом придбання старих речей

задля створення нових інтер'єрів, а й надихає на саму творчість, будучи засобом й інструментом створення вінтажних інтер'єрів. Сам образ місця, де «мешкають», тісняться і співіснують старі речі з різною біографією, об'єднаною новим життям, стає образним орієнтиром для дизайнерів, що можна системно й різноманітно використовувати в дизайнерській практиці.

Дослідження витоків і джерел культурної традиції стилістичного напрямку «вінтаж» дозволило виявити методи імплементації вінтажної культури в площину дизайну:

– *історико-етнографічний метод*, що формується на основі національних культурних традицій;

– *образно-стилістичний метод*, який утілюється через авторські інтерпретації та компіляції історичних періодів, ретрофутуризм (Табл.А.2.3.4).

Означені методи прослідковуються як у дизайні одягу (як першоджерела походження вінтажного дизайну), дизайні ювелірних прикрас та дизайні інтер'єру. Слід зазначити, що джерелом історико-етнографічного методу є «блошині» ринки, у рамках яких формується соціокультурна цінність вінтажного предметно-просторового середовища, створюються конотації з певним історичним проміжком часу або країною походження. Основою образно-стилістичного методу є авторські концепції інтерпретації історичного періоду. Яскравим прикладом утілення цього підходу є напрямок стимпанк, в якому прослідковується концепція ретрофутуризму.

З усього вищезазначено можна підсумувати, що витокami культурної традиції стилістичного напрямку «вінтаж» є виноробство (як походження поняття), індустрія моди та ювелірне мистецтво. А джерелами вінтажу в дизайні предметно-просторового середовища є: 1) літературні твори фантастів (надали поштовх для розвитку ретрофутуристичних напрямків у мистецтві та дизайні); 2) «блошині» ринки, на яких можна знайти різноманітні старовинні апарати, технічні пристрої, вінтажні фотографії; 3) історико-культурні та регіональні традиції формування інтер'єру (Табл.А.2.3.5), (Рис.Б.2.3.19 – Рис.Б.2.3.23).

Висновки до другого розділу

Дослідження історико-культурного контексту стилістичного напрямку «вінтаж» у контексті формування інтер'єрного середовища базується на розгляді соціокультурної проблематики цього напрямку, дослідженні його прояву в культурі постмодернізму й аналізі витоків і джерел відповідної культурної традиції.

Визначено, що глобалізаційні процеси стали причинами виникнення потреби соціуму до іншого підходу в організації комфортного предметно-просторового середовища. Одним із варіантів вирішення питання створення балансу між вестернізованим і безликим середовищем та потребою в самоідентифікації стало звернення до вінтажної культурної традиції. Саме вінтажна культура встановлює баланс між традиційним минулим і техногенним майбутнім, привносить у культурні реалії і середовище життєдіяльності людей комфортні форми буття і пам'ять про свою батьківщину, історію та самобутність.

Виявлені основні характеристики вінтажної культури: художня, історична, естетична й соціокультурна цінності, що втілюються не лише в конотаціях з історичним минулим як аспекти автентичності, а й у ручному виготовленні об'єктів, що створює їх неповторний колорит та унікальність.

Зазначено, що велика кількість високотехнологічних, уніфікованих або стандартизованих інтер'єрів сприяла формуванню потреби соціуму до створення затишного вінтажного предметно-просторового середовища. Визначено, що при організації вінтажного інтер'єру мають ураховуватись як історико-культурні особливості регіону, так і національно-етнічна специфіка організації простору.

У роботі досліджено період постмодернізму та відзначено, що стилістичний напрямок «вінтаж» сформувався в руслі загальносвітових тенденцій. З'ясовано, що в контексті організації вінтажного інтер'єру постмодернізм можна розглядати не лише як культурний простір, створений плюралізмом течій із нівелюванням національних і регіональних особливостей і культурних

кордонів, але й як етап формування середовища, в основі якого лежить концепція гри (трансформація змісту та/ або форми об'єктів).

Дослідження феномену постмодерністської гри дозволило визначити три основні напрямки, за якими вона реалізується при формуванні вінтажного інтер'єру: 1) гра з традиціями; 2) гра з сучасністю; 3) гра з майбутнім. Гра з традиціями втілюється для формування інтер'єру в напрямку етнокультурного вінтажу, де наслідування регіональних традицій та історичної спадщини (певного періоду) є фундаментальним аспектом. Гра з сучасністю втілюється в напрямках концепцій ресайклінгу й апсайкінгу, що є актуальними тенденціями дизайну початку XXI сторіччя. А гра з майбутнім проявилася в напрямку індустріального вінтажу, зокрема в русі стимпанк і дизельпанк, де знайшло своє відображення ретрофутуристичне бачення розвитку суспільства.

Дослідження явища постмодерністської гри дозволило виявити концепції, за якими здійснюється формування вінтажного предметно-просторового середовища: 1) традиціоналізм (наслідування регіональних, етнічних, культурних традицій і відтворення історичних художньо-образних систем); 2) ретрофутуризм (створення нових художньо-образних систем); 3) еkleктизм (поєднання кількох художньо-образних систем та окремих елементів різних стилів у вирішенні предметно-просторового середовища). Аналіз світової дизайн-практики дав змогу зробити висновок, що вінтажному інтер'єру властиві символічність окремих елементів предметного наповнення середовища.

У роботі розглянуто витoki культурної традиції. Зазначено, що спершу вінтаж як дизайн-напрямок з'явився та набув широкої популярності в індустрії моди та ювелірному дизайні. В аспекті розвитку вінтажної культури було розглянуто постіндустріальні ретрофутуристичні напрямки стимпанк і дизельпанк та визначені три рівні їх залучення в дизайн середовища.

З'ясована різниця між вінтажним об'єктами й антикварними речами. Виявлено, що сьогодні споживачі віддають більшу перевагу вінтажним предметам ніж антикваріату. Установлені причини означеного пріоритету: вартість об'єктів, відчуття приналежності, доступність об'єктів, стан збереженості об'єктів. Дослідження теоретичних і практичних матеріалів роботи свідчить, що одним із

головних джерел вінтажної культури та місцезнаходження об'єктів старовини є «блошині» ринки. На цих об'єктах можна знайти безцінні експонати вінтажних об'єктів, що мають свою історію та неповторний колорит.

На основі аналізу історико-культурного контексту стилістичного напрямку «вінтаж» були виявлені два методи до імплементації вінтажної культури в площину дизайну, а саме: історико-етнографічний та образно-стилістичний. Означені методи формуються на основі різних поглядів на інтерпретацію історичного минулого – у першому випадку це прямі цитати та створення стійких асоціацій, у другому – творчі інтерпретації та авторські стилізації.

РОЗДІЛ 3

ПРИНЦИПИ ТА ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ВІНТАЖНОГО ІНТЕР'ЄРУ

3.1. Типи вінтажного інтер'єру

Визначення основних принципів і прийомів формування вінтажного інтер'єру ґрунтується на вищезазначених мистецтвознавчих засадах. Дослідження витоків і джерел культурної традиції стилістичного напрямку «вінтаж» дозволило виявити історико-етнографічний та образно-стилістичний методи імплементації вінтажної культури в галузь дизайну середовища.

Історико-етнографічний метод, що формується на основі національних культурних традицій, акумулює соціокультурні цінності та створює конотації з певним історичним проміжком часу або країною походження. Означений метод обумовлює виокремлення *етнокультурного вінтажу*.

Дослідження прикладів формування предметно-просторового середовища в означеному типі вінтажу дозволило розподілити його на:

- регіональний;
- історичний;
- ідеологічний.

Регіональний етнокультурний вінтаж базується на асоціаціях із певною ландшафтною зоною або країною походження. Найбільш яскраво цей вид етнокультурного вінтажу виявився у французькому «провансі» й італійському «тосканському стилі», що чітко апелюють до географічного та геополітичного походження.

Означений вид етнокультурного вінтажу базується на природно-географічному чиннику. На думку А. Дж. Тойнбі, вплив цього чинника на соціальні процеси полягає в тому, що, будучи зовнішнім чинником, природно-географічні умови є основою перетворення «внутрішнього творчого імпульсу» в постійний стимул, що сприяє реалізації потенційно можливих творчих варіацій, які насамкінець і формують відмінність у розвитку цивілізацій. Цивілізаційні

відмінності, згідно з С. Хантінгтоном, «більш фундаментальні, ніж відмінності між політичними ідеологіями й політичними режимами» [135, с. 34] і зумовлюють незвідність цивілізацій як суб'єктів історичного процесу до якого-небудь усередненого типу. Їх відмінності виявляються в конкретних сферах життєдіяльності: політичній, економічній, духовній тощо [267].

Історичний етнокультурний вінтаж базується на зв'язках із певним історичним періодом і географічним регіоном. Найяскравіше означений вид етнокультурного вінтажу продемонстровано в англійському вікторіанському стилі, де створюються асоціації з респектабельністю, стабільністю та надійністю. Означений асоціативний ряд формується завдяки конотаціям з історичною спадщиною країни, її розвитком та образом елітарності.

Ідеологічний етнокультурний вінтаж формується на основі відсилу до певного періоду, етапу розвитку держави, де в суспільстві панувала чітко виражена ідеологічна складова, яка стала основою для формування елітарного предметно-просторового середовища. Яскравим прикладом такого виду етнокультурного вінтажу є сталінський ампір, що панував у країнах Радянського Союзу та мав символізувати нову соціалістичну імперію (Табл.А.3.1.1).

Окрім вищезазначеного історико-етнографічного методу, на формування вінтажного інтер'єру суттєво впливає образно-стилістичний метод упровадження вінтажної культури в дизайн середовища, що втілюється через авторські інтерпретації та компіляції історичних об'єктів. У рамках цього методу виокремлюються *концептуальний та індустриальний вінтаж*.

До концептуального вінтажу можна віднести реновацію (концепція апсайклінгу) та трансформацію старовинних об'єктів (концепція ресайклінгу) (Табл.А.3.1.2).

Концепція апсайклінгу спрямована на оновлення старих об'єктів, їх вторинне використання в абсолютно новій якості, надання іншого функціонального призначення предметам. Концепція ресайклінгу передбачає повну переробку об'єктів матеріального світу, їх фізичну зміну та трансформацію, створення нових функціонально-утилітарних і художньо-образних конструктів [219].

У концептуальному вінтажі реновація може втілюватися не лише в рішеннях окремих дизайн-об'єктів, а й при формуванні цілісного предметно-просторового середовища. Означена комплексність утілення концептуального вінтажу прослідковується в лофті, що виступає багаторівневою системою формування інтер'єру в колишніх промислових об'єктах. У лофті основним змістом є реновація та рефункціоналізація простору. Означений процес реновації колишніх індустриальних об'єктів може втілюватися через підходи:

– *збереження первинного устрою промислового інтер'єру, його реставрація та консервація*. Такий підхід реалізує концепцію музеєфікації інтер'єру через збереження елементів архітектурно-конструктивної системи, первісних оздоблювальних матеріалів, аутентичних елементів штучного освітлення інтер'єру й експозиції частини історичного промислового обладнання (Рис.Б.3.1.1, Рис.Б.3.1.2);

– *часткова реорганізація внутрішнього простору* (зміна планувальної та архітектурно-конструктивної систем інтер'єру). Означений підхід є найбільш розповсюдженим, оскільки дозволяє відійти від концепції музеєфікації середовища, що дозволяє перетворювати колишні індустриальні об'єкти як у приватні житлові інтер'єри, так і в простори громадського призначення (підприємства громадського харчування, готелі, адміністративно-офісні установи, торгівельно-розважальні, навчальні та сучасні експозиційні центри тощо). Ступінь реорганізації внутрішнього простору визначається, виходячи зі стану об'єкту або поставлених завдань концептуального рішення дизайнера (Рис.Б.3.1.3. – Рис.Б.3.1.6);

– *повна реструктуризація предметно-просторового середовища* (приховання індустриальних архітектурно-конструктивних елементів, зміна планувального рішення та формування нової художньо-образної системи). Визначений підхід нівелює історичну промислову спадщину об'єкту (Табл.А.3.1.3).

Лофт, в якому прослідковуються реновація та трансформація колишніх промислових об'єктів, також є проявом *індустрального вінтажу*, що передбачає наявність конотацій із промисловим минулим як окремого об'єкту (як

елементу предметного наповнення інтер'єру), так і цілісного архітектурного простору.

В індустріальному вінтажі, окрім рефункціоналізації колишніх промислових об'єктів, що втілюється в лофті, поширення набули постіндустріальні ретрофутуристичні напрямки, зокрема стимпанк і дизельпанк, художньо-образна система яких апелює до періоду створення парових машин і воєнної техніки (Табл.А.3.1.4).

Аналіз реалізованих проектних рішень дозволив установити, що при застосуванні етнографічного вінтажу дизайнери створюють або відтворюють образ вінтажного інтер'єру шляхом упровадження автентичних об'єктів або сучасним формам вид старовинних предметів. Головною метою в етнокультурному вінтажі є конотації з історичним періодом або регіоном/ країною походження.

Проте при формуванні предметно-просторового середовища на основі концептуального або індустріального вінтажу дизайнери прагнуть осучаснити, трансформувати старий артефакт, надати йому іншого функціонально-утилітарного, художньо-естетичного та змістовного призначення. Основним завданням означених типів вінтажу є не лише оновлення існуючих форм, а їх творча інтерпретація.

3.2. Принципи організації вінтажного предметно-просторового середовища

Дослідження сучасної дизайн-практики дає змогу встановити, що наразі спостерігається наявність великої кількості різноманітних реалізованих проектів вінтажних інтер'єрів. Проте численність означених об'єктів та їх варіативність ще не підлягали ретельному аналізу й теоретичному узагальненню.

Для комплексного дослідження стилістичного напрямку «вінтаж» одним із найголовніших і першочергових завдань є виокремлення основних принципів формування вінтажного предметно-просторового середовища. Саме принципи

визначають технологічні та композиційні прийоми і способи роботи з вінтажними об'єктами і формують загальну стратегію організації простору.

Аналіз численних світових прикладів формування вінтажного предметно-просторового середовища дозволив установити, що вищезазначені прийоми та способи зумовили виокремлення *основоположних принципів* створення таких інтер'єрів:

- принцип образної цілісності;
- принцип автентичності та культурної ідентичності;
- принцип екологічності;
- принцип художньої інтерпретації (Табл.А.3.2.1).

Означені принципи є фундаментальною основою для створення вінтажних інтер'єрів, визначають прийоми і способи роботи з вінтажними об'єктами і формують загальну стратегію організації предметно-просторового середовища.

3.2.1. Принцип образної цілісності в дизайні вінтажного інтер'єру.

Для організації вінтажного предметно-просторового середовища одним із найважливіших є *принцип образної цілісності*, що досягається шляхом композиційної гармонізації всіх елементів інтер'єру та створення комфортних умов для життєдіяльності людини. При формуванні інтер'єру у стилістичному напрямку «вінтаж» означений принцип реалізується завдяки створенню композиційних акцентів у середовищі, співмасштабності складових елементів простору та їх підпорядкованості, відповідності обраній стилістиці або відображенню певного історичного періоду та регіону (присутні в напрямку етнокультурного й індустріального вінтажу). Слід зазначити, що вказані прийоми формування інтер'єрного простору безсумнівно присутні і в організації середовища, виконаного в інших стилістичних напрямках. Проте саме у вінтажних інтер'єрах вони виявляються найбільш яскраво, оскільки в цьому напрямку створюється велика кількість інтер'єрів житлового призначення, основним завданням яких є формування гармонійного простору, що сприяє відпочинку та формуванню відчуття цілісності й єдності людини та

середовища. Саме в житловому інтер'єрі людина може відпочивати та відчувати себе спокійно й затишно.

Цілісність простору відображається в органічній взаємодії та узгодженості середовища з людиною, створює психологічний комфорт перебування людини в інтер'єрі. В. Іовлев стверджував, що на фізичному рівні реального простору, цілісність та єдність людини й середовища відображається в ергономічності, антропоморфності та пропорційності щодо людини. У той час як на соціально-психологічному рівні цілісність простору досягається через відображення людиною зовнішнього світу в свідомості, поведінці, діяльності, уяві, відчутті ідентичності [279] (Табл.А.3.2.1.1). У дизайні інтер'єру означені рівні фізичної та соціально-психологічної цілісності предметно-просторового середовища відіграють важливу роль, оскільки врахування означених аспектів позначає комплексність завдань, які вирішує дизайнер.

Слід зазначити, що формування образної цілісності спирається на проблематику створення художнього образу. Означене питання було розглянуто багатьма вченими. Серед великої кількості визначень маємо підкреслити, що у Великій радянській енциклопедії у 1974 році було зазначено, що в онтологічному аспекті художній образ є фактом ідеального буття. При цьому для художнього образу важливими є іманентні можливості вихідного матеріалу як знаки власного змісту. «Гобто в семіотичному аспекті художній образ виступає як знак, спосіб комунікації в рамках певної культури. Він кожен раз заново реалізується в уяві адресата, що має “ключ”, культурний “код” для його пізнання» [315].

Кінцева осмисленість художнього образу інтер'єру й композиційна єдність усіх елементів середовища формують гармонію, де немає випадкового або зайвого, сприяють створенню цілісності сприйняття простору. Слід зазначити, що саме для формування вінтажного інтер'єру осмисленість художнього образу є першочерговим завданням, оскільки в основі вінтажної культури лежать конотації з певним історичним періодом, географічним регіоном і соціально-культурним контекстом. Це зумовлює необхідність у чіткій відповідності й адресності асоціативного ряду для організації такого інтер'єру. Тому роль

змістовності й образної цілісності предметно-просторового середовища значно зростає (Табл. А.3.2.1.2).

Зазначені аспекти художнього образу демонструють його зв'язки зі змістом предметного наповнення інтер'єру, через які він утілюється. Завдяки образному уявленню встановлюється зв'язок пластичної матеріальної форми об'єктів з їх емоційною основою та змістом. Образність дизайн-об'єктів будується на основі узагальненого, опосередкованого відображення закономірностей життя, конструкції речі, способу її виробництва.

Дослідження літературних джерел та аналіз численних прикладів формування вінтажного інтер'єру дозволив з'ясувати, що реалізація принципу образної цілісності простору здійснюється завдяки застосуванню академічно-вивірених етапів дизайн-проекування предметно-просторового середовища:

- концептуальне рішення предметно-просторового середовища. Виявлення основної проблеми в просторі та визначення шляхів/ стратегій вирішення поставленого питання;
- планувальне рішення інтер'єру та розробка об'ємно-пластичних форм, що наповнюють простір;
- колористичне рішення предметно-просторового середовища;
- оздоблювальні матеріали та штучне освітлення інтер'єру (функціональне й декоративне);
- предметне наповнення простору (меблі, обладнання). Урахування конструктивності й ергономічності запропонованого обладнання і меблів;
- насичення декоративними елементами (текстиль, об'єкти образотворчого мистецтва тощо). Відповідність декоративних елементів загальному образу предметно-просторового середовища.

Означені аспекти є фундаментальними елементами формування інтер'єру, його художньої образності, естетичної виразності та функціональності. Цей алгоритм лежить в основі академічного навчального процесу та широко застосовується дизайнерами-практиками й архітекторами в роботі з реальними об'єктами. Формування образної цілісності є одним із головних завдань,

значення якого стоїть на рівні із забезпеченням ергономічності та функціональності предметно-просторового середовища.

Створення образної цілісності вінтажного інтер'єру втілюється у художньо-естетичній виразності інтер'єру та реалізується через формотворчі елементи й наповнює простір змістовністю. У цьому вбачається взаємозв'язок: «образ – зміст – форма», де образ є основою, відправною точкою для творчих пошуків, зміст – це внутрішня сутність заданого образу, а форма стає зовнішнім вираженням прихованої внутрішньої суті та загальної ідеї.

У рамках історичного стилю елементи форми інтер'єру стають елементами особливої зорової мови, доведеної до досконалості. Сучасний дизайнер інтер'єру постійно стикається із завданням пошуку форм, що мають певне асоціативне значення [315].

Питання художньо-образного змісту предметного наповнення вінтажного середовища ґрунтується на соціально-економічних і регіонально-культурних умовах. Означені аспекти відроджують культурно-побутовий простір, що все більш індивідуалізується та формує заново модель життя людини [322] (Табл.А.3.2.1.3).

На початку XXI сторіччя спостерігається загострення проблематики художньої змістовності та культурно-естетичної цінності предметно-просторового середовища. Означені аспекти є основними при формуванні художнього образу в дизайні вінтажного інтер'єру, який має відповідати функціональному призначенню простору та спиратися на індивідуальність і потреби замовника. Особистісні вимоги, що ставляться до житлового предметно-просторового середовища, зумовлені чинниками соціально-економічного, культурно-естетичного й регіонального плану.

3.2.2. Автентичність та культурна ідентичність як визначний принцип створення вінтажного інтер'єру. Формування вінтажного інтер'єру спирається не лише на художньо-образну цілісність простору, а й на автентичність предметного наповнення середовища.

Дослідження світових прикладів дозволяє стверджувати, що *принцип автентичності* є одним з основоположних для створення вінтажного інтер'єру.

Він передбачає врахування національних, культурно-естетичних особливостей історичного й етнічного простору. Одним із визначальних аспектів вінтажного інтер'єру є унікальність його наповнення, що досягається завдяки оригінальності та справжньої достовірності предметного наповнення середовища (Табл.А.3.2.2.1). В інтер'єрах етнокультурного вінтажу часто впроваджуються раритетні об'єкти одиничного виготовлення, що створює унікальність такого простору. Автентичність вінтажних інтер'єрів утілюється в візуальному, соціально-психологічному та знаково-символічному контекстах (Табл.А.3.2.2.2).

У загальному розумінні автентичність прослідковується в народному мистецтві, коли воно репрезентується безпосередньо від носія певної культури. Також характеристика автентичності може бути приписана до того мистецтва, яке точно відтворює фольклорні зразки [202]. У цьому випадку можна стверджувати, що в аспекті формування вінтажного інтер'єру принцип автентичності розкривається досить широко, оскільки апелює до достовірності об'єктів і прямих зв'язків з історичним періодом або географічним регіоном.

У загальнонауковому аспекті «автентичність» є поняттям філософії екзистенціалізму, пов'язаному з проблемами самовизначення і самоконституювання людини.

Для розгляду поняття «автентичність» у контексті дизайну предметно-просторового середовища необхідним є ознайомлення з його етимологією.

У словнику української мови поняттю «автентичний» надано наступне тлумачення: «Справжній, дійсний <...> Який походить з першоджерела, який відповідає оригіналові» [124, с. 10.]. Проте в електронній мережі Інтернет «автентичністю» позначають комплекс уявлень соціокультурних груп про достовірність, справжність і непідробність традиційних культурних рис, на основі яких здійснюється репрезентація та відтворення їх ідентичності [295].

Розгляд вищезазначених понять дав змогу встановити, що в дизайні вінтажного інтер'єру автентичність проявляється через репрезентацію етнокультурних традицій і використання старовинних об'єктів предметного наповнення середовища.

Дослідження автентичності як у культурі загалом, так і в дизайні вінтажного предметно-просторового середовища зокрема, стикається з поняттями «традиція» та «автохтонність» (Табл.А.3.2.2.3).

В аспекті формування вінтажного інтер'єру слід зазначити, що застосування історичних об'єктів предметного наповнення середовища є одним з пріоритетних напрямків. У рамках етнокультурного вінтажу мова йде саме про звернення до традицій через реставрацію або використання автентичних об'єктів у дизайні інтер'єру.

Традиції є одними з фундаментальних аспектів культури та передаються з покоління в покоління. Поняття «традиція» походить від латинського *traditio*, що означає «передача», «передання», «звичай». Традиція є основним механізмом соціального і культурного успадкування, що становить суть її як соціального явища. Завдяки традиціям не лише зберігаються духовний і матеріальний досвід попередніх поколінь, а й відтворюється культурна спадщина, що має загальне значення для представників того чи іншого суспільства. «Таким чином, традиція – це елемент соціальної і культурної спадщини, що передається від покоління до покоління і зберігається в суспільствах упродовж тривалого часу» [313]

Традиції охоплюють об'єкти соціального успадкування, до яких належать матеріальні й духовні цінності. Найчастіше традиції виступають у формі звичаїв, обрядів, правил, що відтворюють норми поведінки. Традиції забезпечують сталість матеріальної і духовної культури. Важливим аспектом збереження традицій є спадкоємність, яка є здатністю культури передаватися в часі, набуваючи нових якостей. У процесі цивілізаційного розвитку спадкоємність не є механічним використанням духовної та матеріальної спадщини минулого. Спадкоємність стає діалектичним процесом, коли традиції переосмислюються наступними поколіннями, трансформуються та перетворюються в нові форми, збагачені попереднім досвідом. Тому можна стверджувати, що новаторство є джерелом розвитку традицій. Наслідування традицій передбачає критичний аналіз і творче перетворення цінностей, успадкованих від попередніх поколінь. У

матеріальній культурі спадкоємність реалізується через окремі зразки об'єктів, виробів і механізмів, що вдосконалюються багатьма поколіннями [313].

За ствердженнями Р. Хандлера і Дж. Лінкелін, традиції створюються з концептуальних потреб сьогодення. У широкому філософському контексті «традиція не передається з минулого як річ або група речей, вона символічно винаходиться знову (reinvented) в сьогоденні. Автентичність також завжди визначається в сьогоденні: далеко не старовину і даність визначають що-небудь як традиційне» [228]. Для формування вінтажного інтер'єру традиційність зумовлює автентичність. У цьому випадку мова йде про використання в сучасному інтер'єрі історичних об'єктів, характерних для певної місцевості та використовуваних в окремий історичний період. Такі об'єкти матеріальної культури відображають певні традиції (форма об'єкту, його декоративне оздоблення) та є автентичними зразками, що обумовлює їх цінність.

Дослідження автентичних об'єктів предметного наповнення інтер'єрів дозволило встановити, що однією з головних рис таких форм є автохтонність.

Термін «автохтонність» (від грец. Αὐτός – сам і χθών – земля – місцевий, корінний) відображає приналежність за походженням до певної території. Автохтонний – корінний за походженням [200]. В аспекті організації предметно-просторового середовища автохтонними можна вважати оригінальні об'єкти, що є носіями культурної автентичності. Означені об'єкти найчастіше застосовуються в дизайні інтер'єрів, виконаних в етнокультурному вінтажі, оскільки саме автохтонне предметне наповнення середовища відтворює особливу історичну атмосферу та ретранслює культурну спадщину місцевості.

Питання культурної автентичності, що втілюється у визначені особливостей культури й етнічної самобутності, постає при формуванні простору на основі етнокультурного вінтажу.

Одним із прийомів формування етнокультурного вінтажного предметно-просторового середовища на основі принципу автентичності є застосування технологій реставрації. У дизайні вінтажного інтер'єру реставрація переважно стосується дерев'яних меблів, де, окрім слідування традиційним методикам виготовлення об'єкту (виходячи з аналізу його походження, матеріалу тощо),

простежується концепція екологічності. Одним із напрямків означеної концепції є прагнення до поширення практики реновації об'єктів замість тенденції їх руйнування та виготовлення нових предметів.

Окрім автентичності, про походження та справжність предметного наповнення вінтажного інтер'єру свідчить його культура ідентичність.

Культурна ідентичність вінтажного предметно-просторового середовища реалізується завдяки застосуванню автентичних автохтонних об'єктів певної національної культури. Питання культурної ідентичності вінтажного інтер'єру втілюється через предметне наповнення середовища, що несе певні цінності та є відображенням національної або регіональної культури.

Трансляція культурних цінностей є однією з функцій мистецьких творів, до яких можна віднести дизайн-об'єкти. Особливе складне емоційно-раціональне ставлення до цих об'єктів формує національну й локальну культурну ідентичність. У глобальному світі саме сфера культури перетворилася в простір, «де складається, зростає або зменшується культурна ідентичність певного конкретного соціального організму» [255] (Табл.А.3.2.2.4).

У теорії культури та культурології поняття «ідентичність» досліджується як єдність, тотожність культурного світу людини з певною культурою, традицією, системою. Ідентичність характеризується засвоєнням і прийняттям цінностей, норм культури та форм її вираження [264].

Дослідники культурної ідентичності виокремлюють поняття «регіональна ідентичність», що розглядається як своєрідне ставлення людини до місця його народження та залежить від образу території, на якій він проживає. Головним чинником формування регіональної ідентичності є місцеві художні традиції [334]. Одним із засобів розповсюдження регіональних художньо-естетичних традицій є їх упровадження в дизайн предметно-просторового середовища.

Так, яскравими прикладами втілення регіональної ідентичності в аспекті організації вінтажного інтер'єру є французький прованс, італійський «тосканський стиль» та англійський вікторіанський стиль. Означені види етнокультурного вінтажу (регіонального й історичного) репрезентують окремі регіони

європейських країн і виступають носіями місцевих культурних традицій і цінностей, що знайшло своє відображення в дизайні інтер'єру (Табл.А.3.2.2.5).

Окрім формування регіональної ідентичності, застосування традиційної художньої культури в дизайні предметно-просторового середовища дозволяє актуалізувати культурну спадщину та виділити регіон/ країну поміж інших. Формування регіональної культурної ідентичності спирається на велику кількість чинників, серед яких важливим є сприйняття регіональної історико-культурної спадщини. Основою для формування образу регіону є унікальність природнього й культурного ландшафту, історичні та політичні події. В аспекті художнього дискурсу регіональної ідентичності на передній план виступає наслідування певних художніх традицій, які знаходять своє відображення в народній і професійній мистецькій творчості.

У розповсюдженні регіональної культурної ідентичності важливу роль відіграє дизайн, що реалізується не лише в організації відповідного предметно-просторового середовища, а й у формуванні ставлення людини до певного простору. Культурна ідентичність втілюється в дизайні через застосування художніх і матеріальних форм минулого. Означена «історична рефлексія сприяє проникненню проектної свідомості в традиційні шари культури та ставить дизайн у рамки міфопоетичних, природних, соціокультурних й інших аспектів історичного буття» [334].

Звернення в дизайні до регіональних художніх традицій сприяє їх збереженню і передачі наступним поколінням, актуалізує історичну мистецьку спадщину та виводить регіон на національний і міжнародний рівні (коли трансляція традицій перетворюється в певну стилістику, що стає впізнавана в світі).

Актуалізація регіональної художньої культури як одного із засобів культурної ідентифікації знайшла своє відображення в дизайні вінтажного інтер'єру, де звернення до культурних традицій може здійснюватися завдяки:

– творчій інтерпретації регіональних мотивів/ особливостей з обов'язковим посиланням на культуру, що було взято за основу для створення проектною пропозиції (побудування чіткого асоціативного ряду з конкретною регіональною культурою). У цьому аспекті формування культурної ідентичності

якоюсь мірою стирається та перегукується з принципом художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру;

– репрезентації історичного образу та художньо-естетичних форм у первинному вигляді. Тут мова йде про збереження та відтворення національних культурних традицій, певних образів і характерних форм, притаманних для обраного регіону/ країни. У дизайні вінтажного інтер'єру репрезентація історичного образу втілюється через реставрацію автентичного предметного наповнення середовища, застосування характерних для обраної місцевості орнаментальних мотивів і колористики при виборі текстилю, шпалерів і декоративного оздоблення простору (Табл. А.3.2.2.6).

Реставрація як відновлення та збереження предметного наповнення середовища реалізує не лише принципи автентичності та культурної ідентичності, а й принцип екологічності в дизайні вінтажного інтер'єру.

3.2.3. Принцип екологічності в аспекті формування вінтажного предметно-просторового середовища. Аналіз світових прикладів формування вінтажного інтер'єру дозволяє встановити, що *принцип екологічності*, який є одним з основоположних у дизайн-проекуванні, знайшов своє відображення в означеному стилістичному напрямку завдяки практиці збереження предметного наповнення інтер'єру.

Поява напрямку екодизайну зумовлена виникненням численних проблем з екологією навколишнього середовища, що почалися внаслідок тотальної індустріалізації наприкінці XIX – початку XX сторіччя. Екологічні проблеми значно загострилися на межі XX – XXI сторіч, що сформувало підґрунття для чисельних дизайн-розробок і проектних концепцій, в основі яких було покладено принцип природоохоронної етики. При розробці дизайн-об'єктів почала враховуватися така якість, як екологічна доцільність. Філософським, ідеологічним фундаментом екодизайну став постулат щодо гармонійної взаємодії людини та навколишнього середовища. Найважливішими складовими екодизайну стали: перехід на альтернативні джерела енергії, зниження енергетичних витрат на випуск та експлуатацію виробу, застосування традиційних для певної місцевості сировинних ресурсів. Дослідники визначають, що зависока затребуваність

цього дизайн-напрямку сформувала необхідність в обґрунтуванні його теоретичного фундаменту. Були сформульовані нові підходи та нова форма розвитку в дизайн-проекуванні, а саме: спрямування на відхід від продукції, що витрачає ресурси та забруднює навколишнє середовище, відмова від створення об'єктів, які швидко виходять із ладу та не підлягають вторинній переробці. Одним із головних напрямків екодизайну стали апсайклінг і ресайклінг (рециклінг), художньо-проектний інструментарій яких дав змогу для творчого розвитку в сфері дизайну предметно-просторового середовища [19, с. 223-225] (Табл.А.3.2.3.1, Табл.А.3.2.3.2).

Історія розвитку дизайну як нової сфери художньої творчості та проектної діяльності свідчить, що на мережі ХІХ – ХХ сторіч увага акцентувалася на активному впровадженні в різні сфери життя продуктів індустріального виробництва, відмову від традицій на користь інновацій, відхід від декоративності на користь функціональності.

Дизайн відповідає за формування предметно-просторового середовища та має безпосереднє відношення до стилеутворювальних процесів, урахування національних традицій, задоволення індивідуальних потреб і різних аспектів художнього формоутворення. Під впливом змін реальних умов, зокрема активного розвитку науково-технічного прогресу та впровадження його результатів у повсякденне життя людей, змінився підхід до сфери діяльності дизайнера та чіткіше виявляється ступінь його відповідальності. Дослідниками з'ясовано, що в дизайн-практиці ХХІ сторіччя велика увага відводиться двом основним чинникам сучасного світового процесу, а саме: бурхливому розвитку науково-технічного прогресу і викликаних ним проблем соціального й екологічного характеру. З появою нових засобів виробництва та проектування у сфері комп'ютерних технологій і розробкою та поширенням нових матеріалів наразі спостерігається зростаюча автономність технічного світу, спроможного до самоорганізації [316]. Безсумнівно, означені тенденції негативно впливають на навколишнє середовище, у зв'язку з чим концепції пророздозбереження стають украй актуальними.

Основними аспектами принципу екологічності в дизайні є максимальна економія природних ресурсів і матеріалів, використання замінних енергетичних ресурсів і досягнення довговічності виробів. На перше місце виходить проблема раціональності. Важливість означеної проблематики сформувала питання щодо відповідальності дизайнерів за екологічне майбутнє. У результаті чого принцип екологічності став одним із провідних у сфері дизайн-проектування як промислових виробів, так і предметного наповнення інтер'єру – від розробок інновацій у сфері енергоефективних технологій і матеріалів до різноманітних концепцій переробки об'єктів матеріального світу в нові форми, що мають як художньо-естетичну, так і функціональну складову.

У дизайні предметно-просторового середовища принцип екологічності виявляється через використання енергоефективних джерел штучного освітлення, оздоблювальних матеріалів зі вторинної переробки, реставрації об'єктів і створення меблів зі вторинних матеріалів (або придатних до переробки). Різноманітні техніки реставрації меблів і концепції переробки об'єктів матеріального світу в сучасній практиці дизайну середовища дозволяють подовжувати життя предметам і сприяють створенню оригінальних авторських об'єктів.

Дослідження світових прикладів реалізації принципу екологічності в дизайні вінтажного інтер'єру дозволило виявити основні прийоми його втілення:

- реставрація історичних об'єктів;
- реновація автентичних предметів (концепція апсаклінгу);
- реструктуризація та трансформація старих об'єктів (концепція ресайклінгу) (Табл. А.3.2.3.3).

Виявлено, що принцип екологічності в дизайні вінтажного інтер'єру, який втілюється через відновлення предметного наповнення середовища, реалізується в усіх типах вінтажу – етнокультурному, концептуальному й індустріальному.

У рамках етнокультурного вінтажу принцип екологічності реалізується через прийоми реставрації історичних об'єктів. Цей прийом є характерним для

всіх видів етнокультурного вінтажу (регіонального, історичного й ідеологічного), які апелюють до певного історичного періоду та/ або регіону.

Концептуальний вінтаж передбачає реновацію автентичних предметів, що втілюється в концепції апсайклінгу. Прийом трансформації старих об'єктів у рамках концептуального вінтажу реалізує концепцію ресайклінгу, яка часто має індустриальні риси та втілюється в таких ретрофутуристичних напрямках, як стимпанк і дизельпанк, що перемежовується з індустриальним вінтажем. Окрім вищезазначеного прийому застосування трансформації старих об'єктів, в індустриальному вінтажі прослідковується застосування прийому реставрації історичних об'єктів, що стає першим етапом перед їх рефункціоналізацією та реновацією.

Аналіз чисельних прикладів формування вінтажного інтер'єру дозволяє стверджувати, що найбільш розповсюдженим прийомом реалізації принципу екологічності є реставрація історичних об'єктів. Переважно мова йде про реставрацію дерев'яних меблів.

Аналіз світової практики формування вінтажного предметно-просторового середовища дозволяє встановити, що реставрація є поширеним прийомом, оскільки автентичні меблі під час експлуатації або неправильного зберігання часто зазнають пошкоджень, які необхідно виправляти.

Дослідження дизайн-практики створення інтер'єрів у стилістичному напрямку «вінтаж» дозволяє стверджувати, що переважна більшість вінтажних автентичних меблів є дерев'яними, які внаслідок експлуатації підлягають певній реставрації. Саме тому ознайомлення з етапами цього технологічного процесу дає змогу більш комплексно розглянути об'єкт дослідження та сприяє порівнянню автентичних вінтажних дерев'яних меблів з об'єктами, що їх імітують.

Теоретики та майстри-реставратори виділяють десять основних етапів процесу реставрації дерев'яних меблів:

1. Дослідження об'єкту. На цьому етапі здійснюється ретельне обстеження меблів, їх обміри, огляд. Реставратор повинен володіти вичерпними знаннями про матеріальну природу об'єкту реставрації, розуміти техніко-техно-

логічні особливості його виготовлення і побудови, мати вичерпні знання з особливостей історичних стилів.

2. *Визначення мети реставрації.* Проведення реставраційних робіт може переслідувати дві основні мети – консервацію або реконструкцію.

Консервацією називають сукупність обґрунтованих заходів, спрямованих на усунення причин руйнування меблів і їх наслідків. Такими заходами є постановка профілактичних заклеюк, зміцнення конструкції (каркасу) меблів, очищення предмета від поверхневих забруднень, захист від попадання прямих променів сонячного світла при зберіганні меблів.

Реконструкція меблів здійснюється за наявності частин об'єкту, що зберіглися. До таких частин може належати: фрагменти фанеровки, різьблення, мозаїки, накладні дерев'яні або металеві декоративні елементи або лакові покриття. Завдання реконструкції полягає у відтворенні первісного вигляду, як окремих частин, так і об'єкта загалом. Під час реставраційного процесу найважливішим є збереження історичної цінності предмета, вартість і значення якого з часом зростають [276].

3. *Збереження матеріальних основ оригіналу.* У процесі проведення реставраційних робіт важливим є не лише збереження максимальної кількості автентичних справжніх елементів меблів, а й мінімізація кількості введення нових частин.

