

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 728:711.55-021.58-021.68

ЯНЧУК КАТЕРИНА ВОЛОДИМИРІВНА
ДИСЕРТАЦІЯ

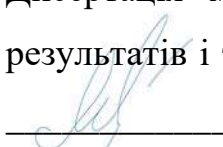
АРХІТЕКТУРНО – ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Ф. КІЗЛЕРА

191 – Архітектура та містобудування

19 Архітектура та будівництво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

 К.В. Янчук

Науковий керівник: Проскураков Віктор Іванович, доктор архітектури, професор.

Львів – 2021

АНОТАЦІЯ

Янчук К.В. *Архітектурно – театральна творчість Ф. Кізлера.* – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю *191 Архітектура та містобудування.* – Національний університет «Львівська політехніка» Міністерства освіти і науки України. Львів, 2021 р.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у вивченню архітектурно-театральної творчості Ф. Кізлера та її актуалізації в сучасному культурному просторі.

В роботі представлений детальний аналіз вітчизняних та закордонних праць на тему творчості Ф.Кізлера, визначений стан дослідженості архітектурно - театральної творчості Ф.Кізлера, розкрито методологію проведення дослідження, визначено напрямки архітектурно-театральної творчості Ф.Кізлера, проаналізовано його теоретичні і проектні роботи в контексті сучасних тенденцій в архітектурі і дизайні.

В першому розділі «Методологічна база дослідження театрально-архітектурної спадщини Ф. Кізлера» була сформульована теоретична та методологічна база дослідження. Огляд робіт з обраної теми дозволив визначити напрямки досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера, що зокрема стосуються вивчення історичних аспектів біографії майстра; розгляду та аналізу окремих архітектурно-сценографічних рішень, запропонованих Кізлером; узагальнення результатів досліджень архітектурно-сценографічної спадщини Кізлера в цілому; вивчення творчого методу та аналізу мистецьких концепцій; узагальнення результатів попередніх досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера; визначення важливості творчого доробку Ф. Кізлера для розвитку вітчизняного та світового мистецтва та архітектури.

Визначені методичні підходи до опрацювання зібраних матеріалів, етапи та принципи проведення дослідження. Слід зазначити, що творчість

Кіслера є значним унікальним явищем, тому потребує більш детального розгляду та аналізу. Різноманітність його інтересів обумовила формування нового світогляду, що яскраво відобразився в творчому доробку майстра.

В другому розділі «Дослідницька діяльність та життєво-творча філософія Ф.Кіслер розглянуто творчий доробок Фредеріка Кіслера в архітектурно-театральній діяльності». В розділі був врахований загальний контекст розвитку архітектури початку – першої половини ХХ ст. Акцент зроблений на визначенні зовнішніх, культурно-історичних та особистих біографічних факторів впливу на формування творчих інтересів майстра.

В третьому розділі «Архітектурно-театральна діяльність Ф.Кіслера в контексті розвитку архітектури початку – першої половини ХХ ст» більш детально аналізуються результати творчої діяльності Ф. Кіслера в різних напрямках: функціонально-типологічному, формально-естетичному, технологічних рішеннях сценографічних ідей.

Особливістю творчості Ф. Кіслера є використання дослідження в якості проектного методу. Всі неймовірні фантазії та концепції майстра мали чітке і логічне підґрунтя, викладене ним в теоретичних працях, та перевірене під час наукових експериментів.

В основу всіх розробок ввійшла експериментальна складова. Новий підхід та спосіб творчого мислення Ф. Кіслера загалом відповідав духу часу, відображав прагнення до поєднання науки та мистецтва, природи та технічних винаходів, що стало ключовою ідеєю всіх його творів. Кіслер прагнув встановити правильні відношення між глядачем і оточуючим середовищем на основі певного порядку і контролю. Тому він екстраполював ідеї театрального простору на проекти виставкового дизайну та взагалі на всю свою архітектурну практику.

Для проведення систематичних досліджень Ф. Кіслер створив «Лабораторію кореляції дизайну». Дослідження стосувались вивчення чистої форми та можливостей її застосування в архітектурі та промисловості.

Лабораторія була частиною масштабного програмного експерименту в Колумбійському університеті, який мав за мету дослідити науковий підхід до дизайну, архітектури та містобудування.

Кізлер запропонував органічну архітектуру живої машини (а не машини для життя), яка може моментувати своєчасний рух суспільних і тілесних звичок. Кізлера не цікавила функціональна статична архітектура, де тіла напружуються рухатися в нерухомому навколишньому середовищі, але натомість його зацікавила біотехнологічна архітектура, що перекладає напругу від людини на інструменти. Кізлер прагнув використати технологію залучення органів до дії з метою створення збалансованої обстановки затишку та дискомфорту - розслаблення та напруження - скорочення та розширення у співвідносному часово-просторовому континуумі. Для Кізлера було надзвичайно важливим реінтегрувати суспільство в навколишній простір, тому він запропонував пов'язати мистецтво і науку в єдину будівельну практику.

В четвертому розділі «Місце теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності було визначене місце теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності». Використання сучасної загальнонаукової методології передбачало застосування системного підходу з використанням комплексного дослідження архітектурно-сценографічного мистецтва як системи.

В результаті проведеного дослідження було встановлено, що творчий доробок Ф. Кізлера дозволяє віднести його до низки провідних архітекторів кінця XIX – початку XX століття. Його погляди на процес архітектурно-дизайнерської творчості значно виперевдив свій час. Ідеї майстра можуть бути застосовані в сучасній архітектурній практиці, що продемонстровано на реальних прикладах робіт. Особливу цінність мають його архітектурно-

театральні твори, що стали значним внеском в світову сценографію та розвиток сучасного театру.

Ключові слова: Ф. Кізлер, корреалізм, архітектура театального простору, сценографія, трансформація простору, біотехнології, гнучка архітектура.

SUMMARY

Yanchuk K. V. *Architectural and theatrical works of F. Kiesler*. – Qualification research paper on the rights of a manuscript. Thesis for the Candidate of Architecture (Doctor of Philosophy): Specialty 191 *Architecture and Urban-Planning*. – Lviv Polytechnic National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Lviv, 2021.

The thesis is devoted to the study of F. Kiesler's architectural and theatrical creative work and its embodiment in the current cultural space.

The paper presents a detailed analysis of domestic and foreign research into F. Kiesler's work, outlines the state of performed investigations of the research topic of F. Kiesler's architectural and theatrical work, elaborates the methodology of the study, identifies areas of F. Kiesler's architectural and theatrical work, examines his theoretical and design works in the framework of contemporary trends in design and architecture.

In the first chapter of the thesis, the theoretical and methodological basis of the research was developed. The literature review of the relevant works on the chosen topic made it possible to determine the lines of inquiry into F. Kiesler's creative heritage, in particular regarding the study of master's biography and its historical aspects; review and analysis of some architectural and scenographic solutions proposed by Kiesler; synthesis of findings related to F. Kiesler's overall architectural and scenographic heritage; study of the creative method, artistic concepts and their analysis; general conclusions concerning the results of previous

studies of F. Kiesler's creative heritage; determining the importance of F. Kiesler's creative work for the development of national and world art and architecture.

The relevant methodological approaches to the consideration of the collected research materials, stages and principles of the study are determined. It should be noted that F. Kiesler's creative work is a versatile and absolutely unique phenomenon, so it should be addressed with an utmost consideration and insight. The diversity of F. Kiesler's interests led to the formation of a new worldview, which is clearly reflected in his creative endeavour.

The second chapter examines F. Kiesler's creative work in architectural and theatrical activities. Due regard was given to the general context of the architecture at the beginning – the first half of the XXth century. Special emphasis is laid on determining the external, cultural, historical and personal biography factors effecting the formation of the creative interests of the master.

The third chapter presents a detailed analysis of the results of F. Kiesler's creative activity from various perspectives: functional-typological, formal-aesthetic, as well as technological solutions of scenographic ideas.

It is shown that a specific feature of F. Kiesler's work is the application of research as a design method. All of the master's versatile fantasies and concepts apparently had clear and fairly logical grounds, set out by him in theoretical works and tested in the course of scientific experiments.

We hold that at the basis of all elaborations in F. Kiesler's work there was an experimental component. F. Kiesler's new approach and a way of creative thinking was intrinsically in vein with the spirit of the time, reflected the desire to combine science and art, nature and technical inventions, which became the key idea of all his works. F. Kiesler sought to establish the proper relationship between the viewer and the surrounding environment drawing on a certain order and control. Therefore, he extrapolated the ideas of theatrical space to exhibition design projects and in general to the entire architectural practice.

To conduct systematic research, F. Kiesler set up the Design Correlation Laboratory. His research was concerned with the study of the pure form and the possibilities of its application in architecture and industry. The laboratory was part of a large-scale program experiment at Columbia University aimed at exploring the scientific approach to pre-design, architecture and urban planning.

Further, F. Kiesler proposed an organic architecture of a living machine (rather than a machine for life) that can moment the timely movement of social and bodily habits. F. Kiesler was not engaged with the functional static architecture, where bodies tend to move in a stationary environment, but instead he was interested in biotechnological architecture, which translates stress from humans or tools. F. Kiesler sought to use bodily involvement technology to create a balanced atmosphere of coziness and discomfort –those of relaxation and tension – contraction and expansion in the relative temporal-spatial continuum. It was crucial for F. Kiesler to reintegrate the society into the surrounding space, so he came up with the idea of linking science into a single construction practice.

The fourth chapter identified the place of F. Kiesler's theoretical and practical heritage in modern architectural and artistic activities. The use of modern general scientific methodology involves the application of a systematic approach drawing on a comprehensive study of architectural and scenographic art as a unified system.

As a result of the conducted study, it was found that F. Kiesler's creative work gives every ground to refer him to the prominent architects of the late XIXth – early XXth century. His views on the process of architectural and design creativity were far ahead of their time. As demonstrated by real examples of master's work, his ideas can be applied in modern architectural practice. Of particular value are F. Kiesler's architectural and theatrical works, which truly are a significant contribution to world scenography and the development of modern theater.

Keywords: F. Kiesler, correalism, theatrical space architecture, scenography, space transformation, biotechnology, flexible architecture.

ПЕРЕЛІК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА, В ЯКИХ ВІДОБРАЖЕНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

1. Проскуряков, В.І. та Янчук, К.В., 2016. Місце діяльності і творчої спадщини архітектора сценографа Ф. Кізлера у світовому театральному просторі. *Архітектурний вісник КНУБА*, 8-9, с.687-694.
2. Yanchuk, K. and Gumennuk, I., 2017. Scenographic ideas of Frederick Kiesler in the projects of Lviv architecture school. *Architectural Studies*, 3(2), pp.93-100.
3. Проскуряков, В. та Янчук, К., 2018. Розвиток архітектурно-театральних ідей Ф. Кізлера в театрах України. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 895 : Архітектура, с.116-119.
4. Янчук, К., 2019б. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51.
5. Янчук, К., 2019а. Аналіз жанрової палітри творчої діяльності Ф. Кізлера. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 1 (2: спецвипуск) : Архітектура, с.109-113.

Публікації у інших виданнях України:

6. Yanchuk, K. and Harashchak, T., 2020. Analysis of the genre palette F. Kiesler's creative activities. *Architectural Studies*, 6(1), pp.41-45.

**Стаття у науковому періодичному виданні іншої держави, яке
включено до міжнародних наукометричних баз**

7. Ianchuk, K. and Klymko, Z., 2015. Conceptual educational projecting as a method of research and development of ideas of worldwide known architecture and art masters. *Politechnik krakowska Housing Enviroment*, 14, pp.136-147.

**Апробація основних результатів дослідження на конференціях,
симпозіумах, семінарах**

8. Міжнародному студентському проектному семінарі по реновації актового залу І-го навчального корпусу Національного університету «Львівська політехніка» з розширенням театральних функцій (НУ «Львівська політехніка», м.Львів, 2017 р.).

9. Пленарній сесії міжнародної наукової конференції присвяченої 15 річниці створення кафедри дизайну архітектурного середовища: «На шляху до архітектурної освіти і професії майбутнього» (НУ «Львівська Політехніка», м. Львів, 2018 р.).

10. Четвертому Трансатлантичному семінарі театального мистецтва, в рамках XIV Празьке Квадрієнале Театрального дизайну та Просторів (Чеська Республіка), (Чехія, м. Прага, 2019 р.).

11. Міжнародній науковій конференції присвяченої 15 річниці з дня захисту першої наукової кваліфікаційної роботи на кафедрі архітектурного середовища: «Генеза та напрямки розвитку архітектури майбутнього в Східній Європі» (НУ «Львівська Політехніка», м. Львів, 2019 р.).