4. *Можливість повторної реставрації.* Світова практика свідчить, що в процесі проведення реставраційних заходів слід уникати дій, які містять повторну реставрацію. Застосування неперевіраних матеріалів і спеціальних складів для обробки деревини (клеї, лаки, морилки, політури тощо) можуть дати несподіваний ефект, пошкодити первинну основу об'єкту та не залишити можливість для повторної реставрації меблів.

5. *Збереження старіння матеріалу.* Одним із важливих завдань реставрації меблів є збереження деревини, що є наочною демонстрацією старіння об'єкту й дозволяє встановити його цінність. Природне старіння деревини дає змогу майстрам-реставраторам установити справжність об'єкту.

6. *Збереження ознак минулої реставрації*, що можуть свідчити про давність меблів. Кожна проведена реставрація свідчить «про зміну смаків і вимог до меблів у різні стилістичні епохи. Спонукальні мотиви “художньої” реставрації та реставрації “комерційної” часто перепліталися. “Поліпшення” предмета меблів іноді не тільки допускалося, але й віталось замовником. Усуваючи ці “ранні нашарування”, реставратор може втратити сліди історії пам’ятника меблів» [276].

7. *Коректність реставрації*. У мистецтві реставрації дерев’яних меблів важливим аспектом є презентація місць реконструкції або консервації. Реставраційні заповнення мають бути делікатними, що дозволяє зробити основний акцент саме на меблевому об’єкті, а не на місці реставрації.

8. *Відповідність відновлюваних елементів оригіналу*. При реставрації відновлена або відсутня деталь має бути абсолютною копією втрачених елементів. Якщо втрачений елемент не має аналогій, то його відновлення можливе лише після попереднього ґрунтовного аналізу стилістичних особливостей об’єкту й варіантів його декоративного оздоблення. У цьому процесі факт достовірності інформації відіграє ключову роль.

9. *Збереження стилю*. При здійсненні реставраційних робіт відповідність стилістиці оригінального об’єкту є непохитним постулатом. На жаль, протягом історії розвитку мистецтва реставрації відомі численні випадки створення підробок і фальсифікацій, коли під впливом комерційних інтересів об’єкти перероблюють, видозмінюють весь об’єкт або його частини.

10. *Збір та збереження історичної інформації*. Для розвитку мистецтва реставрації важливим є збір, систематизація та збереження інформації щодо самого процесу реставрування історичного об’єкту. Інформація щодо процесу реставрації часто подається у вигляді авторського клейма, маркування, різноманітних надписів або етикетки [276] (Табл.А.3.2.3.4).

При проведенні всіх вищезазначених етапів реставраційних робіт розкривається питання ідентичності об’єкту, його стилістичної та культурної приналежності.

Реставруючи автентичні дерев'яні меблі, деякі майстри приховують місця реставрації, імітуючи червоточину, тріщини на шпоні, потертості на полірованій поверхні, виготовляють нові елементи меблів (копії справжніх частин об'єкту). Делікатність і коректність реставрації досягається створенням відповідного колірного фону з незначними відмінностями між старими і новими елементами меблевого виробу. А при створенні нового предметного наповнення інтер'єру, що має імітувати автентичні об'єкти, дизайнери, декоратори та меблеві майстри намагаються відтворити всі «пошкодження» та «дефекти», які могли б з'явитися на поверхні предметів. Означені імітації створюють не лише на поверхнях дерев'яних меблів, а й на металевих частинах декоративного оздоблення інтер'єру та на світильниках. Імітація автентичності не належить до принципу екологічності при формуванні вінтажного інтер'єру, а апелює до формування образної цілісності предметно-просторового середовища.

Проте, як було вищезазначено, принцип екологічності в дизайні вінтажного інтер'єру реалізується не лише через реставрацію історичних об'єктів, а й завдяки реновації автентичних предметів (апсайклінг) або їх трансформації (ресайклінг).

Слід зазначити, що поняття «реновація» походить від лат. «*renovatio*» та означає «оновлення», «відновлення», «ремонт». Реновацією називають процес поліпшення, реконструкції, реставрації об'єкту без руйнування цілісності його структури [288]. Проте в контексті формування вінтажного інтер'єру під «реновацією» розуміється не лише відновлення експлуатаційних можливостей і зовнішнього естетичного вигляду об'єкту, а й зміні початкового кольору, тону та/ або текстури поверхонь предметного наповнення середовища.

Окрім реновації, серед вищезазначених прийомів відповідного поширення в дизайн-практиці набула трансформація вінтажних предметів. Поняття «трансформація» походить від лат. «*trans*» – крізь, та «*formatio*» – утворення [314]. У перекладі з англ. слово «*transformation*» означає «зміну», «перетворення» або «перегрупування». У сучасній дизайн-практиці створення вінтажних інтер'єрів і меблів трансформація втілюється як у перетворенні форми

предмету, так і в зміні його функціонального призначення, що знайшло своє відображення в ресайклінгу.

Реновація та трансформація втілюють концепцію природозбереження та спрямовані на переробку предметного наповнення вінтажного інтер'єру, а не на створення нових форм.

Слід зазначити, що ресайклінг, з одного боку, реалізує принцип екологічності, а з іншого – принцип художньої інтерпретації.

3.2.4. Принцип художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру. *Принцип художньої інтерпретації* в дизайні вінтажного інтер'єру втілюється завдяки застосуванню методів комбінування, стилізації та прийомів авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру. Означений принцип реалізується як для створення одиничних арт-об'єктів, так і в цілісному вирішенні предметно-просторового середовища (Табл.А.3.2.4.1).

Для комплексного дослідження означеного принципу необхідним є звернення до спеціальної термінології. Поняття «інтерпретація» походить від латинського слова «interpretatio» (тлумачення, розкриття змісту, трактування) і застосовується щодо осмислення й оцінки різних фактів, процесів і явищ дійсності [282].

Дослідники визначають, що в широкому філософському контексті інтерпретація перебуває серед таких категорій, як сприйняття, відображення, пояснення і розуміння. У зв'язку з тим, що інтерпретація належить до сфери художньої творчості й мистецтва, вона посідає серед вищезазначених категорій особливе місце.

У художній інтерпретації присутнє особистісно-індивідуальне ставлення до твору мистецтва. Художня інтерпретація – це розуміння мистецтва, що знайшло своє відображення в різноманітних актуально-творчих художніх формах [282].

Дослідження теоретичних праць показало, що художня інтерпретація є різновидом практично-духовної діяльності людини, результатом якої стає трактування мистецького об'єкту в творчому процесі виконання. Художнє відображення реального предмету передбачає момент його інтерпретації, певної

трансформації, заснованої на авторському баченні. Художня інтерпретація немислима без авторської творчості та митця-інтерпретатора, наділеного комплексом художніх здібностей і майстерністю, який має певний світогляд і керується комплексом художньо-виконавських методів [282].

Художня культура ХХ – початку ХХІ сторіччя характеризується великим значенням і безпрецедентним різноманіття форм інтерпретації. Означена тенденція безпосередньо пов'язана з набуттям мистецтвом усе більш широких світоглядно-інтегровальних функцій, що дозволило розглядати художню інтерпретацію як складний загальнокультурний феномен.

У контексті культурології теоретики виділили наступні типи інтерпретації, критерієм яких є кінцевий результат процесу:

- повсякденна (побутова, комунікативна) інтерпретація, сутністю якої є осмислення людиною нових життєвих явищ та інтеграція їх смислів у наявну картину світу з одночасним розширенням і коригуванням цієї картини;
- теоретична (наукова) інтерпретація, результатом якої стає нова наукова або філософська, культурологічна концепція;
- художня інтерпретація, у процесі якої виникає новий твір або об'єкт мистецтва, дизайну [251] (Табл. А.3.2.4.2).

У художній інтерпретації, на відміну від повсякденної і теоретичної, розуміння є умовою, а не результатом інтерпретації. Художник-інтерпретатор спочатку визначає своє розуміння «первинного» твору, а потім уже пропонує публіці тлумачення. В аспекті створення вінтажного об'єкту об'єктом художньої інтерпретації стають побутові предмети та меблі. Дизайнер після дослідження аналогів автентичних об'єктів створює на їх основі нові форми, функціональні предмети чи креативні арт-об'єкти, що набувають нового звучання та значення.

У художній інтерпретації розуміння є суб'єктивним, психологічним явищем, а тлумачення (прочитання) – його об'єктивуванням, що має комунікативну мету. Для здійснення художньої інтерпретації необхідними є об'єкт, посередник-інтерпретатор (художник, дизайнер) і продукт виконавської діяльнос-

ті. Означеним складовим елементам відповідають три фази процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкту; 2) осмислення об'єкту інтерпретатором (розуміння); 3) створення твору мистецтва «другого порядку» (тлумачення). Виявлено, що розуміння/ формування художньої інтерпретації відбувається за двома основними напрямками: 1) залученням зовнішніх зв'язків художньої культури (перетворення нехудожньої форми в художній об'єкт); 2) виявлення внутрішніх зв'язків об'єкту, зокрема різних форм «неявної» авторської інтерпретації і традиційної спадщини [251] (Табл. А.3.2.4.3).

Дослідження вищезазначених аспектів дозволило теоретику, кандидату філософських наук Є. Колеснік запропонувати наступне визначення: «художня інтерпретація – це процес і результат створення версії оригіналу, або ж власного художнього твору на основі творчого переосмислення нехудожніх явищ, або ж «первинного» твору мистецтва, що підлягає різним варіантам трансформацій. Її об'єкт нічим не обмежений, а визначальними умовами є наявність творчого осмислення цього об'єкту і створення нового художнього артефакту» [251].

Для створення вінтажних об'єктів шляхом застосування принципу художньої інтерпретації з'являються нові предмети на основі переосмислення художньо-естетичного, концептуально-змістовного та функціонально-утилітарного призначення об'єкту. Це дає змогу стверджувати, що принцип художньої інтерпретації реалізуються в рамках концептуального й індустріального вінтажу, де артефакт підлягає реновації та трансформації.

Дослідження світової практики створення вінтажних об'єктів через упровадження принципу художньої інтерпретації дозволило виявити, що в його основі лежать *методи комбінування та методи стилізації*.

У дизайні вінтажного предметно-просторового середовища методи комбінування пов'язані з питаннями трансформації первинної форми об'єкту.

Для більш детального розгляду означених методів художньої інтерпретації необхідно зазначити, що поняття «трансформація» походить від лат. «trans» – крізь, і «formatio» – утворення [314], а слово «transformation» перекладається як «перетворення», «перегрупування» та «зміна». У дизайні вінтажного

предметно-просторового середовища трансформація виявляється у зміні первинних образів і форм й утілюється як у субстилістичних напрямках стимпанк і дизельпанк, так і в сучасних напрямках ресайклінгу й апсайклінгу.

Для створення вінтажних предметів наповнення інтер'єру (меблі, джерела штучного освітлення, декоративні елементи) методи комбінування реалізуються через *дефрагментацію первинної форми об'єкта та колажність*. Серед вищезазначених способів художньої інтерпретації вінтажних моделей найбільшого поширення отримала колажність.

Означені методи широко застосовуються дизайнерами середовища для створення авторських вінтажних предметів інтер'єру.

Виявлено, що однією з головних тенденцій кінця ХХ – початку ХХІ сторіччя стало подолання стереотипності предметів і відмова від одноманітності інтер'єрів. Для подолання монотонності дизайнери середовища почали застосовувати колажні прийоми, які є не лише «склеюванням» неоднорідного матеріалу, а й потужним засобом художньої виразності, що досягається за рахунок цитат і метафор.

Метафоричний і формально-пластичний колаж є одним із творчих методів постмодернізму. Для дослідження питання створення колажу в теоретиків постмодернізму виникають суперечки щодо неправомірності «трактування цього методу як нового варіанту еkleктизму, прямолінійного “циткування” історичних стилів, некритичного освоєння поп-культури й кітчу» [252].

У класичному розумінні, колаж (від фр. collage – наклеювання) є створення мистецького твору шляхом поєднання різних за фактурою, текстурою та кольором матеріалів. У мистецьких творах, виготовлених у техніці колаж, присутня змістовно-концептуальна складова. Проте на відміну від картин-колажів, предмети-колажі не завжди мають таку основу. Дослідження світових прикладів створення вінтажних предметів в означеному напрямку дозволяє стверджувати, що в таких дизайн-об'єктах головною метою є гра з формою, гумор/ сарказм, авторське цитування історичних об'єктів задля створення композиційних акцентів. В аспекті створення вінтажних меблів і предметного

наповнення інтер'єрного середовища колаж виступає як поєднання в одному об'єкті елементів із різних предметів (Рис.Б.3.2.4.1).

Дефрагментація первинної форми застосовується в дизайні вінтажних меблів як практика використання окремих частин існуючих об'єктів. Цей метод художньої інтерпретації передбачає використання певних фрагментів вінтажного предмету в новій якості. У цьому аспекті наявна зміна функціонального навантаження об'єкту.

Вищезазначені методи комбінування, що застосовуються для створення авторських реплік вінтажних форм, спрямовані на зміну концептуально-змістовної складової первинного об'єкту та трансформацію його функціонально-утилітарного призначення. Вони передбачають як проведення первинного аналізу форми об'єкту, здійснення певних реставраційних робіт (за необхідністю), так і розподіл на складові частини первинної форми предмету та їх поєднання в нових комбінаціях з іншими формами (залежно від концептуального рішення дизайнера).

У контексті формування вінтажного інтер'єру художня інтерпретація найбільш яскраво проявляється в індустріальному вінтажі, коли предметно-просторове середовище формується через переосмислення промислової спадщини, що втілюється в лофті або на основі постіндустріальних ретрофутуристичних напрямків, до яких належать стимпанк і дизельпанк (Табл.А.3.2.4.4), (Рис.Б.3.2.4.2 – Рис.Б.3.2.4.6).

Однак слід підкреслити, що в контексті розгляду проблематики наукової роботи у лофті художня інтерпретація реалізується не так виражено, як у стимпанку або дизельпанку. У лофті реалізується як принцип художньої інтерпретації (при частковій або повній реструктуризації та реорганізації предметно-просторового середовища), так і принцип автентичності, оскільки його матеріальною основою є історичний промисловий архітектурний об'єкт.

На відміну від лофту, стимпанк і дизельпанк є субкультурними течіями зі створення іншої реальності, заснованої на художній інтерпретації можливого майбутнього. В означених напрямках індустріального вінтажу принцип художньої інтерпретації виходить на передній план і диктує загальну концепцію

вирішення як одиничного арт-об'єкту, так і загального предметно-просторового середовища.

Окрім вищезазначених методів комбінування, для формування інтер'єру в індустріальному вінтажі дизайнери активно застосовують *методи стилізації*.

Стилізація є навмисною та цілеспрямованою імітацією художнього стилю, характерного для автора, жанру, течії в мистецтві та культурі певного соціального середовища, народності або епохи. Стилізація пов'язана з переосмисленням художнього змісту, що становить основу імітованого стилю [298].

Стилізація – нарочито підкреслена імітація оригінальних особливостей відповідного стилю або особливостей мови певного соціального середовища, історичної епохи в художньому творі. Поняття «стилізації» не є тотожним поняттям «наслідування», «пародія», «традиція» або «вплив». Поняття наслідування передбачає підпорядкованість певного художника художньому методу іншого сучасного або близького за часом художника; при цьому наслідувач, епігон аж ніяк не підкреслює схожість свого твору зі «зразком», а по можливості затушовує його. Відмінність стилізації від пародії в тому, що риси оригіналу, імітовані в пародійному творі, гіпертрофуються й набувають комічно-іронічне тлумачення.

Стилізація позбавлена якостей, притаманних оригіналу: глибини, органічності, єдності змісту і художньої форми. Характерними особливостями стилізації є декоративність і поверхневе відображення дійсності. Дослідники часто пов'язують стилізацію з ретроспективізмом, відходом у минуле [298].

У дизайні вінтажного інтер'єру метод стилізації виявляється в авторській інтерпретації предметного наповнення інтер'єру, переосмисленні культурної та історичної спадщини. Означений процес утілюється для створення нового об'єкту на основі аналізу історичних прототипів. Переосмислення вінтажних предметів (меблів і предметного наповнення інтер'єру) може здійснюватися через ускладнення форми та надлишкового декорування поверхонь або завдяки їх спрощенню (нівелювання декоративних елементів і зміна форми об'єкту).

Підсумовуючи, ми можемо стверджувати, що застосування принципу художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру втілює одну з постмо-

дерністських концепцій створення середовища, в основі якого лежить концепція гри (трансформація змісту та/ або форми об'єктів).

Принцип художньої інтерпретації є найбільш творчим серед всіх виявлених принципів формування вінтажного інтер'єру, оскільки передбачає не лише переосмислення певного історичного періоду та стилістики, а й розробку авторських концепцій вирішення дизайнерських предметів та арт-об'єктів, що наповнюють предметно-просторове середовище.

В означеному принципі формування вінтажного інтер'єру не існує чітких правил і закономірностей. Художня інтерпретація, що базується на авторському баченні, сприйнятті та відображенні дійсності, є суб'єктивною.

Аналіз світових прикладів створення вінтажного інтер'єру дозволив установити, що принципи образної цілісності, художньої інтерпретації, автентичності та культурної ідентичності спираються на естетичні, культурологічні та художньо-образні аспекти. Проте слід зазначити, що принцип автентичності та культурної ідентичності, окрім формування певного образу, реалізує функцію збереження та ретрансляції культурної спадщини і національних традицій.

Серед виокремлених принципів формування вінтажного інтер'єру, принцип екологічності спрямовано на доцільність використання матеріалів, концепції природозбереження через реставрацію та реновацію об'єктів матеріального світу.

Безсумнівно, що функціональність є одним із найбільш важливих аспектів формування комфортабельного середовища життєдіяльності людини, яка, окрім екологічності, спирається на ергономічні, функціональні та економічно доцільні чинники організації інтер'єру. Слід зазначити, що ці аспекти обов'язково враховуються при організації вінтажного інтер'єру. Проте для нашого наукового дослідження важливим є аналіз саме створення специфічної образної системи, що має апелювати до певного історичного періоду, географічного регіону, формувати конотації з культурною спадщиною або створювати нові вінтажні художньо-образні системи.

Визначення принципів формування вінтажного інтер'єру зумовлює необхідність в аналізі прийомів його організації.

3.3. Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Організація предметно-просторового середовища в стилістичному напрямі «вінтаж» є однією з поширених тенденцій у дизайні інтер'єру ХХІ сторіччя. Важливу роль при цьому відіграє наповнення інтер'єру меблями, текстилем, елементами штучного освітленням, побутовими предметами та декоративними елементами, що створюють відповідний настрій часу і формують конотації з певною епохою, історичним періодом або країною. Предметне наповнення інтер'єру відіграє функціональну, ергономічну, естетичну та культурологічну ролі.

Фундаментальним аспектом у дизайні вінтажного інтер'єру є формування образу та художньої виразності, що досягаються завдяки насиченню простору різноманітними меблями, функціональними предметами, декоративними елементами, посудом, текстилем й оздобленням огорожувальних поверхонь. Для вінтажного інтер'єру характерним є створення певного асоціативного ряду, пов'язаного з історичним минулим або певними соціокультурними аспектами.

Слід зазначити, що на рівні людського сприйняття дійсності, асоціації засновані на нервово-мозкових процесах зв'язків між окремими психічними актами (уявленнями, думками, почуттями), де образ одного об'єкту (явища, елементу тощо) пов'язаний з образом іншого [237]. Насичення вінтажного інтер'єру різноманітними елементами формує певну образність предметно-просторового середовища, сприйняття якого зумовлене соціокультурними зв'язками та суб'єктивним сприйняттям дійсності.

Дослідження чисельних вітчизняних і закордонних прикладів дизайну вінтажного інтер'єру та виокремлення основоположних принципів його організації дозволили виявити *основні прийоми його формування*:

- застосування автентичних об'єктів;
- реновація історичних автентичних предметів;
- імітація об'єктів під оригінальні предмети;
- авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру

(Табл.А.3.3.1).

Кожен із виявлених прийомів реалізується через власні способи, створює особливе образно-художнє рішення простору та може втілювати різні типи вінтажу (етнокультурний, концептуальний, індустриальний).

3.3.1. Застосування автентичних об'єктів в напрямку етнокультурного вінтажу. Стилiстичний напрямок «вiнтаж» за своєю суттю припускає використання автентичних та/ або автохтонних речей у новому контексті. Але сучасне життя, попит й очікування споживачів, а також дизайнерська практика видозмінили сам підхід до цього стилістичному напрямку, що зі сфери взаємодії з оригіналами став перетворюватися в різноманітну «гру з вінтажем». Робота в такому стилістичному напрямку відбувається у вигляді різноманітних трансформацій, стилізацій та інтерпретацій, які вписуються в контекст і інструментарій постмодернізму.

Застосування автентичних об'єктів утілює основоположний принцип формування вінтажного інтер'єру – принцип автентичності та культурної ідентичності. *Прийоми втілення означеного принципу, обумовлені завданнями дизайнера, можна вибудувати в одну лінію по можливості зміни зовнішнього вигляду оригіналу, а саме:*

- використання об'єкту в первісному вигляді, без будь-яких помітних техніко-технологічних і творчих перетворень;
- реставрація автентичного артефакту, легке тонування і зміна колірного відтінку зі збереженням його первісної текстури і можливою імітацією штучного старіння (Табл.А.3.3.1.1).

Вибір прийомів реалізації принципу автентичності та культурної ідентичності обумовлені ступенем цінності та/ або рівнем збереження автентичних об'єктів (артефактів). Прикладами втілення цих прийомів є інтер'єри, виконані в етнокультурному вінтажі, де організація простору має свої особливості і спирається на місцеві традиції.

Як було вищезазначено, формування етнокультурного вінтажного інтер'єру базується на стійких асоціаціях, що відсилають до історії, традицій, культури і навіть природно-географічної контексту тієї чи іншої країни. Так, для України, а також сусідніх пострадянських країн, об'єднаних спільною історією,

визначальним чином недавнього минулого став «сталінський ампір». В останні роки цей образ найбільш успішно використовується дизайнерами і декораторами для створення як приватних, так і громадських інтер'єрів. Формування предметно-просторового середовища в напрямку етнокультурних традицій утілюється завдяки доступності й доброму стану великої кількості автентичних старовинних предметів меблів, побуту й декору. Цікавими прикладами втілення етнокультурного вінтажу на території України є проекти архітектора Дениса Беленко. В інтер'єрах розроблених ним ресторанів «Компот» і «Дача» в м. Одеса відтворена епоха квітучого південного міста середини ХХ століття з яскравим і самобутнім колоритом. Предметно-просторове середовище цих ресторанів відрізняється поєднанням реалістичності і грайливості, занурюючи відвідувачів в атмосферу останньої третини минулого століття. Відмінною рисою цих проектів є використання архітектурних просторів в їх первісному вигляді і функціональної приналежності: ресторан «Дача» розташований у старовинному особняку, що наприкінці ХІХ століття був дачею підприємця Н.С. Переца. Через сто років гостинний дух цього місця відродив відомий ресторатор С. Лібкін за допомогою «Бюро Беленко» [335] (Рис.Б.3.3.1.1, Рис.Б.3.3.1.2).

Окрім вищезазначеного проекту, Д. Беленко створив вінтажні інтер'єри для кафе «Mimosa» і «Double Decker Cake & Co». Інтер'єр кафе «Mimosa», що знаходиться в Києві, виконано у темних тонах, а сам простір насичено великою кількістю дрібних елементів, які створюють камерність і затишок в інтер'єрі. Для об'єднання загального образу приміщення поверхні стін були оздоблені потертою штукатуркою, що спрямовано не тільки на формування відчуття старовини, а й створює цілісність середовища (Рис.Б.3.3.1.3). Такий прийом також застосовано в рішенні ресторану «Double Decker Cake & Co», де архітектор сформував еkleктичний простір, поєднуючи предметне наповнення інтер'єру середини ХХ сторіччя із сучасними елементами штучного освітлення. Огороджувальні поверхні інтер'єру, зокрема стіни й арочні зводи, оздоблено штукатуркою і пофарбовано у світлий бежевий колір. Таке рішення формує цілісність простору і створює нейтральний фон для сприйняття пред-

метного наповнення середовища. Відсутність будь-яких декоративних елементів підкреслює концепцію візуальної легкості простору (Рис.Б.3.3.1.4).

Культурним та історичним надбанням України, як і деяких інших сусідніх пострадянських країн, є архітектурна спадщина попередніх епох. У зв'язку з цим значний внесок в образ сучасних міст внесла радянська стилістика, найбільш яскравим утіленням якої став «сталінський ампір». Цей стиль був створений для звеличення держави, що бачила себе новою, соціалістичною імперією. Класичні архітектурні канони й античні ордери в поєднанні з величезними масштабами повинні були створити естетичний пафос нового пролетарського світу з палацами праці, культури та побуту.

Стилістика сталінського ампіру прослідковується в житлових інтер'єрах будинків, побудованих у 30-50-х роках ХХ століття. Такому типу житла властиве певне планувальне рішення: 4-5 окремих кімнат, маленька кухня, високі стелі (3-4 метри), вікна на одну або дві сторони, хол і велика вітальня. Художньо-образна система сталінського ампіру створюється на основі поєднання архітектурних форм (високі стелі з криволінійними падуками, широкі вікна, еркери і масивні сходи), декоративних акцентів (ліпнина, широкі стельові карнизи і розетки під люстри) і функціональних елементів (меблі і штучне освітлення). У вказаній комбінації предметне наповнення інтер'єру відіграє одну з найважливіших ролей у процесі формування загальної образності інтер'єру. Єдність простору створюється завдяки загальному колірному рішенню стін, стелі та підлоги, що, як правило, були вирішені в світлих тонах. Меблі, виготовлені з горіху або дубу та покриті морилкою, контрастують з огорожувальними поверхнями. До основних меблевих об'єктів цього напрямку в дизайні інтер'єру належать: гірки, серванти, книжкові шафи і буфети з різьбленими «коронами» і скляними дверцятами, високий підлоговий годинник, великі круглі обідні столи, крісла, оббиті шкірою дивани та стільці, туалетні та журнальні столики на ніжках, прикрашених різьбленими елементами зооморфного характеру [103]. Слід зазначити, що меблі, виконані у сталінському ампірі, були масивними, громіздкими, займали багато місця в просторі. Меблі сталінського ампіру не тільки функціональні, а й мають респектабельний вигляд та є

символом радянського періоду, що увійшов в історію як епоха з сильною ідеологією, а отже, і фундаментальністю. Незважаючи на тверду позицію дистанціювання від розкоші, у меблях сталінського ампіру застосовуються виключно високоякісні матеріали (масиви цінних порід деревини). Для оббивки м'яких частин меблів використовувалася натуральна шкіра високої якості [265].

Основою образу етнокультурного вінтажного інтер'єру у сталінському ампірі є відтворення величної епохи, що обумовлює його атрибування як ідеологічний вінтаж.

У вінтажних інтер'єрах, виконаних у стилістиці сталінського ампіру, найбільш доречно використання автентичних об'єктів. Деякі з них використовуються в первісному вигляді, інші – піддаються реставраційним роботам. Однак саме оригінальні зразки меблів, елементи штучного освітлення та декоративні форми періоду сталінського ампіру формують вінтажний інтер'єр, притаманний виключно східноєвропейським країнам пострадянського простору (Рис.Б.3.3.1.5, Рис.Б.3.3.1.6).

Цікавим прикладом житлових інтер'єрів, виконаних в етнокультурному вінтажі, зокрема сталінському ампірі, є квартира колекціонера С. Бобовнікова в Санкт-Петербурзі [280]. Інтер'єр квартир не зберігся з часів СРСР, а був відреставрований. Наразі в цьому предметно-просторовому середовищі прослідковується певна еkleктичність, що втілюється в поєднанні сучасних оздоблювальних матеріалів і вінтажного автентичного й автохтонного предметного наповнення, а саме: меблі, світильники, музичні інструменти, годинники, скульптури, картини, текстиль і посуд. Інтер'єри житлових кімнат сформовані з урахуванням традицій сталінського ампіру: використання елементів класичної архітектурної ордерної системи; упровадження ліпного декору при оздобленні поверхонь стін і стелі; включення керамічного кахелю білого кольору з рельєфним орнаментом у зоні печі-камину у вітальні, в інтер'єрі ванної кімнати та кухні; застосування високих міжкімнатних фільончастих дверей, набірного паркету та відреставрованих масивних дерев'яних меблів. Проте велика кількість предметного наповнення інтер'єру не створює відчуття перевантаження простору, що пов'язано з висотою стелі. Анфіладне планування кімнат у

квартирі формує певну театральність середовища, де поступово змінюються мізансцени (Рис.Б.3.3.1.7, Рис.Б.3.3.1.8).

Плавний перехід з однієї функціональної зони в іншу спостерігається і в дизайні інтер'єру квартири, розташованої у «сталінській висотці». Автором проекту реновації житлового предметно-просторового середовища є О. Каспарян. Головними завданнями цього проекту було створення планувального рішення з урахуванням видових точок і витримка стилістики сталінського ампіру. В основі планувального рішення інтер'єру квартири була ідея розкрити вид на набережну одночасно з усіх вікон фасадної частини будівлі. Для втілення цього задуму було організовано загальний відкритий простір, що об'єднує вітальню, кухню, столову та лоджію, установивши дерев'яне скління до полу. Ідея максимального акцентування уваги на панорамному виді з вікон підтримується відсутністю тестильного оформлення вікон та їх архітектурним оформленням широкою ліпниною. Указаний прийом дозволив не лише наситити простір денним світлом, а й привнести в інтер'єр відчуття тієї епохи, коли була зведена будівля. Окрім панорамного виду з вікон, для відновлення стилістики сталінського ампіру було застосовано різноманітне предметне наповнення інтер'єру: автентичні відреставровані меблі, декоративні ліпні елементи, що імітують орнаментику сталінського ампіру та сучасна техніка і прилади штучного освітлення. Означені елементи формують еkleктичний характер предметно-просторового середовища [288] (Рис.Б.3.3.1.9).

Зовсім іншого звучання етнокультурний вінтаж має в країнах Західної Європи, де національна історія і традиції наклали свій відбиток на рішення предметно-просторового середовища. Так, найбільшого поширення і широку популярність здобули англійський вікторіанський стиль (історичний етнокультурний вінтаж), французький «прованс» і «тосканський стиль», що втілює образ однойменного регіону Італії (регіональний етнокультурний вінтаж).

Кожний із вищеперахованих напрямків етнокультурного вінтажу спрямовано на створення певної художньо-образної системи та є відображенням історичної спадщини, культурних традицій і специфіки організації побуту різних країн.

Образ англійської респектабельності і стабільності втілюється у вікторіанському стилі. Розквіт економіки й розвиток промисловості в Англії з середини XIX століття дав поштовх до стрімкого збагачення британської буржуазії. Вишуканий вікторіанський стиль в інтер'єрі, що панував до кінця XIX сторіччя, став підкреслювати естетичний смак власників, стабільність і респектабельність у всіх сферах життя. Багато подорожуючи, англійці в поїздах стикалися з різними екзотичними культурами Сходу, купували етнічні предмети мистецтва і побуту, якими після повернення прикрашали свої будинки. У результаті склалася загальна характеристика вікторіанського стилю як прикладу еклертики, побудованої на поєднанні елементів східної екзотики (об'єкти індійської і китайської культур), готики й рококо. Так, загальноприйнятим стало використовувати готичний стиль в оформленні бібліотеки, а стиль рококо – у рішенні інтер'єру будуару (дамської кімнати). Декорування, застосування шпалер із флористичними орнаментальними мотивами, меблювання й оздоблення кімнат цінними породами деревини і коштовним текстилем підкреслено демонструють статус і соціальний рівень власника будинку [103], [211], (Рис.Б.3.3.1.10, Рис.Б.3.3.11).

Аналіз прикладів організації вікторіанського вінтажного предметно-просторового середовища дозволив виявити основні композиційні прийоми організації цих інтер'єрів:

- створення композиційної домінанти або змістовного акценту в просторі (шляхом тональних контрастів або співвідношення масштабів);
- колористична гама будується на нюансних співвідношеннях складових елементів середовища (переважно темних тонів);
- вияв композиційного центру приміщення (розташування головного елемента інтер'єру по центральній вісі простору);
- упровадження метро-ритмічних закономірностей, що простежуються в конструктивному рішенні стелі, декоративному оздобленні стін та в оздобленні підлоги.

Призначений спочатку для великого просторого середовища вікторіанський стиль мав певні архітектурні особливості: вертикальні витягнуті форми будівлі, які знайшли своє продовження в інтер'єрі (масивні прямокутні двері, членування дерев'яних настінних панелей) і застосування в інтер'єрі прямих і дугоподібних ліній (готичні й арочні вікна). Інтер'єр, виконаний у вікторіанському стилі, формує відчуття стабільності, затишку й комфорту. Одним зі знакових меблевих об'єктів цього напрямку є англійське «вухасте» крісло, що характеризується високою спинкою й наявністю двох боковин, які мають вигнуту форму і кріпляться з двох сторін до спинки крісла. Така форма спинки крісла була створена задля додаткового комфорту та теплого затишку, що в умовах холодного англійського клімату є актуальним (Рис. Б.3.3.1.12.Б).

Особливості кліматичних умов Англії сформували потребу не тільки в меблях, які сприяють додатковому комфорту, але й обов'язковою наявністю такого елемента, як камін. Тому при формуванні вінтажного інтер'єру саме каміну як символу вікторіанської епохи відводиться роль композиційного центру предметно-просторового середовища.

Необхідно зазначити, що в рішенні інтер'єрів замських маєтків прослідковується перенасичення простору різноманітним предметним наповненням, привезеним із різних країн. Колористичне рішення предметно-просторового середовища, велика кількість орнаментальних мотивів і різноманіття у виборі оздоблювальних матеріалів формує певну поліфонічність інтер'єру. В означених умовах роль каміну як композиційного акценту у просторі нівелюється (Рис. Б.3.3.1.13 – Рис.Б.3.3.1.15). Проте в дизайні інтер'єрів замських будинків наявність вищезазначених декоративних елементів, їх кількість та яскравість значно менші. Рішення таких просторів будується на нюансній світлій колористичній гамі й делікатному застосуванню декоративних предметів. У цих інтер'єрах камін стає композиційним центром простору (Рис.Б.3.3.1.16, Рис.Б.3.3.1.17). Виявлена різниця ролі каміну та загальне сприйняття простору обумовлені не лише предметним наповнення середовища, а й архітектурно-конструктивною основою. Архітектура маєтків значно більша та виразніша, ніж конструкція приватних замських будинків. В інтер'єрах маєтків головною

метою є втілення помпезності та розкоші, що відповідає самій архітектурі, а для формування інтер'єрного простору в заміському будинку головним завданням є створення затишної атмосфери.

Вікторіанському стилю властиве використання класичних форм, чітких ліній і практичності. Основною ідеєю означеного виду етнокультурного вінтажю є еkleктичність. Британські традиції виробництва камінів мають свою історію та певні характерні риси:

- наявність великого П-образного порталу, що має стримані кольори, яскраво виражені декоративні елементи й облицювання керамічними плитами;
- максимальне занурення конструкції каміну в площину стіни;
- наявність ніш, камінних полиць і декоративних пілястр.

Однією з характерних рис англійського каміну є велика відкрита топка, що створює ймовірність попадання іскор до кімнати. Для усунення можливих негативних наслідків були створені захисні перегородки, виконані у відповідних стилістичних рішеннях.

Для декоративного оздоблення порталу англійського каміну використовують кахель і керамічні плитки-багет. Серед мотивів декорування поширення набули зображення рослин, комах, птахів, квітів, а також сцени взаємодії тварин із людьми. Каркас камінного порталу може бути виготовлений із цінної породи деревини в поєднанні з гранітом або мармуром, а також різноманітними кованими й литими елементами. Оскільки портал каміну відіграє важливу роль у створення художнього образу вікторіанського житлового інтер'єру, то на його облицювання інколи використовували напівдрагоцінне каміння (яшма, онікс) [205].

У дизайні вінтажного інтер'єру зустрічаються як реставрація існуючого каміну (при відновленні історичних будівель), так і створення фальш-камінів (у сучасних житлових будинках). Якщо спочатку в приміщенні був відсутній камін, громіздка конструкція якого має бути вбудована в архітектуру будинку, то дизайнери відтворюють форму порталу каміну, декоруючи його відповідно до творчого задуму. Проте, безсумнівно, наявність автентичного справжнього каміну в житловому інтер'єрі створює особливу атмосферу затишку.

Колірна палітра в рішенні вінтажних інтер'єрів, виконаних у вікторіанському стилі, базується на основі комбінації м'яких пастельних тонів, бежевого, золотистого, коричневого, зеленого, бордо, бузкового кольорів. Однією з умов створення такого етнокультурного вінтажного інтер'єру є підбір меблевих об'єктів, колір яких є опорною точкою для створення всієї колористичної гами приміщення. Як правило, меблі, виготовлені з цінних порід дерева, мали або світло-коричневий колір або темний червоно-коричневий відтінок. Інші елементи декоративного оздоблення предметно-просторового середовища підбираються від блідо-рожевих, лавандових, ніжних мигдальних тонів у разі світлого меблювання і до червоно-коричневих кольорів для меблів із червоного дерева або дуба [161], [211]. Дизайнерські прийоми нюансного поєднання тональної і колірної гам спрямовані на створення цілісності предметно-просторового середовища (Рис.Б.3.3.1.16 - Рис.Б.3.3.1.18).

Створення вінтажного інтер'єру на основі нюансного поєднання кольоро-тональних відносин присутнє не лише у вікторіанському стилі, але і французькому «провансі», що став відображенням способу життя і філософії мешканців Півдня Франції. Однією з основних характерних рис цього виду етнокультурного вінтажу є натуральність, що втілюється у використанні природних матеріалів для обробки й декорування житлового предметно-просторового середовища: дерево, камінь, метал, натуральні тканини – основні складові образу французького будинку. Для створення особливої атмосфери французького «провансу» дизайнери застосовують старовинні меблі, оштукатурені поверхні стін, автентичні елементи штучного освітлення та характерні декоративні предмети, що є втіленням багаторічних традицій мешканців будинку. Старовинні або штучно зістарені, інкрустовані флористичними візерунками буфети, серванти, книжкові шафи й низькі комоди створюють неповторну атмосферу з багатою історією. У той самий час велика кількість деталей формує особливий затишок в інтер'єрах, виконаних у регіональному етнокультурному вінтажі [242] (Рис.Б.3.3.1.19 - Рис.Б.3.3.1.24).

Дослідження прикладів вінтажних інтер'єрів, виконаних у стилістиці французького «провансу» дозволило встановити, що найчастіше цей вид

етнокультурного вінтажа застосовується для формування житлового предметно-просторового середовища. Аналіз дизайн-практики зі створення означених просторів дозволив виявити основні композиційні прийоми їх організації:

- розташування головних елементів периметром простору;
- цілісне рішення огорожувальних поверхонь: або через застосування орнаментальних флористичних мотивів, або фарбування стін в єдиний колір;
- нюансна світла колористична гама всього простору;
- акцентне включення яскравих кольорових елементів – як виявлення конструктивних систем стелі або застосування різнокольорового текстилю.

Дослідження прикладів житлових інтер'єрів, сформованих у стилістиці вищезазначеного етнокультурного вінтажу, дало змогу виявити, що формування відчуття затишку створюється завдяки поєднанню природності (оздоблювальні матеріали та колористична гама) та історичності (автохтонні та автентичні меблі, характерні орнаментальні мотиви на текстилі, шпалерах). Означені елементи формують враження простоти, витонченого поєднання романтики з вишуканістю, де відчувається старовина. У дизайні житлових інтер'єрів, виконаних у стилістиці французького провансу, створюється атмосфера затишного й охайного будинку, де на чільне місце завжди виходять традиції і сімейні цінності.

Слід зазначити, що створити вінтажний інтер'єр на Півдні Франції у відповідній стилістиці набагато легше, ніж сформувати аналогічне предметно-просторове середовище на території пострадянських країн. Це обумовлено як матеріальною базою (на території європейських країн можна знайти автентичні автохтонні об'єкти), так і культурою, місцевим колоритом і традиціями організації предметно-просторового середовища. На території пострадянських країн автентичні об'єкти етнокультурного вінтажу (окрім сталінського ампіру) знайти важче. Найчастіше для проектів у стилістичному напрямку «вінтаж» створюються копії автентичних об'єктів. Крім того, у країнах Східної Європи вінтажний інтер'єр має еkleктичний характер, оскільки відбувається нашару-

вання привнесених культурних традицій на локальні в комбінації із застосуванням сучасного технічного оснащення.

Проте серед східнослов'янських дизайнерів та архітекторів етнокультурний вінтаж стає все більш популярним. Це підтверджує велика кількість як житлових просторів, так й інтер'єрів громадського призначення, зокрема кафе, ресторанів і барів, що репрезентують страви певної країни або регіону. На території пострадянських країн найбільшої популярності отримали французькі кафе-пекарні та ресторани італійської кухні, а серед рішення інтер'єрів барів – англійські паби. Проте, слід зазначити, не всі інтер'єри громадського харчування, що репрезентують означені світові кухні, виконані у стилістичному напрямку «вінтаж». Окрім цього, очевидно, що в інтер'єрах громадського призначення застосовують саме копії та репліки автентичних об'єктів.

Етнокультурний вінтаж орієнтовано на формування затишного, переважно житлового середовища. Французький «прованс» як прояв регіонального етнокультурного вінтажу широко застосовується в дизайні інтер'єрів житлового призначення. Характерним прикладом для пострадянських країн є проект московської квартири (РФ) від дизайн-бюро «East-West» Г. Шаркунової. У дизайні інтер'єру цього житлового простору, що має площу 76 м², автори поєднали предметне наповнення французького «провансу» з сучасною технікою та новими оздоблювальними матеріалами. Означений простір насичено як різноманітними автентичними предметами (світильники, меблі), так і декоративними елементами, що імітують французьку ліпнину на стінах. Загальне колористичне рішення інтер'єрів виконано в нюансній гамі та базується на поєднанні білого, оливкового, бежевого та сірого кольорів. Акцентами в просторі є темні металеві оригінальні світильники, які мають, окрім функціонального, декоративне призначення – доповнюють образне рішення інтер'єру (Рис.Б.3.3.1.25).

Проте, безсумнівно, найяскравіше французький «прованс» як утілення регіонального етнокультурного вінтажу проявився в рішеннях житлових інтер'єрів на Півдні Франції. Одним із цікавих прикладів є приватна віла, що знаходить у м. Горд біля цистеріанського абатства Сінанк, департамент

Воклюз, Альпи (Франція). Предметно-просторове середовище цього будинку безпосередньо пов'язано з природним оточенням. Означений взаємозв'язок здійснюється завдяки наявності декількох терас. У дизайні інтер'єру архітектурні елементи, такі, як балки та перекриття, відкриті, а їх необроблена дерев'яна поверхня контрастує з ровними оштукатуреними стінами. Текстиль та предметне наповнення інтер'єрів віли виконані з натуральних матеріалів, старіння яких відбувається природним шляхом. Інтер'єри віли наповнені різноманітними об'єктами домашнього вжитку: дзеркала в масивних рамах, посуд, підсвічники, плетені кошики, дерев'яні та ковані полиці, квіти в горщиках, садовий інструмент тощо. На терасах віли розташовані кадки з місцевими середньоморськими рослинами, оливковими деревами та лавандою. Усі вищеперераховані автентичні автохтонні елементи створюють неповторну атмосферу, що відтворити за межами Півдня Франції складно (Рис.Б.3.3.1.26 – Рис.Б.3.3.1.28).

Головна роль у встановленні зв'язку етнокультурного вінтажного інтер'єру з певним географічним регіоном відводиться автентичним об'єктам, використання яких формує цінність і значущість предметно-просторового середовища. Наочно це прослідковується на прикладі «тосканського стилю», який бере свій початок в етрусській цивілізації, потім вбирає в себе риси епохи Ренесанс. Подальший його розвиток відбувався під впливом архітектурних традицій Франції та Іспанії, що межують із Тосканою, та через стійкі місцеві традиції [245]. Упізнаваність і неповторність цього стилістичного напрямку надає поєднання природи і старовинних архітектурних традицій. Основними елементами формування тосканського інтер'єру є потерта штукатурка, гіпсова ліпнина, темні дерев'яні балки, контрастно об'єднані з білою стелею, теракотовою плиткою на підлозі в поєднанні з натуральним каменем (травертин, мармур, граніт, вапняк) і мозаїкою. В інтер'єрах, виконаних у «тосканському стилі», завжди є кілька старовинних автентичних предметів, на меблевих об'єктах, виготовлених із місцевих порід дерева (каштана, білої акації, клена та кипариса), із простою формою відсутні надлишкові прикраси. Обов'язкові елементи в дизайні меблів – це бронзові скоби, цвяхи, дерев'яні клини.

Цікавими прикладами формування інтер'єрів у «тосканському стилі» є котеджі, розташовані в Мелето, Страда Ін Чіанті, Капаннуччіа, Ла Пресура тощо. (Рис.Б.3.3.1.29 – Рис.Б.3.3.1.32). Особливістю формування інтер'єрів означених котеджів є не лише застосування автентичного автохтонного предметного наповнення, а й створення лаконічності та цілісності простору. В інтер'єрі приватного котеджу в м. Мелето образна цілісність середовища досягається завдяки застосуванню єдиного кольору огорожувальних поверхонь, що об'єднує простір. Означений прийом також прослідковується в дизайні інтер'єру вітальні в котеджі м. Страда Ін Чіанті, де лаконічне рішення в оздобленні стін надає не лише цілісності інтер'єру, а є кольоровим акцентом у середовищі.

Слід зазначити, що в напрямку етнокультурного вінтажу важливу роль відіграє насичення простору різноманітними декоративними елементами, що формують відчуття затишку та комфорту. До таких об'єктів належить текстиль, посуд, елементи штучного освітлення, рамки для фотографій, підсвічники тощо (Рис.Б.3.3.1.33 – Рис.Б.3.3.1.35).

Усе вищесказане дає підставу стверджувати, що етнокультурний вінтаж оперує як рішенням архітектурних поверхонь (відповідно до регіонального, історичного й ідеологічного виду етнокультурного вінтажу, так і наявністю характерних автентичних та автохтонних деталей, які, наповнюючи простір, формують образ певної епохи тієї чи іншої країни. Саме застосування автентичних елементів є найбільш очевидним рішенням при створенні як етнокультурного, так і ідеологічного або історичного вінтажного інтер'єру. Разом із тим, прийоми впровадження автентичних елементів дещо обмежують дизайнера у виборі художніх прийомів і засобів, повинних бути співзвучними тій чи іншій історичній епосі та регіону.

3.3.2. Прийоми та концепції реновації автентичних предметів у дизайні вінтажного інтер'єру. У сучасному дизайні інтер'єру широкого розповсюдження набула реновація предметно-просторового середовища, утілена в *концепціях ресайклінгу й апсайклінгу та реставрації об'єктів*. Популярність означених дизайн-напрямків базується на необхідності збереження,

вторинної переробки та використанні об'єктів матеріального світу в новій якості. Це пов'язано з тим, що суспільство споживання сприяє постійному виробництву великої кількості предметів побуту, які після поломки або втрати первісної естетичної цінності стають сміттям. Рішенням проблеми світового накопичення непотрібних об'єктів предметно-просторового середовища є дизайн-концепції ресайклінгу й апсайклінгу, реалізовані в рамках концептуального вінтажу.

Як було вищезазначено, ресайклінгом називають переробку об'єктів матеріального світу, їх фізичну зміну, трансформацію, у той час як апсайклінг – це вторинне використання речей у новому контексті [219] (Табл.А.3.3.2.1).

Як було зазначено, реставрація має на меті відновлення об'єктів матеріального світу, їх збереження. Реставрація реалізує функцію консервації історичних об'єктів, їх оновлення для подальшого використання або для музеєфікації.

Аналіз сучасних світових прикладів дизайну інтер'єру дозволив установити, що ідея використання старих речей у новому контексті знайшла своє відображення в стилістичному напрямку «вінтаж». Дизайн-напрямки ресайклінгу й апсайклінгу є не лише інструментарієм художньо-естетичного перетворення простору життєдіяльності людини, а й реалізують концепцію екологічного підходу в дизайні середовища.

Розповсюдження екологічного підходу в галузі дизайн-проекування обумовлено зростаючим негативним впливом людської діяльності на навколишнє середовище, що дало поштовх для розуміння суспільством причинно-наслідкового зв'язку між діяльністю людини й екологічним занепадом, який межує з катастрофою. Проблеми екології та питання екологічної культури виступили на передній план в останній третині ХХ сторіччя. В означений період починають з'являтися нові форми організації гармонійного співіснування суспільства та природнього середовища, що доповнили вже відомі обмежувальні природоохоронні заходи. Ця тенденція сприяла виникненню екологічного підходу в проектній культурі, де одним із пріоритетних напрямків стала ідея органічної імплементації створених людиною предметів у середо-

вище життєдіяльності. «Напрямок екологічного дизайну, що зародився в 1970-х роках, – це спроба гармонізації відносин у системі «людина – природа» і внесення в них відповідальності з боку людини» [279].

Науково-технічна революція стала поштовхом для розвитку екологічного підходу в дизайн-проектуванні. Основною ідеєю цього напрямку є створення предметного наповнення середовища, яке органічно суміщується з природним оточенням та не має на нього негативного впливу. Загальною практикою екологічного підходу в дизайн-проектуванні є використання енергоефективних ресурсів, застосування альтернативних джерел енергії та нетоксичних матеріалів, максимальна економія ресурсів, здійснення обліку довговічності виробу та можливість утилізації об'єктів після закінчення терміну служби. У завдання екологічного підходу в дизайн-проектуванні входить аналіз стану предметно-просторового середовища, забезпечення екологічної чистоти конструкційних і оздоблювальних матеріалів, створення екологічності процесів виробництва і споживання з урахуванням проблеми утилізації відходів. Це комплексна діяльність, в якій ураховуються вимоги природного середовища та культури [279].

Екологія предметно-просторового середовища безпосередньо пов'язана з екологією людини, оскільки впливає на якість середовища життєдіяльності, стан здоров'я, розвиток здібностей, психофізичний комфорт тощо. Життєвий простір здебільшого демонструє єдність людини з навколишнім середовищем і відповідає поняттю екології як взаємодії суб'єкта й оточення [279].

Формування екологічного середовища життєдіяльності людини може здійснюватися не лише через застосування енергоефективних технологій і природних матеріалів, а й завдяки вторинному використанню і переробці різноманітних об'єктів матеріалого світу. Означений напрямок перероблення матеріалів став основою для розвитку концепцій ресайклінгу й апсайклінгу.

Дослідження формування вінтажного інтер'єру дозволило виявити, що дизайнери часто застосовують *прийоми реновації історичних автентичних об'єктів*, які є більш творчим ніж застосування автентичних об'єктів:

– кардинальна зміна початкового кольору, тону меблів і/ або текстури поверхні об'єкту. Означений прийом реалізується в концепції апсайклінгу;

– часткова або повна зміна форми об'єкту за рахунок деконструкції оригінальної форми: редукування або перекомпонування існуючих об'ємів, або додавання форм і деталей декору з інших об'єктів меблів або інших матеріалів. У цьому випадку створюється новий об'єкт, в якому незмінно присутня та чи інша частина автентичного вінтажного предмета. Такий прийом утілюється в концепції ресайклінгу.

Прийом кардинальної зміни початкового кольору і тону автентичних об'єктів утілюється в такому напрямку концептуального вантажу, як «шеббі-шик», що сформувався в США наприкінці ХХ сторіччя. Основою шеббі-шику став мультикультуралізм держави. Наявність мігрантів з інших країн і світові економічні зв'язки держави сприяли до варіативності та широкого асортименту предметного наповнення інтер'єрів, привезених із різних країн, які є носіями та відображенням певних культур і традицій.

Термін «shabby chic», що не має дослівного перекладу з англійської, можна трактувати як «потерта елегантність». Його ввів у вжиток англійський журнал «Світ інтер'єрів» («The World of Interiors») в 1980-х роках. Автором цього поняття і засновницею самого стилістичного напрямку вважається англійський дизайнер Рейчел Ешвел [332]. Майстерність реставрації і цінність естетики предметів старовини стали основою формування нового напрямку в дизайні інтер'єру. Рейчел Ешвел, переїхавши з Англії в США, ходила «блошиними» ринками, купувала красиві старі меблі та побутові об'єкти в різних стилях: неокласика, бароко, рококо, кантрі тощо. Потім вона реставрувала їх, зчищала стару фарбу, приводила в порядок і фарбувала в білий колір дерев'яні елементи меблів, а на м'які сегменти меблів шила білі зйомні чохла. Єдиний колір поверхонь меблів, виготовлених у різні часові періоди і в різних стилях, став об'єднуючою ланкою в процесі формування цілісного предметно-просторового середовища. Тож основою дизайну інтер'єру є поєднання світлого простору (основний – теплий білий колір), витончених меблів і безлічі старовинних декоративних елементів. Кольорова гама, заснована на поєднанні пастельних відтінків, що дозволяє додати приміщенню з невеликою площею відчуття простору, а також не дає великій кількості дрібних деталей зробити

простір візуально важким або перенасиченим другорядними елементами. Як кольорові компаньйони використовуються кремовий, молочний, вершковий, блідо-рожевий, блідо-бузковий, ліловий, фіолетовий, блідо-блакитний, світло-салатовий, колір слонової кістки та лавандовий кольори (Рис.Б.3.3.2.1 – Рис.Б.3.3.2.5).

Меблі є основним і головним елементом інтер'єру, виконаного у вищезазначеному напрямку концептуального вінтажу. Саме при реставрації меблевих об'єктів були розроблені принципи, які поклали початок шеббі-шику, а лише згодом була сформована концепція організації цілісного предметно-просторового середовища. Але саме меблі шеббі-шику досі викликають найбільший інтерес у дизайнерів. Характерними рисами меблів шеббі-шику є:

- *кольорове рішення*. Меблі майже завжди білі, іноді допускаються світлі пастельні відтінки, але це швидше виняток із правил;

- *наявність подряпин і потертостей*. Меблі завжди грубо окрашені фарбою, після чого їх ретельно зістарюють. При цьому важливим є те, щоб меблі мали охайний вигляд;

- *використання кракелюрних лаків та техніки декупаж*, завдяки чому меблеві поверхні набувають вигляду потрісканих і зістарених;

- *м'які меблі одягаються в чохла або оббивки*, оздоблені орнаментальними мотивами флористичного характеру або тканини однотонного світлого забарвлення, обов'язково виконані з натуральних і якісних матеріалів (вибілений льон, ситець, бавовна) (Табл.А.3.3.2.2).

Дослідження проектної практики свідчить, що інтер'єрам шеббі-шику притаманна еkleктичність, яка поєднана в єдиному просторі предметного наповнення з різними стилістичними течіями, історичними періодами або країнами походження. Найбільш розповсюдженим є застосування меблів у стилістиці неокласицизму, яким властиві плавні форми та наявність декоративних елементів (переважно різьблення). Упровадження таких об'єктів створює художню систему, що апелює до образу історичного періоду, який формує відчуття витонченої елегантності та романтизму.

Необхідно зазначити, що в інтер'єрах шеббі-шику можуть застосовуватись як відреставроване автентичне предметне наповнення простору, так і копії старовинних об'єктів. Оскільки, як було вищезазначено, об'єкти після реставрації фарбуються в білий колір, то можна припустити, що такі меблі не мають історичної культурної цінності та не виконують функцію культурної ідентичності, а спрямовані на створення романтичного образу, легкості та затишку. Слід підкреслити, що шеббі-шик застосовується як для формування житлового предметно-просторового середовища, так і в дизайні підприємств громадського харчування.

Цікавим прикладом формування концептуального вінтажного інтер'єру, виконаного у напрямку «шеббі-шик» є простір кафе «Farage», що знаходиться в Мілані (Італія). Предметно-просторове середовище цього закладу громадського харчування побудовано на основі світлої колористичної гами. Єдність простору досягається завдяки комбінації пофарбованих у білий колір меблів, виконаних у стилістиці неокласицизму, та застосуванню світлого кремового кольору стін і стелі. Інтер'єр відрізняється лаконічністю та візуальною легкістю, що досягається завдяки відсутності великої кількості декоративних елементів (Рис.Б.3.3.2.6).

Відсутність декору та лаконізм форм також спостерігається в інтер'єрі кафе «La suite del Lago» у м. Мадрид (Іспанія), побудованому на нюансних співвідношеннях білого, світло-сірого та бежевого кольорів. Предметне наповнення інтер'єру має просту форму і пофарбоване в білий колір, що додатково підкреслює візуальну легкість простору. Особливість цього підприємства громадського харчування полягає в тому, що воно знаходиться біля озера та один фасад кафе виконано з панорамного скління. Це дозволяє насичувати інтер'єр природнім світлом (Рис.Б.3.3.2.7).

Проте, слід зазначити, що тотальне впровадження білого кольору в дизайн інтер'єру не завжди створює гармонійне середовище. Прикладом цього є кафе «Желания» у м. Санкт-Петербурзі (РФ), де в білий колір пофарбовані меблі та стеля, а для оздоблення поверхонь стін застосовано шпалери з ніжним орнаментом флористичного характеру на білому тлі. В інтер'єрі відсутні

композиційні акценти, немає цікавих декоративних елементів і недостатньо джерел світла (як природнього, так і штучного). Це дає підставу стверджувати, що повсемісне впровадження єдиного кольору має бути доречним і продуманим. Білий колір, окрім єдності всіх елементів інтер'єру, передбачає супідрядність цих елементів, вияв головного та другорядного в просторі та обов'язову роботу зі світлом (Рис.Б.3.3.2.8).

В інтер'єрах житлового призначення, сформованих на основі такого напрямку концептуального вантажу, як «шеббі-шик», є більш варіативним, оскільки в такому предметно-просторовому середовищі більш активно застосовується різноманітний текстиль, велика кількість декоративних елементів (рамки з фотографіями, сувеніри, скульптури, старовинні предмети вжитку) і присутня варіативність світильників (люстри, бра, торшери, настільні лампи). За задумом Р. Ешвел, головна ідея інтер'єру полягає в тому, щоб поєднати в собі романтичну старовину із прагматичною ощадливістю, оновити предметне наповнення інтер'єру, надавши йому другого життя.

Отже, можна зробити висновок, що шеббі-шик є не тільки одним із напрямків концептуального вантажу, але є одним із можливих способів реалізації апсайклінга (вторинне використання речей, що відслужили своє, в абсолютно новій якості) у дизайні інтер'єру й меблів. Саме реновація автентичних оригінальних меблевих об'єктів створює необхідний настрій і неповторний колорит мультикультурного вінтажного простору.

При застосуванні другого прийому реновації історичних автентичних об'єктів, зокрема часткової або повної трансформації форми об'єкта за рахунок деконструкції оригіналу, реалізується концепція ресайклінгу. У контексті сучасного дизайну предметно-просторового середовища явище ресайклінгу як процес переробки і трансформації об'єктів матеріального світу реалізується завдяки поєднанню частин різних вінтажних предметів в один новий об'єкт або через зміну форми первинного об'єкту.

Утілення прийому часткової або повної трансформації форми об'єкта спостерігається в дизайні меблів, де в єдиній конструкції поєднуються металевий каркас та його змістовне наповнення – автентичні старі речі, а саме:

валізи, дерев'яні ящики, частини музичних інструментів тощо (Рис.Б.3.3.2.9.Б). Такі меблі завдяки своїй незвичній формі та яскравості стають композиційними акцентами в інтер'єрах житлового та громадського призначення. Використання автентичних елементів в новій якості сприяє створенню унікальності інтер'єру, оскільки таке предметне наповнення не виготовляється серійно, а створюється для кожного окремого інтер'єру та відповідно до існуючої матеріальної бази. Тобто реалізується концепція надання другого життя старим речам.

Вищезазначений прийом формування вінтажного інтер'єру перетинається з принципом художньої інтерпретації та методами комбінування й стилізації.

У дизайні вінтажного предметно-просторового середовища трансформація форми об'єкта спостерігається як у концептуальному, так і в індустріальному вінтажі, до якого можна віднести рефункціоналізацію колишніх промислових об'єктів (лофт) і постіндустріальні ретрофутуристичні напрямки (стимпанк і дизельпанк). Саме у вінтажному інтер'єрі індустріального типу втілюються не лише реновація автентичних предметів, а й їх авторська інтерпретація.

Цікавим прикладом створення окремих дизайн-об'єктів, в яких спостерігається часткова трансформації форми предмета та повна зміна його функціонального призначення, є комплект меблів (стіл і барні стільці), що виготовлено з копусу старого трактору «Massey Ferguson Tractor» [219]. Для створення цих дизайн-об'єктів було взято кабіну покинутого трактору, що був урятований із порожнього поля, і трансформовано в барний стіл зі скляною столешнею. Середину кабіни трактору вирізали та прибрали – залишилась основа Г-подіної форми з впізнаваною передньою частиною бампера (з фарами та характерною для цього транспортного засобу решіткою). Така форма була поєднана з металевією конструкцією, що дала змогу функціонально використовувати цей об'єкт як барний стіл. Стільці були створені з бокових металевих частин кабіни цього транспортного засобу. Дизайнери після реновації та мінімальних реставраційних робіт, що дозволяють використовувати такий комплект меблів, залишили на поверхнях об'єктів подряпини та сколотий шар фарби. Це надало меблям ще більшої виразності та підкреслило автентичність походження

основи цього комплекту меблів (Рис.Б.3.3.2.9.А). В означеному прикладі створення нового предметного наповнення інтер'єру поєднується концептуальний та індустриальний вінтаж.

Іншим цікавим прикладом вінтажного індустриального ресайклінгу є барний стілець «iKaуaa», у конструкції якого поєднується каркас із металевих труб і дерев'яного сидіння круглої форми. На ніжці цього барного стулу є вентиль, що не лише виконує функцію регулювання висоти сидіння, а й слугує акцентом у даному виробі (Рис.Б.3.3.2.9.В). Стільців аналогічного типу існує велика кількість і їх застосовують при формуванні вінтажного предметно-просторового середовища, зокрема для створення лофт-просторів [339].

Індустриальна основа лофту стала базою для включення у простір як автентичних, так і трансформованих дизайн-об'єктів промислового характеру. Слід підкреслити, що справжній лофт є реновацією та рефункціоналізацією промислового предметно-просторового середовища. Світова практика налічує велику кількість прикладів лофт-просторів – від інтер'єрів житлового призначення до готелів, офісів, музеїв тощо.

На території України означені об'єкти існують і найчастіше застосовуються як арт-галереї (Мистецький арсенал у Києві) та коворкінг-центри (арт-завод «Platforma», хаб «IZONE» у Києві, арт-завод «Механіка», «Новое место» «Fabrika.space» у Харкові). У дизайні інтер'єрів цих закладів активно впроваджуються класичні для лофт-простору елементи, а саме: залишають цегляну кладку на стінах, не маскують об'єкти індустриального минулого (балки, ферми, колони, системи комунікацій) та активно застосовують автентичні світильники та меблі простої форми, виготовлені з металу й деревини. В означених інтер'єрах прийом часткової або повної трансформації автентичного об'єкту втілюється в дизайні меблів, де в єдиній формі комбінуються елементи різних предметів. Найчастіше такими об'єктами є столи, крісла та стільці, в яких поєднуються старі металеві елементи та деревина.

Проте в дизайні вінтажного інтер'єру промислового характеру найбільш яскраво концепція ресайклінгу проявляється в об'єктах стимпанку та дизельпанку, які формуються завдяки комбінації окремих елементів в єдину складну

структуру, що має художньо-образну виразність (Рис.Б.3.3.2.10). У таких об'єктах яскраво прослідковується комбінація концептуального й індустріального вінтажу.

Цікавим прикладом утілення реновації автентичних об'єктів є проект бару-кафе «Tesla Columns» від румунської студії «The 6th-Sense Interior» [344]. В інтер'єрі цього закладу громадського харчування прийом часткової або повної трансформації форми автентичного об'єкту втілюється максимально широко й охопив весь простір. Авторами було запропоновано створити колони, які за своєю формою, матеріалом і декором матимуть прототипічні зв'язки з футуристичними розробками Н. Тесли. Комбінація в одній формі латунних циліндрів, вентилів, шлангів, прутів і лампочок створила композиційну доміную в просторі та задала загальний настрій в інтер'єрі. У предметно-просторовому середовищі цього закладу активно застосовуються фронтальні настінні композиції з металевих труб, вимірювальних приладів і ламп (Рис.Б.3.3.2.11).

У дизайні інтер'єрі пабу «The Abyss Pub» (Італія) від румунської студії «The 6th-Sense Interior» головною ідеєю була репрезентація легенди про Кракена – морське чудовисько, що потопило безліч кораблів. У зв'язку з цим художньо-образна система предметно-просторового середовища була спрямована на формування відчуття знаходження на фантазійному морському дні. Для підтримання означеного образу автори, використовуючи деталі металевих промислових труб, створили макет стилізованого Кракена та встановили його над барною стійкою. Великі «щупальці», перейшовши з площини стіни на стелю, охопили центральну зону приміщення. Поверхні стін цього пабу оздоблені великою кількістю металевих труб, поєднаних з елементами штучного освітлення. Прийом часткової або повної трансформації форми автентичного об'єкту в такому просторі втілюється у створенні серії декоративних об'єктів, які в своїй конструкції поєднують музичні інструменти, промислові труби та джерела штучного декоративного освітлення (Рис.Б.3.3.2.12) [344].

Затребуваність і популярність ресайклінгу й апсайклінгу полягають в екологічності, економічності, емоційній прихильності й унікальності стародав-

ніх предметів, які зазнали переробки. *Екологічність* полягає в тому, що старовинні речі не викидаються, а набувають нового життя, тобто немає необхідності у виробництві нових товарів і продукуванні непотрібних відходів у вигляді предметів домашнього вжитку та меблів. *Економічність* вінтажних предметів проявляється в тому, що дешевше оновити річ, або створити її з декількох інших, ніж купувати нову. *Емоційна прихильність* формується за рахунок того, що старовинні предмети несуть певну пам'ять і викликають асоціації з історичним періодом або регіоном. А *унікальність* вінтажних об'єктів базується на тому, що переробка старих об'єктів завжди індивідуальна [219] (Табл.Б.3.3.2.3).

Дослідження світової дизайнерської практики дозволило встановити, що концепція ресайклінгу й апсайклінгу цілком реалізуються в стилістичному напрямку «вінтаж», зокрема в концептуальному й індустріальному його типах. Розгляд реалізованих концептуальних рішень дає змогу встановити, що при реновації історичних об'єктів (апсайклінг) дизайнери прагнуть осучаснити старий артефакт, тим самим надаючи йому нового звучання. А при трансформації об'єкта (ресайклінг) створюються індивідуальні унікальні об'єкти, що сприяють формуванню екологічного, економічно обґрунтованого й естетично наповненого предметно-просторового середовища.

Однак аналіз сучасної дизайн-практики свідчить про те, що при формуванні інтер'єру в стилістичному напрямку «вінтаж» усе частіше застосовуються копії автентичних зразків меблів. При імітації об'єктів під оригінальні зразки меблів сам «предмет з історією» відсутній, і робота дизайнера є чистою «грою з вінтажем», метою якої є створення образу вінтажного інтер'єру.

3.3.3. Створення імітації об'єктів під оригінальні вінтажні предмети.

Прийоми створення імітацій об'єктів під оригінальні предмети найчастіше застосовуються в рішенні інтер'єрів житлового призначення. Створення атмосфери затишку й комфорту досягається за рахунок формування певного середовища, організованого таким же чином, як і інтер'єр, наповнений автентичними предметами.

Аналіз існуючих дизайнерських пропозицій формування вінтажного інтер'єру дав змогу виявити, що сучасна техніка виготовлення коштовних меб-

лів із масиву дерева «під старовину» з використанням ручного різьблення, ЧПУ фрезерування або лазерного гравіювання не асоціюється з вінтажем і не несе культурної цінності. Однак якщо штучно зістарити предмети, то вони набувають вінтажного звучання і викликають асоціації з певним історичним періодом і/ або країною походження.

Дослідження світових проектних пропозицій у роботі з дерев'яними меблями дозволило виокремити *технологічні прийоми імітації об'єктів під оригінальні зразки меблів*:

- застосування техніки рустикаль;
- браширування дерев'яної поверхні;
- патинування та створення кракелюр на поверхні меблів завдяки нанесенню лакофарбованих матеріалів (морилок різних відтінків, фарби, емалі, позолоти) (Табл.А.3.3.3.1).

Для комплексного розуміння та повноцінного уявлення про технологічні прийоми імітації об'єктів під оригінальні зразки меблів необхідним є розгляд їх специфіки та технології виконання.

Рустикаль є різновидом техніки неприродного старіння дерев'яних меблевих виробів. Деревина забарвлюється спеціальними матеріалами, що сприяє формуванню текстури з контрастними колірними відтінками [294].

Поняття «рустикальна поверхня» походить від лат. «rusticus» та означає «простий», «грубий». Рустикальною називають рельєфну грубо отесану поверхню, що досягається шляхом застосування спеціальних методів обробки поверхні матеріалу [290].

На дерев'яних поверхнях рустикальний ефект досягається завдяки візуальній різниці сприйняття її темних і світлих шарів, які виділяються спеціальними фарбувальними сумішами. Означена технологія імітує природний тривалий процес постійного впливу атмосферних явищ (дощу, вітру, сонця), які можуть надати деревині вишуканий рельєфний малюнок. Для додавання деревині означеного рустикального ефекту застосовуються спеціальні фарбувальні матеріали, які створюють більш глибокий і насичений малюнок, що відрізняється від природного забарвлення і текстури деревини. При обробці

дерев'яної поверхні означеними матеріалами більш темна деревина стає ще темнішою, посилюючи виразність натуральної текстури. За допомогою використання рустикальної обробки формується відчуття, що меблеві об'єкти виготовлені зі старої, витриманої деревини. Концепція штучного старіння дерев'яних меблів найчастіше застосовувалася для проведення реставраційних робіт. Проте наразі прослідковується тенденція до підвищення масового інтересу до залучення меблів з історією в сучасне житлове предметно-просторове середовище [290].

Розширення можливостей створення дерев'яних поверхонь з ефектами старіння зумовлене появою та різноманіттям спеціальних лакофарбних матеріалів.

Для створення рустикального ефекту застосовується спектр лакофарбних матеріалів, а саме: морилки (пропитки на спиртовій або водній основі), бейци (пропитки на водній основі) та патина. Їх широка колірна гама дозволяє працювати з деревиною різних порід. Для імітації витриманої деревини найчастіше використовують сосну, модрина або ялину, оскільки саме на цих породах рустикальний ефект проявляється особливо яскраво. При застосуванні означених видів деревини найбільш яскраво проявляється текстура, а на м'яких породах є змога створити найбільш виражену фактурність поверхні. З твердих порід деревини найбільшого поширення набули бук і дуб [290].

Іншим технологічним прийомом імітації об'єктів під оригінальні зразки меблів є браширування дерев'яних поверхонь, яке здійснюється з метою виявлення фактури.

Означений прийом відрізняється від техніки рустикаль тим, що для створення рельєфності поверхні застосовуються металеві щітки, за допомогою яких вичіщаються м'які волокна деревини та залишається яскраво виражена фактура.

Браширування є процесом штучного старіння деревини, що передбачає механічну обробку поверхонь із використанням різних пристосувань й особливих технік. Застосування означеного технологічного прийому відкриває можливості до зміни фактури поверхні та стає основою для корекції кольору деревини (імітації інших порід). Особлива техніка тонування після процесу браши-

рування дозволяє створити ефект патини, коли основна деревина забарвлюється в один тон, а пори деревини – в інший [204].

Для втілення технологічного прийому браширування найчастіше застосовуються такі породи деревини, як горіх, модрина, ясен, дуб і венге. Практично не використовують для браширування бук, клен, вільху, грушу, вишню.

Перевагами штучно зістареного дерев'яних поверхонь є: ефектний зовнішній вигляд матеріалу; стійкість дерева до гниття і впливу шкідників; можливість самостійного створення ексклюзивних речей; створення імітації екзотичних порід деревини, при цьому вартість виробів завжди істотно нижче.

Основні виробничі етапи процесу браширування дерев'яних поверхонь:

- верхній шар деревини обробляється за допомогою щіток із металевою щетиною. У результаті цієї операції видаляються найм'якші зовнішні волокна деревини;

- шліфування поверхні за допомогою використання полімерної, абразивної щітки або наждачки з великою абразивністю;

- використання лакофарбних матеріалів (морилка або інші барвники);

- полірування поверхні та багат шарове покриття лаком [204].

Ще одним технологічним прийомом імітації об'єктів під оригінальні зразки вінтажних меблів є створення ефекту патини.

У своєму первісному значенні поняттям «патина» позначали оксидну плівку на мідному виробі зеленого або блакитного кольору. З перебігом часу цим поняттям стали називати будь-який наліт, що з'являється під впливом часу й атмосферних явищ на поверхні деревини або металу [326].

За своїм походження патина може бути природною, штучною та декоративною.

Відомо, що практично всі матеріали, крім золота і платини, при взаємодії з атмосферними явищами, набувають певних змін. Деякі матеріали реагують на вплив кисню і вологи дуже швидко (залізо), а на інших означений процес впливає досить тривалий час, перед тим, як візуально стануть помітні зміни в матеріалі (мідь, срібло). Означений вплив проявляється через особливий

нальот, що називається природньою патиною, наявність якого свідчить про старовинність об'єкту. Пати́на на поверхні меблевих об'єктів не лише вказує на вік предмета, а й підкреслює красу різьблення або ковки, акцентує увагу на об'ємній фактурі поверхонь [326].

У сучасній дизайн-практиці при імітації предмету меблів під вінтажний об'єкт часто використовується штучно створена пати́на, яка здійснюється завдяки застосуванню певних хімічних елементів і реакцій. Штучно створена пати́на за своїм виглядом дуже близька до природньої. Завдяки застосуванню хімічних елементів створюється плівка, що імітує природню патину на металі або деревині.

При створенні нових об'єктів, які мають імітувати старовинні предмети наповнення інтер'єру, часто використовуються декоративна пати́на. Означений вид патини є імітацією природнього нальоту на дерев'яній або металевій поверхні. Декоративна пати́на створюється завдяки застосуванню морилок і фарб (найчастіше акрилових), при цьому кольорова гама може будуватись як на основі природніх кольорів, так і містити відтінки, невластиві натуральним матеріалам.

Оскільки для створення псевдовінтажних об'єктів найчастіше застосовується деревина, то стало необхідним розглянути особливості патинування цього матеріалу.

У практиці створення імітацій об'єктів під оригінальні зразки меблів використовуються наступні види патини: густа (у вигляді двокомпонентної пасти, що створює світло-коричневі, червоні або золотаві відтінки): рідка (спеціальний лак, що надає деревині світло-жовтий або золотий відтінок).

Патинування дерев'яних поверхонь меблів або декоративних елементів інтер'єру здійснюється за технологією, що передбачає етапи: 1) очищення та знежирення поверхні; 2) браширування поверхні; 3) обробка поверхонь грунтовкою (біла або прозора) і шліфування; 4) покриття лаком; 5) нанесення шару патини та після нетривалого сушіння видалення надлишків, щоб склад залишався в глибоких порах; 6) покриття темною патиною і видалення надлишків

задля створення необхідного контрасту між світими та темними волокнами деревини; 7) фінальне покриття поверхні прозорим лаком [326].

Ознайомлення з практикою створення псевдовінтажних об'єктів дозволило встановити, що, окрім дерев'яних елементів, часто є необхідною обробка патиною металевих частин предметного наповнення інтер'єру. При патинуванні металевих поверхонь застосовуються хімічно агресивні речовини.

Найбільш виразно ефект патини на металевій поверхні проявляється на сріблі, що є інертним металом, патина на якому формується завдяки реакції з сіркою, створюючи відтінки від світло-жовтого до малинового і бірюзового. Чорна патина (чорніння срібла) виникає при впливі амінокислот і хлоридів. У дизайні псевдовінтажних об'єктів техніка чорніння срібла надає виробу рідкісну витонченість.

Слід зазначити, що золото як благородний метал практично не вступає в реакції. Утім, якщо він містить нікель або мідь, із часом можуть з'явитися світло-коричневі або помаранчеві плями. Однак у дизайні вінтажного предметно-просторового середовища при імітації об'єктів під оригінальні зразки меблів золото не застосовується. Для необхідності створення ефекту наявності означеного металу дизайнери та декоратори, застосовуючи спеціальні фарби, імітують патиновані поверхні золотавого кольору.

Світова практика створення псевдовінтажних об'єктів свідчить, що часто при створенні предметного наповнення інтер'єру дизайнери застосовують мідні та бронзові елементи. На міді поява патини зеленого і блакитного кольорів обумовлена відкладенням хлоридів ацетатом міді. Чорна патина утворюється завдяки оксиду або сульфїту, солями хлору, а при впливі солей амонію на мідяній поверхні з'являється патина коричневого кольору. Проте на поверхні бронзових елементів з'являється тільки чорна патина, що створюється завдяки техніці вороніння (олійної обробки та прогрівання в мідній тирсі) [326].

Для створення патинованої металеві поверхні здійснюють обробку рельєфних частин металевих елементів хімічним розчином (мідний купорос і хлорид цинку у співвідношенні 1:1), що дозволяє створювати кольорові відтін-

ки патини – від світло-золотого на бронзі до блакитного і чорного на міді і сріблі.

Аналіз численної кількості вінтажних меблів і декоративних елементів дає змогу стверджувати, що при створенні імітацій об'єктів під оригінальні зразки меблів часто застосовується декоративна патина, процес створення якої зводиться до фабрування рельєфних ділянок металевого або дерев'яного виробу. Для цього дизайнери та декоратори найчастіше використовують розчинену у воді акрилову патину, що наноситься пензликом або губкою на виступаючі місця і розтушовується. Кольорова гама цього виду патинування будується на коричневих і світло-жовтих відтінках, але найбільшого розповсюдження набула імітація кольору металів, зокрема золота і срібла [326].

Окрім вищезазначеного технологічного прийому нанесення лакофарбованих матеріалів задля імітації об'єктів під оригінальні зразки меблів, у дизайн-практиці активного розповсюдження набула техніка кракле.

Означена техніка, назва якої походить від фр. «craquelure» та означає «тріщина», спрямована на створення ефекту потрісканої фарби на поверхні меблів. Такі тріщини називаються кракелюрами, поява яких є результатом порушення технології нанесення ґрунту, барвистого шару або лаку.

Технологія створення кракелюр є двох типів: однокрокова (однофазний кракелюр) і двокрокова (двофазний кракелюр).

Однофазний кракелюр має вигляд потрісканого шару фарби, крізь який спостерігається тон базового шару або основа – деревина, метал, скло тощо. «Дія однокрокового складу для отримання ефекту кракле засноване на різній швидкості висихання першого (лакового) і другого (барвистого) шарів покриття <...> Розміри кракелюр залежать від хімічного складу і товщини шару лаку, швидкості висихання, тобто від температури і вологості повітря» [270].