12. Міжнародна онлайн конференція «Вплив футуристичних ідей Ф.Кізлера на розвиток архітектурної практики і теорії в Україні і світі» присвячено 130 річниці з дати народження Ф.Кізлера

ЗМІСТ

ВСТУП	15
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ.....	23
РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНО- АРХІТЕКТУРНОЇ СПАДЩИНИ Ф. КІЗЛЕРА	26
1.1. Характеристика архівної джерельної бази та заходів по дослідженню творчості Ф. Кізнера.....	26
1.2. Аналіз літературних джерел архітектурно-театральної творчості Ф. Кізнера	29
1.3. Методологія вивчення архітектурно-театральної творчості Ф. Кізнера ..	31
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I.....	35
РОЗДІЛ II. ДОСЛІДНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ЖИТТЕВО-ТВОРЧА ФІЛОСОФІЯ Ф. КІЗЛЕРА.....	38
2.1. Творча біографія Ф. Кізнера	38
2.2. Сценографічна основа життя та творчості у філософії Ф. Кізнера.....	50
2.3. Лабораторія кореляції дизайну Ф. Кізнера як теоретична база проектного дизайну.....	54
2.4. Теоретичні праці Ф. Кізнера з теорії дизайну та антропології архітектури	64
ВИСНОВКИ ДО II РОЗДІЛУ.....	75
РОЗДІЛ III. АРХІТЕКТУРНО-ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. КІЗЛЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ ПОЧАТКУ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.	76
3.1. Театральний простір Ф. Кізнера	76

3.2. Архітектурні ідеї Ф. Кізлера в розвитку	86
3.3. Виставковий та предметний дизайн	94
ВИСНОВКИ ДО III РОЗДІЛУ	101
РОЗДІЛ IV. МІСЦЕ ТЕОРЕТИЧНОЇ І ПРАКТИЧНОЇ СПАДЩИНИ Ф. КІЗЛЕРА В СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ. 103	
4.1. Потенціал теоретичного доробку Ф. Кізлера в сучасній теорії архітектури і дизайну	103
4.2. Реалізація архітектурних ідей Ф. Кізлера в сучасній архітектурній практиці	104
4.3. Значення художньо-мистецьких творів Ф. Кізлера для розвитку сучасного мистецтва	124
4.4. Розвиток архітектурно-сценографічних ідей Ф.Кізлера	137
4.5. Доробок Ф. Кізлера в сфері навчального, пошукавого проектуванні	149
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ IV	160
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	163
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	167
ДОДАТКИ.....	180
Додаток А.....	180
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТАЦІ ДО РИСУНКІВ ТА ТАБЛИЦЬ.....	180
Додаток Б	199
АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ	199
Рисунок 1 Карта Чернівців з позначеним будинком, де мешкав Ф.Кізлер...	199
Рисунок 2 Архівні фото Чернівців – будинок, в якому мешкав Ф. Кізлер ..	200

Рисунок 3 Архівні фото Книги актів реєстрації народження	201
Рисунок 4 Архівні фото класного журналу Ф. Кізлера	202
Рисунок 5 Фото з відкриття пам'ятної дошки Ф. Кізлеру на будинку по вулиці М. Заньковецької, 7.....	203
Додаток В	204
ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ	204
Таблиця 1 Джерельна база дослідження.....	204
Таблиця 2 Напрямки дослідження творчої спадщини Фредеріка Кізлера...	205
Таблиця 3 Методика дослідження (етапи дослідження).....	206
Таблиця 4 Методики дослідження теми (методи)	207
Таблиця 5 Напрямки діяльності Фредеріка Кізлера	208
Таблиця 6 Жанрова палітра діяльності Фредеріка Кізлера.....	209
Таблиця 7 Хронологія творчого доробку Ф. Кізлера	210
Таблиця 8 Періоди найактивнішої діяльності Ф. Кізлера.....	214
Таблиця 9 Схема з містами діяльності Ф. Кізлера.....	215
Таблиця 10 Схема ядерної концепції Ф. Кізлера	216
Таблиця 11 Діаграма корреалізму Ф.Кізлера	217
Таблиця 12 Схема «Меблі корреалізму».....	218
Таблиця 13 Естетичні концепції корреалізму в театральній архітектурі Ф. Кізлера	219
Таблиця 14 Види рухомих сцен для театрів	220
Таблиця 15 Сміслові частини навчального процесу в лабораторії.....	221
Таблиця 16 Схема мобільного будинку-бібліотеки Фредеріка Кізлера	222

Таблиця 17 Види скульптур Фредеріка Кізлера.....	223
Таблиця 18 Галактики Ф.Кізлера (корреалістичні картини)	224
Таблиця 19 Основні ідеї розвитку театральної архітектури Ф.Кізлера.....	225
Таблиця 20 Хронологічна таблиця розвитку Безмежного театру Ф. Кізлера	226
Таблиця 21 Хронологічні таблиця розвитку Універсального театру Ф. Кізлера	227
Таблиця 22 Основні ідеї розвитку кінотеатрівФ. Кізлера.....	228
Таблиця 23 Основні ідеї розвитку театрів у творчості Ф.Кізлера.....	229
Таблиця 24 Рухома сцена для театрів Ф.Кізлера	230
Таблиця 25 Основні архітектурні ідеї Ф. Кізлера	231
Таблиця 26 Таблиця маніфесту 1925 р.....	232
Таблиця 27 Храм Книги Ф.Кізлера.....	233
Таблиця 28 Основні дизайнерські ідеї Ф.Кізлера	234
Таблиця 29 Основні ідеї виставкового дизайну Ф. Кізлера.....	235
Таблиця 30 Основні ідеї Ф.Кізлера в вітринах.....	236
Таблиця 31 Риси корреалістичних меблів	237
Таблиця 32 Хронологічна таблиця сценографічних постановок Ф. Кізлера	238
Таблиця 33 Основні принципи сценографічних постановок Ф. Кізлера.....	239
Таблиця 34 Основні школи, в яких був сценографічний дизайн Ф.Кізлера	240
Таблиця 35 Приклади архітектурних запозичень Ф.Кізлера	241
Таблиця 36 Приклади запозичень ідей мистецтва і дизайну Ф. Кізлера.....	242

Таблиця 37 Приклади запозичень сценографічних постановок інтер'єрів Ф. Кізлера	243
Таблиця 38 Нескінченний будинок в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС	244
НУ «Львівська політехніка».....	244
Таблиця 39 Універсальний театр в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС НУ «Львівська політехніка».....	245
Таблиця 40 Храм книги в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС НУ «Львівська політехніка».....	246
Таблиця 41 Нескінченний театр в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС	247
НУ «Львівська політехніка».....	247
Таблиця 42 Інтер'єри Ф.Кізлера в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС НУ «Львівська політехніка».....	248
Додаток Г	249
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ	249
Додаток Д.....	251
АКТИ ВПРОВАДЖЕННЯ	251

ВСТУП

Культурний простір України формувалася на протязі значного часу та характеризується різноманітністю. Однією з проблем сучасності є висвітлення та детальне дослідження діяльності визначних митців, які з тих чи інших причин маловідомі професійному загалу. Формування теоретичної та практичної бази архітектурної діяльності постійно поглиблюється, що потребує також звернення до історичного минулого в проектній культурі. Сучасний розвиток архітектури підтверджує актуальність цього процесу, оскільки він дозволяє зберегти спадкоємність традицій.

Спадкоємність в архітектурі можна вважати її генетичною рисою. Це простежується на протязі всієї історії, та найбільшій актуальності набуває саме тепер. Цьому допомагає висвітлення імен, що не були відомі широкому загалу, але створили значний вплив на розвиток багатьох напрямів архітектурної творчої діяльності.

В дисертації досліджується архітектурно-театральна творчість Ф. Кізлера. Постать Ф. Кізлера інтерес мати відомою в Україні попри його визначні досягнення в теорії та практиці архітектури та дизайну, які відомі в світі. Його теоретичний та практичний доробок цікавий не тільки з позицій вивчення історії архітектури певного періода, він заслуговує пильної уваги завдяки ідеям, що значно випередили свій час. Вони залишаються актуальними і для сучасної архітектурно-дизайнерської практики. «Дослідження як основа проектування» - такий підхід можна вважати поза часом та виміром. Тому увага в роботі сконцентрована на концептуальній і методологічній основі його творчості, принципах роботи з простором, що знайшли найбільше відображення в архітектурно-театральній творчості.

Актуальність дослідження творчості Ф. Кізлера в контексті завдання сучасності беззаперечна – що підтверджується розвитком його новаторських ідей в роботах сучасних митців в області архітектури, дизайну, сценографії,

тощо. Активна промоція його спадщини дозволить не тільки підвищити загальну театральний досвід професійних кіл для розвитку вітчизняної архітектурно-сценографічної діяльності, а й дозволить всебічно застосовувати досягнення Кізлера, що значно випередили свій час. Глибина та нестандартність творчого мислення, якого може посприяти розвитку національного театру в цілому.

У вітчизняній науці проблема дослідження різних аспектів життєвого та творчого шляху Ф. Кізлера представлена в працях, в першу чергу, представників Львівської архітектурної школи, зокрема В. Проскуракова, О. Проскуракова, К. Янчук, З. Климко. Також можна навести роботи В. Базанова, М. Морозової, О. Мокроусова, С.В. Бєленкової та ін.

Серед закордонних дослідників творчості Ф. Кізлера слід назвати: Стівена Філіпса, Вернера Ханак-Летнера, Дітера Богнера, Лайзу Філіпс, Мела Бьярса, Шанталю Бере, Марію Боттеро, Томаса Крітона, Тулгу Бієрі, Андреа Кавельті, Сьюзен Девідсон, Філіпа Ріпендса, Лору М. Макгуайр та ін.

Також деякі аспекти життя Кізлера розміщені в мережі Інтернет – на сайті Австрійського приватного фонду Фредеріка и Ліліан Кізлер, в анонсах виставок та конференцій.

Не зважаючи на значний обсяг інформації, можна констатувати наступне: на даний час немає узагальнюючих робіт, що розкривали б увесь зміст творчого доробку Ф. Кізлера, і зокрема його архітектурно-сценографічної діяльності.

Зв'язок теми дисертації з державними програмами, науковими напрямами університету та кафедри. Тема дисертації відповідає науковому напрямку кафедри дизайну архітектурного середовища: «Генеза і розвиток дизайну архітектурного середовища». Дисертація виконана в межах науково-дослідних робіт кафедри дизайну архітектурного середовища, що пройшли державну реєстрацію: «Генеза та розвиток дизайну архітектурного середовища громадських, житлових та виробничих споруд» (№

0108U010404); «Гене́за та розвиток дизайну архітектурного середовища ландшафту, благоустрою, малих архітектурних форм» (№ 0108U010404); «Розробка та дослідження функціонально-типологічних та архітектурно-просторових складових багатофункціональних житлово-громадських комплексів» (№ 0108U010404).

Мета дослідження: виствітлити архітектурно-театральну творчість Ф. Кізлера в контексті сучасних тенденцій розвитку архітектурної теорії і практики, та узагальнити досягнення митця з позицій сучасних новацій в цій сфері.

Для досягнення мети були визначені наступні **завдання:**

- уточнити історіографію творчості Ф. Кізлера;
- сформувати методологічну базу дослідження театральної-архітектурної спадщини Ф. Кізлера;
- дослідити архітектурно-театральну діяльність Ф. Кізлера в контексті розвитку архітектури початку – першої половини ХХ ст.;
- виявити основні напрямки архітектурно-театральної діяльності Ф. Кізлера;
- визначити місце теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності.

Об'єкт дослідження – архітектурно-театральні будівлі і сценографічні твори Ф. Кізлера.

Предметом дослідження є концептуальна основа архітектурно-театральної творчості Ф. Кізлера головною складовою якої є простір і час.

Методи дослідження. Загальна методика дослідження націлена на досягнення сформульованої в роботі мети, виконання поставлених завдань. Вона ґрунтується на традиційних загальнонаукових методах - теоретичних та емпіричних; на спеціальних методах, обумовлених темою роботи (типологічний аналіз, метод аналогій та порівняння і ін.). Методика дослідження творчого доробку Ф. Кізлера базується на історичному методі та методі першоджерел, статистичному, структурному, факторному аналізі.

Наукова новизна отриманих результатів:

Вперше:

- зібрано та проаналізований творчий доробок Ф. Кізлера;
- детально розкритий зміст всіх напрямів діяльності майстра;
- визначено його творчу філософію;
- здійснено вичерпну характеристику наукового доробку;
- сформульовані базові принципи архітектурної творчості Ф. Кізлера.

Уточнено:

- історіографію творчості Ф. Кізлера;
- науковий життєопис Ф. Кізлера;
- періодизацію творчої діяльності майстра;
- перелік робіт Ф. Кізлера в різних творчих галузях: архітектура, дизайн, сценографія, теорія проектування;

Удосконалено:

- методику опрацювання творчого доробку Ф. Кізлера як цінний пласт культурної спадщини;
- методику впровадження ідей Ф. Кізлера в навчальне і пошукове проектування на кафедрі ДАС НУ «Львівська політехніка»;
- методику проектування з використанням методів та принципів роботи майстра.