Етапами технології створення однофазного кракелюру є: 1) покриття предмету шаром базової фарби, якій дають повністю висохнути; 2) нанесення кракелюрного лаку, шар якого має бути досить товстим. Процес сушіння лакового шару проводиться не до кінця; 3) нанесення шару фінішної фарби (у рідкій консистенції); 4) обробка поверхонь спеціальним пензлями або губками. При

доторканні інструментами до пофарбованої поверхні відбувається взаємодія шару лаку з останнім шаром фарби. Оскільки фарба і лак мають різні консистенції та перебувають на різних етапах висихання, то фабра починає розпадатися на дрібні сегменти, формуючи ефект тріщин на поверхні об'єкту.

При створенні двофазного кракелюру тріщини утворюються не в шарі фарби, а в верхньому лаковому покритті, спеціальний склад якого містить речовини, що сприяють нерівномірному висиханню, стягання лакової поверхні й утворенню тріщин. Означена технологія передбачає застосування двошагового кракелюрного лаку. Після появи тріщин вони затираються пігментом (олійною фарбою, бітумним лаком, пастеллю, металізованим порошком тощо), вибір якого залежить від складу кракелюрного лаку.

Для двокрокового й однокрокового типів створення кракелюр завершальний етап роботи є ідентичним: поверхню покривають прозорим лаком для закріплення декоративного ефекту [270].

Окреслені технологічні прийоми спрямовані на формування образу автентичного вінтажного об'єкту. Їх варіативність і можливість комбінації дозволяють дизайнерам максимально реалізувати свої концепції в сфері створення предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж».

Застосування технік штучного старіння меблів є поширеною практикою серед майстрів меблевого мистецтва. Ще в другій половині XIX століття для задоволення попиту на меблі XVII – XVIII ст. відомі майстерні Парижа, Венеції і Петербурга почали масштабне виробництво підробок, що заповнили згодом багато аристократичних домів [103]. Зазвичай зразком для створення імітації слугував антикваріат, представлений у салонах, а також експонати в художніх музеях (на мальовничих полотнах багато художників досить реалістично зображували предмети обстановки). Наприклад, голландська фабрика «Theodore Alexander» [344] тиражує предмети антикварних меблів після придбання відповідного дозволу у їх власника. Її колекція «Replica» демонструє копії найбільш відомих і коштовних виробів, які коли-небудь продавалися на аукціонах. Коли основа готова, майстер обробляє поверхні об'єкту, створюючи видимість старовини. Для цього застосовуються ошкурювання поверхні (техніка русту-

каль), нанесення фарби (вона має бути вицвілою, щоб просвічувалася текстура дерева), емалі або позолоти й ретельне покриття поверхні тріщинами (техніка кракле). Для нанесення лиску використовуються тільки матові лаки і натуральний віск. Як декор – різьблені дерев'яні або латунні накладки. Ретельно імітуються всілякі відмітини часу – червоточини, сліди від гарячих чашок, а також подряпини і відколи.

Імітація і модернізація історичних зразків епохи Просвітництва є основною діяльністю фабрики «Moissonnier» [247]. Застосовувана при виготовленні техніка досі залишається секретом для інших майстрів меблевого мистецтва. Зміна аутентичних об'єктів проявляється у використанні нових декоративних елементів і незвичайних колірних поєднаннях. Вільна робота з кольоровою гамою простежується в продукції компанії «Labarege», девіз якої «Від батька до сина – з 1870 року» [265] спирається на досягнення минулого, використовуючи при проектуванні меблів ескізи і креслення старих майстрів. Фірма спеціалізується на інтерпретації та стилізації мотивів різних історичних епох. Фасади багатьох предметів виконані в техніці інтарсії (складальні малюнки з різних кольорів дерева), а також прикрашені розписом – пасторальними сюжетами або портретами.

Серед британських компаній варто відзначити фабрику «Bevan Funnell», що займалася виключно реставрацією вінтажних меблів. Однак пізніше зайнялася виробництвом власної продукції. Накопичений досвід дозволяє створювати точні копії традиційних меблів вікторіанської епохи [338]. Натхнення англійськими мотивами простежується в об'єктах компанії «Old Charm», яка випускає вишукані прототипи меблів, властивою часу правління династії Тюдорів. Цей історичний період характеризується тим, що меблі з предмета побуту перетворилася на витвір мистецтва.

На батьківщині вінтажа, у США, однією з найбільш визнаних в галузі репродукції старовинних речей вважається компанія «Ej. Victor» [336]. Своїми кращими зразками вона зобов'язана дизайнеру Керол Болтон, яка створює унікальні зразки класичної розкоші в сучасному звучанні. В її колекцію «Couture

25» входять 25 предметів, виготовлених з екзотичних порід деревини, цінних металів, каменю, скла й оббиті розкішними тканинами.

Однак створення копій автентичних меблевих об'єктів може здійснюватися не тільки завдяки використанню дорогих і рідкісних матеріалів, а й з частин історичних об'єктів. Так, компанія «Restoration Hardware» випустила колекцію унікальною вінтажних меблів «Richard's Trunks», виготовлену з використанням старої деревини корабля, що колись належав британському мандрівникові Тому Річардсу [341]. Скрині, столи, книжкові стелажі, кабінети, ліжка й дивани, виготовлені за допомогою фрагментів цього раритетного об'єкту, створюють несподіваний за своєю дією ефект, доносячи до користувача енергетику й історію свого минулого життя. Крім естетичної цінності, усі предмети колекції відрізняються продуманою ергономікою і функціональністю.

Окреслені прийоми створюють образ предмета «з історією», формуючи тим самим предметно-просторове середовище в стилістичному напрямку «вінтаж».

Створення імітації об'єктів під оригінальні предмети активно використовується в дизайні інтер'єрів громадського призначення, зокрема в різноманітних підприємствах громадського харчування. Інтер'єри означених закладів спрямовано на формування певної атмосфери та впізнаваного цікавого образу, що має виділяти заклад споміж конкурентів і привертати увагу відвідувачів. Залежно від концептуального задуму, дизайнери й архітектори комбінують різноманітне предметне наповнення інтер'єру. Переважна більшість підприємств громадського харчування не претендує на справжню автентичність того предметного наповнення, яке присутнє в їх інтер'єрі. Виключенням є ресторани, кафе та бари, що знаходяться в історичній архітектурній будівлі та ставлять історію на передній план у рішенні предметно-просторового середовища.

Серед інтер'єрів громадського харчування можна відмітити кафе-пекарню «Французская булочная» у м. Харкові. Інтер'єр цього закладу насичено предметним наповненням, що імітує автентичні вінтажні об'єкти, а саме: прилавки-вітрини, полиці, столики з інкрустацією та декоративні елементи

(напільне дзеркало в дерев'яній різьбляній рамі, фотографії в рамках, настінні годинники, касовий апарат, шрифти в оформленні). Упровадження великої кількості різноманітних як функціональних, так і декоративних елементів, формують конотації в Францією, апелюючи до асоціацій з певною художньо-образною системою. Колористичне рішення простору також спрямовано на підтримку загального образу та будується на поєднанні теплих відтінків коричневого кольору — від кремового (у рішенні огорожувальних поверхонь) до темно-коричневого кольору (меблі в інтер'єрі виготовлені з деревини темного кольору). Слід відмітити, що на стільницях столів у цьому кафе наявна інкрустація орнаментального мотиву, зокрема французької лілії. Таке рішення оздоблення поверхонь стільниць має не лише декоративний характер, а й спрямовано на підтримку загального образу інтер'єру (Рис.Б.3.3.3.1).

Іншим закладом громадського харчування, де в дизайні предметно-просторового середовища було застосовано стилістичний напрямок «вінтаж», є ресторан «Paris» у Харкові. У рішенні інтер'єрів цього закладу широко залучено предметне наповнення, що імітує автентичні меблі, світильники та різноманітні декоративні елементи. Предметно-просторове середовище ресторану «Paris» побудовано на тональних контрастах, наявне перенасичення простору різноманітними декоративними елементами. Для оздоблення стін застосовані шпалери з класичними французькими візерунками. Означений комплекс елементів спрямований на формування святкової атмосфери (Рис.Б.3.3.3.2).

Цікавими прикладами впровадження прийому створення імітацій об'єктів під оригінальні предмети є інтер'єри ресторанів «Чехов» у Харкові та «Чеховъ» у Санкт-Петербурзі. Цілісність і художня виразність інтер'єрів означених ресторанів досягається завдяки комплексності застосування копій меблевих об'єктів, світильників, реплік декоративних елементів, що наповнюють простір, і сучасного обладнання. Художньо-образна система цих закладів апелює до створення образу чеховської садиби, що досягається завдяки оснащенню сучасного простору предметним наповнення, яке імітує старовинні автентичні предмети (Рис.Б.3.3.3.3, Рис.Б.3.3.3.4).

Сучасна дизайн-практика свідчить, що застосування імітацій під автентичне предметне наповнення присутнє не лише в інтер'єрах етнокультурного вінтажу, а й у рішеннях вінтажного предметно-просторового сердовища індустріального типу. Оскільки чисельність таких просторів зростає та все більшої популярності набувають інтер'єри псевдолофту, то можна припустити, що предметне наповнення такого простору є репліками індустріальних вінтажних об'єктів. Аналіз світової дизайн-практики дозволяє стверджувати, що псевдолофтами можна вважати інтер'єри, які імітують індустріальну спадщину та ретранслюють прийоми оформлення лофтів (цегляна кладка на стінах, масивні дерев'яні полиці, застосування світильників, що мають вигляд індустріальних об'єктів тощо).

Серед псевдолофтів у практиці українських дизайнерів та архітекторів можна відмітити інтер'єри закладів громадського харчування, де активно застосовуються імітації автентичних індустріальних предметів. Поміж означених закладів можна виділити бар «Benedict daily bar» та «Lumber» у Харкові, ресторан «Bottega tapas & wine restaurant» і кафе «Café 45» в Одесі тощо. (Рис.Б.3.3.3.5, Рис.Б.3.3.3.6). Означені об'єкти є прикладами псевдолофту, де інтерпретуються зовнішні прикмети цього напрямку індустріального вінтажу.

Проте слід зазначити, що застосування меблів, виготовлених із металевих труб, не завжди сприяє формуванню цілісного образу закладу. В інтер'єрі кав'ярні «LONDON», що знаходиться в Києві, активно залучаються барні стільці з металевих труб та автентичні індустріальні світильники. Однак інтер'єр цього закладу відрізняється еkleктичністю та відсутністю гармонії у просторі, оскільки в єдиному приміщенні головного залу кав'ярні одночасно поєднуються елементи постіндустріального характеру (барні стільці, стійка, світильники), крісла, що імітують форми вікторіанських часів, П-образний дерев'яний портал псевдокаміну та сучасні елементи штучного освітлення. Акцентом у дизайні цього предметно-просторового середовища є фрагмент класичної англійської телефонної будки, яка слугує входом до закладу (Рис.Б.3.3.3.6.Б).

Загалом слід відмітити, що сучасний ринок копій та імітацій під вінтажні об'єкти є варіативним та охоплює всі типи вінтажних об'єктів – від етно-культурних до індустриальних.

Дослідження світової дизайнерської практики дозволяє стверджувати, що якщо до процесу роботи над меблевим об'єктом підійти радикально, то штучно зімітований «вінтажний» предмет уже стає декорацією. Він перетворюється на сценічний об'єкт, формує театралізоване предметно-просторове середовище. При цьому з'являються пародійні, іронічні, гротескні й інші форми, близькі до сценографії. Такі предмети можуть залишатися функціональними або мати суто декоративне навантаження та задавати загальну концепцію гри в «вінтаж», що може перетворюватися на фарс або інсценування. У такому випадку мова йде про принцип авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру.

3.3.4. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру. Аналіз світового досвіду створення предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку «вінтаж» дозволив установити, що авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру реалізується в рамках принципу художньої інтерпретації та втілюється через прийоми:

- створення відколів на поверхні меблевого об'єкта або деформація предмета;
- принципове фарбування відкритими, далекими від природної колористики порід дерева, кольорами;
- нанесення додаткових декоративних фактур;
- компіляція різнорідних елементів в єдину структуру (Табл. А.3.3.4.1).

Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру активно застосовуються дизайнерами для формуванні середовища громадського призначення – переважно в закладах харчування. Інтер'єри ресторанів, кафе та барів мають привертати увагу відвідувачів, тому формування їх предметно-просторового середовища має бути оригінальним. Застосування трансформованих вінтажних об'єктів, їх творча авторська інтерпретація сприяє

формуванню оригінального образу середовища. В означених об'єктах відбувається гра з формою, матеріалами, композицією у поєднанні окремих елементів вінтажних предметів. Слід зазначити, що найбільш яскраво художня інтерпретація проявляється в індустріальному вінтажі, коли предметно-просторове середовище формується через переосмислення промислової спадщини або на основі постіндустріальних ретрофутуристичних течій. Сам термін «індустріальний стиль» (від англ. «industrial» – промисловий) зародився наприкінці ХХ ст. у США з поєднання мінімалізму й конструктивізму з елементами гранжу [308].

Аналіз світових прикладів організації вінтажного інтер'єру дозволив установити, що до індустріального вінтажу можна віднести рефункціоналізацію колишніх промислових об'єктів (лофт) та постіндустріальні ретрофутуристичні напрямки (стимпанк і дизельпанк).

Однак, як було вищезазначено, лофт, що є напрямком індустріального вінтажу, відображає принцип художньої інтерпретації не так виражено, як стимпанк і дизельпанк, спрямовані на створення іншої реальності, заснованої на апеляції до часу створення парових машин і воєнної техніки.

Аналіз проектної практики з реновації промислових об'єктів дозволяє стверджувати, що часто в лофтах спостерігається нестача автентичної матеріальної бази, зокрема відсутнє предметне наповнення, яке можна застосовувати в інтер'єрі. Тому для створення відповідної атмосфери постіндустріального середовища в дизайні меблів застосовуються як прийоми імітації автентичних об'єктів (зістарення, браширування, патинування), так і прийоми їх авторської інтерпретації (створення сколів і нанесення додаткових декоративних фактур, фарбування відкритими кольорами). Компіляція різномірних елементів в єдину структуру втілюється в дизайні найпростіших меблевих об'єктів, таких, як барні стільці та столи. У загальному рішенні інтер'єру ці предмети, окрім функціонального навантаження, грають роль акцентів і додатково підкреслюють промислову спадщину простору, формують конотації з індустріальним минулим.

Означені прийоми також застосовуються в дизайні інтер'єрів громадського призначення, виконаних у стилістиці стимпанку й дизельпанку.

Необхідно зазначити, що в стилістиці стимпанку та дизельпанку створюються як предметне наповнення інтер'єру, так і дизайн одягу, аксесуари, прикраси, комп'ютерні ігри тощо. Тобто означені ретрофутуристичні течії репрезентують комплексний підхід і спрямовані на формування цілісного предметно-просторового середовища життєдіяльності людини. Вони створюють умови для повного занурення в іншу реальність.

У контексті формування предметно-просторового середовища особливостями простору у стилістиці стимпанк є інтерпретація технологій, заснованих на принципах механіки та техніки, яка працює на паровій тязі. В інтер'єрах створюються різноманітні механізми та композиції з клепаного металу, безлічі труб, дерев'яних і шкіряних деталей, що гармонійно поєднуються з металом. Зовнішній вигляд техніки відповідає стилістиці вікторіанської Англії. Прилади прикрашаються великою кількістю нефункціональних деталей.

Оскільки на формування стимпанку в дизайні інтер'єру має вплив світ комп'ютерних ігор, то можна відмітити їх певні особливості. У дизайні ігор у стилістиці стимпанку прослідковується особливий антураж, а саме: будинки та вулиці освітлюються газовими або свічковими ліхтарями, костюми персонажів відповідають періоду вікторіанської Англії, створюється урбаністичний пейзаж часів промислової революції, образ якого посилюється похмурою атмосферою [212].

При формуванні предметно-просторового середовища у стилістиці дизельпанку за основу беруться прототипи різноманітних бойових машин, таких, як підводні човни, танки, авіаносці та дирижаблі. Натомість у стимпанку більш розповсюдженим є відсил до науково-технічних винаходів, епохи наукових відкриттів. Серед великомасштабних об'єктів для стимпанку характерним є застосування зображень або об'єктів у вигляді повітряної кулі (при створенні світильників або декоративних елементів), що підкреслює певну романтичність та жагу до пригод.

За визначенням І. Коновалова, стимпанк у дизайні поєднується з еклектикою та модерном, а дизельпанк – з ар-деко, конструктивізмом і неокласицизмом. Для формуванні об'єктів у стимпанку найчастіше застосовуються характерні технічні пристрої та механізми: паровоз, труба, клаксон, пневматичні пристрої, важилі. У дизельпанку – двигуни, вентелі, пропелери, тумблери, шестерні та ціпки [254].

Серед оздоблювальних матеріалів у дизайні предметно-просторового середовища в означених течіях є певні відмінності. Стимпанк передбачає активне застосування деревини, цегли, полірованої міді та латуні, а в дизельпанку переважає впровадження полірованої або іржавої сталі та бетону.

Окреслені напрямки характеризуються тісним зв'язком з індустріальною тематикою, що проявляється в різних концептуальних підходах і втілюється різноманітними дизайн-засобами.

В аспекті організації інтер'єру у стилістичному напрямку індустріального вінтажу чітко проявляються вищезазначені прийоми художньої інтерпретації.

Функціональність у напрямку індустріального вінтажу втілюється в лофті (для музеєфікації, часткової реорганізації або цілковитої рефункціоналізації промислових об'єктів) і реалізує концепцію збереження автентичності предметно-просторового середовища. Основними прийомами є реставрація предметного наповнення інтер'єрного середовища.

Натомість художня цілісність та образна виразність в індустріальному вінтажі втілюється в ретрофутуристичних напрямках стимпанк і дизельпанк. У стимпанку та дизельпанку найяскравіше проявляється прийом авторської інтерпретації вінтажного предметного наповнення інтер'єру, зокрема компіляція різнорідних елементів в єдину структуру.

Меблі стимпанку як головний елемент формування інтер'єру підбираються масивні, що інтерпретують форми вікторіанської епохи. Для м'яких меблів як оббивки використовується натуральна шкіра або важкі тканини. Важкі дерев'яні меблі містять багато металевих елементів, найчастіше мідних або латунних, покритих патиною. Також можуть використовуватися власне

металеві меблі: книжкові шафи та стелажі з оббитими металом ящиками (Рис.Б.3.3.4.1, Рис.Б.3.3.4.2).

Цікавим прикладом формування інтер'єру громадського призначення у стилістиці стимпанку є кафе «Joben Bistro», що знаходиться в Бухаресті (Румунія). Образне рішення цього предметно-просторового середовища побудовано на основі образів, змальованих у романах письменників-фантастів Г. Уелса та Ж. Верна. В інтер'єрах кафе «Joben Bistro» активно застосовується предметне наповнення, що створює конотації з вікторіанської Англією. Проте це обладнання відходить на другий план, порівняно з численними декоративними елементами, виготовленими з металевих труб, фрагментів шестернів і світильників індустриального характеру. Простір кафе «Joben Bistro» поділено на три кімнати, кожна з яких має свої особливості в оздобленні поверхонь стін та кількістю декоративних елементів. Предметно-просторове середовище перенасичено цими формами, присутніми і в рішенні барної стійки, і в оформленні стін і стелі. Акцентним декоративним елементом цього закладу є світильник-дирижабль, що підкреслює ідею відтворення фантастичних пригод, описаних у романах фантастів. Цей простір є втіленням довершеного стимпанку, в якому всі елементи сприяють формуванню цілісного гармонійного образу (Рис.Б.3.3.4.3) [344].

Іншим прикладом організації предметно-просторового середовища у стилістиці стимпанку є кав'ярня «Kaffeine Café-Bistro», що знаходиться у м.Перт (Греція). В основі образного рішення дизайну інтер'єру цього закладу є інтерпретація різноманітних винаходів. Головним декоративним елементом у залі кав'ярні є макет стилізованої сонячної системи, прикріплений до стелі. Конструкція виготовлена з металевих деталей, оздоблена лампами, стилізованими під розробки Т. Едісона. Означена форма є композиційним акцентом у просторі, оскільки має не лише великі розміри та яскравий образ, а й займає центральну частину стелі. Цей інтер'єр утілює концепцію комбінованого стимпанку, в якому прослідковується гармонійне поєднання об'єктів, виконаних у стилістиці стимпанку, з іншим предметним наповнення простору.

Інтер'єр кав'ярні «Kaffeine Café-Bistro» насичений великою кількістю стимпанківських декоративних елементів, зокрема різноманітних композицій із труб, шестернів, гвинтів і стилізованих ламп. Для цього закладу дизайнери розробили дванадцять декоративних композицій у стилістиці стимпанк, розташованих на стінах кафе. Означений інтер'єр є прикладом довершеного стимпанку, де створюється цілісне художньо-образне рішення простору (Рис.Б.3.3.4.4) [344].

Загалом можна відмітити, що в інтер'єрах, виконаних у стилістиці стимпанку, спостерігається гармонійне поєднання предметного наповнення, яке формує асоціативний зв'язок із вікторіанської Англією, та декоративних об'єктів постіндустріального футуристичного характеру. Означені авторські композиції виступають композиційними акцентами в просторі.

На відміну від стимпанку в дизайні предметно-просторового середовища дизельпанк передбачає тотальне застосування декоративних металевих (або імітація під метал) елементів. Для інтер'єрів, виконаних у стилістиці дизельпанку, характерним є практично повна відсутність джерел природнього світла (що прослідковується у рішеннях барів, кафе та ресторанів); заповнення простору декоративними елементами техногенного характеру; активне використання металу як у рішенні функціонального обладнання, так і в декоративних елементах; упровадження різноманітних арт-об'єктів, створених у стилістиці дизельпанк (Рис.Б.3.3.4.5).

Одним із найяскравіших прикладів створення предметного наповнення інтер'єру у стилістиці дизельпанку є комплект меблів, виготовлений зі старих мін від скульптора Марті Каміна (Естонія). За основу всіх предметів цього комплексу було взято металеву оболонку старих мін. Автор, додаючи до форми певні деталі, створив функціональні об'єкти: світильник, стіл, камін, шафу. Означені меблі демонструють авторську інтерпретацію старих предметів (Рис.Б.3.3.4.6) [249].

Цікавим прикладом формування предметно-просторового середовища на основі стилістики дизельпанку є інтер'єр кафе «Enigma» у м. Клуж-Напока (Румунія). В інтер'єрі цього закладу, окрім тотального застосування техноген-

них елементів, присутні механічні роботизовані кінетичні скульптури, які підкреслюють ідею «світу живих машин» і виділяють цей заклад серед інших підприємств громадського харчування. Означені скульптури стають композиційним центром простору (Рис.Б.3.3.4.7) [344].

Формуванням інтер'єрів громадського призначення у стилістиці стимпанку та дизельпанку займається дизайн-бюро «The 6th-Sense Interiors» у Румунії. Рішення предметно-просторового середовища пабу «Submarine Pub» побудовано на основі стилістики дизельпанку та спрямовано на створення образу інтер'єру підводного човна, де всі комунікації стали елементом декоративного оздоблення приміщень. Предметно-просторове середовище пабу «Submarine Pub» сформовано завдяки застосуванню арочних зводів, що імітують внутрішню структуру підводного човна. Декоративне оздоблення поверхонь цих конструкцій здійснено виключно завдяки комбінації металевих пластин і труб у поєднанні з джерелами штучного декоративного освітлення, що підкреслює структуру зводів. Відсутність джерел природнього світла та тотальне застосування металевих декоративних елементів (труб, шестерень, гвинтів, вентилів тощо) посилюють ефект знаходження на підводному човні (Рис.Б.3.3.4.8) [344].

Загалом слід підкреслити, що у стилістиці дизельпанку найчастіше створюють інтер'єри громадського призначення, оскільки дизельпанк передбачає перенасичення простору різноманітними елементами технічного характеру, що формують яскравий художній образ простору (Рис.Б.3.3.4.9). Таке рішення не сприяє формуванню простору для відпочинку (що є першочерговим завданням у дизайні житлового інтер'єру). Проте створення предметно-просторового середовища у стилістиці дизельпанку є одним із варіантів організації інтер'єрів підприємств громадського харчування, для яких яскравість образного рішення, його оригінальність є важливими аспектами конкурентоспроможності.

Висновки до третього розділу

Дослідження світової дизайнерської практики і аналіз теоретичних праць дозволили виявити принципи та прийоми створення вінтажного інтер'єру.

У дослідженні встановлені основні типи вінтажного інтер'єру:

- етнокультурний вінтаж (регіональний, історичний, ідеологічний);
- концептуальний вінтаж (реновація, трансформація);
- індустріальний вінтаж (рефункціоналізації колишніх промислових об'єктів, постіндустріалізм і ретрофутуристичні напрямки).

Для організації житлового інтер'єру активно застосовуються всі типи вінтажу. Найбільш розповсюдженими є дизайн-рішення, в яких використовуються етнокультурний вінтаж, що пов'язано з принципами автентичності та культурної ідентичності. Окремо слід зазначити затребуваність лофту як найбільш популярного напрямку індустріального вінтажу. Менш за все в аспекті формування житлового простору застосовується дизельпанк, оскільки його художні засоби не сприяють формуванню затишної домашньої атмосфери.

Дослідження світового проектного досвіду дає змогу стверджувати, що вінтаж як стилістичний напрямок активно застосовується дизайнерами як для формування житлових інтер'єрів, так і для організації середовища громадського призначення. Серед громадських інтер'єрів вінтаж найбільш широко представлений у дизайні кафе, ресторанів і пабів.

При формуванні інтер'єрів громадського призначення застосовуються всі визначені типи вінтажу, вибір яких залежить від завдань, поставлених перед дизайнером.

У роботі визначено й схарактеризовано основні принципи формування вінтажного інтер'єру. Виявлено, що створення предметно-просторового середовища у стилістичному напрямку «вінтаж» може відбуватися за принципами образної цілісності, екологічності, художньої інтерпретації, автентичності і культурної ідентичності. Виявлено, що принцип образної цілісності, що реалізується завдяки гармонізації всіх елементів інтер'єру, спирається на формування художнього образу в середовищі. Визначено, що принцип екологічності

вінтажного інтер'єру втілюється через реставрацію історичних вінтажних об'єктів та в сучасних концепціях ресайклінгу й апсайклінгу. При реставрації окремих об'єктів формування середовища відбувається завдяки його предметному наповненню, де екологічність полягає у збереженні матеріальної бази, історичної спадщини.

Дослідження автентичності та культурної ідентичності як провідного принципу створення вінтажного інтер'єру дозволило встановити, що необхідним є врахування національних, культурно-естетичних особливостей, характеристик історичного й етнічного простору. Виявлено, що автентичність пов'язана з культурною ідентичністю, яка реалізується завдяки застосуванню історично ціннісних об'єктів певної національної культури.

У роботі розглянуто художню інтерпретацію як найбільш творчий принцип формування вінтажного інтер'єру, що відтворюється в творчих роботах та є втіленням концепції постмодерністської гри.

З'ясовано, що принципи образної цілісності, художньої інтерпретації, автентичності та культурної ідентичності спираються на естетичні, культурологічні і художньо-образні аспекти, а принцип екологічності спрямовано на відновлення та збереження об'єктів матеріального світу. Виявлені принципи є фундаментальною основою для створення вінтажних інтер'єрів і формують загальну стратегію організації предметно-просторового середовища.

Розгляд світового дизайнерського доробку створення вінтажного інтер'єру дозволив виявити основні прийоми його організації: 1) застосування автентичних об'єктів; 2) реновація історичних автентичних предметів; 3) імітація об'єктів під оригінальні предмети; 4) авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру.

Визначення типів вінтажного інтер'єру, виокремлення основних принципів і прийомів його організації дозволили скласти систему створення предметно-просторового середовища, сформованого у стилістичному напрямку «вінтаж» (Табл.А.3.3.4.2).

Аналіз реалізованих проектних рішень дав змогу встановити, що при застосуванні автентичних об'єктів і реновації історичних форм дизайнери праг-

нуть осучаснити старий артефакт, помістити його в нове середовище, таким чином надаючи йому нового звучання. Автори створюють образ вінтажного інтер'єру шляхом імітації об'єктів під оригінальні зразки та надають сучасному об'єкту вид старовинних меблів.

Визначено, що при організації простору на основі авторського цитування вінтажних моделей дизайнери вступають у «гру з вінтажем», намагаючись створити певний образ вінтажного інтер'єру, формують театральну гротескную мізансцену.

Аналіз проектної практики дозволяє стверджувати, що які би принципи та прийоми створення вінтажного інтер'єру не використав дизайнер, знакова впізнаваність предметного наповнення простору й чітка візуальна приналежність до певної епохи, країни або регіону є обов'язковою умовою. Оскільки саме предметне наповнення інтер'єру несе основне смислове навантаження у вінтажному середовищі та стає відправною точкою для сприйняття художньої образності простору.

ВИСНОВКИ

У науковому дослідженні відповідно до поставленої мети й окреслених завдань уперше було визначено типи вінтажного інтер'єру, виявлено принципи та прийоми його створення, систематизовано способи створення вінтажних об'єктів, досліджено історико-культурний контекст формування вінтажної культури та визначено підходи її імплементації в площину дизайнерської творчості.

1. У результаті проведеного аналізу джерельної бази дослідження та структурування матеріалів наукової роботи, були встановлені невирішені актуальні проблеми в галузі сучасного мистецтвознавства, а саме: відсутність наукової бази щодо узагальнення світового проектного досвіду зі створення вінтажного предметно-просторового середовища. Аналіз літературних джерел дав змогу довести, що дослідження вінтажної культури, переважно відбувалося у рамках розгляду вінтажу в сфері індустрії моди, або розглядалося в джерелах публіцистичного характеру як загальний аналіз стилістичних напрямків постмодернізму.

Джерельна база дослідження містить теоретичні твори з мистецтвознавчого аналізу (дисертації, монографії, наукові статті), матеріали фахових журналів та інтернет-видань, корпоративних сайтів із персональними сторінками і творами дизайнерів та архітекторів, які створювали вінтажні інтер'єри.

Методика наукової роботи базується на основі загального системно-аналітичного підходу для створення цілісної картини поширення вінтажу в соціокультурному контексті і визначення його як сучасного напрямку в дизайні інтер'єру. У роботі було застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) та спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання (ретроспективний літературно-аналітичний огляд наукових робіт, метод термінологічного аналізу, історико-хронологічний метод, історико-порівняльний аналіз, історико-типологічне порівняння, метод образно-стилістичного та композиційного аналізу).

2. У підсумку вивчення термінологічної бази в роботі здійснено розмежування понять «антикварні речі», «вінтажні об'єкти» та «ретро-речі». Антиквар-

ними є унікальні об'єкти одиничного виробництва, що мають зв'язок з історичним періодом, стилем або школою (регіональною, авторською, національною). *Антикваріат* має художньо-естетичну, історичну, культурологічну та матеріальну цінності. *Вінтажні* об'єкти є раритетними речами, які мають історико-культурну, естетичну та історичну цінності й випускались малим (обмеженим) тиражем, відрізняються вибірковістю. *Ретро-речі* є доступними об'єктами масового виробництва, що мають певну естетичну та художню цінності, проте не завжди цінуються матеріально, оскільки не набули історико-культурного значення та не стали рідкісними.

З'ясовано, що на визначення вищезазначених понять мають вплив темпоральність і рідкісність, які обумовлюють історико-культурну цінність об'єктів. Темпоральність – це головний критерій, проте умовний. З чого можна зробити висновок, що «вінтаж» є мінливим поняттям, оскільки ті предмети, що наразі називаються ретро-речами, через певний проміжок часу будуть уважатися вінтажними, а вінтажні об'єкти відійдуть до номінації антикварних об'єктів.

У дослідженні розглянуто походження терміну «вінтаж» та запропоновано авторську дефініцію поняття «вінтажний інтер'єр», а саме: це предметно-просторове середовище, художньо-образне рішення якого базується на постмодерністських методах створення або відновлення конотацій з певним історичним періодом та/ або регіоном.

3. Аналіз соціокультурної проблематики стилістичного напрямку «вінтаж» в аспекті організації предметно-просторового середовища надав можливість встановити, що глобалізаційні процеси стали причинами виникнення потреби соціуму до іншого підходу в організації комфортного простору життєдіяльності. Визначено, що саме вінтажна культура протистоїть сучасним тенденціям стандартизації, уніфікації та вестернізації. Виявлено, що вінтажна культура сприяє розвитку ідентичності, формує конотації з історичним минулим та традиціями.

4. Аналіз прояву вінтажної культури в період постмодернізму дозволив встановити, що означений період цивілізаційного розвитку можна розглядати не лише як культурний простір, створений плюралізмом течій із нівелюванням

національних і регіональних особливостей і культурних кордонів, але і як етап формування середовища, в основі якого лежить концепція гри (трансформація змісту та/або форми об'єктів).

Дослідження феномену постмодерністської гри надало можливість визначити три основні напрямки, за якими вона реалізується при формуванні вінтажного інтер'єру: 1) *гра з традиціями*. Утілюється при формуванні інтер'єру в напрямку етнокультурного вінтажу, де слідування регіональним традиціям та історичній спадщині (певного періоду) є фундаментальним аспектом; 2) *гра із сучасністю*, що реалізується в напрямках концепцій ресайклінгу та апсайклінгу, що є актуальними тенденціями дизайну початку XXI ст.; 3) *гра з майбутнім*. Проявилася в індустріальному вінтажі, зокрема в напрямках стимпанк і дизельпанк, де знайшло своє відображення ретрофутуристичне бачення розвитку суспільства.

Виявлені наступні концепції прояву постмодерністської гри в дизайні вінтажного інтер'єру: традиціоналізм, ретрофутуризм та еkleктизм.

5. Дослідження історико-культурного контексту виникнення та поширення вінтажу в дизайні сучасного інтер'єру дало змогу визначити, що вінтаж як напрямок спочатку з'явився та набув широкої популярності в індустрії моди та ювелірному дизайні (у середині XX ст.). В аспекті формування предметно-просторового середовища, вінтаж з'явився лише на початку XXI ст.

Аналіз теоретичних і практичних матеріалів роботи свідчить, що одним з головних джерел вінтажної культури та місцезнаходження об'єктів старовини є «блошині» ринки, де сконцентровано численний предметний асортимент об'єктів «з історією».

На основі аналізу історико-культурного контексту стилістичного напрямку «вінтаж» були виявлені два методи імплементації вінтажної культури в площину дизайну, а саме: історико-етнографічний та образно-стилістичний.

6. У дослідженні встановлені основні типи вінтажного інтер'єру:

- *етнокультурний вінтаж* (регіональний, історичний, ідеологічний);
- *концептуальний вінтаж* (реновація, трансформація);
- *індустріальний вінтаж* (рефункціоналізації колишніх промислових

об'єктів, постіндустріалізм і ретрофутуристичні напрямки).

У науковій роботі виявлено основні принципи формування вінтажного інтер'єру, що визначають прийоми і формують загальну стратегію організації простору:

– *принцип образної цілісності* (формування гармонійної образності середовища через урахування основних законів композиції, відповідності обраній стилістиці);

– *принцип автентичності та культурної ідентичності* (застосування автентичних об'єктів);

– *принцип екологічності* (утілюється через реставрацію або реновацію історичних автентичних предметів);

– *принцип художньої інтерпретації* (утілюється через авторське цитування вінтажних моделей, а саме завдяки застосуванню методів комбінування та стилізації).

Дослідження світової практики створення вінтажного інтер'єру дозволило виявити основні прийоми його організації, що стосуються насамперед його предметного наповнення:

– *прийоми застосування автентичних об'єктів* (використання об'єкту в первісному вигляді, без будь-яких помітних техніко-технологічних і творчих перетворень або прийомів реставрації автентичного артефакту);

– *прийоми реновації історичних автентичних предметів*: кардинальна зміна початкового кольору, тону і/ або текстури поверхні об'єкту (концепція апсайклінгу); часткова чи повна зміна форми об'єкту (концепція ресайклінгу);

– *прийоми імітації об'єктів під оригінальні предмети* (застосування техніки рустикаль, браширування, патинування та створення кракелюр на поверхні меблевого об'єкта, використання різноманітних лакофарбних матеріалів, морилки різних відтінків);

– *прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру* (реалізується через створення відколів на поверхні об'єкта або деформація предмета, принципове фарбування відкритими кольорами, нанесен-

ня додаткових декоративних фактур, компіляція різнорідних елементів в єдину структуру).

Слід зазначити, що при формуванні вінтажного інтер'єру визначну роль відіграє його предметне наповнення, а оздоблення огорожувальних поверхонь і дизайн текстильних виробів доповнює загальне художньо-образне рішення.

7. Визначення поняття «вінтажний інтер'єр», виявлення методів імплементації вінтажної культури в галузь дизайнерської творчості, виокремлення принципів організації вінтажного інтер'єру та зазначення прийомів роботи з вінтажними об'єктами розширюють теорію дизайну новим аналітичним матеріалом. Результати роботи можуть стати підґрунтям для подальших досліджень у галузі організації інтер'єрів різноспрямованого громадського призначення та поглиблення наукових розвідок у сфері формування житлового інтер'єру. Виявлені аспекти дизайну вінтажного предметно-просторового середовища можуть сприяти подальшим дослідженням застосування окремих національних традицій у рішення сучасного інтер'єрного простору.

Виокремлені типи вінтажного інтер'єру в процесі подальших наукових розвідок можуть бути доповнені новими напрямками та підтипами, що пов'язано з перспективами розширення територіальних меж майбутніх досліджень.

Висновки наукової роботи формують базу для подальших розвідок у рамках міждисциплінарних досліджень: у галузі, суміщеній із теорією культури може бути здійснено аналіз впливу історико-культурного контексту на сприйняття об'єктів минулого в сучасному просторі життєдіяльності людини; у сфері, поєднаній із психологією можуть проводитися дослідження з аналізу питання самоідентифікації особистості через середовище життєдіяльності; у галузі декоративно-ужиткового мистецтва – для вияву зв'язків народної творчості та дизайну вінтажного предметно-просторового середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ажимов Ф.Е. Онтолого-метафизические проекты современной западно-европейской философии. *Вопросы философии*. 2007. № 9. С. 145-153.
2. Алексеев Н. Лаборатория антиквариата. *Иностранец*. 1998. №45 (252). С. 29.
3. Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие*. Пер. с англ. В. Н. Самохина. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
4. Аронов В.Р. *Теоретические концепции зарубежного дизайна* / [ред. Л.А. Кузьмичев]. Москва: Мин-во науки, высшей школы и тех. политики РФ. ВНИИТЭ, 1992. 122 с.
5. Аронов В. Р. *Архитектура и дизайн : обзор* / [Сост. канд. филос. наук В. Р. Аронов]. Москва : ЦНТИ по гражд. стр-ву и архитектуре, 1975. 39 с.
6. Арутюнов С.А. Этнографическая наука и изучение культурной динамики. *Исследования по общей этнографии* / Отв. ред. Ю.В. Бромлей. Москва : Наука, 1979. С. 24-60.
7. Байбурин А.К. *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*. Москва : Наука, 1983. 191 с.
8. Байчоров А. *От разбитого поколения к контркультуре (парадоксы молодежного протеста в США)*. М.: Наука, 1977. – 365 с.
9. Балланд Т. В. Аксиологические аспекты дизайна : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. Москва, 2004. 117 с.
10. Барсукова Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX — начала XXI веков : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.06. Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики. Москва, 2008. 367 с.
11. Барт Р. Система моды. *Статьи по семиотике культуры*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 397 с.
12. Басин Е.Я., Краснов В.М. «Гордиев узел» моды. *Мода: за и против* : сб. статей / Под. ред. В.И. Толстых. Москва: Искусство, 1973. С. 40-67
13. Безмоздин Л.Н. *В мире дизайна*. Ташкент: ФАН, 1990. 313 с.