Доведено:

- що постать визначного творця, вихідця з України, займає особливе (і, в цілому, унікальне) місце в культурному просторі ХХ ст. як архітектора, художника, дизайнера, декоратора, феноменального теоретика простору, що особливо яскраво проявилось у 50-60 роки;
- актуальність творчих ідей Ф. Кізлера в сучасному проектуванні в архітектурі, сценографії та викладацькій діяльності в підготовці фахівців певних напрямів.

Отримали подальший розвиток:

- рекомендації щодо подальшого детального опрацювання наукового та архітектурно-сценографічного доробку Ф. Кізлера;

- рекомендації щодо використання творчого доробку Ф. Кізлера в навчальному процесі в рамках кафедри ДАС НУ «Львівська політехніка».

Особистий внесок здобувача полягає в узагальненні наукового доробку та архітектурної творчості Ф. Кізлера, розробці методики впровадження його теоретичних і практичних напрацювань в сучасну навчальну і пошукову проектну практику.

В публікації [1] автором було визначено місце діяльності і творчої спадщини архітектора сценографа Ф.Кізлера у світовому театральному просторі В публікації [2] автором висвітлено результати навчального, пошукового і конкурсного проектування театральних будівель з використання ідей Ф.Кізлера, які запроектували викладачі та студенти кафедри ДАС ІАРД, НУ «Львівська політехніка». В публікації [3] автором було визначено основні ідеї розвитку театральної архітектури Ф.Кізлера та їх впровадження в театрах України. В публікації [4] автором було проведено аналіз основних театральних будівлі Ф.Кізлера. В публікації [5] автором було проведено аналіз жанрової палітри творчості Ф.Кізлера. В публікації [6] автором було проведено аналіз напрямків діяльності Ф.Кізлера, та визначено значення для світової архітектури. В публікації [7] автором було проведено порівняльний аналіз архітектурно –сценографа Ф.Кізлера та сценографа Є.Лисика.Було визначено подібності іній архітектурно – театральних ідей

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження, що узагальнюють дані про теоретичний та практичний внесок Ф. Кізлера в театральну архітектуру сьогодення та його вплив на проектування театральних будівель, можуть бути використані в проектній практиці розробки сучасних театральних будівель; в лекційних курсах, розрахованих на базові напрямки підготовки «Архітектура» та «Дизайн»;

при укладанні методологічних розробок, навчальних посібників, в науково-популярних та науково-дидактичних виданнях.

Результати дослідження впроваджено у пошукових, експериментальних, навчальних і конкурсних проектах театральних споруд, що здійснювалися за безпосередньою участю аспіранта на кафедрі дизайну архітектурного середовища Інституту архітектури та дизайну Національного університету "Львівська політехніка", протягом 2017-2021 років.

У реальному проектуванні: в проекті по реновації актового залу 1-го навчального корпусу Національного університету «Львівська Політехніка» з розширенням театральних функцій; В начальних: шести бакалаврських роботах та в магістерських роботах; Під час підготовки міжнародної науково-практичної конференції присвяченої 15 річниці створення кафедри дизайну архітектурного середовища: «На шляху до архітектурної освіти і професії майбутнього»; У розробці завдань на курсове та дипломне проектування для студентів IV-VI курсів напрямку «Архітектура» (2 – в авторстві у міжнародних архітектурних конкурсах; 6 – консультант кваліфікаційних робіт рівня «Бакалавр» та 6 рівня «Магістр»).

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки дисертаційної роботи було викладено та обговорено на 5-ти науково-практичних заходах, а саме на: Міжнародному студентському проектному семінарі по реновації актового залу I-го навчального корпусу Національного університету «Львівська політехніка» з розширенням театральних функцій (НУ «Львівська політехніка», м. Львів, 2017 р.); Пленарній сесії міжнародної наукової конференції присвяченої 15 річниці створення кафедри дизайну архітектурного середовища: «На шляху до архітектурної освіти і професії майбутнього» (НУ «Львівська Політехніка», м. Львів, 2018 р.); Четвертому Трансатлантичному семінарі театрального мистецтва, на XIV Празькому Квадрієнале Театрального дизайну та Просторів (Чеська Республіка), (Чехія,

м. Прага, 2019 р.); Міжнародній науковій конференції присвяченої 15 річниці з дня захисту першої наукової кваліфікаційної роботи на кафедрі дизайну архітектурного середовища: «Генеza та напрямки розвитку архітектури майбутнього в Східній Європі» (НУ «Львівська Політехніка», м. Львів, 2019 р.); Міжнародній онлайн конференції «Вплив футуристичних ідей Ф.Кізлера на розвиток архітектурної практики і теорії в Україні і світі» присвяченої 130 річниці з дати народження Ф.Кізлера

Впровадження результатів дослідження. Результати дослідження впроваджено у пошукових, експериментальних, навчальних і конкурсних проектах театральної архітектури, що здійснювалися за безпосередньою участю аспіранта на кафедр дизайну архітектурного середовища Інституту архітектури та дизайну Національного університету "Львівська політехніка", протягом 2017-2021 років ідеї апробовано в більш як 10-ти проектах різних рівнів:

У реальному проектуванні: в проекті по реновації актового залу 1-го навчального корпусу Національного університету «Львівська Політехніка» з розширенням театральних функцій; Під час підготовки міжнародної науково-практичної конференції присвяченої 15 річниці створення кафедри дизайну архітектурного середовища: «На шляху до архітектурної освіти і професії майбутнього»; У розробці завдань на курсове та дипломне проектування для студентів IV-VI курсів напрямку «Архітектура»

Публікації. Основний зміст та висновки дисертації висвітлено у 7 друкованих наукових працях, 6 статей у вітчизняних фахових виданнях МОН України, 1 публікація у інших виданнях України, 1 публікація у закордонному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів оригінальних досліджень, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел та додатків, містить 256 сторінок, з

них 166 сторінок основного тексту, списку використаної літератури та джерел з 132 найменувань на 13 сторінках, 5 додатків на 77 сторінках

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Безмежний / Нескінчений будинок – проект-маніфест Фредеріка Кізлера, що позиціонує його відношення до простору – в даному випадку це суцільний простір для життя. Нескінчений будинок називається нескінченим, тому що всі кінцеві точки зустрічаються знову і знову. Існуюча безкінечність подібна до організму людини.

Безмежний / Нескінчений театр – проект-концепція театру Фредеріка Кізлера, що передбачає створення одного великого мультифункціонального простору в суцільній оболонці.

Галактики – графічні або об'ємно-просторові композиції Фредеріка Кізлера, що мають програмне значення в його творчості.

Гнучка архітектура - архітектура, що ґрунтується на безмежності та безперервності простору, Фредерік Кізлер удосконалював її ідеї у власних моделях «просторового» будинку, «безмежного» будинку та «універсального» театру.

Гнучкий простір – простір, що має вільну текучу структуру, що може за потребою змінюватись.

Діаграма корреалізму (див. табл. 11) - відображає концепцію корреалізму Фредеріка Кізлера - дослідження архітектури в її стосунках з людськими тілами і навколишнім середовищем.

Дубль-театр – проект мультифункціонального театру Фредеріка Кізлера в Брукліні. Згідно з проектом дві частини театру можуть бути розділені або об'єднані та використовуватись як окремі приміщення або один театр.

Корреалізм - (англ. *correalism*) - естетична концепція, розроблена архітектором Фредеріком Джоном Кізлером в 1930-40 рр. Основа концепції була сформована під час його керівництва лабораторією співвідношень в дизайні при Колумбійському університеті в 1937-1941 рр. Термін був утворений від слова «співвідношення» (англ. *correlation*), накладеного на

термін «реалізм», і вперше запропонований в статті 1939 р. «Про корреалізм і біотехніку. Визначення і проба нового підходу до будівельного дизайну» (англ. «On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design»).

Космічний театр – The Space Theatre Woodstoc - проект-концепція Фредеріка Кізлера, де акцент був зроблений на гнучкості та мультифункціональності театрального приміщення, мобільність сцени і глядацького залу здійснювалась за рахунок ліфту, рейок, рухомих панелей.

Маніфест 1925 р. – задеклароване теоретичне підґрунтя архітектурно-театральної діяльності Фредеріка Кізлера, в якому він викладає роздуми щодо створення універсальної цілісної моделі: утопічне визначення міста як відкритої системи, утвореної напруженістю + розробка принципово нових архітектурних конструкцій, призначених для суспільства + «об'єднання мистецтв» (див. табл. 26).

Сценографія (театрально-декораційне мистецтво) - вид художньої творчості, який займається оформленням вистави і створенням її зображально-пластичного образу, що існує в сценічному часі і просторі. Під сценографією розуміють створення зорового образу за допомогою декорацій, костюмів, освітлення і постановочної техніки

Рухома сцена – в проектах театрально-споруд Фредеріка Кізлера сцена ставала яскравим виразом концепції універсальності, мобільності і гнучкості (вертикальна, спіралеподібна сцена Raumbühne, мобільна сцена The Space Theatre Woodstoc і т. ін.).

Універсальний театр - один з найвідоміших проектів-концепцій Фредеріка Кізлера, що передбачає створення багатофункціонального та безперешкодного внутрішнього простору, без влаштування додаткових внутрішніх перегородок. Перший Універсальний театр був запроєктований для великої мистецької колонії у Вудстоку, він мав універсальні зрозумілі форми, використані по-різному для розважального середовища

та громадського простору. Проект другого Універсального театру було створено у 1959-1962 рр. Важливим є те, що установка кіно-, радіо- та телестудії дадуть змогу легко користуватися усіма можливостями Універсального театру, не виходячи з однієї споруди.

Ядерна концепція (див. табл. 10) – вміщує в собі життєве сприйняття Фредеріка Кіслера. Потреби не є статичними, вони розвиваються з розвитком особистості людини. Життя - це мистецтво, яке треба стимулювати і розвивати з мінімальною взаємодією **ядра** сімейного життя, складеного екологічною системою «Дім + робоче місце».

РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНО-АРХІТЕКТУРНОЇ СПАДЩИНИ Ф. КІЗЛЕРА

1.1. Характеристика архівної джерельної бази та заходів по дослідженню творчості Ф. Кізлера

Тематика і характер дослідження передбачали залучення значного кількості різноманітних джерел, до яких входять наступні (див. додаток В, табл. 1).

Архівні джерела представлені Австрійським приватн фондом Фредеріка и Ліліан Кізлер. Це біографічні джерела, графічний матеріал (проекти, ескізи, малюнки і т. ін.), рукописи, фотографії. Також були залучені дані з Державного архіву Чернівецької області, що представляють факти з біографії Ф. Кізлера.

В книзі реєстрації актів про народження громадян м. Чернівці за 1889-1894 рр. зроблений запис під номером 417 зафіксовано факт народження Фредеріка Кізлера (див. додаток Б, рис. 3) (Архівний фонд Чернівецької області. «Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області» в книзі реєстрації актів про народження громадян м. Чернівці Чернівецької області за за 1889-1894 р. *Актовий запис від 22.09.1890р. № 417*). Кізлер народився 22 вересня 1890 року у місті Чернівці. Батько Юліус, мати Марія. Ці дані наводить в своєму дослідженні і проф. Віктор Проскуряков. Батько Фредеріка др. Юліус Кізлер був досить впливовою людиною. Він займав високу посаду в міському магістраті, приймав активну участь у житті єврейської громади та громадському житті міста. До 18 років Фредерік проживав в м. Чернівці, де сформувався його світогляд.

Серед архівних документів було знайдено класний журнал, що засвідчує факт навчання Ф.Кізлера у Чернівецькому православному ліцеї (Oberrealshule) (див. додаток Б, рис.4) (Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р.*). Цей заклад вважався найкращим у місті. Крім того, школа мала художній ухил. Фрідріх Кізлер навчався в цій школі з 1901 по 1908 рік, в 1908 р. успішно склав випускні іспити. В шкільних журналах також була вказана домашня адреса - KarolinenGasse 5 (нині вул. Заньковецької 7) (див. додаток Б, рис. 1, 2), та місце роботи батька, доктора Юліуса Кізлера [JuliusKiesler] – магістрат м. Чернівці. Також було знайдено малюнок Кізлера, на якому він відобразив шкільних вчителів (рис. 4) (Проскураков, В.І. та Юрійчук, Р.Д., 2016).

Деякі ідеї Ф. Кізлера були продемонстровані в 1925 р. на Міжнародній виставці декоративного та індустріального мистецтва в Парижі. Матеріали представлені в форматі фотографій та описів.

Практичним питанням дослідження чернівецького періоду життя і творчості Ф. Кізлера не приділялось уваги, оскільки архітектурна спадщина Чернівців до початку ХХІ ст. взагалі знаходилася поза межами наукових пошуків. Початок активних наукових пошуків був закладений лише восени 2001 р., під час роботи Першої Міжнародної наукової конференції, присвяченій архітектурній спадщині Чернівців Австрійського періоду, коли проф. В. Проскураков вперше в Україні прочитав доповідь під назвою «Феномен Кізлера».

С.В. Беленкова вказує, що значний обсяг інформації в останній час був отриманий з Австрійського приватного фонду Фредеріка и Ліліан Кізлер.

Сценографія представлена в фотоматеріалах.

Значний інформативний пласт дослідження становлять матеріали, представлені на виставках, присвячених творчості Ф. Кізлера. Вони

висвітлюють творчу біографію, окремі твори та концептуальні підходи майстра.

В Чернівцях відбулася перша в Україні виставка студентських робіт, що була представлена в Чернівецькому обласному державному музеї народної архітектури та побуту. У Львові в 2005 р. також відбулася виставка студентських робіт в Львівському товаристві єврейської культури імені Хнеу Аріє.

Значущою подією сучасності в опануванні творчого доробку архітектора можна вважати виставку, що проходила в віденському Музеї прикладного та сучасного мистецтва МАК (2016). На виставці було представлено понад 500 архівних експонатів, які зберігалися в Нью-Йорку і Відні. Більшість моделей Кізлер виготовив власноруч. Одна з найбільш вражаючих - модель пересувного театру .

В 2015 р. в Чернівцях, рідному місті архітектора відбулася міжнародна конференція, присвячена 125-річчю з дня його народження. До пам'ятної дати також були приурочені виставка «Фредерик Кізлер — художник, архітектор, візіонер» та відкриття меморіальної дошки видатному архітектору. Дошку встановили на будинку, де жив архітектор (вул. Заньковецька, 7). Проект меморіальної дошки був розроблений архітектором В. Проскураковим, виконаний скульптором А. Дацко (Меморіальна дошка Кізлеру, 2015, с. 4) (див. додаток Б, рис. 5).

Слід зазначити, що професор, доктор архітектури Віктор Проскураков, став своєрідним відкривачем постаті Фредеріка Кізлера, «месії наймодернішої світової архітектури». На одній з профільних наукових конференцій ЧНУ з питань архітектури Чернівців він представив ідею про доцільність оголошення року Ф. Кізлера. А до 125-ї річниці вчений зробив м. Чернівці цей вагомий подарунок - меморіальну дошку за власними ескізами.

Заходи до ювілею Ф. Кізлера були ініційовані завідувачем кафедри ДАС Львівської політехніки професором Проскуряковим В. та професором Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича Коротун І.В. В рамках конференції пройшло обговорення внеску Ф. Кізлера у розвиток сучасної архітектури України та Світу.

В Україні в 2018 р. в м. Одеса пройшла перша міжнародна австрійсько-українська пересувна виставка, присвячена творчості Фредеріка Кізлера. На ній вперше були представлені 40 фотодокументів мальовничих, театральних і архітектурних творів з архівних матеріалів Міжнародного фонду імені Фредеріка і Ліліан Кізлер.

Публікації різних авторів детально проаналізовані в наступному параграфі.

1.2. Аналіз літературних джерел архітектурно-театральної творчості Ф. Кізлера

Фредерік Кізлер був унікальним митцем і багатогранною особистістю. Його ідеї та винаходи в галузі архітектури, дизайну та мистецтва останнім часом стають предметом дослідження різних спеціалістів, оскільки його творчість охоплює різні сфери формування простору (див. додаток В, табл. 2).

На сьогоднішній час можна впевнено говорити про те, що творчість Ф. Кізлера вплинула на весь формотворчий процес архітектури. Це відбувалося через генерування новаторських ідей, створення футуристичних форм, новаторське будівництво.

Серед вітчизняних наукових публікацій, присвячених творчому доробку Ф. Кізлера, переважна більшість належить представникам Львівської архітектурної школи, зокрема В. Проскурякову, (Проскуряков, В.І., 2004) О.

Проскурякову, (Проскуряков, О., Проскурякова, Г. та Кордунян, О., 2006.) К. Янчук, (Янчук, К., 2019) З. Климко.(Ianchuk, K. and Klymko, Z., 2015).

- К. В. Янчук (Янчук, К., 2019) торкається теми розвитку архітектурно-театральних ідей Ф. Кізлера в Україні і в світі.

Окремо слід відзначити праці В.І. Проскурякова (Проскуряков, В.І., 2004). Його доробок є найбільшим в питаннях вивчення творчості Ф. Кізлера. Фактично, ним була відкрита ця постать для сучасної архітектурної науки. В.І. Проскуряков ретельно вивчає всі напрямки діяльності Ф. Кізлера, визначає можливі витoki його ідей, умови формування творчої особистості видатного митця, аналізує його внесок в сучасну архітектуру, висуває можливі напрями розвитку його ідей в майбутньому. Також В.І. Проскуряков є ініціатором впровадження доробку Ф. Кізлера в освітній процес підготовки архітекторів – в плані наукових досліджень та тематики курсового і дипломного проектування.

- В. Базанов (В. Базанов 2001) розглядає техніку і технологію сцени, еволюцію розвитку театральної будівлі, нові форми театру. Він згадує Ф. Кізлера, наводячи приклад його «Безкінечного театру».

- М. Морозова (М. Морозова 1997) в своєму дослідженні приділила увагу внеску Кізлера в теорію і практику арт-дизайну. Вона аналізує «корреалістичні меблі», що були створені ним для арт-галереї П. Гуггенхайм в 1942 р.

- О. Мокроусов (О. Мокроусов 2013) в статті «Из Черновцов в Нью-Йорк. По дороге везде» акцентує увагу на ідеях архітектора в різних сферах проектування, також він відзначає актуальність його задумів в сучасному світі .

- Стівен Філліпс (Стівен Філліпс 2021) присвятив творчості Кізлера книгу «Эластичная архитектура: Фредерик Кизлер и дизайнерские исследования в первый век роботизированной культуры». Він ретельно аналізує ідеї автора, створені ним образи архітектури. Автор підкреслює, що

Кізлер більшу частину свого життя займався побудовою альтернативного стилю, стратегії та методології.

- Вернер Ханак-Летнер (Вернер Ханак-Летнер 2010) в книзі «Выставка как драма. Как музей возникает из театра» приділив увагу незвичайній манері експонування, яку запропонував Кізлер для Art of this Century. У музеї ідеї Кізлера знайшли необхідне їм середовище: їх у дії побачили ті, хто краще за всіх був здатний їх оцінити.

Серед закордонних дослідників також можна назвати наступних авторів: Дітера Богнера (Д. Богнер 1988), Лайзу Філіпс (Л. Філіпс 2021), Мела Бьярса (М. Бьярса 2010), Шанталя Бере (), Марію Боттеро (М. Боттеро 2001), Томаса Крітона (Т. Крітона 2000), Тулгу Бієрі (Т. Бієрі 1997), Андреа Кавельті (А. Кавельті 1999), Сьюзен Девідсон (С. Девідсон 2020), Філіпа Ріпендса (Ф. Ріпендса 2001), Лору М. Макгуайр (М. Макгуайр 1989), які досліджували творчість Ф. Кізлера.

Після аналізу літературних джерел було визначено, що архітектурно-сценографічна діяльність Ф. Кізлера залишається мало дослідженою та недостатньо висвітленою у вітчизняних та закордонних наукових працях.

1.3. Методологія вивчення архітектурно-театральної творчості Ф. Кізлера

Методологія дослідження передбачали визначення загального контексту творчості Ф. Кізлера. Розвиток Кізлера як архітектора, дизайнера, сценографа відбувався в певний період часу та під впливом різних факторів. Використання історико-генетичного аналізу дозволило простежити формування творчого почерку, визначити загальні чинники його робіт, особливості проектного методу.

Загальна методика дослідження націлена на досягнення сформульованої в роботі мети, виконання поставлених завдань. Вона ґрунтується:

- на традиційних загальнонаукових методах - теоретичних та емпіричних (історичний ,метод першоджерел, статистичний аналіз, структуриний аналіз, факторний аналіз);

- на спеціальних методах, обумовлених темою роботи (типологічний аналіз, метод аналогій та порівняння, стилістичний аналіз, феноменологічний аналіз, композиційний аналіз.) (див. додаток В, табл. 4).

Методика дослідження творчого доробку Ф. Кізлера включає в себе наступні етапи (див. додаток В, табл. 3):

- I етап - визначення проблеми;
- II етап - вивчення стану проблеми;
- III етап - опрацювання джерельної бази дослідження;
- IV етап - формулювання загальних висновків.

Кожний етап передбачає вирішення певних, чітко окреслених завдань, що дає можливість побудувати струнку систему дослідження.

При розробці методики дослідження були опрацьовані розробки попередніх дослідників в рамках обраної тематики (архітектурно-сценографічної творчості) – це методики, запропоновані В. Проскураковим, В. Сидоренком, В. Овсійчуком, Л. Медвідем, І. Диченко, В. Берьозкіним та ін.

Крім того, до методичної бази дослідження можна віднести роботи, пов'язані з вивченням розвитку архітектурно-сценографічних ідей різних авторів: В. Проскуракова , (В. Проскураков, 2006.), Б. Гоя (Б.Гоя, 2006.), Ю. Богданової (Ю. Богданової, 2017.), Д. Яреми, , (Яреми Д. 2006.), О. Кордуняна , (Кордунян, О., 2006.), Р. Кубая .(Кубай Р., 2015)., З. Климко .(Klymko, Z., 2015). та ін.

На першому етапі була визначена проблема дослідження, її актуальність. Значна увага була приділена формуванню джерельної бази дослідження, визначенню ступеню вивченості теми та розробці методології. Тому в межах першого розділу були опрацьовані, систематизовані та визначені напрямки досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера, головними з яких є:

- вивчення історичних аспектів біографії майстра;
- аналіз окремих архітектурно-сценографічних вирішень;
- узагальнення результатів досліджень архітектурно-сценографічної спадщини загалом;
- висвітлення творчого методу та мистецьких концепцій;
- узагальнення результатів попередніх досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера;
- виявлення значущості творчого доробку Ф. Кізлера в національному і світовому мистецтві.

Джерельна база дослідження творчого доробку Ф. Кізлера складається з наступних джерел (див. додаток В, табл. 1):

- архівні матеріали (Державного архіву Чернівецької області, Міжнародного фонду імені Фредеріка і Ліліан Кізлер);
- теоретичні напрацювання Ф. Кізлера;
- ескізи, креслення, малюнки, художні твори Ф. Кізлера;
- фотоматеріали творів (автоські і інших дослідників).

Методика дослідження творчого доробку Ф. Кізлера базується на історичному методі та методі першоджерел, статистичному, структурному, факторному аналізі.

Історичний метод дозволяє з'ясувати факти минулого в історичній ретроспективі. На їх основі можна проводити реконструкцію явищ попередніх епох. В даній роботі історичний метод дозволив побудувати

генезу розвитку творчості Ф. Кізлера, хронологію його творчого шляху – розробок і досягнень.

Метод першоджерел використаний для дослідження джерельної бази, визначення загальних фактів та їх інтерпретації в рамках тематики роботи.

В роботі використаний принцип системності, що з одного боку забезпечує урахування багатофакторності теми дослідження, а з другого – комплексне осмислення знань з данного питання.

Із системності закономірно випливає принцип структурного аналізу. Цей принцип, зокрема, передбачав, що саме системність об'єктивного світу із загальністю і множинністю відносин, зв'язків предметів та явищ матеріальної та естетичної сфери архітектури, дизайну, сценографії, їхньою складністю, органічністю і суперечливим характером відносин забезпечує всебічність пізнання досліджуваного культурного явища.

Аналіз архітектурних та сценографічних творів затребував звернення до специфічних методів дослідження з області архітектури та дизайну. Типологічний метод дозволив розглянути типологію об'єктів, визначити їх загальні риси та новації майстра. Метод аналогій та порівняння дозволили провести співставлення проектних пропозицій Ф. Кізлера з іншими розробками архітекторів свого часу, з сучасними творами архітектури.

Другий етап дослідження пов'язаний з розглядом напрямків творчої діяльності Ф. Кізлера в контексті розвитку архітектури початку – першої половини ХХ ст. Акцент зроблений на визначенні зовнішніх, культурно-історичних та особистих біографічних факторів впливу на формування творчих інтересів майстра. Для цього були використані історичний метод, метод першоджерел, статистичний і порівняльний аналіз.

На третьому етапі більш детально аналізуються результати творчої діяльності Ф. Кізлера в різних напрямках:

- функціонально-типологічний напрямок;
- формально-естетичний напрямок;

- технологічні рішення сценографічних ідей.

Четвертий етап дослідження передбачав визначення місця теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності в порівнянні з діяльністю українських і закордонних архітекторів (Г. Голліна, З. Хадід, Ф. Гері, Н. Фостера, Г.Дегело, Дж. Коенена та ін.), дизайнерів, художників (І.-А. Буа, Р. Краусса, Г. Пеше Р. Стадлера, К. Швиттерс), сценографів (П. Пассіні, А. Мет, Г. Каней, М. Корховец, Д. Наврот та ін.).