14. Безмоздин Л.Н. О художественных аспектах дизайна. *Виды искусства в социалистической художественной культуре*. [отв. ред. А.Я. Зись]. М.: Искусство, 1984. С. 214-224.
15. Бестужев-Лада И.В. Содержание и структура категории «образ жизни». *Теоретические и методологические проблемы исследования образа жизни*. Москва, 1979. С. 4 -12.
16. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.: ил.
17. Бодрийяр Ж. *Общество потребления. Его мифы и структуры*. [пер. с фр., послесл. и прим. Е. А. Самарской]. Москва : Республика, Культурная Революция, 2006. 296 с.
18. Бодрийяр. Ж. *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет, 2009. 387 с.
19. Бойчук А. В. *Пространство дизайна*. Харьков: Новое слово. 2013. 368 с.
20. Бондаренко И. В., Соловьева Т. Форма – как средство создания художественного образа в дизайне специализированных магазинов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, № 8. 2008. С. 15-24.
21. Борев Ю. *Эстетика*. Москва: Политиздат, 1975. 399 с.: ил.
22. Брижаченко Н.С. Інтерактивність як чинник формування дизайну сучасного громадського інтер'єру : дис. ... на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.07 – дизайн / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків. 2015. 328 с.
23. Буровик К.А. *Родословная вещей*. Москва : Знание, 1985. 224 с.
24. Быстрова Т. Ю. *Философия искусства*. Очерки архитектуры, искусства, дизайна : монография ; Министерство образования и науки РФ, Урал. гос. архитектурно-художественная акад. Екатеринбург : Архитектон, 2006. 223 с.
25. Вайнштейн О. *Денди: Мода, литература, стиль жизни*. Москва: Новое литературное обозрение, 2006. 640 с.
26. Васильев М.Ф. *Структура восприятия (пропорция в архитектуре, музыке, цвете)*. Москва: Издательство РУДН, 2000. 54 с.

27. Воронов Н.В. О сегодняшнем понимании дизайна. *Дизайн. Сборник научных трудов*. Вып. IV. Москва: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 1996. С. 3-13.
28. Воронов Н.В. Основной метод. *Дизайн. Сборник научных трудов*. Вып. VI. Москва: ВНИИТЭ, 2000. С. 13-19.
29. Гавра Д.П. *Основы теории коммуникации*. Учебное пособие. Стандарт третьего поколения. СПб. : Питер, 2011. 288 с.: ил.
30. Гавра Д.П. *Формирование общественного мнения: ценностный аспект*. СПб.: Издательство СПбГУ, 1995. 128 с.
31. Ганзен В. А. *Восприятие целостных объектов*. Л. : Изд-во гос. ун-та, 1974. 152 с.
32. Гартман Н. *К основоположению онтологии* / Пер. с нем. Ю. В. Медведева под ред. Д. В. Скляднева. СПб.: Наука, 2003. 639 с.
33. Гартман Н. Старая и новая онтология. (Пер. Д. Мироновой) // *Историко-философский ежегодник*. 1988. Москва: Наука, 1988. С. 320-324.
34. Гацура Г. *Мебель и интерьеры Модерна*. Москва: Московский музей мебели, 2007. 244 с.
35. Гацура Г. *Мебель и интерьеры периода Эkleктики*. Москва: Московский музей мебели, 2007. 336 с.
36. Гацура Г. *Мебельные стили*. Москва: Московский музей мебели, 2005. 174 с.
37. Гейл К. *Мода и текстиль: рождение новых тенденций* / пер с англ. Т.О. Ежов. Минск: Гревцов Праблишер, 2009. 240 с.
38. Генисаретский О. И. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.06 – дизайн. Москва, 1990. 37 с.
39. Генисаретский О. И. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн. Москва, 1988. 20 с.
40. Генисаретский О.И. *Дизайн и культура* М.: ВНИИТЭ, 1994. 165 с

41. Глазычев В.Л. *Образы пространства (проблемы изучения). Творческий процесс и художественное восприятие*; Отв. ред. Б.Ф. Егоров. Л.: Наука, 1978. С. 159-174
42. Глазычев В. Л. *Дизайн как он есть*. Москва: Европа, 2006. 320 с.
43. Голобородова Т.Н. *Феномен игры в культуре постмодернизма: проблемы философского анализа* : дис. ... на соиск. уч. степени кандидата философских наук: 09.00.13 – философская антропология и философия культуры. Барнаул, 2000. 157 с.
44. Гофман А.Б. *Мода и стиль*. Москва: Наука, 1994. 161 с.
45. Грабар І.Е. *Реставрація в Радянській Росії. Про російської архітектури*. М.: Мистецтво, 1966. С. 381.
46. Грашин А.А. *Унификация как язык. Дизайн: сб. науч. тр. Вып. VI /НИИ теории и истории изобраз. искусств Рос. академии художеств /Отв. ред. Н.В Воронов. Москва: НИИ теории и истории изобраз. искусств Рос. академии художеств. 2000. С. 19-59.*
47. Гропиус В. *Границы архитектуры. Серия: Проблемы материально-художественной культуры / под ред. В. И. Тасалова. Москва : Искусство, 1971. 286 с.*
48. Губин В.Д. *Онтология. Проблема бытия в современной европейской философии*. М.: Издательский центр Российского Гос. Гуманитарного университета (РГГУ), 1998. 191 с.
49. Гумилев Л.Н. *Этнос и ландшафт. «Известия ВГО»*, т. 100, 1968, № 3, С. 193-202.
50. Гуренко Е.Г. *Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ)*. Новосибирск: Сибирское отделение. Наука, 1982. 256 с.
51. Даниленко В. Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури*. Харків : ХДАДМ, 2005. 244 с.
52. Даниленко В. Я. *Дизайн Центрально-Східної Європи*. Харків : ХДАДМ, 2009. 172 с.
53. Делёз Ж. *Что такое философия*. Москва: Алетейя, 1998. 286 с.

54. Демосфенова Г. Л. К проблеме художественного образа в дизайне. *Конструкция, функция, художественный образ в дизайне*. М. : ВНИИТЭ, 1980. Вып. 23. 140 с.
55. *Дизайн архитектурной среды* (краткий терминологический словарь-справочник) / под ред. С.М. Михайлова. Казань: ДАС, 1994. 120 с.: ил.
56. Добролюбская Ю.А. Измеренные состояния сознания в свете исследований культурной антропологии. *Теоретический журнал Credo*. Вып. №2 (34) СПб.: И.П.К. «Синтез-Полиграф», 2003. С. 124-137.
57. Доброхотов А. Л. *Избранное*. Москва : Территория будущего, 2008. 472 с.
58. Доброхотов А. Л., Калинин А. Т. *Культурология в вопросах и ответах*. М.: Проспект, 2011. 167 с.
59. Долгой В.М. Городской образ жизни и жилая среда. *Социальные проблемы жилища: Сб. науч. сообщ.* / Под. ред. А.Г. Харчева. Л.: ЛенЗНИИЭП, 1969. С. 85-94.
60. Дюпре В. *Да здравствует винтаж! Найдите, носите, любите его!* Москва: Феникс, 2007. 240 с.
61. Егорова Н. *Стиль в интерьере: Винтаж*. К.: ООО «Издательский дом Украинский Медиа Холдинг», 2010. 64 с.
62. Жердев Е.В. *Художественная семантика дизайна*. Метафорика М.: Аутопан, 1996. 180 с.
63. Жердев Е.В. *Метафора в дизайне: теория и практика* : автореф. дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. Москва: Мин-во промышленности, науки и технологий РФ. ВНИИТЭ, 2002. 57 с.
64. Зеленев, Л. А. *История и теория дизайна*. Н. Новгород: Нижегород. гос. архит.- строит. ун-т, 2000. 46 с.
65. Змановских Э. В. *Художественные приемы и технологические средства в дизайне интерьера общественных зданий* : автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. техн. наук : спец. 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн. Иркутск, 2009. 20 с.
66. Зуйкова Е.М. *Быт при социализме*. Москва: Издательство Московского университета, 1976. 240 с.

67. Иконников А. В. *Функция, форма, образ в архитектуре*. Москва: Стройиздат, 1986. 288 с.
68. Иконников А.В. Влияние комплекса предметно-пространственной среды на эстетическую ценность объекта. *Труды ВНИИТЭ*. Вып. 30. Москва, 1981. С. 77-90.
69. Ильин И. П. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада, 1998. 256 с.
70. Ионин Л.Г. *Социология культуры*. Москва: Логос, 1998. 187с.
71. Каган М. С. *Морфология искусства*. Л. : Искусство. 1972. 440 с.
72. Каган М.С. *Философия культуры*. Академия гуманитарных наук. СПб: «Петрополис». 1996. 415 с.
73. Каган М.С. Эстетические и художественные ценности в мире ценностей. *Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика*. Вып. 30. Москва: 1981. С. 19-35.
74. Казарин А. В. *Дизайн как социокультурный феномен* : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 – теория и история культуры. Нижний Новгород, 2002. 20 с.
75. Кантор К. М. *Правда о дизайне : дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия (1955–1985) : история и теория*. Москва: АНИР, 1996. 284 с.
76. Кес Д. *Стили мебели* / пер. с венгерского М. Алекса, Г. Каргинов, Т. Кириллова, С. Лукавченко, Л. Шадрина. Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии, 1981. 272 с.
77. Ковешникова Н. А. *Дизайн. История и теория*. М.: Омега, 2007 г. – 224с.
78. Козлова Е.Э. Винтаж как альтернатива Высокой моды: анализ стиля представителей современной киноиндустрии Голливуда. *Мода в контексте культуры* (под ред. Г.Н. Габриэль). *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. Т. 198. – СПб: Издательство СПбГУКИ, 2013. – Вып. 5. – С. 75-81.
79. Козлова Е.Э. Винтаж как один из основных векторов развития идей и стилей в искусстве и практике моды XXI века: автореф. дис. на соискание

- ученой степени кандидата искусствоведения: специальность – 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. Санкт-Петербургская гос. художеств.- пром. акад. им. А. Л. Штиглица. – СПб., 2010. 21 с.
80. Козлова Е.Э. Винтаж как процесс анлиглобализации в моде. *Вестник Челябинского государственного университета*. Челябинск, 2009. № 43 (181). Вып. 39. С. 167-171.
81. Козлова Е.Э. Социокультурные процессы в моде винтаж. Мотивации и психология потребления. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. СПб. 2009. № 115. С. 284-289.
82. Колейчук В. Ф. Художественные проблемы формообразования. *Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика*. Москва : ВНИИТЭ, 1989. № 6. С. 5–6.
83. Кондратьева К.А. *Дизайн и экология культуры* Москва: МГХПУ им. Строганова, 2000. 105 с.
84. Кондратьева К.А. Проблемы этнокультурной идентичности и современный дизайн. *Труды ВНИИТЭ*. Вып. 58 М., 1989. С. 49-63.
85. Коськов М. *Предметный мир культуры*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. 342 с.
86. Коськов М. *Эстетика предметных форм*: монография. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2014. 392 с.
87. Коськов М. *Предметный дизайн: теория*: монография. СПб.: Ленинградский государственный университет, 2012. 319 с.
88. Коськов М., Музалевская Ю. *Костюм: основы теории*: монография. СПб.: Ленинградский государственный университет. 2011. 223 с.
89. Краснобородкина А. Г. Дизайн как способ организации предметно-пространственной среды в культуре XX века : автореф. дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. Нижневартковский государственный педагогический институт. Нижневартовск, 2004. 24 с.
90. Кузнецов Л. В. Экологическое обеспечение проектирования объектов средового дизайна : диссертация ... кандидата технических наук :

- 17.00.06. Санкт-Петербургский гос. ун-т технологии и дизайна. Санкт-Петербург, 2010. 163 с.
91. Курамшина Ю.В. «Вперед, в прошлое!»: Мода на винтаж в современной культуре. *Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология»*. Том 27 (66), 2014. № 1. С. 119-124.
92. Курьерова Г. Итальянская модель дизайна. Москва : ВНИИТЭ, 1993. 153 с.
93. Левинсон А. Урбанизация и жилые среды. *Социологические исследования в дизайне. Труды ВНИИТЭ*. Вып. 54. Москва : Гос. комитет СССР по науке и технике. ВНИИТЭ. 1988. С. 25-39.
94. Линевич И. Е. Социокультурная концепция формирования индивидуальной жизненной среды : дис. канд. философ. наук. 24.00.01 – теория и история культуры. Нижний Новгород. 2004. 166 с.
95. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодернизм? *На путях постмодернизма*. Москва: ИФ РАН, 1995. С. 106-116.
96. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах "пост". *Иностранная литература*. 1994. №1. С.53-67.
97. Лиотар Ж.Ф. *Состояние постмодерна*. М.- СПб: Алетейя, 1998, 169 с.
98. Лола Г. Н. Дизайн как социо-культурный феномен: философский анализ : автореф. дис. ... докт. филос. наук. спец. 09.00.13 – философская антропология и философия культуры. Санкт-Петербург, 1998. 46 с.
99. Любимова Г.Н. Некоторые особенности формирования ассортимента бытовых изделий. *Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика*. Вып. 48. 1978. 94 с.
100. Любимова Т. И. Мода и ценность. *Мода: за и против* / под. ред. В.И. Толстых М.: Искусство, 1973. С. 67-77.
101. Ляшенко О. Д. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії і практиці наукового аналізу. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика: науково-методичний журнал*. 2011. № 2. С. 58-63.
102. Маньковская Н. Б. *Эстетика постмодернизма*. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.

103. Миллер Дж. Мебель. *Все стили от древности до современности*. Москва: АСТ.: Астрель, 2006. 560 с.
104. Михайлов С. М. *История дизайна*. Т. 1. Москва: Союз Дизайнеров России, 2000. 264 с.
105. Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность. *Советское искусствознание '76: Сб. статей / Отв. ред. Л.А. Бажанов*. Москва: «Советский художник», 1976. С.222-257.
106. Николаева Н. К проблеме стилизации в декоративном искусстве. *Человек, предмет, среда: Сб. статей*. [сост. В.Н. Толстой]. Москва : Изобразительное искусство, 1980. С. 163-201
107. Новиков А. М. *Методология научного исследования*. Москва : Либроком, 2010. 280 с.
108. Пайл Дж. *Дизайн интерьеров: 6000 лет истории*. Москва: АСТ Астрель, 2006.
109. Панкратова А. В. *Дизайн интерьера как семиотическая структура : дис. канд. филос. наук : 24.00.01. – теория и история культуры*. Смоленск, 2007. 178 с.
110. Петров Л.В. *Мода как общественное явление (анализ в социально-коммуникативном аспекте)*. JL: Знание, 1974. 32 с.
111. Поли Д.Д. *Ремесло и мода в Венеции в XIII-XVIII веках*. СПб: изд-во Государственного Русского музея, 2005. 197 с.
112. Прахт К. *Мебель и архитектура / пер. с нем.; ред. А. В. Иконникова*. Москва : Стройиздат, 1993. 167 с.
113. *Предметные формы в системе культуры: коллективная монография / под науч. ред. М. А. Коськова; сост., подгот. текста и общ. ред. проф. М. А. Коськова, доц. М.Е. Харитоновой*. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2016. 508 с.
114. *Проблемы композиции / В. В. Ванслов, С. А. Гавриляченко, Л. В. Шепелев*. Москва : Изобразительное искусство, 2000. 292 с.: илл.
115. Розенблюм Е. А. *Художник в дизайне*. Москва: Искусство, 1974. 114 с.: илл.

116. Розенсон И. А. *Основы теории дизайна*. Санкт-Петербург : Питер, 2007. 216 с.
117. Рубашкин В. Ш., Лахути Д. Г. Онтология: от натурфилософии к научному мировоззрению и инженерии знаний. *Вопросы философии*. 2005. № 1. С. 64-81.
118. Рубин А. А. Приемы художественно-образного решения проектных задач. *Проблемы образного мышления и дизайн*. Тр. ВНИИТЭ. Вып. 17. Москва. 1979, С. 22-39.
119. Рыжиков В. О. В поисках гармонии стиля. *Архитектура, строительство, дизайн*. 2002. №6 (34). С. 62-66.
120. Рябушин А. В. *Проблемы формирования жилой среды*. Москва: ВНИИТЭ. 1974. 100 с.
121. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества : автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.06 – техническая эстетика. Москва, 1990. 34 с.
122. Сидоренко В. Ф. Проблема формы в теории дизайна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИТЭ. Москва, 1975. 18 с.
123. Сидоренко В.Ф. Проблема художественного образа в дизайне *Проблемы образного мышления и дизайн*. Труды ВНИИТЭ. Вып. 17 М., 1979. С. 9-22.
124. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970-1980. Т. 1. С. 10.
125. *Советский энциклопедический словарь* / Отв. ред. А.М. Прохоров. -2-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1982. 1600 с., ил.
126. Сталінська Г.Д. Принципи формування вінтажного предметно-просторового середовища. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 6. С. 20-28.
127. Сталінська Г.Д. Принцип художньої інтерпретації в дизайні вінтажного інтер'єру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. К.: Міленіум, 2018. № 41. С. 234-241.
128. Сталінська Г.Д. Онтологічна основа вінтажної культури в контексті організації житлового предметно-просторового середовища. *Традиції та*

новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 4. С. 73-77.

129. Сталинская Г.Д. Принципы и приемы формирования винтажного интерьера средствами мебельного дизайна. Искусство и культура. Витебск: Витебский государственный университет имени П.М. Машерова, 2018. №3 (31). С. 51-60.
130. Сталінська Г.Д. Етнокультурний вінтаж. Застосування аутентичних об'єктів у дизайні вінтажного інтер'єру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (39). С. 276-284.
131. Сталинская Г.Д. Проблемы дефиниции и периодизации винтажа в дизайне интерьера. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2016. № 6. С. 22-27.
132. Сталінська Г.Д. Основоположні принципи формування вінтажного предметно-просторового середовища. *Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи* : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. ХДАДМ, 18-19 жовтня 2018 р. С. 147-148.
133. Stalinska G. Vintage in the Context of the Interactions of Multi-Temporal Cultural Traditions (Case with the Interior Design). *International Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion*. 10th edition: Through Science, to Cognition of National Heritage : Program and Abstracts of the International Scientific Conference, Chisinau, 30–31.05.2018. Chisinau: Institute of Cultural Heritage, 2018. P. 176.
134. Сталінська Г.Д. Основні принципи застосування меблів при формуванні інтер'єрів в стилістичному напрямку «вінтаж». *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року* : збірник статей наукової конференції (25 травня 2018 р.). Харків : ХДАДМ, 2018. С. 80-82.

135. Сталинская Г.Д. Ресайклинг и апсайклинг в дизайне винтажного интерьера: *Функції дизайну у сучасному світі: виміри 2018* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка, 22-23 березня 2018 р. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. С. 89-92.
136. Сталинская Г.Д. Формирование винтажного интерьера средствами мебельного дизайна. *Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Міжнародний гуманітарний університет, Одеса, 22-23 березня 2018 р. Одеса: МГУ, 2018. С. 86-90.
137. Сталінська Г.Д. Меблі як інструмент створення образу вінтажного інтер'єра. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи* : збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 р. Харків: ХДАДМ, 2017. – С. 317-319.
138. Сталінська Г.Д. Практика старіння меблів як інструмент створення сучасних вінтажних інтер'єрів. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року* : збірник статей наукової конференції (17 травня 2017 р.). Харків : ХДАДМ, 2017. С. 50-52.
139. Сталінська Г.Д. «Блошиний» ринок як джерело та інструмент створення вінтажних інтер'єрів (на прикладі лаунж-кафе Farsha у місті Шарм-ель Шейх. II-а Всеукраїнська науково-практична конференція «*Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності*», присвячена 15-річчю кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету: збірник тез. Черкаси, ЧДТУ, 26-27 квітня 2017 р. Черкаси: Видавець Вовчок О.Ю., 2017. С. 312-315.
140. Сталинская Г.Д. Онтологическая основа винтажной культуры. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття* : матеріали Міжна-

родної науково-практичної конференції, присвяченої 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, 13 жовтня 2016 р. Харків: ХДАДМ, 2016. С.142-145.

141. Тасалов В. *Эстетика техницизма. Критический очерк*. Москва: Искусство, 1960. 204 с.
142. Травин И. И. *Материально-вещная среда и социалистический образ жизни*. Л.: Наука, 1979. 118 с.
143. Тупталов Ю.Б. Проблемы формирования эстетической ценности в массовом сознании. *Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика*. Москва, 1981. № 30. С. 49-63.
144. Уткин А. И. *Глобализация: процесс и осмысление*. Москва: Логос, 2001. 271 с.
145. Фандеева Е. М. Дизайн, его место и роль в культуре : автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.13 – религиоведение, философская антропология и философия культуры. Ростов-на-Дону, 2004. 24 с.
146. Фармаковский М.В. *Консервация и реставрация музейных коллекций*. Москва, 1947. С. 27.
147. Фрилинг Г., Ауэр К. *Человек — цвет — пространство* / пер. с нем. Москва : Стройиздат, 1973. 141 с.
148. Хан-Магомедов С. О. К постановке вопроса о специфике художественной формы в дизайне. *Проблемы художественной выразительности современной предметной среды*. Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Москва : ВНИИТЭ, 1985. Вып. 45. 100 с.
149. Хан-Магомедов С.О. К проблеме эстетической оценки предметно-пространственной среды. *Труды ВНИИТЭ*. Вып. 30, М. 1981. С. 105-119.
150. Хантингтон С. *Столкновение цивилизаций*. Москва: АСТ, 2003. 603 с.
151. Чепурова О. Б. Художественный образ в дизайн-проектировании объектов культурно бытовой среды : автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн. Москва. 2004. 24 с.

152. Чижииков В. В. Дизайн в формировании культурной среды : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. филос. наук : спец. 24.00.01 — Теория культуры. Москва, 1997. 24 с.
153. Чижииков В. В. *Дизайн и культура* [монографія]. Москва: МГУКИ, 2006. 361 с.
154. Чуприна Н. В. Вінтаж як тенденція сучасної індустрії моди. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*. К.: КНУТД, 2013. № 6. С. 245-252.
155. Чуприна Н. В. Наукові методи пошуку творчих рішень в дизайні костюма. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*. К.: КНУТД, 2008. № 1 (38). С. 174-177.
156. Шимко В.Т. Стиль рубежа тысячелетий перспективы. *Архитектура, строительство, дизайн*. 2002. №6 (34). С. 58-61.
157. Шип, С. В. *Теория художественных стилей*. Учебное пособие. Одесса: Науковець, 2008. 32 с
158. Шлеюк С. Г. Художественный образ и композиция в дизайне мебели периода XVIII – начала XXI века : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06. Москва, 2005. 200 с.
159. Шохин В. К. Философия ценностей и ранняя аксиологическая мысль. Москва: РУДН, 2006. 455 с.
160. Эрнер Г. *Жертвы моды? Как создают моду, почему ей следуют*. Издательство Ивана Лимбаха. 2010. 272 с.
161. Baker F., Baker K. *Modern Furniture Classics: From 1900 to Now*. Carlton Books, 2011. 272 p.
162. Bamford T. *Viva Vintage: Find it, Wear it, Love it*. London: Carroll & Brown, 2003.
163. Boucher F. *20.000 Years of fashion. The history of costume and personal adornment*. NY: Harry N. Abrams INC, Publishers, 1999. 435 p.
164. Boyle D. *Authenticity: Brands, Fakes, Spin and the Lust for Real Life*. Harper Perennial. 2006. 352 p.

165. Eden D., Lintermans G. *Retro Chic: A Guide to Fabulous Vintage and Designer Resale Shopping in North America and Online*. London: Really Great Books, 2002. 288 p.
166. Elsner J. Cardinal R. *The Cultures of Collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. 320 p.
167. Fiell, C.. *Designing of 21st century*. Cologne: Taschen, 2001. 576 p.
168. Fontaine L. *Alternative Exchanges: Second-hand Circulations from the Sixteenth Century to Today*. NY: Berghahn Books, 2008. 280 p.
169. Garner, Ph. *Sixties design*. Cologne: Taschen, 2001. 176 p.
170. Gregson N., Crewe L. *Second-Hand Cultures (Materializing Culture)*. NY: Berg Publishers, 2003. 256 p.
171. Hartmann N. *Vintage by Nina*. Stuttgart, 2012. 160 p.
172. Koda H., Richard M. *The Historical Mode. Fashion and Art in the 1980s*. NY: Rizzoli, 1991. 160 p.
173. Lawson J. *Angoli Accoglienti*. Savigliano: Gribaudo, 2003. 176 p.
174. Lovatt-Smith, L. *Provence interiors*. Cologne: Taschen, 1996. 300 p.
175. Ludot D. *Little Black Dress: Vintage Treasure*. NY: Assouline, 2001. 80 p.
176. Lynch A., Strauss M. *Changing Fashion: Critical Introduction to Trend Analysis and Cultural Meaning*. NY: Berg Publishers, 2007. 192 p.
177. Mason E. *Valuable Vintage: The Insider's Guide to Identifying and Collecting Important Vintage Fashions*. NY: Three rivers press, 2002. 368 p.
178. Milbank C.R. *Couture: The Great Designers*. NY: Harry N. Abrams INC Publishers, 1997. 432 p.
179. Miles S. *Consumerism as a Way of Life*. London: Sage Publications Ltd, 1998. 192 p.
180. Morris L. *Dangerous Classes: The Underclass and Social Citizenship*. NY: Routledge, 1994. 176 p.
181. Murray M.P. *Changing Styles in Fashion. Who What Why*. NY.: Fairchild Publications, 1989. 252 p.
182. Pomian K. *Collectors and Curiosities*. London: Polity Press, 1990. 356 p.

183. Prato G. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock*. Toronto: Music Press, 2009. 478p.
184. Rinaldi, P. *Tuscany interiors*. Cologne: Taschen, 1998. 300 p.
185. Saeks, D. *California interiors*. Cologne: Taschen, 1999. 303 p.
186. Saeks, D. *Seaside interiors*. Cologne: Taschen, 2000. 303 p.
187. Simmel G. *The Philosophy of Money*. London: Routledge, 1990.
188. Strutt C. *Vintage Chic. Wohnen mit Romantischen Stoffen und Flohmarkt-Schätzen*. London: Cico Books, 2003. 160p.
189. Strauss M. *Changing Fashion: A Critical Introduction to Trend Analysis and Cultural Meaning (Dress, Body, Culture)*. NY: Berg Publishing, 2007. 192 p.
190. Thomas D. *Deluxe: How Luxury Lost Its Luster*. NY: Penguin Two, 2008. 384 p.
191. Thomas M. J. Consumer market research. Does it have validity? Some postmodern thoughts // *Marketing Intelligence & Planning*. Vol. 15. 1997. n.2. P. 54-59.
192. Thompson M. *Rubbish theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press, 1979. 240 p.
193. Tiffany D., Berman A. *Vintage Style: Buying and Wearing Classic Vintage Clothes*. London: HarperCollins, 2000.
194. Tolkien. T. *Vintage: Art of Dressing Up*. London: Pavilion Books Ltd., 2002. 400 p.
195. Tuan Yi-Fu. *Escapism*. NY: The Johns Hopkins University Press, 2000. 264p.
196. Turudich D. *The Vintage Fashion Directory: The National Sourcebook of Vintage Fashion Retailers*. Leicester: Streamline Pr, 2002. 304p.
197. Wilkinson L. *Charity Shopping and the Thrift Lifestyle*. NY: Marion Boyards Publishers, 2009. 256 p.
198. Wormleighton A. *Decorating with a Personal Touch*. NY: Herst Books, 2004. 256 p.

Электронні ресурси

199. Абдеев Р.Ф. Философия информационной цивилизации. М.: Владос, 1994. 336 с. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000892/st000.shtml> (дата звернення: 4.03.2018).
200. Автохтонность. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/613002> (дата звернення 20.10.2018).
201. АРХИДЕЯ. URL: <https://archidea.com.ua/> (дата звернення 25.09.2018).
202. Аутентичность в искусстве. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Аутентичность_в_искусстве (дата звернення 19.06.2018).
203. Багаутдинов А. М. Онтологические основания духовной культуры личности. *Вестник Башкирского университета. 2010. Т. 15. №1. С. 133 – 137.* URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskie-osnovaniya-duhovnoy-kultury-lichnosti> (дата звернення 15.06.2018).
204. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости (русскаяязычный перевод книги: Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата звернення: 17.10.2015).
205. Борисенко О. Камин в английском стиле. URL: <https://znatoktepla.ru/kaminy/kamin-v-anglijskom-stile.html> (дата звернення: 01.02.2019).
206. Браширование древесины: основные этапы искусственного старения дерева. *Stroyres.net.* URL: <http://stroyres.net/lesnye-materialy/drevesina/sposobi-obrabotki/brashirovanie.html> (дата звернення: 21.09.2015).
207. Бредникова О., Кутафьева З. Старая вещь как персонаж блошиного рынка. *Неприкосновенный запас. № 2(34). 2004.* URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2004/34/bred11-pr.html> (дата звернення: 27.11.2017).

208. Бронзино Л. Ю. Постмодернизм: сущностные идеи и их представители. *Вестник МГИМО Университета*. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-suschnostnye-idei-i-ih-predstaviteli> (дата звернения: 16.11.2018).
209. Быстрова, Т. Ю. Философия дизайна: учеб.-метод. пособие. 2-е изд., перераб. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 128 с. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/34742/1/978-5-7996-1559-8.pdf> (дата звернения: 20.02.2018).
210. Васильев Н. Ю. Коллаж в зарубежном дизайне 1960-1990-х годов как прототип архитектурного формообразования : дис.. канд.. искусствоведения. 05.23.20 - Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия. Москва. 2011, 257 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/kollazh-v-zarubezhnom-dizaine-1960-1990-kh-godov-kak-prototip-arkhitekturnogo-formoobrazovan> (дата звернения: 17.07.2018).
211. Васильева Ж.В. Влияние процессов глобализации на fashion-индустрию. *Культурологический журнал*. 2013 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-protsessov-globalizatsii-na-fashion-industriyu> (дата звернения: 13.08.2018).
212. Ветошкин А. Чем отличается.: стимпанк, дизельпанк и киберпанк. URL: <https://www.ikirov.ru/news/19355-chem-otlichaetsya-stimbank-dizelpank-i-kiberpank> (дата звернения: 16.01.2019).
213. Викторианский стиль. URL: <http://homy.com.ua/article/viktorskiy-stil> (дата звернения: 10.06.2018).
214. Винтаж (Vintage). Старое в новом. URL: <http://crazytrends.net/vintage.html> (дата звернения: 27.10.2016).
215. Винтаж в интерьере. *Винтаж. Истории моды*. URL: http://vintagestory.ru/about_vintage/design_and_decor/ (дата звернения: 2.10.2016).
216. Винтаж: особенности и отличия от ретро. *Victoria's Vintage. Блог о винтажной одежде и истории моды*. URL:

- <http://victoriavintage.livejournal.com/1069.html> (дата звернения: 26.10.2016).
217. Винтажные ювелирные коллекции Хайди Даус. 2011. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3173294/post148925537/> (дата звернения: 10.12.2018).
218. Винтажный интерьер для винтажных безделушек. Теория. 2013. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/imilli/post265481282/> (дата звернения: 17.03.2017).
219. Винтажный ресайклинг. Уникальное явление в мире дизайна. URL: <https://vintageblog.wordpress.com/2016/03/22/винтажный-ресайклинг-уникальное-явл/> (дата звернения: 13.02.2018).
220. Гартман Н. Старая и новая онтология. *Историко-философский ежегодник*. 1988. М., Наука, 1988. С. 320-324. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001066/st000.shtml> (дата звернения: 05.04.2018).
221. Глазычев В. Дизайн как он есть. URL: <https://www.rulit.me/books/dizajn-kak-on-est-read-50069-1.html> (дата звернения: 10.03.2018).
222. Глобализация: процесс и осмысление (Уткин А.И.). URL: http://uchebnik-online.com/soderzhanie/textbook_174.html (дата звернения: 20.04.2018).
223. Горюнова Ю. Феномен дизайна в культуре социума: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 – теория и история культуры. *Саранск*, 2003. URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-dizayna-v-kulture-sotsiuma> (дата звернения: 06.04.2018).
224. Грицанов А.А. Игра. Постмодернизм [Энциклопедия]. URL: <https://fil.wikireading.ru/40945> (дата звернения: 10.11.2018).
225. Губанов О.А., Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-simvol-i-simulyakr-esteticheskoe-protivostoyanie> (дата звернения: 2.11.2018).

226. Губин Д. В. Метафизика и онтология. *Философия: актуальные проблемы Учебное пособие. 2-е издание.* URL: <https://studfiles.net/preview/3652772/> (дата звернения: 20.03.2018).
227. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. URL: http://www.bimbad.ru/docs/gumiljov_lev_ethnogenesis.pdf (дата звернения: 16.05.2018).
228. Давыдов В.Н. Культурная аутентичность и коренные народы: институциональные процессы и политика идентичности. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2010/12/03/1214824591/3bDavidov.pdf> (дата звернения 17.10.2018).
229. Данилова Е. Старым вещам – новую жизнь: стиль «винтаж» в интерьере. URL: <https://zhenskoe-mnenie.ru/themes/flowers/old-things-new-life-style-vintage-in-the-interior/> (дата звернения 14.11.2015).
230. Декор в винтажном стиле: хорошо забытое старое. *Кошкин дом.* URL: <http://koffkindom.ru/dekor-v-vintazhnom-stile-horoshho-zabytoe-staroe.htm> (дата звернения 21.10.2016).
231. Дизайн в стиле апсайклинг. *Homify.* 2015. URL: <https://www.homify.ru/knigi-idej/312888/dizayn-v-stile-apsaykling> (дата звернения: 20.10.2018).
232. Дизайн квартир в стиле «винтаж». URL: <https://www.remontbp.com/stil-vintazh-v-interere/#4> (дата звернения: 15.05.2016).
233. Дьяков А. В., Емельянова М. А. Ролан Барт: система моды и подозрительность к системе. *ИСТОРИЯ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ. Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина.* 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rolan-bart-sistema-mody-i-podozritelnost-k-sisteme> (дата звернения: 20.04.2015).
234. Ермилова Г. И. Постмодернизм и воплощение его основных принципов в современной анимации : дис. ... на соиск. уч. степени кандидата философских наук: 24.00.01 – Теория и история культуры. Москва, 2004. 164 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/postmodernizm-i-voploshchenie-ego-osnovnykh-printsipov-v-sovremennoi-animatsii> (дата звернения: 11.10.2016).

235. Загороднева Ю. А. Постмодернистская игра: кто задает правила. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskaya-igra-kto-zadaet-pravila> (дата звернения: 12.10.2016).
236. Закарян А.А. Экология в дизайн проектировании. *IX Международная студенческая научная конференция. Студенческий научный форум – 2017*. URL: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017035124> (дата звернения: 12.05.2017).
237. Значение слова «ассоциация». URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F> (дата звернения: 16.10.2018).
238. Значение слова «винтаж». URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B6> (дата звернения: 10.02.2018).
239. Значение слова «эkleктика». URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%8D%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0> (дата звернения: 14.11.2018).
240. Интернет-портал журналов по дизайну интерьеров. URL: <http://journal-off.info/interior-and-decor/> (дата звернения: 7.04.2018).
241. Интерьер в стиле винтаж. 2017. URL: <http://ticca.ru/interer-v-stile-vintazh/> (дата звернения: 16.11.2017).

242. Интерьер в стиле прованс. URL:
<http://homester.com.ua/design/apartments/styles/interyer-v-stile-provans/> (дата
звернення: 11.06.2018).
243. Интерьер в стиле стимпанк от Mati Karmin. URL:
<http://kaugrosblog.ru/post155384884> (дата звернення: 28.04.2017).
244. Интерьер в стиле стимпанк. URL: <<http://fashion-int.ru/news/370/20/interer-v-stile-stimpank.html> (дата звернення: 29.04.2017).
245. Итальянская солнечность — принципы тосканского стиля в интерьере.
URL: <http://decorstars.ru/stili/etnicheskie/italyanskaya-solnechnost-principyu-toskanskiego-stilya-v-interere.html> (дата звернення: 19.05.2018).
246. Кавич Д. Стиль стимпанк в интерьере. 2017. URL: <https://rehouz.info/stil-stimpank-v-interere/> (дата звернення: 25.04.2017).
247. Каталог мебели фабрики Moissonnier. URL:
<http://www.abitant.com/catalogues/katalog-mebeli/companies/moissonnier>
(дата звернення: 11.12.2017).
248. Категория бытия в онтологии. URL:
<http://www.grandars.ru/college/filosofiya/bytie-i-ontologiya.html> (дата
звернення 15.07.2018).
249. Кемеров И. Мебель из мин. URL: <https://fishki.net/1747737-mebel-iz-min.html> (дата звернення: 10.12.2015).
250. Киян О. Н. Аутентичность как методическая категория в обучении
иностранному языку. URL:
<http://main.isuct.ru/files/konf/antropos/SECTION/4/KIYAN.htm> (дата
звернення 12.06.2018).
251. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация».
2014. URL: <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html> (дата звернення
11.09.2018).
252. Коллаж в дизайне и архитектуре. 2018. URL: <https://design-mate.ru/read/an-experience/collage-in-design-and-architecture> (дата звернення 19.08.2018).
253. Коломоец Г. П. Дизайн в современном социокультурном пространстве :
дис. канд. культурологии : 24.00.01 – теория и история культуры.

- Краснодар. 2003. 159 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/dizain-v-sovremennom-sotsiokulturnom-prostranstve> (дата звернення 3.07.2018).
254. Коновалов И. М. Направления «стимпанк» и «дизельпанк» в дизайне. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. №7*. 2014. URL: <http://www.visnik.org/pdf/v2014-07-04-kanavalaw.pdf> (дата звернення 20.10.2018).
255. Копцева Н. П., Неволько Н. Н., Резникова Н. В. Формирование этнической культурной идентичности в современной России с помощью произведений национального искусства (на примере эвенкийского эпоса и декоративно-прикладного искусства). URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/formirovanie-etnicheskoj-kulturnoy-identichnosti-v-sovremennoj-rossii-s> (дата звернення 16.09.2018).
256. Крюкова Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве : автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 – театральное искусство. СПб. 2006. 12 с. URL: <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/postmodernizm-v-teatralnom-iskusstve.html> (дата звернення: 27.11.2018).
257. Культурна идентичність. URL: <http://www.grandars.ru/college/sociologiya/kulturnaya-identichnost.html> (дата звернення: 17.10.2018).
258. Культурная идентичность. URL: https://studref.com/329537/kulturologiya/kulturnaya_identichnost (дата звернення: 16.10.2018).
259. Кутырев В.А. Симулякр. *Философия постмодернизма*. URL: <https://fil.wikireading.ru/13542> (дата звернення: 2.11.2018).
260. Кухня в стиле винтаж: наивное очарование. *Домфронт*. URL: <http://www.domfront.ru/2013/05/kuhnya-v-stile-vintazh/> (дата звернення: 12.08.2016).
261. Лисовский Е. Новое слово: винтаж. URL: <http://newslab.ru/article/195457> (дата звернення: 10.09.2015).