Використання сучасної загальнонаукової методології передбачав застосування системного підходу з використанням комплексного дослідження архітектурно-сценографічного мистецтва як системи (див. додаток В, табл. 4).

Висновки до розділу I

В 1 розділі була сформована теоретична та методологічна база дослідження. Огляд робіт з обраної теми дозволив визначити напрямки досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера, що зокрема стосуються вивчення історичних аспектів біографії майстра; розгляду та аналізу окремих архітектурно-сценографічних вирішень, запропанованих Кізлером; узагальнення результатів досліджень архітектурно-сценографічної спадщини Кізлера в цілому; вивчення творчого методу та аналізу мистецьких концепцій; узагальнення результатів попередніх досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера; визначення важливості творчого доробку Ф. Кізлера для розвитку вітчизняного та світового мистецтва та архітектури.

До джерельної бази дослідження творчого доробку Ф. Кізлера увійшли: архівні матеріали, публікації вітчизняних та іноземних авторів, теоретичні напрацювання майстра, ескізи, креслення, малюнки, художні твори, фотоматеріали творів Ф. Кізлера і сучасних проектів з розвитку його ідей.

Також в розділі визначені методичні підходи до опрацювання зібраних матеріалів, етапи та принципи проведення дослідження.

Формування загальної методики дослідження обумовлене метою роботи та визначеними завданнями. Вона ґрунтується на традиційних загальнонаукових методах (теоретичних та емпіричних) та спеціальних методах, обумовлених темою роботи. В процесі дослідження творчого доробку Ф. Кізлера були залучені наступні методи: історичний метод та метод першоджерел, статистичний, структурний, факторний аналіз. Аналіз архітектурних та сценографічних творів був здійснений за рахунок використання специфічних методів дослідження з області архітектури та дизайну: типологічного методу, методу аналогій та порівняння, стилістичний аналіз, феноменологічний аналіз, композиційний аналіз.

Всього було визначено чотири етапи, що відповідають чотирьом розділам дослідження, які послідовно розкривають тему та підтверджують висунуті гіпотези.

Перший етап: визначення проблеми:

- вивчення історичних аспектів біографії майстра;
- аналіз окремих архітектурно-сценографічних вирішень;
- узагальнення результатів досліджень архітектурно-сценографічної спадщини загалом;
- висвітлення творчого методу та мистецьких концепцій;
- узагальнення результатів попередніх досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера;

- виявлення значущості творчого доробку Ф. Кізлера в національному і світовому мистецтві.

Другий етап: вивчення стану проблеми:

- розгляд напрямків творчої діяльності Ф. Кізлера в контексті розвитку архітектури початку – першої половини ХХ ст.

- визначення зовнішніх, культурно-історичних та особистих біографічних факторів впливу на формування творчих інтересів майстра.

Третій етап: опрацювання джерельної бази дослідження:

- аналіз результатів творчої діяльності Ф. Кізлера в різних напрямках:

- функціонально-типологічний напрямок;
- формально-естетичний напрямок;
- технологічні рішення сценографічних ідей.

Четвертий етап: формулювання загальних висновків:

- визначення місця теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності в порівнянні з діяльністю українських і закордонних архітекторів;

- розвиток ідей Ф. Кізлера в навчальному проектуванні кафедри ДАС.

Слід зазначити, що творчість Кізлера є значним та досить унікальним явищем, тому потребує більш детального розгляду та аналізу. Різноманітність його інтересів обумовила формування нового світогляду, що яскраво відобразився в творчому доробку майстра.

РОЗДІЛ II. ДОСЛІДНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ЖИТТЕВО-ТВОРЧА ФІЛОСОФІЯ Ф. КІЗЛЕРА

2.1. Творча біографія Ф. Кізлера

Фредерік Кізлер (ім'я при народженні Friedrich Jakob Kiesler) відомий як Внікальний архітектор і дизайнер першої половини ХХ ст., автор єрусалимського «Храму книги», де зберігаються найдавніші в світі рукописи Біблії - Кумранські сувої.

Ф. Кізлер родом з Чернівців (в ті роки центру австро-угорської Буковини). Народився в респектабельній єврейській родині 22 вересня 1890 р. (Архівний фонд Чернівецької області. «Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області» в книзі реєстрації актів про народження громадян м. Чернівці Чернівецької області за за 1889-1894 р. *Актовий запис від 22.09.1890р. № 417*). Він був третім, молодшим сином радника мера; його мати померла при пологах.

В. Проскураковим були знайдені відомості про шкільне навчання Ф. Кізлера. Вони збереглись в головному архіві м. Чернівці – це шкільні журнали (Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р.*). З них стало відомо, що Ф. Кізлер навчався в Чернівецькому православному ліцеї (Oberrealshule) (див. додаток Б, рис. 4), що на той час був кращим навчальним закладом в місті . В ньому отримували освіту діти різних віросповідувань. Цікаво, що ця школа мала художній ухил. На основі вивчення класних журналів (див. додаток Б, рис. 4) В. Поскураковим було встановлено, що Ф. Кізлер навчався в цій школі з 1901 по 1908 рік, в 1908-му році успішно склав випускні іспити. Крім журналів, в архіві був знайдений і малюнок Кізлера (див.

додаток В, рис. 4), на якому можна побачити процес складання іспитів. В шкільних журналах наведені наступні дані: домашня адреса – KarolinenGasse, 5 (нині вул. Заньковецької, 7) (див. додаток Б, рис 1, 2), місце роботи батька, доктора Юліуса Кізлера [JuliusKiesler] – магістрат м. Чернівці (Проскураков, В.І. та Юрійчук, Р.Д., 2016).

Сім'я Кізлера жила в дуже примітному з архітектурної точки зору місці - між двох міських театрів, біля чернівецького Темпля (монументальна синагога в неомавританском стилі (арх. Юліан Захаревич), яка була спалена на самому початку Другої світової війни; сьогодні на цьому місці розміщується кінотеатр). Можливо, саме театральне оточення вплинуло на майбутній вибір професії.

Основну професійну освіту Кізлер отримав у віденській Вищій технічній школі. В Відні він також відвідував класи живопису та літографії в Академії образотворчих мистецтв. Ще в роки навчання він поставив собі за мету подолати відсталість звичних архітектурних і дизайнерських форм і просторів, прагнув зробити їх ближчими до природних.

Свій перший відомий проект Кізлер створив в 1923 р. Це були рухливі декорації для футуристичної п'єси Карела Чапека (Karel Čapek) R.U.R. («Россумські універсальні роботи»). Наступним примітним проектом став план «Міста майбутнього» для паризької Міжнародної виставки декоративного мистецтва і сучасної промисловості, створений в 1925 р. Цей проект вирізнявся своєю фантастичністю, він не отримав реалізацію навіть на сцені. На жаль, більшість концепцій Кізлера залишились лише на папері.

У 1926 р. Кізлер переїхав в «країну можливостей» США. Саме в Нью-Йорку художник розвинув свої ідеї в естетичну концепцію корреалізма. Центральне положення концепції полягає в тому, що архітектура і дизайн виникають в результаті динамічної взаємодії між людськими потребами, знаряддям та навколишнім середовищем. Мова йде про предмети інтер'єру

органічних форм, що мають відразу декілька функцій. На той час ці ідеї були досить революційними.

Ще більшою мірою це стосується його архітектурних проєктів: «Нескінченний театр», «Тривалі конструкції», «Нескінченний будинок». Ідеї Кізлера виводять його за межі окремих напрямків мистецтва і виділяють як художника, для якого вищою метою життя було дослідження просторово-часового континууму.

Окремі елементи ідеї Нескінченного будинку Кізлер втілює в своєму головному творі - «Храмі книги» в Єрусалимі. Музей складається з, здавалося б, розрізнених частин. Білий купол вінчає будівлю, дві третини якої розташовані під землею, і відбивається в басейні з водою, що оточує будівлю. Напроти нього - чорна базальтова стіна. Вибір кольорової гами був досить символічним - музей представляє собою сувій «Війна синів світла з синами пітьми». Втім, в «Храмі Книги» все не випадково, все наповнене символами та смислами. Детальніше твори Ф. Кізлера будуть розглянуті в наступних розділах.

Напрямки діяльності Ф. Кізлера можна визначити наступним чином (див. додаток В, табл. 5):

- функціонально-типологічний напрямок обумовлений необхідністю розвитку нової типології в мистецтві, дизайні та архітектурі з урахування функціональної доцільності;

- формально-естетичний напрямок виник на основі пошуку нових форм та художньої виразності, кореляції зовнішнього та внутрішнього прострів, форматів сприйняття, різних видів мистецтва;

- технологічні рішення сценографічних ідей знайшли своє відображення не тільки в театральних постановках, алей в дизайні меблів, вітрин, в архітектурі та інтер'єрі.

Ф. Кізлер працював зі скінченням для того, щоб зрозуміти нескінченне і дійсність, розвинув іконографію, щоб репрезентувати свої відкриття (див. додаток В, табл. 6). Галактичні творіння були маніфестацією цієї системи.

Загальна хронологія творчості Ф. Кізлера, в якій поетапно відображена творча діяльність майстра, і яка дозволяє простежити його становлення в різних напрямках професійної діяльності, має наступний вигляд (див. додаток В, табл. 7):

1908-13 рр. – навчання у вишах Відня.

1923 р. - Ескізи декорацій до WUR, Берлін. Перша спроба електро-механічної установки (Kiesler, F., 1924b).

1924 р. - Міжнародна виставка технології «нового театру», Відень. Кізлер організовує Міжнародну виставку технології «нового театру» в контексті музичного та театрального фестивалю в м. Відень. На виставці були представлені кілька сотень театральних концепцій, наборів та ескізів костюмів, плакатів і моделей художнього авангарду з різних країн, зокрема, з Росії, Італії, Німеччини, Франції та Австрії. Для виставки архітектури, він розробив систему експонування об'єктів і зображень, що складалася з гнучких, автономних структур. Кізлер також розробив плакат, каталог, квиток та іншу поліграфічну продукцію, а також єдину конструкцію. Просторове рішення Кізлера базувалось на спіральній організації простору. Про це він пише в каталозі - Космос театру в театрі залізному, театрі того часу, що плаває в просторі. Він використовує землю тільки в якості опори для цієї відкритої конструкції. Глядацька зала циркулює в петлеподібному русі електродвигуна по всьому сферичному ядру - театр в часі. Таким чином, конструктивна форма і гра руху відповідають одна одній – вони основані на сфері (Kiesler, F., 1924a).

1925 р. - Експозиція Міжнародного декоративного мистецтва (ET Industriels Modernes), Париж. Завдяки великому успіху Віденської виставки 1924 р., Йозеф Гоффманн доручив Кізлеру створити Австрійський павільйон.

Для цього він створює монументальну модель споруди космічного міста (Space City). Моделі сцен, плани, ескізи костюмів австрійських архітекторів і художників були об'єднані в цій виставці архітектури. В цій конструкції Кізлер представив своє бачення мегаполісу (Kiesler, F., 1925).

1926 р. - Міжнародна театральна експозиція в Нью-Йорку. Ще в Парижі Кізлер запросив Джейн Хіп. Кізлер представляв авангардні сценічні конструкції конструктивізму, футуризму і Bauhaus. Він також показав свою концепцію Нескінченого театру, подальший розвиток фази космічної стадії. Вся структура була оточена подвійними раковинами зі сталі і зварного матового скла. Сцена у вигляді кінцевої спіралі. Різні рівні пов'язані підйомниками і платформами. Сидіння, сценічні та підйомні платформи могли вільно плавати вище і поруч один з одним, розтягуватись по всій кімнаті. Будівля складалася з пружної конструкції систем кабелів і платформ. Дії вільно розширювалися і розвивалися в просторі (Kiesler, F., 1930b).

1928 р. - Saks Fifth Avenue, New York 1927. Кізлер працював на користь дизайну для універмагу Saks Fifth Avenue в Нью-Йорку. Він опублікував свої враження в 1930 р. в книзі під назвою «Сучасне мистецтво». Кізлер висвітлив численні приклади європейської та американської архітектури, представив деякі зі своїх проєктів і архітектурних креслень та дизайну меблів. У супровідному тексті він проаналізував різні твори мистецтва свого часу, для того, щоб вивести закони дизайну для ідеальної вітрини. Образотворче мистецтво було для Кізлера джерелом натхнення для прикладної творчості, остання забезпечувала його уяву про об'єднуючий елемент між мистецтвом і повсякденним життям.

1929 р. – кінотеатр Гільдія Кіно, New York. Загальна архітектурна концепція заснована на принципах світлопропускання. Весь зал став засобом для легких проєкцій. Звичайна проєкція, яка знаходилася на передній панелі в театрі, може бути продовжена до повної ширини театру, а потім - на бічних стінках. Вони можуть бути використані, коли дія виходить за межі

головного екрану. Це корегується відповідно до характеру представленого фільму (Kiesler, F., 1930a).