262. Ляшенко О. Д. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу. *Неперервна музична освіта: теорія і методика Частина 3..* 2011. С. 58-63. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/8364/1/O_Lyashenko_NO_2_2011.pdf (дата звернення: 15.08.2018).
263. Манохин Д.К. Антропологические тенденции постмодернистской семиотики искусства. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки.* 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antropologicheskie-tendentsii-postmodernistskoj-semiotiki-iskusstva> (дата звернення: 19.11.2018).
264. Матузкова Е.П. Культурная идентичность: к определению понятия. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология.* 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-identichnost-k-opredeleniyu-ponyatiya> (дата звернення: 19.10.2018).
265. Мебель в стиле «сталинского ретро», диван сталинский. URL: http://rokvel.ru/moskva/mebel_i_interer/mebel_v_stile_stalinskogo_retro__divan_stalinskiy__m1009825 (дата звернення: 01.02.2019).
266. Мебель LABARERE. URL: <https://www.milano-home.ru/factory/labarere/> (дата звернення: 20.11.2017).
267. Место в художественном процессе. Художественная культура XX века URL: https://studme.org/1329031112966/kulturologiya/mesto_hudozhestvennom_otsesse (дата звернення: 25.11.2018).
268. Миронов В.В., Иванов А.В. Онтология и теория познания: Учебник. М.: Гардарики, 2005. 447 с. URL: <https://studfiles.net/preview/3723736/> (дата звернення: 25.03.2018).
269. Муратов М. М. О роли современного искусства в формировании национальной идентичности. URL: <https://libweb.kpfu.ru/z3950/phil/0754327/091-093.pdf> (дата звернення: 25.08.2018).

270. Обновляем старую мебель. Очарование трещин. URL: <https://7dach.ru/NatashaPetrova/obnovlyaem-staruyu-mebel-ocharovanie-treschin-153358.html> (дата звернения: 25.11.2018).
271. Одношовина Ю. В. Многообразие смыслов мира вещей в культуре. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mnogoobrazie-smyslov-mira-veschey-v-kulture> (дата звернения: 11.03.2018).
272. Онтология искусства. URL: <http://rudiplom.ru/lectures/estetika/1049.html> (дата звернения: 24.03.2018).
273. Онтология искусства. URL: https://studopedia.ru/12_223719_II-ontologiya-iskusstva.html (дата звернения: 25.03.2018).
274. Онтология Николая Гартмана. URL: <http://sokratlib.ru/books/item/f00/s00/z0000003/st060.shtml> (дата звернения: 15.03.2018).
275. Онтология. Институт Философии Российской Академии Наук. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0155bae870519c2e6689cb55> (дата звернения: 17.03.2018).
276. Основные принципы современной реставрации деревянной и фанерованной мебели. URL: <http://art-con.ru/node/3118> (дата звернения 10.10.2018).
277. Офис в стиле стимпанк. *MEBLI*. 2012. URL: <http://mebli.od.ua/2012/02/ofisa-v-stile-stimpank/> (дата звернения 9.01.2015).
278. Павлов М. А. Интегральная концепция интерьера в современной культуре общества : дис. ... канд. философ. наук. 24.00.01 – теория и история культуры. Нижний Новгород. 2008, 131 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/integralnaya-kontseptsiya-interera-v-sovremennoi-kulture-obshchestva> (дата звернения 10.06.2018).
279. Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия. *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 4. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9670> (дата звернения: 11.05.2018).

280. Парк советского периода Сергея Бобовникова. 2013. URL: <https://dosit.livejournal.com/584317.html> (дата звернения: 01.02.2019).
281. Подборка спален в стиле шебби-шик. 2012. URL: http://www.liveinternet.ru/users/milendia_solomarina/rubric/2963612/ (дата звернения: 20.01.2016).
282. Понятие «Художественная интерпретация». 2012. URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3030 (дата звернения 15.09.2018).
283. Природно-географический фактор и проблема трансформации восточнославянского сообщества в начале XXI века. 2015. URL: <http://ucropuk.info/article/prirodno-geograficheskiy-faktor-i-problema-transformacii-vostochnoslavyanskogo-soobshchestva> (дата звернения: 11.11.2018).
284. Проектная культура и концептуализм. Олег Генисаретский. 2006. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2682> (дата звернения: 11.05.2018).
285. Прокопович Л. В. Стимпанк: трансляция стиля из научной фантастики в дизайнерскую бижутерию. *Scientific Journal «ScienceRise». Мистецтвознавство.* 2016. URL: <http://journals.uran.ua/sciencerise/article/viewFile/71564/68084> (дата звернения: 21.03.2018).
286. Пьянкова Н. С. Неорационалистические методы формообразования в дизайне интерьера 2000-х гг. : дис.. канд.. искусствоведения. 17.00.06. – Техническая эстетика и дизайн. Екатеринбург. 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/v/393895/d/#?page=1> (дата звернения: 4.09.2018).
287. Резник Н. Ю. Вещь в дизайне : анализ социокультурных парадигм : дис. канд. философских наук. 09.00.13. – Религиоведение, философская антропология, и философия культуры. Пермь. 2008, 154 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/veshch-v-dizaine-analiz-sotsiokulturnykh-paradigm> (дата звернения: 10.08.2018).

288. Реконструкция квартиры с видом на три сталинские высотки. *АрхРевю*. URL: <https://www.archrevue.ru/interior/24714.html> (дата звернения: 02.02.2019).
289. Реновация. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Реновация> (дата звернения: 23.11.2018).
290. Рустикаль. *ЕвроРмт*. 2008. URL: http://eurormt.ru/restavraciya/restavraciya_mebeli/rustikal/ (дата звернения: 4.11.2015).
291. Семиотика. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/127706/371/Gricanov_-_Postmodernizm.html (дата звернения: 22.09.2018).
292. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис. ... на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения. 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн. 1990. URL: <http://cheloveknauka.com/genezis-proektnoy-kultury-i-estetika-dizaynerskogo-tvorchestva> (дата звернения: 15.02.2018).
293. Символы в культуре. *Санкт-Петербургский университет* / ред. Т. В. Глушенкова, отв. ред. В.В. Савчук. СПб. : Изд-ва СПбГУ. 1992. URL: http://www.sno.pro1.ru/lib/simvoly_v_kulture/simvoly_v_kulture.pdf (дата звернения: 14.11.2018).
294. Словарь мебельных терминов от А до Я. URL: http://gidmaster.info/poleznosti-Slovar-mebelnyh-terminov-text_20133004000003#art16 (дата звернения: 17.09.2015).
295. Соловьева А.Н. Концептуализация аутентичности в контексте глобализации культуры. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualizatsiya-autentichnosti-v-kontekste-globalizatsii-kultury> (дата звернения 14.09.2018).
296. Стили интерьера. URL: <https://design-remont.com.ua/stili-disaina-interiera/> (дата звернения: 4.09.2015).

297. Стилизация в декоративно-прикладном искусстве. Метод художественной стилизации. *Галеон*. URL: <http://www.baget1.ru/applied-arts/stylization-applied-arts.php> (дата звернения: 26.11.2018).
298. Стилизация. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/45454> (дата звернения: 26.11.2018).
299. Стилизация. *Литературная энциклопедия*. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4398 (дата звернения: 26.11.2018).
300. Стил ь винтаж в интерьере (14 фото). URL: <http://www.kvartirobus.ru/apartments-interiors/interior-styles/100-stil-vintazh-v-interere> (дата звернения 04.12.2016).
301. Стил ь винтаж в интерьере, новый взгляд на старину. URL: <http://moiinterier.com/stili-interera/stil-vintazh/novyj-vzglyad-na-starinu.html> (дата звернения 04.12.2016).
302. Стил ь винтаж в интерьере, новый взгляд на старину. *Мой интерьер*.. URL: <http://moiinterier.com/stili-interera/stil-vintazh/novyj-vzglyad-na-starinu.html> (дата звернения 05.12.2016).
303. Стил ь винтаж. *SNEG. Студия дизайна интерьеров*. URL: <http://snegdesign.ru/home/item/61-vintagestyle> (дата звернения 12.11.2016).
304. Стил ь стимпанк – прошлое в будущем. *SNEG. Студия дизайна интерьеров*. URL: http://snegdesign.ru/home/item/73-steampank_style (дата звернения 12.01.2015).
305. Стил ь стимпанк: взгляд из прошлого в будущее. 2014. *Домфронт*. URL: <http://www.domfront.ru/2014/04/stil-stimpank/> (дата звернения 12.01.2015).
306. Стил ь шебби шик в интерьере – и старость, и радость! 2013. URL: <http://cvet-v-interere.eu/stili/58-stil-shabby-chic> (дата звернения 11.02.2017).
307. Стил ь шебби шик в интерьере. *Домфронт*. URL: <http://www.domfront.ru/2010/08/stil-shebbi-shik-v-interere/> (дата звернения 10.02.2017).

308. Стимпанк для эпатажа: концепция стиля. URL: <http://www.remontbp.com/stimpank-dlya-epatazha-kontsepsiya-stilya/> (дата звернения 10.07.2018).
309. Стимпанк. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стимпанк> (дата звернения 19.06.2018).
310. Тауснева А. С. Феномен игры в постмодернизме (на примере романов Т. Маккарти). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017. № 10(76): в 3-х ч. Ч. 1. С. 55-57. URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2017_10-1_14.pdf (дата звернения 10.07.2018).
311. Течения эклектизма. URL: https://studme.org/1842101412965/kulturologiya/techeniya_eklektizma (дата звернения: 19.11.2018).
312. Титарь Е. В. Культурная идентичность и искусство: визуальные стратегии модерна и постмодерна. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика*. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-identichnost-i-iskusstvo-vizualnye-strategii-moderna-i-postmoderna> (дата звернения: 12.10.2018).
313. Традиции в культуре. Преимственность как закономерность развития Культуры. *Pasilika*. URL: <http://worlds-culture.ru/index.php?action=full&id=5> (дата звернения: 5.10.2018).
314. Трансформация. Словарь терминов антикризисного управления. *Академик*. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/anticris/73634> (дата звернения: 13.06.2015).
315. Трусов Ю.В. К проблеме художественного образа в дизайне интерьера. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-hudozhestvennogo-obraza-v-dizayne-interiera> (дата звернения 15.10.2018).

316. Украшения “Шанель”: история коллекций, бижутерия и аксессуары. Сотрудничество Коко Шанель и DeBeers. URL: <http://www.club-monaco.su/chanel/> (дата звернення 10.12.2018).
317. Ульянова Ю. Современный дизайн: проблема экологии и культурной идентичности. URL: http://taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/referaty_philos_design/o_predelenie_design/sovremennyj-dizajn-problema-ekologii-i-kulturnoj-identichnosti.html (дата звернення: 23.10.2018).
318. Филиппова Д. Стимпанк в интерьере: когда техника становится искусством. Часть I. *BERLOGOS*. 2016. URL: <http://www.berlogos.ru/article/stimpank-v-interere-kogda-tehnika-stanovitsya-iskusstvom-chast-i/> (дата звернення: 26.07.2018).
319. Филиппова Д. Стимпанк в интерьере: когда техника становится искусством. Часть II. *BERLOGOS*. 2016. URL: <http://www.berlogos.ru/article/stimpank-v-interere-kogda-tehnika-stanovitsya-iskusstvom-chast-ii/> (дата звернення: 26.07.2018).
320. Хёйзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и X 35 вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Комментар. Д. Э. Харитоновича. Москва: Прогресс - Традиция, 1997. 416 с. URL: http://anna-ganzha.narod.ru/huizinga_homo_ludens.pdf (дата звернення: 8.09.2018).
321. Художественный образ в авторской интерпретации, в восприятии современников и потомков. URL: <https://studfiles.net/preview/1770368/page:4/> (дата звернення: 5.09.2018).
322. Чепурова О. Б. Теоретические проблемы формирования художественного образа в дизайне. URL: http://vestnik.osu.ru/2005_9_1/16.pdf (дата звернення: 7.09.2018).
323. Чижиков В. В. Дизайн в формировании культурной среды: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 24.00.01- Теория и история культуры. Москва, 1997. 24 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/dizain-v-sisteme-kulturnykh-tsennostei> (дата звернення: 15.04.2018).

324. Что такое "социокультура" или к вопросу о состоянии отечественной социологии. URL: <https://maa13.livejournal.com/38926.html> (дата звернения: 14.07.2018).
325. Что такое винтаж и как его определить? *Retrobazar*. URL: http://retrobazar.com/journal/interesting/251_что_такое_vintazh_i_kak_yego_opredelit.html (дата звернения: 25.11.2015).
326. Что такое патина, ее виды и применение для декора мебели. URL: <http://idealkuhnya.ru/mebell/fasadi/patina.html> (дата звернения: 19.06.2015).
327. Шпаковская Л.Л. Общественная ценность антиквариата. URL: <http://www.nir.ru/sj/sj/sj1-2-00shpak.html> (дата звернения: 11.02.2018).
328. Шпаковская Л.Л. Социальные основы формирования ценности антикварных вещей (На примере антикварного рынка Санкт-Петербурга): автореф. ... дис. на соискание ученой степени кандидата социологических наук: спец. 22.00.04 – социальная структура, социальные институты и процессы. *Государственный университет – Высшая школа экономики*. Москва, 2001. 20 с. URL: <http://bloxa.ru/encyclopedia/science/text3/> (дата звернения: 16.02.2018).
329. Шпаковская Л.Л. Старые вещи. Ценность: между государством и обществом. URL: <http://bloxa.ru/encyclopedia/science/text4/> (дата звернения: 18.02.2018).
330. Штанько В.И., Добровольская Е.В. Философские основания формальной онтологии (феноменологический и аналитический аспекты). *ХНУРЭ. БИОНИКА ИНТЕЛЛЕКТА*. 2008. № 1 (68). С. 171–176. URL: http://openarchive.nure.ua/bitstream/document/935/1/Bionica_intellekta-Kh-HNURE-Vip1%2868%29-2008-rus-171-176.pdf (дата звернения: 28.03.2018).
331. Шутемова Е. А. Роль художественного метода в искусстве и дизайне. *ВЕСТНИК ОГУ №1 (107)/январь 2010*. С. 28–34. URL: http://vestnik.osu.ru/2010_1/6.pdf (дата звернения: 13.05.2018).

332. Шэбби-шик в интерьере. Самый романтичный стиль. URL: <http://www.rmnt.ru/story/interior/611481.htm?gclid=СКbevJnv48ICFU6WtAodG3QA8w>. (дата звернения: 22.08.2017).
333. Эври Г.К., Чупров А.С. Симулякр делеза и симулякр бодрийера: сравнительный анализ. Симулякр как «реальность» постмодерна и постмодернистская «реальность» // *Научное сообщество студентов XXI столетия. ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ: сб. ст. по мат. XXV междунар. студ. науч.-практ. конф. № 10(24)*. URL: [http://sibac.info/archive/social/10\(24\).pdf](http://sibac.info/archive/social/10(24).pdf) (дата обращения: 03.12.2018).
334. Юркова М. Художественная традиция в современном дизайне. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-traditsiya-v-sovremennom-dizayne-i-ee-vliyanie-na-formirovanie-regionalnoy-identichnosti> (дата звернения 21.10.2018).
335. Belenko. URL: <https://www.belenko.design> (дата звернения: 12.06.2018).
336. Ej.Victor. URL: <https://www.ejvictor.com/> (дата звернения: 19.05.2017).
337. Heath O. Upcycling for beginners: 11 things to know. 2017. URL: <https://www.housebeautiful.com/uk/renovate/upcycle/a1911/upcycling-beginners-first-project-advice/> (дата звернения: 23.03.2018).
338. HISTORY. *Bevan Funnell*. URL: <https://bevan-funnell.co.uk/about-us/history/> (дата звернения: 13.10.2017).
339. Industrial Counter & Bar Stools. URL: <https://www.overstock.com/Home-Garden/Bar-Stools/Industrial,/style,/2023/subcat.html> (дата звернения: 27.11.2018).
340. МEBLI. URL: <http://mebli.od.ua/> (дата звернения: 10.08.2015).
341. Richard's Trunks: Creative Vintage Furniture Made Out of Old Trunks. 2011. URL: <https://www.designswan.com/archives/richards-trunks-creative-vintage-furniture-made-out-of-old-trunks.html> (дата звернения: 14.10.2017).
342. SNEG. Студия дизайна интерьеров. URL: <http://snegdesign.ru/home> (дата звернения: 26.10.2017).

343. Steampunk Joben Bistro Pub Inspired by Jules Verne's Fictional Stories. URL: <https://freshome.com/2014/05/27/steampunk-joben-bistro-pub-inspired-jules-vernes-fictional-stories/> (дата звернення: 11.01.2019).
344. The 6th-Sense interiors. URL: <http://6sense.ro/WP/> (дата звернення: 15.01.2019).
345. Theodore Alexander. URL: <https://www.theodorealexander.com/> (дата звернення: 10.10.2017).
346. Venice: Artisan – Celebrity Printer Gianni Basso. 2015. URL: <http://contessanally.blogspot.com/2015/02/venice-artisan-celebrity-printer-gianni.html> (дата звернення: 23.11.2018).
347. Westwing. Интерьер & дизайн. URL: <https://www.westwing.ru/> (дата звернення: 14.10.2017).

ДОДАТОК А

СХЕМИ ТА ІЛЮСТРАТИВНІ ТАБЛИЦІ



Табл.А.1.2.1. Дефініція та порівняння понять «антикварні речі», «вінтажні об'єкти» та «ретро-речі»

Вінтажний інтер'єр: термінологічні проблеми поняття













Антикварні речі	Вінтажні об'єкти	Ретро-речі
 <p>Годинник компанії «Breguet», 1835 р.</p>	 <p>Камінний годинник «Mauthe», Німеччина. 1950-ті р.</p>	 <p>Перекедний годинник. Panasonic. Японія. 1970-ті р.</p>
 <p>Настільна лампа Петер Беренс. 1900 р.</p>	 <p>Підвісний світильник. Німеччина. 1950-ті р.</p>	 <p>Настільна лампа «Jellyfish lava lamp». 1970-ті р.</p>
 <p>Канapé. Франція Середина XIX ст.</p>	 <p>Канapé. Франція. 1950-ті р.</p>	 <p>Канapé. А. Персол (A.Pearsall). США. 1970-ті р.</p>
 <p>Вітальня у Уорікширському. маєтку. Англія. XIX ст.</p>	 <p>Інтер'єр спальні. Редінг. Англія. 1950-ті р.</p>	 <p>Вітальня від бюро «Jessica Helgeson Interior Design», США</p>

Табл.А.1.2.2. Приклади та порівняння антикварні речей, вінтажних об'єктів та ретро-речей



Табл.А.2.1.1. Вплив соціокультури на дизайн вінтажного інтер'єру

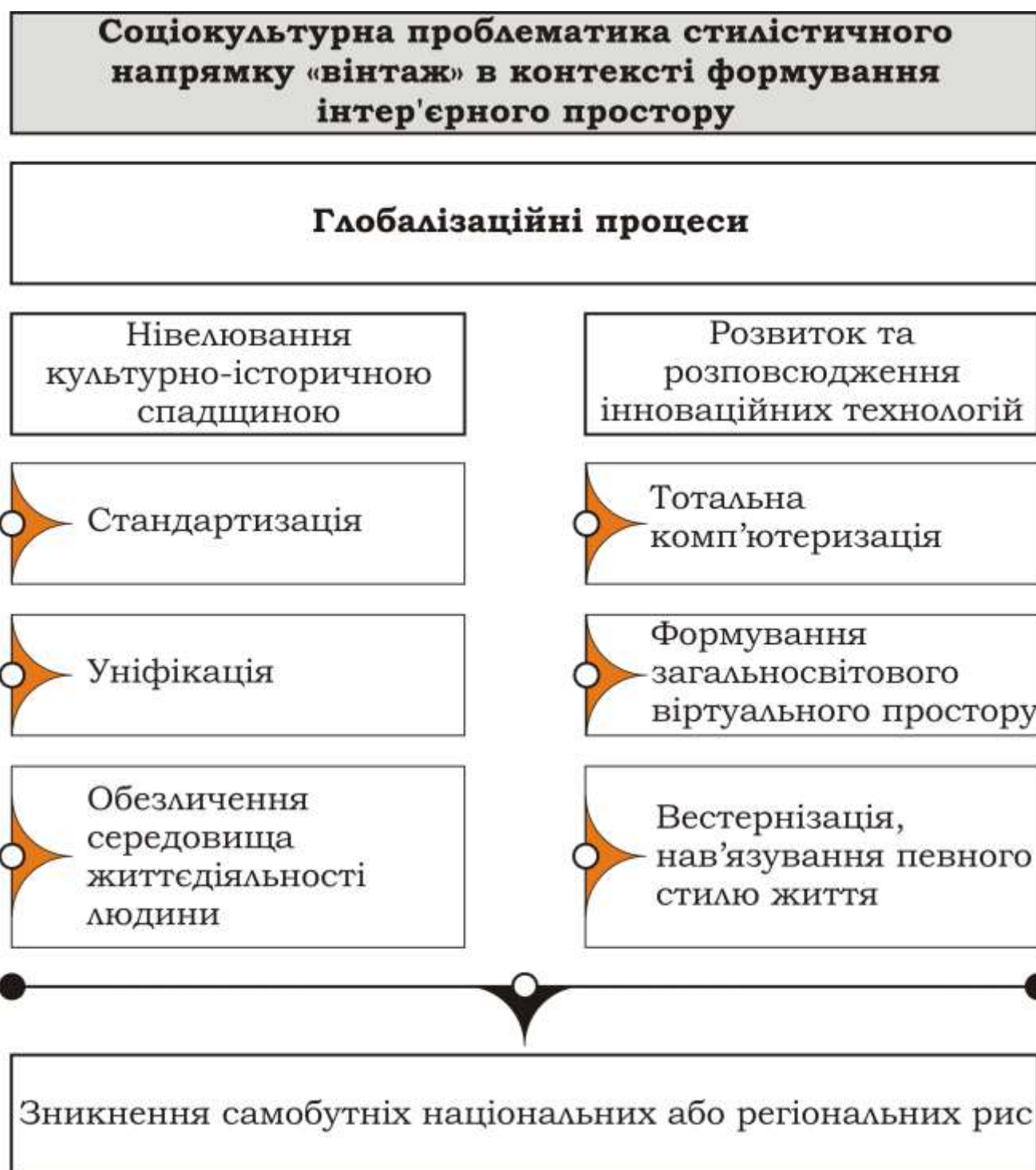


Табл.А.2.1.2. Принципи глобалізаційних процесів



Табл.А.2.1.3. Вплив процесів життєдіяльності людини на зникнення культурної спадщини



Табл.А.2.1.4. Рівні формування середовища життєдіяльності людини

Соціокультурна проблематика стилістичного напрямку «вінтаж» в контексті формування інтер'єрного простору

Аспекти формування вінтажного середовища

Середовище проживання людей (інтер'єри житлового та громадського призначення)

Штучний предметно-речовий світ (дизайн предметного наповнення вінтажного інтер'єру)

Загальні аспекти дизайну інтер'єру: функціональність, ергономічність, екологічність, планувальні рішення, вияв композиційних акцентів

Дизайн меблів та обладнання інтер'єру, вибір елементів штучного освітлення та декоративних форм

Створення вінтажного інтер'єру

Створення художньої образності

Культурно-естетична цінність простору

Табл.А.2.1.5. Аспекти формування вінтажного інтер'єру

Соціокультурна проблематика стилістичного напрямку «вінтаж» в контексті формування інтер'єрного простору

**Вектори руху ціннісно-креативної об'єктивації художнього сенсу в дизайні
(за дослідженнями В. Чижикова)**

Творча співпраця з матеріально-технічним виробництвом, що не зливається з ним і не ототожнюється з естетичною діяльністю

Включення дизайну у художньо-естетичну взаємодію з виробником на рівні знакового вираження соціально-психологічної інформації через світ речей і предметів

Високий рівень творчої діяльності дизайну, в якому реалізується художній зміст, найбільш повно інтегрується утилітарний і художній початок в артефактах дизайну. Зі зростанням художніх смислів утилітарний початок зменшується або повністю втрачається функціональність

Табл.А.2.1.6. Вектори руху ціннісно-креативної об'єктивації художнього сенсу в дизайн (за дослідженнями В. Чижикова)

Соціокультурна проблематика стилістичного напрямку «вінтаж» в контексті формування інтер'єрного простору

Культурно-ціннісні ознаки антикваріату

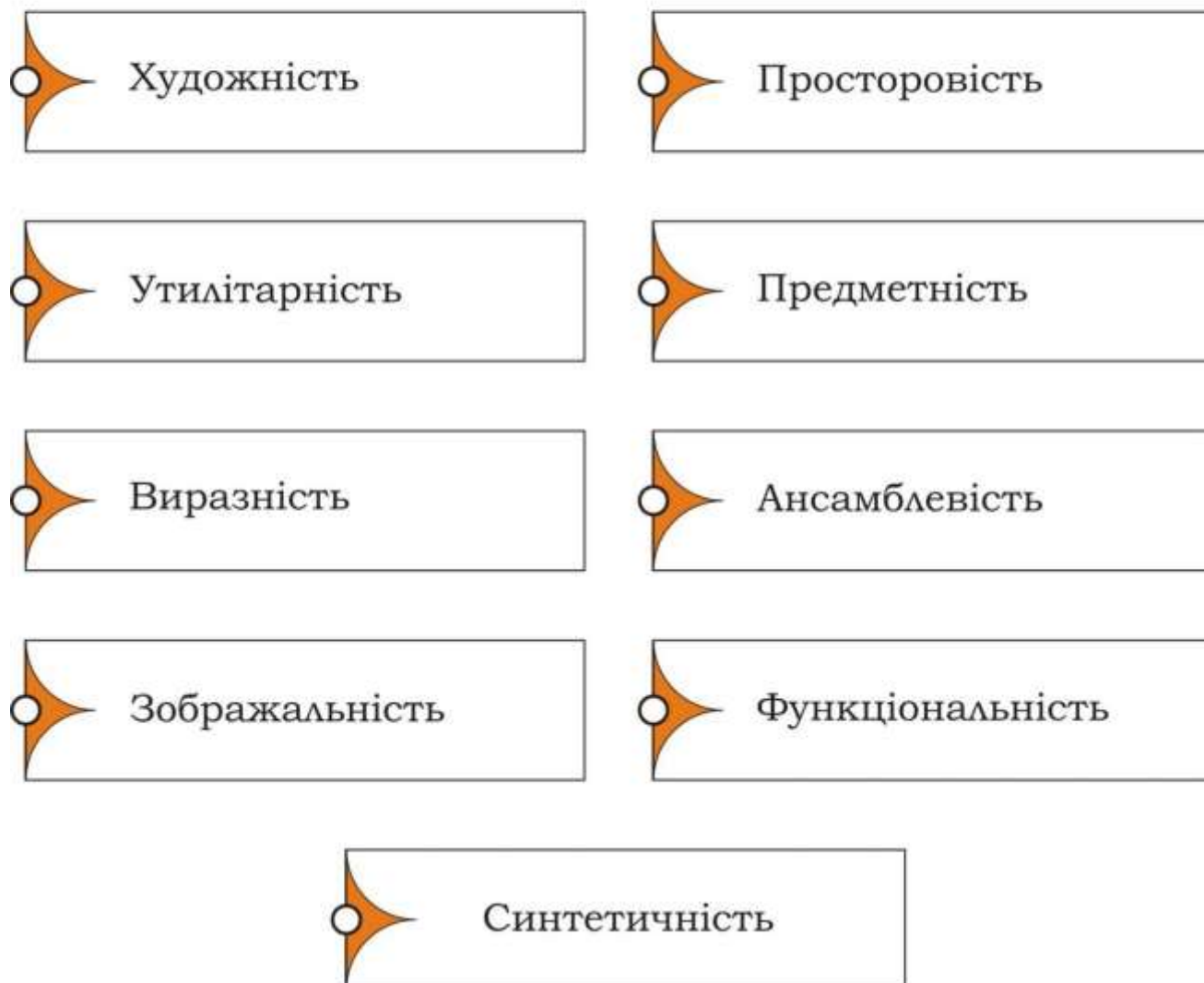


Табл.А.2.1.7. Культурно-ціннісні ознаки антикваріату



Табл.А.2.1.8. Ставлення до речі як елемента матеріалізованої культурної системи в різних парадигмах

Соціокультурна проблематика стилістичного напрямку «вінтаж» в контексті формування інтер'єрного простору

Ставлення до речі в дизайні вінтажного інтер'єру



Табл.А.2.1.9. Ставлення до речі в аспекті дизайну вінтажного інтер'єру

Соціокультурна проблематика стилістичного напрямку «вінтаж» в контексті формування інтер'єрного простору

Вплив глобалізаційних процесів на розвиток вінтажу

Глобалізаційні процеси: розвиток інноваційних технологій, комп'ютеризація, уніфікація, стандартизація. Відхід від національних та регіональних рис і традицій

Формування нових завдань дизайн-проектування через збереження традицій, культурної самобутності та відновлення історичної пам'яті.
Створення балансу між інноваціями та культурною спадщиною.
Прагнення до самоідентифікації та індивідуалізації

Впровадження вінтажної культури в дизайн інтер'єру.
Розвиток стилістичного напрямку "вінтаж".
Організація комфортного житлового предметно-просторового середовища з акцентуванням на культурно-історичні та регіональні аспекти.
Враховання національних традицій.
Конструювання власної ідентичності

Табл.А.2.1.10. Вплив глобалізаційних процесів на розвиток стилістичного напрямку «вінтаж»

Стилістичний напрямк «вінтаж» як прояв феномену культури періоду постмодернізму

Прояв ігрового світогляду постмодернізму

Культурний
поліфонізм

«Віртуальність»
культурного
світу

«Подвійне
кодування»
культурних
феноменів

Культура як складний текст, головною рисою якого є культурно-мовний плюралізм та наявність великої кількості рівноправних ціннісно-сміслових інстанцій

Постмодерністська гра стала стратегією, що надає можливості для самоідентичності та самовизначення

Табл.А.2.2.1. Прояв ігрового світогляду постмодернізму



Табл.А.2.2.2. Формування ігрового простору в постмодернізмі

Стилістичний напрямк «вінтаж» як прояв феномену культури періоду постмодернізму

Функції гри в системі культури

Функція соціалізації.

Гра служить одним із засобів первинної соціалізації, сприяючи входженню нового покоління в людське співтовариство

Комунікативна функція.

Гра є сферою емоційно насиченою комунікації, яка об'єднує людей з різних соціальних становищем і професійним досвідом

Функція збереження.

Гра підтримує і відтворює архаїчні навички та цінності, що втратили з ходом часу свій первісний практичний зміст

Стилістичний напрямк «вінтаж» як прояв феномену культури періоду постмодернізму

Основні напрямки, за якими реалізується концепція постмодерністської гри в дизайні вінтажного інтер'єру

Гра з традиціями втілюється при формуванні інтер'єру в напрямку етнокультурного вінтажу, де слідування регіональним традиціям та історичній спадщині (певного періоду) є фундаментальним аспектом

Гра із сучасністю втілюється в напрямках концепцій ресайклінгу та апсайклінгу, що є актуальними тенденціями дизайну початку ХХІ сторіччя

Гра з майбутнім проявляється в напрямку індустріального вінтажу, а саме у стилістиці стимпанку та дизельпанку, де знайшло своє відображення ретрофутуристичне бачення розвитку суспільства

Табл.А.2.2.4. Основні напрямки, за якими реалізується концепція постмодерністської гри в дизайні вінтажного предметно-просторового середовища


Стилістичний напрямк «вінтаж» як прояв феномену культури періоду постмодернізму


Еклектизм в дизайні інтер'єру періоду постмодернізму

Властивості еклектизму при створенні нового об'єкту

 Декоративність

 Взаємозамінність

 Рівнозначність елементів у творі

 Порушення ієрархії в художній системі


 Ослаблення системності і цілісності

Табл.А.2.2.5. Еклектизм в дизайні інтер'єру періоду постмодернізму

Стилістичний напрямк «вінтаж» як прояв феномену культури періоду постмодернізму

Еклектизм в дизайні інтер'єру періоду постмодернізму

Еклектизм в дизайні вінтажного предметно-просторового середовища

Втілення постмодерністського плуралізму течій

Прояв концепції постмодерністської гри

Компіляція різноманітних художньо-образних систем в єдиному просторі

В об'єкті, окрім художньо-естетичного та функціонального аспектів, є культурно-історичне значення та символічність

Еклектизм проявляється в напрямку шеббі-шик та у концепціях реновації вінтажного середовища (ресайклінг, апсайклінг)

Гра реалізується у імітації об'єктів під оригінальні зразки та в прийомах авторського інтерпретації вінтажних моделей

Табл.А.2.2.6. Еклектизм в дизайні вінтажного інтер'єру

Стилістичний напрямк «вінтаж» як прояв феномену культури періоду постмодернізму

Концепції гри, за якими здійснюється формування вінтажного інтер'єру

Концепція традиціоналізму.

Проявляється при формуванні інтер'єру через слідування регіональним, етнічним та культурним традиціям.

Відтворення та імітація історичних художньо-образних систем

Концепція еkleктизму.


Має на меті створення нового об'єкту або середовища через компіляцію кількох художньо-образних систем, окремих елементів різних стилів


Концепція ретрофутуризму.

Спрямована на формування нової художньо-образної системи через створення об'єктів на основі фантазійного уявлення про можливе майбутнє

**Витоки та джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Індустрія моди**

Основні причини звернення до стилістичного
напрямку «вінтаж» в індустрії моди
(за дослідженнями Є. Козлової)

 Страх втрати самоідентифікації

 Розчарування в цінностях суспільства
масового споживання


 Розвиток процесів віртуалізації і глобалізації
сучасної культури і моди

Табл.А.2.3.1. Основні причини виникнення звернення до стилістичного напрямку «вінтаж» в індустрії моди (за дослідженнями Є. Козлової)

Рівні впровадження ретрофутуристичних напрямків в дизайн вінтажного інтер'єру

Рівень I.

Одиничне застосування об'єктів, виконаних у стилістиці стимпанку або дизельпанку. Створення акцентів в інтер'єрі. Найчастіше, застосовується в дизайні житлових просторів



Рівень II.

Гармонійне поєднання об'єктів, виконаних у стилістиці стимпанку або дизельпанку, з іншим предметним наповнення простору. Застосовується в дизайні житлових та громадських інтер'єрів



Рівень III.

Цілісність художньо-образної системи. Предметне наповнення середовища відповідає стилістиці стимпанку або дизельпанку. Застосовується в дизайні інтер'єру підприємств громадського харчування



Табл.А.2.3.2. Рівні імплементації ретрофутуристичних напрямків в дизайн вінтажного інтер'єру

Витоки та джерела культурної традиції стилістичного напрямку «вінтаж»

Переваги вибору вінтажних об'єктів порівняно з антикварними предметами

Вартість об'єктів.

Справжній антикваріат коштує досить дорого, а вінтажні речі, в силу свого віку, коштують набагато дешевше.

Відчуття приналежності.

Речі зберігають відбиток своїх колишніх господарів. Надання об'єктам легендарності є комерційним кроком, який збільшує вартість товару та допомагає у його просуванні.

Доступність об'єктів.

Справжній антикваріат не є об'єктом серійного виробництва. І на всіх прихильників старовини оригіналів не вистачить. Вінтажні об'єкти знайти легше.

Стан збереженості об'єктів.

При роботі зі старовинними об'єктами виникає ризик їх зносостійкості. Реставраційні роботи не завжди взмозі відтворити функціональність історичних об'єктів (без суттєвих техніко-технологічних перетворень).

Табл.А.2.3.3. Переваги вибору вінтажних об'єктів, порівняно з антикваріатом

**Витоки та джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Ювелірне мистецтво**

**Методи імплементації вінтажної культури
в галузь дизайну**

Історико-етнографічний метод.

Формується на основі національних культурних традицій

Образно-стилістичний метод.

Втілюється через авторські інтерпретації та компіляції історичних періодів, ретрофутуризм

Табл.А.2.3.4. Методи імплементації вінтажної культури в галузь дизайну

Витоки та джерела культурної традиції стилістичного напрямку «вінтаж».	
Виноробство	
Індустрія моди	
Ювелірне мистецтво	
Механічні пристрої	
Техніка, автомобілі	
Фотографії	
Твори фантастів	

Табл.А.2.3.5. Витоки та джерела культурної традиції стилістичного напрямку «вінтаж»

Типи стилістичного напрямку «вінтаж», за якими відбувається вибудовування інтер'єру

Етнокультурний вінтаж

Регіональний вінтаж.

Базується на асоціаціях з певною ландшафтною зоною або країною походження.



Історичний вінтаж.

Базується на зв'язках з певним історичним періодом або географічним регіоном



Ідеологічний вінтаж

Відсил до певного періоду, етапу розвитку держави, де панувала ідеологічна складова, що стала основою формування елітарного інтер'єру



Табл.А.3.1.1. Види етнокультурного вінтажу. Етнокультурний вінтаж

**Типи стилістичного напрямку «вінтаж»,
за якими відбувається вибудовування інтер'єру**

Концептуальний вінтаж

Реновація.
Концепція
апсайклінгу



Трансформація.
Концепція
ресайклінгу



Табл.А.3.1.2. Напрямки концептуальний вінтажу

Концептуальний та індустріальний вінтаж

Реновація та рефункціоналізація колишніх промислових об'єктів

Лофт як система формування інтер'єру у колишніх промислових об'єктах. Втілення концепції реновації індустріального простору

Підходи реновації колишніх індустріальних будівель

Збереження первинного устрою промислового інтер'єру, його реставрація та консервація



Часткова реорганізація внутрішнього простору



Повна реструктуризація предметно-просторового середовища



Табл.А.3.1.3. Підходи до реновації колишніх промислових об'єктів

**Типи стилістичного напрямку «вінтаж»,
за якими відбувається вибудовування інтер'єру**

Індустріальний вінтаж

**Рефункціоналізація
колишніх
промислових
об'єктів
(лофт)**




**Постідустріальні
ретрофутуристичні
напрямки
(стимпанк та
дизельпанк)**




Табл.А.3.1.4. Напрямки індустріального вінтажу

Принципи і пройоми формування вінтажного предметно-просторового середовища

Основоположні принципи формування вінтажного інтер'єру у стилістичному напрямку «вінтаж»

 Принцип образної цілісності

 Принцип автентичності та культурної ідентичності

 Принцип екологічності


 Принцип художньої інтерпретації

Табл.А.3.2.1. Принципи формування вінтажного предметно-просторового середовища



Табл.А.3.2.1.1. Принцип образної цілісності в дизайні інтер'єру


Принцип образної цілісності

Принцип образної цілісності досягається шляхом композиційної гармонізації всіх елементів інтер'єру та створення комфортних умов для життєдіяльності людини


Відображення цілісності середовища та людини на фізичному рівні реального простору
(за В.Іовлевим)


Створення цілісності середовища та людини на соціально-психологічному рівні
(за М. Панкіною та С.Захаровою)

 Ергономічність

 Відображення людиною зовнішнього світу в свідомості

 Антропоморфність

 Поведінка та діяльність

 Пропорційність по відношенню до людини

 Відчуття ідентичності

Табл.А.3.2.1.2. Рівні досягнення образної цілісності та їх характерні риси



Табл.А.3.2.1.3. Формування художньо-образного змісту предметного наповнення інтер'єру

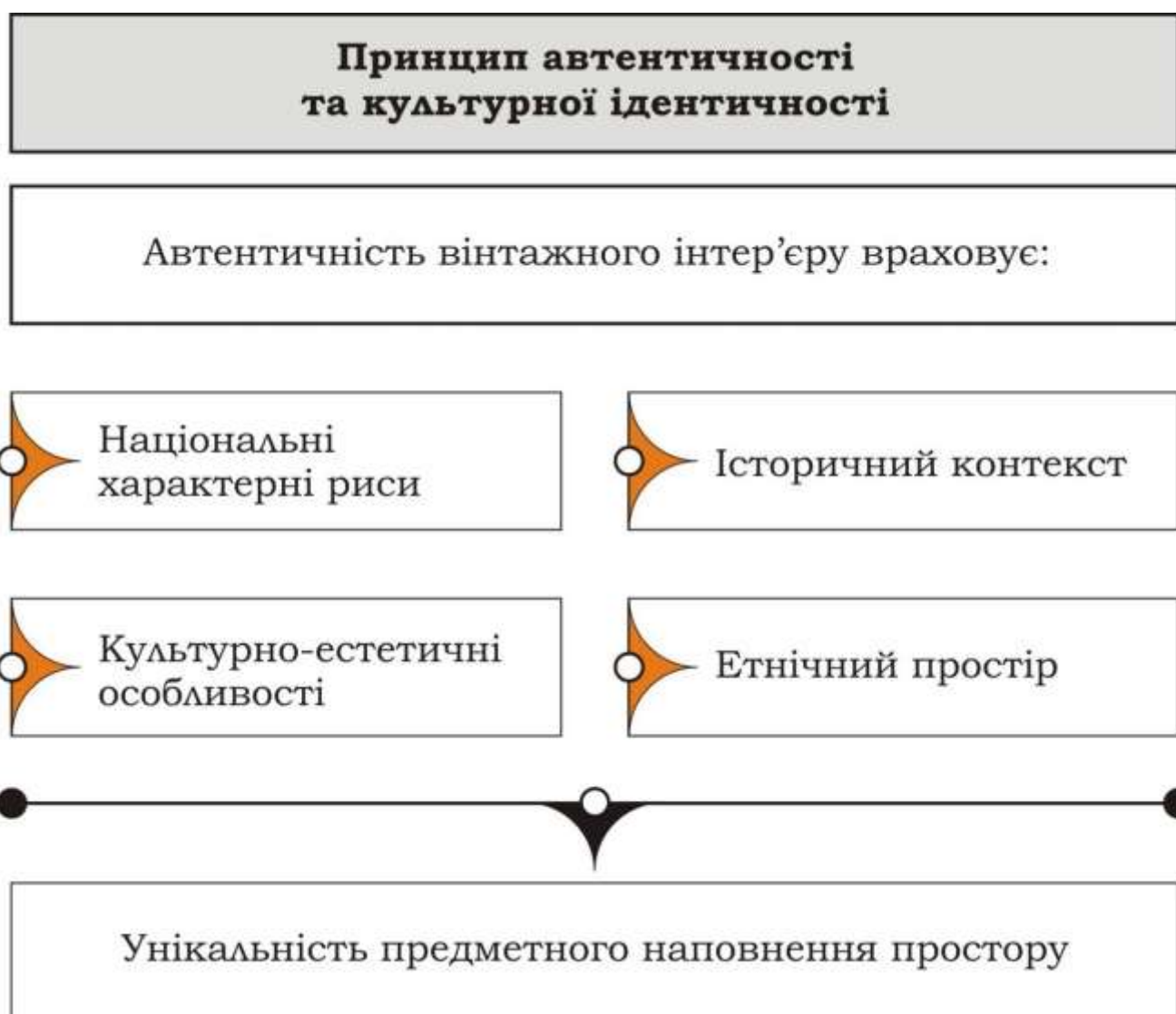


Табл.А.3.2.2.1. Принцип автентичності та культурної ідентичності вінтажного інтер'єру

**Принцип автентичності
та культурної ідентичності**

Контекстуальне втілення автентичності
в дизайні вінтажного інтер'єру



Табл.А.3.2.2.2. Контекстуальне втілення автентичності в дизайні вінтажного інтер'єру

Принцип автентичності та культурної ідентичності

Автентичністю позначають комплекс уявлень соціокультурних груп про достовірність, справжність та непідробність традиційних культурних рис, на основі яких здійснюється репрезентація та відтворення їх ідентичності

В дизайні вінтажного інтер'єру автентичність проявляється через репрезентацію етнокультурних традицій та використання старовинних об'єктів предметного наповнення середовища

Традиція

Автохтонність

Принцип автентичності та культурної ідентичності

Питання культурної ідентичності вінтажного інтер'єру
втілюється через предметне наповнення середовища,
що несе певні цінності та є відображенням
національної або регіональної культури

Формування простору на основі застосування
автентичних об'єктів

Трансляція культурних цінностей

Національна
культура

Регіональна (локальна)
культура

Табл.А.3.2.2.4. Культурна ідентичність в дизайні вінтажного інтер'єру

Принцип автентичності та культурної ідентичності

Регіональна (локальна) культура

Розповсюдження регіональних художньо-естетичних традицій втілюється через їх впровадження в дизайн предметно-просторового середовища

Одним з напрямків впровадження регіональних художньо-естетичних традицій є етнокультурний вінтаж

Французький
«прованс»

Італійських
тосканський
стиль

Англійський
вікторіанський
стиль

Сталінський
ампір

Репрезентація окремих регіонів європейських країн з їх місцевими культурними традиціями та цінностями

Табл.А.3.2.2.5. Культурна ідентичності в дизайні вінтажного інтер'єру

Принцип автентичності та культурної ідентичності

Регіональна художня культура, як один з напрямків культурної ідентифікації, в дизайні інтер'єру втілилась у зверненні до культурних традицій

Трансляція та репрезентація історичного образу та художньо-естетичних форм у первинному вигляді

Творча інтерпретація регіональних особливостей з обов'язковим посиланням на культуру, яку було взято за основу при створенні проектної пропозиції (формування чіткого асоціативного ряду з конкретною регіональною культурою)



Табл.А.3.2.3.1. Принцип екологічності. Виникнення екологічного підходу в дизайні (за дослідженнями О. Бойчука)



Табл.А.3.2.3.2. Принцип екологічності в дизайні вінтажного інтер'єру

Принцип екологічності

Прийоми втілення принципу екологічності в дизайні інтер'єру, виконаному у стилістичному напрямку «вінтаж»

Реставрація історичних об'єктів

Реновація автентичних предметів
(концепція апсаклінгу)

Реструктуризація та трансформація старих об'єктів
(концепція ресайклінгу)

Табл.А.3.2.3.3. Прийоми втілення принципу екологічності в дизайні вінтажного інтер'єру

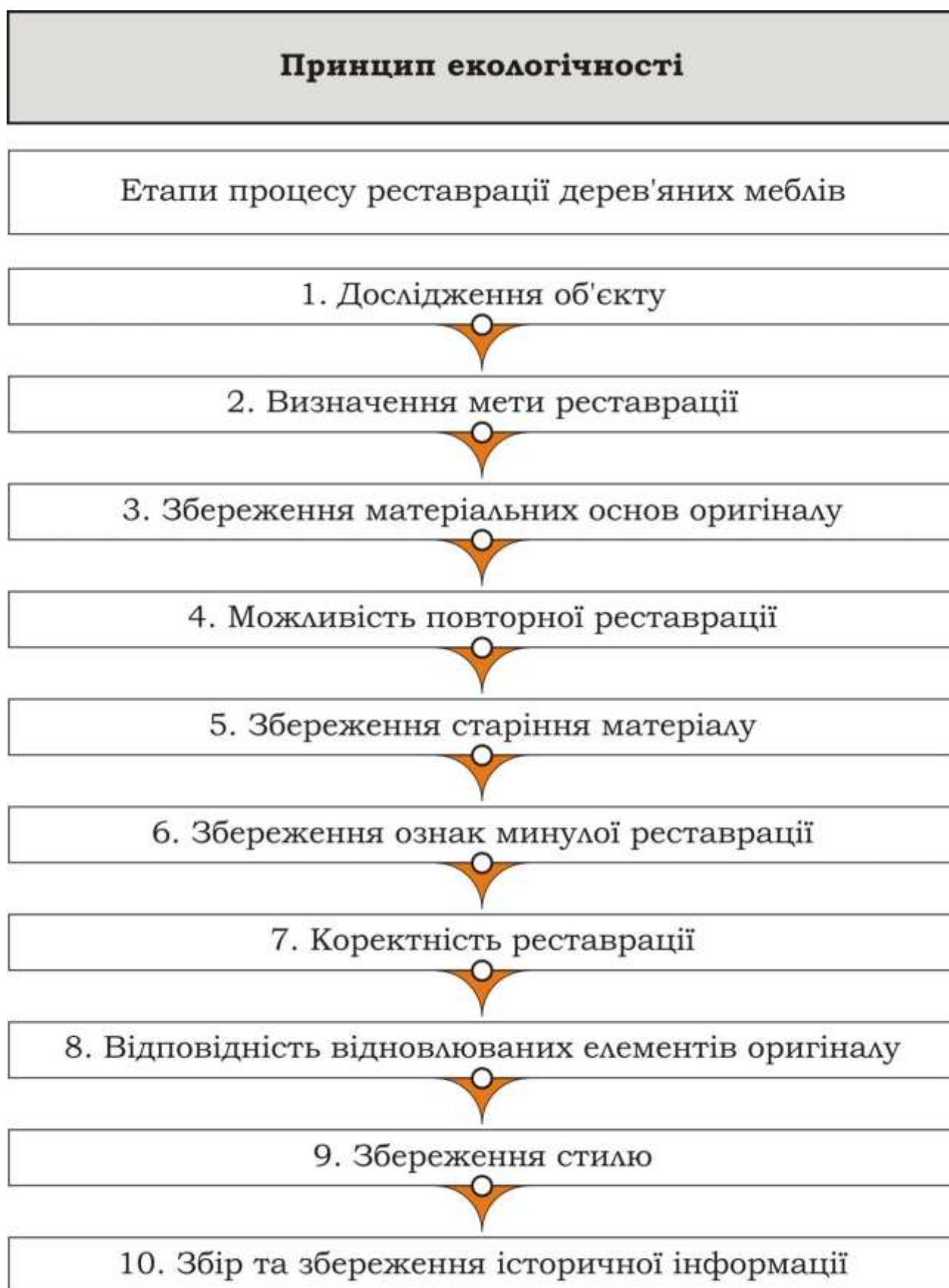


Табл.А.3.2.3.4. Етапи процесу реставрації дерев'яних меблів

Принцип художньої інтерпретації

Втілення принципу художньої інтерпретації
в дизайні вінтажного інтер'єру

Методи
комбінування

Методи
стилізації

Колажність



Авторська
інтерпретація
предметного
наповнення
вінтажної інтер'єру

Дефрагментація
первинної форми
об'єкту



Переосмислення
культурної та
історичної спадщини



Табл.А.3.2.4.1. Принцип художньої інтерпретації в дизайні
вінтажної інтер'єру

Принцип художньої інтерпретації

Типи інтерпретації,
критерієм яких є кінцевий результат процесу

Повсякденна (побутова, комунікативна) інтерпретація. Осмислення людиною нових життєвих явищ і інтеграція їх смислів в наявну картину світу

Теоретична (наукова) інтерпретація, результатом якої стає нова наукова або філософська, культурологічна концепція

Художня інтерпретація, в процесі якої виникає новий твір або об'єкт мистецтва, дизайну



Табл.А.3.2.4.3. Фази та напрямки художньої інтерпретації

Принцип художньої інтерпретації

Художня інтерпретація в дизайні
вінтажного інтер'єру



Індустріальний вінтаж

Рефункціоналізація
колишніх
промислових
об'єктів. Лофт

Постідустріальні ретрофутуристичні
напрямки
стимпанк та дизельпанк

Лофт виступає
багаторівневою
системою
формування
інтер'єру у колишніх
промислових
об'єктах та втілює
концепцію реновації
індустріального
простору

Стимпанк та дизельпанк є
ретрофутуристичними течіями зі
створення іншої реальності, заснованої на
художній інтерпретації можливого
майбутнього. В означених напрямках
індустріального вінтажу принцип
художньої інтерпретації виходить на
передній план та диктує загальну
концепцію рішення як одиничного арт-
об'єкту, так і загального простору

Табл.А.3.2.4.4. Художня інтерпретація в дизайні вінтажного інтер'єру

Формування вінтажного інтер'єру

Фундаментальним аспектом в дизайні вінтажного інтер'єру є формування образності та художньої виразності

Насичення інтер'єру різноманітними меблями, функціональними предметами, декоративними елементами, посудом та текстилем

Основні прийоми формування вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Імітація об'єктів під оригінальні предмети

Реновація історичних автентичних предметів

Авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру

Табл.А.3.3.1. Прийоми формування вінтажного інтер'єру



Табл.А.3.3.1.1 Прийом застосування автентичних об'єктів в дизайні вінтажного інтер'єру. Етнокультурний вінтаж



Табл.А.3.3.2.1. Прийоми реновації автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Концепція апсайклінгу в дизайні
вінтажného інтер'єру

Стилістичний напрямок «шеббі-шик»

Характерні риси меблів в стилістиці «шеббі-шик»

Колір. Меблі майже завжди білого кольору.
Іноді допускаються світлі пастельні відтінки

Наявність подряпин і потертостей. Меблі завжди
грубо окрашені фарбою, після чого їх ретельно
зістарюють

Відсутність прямих ліній і строгих форм

Використання кракелюрних лаків та техніки
декупаж

М'які меблі завжди одягається в чохла

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Концепція ресайклінгу в дизайні вінтажного інтер'єру

Причини затребуваності вінтажного ресайклінгу

Екологічність. Старовинні речі не викидаються, а набувають нового життя, тобто немає необхідності у виробництві нових товарів і продукуванні непотрібних відходів у вигляді предметів домашнього вжитку та меблів

Економічність. Дешевше оновити річ, або створити її з декількох інших, ніж купувати нову

Емоційна прихильність. Старовинні предмети несуть певну пам'ять і викликають асоціації з історичним періодом або регіоном

Унікальність. Переробка старих об'єктів завжди має індивідуальних характер

Прийоми створення імітації об'єктів під оригінальні предмети

Технологічні прийоми створення імітації об'єктів
під оригінальні зразки меблів

Застосування
техніки рустикаль



Браширування
дерев'яної поверхні



Патинування та
створення кракелюр
на поверхні меблів



Табл.А,3.3.3.1. Технологічні прийоми створення імітації об'єкти
під оригінальні зразки меблів

Авторське цитування вінтажних об'єктів

Технологічні прийоми авторського цитування вінтажних об'єктів

Створення деформації
первинної форми
предмета.
Колажність та
дефрагментація.



Принципове
фарбування
відкритими, далекими
від природної
колеристики порід
дерева, кольорами



Нанесення додаткових
декоративних фактур



Компіляція
різномірних
елементів в єдину
структуру.
Колажність



Табл.А,3.3.4.1. Технологічні прийоми авторського цитування
вінтажних об'єктів

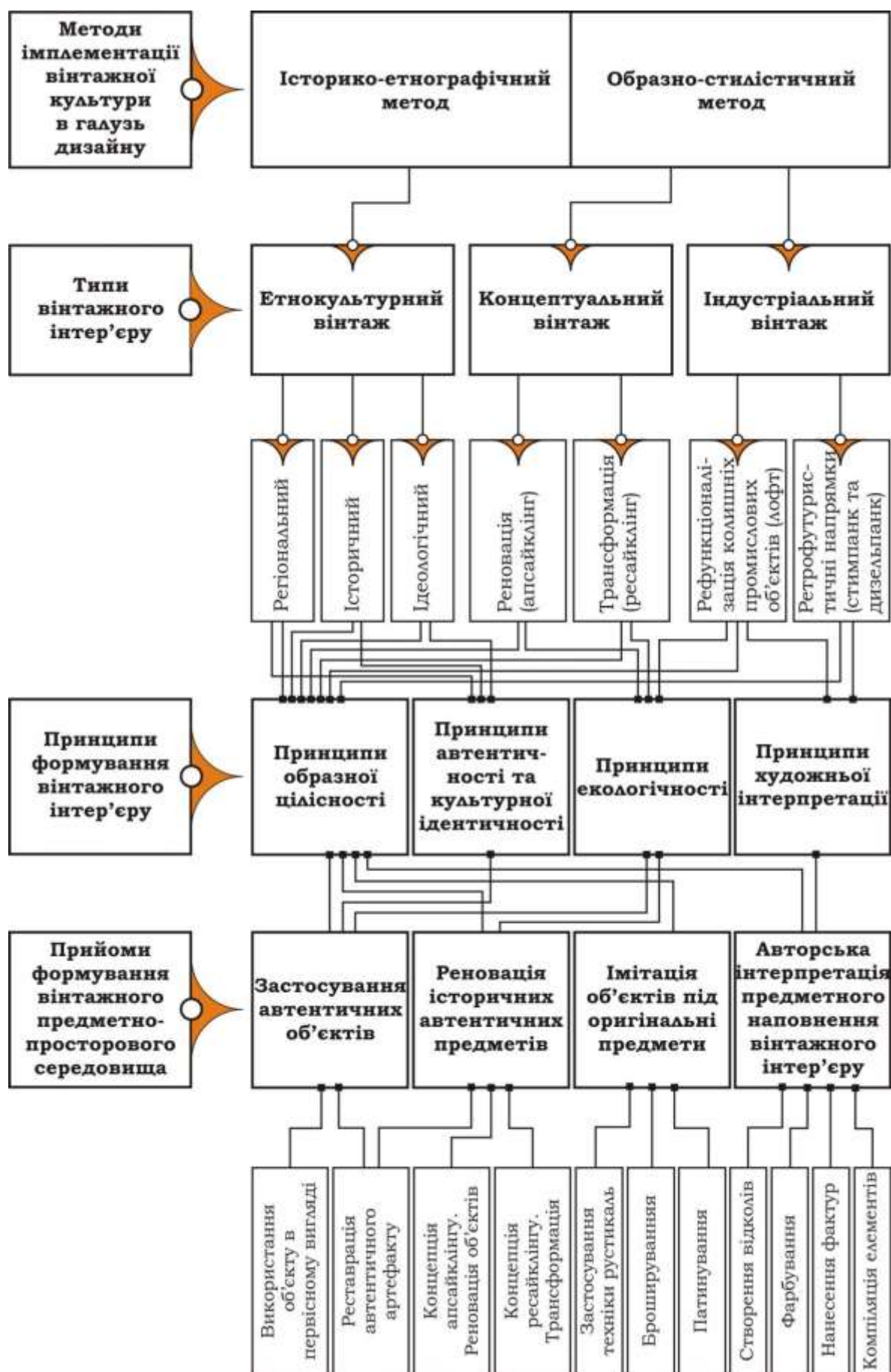


Табл.А.3.3.4.2. Система створення вінтажного інтер'єру

ДОДАТОК Б**АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ**

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Виноробство**

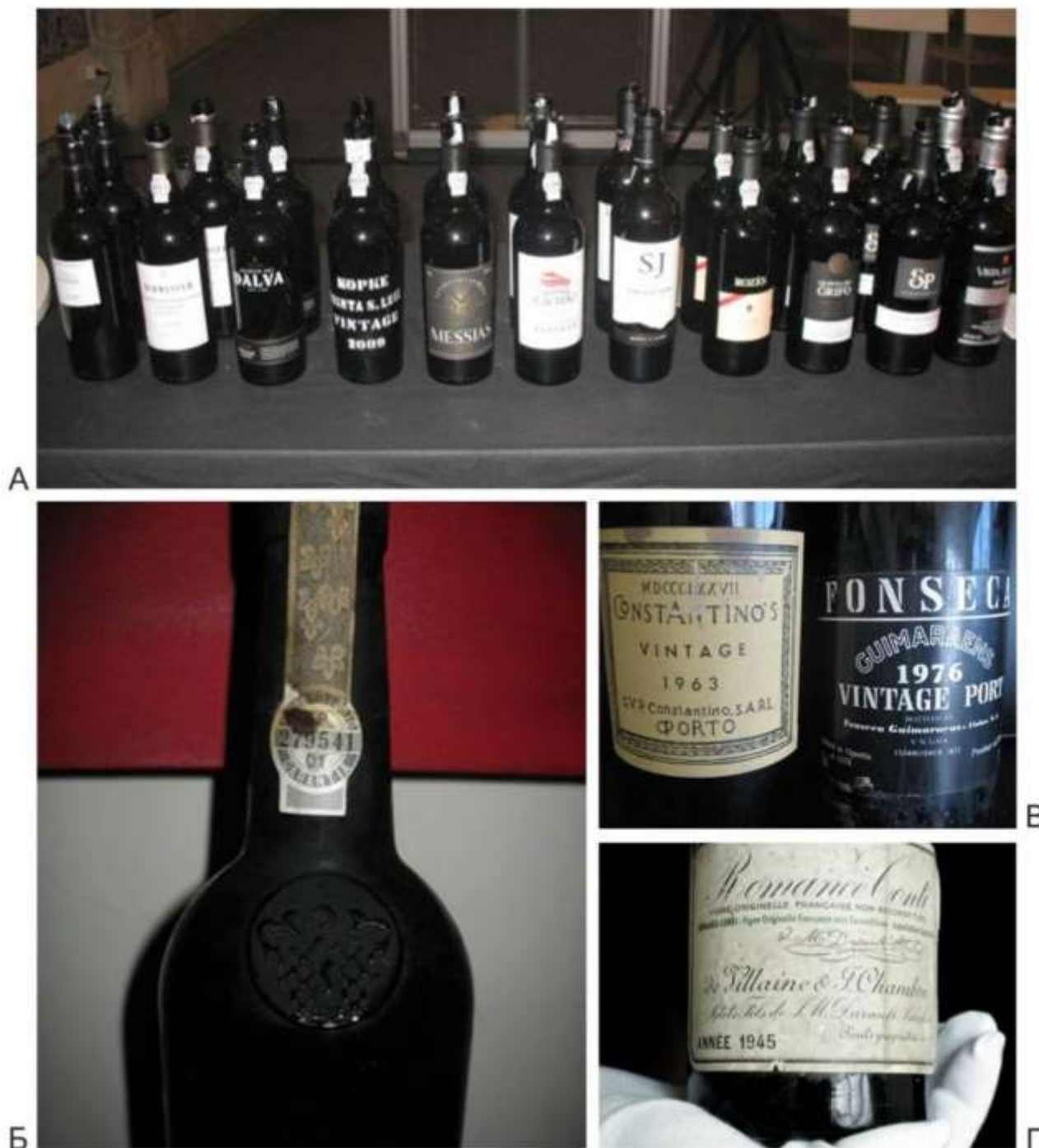


Рис.Б.2.3.1. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Вінтаж у виноробстві.
А. – дегустація портвейнов vintage 2009; Б. – пронумерована акцизна марка;
В., Г. – вінтажні вина 1963, 1976, 1945 рр.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Індустрія моди**



Рис.Б.2.3.2. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Початок розвитку напрямку «вінтаж» в дизайні одягу. Середина ХХ ст.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Індустрія моди**



Рис.Б.2.3.3. Вінтаж у сфері моди.

А. – Джулія Робертс у вінтажному платті від Valentino на врученні Оскару у 2001р.; Б. – Пенелопа Круз у вінтажному платті Balmain, Оскар-2009 р.; В. – Р. Уізерспун у платті від Cristian Dior; Г. – Катрін Денёв у платті YSL, 1967 р.; Д. – модель в платтє Lanvin.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Ювелірне мистецтво**



Рис.Б.2.3.4. Вінтаж у сфері ювелірної індустрії: А. – вікторіанський браслет з чармами; Б. – кол'є Trifari; В. – набір Miracle; Г. – брошь Emmons; Д. – набір Whiting & Davis; Е. – набір Western Germany; Ж. – парные браслеты Chanel; З. – результат ресайклинга: медальон из разбитой фарфоровой тарелки.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Ювелірне мистецтво**

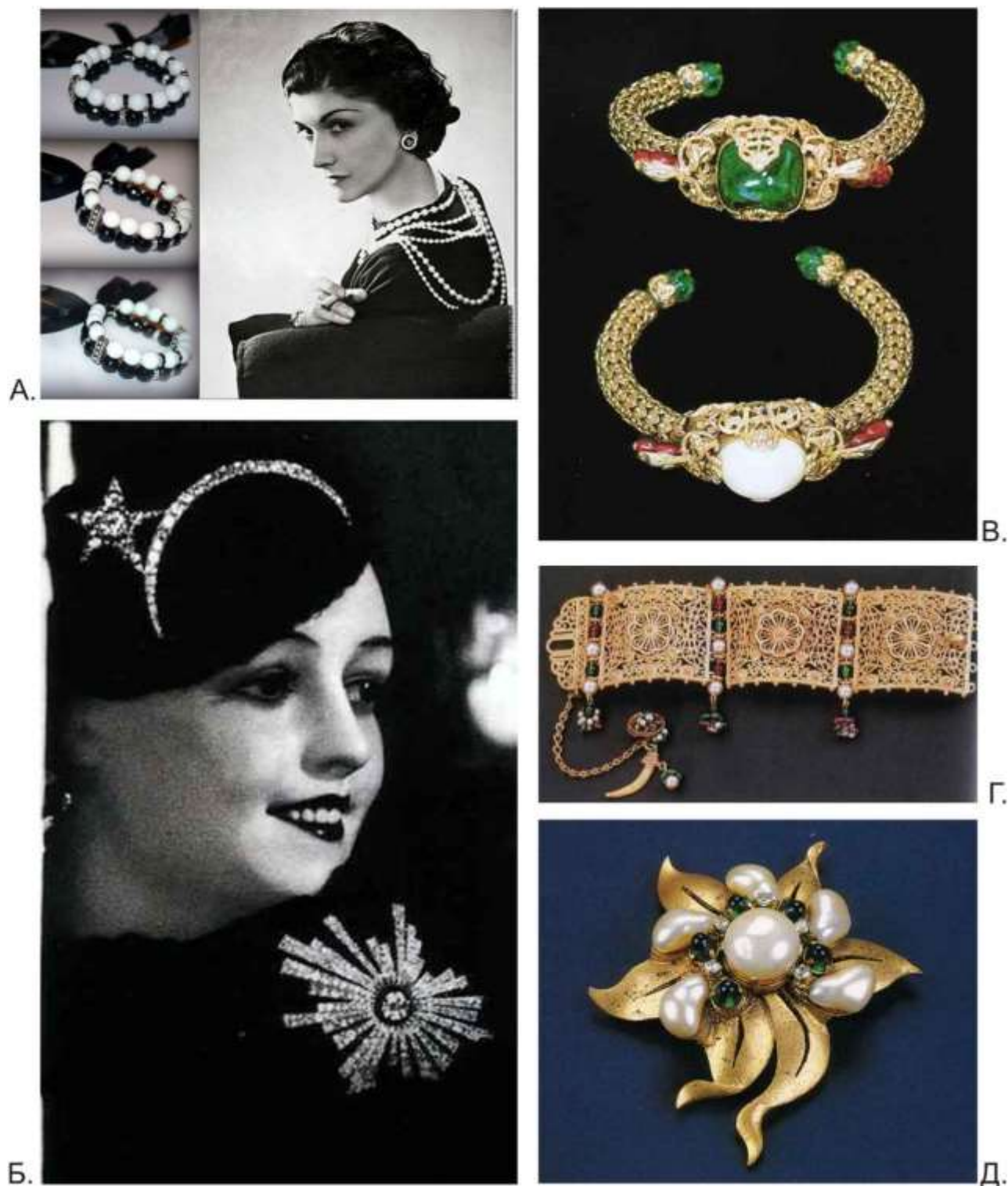


Рис.Б.2.3.5. Ювелірні прикраси від Коко Шанель. А. – прикраси з перлин; Б. – брошка з діамантами з колекції «DeBeers» 1928 р.; Д. – брошка з перлинами 1932 р.; В. – cuff-браслети; Г. – браслет 1950-ті рр.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Техніка, апарати, обладнання вікторіанської епохи**

А



Б



В



Г



Д



Рис.Б.2.3.6. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж».
Техніка, обладнання вікторіанської епохи.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Твори фантастів**



Рис.Б.2.3.7. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж».
Твори фантастів. Ілюстрація на тему ретрофутуризму. Д. Граффе.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Твори фантастів**



Рис.Б.2.3.8. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Твори фантастів.
Картина на тему ретрофутуризму. «Цеппелини Її величності». Г. Александрова.

**Витоки культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Твори фантастів**



Рис.Б.2.3.9. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Твори фантастів.
Картина на тему ретрофутуризму. «The city of Alkon».
Художник Jan Ditlev Christensen.

**Прояв
стилістичного напрямку «вінтаж».
Стимпанк**

А.



Б.



В.

Г.

Д.



Е.

Ж.

Рис.Б.2.3.10. Об'єкти предметного наповнення інтер'єру у стилістиці стимпанку. А. – Торшер; Б. – Друкарська машинка з функцією телетайпу; В., Г. – Арт-об'єкти; Д. – Підвісний світильник; Е. – Настільна лампа; Ж. – Мікрохвильова піч.

**Прояв
стилістичного напрямку «вінтаж».
Стимпанк**

А.



Б.



В.



Д.

Е.

Рис.Б.2.3.11. Предметне наповнення інтер'єру у стилістиці стимпанку. А. – Світильник; Б. – Телевізор з колонками; В. – Настільні лампи; Г. – Музичні колонки; Д. – Бра; Е. – Машина для приготування кави «Heronus».

**Прояв
стилістичного напрямку «вінтаж».
Стимпанк**

А.



Б.

Рис.Б.2.3.12. Предметне наповнення інтер'єру та графіка у стилістиці стимпанку. А. – Робоче місце з комп'ютером; Б. – Декоративне панно у ресторані «Centre Civic Can Deu» у Барселоні (Іспанія).

**Прояв
стилістичного напрямку «вінтаж».
Стимпанк**



А.



Б.



В.



Г.

Рис.Б.2.3.13. Декоративні елементи у стилістиці стимпанку. А. – Настінна композиція. Б – Годинник. В. – Арт-об’єкт. Г – декоративний капелюх.



Рис.Б.2.3.14. Застосування шкіри та металу у виробках стимпанку.
 А., Б. – Шкіряні браслети з годинниками; В. – Настільна лампа;
 Г. – Шкіряний рюкзак; Д. – Блокнот.

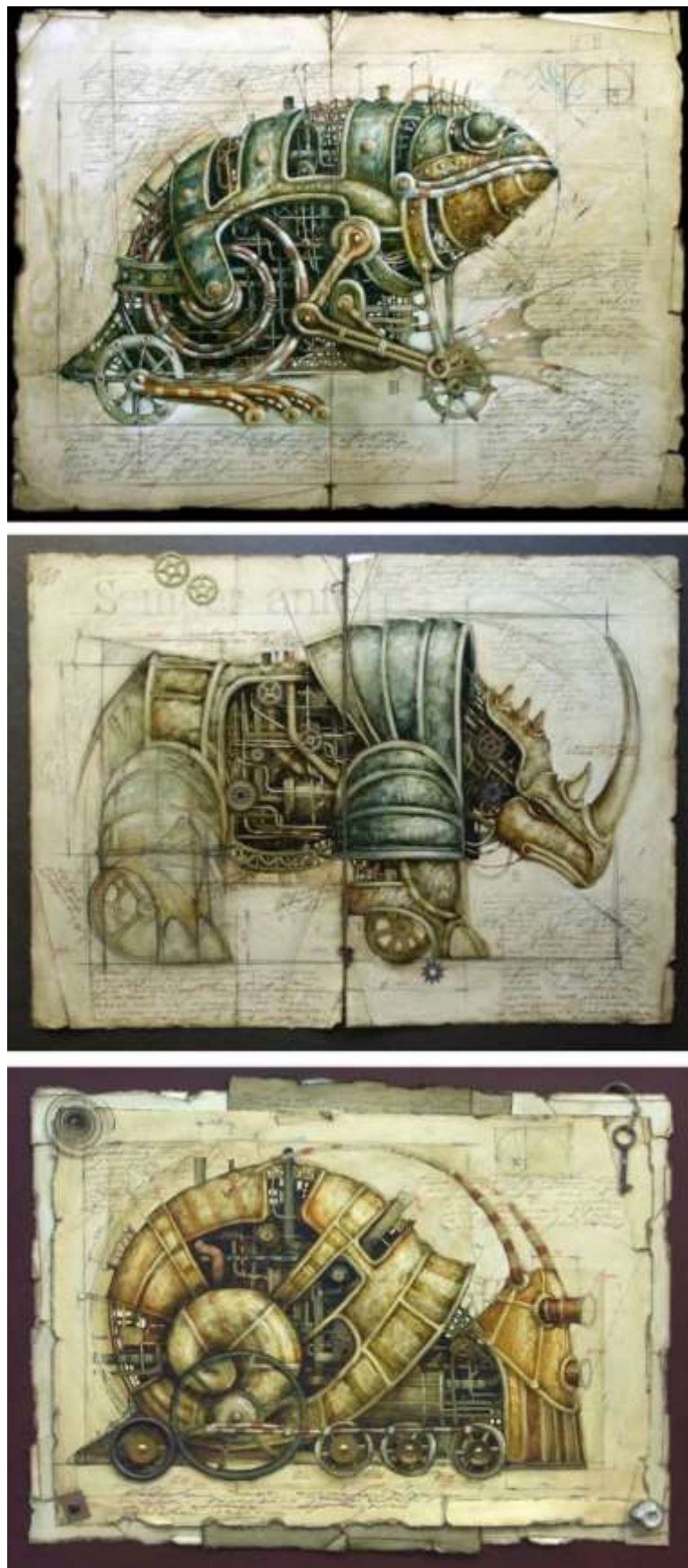


Рис.Б.2.3.15. Графічні зображення у стилістиці стимпанку. В. Гвоздьов.



Рис.Б.2.3.16. Інтер'єри у стилістиці стимпанк. А. – житловий інтер'єр;
 Б. – декоративний елемент з інтер'єру кафе «Kaffeine Café-Bistro» (Греція);
 В., Г. – світильник та інтер'єр бару «Joben Bistro» у м. Бухарест (Румунія).



Рис.Б.2.3.17. Майстерня друку Джанні Бассо у Венеції (Італія).

**Джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Блошині ринки**



А



Б

В



Рис.Б.2.3.18. «Блошині» ринки. А. – Шук Пішпішим, Яффо (Ізраїль);
Б. – Портобелло, Лондон (Великобританія); В. – Тишинка, Москва (РФ);
Г. – Одеса (Україна).

**Джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Техніка**

Фотографії вінтажних автомобілів



А



Б



В



Г



Д



Е

Рис.Б.2.3.19. Вінтажні автомобілі. А. – Austin-7, 1926 р.; Б. – Ford-A пикап, 1928 р.; В. – Ford-A бизнес, 1928 р.; Г. – Bugatti Type-35, 1925 р.; Д. – Cadillac V-16, 1930 р.; Е. – Lancia Lambda, 1925.

**Джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Техніка**

Фотографії вінтажних автомобілів



Рис.Б.2.3.20. Фотографії автомобілів. Початок ХХ ст.

**Джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Техніка**



Рис.Б.2.3.21. Фотографії автомобілів. Початок ХХ ст.

**Джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Вінтажні фотографії**



Рис.Б.2.3.22. Листівки та фотографії початку ХХ ст.

**Джерела культурної традиції
стилістичного напрямку «вінтаж».
Вінтажні фотографії**



Рис.Б.2.3.23. Листівки та фотографії початку ХХ ст.

Принцип художньої інтепретації в дизайні вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.2.4.1. Принцип художньої інтепретації. Методи комбінування.
 А. – Тумба і стілець; Б. – Журнальний стіл, виконаний з дверей; В. – Годинник
 зі старого вентилятора; Г. – Стіл та барні стільці; Д., Ж. – журнальні столи.
 Виготовлені зі старих чемоданів; Е. – Етажерка зі старого чемодану.

Принцип художньої інтепретації в дизайні вінтажного інтер'єру

Лофт. Індустріальний вінтаж.
Збереження первинного устрою промислового інтер'єру



Рис.Б.3.2.4.2. Лофт як напрямок індустріального вінтажу. Реновація колишнього промислового простору. А., Б. – лофт у м. Барселона (Іспанія); В. – лофт від дизайн-бюро «Palau de Casavells» (Іспанія).

Принцип художньої інтепретації в дизайні вінтажного інтер'єру

Лофт. Індустріальний вінтаж.
Збереження первинного устрою промислового інтер'єру



Рис.Б.3.2.4.3. Лофт як напрямок індустріального вінтажу. Реновація колишнього промислового простору. Р. Боффіл. Цементерія (Іспанія).

Принцип художньої інтепретації в дизайні вінтажного інтер'єру

Лофт. Індустріальний вінтаж.
Часткова реорганізація внутрішнього простору

А.



Б.



В.



Рис.Б.3.2.4.4. Лофт як напрямок індустріального вінтажу. Часткова реорганізація колишнього промислового простору. А., Б. – житлові інтер'єри у Нью-Йорку (США); В. – реновація фабрики у Брукліні, Нью-Йорк (США).

Принцип художньої інтепретації в дизайні вінтажного інтер'єру

Лофт. Індустріальний вінтаж.
Часткова реорганізація внутрішнього простору



Рис.Б.3.2.4.5. Лофт як напрямок індустріального вінтажу. Часткова реорганізація колишнього промислового простору. Житловий інтер'єр у будівлі колишнього ангару для пожежних машин у м. Сент-Оуен (Великобританія).

Принцип художньої інтепретації в дизайні вінтажного інтер'єру

Лофт. Індустріальний вінтаж.
Часткова реорганізація внутрішнього простору



Рис.Б.3.2.4.6. Лофт як напрямок індустріального вінтажу.
Часткова реорганізація колишнього промислового простору.
Готель «SkySPAcе Centrum SPA Fitness andels Hotel» у м. Лодзь (Польща).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.1. Інтер'єр ресторану «Дача» у м. Одеса. Бюро Веленко.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.2. Інтер'єр ресторану «Дача» в м. Одеса. Бюро Belenko.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.3. Інтер'єр ресторану «Mimosa» у м. Київ. Бюро Velenko.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.4. Інтер'єр ресторану «Double Decker Cake & Co».
м. Дніпро. Бюро Belenko.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.5. Інтер'єр квартири архітектора Г. Франгуляна. Москва. (РФ).
Етнокультурний вінтаж. Застосування автентичних об'єктів.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



А.



Б.

Рис.Б.3.3.1.6. Інтер'єри кабінетів у стилістиці сталінського ампіру.

А. – Кабінет у приватній квартирі. Санкт-Петербург (РФ).