1930 р. - Меблева виставка в AUDAC, Нью-Йорк. На ній Кізлер продемонстрував, на додаток до своїх офісних меблів, Літаючий Робочий стіл, фотографії і малюнки до своїх архітектурних проектів.

1931 р. - Двузальний театр у Woodstock. Кізлер виграв цей конкурс, але його проект не був реалізований через фінансові причини. Потрібна форма споруд досягалася за рахунок використання напружених конструкцій, з легких, простих у виготовленні опор металевих труб і покриття з водонепроникного матеріалу. Для конструкцій пропонувалися наступні матеріали: сталеві труби, сталеві троси, електричний кований сталевий нагрівач для підлог (за винятком дерев'яної підлоги сцени), водонепроникне і вогнетривке полотно. Метод будівництва спирався на збірні складні конструкції, гнучкі з'єднання (Kiesler, F., 1932).

1933 р. – SpaceHouse (Космічний Будинок) був побудований Кізлером для меблевої компанії в Нью-Йорку - космічний Будинок. Цей проект можна вважати рішучим кроком Кізлера від прямокутної до біоморфної форми. В теоретичному дискурсі, який супроводжував цей об'єкт, сам Кізлер виступив проти класичного принципу побудови колони і ордера в якості архітектурного мотиву. Він вказував, що архітектура перебуває у фазі переходу від накопичення до спрощення. Він пропонував наступний спрощений метод будівництва: не окремі литі блоки даху, підлоги, стін або колон, а єдиний блок, який замінює собою все. Ця конструкція була названа Shell-моноліт і мала швидке налаштування, дуже легка і мобільна (Kiesler, F., 1934).

1934 р. – Він займався сценічною фотографією. З 1934 по 1956 рр. Кізлер викладав у музичній школі. Багато з його новаторських і революційних ідей для декорацій можуть бути реалізовані і тепер.

1935-47 рр. – Створював меблі, проектував офіси. Його дизайн меблів в 30-х роках був близьким до ідей і функції в сучасному дизайні.

1937-41 рр. – Кізлер створив лабораторію дизайну кореляції в Колумбійському університеті в Нью-Йорку. Мета цього напрямку - розробити цілісну концепцію дизайну, який є науково обґрунтованим і має аналітичний характер. Уважне спостереження за поведінкою людини, характером руху і фізіологічними умовами мали на меті призвести до покращення дизайну меблів та посуду, і значить, до принципового підвищення рівня життя людей (Kiesler, F., 1939).

Машина Бачення. У проєкті машинного зору проявилися результати багаторічних теоретичних і практичних досліджень Кізлера в сприйнятті, над якими він інтенсивно працював в Колумбійському університеті з 1937 року в лабораторії дизайну кореляції.

У співпраці зі студентами Колумбійського університету Кізлер розробив мобільну домашню бібліотеку - перший зрілий проєктний вироб інституту. (Фредерік Kiesler, Доповідь про роботу лабораторії дизайну кореляція, машинопис, Колумбійський університет, Нью-Йорк, 1993).

1942 р. – Пеггі Гуггенхайм попросила Кізлера розробити експозицію своєї галереї в Нью-Йорку для колекції творів мистецтва, яка б продемонструвала нові методи для експонування живопису, графіки, скульптури та інших об'єктів.

В 1944 р. на виставці Національної ради американо-радянської дружби в Москві. Від імені Американської асоціації архітекторів комісаром був призначений Кізлер. Спираючись на попередні дослідження він представив перетворення символічної форми виставкового елемента на конкретний прилад для читання. Ці ескізи ілюструють процес біонічного формоутворення - появи тварин і частин людського тіла, які мутують в аморфному вигляді несучої системи або, здається, розвивають його. Але ці

розробки не були використані на виставці, виставкові експонати були представлені в традиційній системі експонування.

1947 р. - Bloodflames 1947, Хьюго Gallery, Нью-Йорк. У виставці, розробленій Кізлером, брали участь художники, такі як Девід Хейр, Аршил Горки, Роберто Матта і Исаму Ногучи. Використавши барвистий дизайн стін Кізлер перетворив невелику галерею в, здавалося б, нескінченний простір континууму. Нова реальність пластичних мистецтв проявилась як кореляція фактів, які не засновані на сприйнятті п'яти почуттів, а й враховують психологічні аспекти (Kiesler, F., 1947, p.13).

В 1950 р. Кізлер представив модель Нескінченного Будинку в Kootz Gallery, Нью-Йорк. Це була перша тривимірна модель Нескінченного будинку. В 1950 р. Кізлер спробував сформулювати свою концепцію Нескінченного будинку в кількох текстах, моделях, кресленнях і планах. В них були представлені інтер'єри та їх функції, а також світловоди. Такий будинок був набагато економічнішим, ніж звичайна будівля, тому що його об'єм не формувався з окремих кімнат. Постійно наповнений світлом, що відбивається від вигнутих поверхонь, світло примножується і зменшується, якщо є потреба бачити лише окремі речі, які дають фізичну інформацію в широкому діапазоні (Kiesler, F., 1950).

Приблизно 1950 р. – З'явилися «Галактики» Кізлера. Вони виражають синтез живопису, скульптури та архітектури. Кізлер розглядав різні види мистецтва, а також підкреслював зв'язок художнього твору в просторі і глядача. Принципи корреалізму стали основою для розвитку «Галактик». «Галактики» складаються з декількох забарвлених одиниць, які відокремлені одна від одної в проміжках часу. Вони показують спробу живописом відтворити ілюзію реальності, замість того, щоб зрозуміти реальність; замінюють особливий образ за допомогою декількох взаємопов'язаних зображень ідей, що можна прочитати всередині. Сила, що поєднує всі

елементи, це не перспективна структура, а сам спостерігач. Кожен, хто буде проходити повз образу, викликатиме силу кореляції (Kiesler, F., 1966).

1957 р. - З'явилася World House Gallery, Нью-Йорк. Кізлерівська концепція Нескінченного будинку була частково використана при реконструкції деяких номерів готелю «Carlyle» - готель у галереї. З архітектором Арманом Філліпом Бартосом він розробив кімнати, де всі конструктивні елементи зливаються воєдино - підлога, стеля, стіни. Ця конструкція може бути використана в якості найшвидшого створення інтер'єрів Нескінченного будинку. В січні 1957 р. два поверхи галереї були відкриті з виставкою «Боротьба за нову форму».

В 1959 р. був заекспонований Нескінчений будинок в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку. Нескінчений Будинок в масштабі 1:1 не був реалізований. Однак, МоМА в 1960 р. у виставці «Visionary Architecture» представила велику модель Нескінченного будинку. Це суть архітектурних і теоретичних концепцій Кізлера, розроблених в останні роки. На думку світової наукової спільноти та преси він заслуговує належної уваги. Таким чином, розроблений ще в 1925 р. будинок – це певне місто в просторі, архітектурна ікона. Нескінчений будинок називається нескінченим, тому що всі кінцеві точки зустрічаються знову і знову. Існуюча безкінечність подібна до організму людини. Він не має ні початку, ні кінця. Нескінчений будинок є більш чуттєвим, більш схожим на жіночий організм, ніж чоловіча архітектура з її кутами і ребрами (Kiesler, F., 1966).

Етапи еволюції Нескінченного будинку Кізлера:

- 1925 р. – зародження ідеї нескінченного простору та її реалізація в образі житлового будинку;
- 1933 р. – створення SpaceHouse для меблевої компанії в Нью-Йорку, який продемонстрував етап переходу від прямокутної до біоморфної форми;
- 1950 р. – демонстрація першої тривимірної моделі Нескінченного Будинку в Kootz Gallery в Нью-Йорку;

- 1957 р. - поява World House Gallery в Нью-Йорку яка продемонструвала використання кізлерівську концепцію Нескінченного будинку при реконструкції деяких номерів готелю «Carlyle»;

- 1959 р. – демонстрація макету Нескінченного будинку в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку;

- 1960 р. - МоМА представила велику модель Нескінченного будинку на виставці «Visionary Architecture» з метою продемонструвати суть архітектурних і теоретичних концепцій Кізлера останніх років творчості.

У 1961 р. з'явився Універсальний театр. Універсальний театр за формою і змістом дотримується концепції «нескінченного простору». Кізлер свідомо вводив технічні та естетичні новації для задоволення мінливих потреб сценічного простору. Багатофункціональна структура обумовлена дотриманням принципів корреалізму, що створює гнучкість просторової конфігурації при його використанні.

Починаючи з 1962 р. в творчості Кізлера домінує скульптура. В останні роки життя скульптурні експерименти для Кізлера набували все більшої значущості, оскільки його робота була зосереджена в основному на тому, як вони пов'язані з навколишнім простором. Кізлер мав намір розробити різні елементи, як взаємозалежні одиниці, не втрачаючи при цьому вплив кожного з них. Так Кізлер перевіряв, як посилюється в мистецькому середовищі концепція, яка вплинула на його попередні виставкові проекти. Спільне і розширене сприйняття простору і мистецтва монументальної скульптури «Буцефала» (ім'я коня Олександра Великого) залишається незавершеним, як і остання спроба реалізувати ідею Нескінченного будинку. За Кізлером «Традиційний витвір мистецтва, будь то картина, скульптура або архітектурний твір, не більше, ніж ізольований об'єкт споглядання, він повинен бути розглянутий в контексті розширеного навколишнього простору. Середовище також важливе, як і об'єкт, можливо, навіть більше,

тому що об'єкт відчуває навколишнє середовище, реальність навколишнього середовища відчуває об'єкт» (Kiesler, F., 1965).

1964 р. – Кізлером створений «Грот для медитації». Кімнату для медитації Кізлер спроектував для нової спільноти «Harmony». В якості символів ними були обрані: оболонка, що пов'язана з жіночим початком, та риба як елемент традиційної християнської іконографії. Грот для медитації представляє собою збалансований, автономний фрагмент космосу, його функції та значення виражені в природному середовищі.

В 1965 р. – Кізлер закінчив будівництво Храму Книги в Єрусалимі. Храм Книги став єдиною великою будівлею символів. Фредерік Кізлер на цьому об'єкті співпрацював з архітектором Арманом Бартошем. Предметом теоретичного дискурсу, який Кізлер представив в Храмі Книги, не в останню чергу через замикання взаємодії символічної форми та структурної конструкції, є завжди нові перспективи і способи інтерпретації твору.

За роки творчої діяльності Кізлер сформував дві найголовніші концепції – нескінченного простіру та безперервного руху (еволюції).

Були виокремлені періоди найбільш активної творчої діяльності Ф. Кізлера (див. додаток В, табл. 8) та географія його творчості (див. додаток В, табл. 9).

Концепція життя стала для Кізлера і основою його проектної та навчальної методики.

«Жити» в розумінні Кізлера - це не проста фізіологічна функція задоволення потреб, але це мистецтво, правила якого потрібно шукати і розуміти. Це чудовий урок від Кізлера. Потреби не є статичними, але вони розвиваються з розвитком особистості людини. Життя - це мистецтво, яке треба стимулювати і розвивати з мінімальною взаємодією ядра сімейного життя, складеного екологічною системою «Дім + робоче місце». Починаючи з індивідуального жесту, мова - це «нескінченна» драма, яку символізує Нескінченний будинок, адекватний за своїм сценарієм нескінченному між

землею і небом. Саме в такому сценарії і полягає техніка відчуженості міського бренду сучасної промисловості – він повинен трансформуватися відповідно до ритмів і циклів біосфери (див. додаток В, табл. 10).

Проблема життя також стосується його театральних робіт. Кізлер мав намір свій перший проект для Нескінченного театру, що датується віденським періодом (до 1923 р.), зробити першим прототипом Нескінченного Будинку. На протязі всього життя Кізлер експериментує в різних мистецьких сферах, при цьому завжди поєднує сенс експериментів з дією та змістом.

Корреалізм / корреляція – загальний підхід до роботи.

Дослідники вважають, що Кізлер, обрав термін «корреляція» з огляду на теорію опису морфології рослин та тварин Геддеса, яку він навів у своїй книзі «Еволюція» (1911 р.). Глава Геддеса на тему «Варіації та Спадковість» була присвячена дослідженню історії та теорія корреляції, яку Е.С. Рассел істотно розвинув в своїй роботі «Форма та функції». Кізлер зробив копію «Еволюції» в його бібліотеці, а згодом його студенти переписали роботу «Форма та функції» в лабораторії проектування-корреляції. Аналогічно Расселу, Кізлер використовує корреляцію для опису практичного застосування структурної форми до тілесної функції, де будується сукупне ціле по відношенню до його частин (див. додаток В, табл. 11). Корреляція стала важливою темою в архітектурі в 30-х рр. після Бакмінстера Фуллера, який написав вступ до другого випуску журналу «Укриття» у 1932 р. Для Фуллера ідея корреляції найкраще за все описувала взаємозв'язок та наступність між робочою практикою та дискурсами групи Associates Structural Studies Associates (SSA), до складу якої входив Кізлер. Кізлер розробив дослідження корреляції, до якого слід залучити архітектуру в її стосунках з людськими тілами і навколишнім середовищем.