Б. – Кабінет у приватній квартирі. Москва (РФ).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.7. Інтер'єр квартири антиквара С. Бобовнікова.
Санкт-Петербург (РФ).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.8. Інтер'єр квартири антиквара С. Бобовнікова.
Санкт-Петербург (РФ).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.9. Інтер'єр квартири у «сталінській висотці». Поєднання автентичного предметного наповнення та сучасних дизайн-об'єктів.
О. Каспарян. Москва (РФ).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

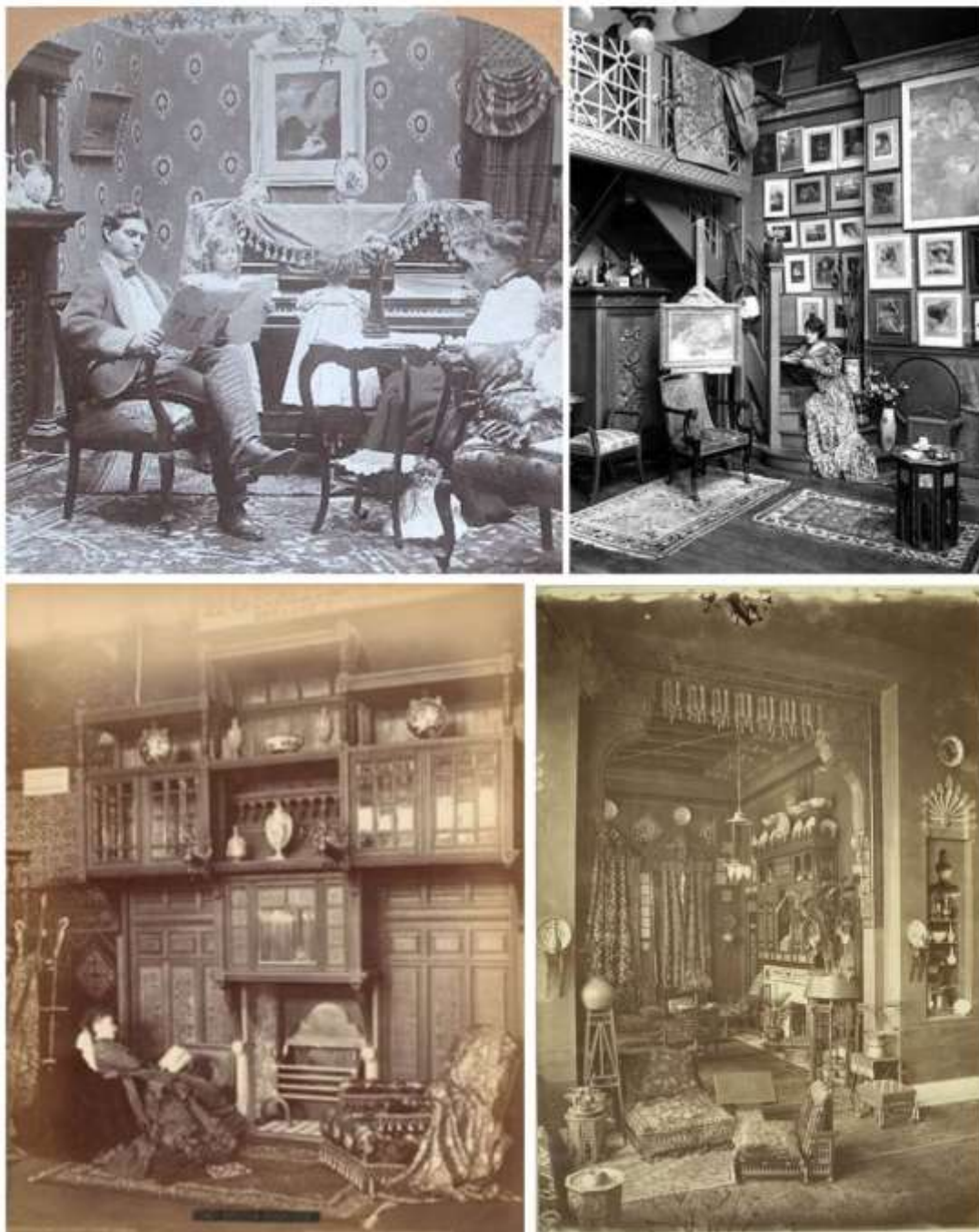


Рис.Б.3.3.1.10. Фотографії вікторіанських інтер'єрів.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Вікторіанські інтер'єри



Рис.Б.3.3.1.11. Фотографії вікторіанських інтер'єрів.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Вікторіанські інтер'єри

А.



Б.



В.



Рис.Б.3.2.1.12. Інтер'єри у Вікторіанському стилі. А. – Інтер'єр кабінету у маєтку м. Скептон (Англія); Б. – Фрагмент інтер'єру вітальні. Суїндон (Англія); В. – Фрагмент інтер'єру передпокою приватного будинку у м. Редінг (Англія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Вікторіанські інтер'єри



Рис.Б.3.3.1.13. Інтер'єр вітальні мастку у м. Лідс (Англія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Вікторіанські інтер'єри



Рис.Б.3.3.1.14. Інтер'єри вітальні мастку у м. Херефорд (Англія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Вікторіанські інтер'єри



Рис.Б.3.3.1.15. Фрагмент інтер'єру вітальні мастку. Шрусбері (Англія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Вікторіанський стиль



Рис.Б.3.3.1.16. Інтер'єр вітальні замського будинку. Чіппенхем (Англія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Вікторіанський стиль



Рис.Б.3.3.1.17. Інтер'єр вітальні у замиському будинку. Хейлшем (Англія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Вікторіанський стиль



Рис.Б.3.3.1.18. Інтер'єр ванної кімнати у замиському будинку. Гілфорд (Англія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»



Рис.Б.3.3.1.19. Інтер'єр столової кімнати у приватному котеджі м. Сен-Ремі-де-Прованс (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»

А.



Б.



Рис.Б.3.3.1.20. А. – Фрагмент інтер'єру вітальні. Котедж у м. Марін'ян (Франція); Б. – Фрагмент інтер'єру столової кімнати. Приватна віла у м. Кассіс (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»

А.



Б.



Рис.Б.3.3.1.21. Етнокультурний вінтаж у стилістиці французького провансу. Столова кімната та вітальня. А. – Приватний котедж у м. Екс-ан-Прованс (Франція); Б. – Інтер'єр вітальні приватного котеджу у м. Істр (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»

А.



Б.



Рис.Б.3.3.1.22. Етнокультурний вінтаж у стилістиці французького «провансу». Столова кімната. А. – Приватний будинок в Тулузі (Франція); Б. – Фрагмент кухні котеджу у м. Арль (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»

А.



Б.



В.



Рис.Б.3.3.1.23. Інтер'єри спальних кімнат у стилістиці французького «провансу». А., В. – Фрагменти інтер'єру спальні у приватному котеджі у м. Нім (Франція); Б. – Фрагмент спальні у котеджі м. Екс-ан-Прованс (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»



Рис.Б.3.3.1.24. Інтер'єр вітальні у приватному котеджі. Сістерон (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів



Рис.Б.3.3.1.25. Інтер'єр квартири від дизайн-бюро «East-West» Г. Шаркунової.
Москва (РФ).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»



Рис.Б.3.3.1.26. Інтер'єр столової кімнати. Приватна віла, м. Горд, біля цистеріанського абатства Сінанк, департамент Воклюз, Альпи (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»



Рис.Б.3.3.1.27. Інтер'єр спальні. Приватна віла у м. Горд, біля цистеріанського абатства Сінанк, департамент Воклюз, Альпи (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Французький «прованс»

Тераси



Рис.Б.3.3.1.28. Рішення терас. Приватна віла у м. Горд, біля цистеріанського абатства Сінанк, департамент Воклюз, Альпи (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Італійський тосканський стиль



Рис.Б.3.3.1.29. Інтер'єр вітальні, виконаний в італійському «тосканському стилі». Приватна віла у м. Страда Ін Чіанті, Тоскана (Італія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Італійський тосканський стиль



Рис.Б.3.3.1.30. Інтер'єр вітальні, виконаний в італійському «тосканському стилі». Приватна віла у м. Мелето, Тоскана (Італія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Італійський тосканський стиль



Рис.Б.3.3.1.31. Інтер'єр кухні, виконаний в італійському «тосканському стилі». Приватна віла у м. Капаннуччіа, Тоскана (Італія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Застосування автентичних об'єктів

Етнокультурний вінтаж. Італійський тосканський стиль



Рис.Б.3.3.1.32. Житлові інтер'єри, виконані у стилістиці італійського «тосканського стилю». А. – Інтер'єр кухні-столової у приватному котеджі у м. Ла Пресура (Італія). Б. – Інтер'єр спальні у приватній вілі у м. Мелето, Тоскана (Італія).

Принципи та прийоми формування вінтажного предметно-просторового середовища

Посуд як засіб декоративного оздоблення вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.1.33. Декоративні елементи в інтер'єрах етнокультурного вінтажу.
 А. – декоративне пано з білого посуду; Б. – посуд як декор в стилістиці індустріального вінтажу; В. – нюансне співвідношення у виборі посуду;
 Г. – контрастне співвідношення у посуді.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Елементи штучного освітлення в дизайні вінтажного інтер'єру



А



Б



Г



В



Д

Рис.Б.3.3.1.34. Елементи штучного освітлення в інтер'єрах житлового призначення, виконаних у стилістиці етнокультурного вінтажу.
 А. – абажур зі сторінок старих книг; Б. – вікторіанський стиль;
 В. – шебби-шик; Г. – прованс; Д. – індустріальний вінтаж.

Прийоми формування вінтажного предметно-просторового середовища

Елементи штучного освітлення в дизайні вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.1.35. Шпалери у рішенні інтер'єрів етнокультурного вінтажу.
 А. – крупний неяскравий візерунок; Б. – шпалери та текстиль компаньони;
 В. – шпалери в японському стилі; Г. – яскраві шпалери и обивочна тканина компаньони; Д. – крупний яскравий малюнок на шпалерах;
 Е. – класичний орнамент.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

Кардинальна зміна початкового кольору та тону об'єкту.
Шеббі-шик



Рис.Б.3.3.2.1. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів А. – Інтер'єр кухні-столової у замиському будинку у м. Арль (Франція); Б, В. – Фрагменти інтер'єру спальні.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

Кардинальна зміна початкового кольору та тону об'єкту.
Шеббі-шик



А.



Б.

Рис.Б.3.3.2.2. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А. – Фрагмент меблів з різьбленням; Б. – Інтер'єр кухні приватного котеджу у м. Нант (Франція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

Кардинальна зміна початкового кольору та тону об'єкту.
Шеббі-шик



Рис.Б.3.3.2.3. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А. – Застосування техніки деку пажу у декоруванні меблів; Б. – Фрагмент інтер'єру столової. Котедж у м. Тулуза (Франція); В. – Реставрація і реновація тумби.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

Кардинальна зміна початкового кольору та тону об'єкту.
Шеббі-шик



Рис.Б.3.3.2.4. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А., Б., В. – Реновація меблів; Г. – Інтер'єр дитячої кімнати у замському будинку. Хемпстед. Лонг-Айленд (США); Д. – Інтер'єр спальні у приватному замському будинку. Портервіль. Каліфорнія (США).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

Кардинальна зміна початкового кольору та тону об'єкту.
Шеббі-шик



Рис.Б.3.3.2.5. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А. – Фрагмент інтер'єру спальні у замському будинку у м. Ріверсайд, Каліфорнія (США); Б. – Реставрація та реновація буфету; В. – Фрагмент інтер'єру магазину у м. Вікторвіль, Каліфорнія (США).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.2.6. Інтер'єр кафе «Farage». Мілан (Італія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.2.7. Інтер'єр кафе «La suite del Lago». Мадрид (Іспанія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.2.8. Інтер'єр кафе «Желания». Санкт-Петербург (РФ).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру



А.



Б.

В.

Рис.Б.3.3.2.9. Меблі у стилістиці стимпанк. А. – Комплект меблів «Massey Ferguson Tractor»; Б. – Стелаж з частини фортепіано; В. – Барний стілець «іКауаа».

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

А.



Б.



Рис.Б.3.3.2.10. Меблі у стилістиці дизельпанку. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру. А. – Барні стільці; Б. – Підвісний світильник; В. – Декоративне пано з годинником.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Реновація автентичних предметів в дизайні вінтажного інтер'єру

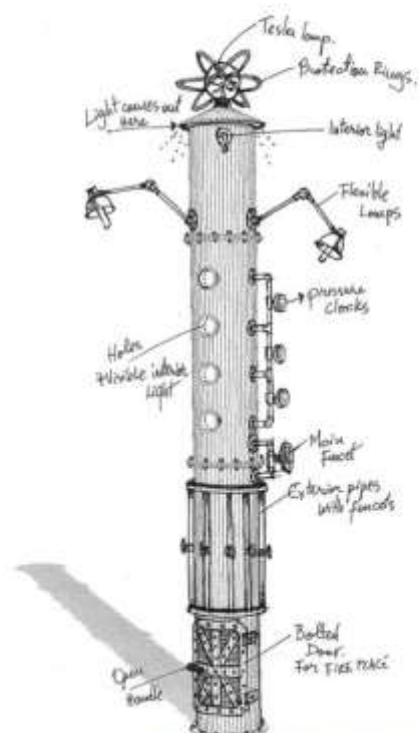


Рис.Б.3.3.2.11. Інтер'єр бару-кафе «Tesla Columns» від студії «The 6th-Sense Interior».

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення
вінтажného інтер'єру



Рис.Б.3.3.2.12. Інтер'єр пабу «The Abyss Pub» (Італія)
від студії «The 6th-Sense Interior».

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Імітація об'єктів під оригінальні предмети



Рис.Б.3.3.3.1. Інтер'єр кав'ярні «Французька булочна» м. Харків (Україна).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Імітація об'єктів під оригінальні предмети



Рис.Б.3.3.3.2. Інтер'єр кафе «Paris», м. Харків (Україна).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Імітація об'єктів під оригінальні предмети



Рис.Б.3.3.3.3. Інтер'єр ресторану «Чехов», м. Харків (Україна).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Імітація об'єктів під оригінальні предмети



Рис.Б.3.3.3.4. Інтер'єр ресторану «Чеховъ», м. Санкт-Петербург (РФ).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Імітація об'єктів під оригінальні предмети



Рис.Б.3.3.3.5.А. – Інтер'єр «Bottega Tapas & Wine Restaurant» у Києві (Україна);
Б. – Інтер'єр бару «Benedict Daily Bar» у Харкові (Україна).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Імітація об'єктів під оригінальні предмети

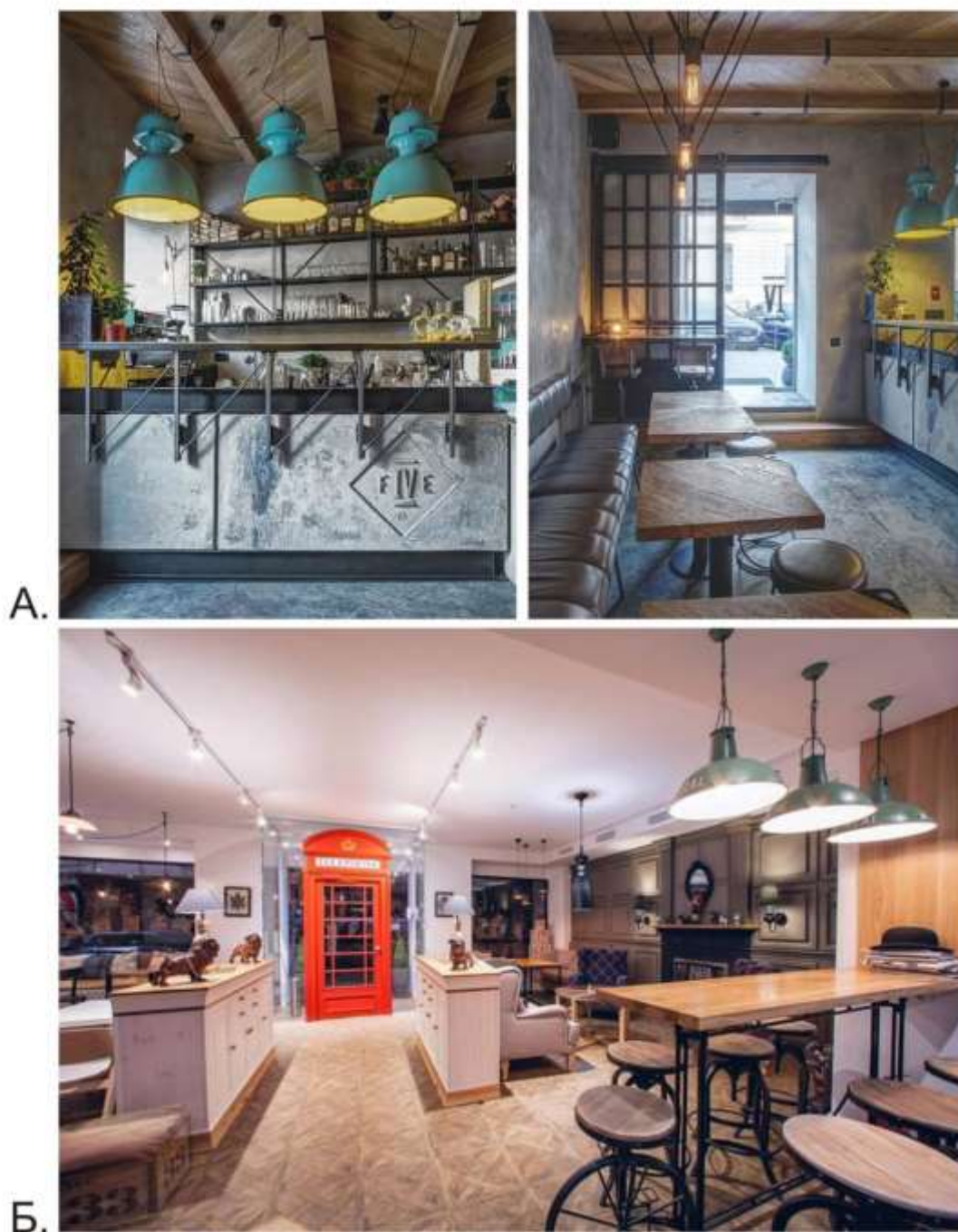


Рис.Б.3.3.3.6. А. – Інтер'єр кафе «Café 45» в Одесі;
Б. – Інтер'єр кафе «London» у Києві (Україна).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.1. Меблі у стилістиці стимпанку. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру А. – Фрагмент житлового інтер'єру; Б. – Фрагмент інтер'єру кабінету; В. – Інтер'єр ванної кімнати.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.2. Предметне наповнення інтер'єру у стилістиці стимпанк. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру. А. – Настільні лампи; Б. – Фрагмент інтер'єру кабінету у Н'ю-Йорку (США); В. – Фрагмент інтер'єру кабінету у житловій квартирі.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення
вінтажního інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.3. Інтер'єр кафе «Joben Bistro», м. Бухарест (Румунія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру

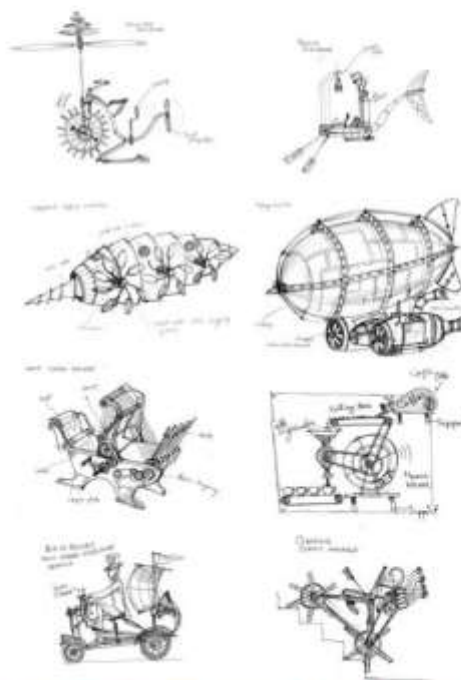


Рис.Б.3.3.4.4. Інтер'єр кав'ярні «Kaffeine Café-Bistro», м. Перт (Греція).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення
вінтажného інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.5. Меблі у стилістиці дизельпанку. Прийоми авторського цитування вінтажних моделей. А. – робоче місце і комп'ютер в стилі стімпанк; Б. – газорозрядна лампа; В. – камін, виготовлений зі старої підводного міни; Г. –шестерінки – головний елемент декору дизельпанку; Д. – бра у стилістиці дизельпанку.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення вінтажного інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.6. Меблі у стилістиці дизельпанку. Меблі зі старих мін від скульптора М. Каміна (Естонія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення
вінтажného інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.7. Інтер'єр кафе «Enigma» у м. Клуж-Напока (Румунія). Простір виконано у стилістиці дизельпанку з кінетичними механічними скульптурами.

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення
вінтажний інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.8. Інтер'єр бару «Submarine Pub» у стилістиці дизельпанку.
Бюро «The 6th-Sense Interiors» (Румунія).

Прийоми створення вінтажного інтер'єру

Авторська інтерпретація предметного наповнення
вінтажného інтер'єру



Рис.Б.3.3.4.9. Інтер'єр бару «Bunker» у стилістиці дизельпанку.
Бюро «The 6th-Sense Interiors» (Румунія).

ДОДАТОК В

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Рис.Б.2.3.1. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Вінтаж у виноробстві. А. – дегустація портвейнов vintage 2009; Б. – пронумерована акцизна марка; В., Г. – вінтажні вина 1963, 1976, 1945 рр.
- Рис.Б.2.3.2. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Початок розвитку напрямку «вінтаж» у дизайні одягу. Середина ХХ ст.
- Рис.Б.2.3.3. Вінтаж у сфері моди. А. – Джулія Робертс у вінтажному платті від Valentino на врученні Оскара в 2001р.; Б. – Пенелопа Круз у вінтажному платті Balmain, Оскар-2009 р.; В. – Р. Уізерспун у платті від Cristian Dior; Г. – Катрін Денъов у платті YSL, 1967 р.; Д. – модель у плаття Lanvin.
- Рис.Б.2.3.4. Вінтаж у сфері ювелірної індустрії: А. – вікторіанський браслет із чармами; Б. – кільце Trifari; В. – набір Miracle; Г. – брош Emmons; Д. – набір Whiting&Davis; Е. – набір Western Germany; Ж. – парні браслети Chanel; З. – результат ресайклінга: медальон з розбитої фарфорової тарілки.
- Рис.Б.2.3.5. Ювелірні прикраси від Коко Шанель. А. – прикраси з перлин; Б. – брошка з діамантами з колекції «DeBeers» 1928 р.; Д. – брошка з перлинами 1932 р.; В. – cuff-браслети; Г. – браслет 1950-ті рр.
- Рис.Б.2.3.6. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Техніка, обладнання вікторіанської епохи.
- Рис.Б.2.3.7. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Твори фантастів. Ілюстрація на тему ретрофутуризму. Д. Граффе.
- Рис.Б.2.3.8. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Твори фантастів. Картина на тему ретрофутуризму. «Цеппелини Її величності». Г. Александра.
- Рис.Б.2.3.9. Витоки стилістичного напрямку «вінтаж». Твори фантастів. Картина на тему ретрофутуризму. «The city of Alkon». Художник Jan Ditlev Christensen.
- Рис.Б.2.3.10. Об'єкти предметного наповнення інтер'єру у стилістиці стимпанку. А. – Торшер; Б. – Друкарська машинка з функцією телетайпу; В., Г. – Арт-об'єкти; Д. – Підвісний світильник; Е. – Настільна лампа; Ж. – Мікрохвильова піч.
- Рис.Б.2.3.11. Предметне наповнення інтер'єру у стилістиці стимпанку. А. – Світильник; Б. – Телевізор із колонками; В. – Настільні лампи; Г. – Музичні колонки; Д. – Бра; Е. – Машина для приготування кави «Heropus».

Рис.Б.2.3.12. Предметне наповнення інтер'єру та графіка у стилістиці стимпанку. А. – Робоче місце з комп'ютером; Б. – Декоративне пано у ресторані «Centre Civic San Deu» у Барселоні (Іспанія).

Рис.Б.2.3.13. Декоративні елементи у стилістиці стимпанку. А. – Настінна композиція. Б – Годинник. В. – Арт-об'єкт. Г – декоративний капелюх.

Рис.Б.2.3.14. Застосування шкіри та металу у виробках стимпанку. А., Б. – Шкіряні браслети з годинниками; В. – Настільна лампа; Г. – Шкіряний рюкзак; Д. – Блокнот.

Рис.Б.2.3.15. Графічні зображення у стилістиці стимпанку. В. Гвоздьов.

Рис.Б.2.3.16. Інтер'єри у стилістиці стимпанк. А. – житловий інтер'єр; Б. – декоративний елемент з інтер'єру кафе «Kaffeine Café-Bistro» (Греція); В., Г. – світильник та інтер'єр бару «Joben Bistro» у м. Бухарест (Румунія).

Рис.Б.2.3.17. Майстерня друку Джанні Бассо у Венеції (Італія)

Рис.Б.2.3.18. «Блошині» ринки. А. – Шук Пішпішим, Яффо (Ізраїль); Б. – Портобелло, Лондон (Великобританія); В. – Тишинка, Москва (РФ); Г. – Одеса (Україна).

Рис.Б.2.3.19. Вінтажні автомобілі. А. – Austin-7, 1926 р.; Б. – Ford-A пикап, 1928 р.; В. – Ford-A бизнес, 1928 р.; Г. – Bugatti Type-35, 1925 р.; Д. – Cadillac V-16, 1930 р.; Е. – Lancia Lambda, 1925.

Рис.Б.2.3.20. Фотографії автомобілів. Початок ХХ ст.

Рис.Б.2.3.21. Фотографії автомобілів. Початок ХХ ст.

Рис.Б.2.3.22. Листівки та фотографії початку ХХ ст.

Рис.Б.2.3.23. Листівки та фотографії початку ХХ ст.

Рис.Б.3.2.4.1. Принцип художньої інтерпретації. Методи комбінування. А. – Тумба і стілець; Б. – Журнальний стіл, виконаний із дверей; В. – Годинник зі старого вентилятора; Г. – Стіл та барні стільці; Д., Ж. – журнальні столи. Виготовлені зі старих чемоданів; Е. – Етажерка зі старого чемодану.

Рис.Б.3.2.4.2. Лофт як напрямок індустриального вінтажу. Реновація колишнього промислового простору. А., Б. – лофт у м. Барселона (Іспанія); В. – лофт від дизайн-бюро «Palau de Casavells» (Іспанія).

Рис.Б.3.2.4.3. Лофт як напрямок індустриального вінтажу. Реновація колишнього промислового простору. Р. Боффіл. Цементерія (Іспанія).

Рис.Б.3.2.4.4. Лофт як напрямок індустриального вінтажу. Часткова реорганізація колишнього промислового простору. А., Б. – житлові інтер'єри у Нью-Йорку (США); В. – реновація фабрики у Брукліні, Нью-Йорк (США).

Рис.Б.3.2.4.5. Лофт як напрямок індустриального вінтажу. Часткова реорганізація колишнього промислового простору. Житловий інтер'єр у будівлі колишнього ангара для пожежних машин у м. Сент-Оуен (Великобританія).

Рис.Б.3.2.4.6. Лофт як напрямок індустриального вінтажу. Часткова реорганізація колишнього промислового простору. Готель «SkySPACE Centrum SPA Fitness andels Hotel» у м. Лодзь (Польща).

Рис.Б.3.3.1.1. Інтер'єр ресторану «Дача» в м. Одеса. Бюро Belenko.

Рис.Б.3.3.1.2. Інтер'єр ресторану «Дача» в м. Одеса. Бюро Belenko.

Рис.Б.3.3.1.3. Інтер'єр ресторану «Mimosa». Бюро Belenko. м. Київ.

Рис.Б.3.3.1.4. Інтер'єр ресторану «Double Decker Cake & Co». м. Дніпро. Бюро Belenko.

Рис.Б.3.3.1.5. Інтер'єр квартири архітектора Г. Франгуляна. Москва (РФ). Етнокультурний вінтаж. Застосування автентичних об'єктів

Рис.Б.3.3.1.6. Інтер'єри кабінетів у стилістиці сталінського ампіру. А. – Кабінет у приватній квартирі. Санкт-Петербург. Б. – Кабінет у приватній квартирі. Москва (РФ).

Рис.Б.3.3.1.7. Інтер'єр квартири антиквара С. Бобовнікова. Санкт-Петербург (РФ).

Рис.Б.3.3.1.8. Інтер'єр квартири антиквара С. Бобовнікова. Санкт-Петербург (РФ).

Рис.Б.3.3.1.9. Інтер'єр квартири у «сталінській висотці». Поєднання автентичного предметного наповнення та сучасних дизайн-об'єктів. О. Каспарян. Москва (РФ).

Рис.Б.3.3.1.10. Фотографії вікторіанських інтер'єрів.

Рис.Б.3.3.1.11. Фотографії вікторіанських інтер'єрів.

Рис.Б.3.2.1.12. Інтер'єри у Вікторіанському стилі. А. – Інтер'єр кабінету у маєтку м. Скемптон (Англія); Б. – Фрагмент інтер'єру вітальні. Суїндон (Англія); В. – Фрагмент інтер'єру передпокою приватного будинку у м.Редінг (Англія).

Рис.Б.3.3.1.13. Інтер'єр вітальні маєтку у м. Лідс (Англія).

- Рис.Б.3.3.1.14. Інтер'єри вітальні маєтку у м. Херефорд (Англія).
- Рис.Б.3.3.1.15. Фрагмент інтер'єру вітальні маєтку. Шрусбері (Англія).
- Рис.Б.3.3.1.16. Інтер'єр вітальні замиського будинку. Чіппенхем (Англія).
- Рис.Б.3.3.1.17. Інтер'єр вітальні у замиському будинку. Хейлшем (Англія).
- Рис.Б.3.3.1.18. Інтер'єр ванної кімнати у замиському будинку. Гілфорд (Англія).
- Рис.Б.3.3.1.19. Інтер'єр столової кімнати у приватному котеджі м. Сен-Ремі-де-Прованс (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.20. А. – Фрагмент інтер'єру вітальні. Котедж у м. Марін'ян (Франція); Б. – Фрагмент інтер'єру столової кімнати. Приватна віла у м. Кассіс (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.21. Етнокультурний вінтаж у стилістиці французького провансу. Столова кімната та вітальня. А. – Приватний котедж у м. Екс-ан-Прованс (Франція); Б. – Інтер'єр вітальні приватного котеджу у м. Істр (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.22. Етнокультурний вінтаж у стилістиці французького «провансу». Столова кімната. А. – Приватний будинок в Тулузі (Франція); Б. – Фрагмент кухні котеджу у м. Арль (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.23. Інтер'єри спальних кімнат у стилістиці французького «провансу». А., В. – Фрагменти інтер'єру спальні у приватному котеджі у м. Нім (Франція); Б. – Фрагмент спальні у котеджі м. Екс-ан-Прованс (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.24. Інтер'єр вітальні у приватному котеджі. Сістерон (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.25. Інтер'єр квартири від дизайн-бюро «East-West» Г. Шаркунової. Москва (РФ).
- Рис.Б.3.3.1.26. Інтер'єр столової кімнати. Приватна віла, м. Горд, біля цистеріанського абатства Сінанк, департамент Воклюз, Альпи (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.27. Інтер'єр спальні. Приватна віла у м. Горд, біля цистеріанського абатства Сінанк, департамент Воклюз, Альпи (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.28. Рішення терас. Приватна віла у м. Горд, біля цистеріанського абатства Сінанк, департамент Воклюз, Альпи (Франція).
- Рис.Б.3.3.1.29. Інтер'єр вітальні, виконаний в італійському «тосканському стилі». Приватна віла у м. Страда Ін Чіанті, Тоскана (Італія).
- Рис.Б.3.3.1.30. Інтер'єр вітальні, виконаний в італійському «тосканському стилі». Приватна віла у м. Мелето, Тоскана (Італія).

- Рис.Б.3.3.1.31. Інтер'єр кухні, виконаний в італійському «тосканському стилі». Приватна віла у м. Капаннуччіа, Тоскана (Італія).
- Рис.Б.3.3.1.32. Житлові інтер'єри, виконані у стилістиці італійського «тосканського стилю». А. – Інтер'єр кухні-столової у приватному котеджі у м. Ла Пресура (Італія). Б. – Інтер'єр спальні у приватній вілі у м. Мелето (Тоскана, Італія).
- Рис.Б.3.3.1.33. Декоративні елементи в інтер'єрах етнокультурного вінтажу. А. – декоративне пано з білого посуду; Б. – посуд як декор у стилістиці індустріального вінтажу; В. – нюансне співвідношення у виборі посуду; Г. – контрастне співвідношення в посуді.
- Рис.Б.3.3.1.34. Елементи штучного освітлення в інтер'єрах житлового призначення, виконаних у стилістиці етнокультурного вінтажу. А. – абажур зі сторінок старих книг; Б. – вікторіанський стиль; В. – шеббі-шик; Г. – прованс; Д. – індустріальний вінтаж.
- Рис.Б.3.3.1.35. Шпалери у рішенні інтер'єрів етнокультурного вінтажу. А. – крупний неяскравий візерунок; Б. – шпалери та текстиль компаньони; В. – шпалери в японському стилі; Г. – яскраві шпалери й оббивочна тканина компаньони; Д. – крупний яскравий малюнок на шпалерах; Е. – класичний орнамент.
- Рис.Б.3.3.2.1. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів А. – Інтер'єр кухні-столової у замському будинку у м.Арль (Франція); Б, В. – Фрагменти інтер'єру спальні.
- Рис.Б.3.3.2.2. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А. – Фрагмент меблів із різьбленням; Б. – Інтер'єр кухні приватного котеджу у м. Нант (Франція).
- Рис.Б.3.3.2.3. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А. – Застосування техніки декупажу в декоруванні меблів; Б. – Фрагмент інтер'єру столової. Котедж у м. Тулуза (Франція); В. – Реставрація і реновація тумби.
- Рис.Б.3.3.2.4. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А., Б., В. – Реновація меблів; Г. – Інтер'єр дитячої кімнати у замському будинку. Хемпстед. Лонг-Айленд (США); Д. – Інтер'єр спальні у приватному замському будинку. Портервіль. Каліфорнія (США).
- Рис.Б.3.3.2.5. Житлові інтер'єри у стилістиці шеббі-шик. Реновація автентичних предметів меблів. А. – Фрагмент інтер'єру спальні в замському будинку у м. Ріверсайд, Каліфорнія (США); Б. – Реставрація та реновація буфету; В. – Фрагмент інтер'єру магазину у м. Вікторвіль, Каліфорнія (США).

Рис.Б.3.3.2.6. Інтер'єр кафе «Farage». Мілан (Італія).

Рис.Б.3.3.2.7. Інтер'єр кафе «La suite del Lago». Мадрид (Іспанія).

Рис.Б.3.3.2.8. Інтер'єр кафе «Желания». Санкт-Петербург (РФ).

Рис.Б.3.3.2.9. Меблі у стилістиці стимпанк. А. – Комплект меблів «Massey Ferguson Tractor»; Б. – Стелаж із частини фортепіано; В. – Барний стілець «iKaуaa».

Рис.Б.3.3.2.10. Меблі у стилістиці дизельпанку. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру. А. – Барні стільці; Б. – Підвісний світильник; В. – Декоративне пано з годинником.

Рис.Б.3.3.2.11. Інтер'єр бару-кафе «Tesla Columns» від студії «The 6th-Sense Interior».

Рис.Б.3.3.2.12. Інтер'єр пабу «The Abyss Pub» (Італія) від студії «The 6th-Sense Interior».

Рис.Б.3.3.3.1. Інтер'єр кав'ярні «Французька булочна» м. Харків (Україна).

Рис.Б.3.3.3.2. Інтер'єр кафе «Paris», м. Харків (Україна).

Рис.Б.3.3.3.3. Інтер'єр ресторану «Чехов», м. Харків (Україна).

Рис.Б.3.3.3.4. Інтер'єр ресторану «Чеховъ», м. Санкт-Петербург (РФ).

Рис.Б.3.3.3.5. А. – Інтер'єр «Bottega Tapas & Wine Restaurant» у Києві; Б. – Інтер'єр бару «Benedict Daily Bar» у Харкові (Україна).

Рис.Б.3.3.3.6.А. – Інтер'єр кафе «Café 45» в Одесі; Б. – Інтер'єр кафе «London» у Києві (Україна).

Рис.Б.3.3.4.1. Меблі у стилістиці стимпанку. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру А. – Фрагмент житлового інтер'єру; Б. – Фрагмент інтер'єру кабінету; В. – Інтер'єр ваної кімнати.

Рис.Б.3.3.4.2. Предметне наповнення інтер'єру у стилістиці стимпанк. Прийоми авторської інтерпретації предметного наповнення вінтажного інтер'єру. А. – Настільні лампи; Б. – Фрагмент інтер'єру кабінету у Нью-Йорку (США); В. – Фрагмент інтер'єру кабінету у житловій квартирі.

Рис.Б.3.3.4.3. Інтер'єр кафе «Joben Bistro», м. Бухарест (Румунія).

Рис.Б.3.3.4.4. Інтер'єр кав'ярні «Kaffeine Café-Bistro», м. Перт (Греція).

Рис.Б.3.3.4.5. Меблі у стилістиці дизельпанку. Прийоми авторського цитування вінтажних моделей. А. – робоче місце і комп'ютер в стилі стімпанк; Б. – газорозрядна лампа; В. – камін, виготовлений зі старої підводного міні;

Г. – шестерінки – головний елемент декору дизельпанку; Д. – бра у стилістиці дизельпанку.

Рис.Б.3.3.4.6. Меблі у стилістиці дизель-панку. Меблі зі старих мін від скульптора М. Каміна. Естонія.

Рис.Б.3.3.4.7. Інтер'єр кафе «Enigma» у м. Клуж-Напока (Румунія). Простір виконано у стилістиці дизельпанку з кінетичними механічними скульптурами.

Рис.Б.3.3.4.8. Інтер'єр бару «Submarine Pub» у стилістиці дизельпанку. Бюро «The 6th-Sense Interiors» (Румунія).

Рис.Б.3.3.4.9. Інтер'єр бару «Bunker» у стилістиці дизельпанку. Бюро «The 6th-Sense Interiors» (Румунія).

ДОДАТОК Г

АКТИ ВПРОВАДЖЕННЯ



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв
вул. Мистецтв, 8
Харків, 61002, Україна
тел. (057) 706-04-04
тел./факс (057) 706-15-60



Kharkiv State Academy
of Design and Arts
vul. Mystetstv, 8,
Kharkiv, 61002, Ukraine
tel. +38(057) 706-04-04
tel/fax +38(057) 706-15-60

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

E-mail: academy@ksada.edu.ua
<http://www.ksada.org>

№ 05-322 від 26 " 04 " 2019 р.

На № _____ від "___" _____ 20__ р.

У спеціалізовану вчену раду
К. 64. 109. 01 при
Харківській державній академії
дизайну і мистецтв

Впровадження результатів
Наукових досліджень

АКТ

**про впровадження результатів наукового дослідження
Сталінської Галини Дмитрівни
«Вінтажний інтер'єр: генеза та принципи формування»**

Ми, комісія у складі першого проректора з науково-педагогічної роботи Харківської державної академії дизайну і мистецтв, канд. мист., доц. Соболев О.В., декан факультету «Дизайн середовища» проф., Бондаренко В.В., зав. кафедрою «Дизайн інтер'єру та меблів» проф. Трегуб Н.Є., канд. мистецтвознавства, доцент кафедри «Дизайн інтер'єру та меблів» Мироненко Н.Г. підтверджуємо, що матеріали і результати дисертаційного дослідження Сталінської Г.Д. з 2017–2018 навчального року впроваджені в навчальний процес підготовки бакалаврів спеціальності 020207 «Дизайн», спеціалізації «Дизайн інтер'єру» під час розробки навчально-методичних комплексів з дисциплін «Проектування» на денному та заочному відділеннях ХДАДМ.

Перший проректор
з науково-педагогічної
роботи ХДАДМ, кандидат
мистецтвознавства, доцент

Соболев О.В.

Декан факультету «Дизайн середовища»
ХДАДМ, професор

Бондаренко В.В.

Зав. кафедрою «Дизайн інтер'єру та меблів»
ХДАДМ, професор

Трегуб Н.Є.

Кандидат мистецтвознавства,
доц. кафедри «Дизайн інтер'єру та меблів» ХДАДМ

Мироненко Н.Г.