Корреалізм був неологізмом Кізлера по відношенню до кореляції. Кізлерівський корреалізм дав наукову основу для побудови архітекторами

життєздатних технологічних середовищ та застосування до всіх можливих конструкцій продуктів (починаючи від «сорочок до притулку»), які могли стати «складовими частинами всього середовища». Кізлер вважав, що кореляція між природою, тілами та побудованим середовищем може бути змодульована за законами молекулярної взаємодії між природними та штучними організмами та системами, де реальність і форми були просто «видимими» характеристиками, що постійно мутують.

Будь-які відмінності між предметами і елементами є дифузними продуктами постійного обміну молекулярних сил, що діють в часі. Час є досить важливим для кореалістичної практики. Кізлер заявляє: «Час - єдиний опір до наступності. . . що зберігає матерію (світ) разом». Рух у часі чинить опір статичній формі; це створює безперервні динамічні відносини між тілами і навколишнім середовищем. В часі зрештою все стає мережевим, реляційним та безперервним.

Корреалізм як наука та біотехніка як метод, стверджував Кізлер, полегшить виробництво загального середовища. Ефекти художньої роботи забезпечують «єдиний архітектурний принцип» для дизайну, який, за словами Кізлера, міг досягти «Часово-космічної безперервності». Вважаючи свою теорію інноваційною, Кізлер запатентував слово «Корреалізм» у 1939 р., доповнюючи його рукописом «Про Correалізм і біотехніку». Відредагована версія рукопису була опублікована в архітектурному журналі у вересні 1939 р. поряд із зображеннями автора та Езри Столлер з Мобільного дому-бібліотеки, побудованого протягом другого року існування лабораторії Кізлера (див. додаток В, табл. 12).

2.2. Сценографічна основа життя та творчості у філософії Ф. Кізлера

Досвід Кізлера як вчителя розпочався в Нью-Йорку в 1926 р., як інструктора зі сценографії. Після поїздки до США, метою якої була

презентація нового європейського театру авангарду американській аудиторії в рамках Міжнародної театральної виставки (Нью-Йорк), Кізлер заснував Бруклінський міжнародний інститут театрального мистецтва з колегами: княгиней Norina Matchabelli (Maria Carmi) та Dr. Bess Mensendieck. Разом вони побудували «лабораторію сучасного періоду». Школа мала три відділення: психологічне, наукове та художнє (Archives of American Art, n.d.; *New York Times*, 1926).

Кізлер працював в інституті протягом незначного часу, але цей досвід справив величезний вплив на його розвиваючу педагогіку. Для того, щоб навчити учнів контролювати свої зовнішні вирази, Matchabelli зверталась до теорій психоаналізу та самонавіювання, що знайшло відображення в акторських програмах інституту. Вона вважала, що мистецтво – це певне «співвідношення» між мозком, душею та тілом, за допомогою моделювання через мистецтво тренування, де «вроджений несвідомий талант» можна навчитись застосувати «свідомо» (*Kiesler Archive*, n.d.). Здатність організму виражати афекти була загальнодослідженою темою на її курсах. Коли вони працювали разом, Matchabelli надала Кізлеру можливість обширного читання матеріалу в галузях психології і сприйняття, крім текстів про електрику, магнетизм, циклічну теорію, простір-час та послідовність Вальтера Рассела, Ейнштейна та ін. (Archives of American Art, n.d.; Kiesler, L., 1983; Russell, W., 1926).

Розширення універсальних принципів дегенеративної та регенеративної енергетичних сил - балансування в драматичних станах комфорту та дискомфорту - стали потужними темами, які Кізлер буде розвивати аналогічно схемі роботи Mensendieck.

Як американець, який вивчав скульптуру в Парижі та медицину в Цюриху, щоб стати «скульптором людської плоті», Mensendieck був провідним авторитетом з наукової фізичної культури, що стосується анатомії людини, біології, ритму, руху та танцю (*Kiesler Archive*, n.d., p.12). Її

дослідження, які вона щодня викладала в інституті, були спрямовані на активізацію людського організму шляхом боротьби з несправними звичками та перекваліфікацію структури тіла для виконання інтелектуальних жестів і витончених рухів. «Для того, щоб висловитись, вроджений несвідомий талант стає свідомим», - сказала вона в якості пояснення учням при навчанні аналізувати рухомі тіла, щоб визначити, як найкраще виразити себе автономно (*Kiesler Archive*, n.d., p.8).

При дотриманні того, що «контроль за обмеженням та обсягом руху в космосі» створили «красу сілуету» та «економію енергії» щоденними жестами, Mensendieck демонстрував своїм учням через навчання та вправи, як оптимізували їх тілесні дії (Mensendieck, В.М., 1931, p.33; Veder, R., 2010). Її робота була зосереджена на «пружній» здатності суглобів і м'язів слідувати «фізіологічному ритму» (*Kiesler Archive*, n.d., p.8; Mensendieck, В.М., 1931, p.104-105).

XX ст. ознаменувало цікавість до звичок, пов'язаних з людською діяльністю, які досліджувались у Бруклінському театральному інституті: від дослідження вимірюваних дій до аналізу якісних умов, наукового дослідження людського сприйняття, думок, почуттів та вчинків, керуючись своїми сучасними поглядами. Вивчення людських тіл відбувалося за їх здатністю співіснувати як організми в середині поля, що розвивається. Інститут Брукліна проводив дослідження гнучких можливостей розуму та тіла, що дають можливість пристосуватися до мінливих умов навколишнього середовища.

Пізніше Кізлер використав результати цього дослідження в сценографії (див. додаток В, табл. 13). Він викладав художні сценічні практики в інституті з 1926 по 1927 рр. і продовжував читати лекції в інших мистецьких та театральних установах в Нью-Йорку наступні кілька років, поки не прийняв постійну посаду менеджера та сценічного режисера в Джуїльарді, в музичній школі. Там він працював з 1934 по 1957 рр.

В Джуїльярді Кізлер створив свій, напевно, перший біоморфний дизайн - оперні постановки для Helen Retires George Antheil та John Erskine (1934 р.)

Дизайн Кізлера складався з серії фанерних екранів у формах, відповідних до рухів тіла акторів, що грають привидів загиблих героїв воєн. Helen рухалася навколо героїв, одягнених у чорне з відбиваючими лініями і точками на руках, суглобах і ногах, подібні до тих, що використовував Étienne-Jules Marey в дослідженнях хронофотографії. Кізлер досліджував художній потенціал експериментів Марєя. Вивчаючи рух людини, жести та ритм через рух часу, Кізлер почав стилізувати свої сценічні конструкції, використовуючи фігури, що характеризуються людськими формами. Для Кізлера співвідношення костюмів та сценічних декорацій із органічними ритмами рухомих тіл підтримували вивчення архітектури, як раніше було у Oskar Schlemmer і Moholy-Nagy в Bauhaus.

Пізніше Кізлер на архітектурному форумі запропонував розглядати дизайн сцени з позиції перформативних критеріїв, що розвиваються протягом усієї драми п'єси (American opera designs, 1942, p.16).

Театр - це не статична пропозиція, а театральна архітектура. Як уявляв Кізлер, вона не мала на меті бути постійною чи закріпленою. Для нього була розроблена сцена, що відповідала ритмам та рухам акторів і глядачів. В 1935 р. в Metropolitan Opera for In the Pasha's Garden by John Seymour and Henry Tracy Кізлер створив спіральну платформу, подібну до його космічної сцени 1924 р., щоб стимулювати акторів безперешкодно оточувати простір, майже автоматично, за спіральним нахилом.

Кізлер намагався створювати середовище, що мотивує людські дії, обумовлює конструкції його театру. Протягом усієї своєї кар'єри він шукав можливості експериментувати з архітектурою, яка б відповідала на перформативні події (див. додаток В, табл. 14).

Arnaud, відомий в той час в освітніх колах Нью-Йорка, запропонував Кізлеру співпрацювати в роботі над новим курсом сценічного дизайну в Колумбійській школі архітектури, яка була заснована восени 1936 р. Кізлер скеровував своїх учнів на планування та конструювання наборів та костюмів, які були використані для двох оперних вистав, поставлених в Juilliard того ж року. Його курс був добре сприйнятий. Кізлер продовжував викладати сценічний дизайн в Колумбійському університеті, також йому було запропоновано заснувати лабораторію Корреляції дизайну.

2.3. Лабораторія корреляції дизайну Ф. Кізлера як теоретична база проектного дизайну

Проектно-дослідницька лабораторія Кізлера були унікальною педагогічною розробкою. Вона зберігає свою актуальність і в нинішніх умовах, хоча і була створена в 40-х рр. XX ст. На Конференції з координації Дизайну, що проходила в Мічиганському університеті 8 березня 1940 р. Ф. Кізлер заявив: «Основна мета архітектурної освіти - навчити учнів мислити самостійно» (Emerson, W., 1940; Strang, A.J., 1940). Заяву зустріли приголомшливою тишею, оскільки Кізлер запропонував радикальний відхід від підходів до навчання, яких дотримувались його колеги - Вальтер Гропіус, Ласло Мохой-Надь та Еро Саарінен, які схилились до викладання ручного навчання, матеріальних знань та універсальних принципів дизайну. Кізлер, на відміну від них, підтримував навчання студентів з використанням широкого наукового підходу до проблеми через інноваційну лабораторію дослідження, що сприяє появі нових режимів незалежності та творчості мислення. Не зацікавлений в навчанні студентів методам акричного дизайну, що просто підтримував статичні стандарти та прийняті ідеали, Кізлер навіть мав сміливість запропонувати студентам- архітекторам уникати

копіювання сучасної європейської архітектури так само гаряче, як наполягали модерністи уникати копіювання історичних стилів. Комітет конференції, до складу якого входили Уеллс Беннетт, декан Коледжу архітектури та дизайну Мічиганського університету; Джозеф Гуднут, декан Гарвардської вищої школи дизайну; Вальтер Беерман, директор Каліфорнійської вищої школи дизайну в Caltech, одноголосно прийняли бачення Кізлера як новий перспективний напрямок освіти в архітектурному та промисловому дизайні.

Зустріч в Ен-Арборі стала серйозною спробою створити нові засади фундаментальної освіти для архітекторів та промислових дизайнерів в США. До 1930-х рр. американські архітектори зазвичай отримували офіційну освіту через мистецькознавче навчання в університетах, поєднання теорії та практики в політехнічних установах, або через образотворче мистецтво в академіях. З напливом європейських емігрантів до Америки під час Другої світової війни, архітектурна освіта розвивалася на основі використання широких навчальних програм, в складі яких координувались технології та теорії образотворчого та прикладного мистецтва, будівництва, ремесел. Сучасні європейські підходи до архітектурної освіти, особливо це стосується освіти, сформованої Вальтером Гропіусом в Баухаузі, були застосовані найпрестижнішими установами США.

Конференція в Ен-Арборі послужила певним поштовхом для найвидатніших прихильників сучасної дизайнерської педагогіки. Хоча Кізлер був в той час в освіті маргінальною фігурою, його акцент на архітектурній розвідці, процесах та методах дослідження при навчанні навичкам, технікам та вегетативним процедурам мали величезну цінність. Леопольд Арно, декан Колумбійської Університетської школи архітектури запросив Кізлера взяти участь у конференції через його інноваційні методи навчання. Як запрошений професор Колумбійського університету з 1936 р., Кізлер уникав формального підходу, як правило, породженого в архітектурних школах

шляхом адаптації студійного середовища до інтенсивного науково-дослідного. Використовуючи мультидисциплінарний підхід у тому, що він назвав своєю лабораторією, Кізлер розширив роль архітектурної освіти в різноманітних галузях знань. Кізлер та його учні займалися історичними, теоретичними та технічними дослідженнями для формулювання варіацій дизайнерських рішень. Вони вивчали результати тематичних досліджень, читали філософські наукові тексти, аналізували взаємозв'язки планування та створювали працюючі прототипи. Через різноманітні та інтенсивні пошуки, Кізлер спрямовував своїх студентів до розробки інноваційних стратегій організації та дослідницьких процедур щодо винайдення та випробування нових модульованих систем для масового виробництва.

Розроблена для експериментів у практичних системах побудови технічна лабораторія слугувала альтернативним навчальним курсом до основної навчальної програми випускників студії архітектури, яка вела до отримання звання магістра наук з архітектури (Rohdenburg, T., 1954).

Курс за своєю суттю був мультидисциплінарним. Проходження цього курсу було можливе для кандидатів з усього університету. В перший рік роботи лабораторії Кізлер відібрав одного учня зі Школи архітектури та трьох студентів поза кафедрою: з промислового дизайну, з мистецтва, з соціології. Кізлер розділив весь процес навчання в лабораторії на наступні смислові частини (див. додаток В, табл. 15):

- лекції з теорії;
- методи дослідження;
- методи графічного представлення;
- планування моделі та практична робота в лабораторії.

Паралельно зі своїми лекціями Кізлер презентував фільми з фізики, антропології та біології. Крім того, студентам додатково викладали факультативний курс з архітектури під назвою «Морфологія дизайну», до складу якого входили лекції про взаємозв'язок форми, функції та структури в

природі та у будівництві різноманітних споруд. Дослідження, представлені в еволюційній ретроспективі, потім були зведені до структурування форми і функції як у природі, так і в техніці на основі практичного лабораторного експерименту (Kiesler, F., 1937; Kiesler, F., 1940).

В своєму першому звіті «Про лабораторію кореляції дизайну» Кізлер пояснив обрану для опрацювання тему. Він ввів у студію практичну проблему зберігання книг в домашніх умовах: «Я обираю . . . [цю] тему, тому що всі знайомі з нею, і яка, ймовірно, втратила свою перспективу. Одна з головних наших цілей у лабораторії - це навчитися бачити повсякденні події свіжим поглядом і розвивати через це все більш критичний для нас сенс довкілля» (Kiesler, F., 1937).

Критичне вивчення повсякденного життя було важливим на шляху до визначення повсякденних звичок, на основі яких Кізлер сподівався отримати нове уявлення про дизайн знайомих предметів. Він запропонував вивчити діалектику «Біотехніки» як відносин між людиною та оточенням, або, як він описав це, «взаємозв'язок тіла з навколишнім середовищем: духовний, фізичні, соціальний [та] механічний» (Kiesler, F., 1934).

В своїй лабораторії Кізлер організував завдання та лекції для вивчення того, як архітектура може впливати на просторове сприйняття та координувати характеристики через зір і дотик. Студенти навчалися використовувати результати дослідження часового руху (описані наприкінці XIX - початку XX ст.) у формуванні методології проектування, що включає до себе урахування змін різноманітних психологічних та фізіологічних параметрів. В лабораторії були винайдені нові способи модулювання штучного середовища у відповідь на численні просторові характеристики тіл в русі. Розроблені форми були «еластичні», мобільні, гнучкі, що здатні розширюватись і стискатись для виконання декількох житлових завдань. В лабораторії Кізлера акцент був зроблений на дослідницькій культурі, що зацікавлена у використанні людського сприйняття та поведінки з метою

сприяння створенню нових систем виробництва та освітніх моделей, які цікавлять вивчення масової поведінки, зорових та тілесних афектів, чуттєвих систем, реляційних органічних структур.

В перший рік роботи лабораторії переважно проводили впровадження кореалізму та біотехніки в роботу студентів. Також робились загальні дослідження з вивчення варіації та спадковості в біології. Крім того, доктор Олександр Менший, доктор Джин Вельтфіш і доктор Роберт С. Лінд з Колумбійського Університету проводили лекції з антропології та соціології. Прагнути навчити учнів думати як він, Кізлер, сподівався кинути виклик архітектурним інтересам з широким інтелектуальним впливом, які оточували дослідження еволюційної практики, що стосується дизайну.

На другий рік програми Кізлер ініціював декілька дослідницьких робіт зі своїми учнями, що стосувалися проблеми зберігання книг в будинку, яке дало прагматичні результати. Його учень Давид Тьюкі розпочав роботу зі складання графіків та замальовок нових ідей космічної економіки, матеріалів, кондиціонування та захисту від пилу. Він також вивчав каталоги з виробництва стеків від Snead and Company та Shaw-Walker, а також каталоги металевої оргтехніки від GF. Кізлер змусив Тьюкі, Олдена Томпсона та Рональда Кауфмана завершити обговорення проблем зберігання книг у будинку (Kiesler, F., 1938, p.1-2). Студенти проаналізували декілька планувань квартир та будинків «еластичних» просторових конфігурацій з безперервним вбудованим меблюванням, як задумав Річард Нейтра та інші (Kiesler, F., n.d.e). Потім він попросив студентів скласти звіт про дослідження принципів зберігання знайденої у J.W. Кларка книги (Карпаччо «Бачення св. Августина») з метою вивчення «психофізіологічної сукцесії (лат. наступність, спадкування) від оптичного тактилізму до ручного тактилізму», необхідного для встановлення контакту з книгою (Clark, J.W., 1901; Papapetros, S., 2009, p.249; Student Report, n.d.a). Сюди входили дослідження зберігання книги (в обгортці), окрім обстежень прогресування

від зору до дотику (тобто від ока, до хапання, до руху стопи), що бере участь у процес закріплення книги.

Завдання Кізлера базувалося на аналізі відповідних історичних, технічних та виробничих досліджень та проведенні свого сучасного наукового дослідження для вивчення взаємовідносин організму з природним та штучним середовищем.

Вивчаючи просторовий вплив апперцепції на зорові та тактильні звички користувача, Кізлер ініціював серію експериментів, що були описані як «дослідження циклу контактів» (Student Report, n.d.b). Студенти уявляли і записували досвід бачення та отримання книги з того, що вони зрозуміли. Вони передбачали рух навколо приміщення в різних сценаріях. Потім вони створили діаграми руху та часу, діаграми віртуального та звичного досвіду у просторі.

Тимчасова діаграма, створена студентами Кізлера, фіксувала людські звички. Ці дослідження входили до позитивістської програми для вивчення організму та його звичок. Студенти науково спостерігали, розсікали, кодифікували та записували тіла, що рухаються, уявляли та перевіряли межі просторових конструкцій та їх організацію. Додавши до цих досліджень цикл контактів, Томпсон розпочав серію наукових досліджень в «сучасному методі вимірювання» - втома»; він накреслив біоелектричні системи спостереження за сенсорними, центральними та руховими нервовими імпульсами (Kiesler, F., 1938, p.2; Student Work/Plates, n.d.). Метою цих біотехнічних досліджень було - виявити напругу в м'язах між фазами скорочення і розслаблення. Вивчаючи, наприклад, розроблені делікатні електричні інструменти в університеті Чикаго Кізлер запропонував виміряти м'язи напругою. Тонкі дроти, що ведуть безпосередньо від м'язів тіла до приладу запису, який в цих експериментах повинен був використовуватися для вимірювання інтенсивності руху. За допомогою цього дослідження Кізлер намагався визначити, як органи узгоджені між собою та як вони

втомлюються в процесі діставання книги з полиці. Потім він поєднав ці дослідження вимірювання неузгодженості з інформацією, отриманою від вивчення дихання Франциска Гано Бенедикта 1905 р., та застосував калориметр, намагаючись кількісно оцінити молекулярні процеси в енергетичному балансі, витратах та тепловіддачі. Студенти вимірювали втому та регенерацію тіл від досліджень їх циклу контактів. Ієронімічна бібліотека виготовила розрахунки показників праці в футових фунтах. З цих досліджень Кізлер мав намір отримати прообраз домашньої бібліотеки з позицій енерго- та часової економії.

Щоб підтвердити ці результати студенти розглядали успішні кейси, включаючи циркуляр бюро юридичної бібліотеки Гарварда та кілька прикладів мобільних, гнучких і модульних меблів, що були опубліковані в трактаті про Гурта Герберта Гофмана «Мебель та Даос Мебель» Адольфа Г. Шнека (Hoffmann, H., 1934; Kiesler, F., n.d.b; Kiesler, F., n.d.d; Schneck, A.G., 1929).

В усіх цих дослідженнях Кізлер та його учні надавали особливу увагу вивченню рухомих тіл і систем з метою створення легкодоступних, «еластичних» конструкцій. Дизайн меблів, що вивчали студенти, був заснований на використанні різноманітних механізмів складання та розгортання серії поверхонь на кілька частин і розширенні цих частин. Столярні та навісні системи стали надзвичайно важливими, як і інтерактивне дослідження прямого доступу на пристрої зберігання даних. Кізлер та його учні намалювали кілька діаграм, що супроводжували вивчення тіл в різному русі для використання книг у різний час для різних цілей.

Співвідношення між меблями та рухомим тілом було життєво важливим для проектування. Кізлер стверджував, що будь-які «неузгодження між тілом та деякими частинами навколишнього середовища, зовнішніми або внутрішніми, можуть погіршити працездатність організму», що призводить до підвищення фізичного опору, незбалансованому здоров'ю і, в крайньому

випадку, якщо це не просто абсурдний випадок, прогресія від втоми до смерті (Kiesler, F., 1939, p.12-14). Кізлер пояснював, що архітектура - це інструмент для контролю за фізичним та психічним здоров'ям людини, його породженням та регенерацією. Він вважав, що вирівнювання архітектури тілом гарантувало би гармонійну та збалансовану взаємодію між людством та його технологічним середовищем. Координація між тілом та його оточенням створили б здоровий обмін силами, що дозволило б пом'якшити фізичні та психологічні порушення, забезпечуючи захист від втоми (профілактика) та полегшення втоми (лікування) (Kiesler, F., 1939, p.65-66).

Таким чином, архітектура функціонує як генератор для особи, захищаючи та поповнюючи енергетичні сили; це повинно слугувати для підживлення як фізики, так і психіки мешканця, координувати звички щоденних дій на молярному і молекулярному рівнях. Кізлер стверджував, що при користуванні кріслом він накопичує його енергію, додає її до своєї. При використанні стільця – поглинає його (Kiesler, F., n.d.c).

Псевдонаукові теорії передачі енергії між технологією та корпусом, розташованим в постійно мінливому, пристосовуваному полі, запропоновано Кізлером як стан чистого автоматизму, де технологічна поверхня еластичної конструкції модульована в реакцію організму на контроль рівноваги і підтримання міцного здоров'я.

Здоров'я хвилює архітекторів хоча б з тих пір, як Вітрувій наголосив на будівництві в здоровому кліматі. Для Кізлера наука з її новими технологіями могла б використовуватися для забезпечення більш здорового та продуктивного життя.

Як Менсендік і Мамфорд, Кізлер мав сподівання, що органи співвідносяться з оточенням та формують вічні симбіотичні відносини. Там, де Менсендік систематично вчив тіла рухатися з природною еластичністю відповідно до різних ситуацій - забезпечення тривалої «краси» і здоров'я - наукове дослідження органів Кізлера спрямоване на проектування та

випробування меблів, яка рухатимуться у співвідношенні до еластичності тілесних дій (Mensendieck, В.М., 1931, р.293).

Де Мамфорд вважав координацію між людськими потребами, тілесними бажаннями та машинним забезпеченням органічним суспільством колективного господарства та дозвілля, без соціальних відмінностей, Кізлер очікував, що архітектура покликана розчинити предметно-об'єктні відносини між органами та їхнім оточенням на молярному та молекулярному рівнях для відновлення енергії жителів та полегшення щоденної напруги від стресу.

Для Кізлера, Менсендіка та Мамфорда, безперервність комплексу кузова-машини в його оточенні при забезпеченні тілесного контролю полягає у справі забезпечення хороших форм та продуктивного здоров'я.

Для забезпечення побудови здорових та продуктивних біотехнологій Кізлер використовував дослідження часового руху, аналогічного тому, що був винайдений Мюбріджем і Марсєм, пізніше вдосконалений Фредеріком Тейлором та Генрі Фордом. Однак, на відміну від практики фордистів, яка намагалася формувати орган з урахуванням спеціалізованих вимог ефективної технологічної, механізованої робочої сили, Кізлер прагнув розробити «варіації технології», які можуть адаптуватися до потреб еволюційного процесу соціально-економічних змін. «Від дефіциту до ефективності» - Кізлер визначив «фактичні» потреби не як прямий стимул до технологічних та соціально-економічних змін, він зауважив, що потреби не є статичними: вони розвиваються (Kiesler, F., 1939, р.64).

Кізлер запропонував органічну архітектуру живої машини (а не машини для життя), яка може моментувати своєчасний рух суспільних і тілесних звичок. Кізлера не цікавила функціональна статична архітектура, де тіла напружуються рухатися в нерухомому навколишньому середовищі, але натомість його зацікавила біотехнологічна архітектура, що перекладає напругу від людини на інструменти. Кізлер прагнув використати технологію залучення органів до дії з метою створення збалансованої обстановки

затишку та дискомфорту - розслаблення та напруження - скорочення та розширення у співвідносному часово-просторовому континуумі.

Мобільний дім-бібліотека була його спробою досягти цієї мети (див. додаток В, табл. 16). Проект був розроблений в період 1937-41 рр. в Колумбійському університеті в Нью-Йорку разом з групою студентів. Мобільний дім-бібліотека був побудований професіональним виробником за погодженням зі студентами Кізлера - Бартосом, Тьюкі, Кауфманом та Томпсоном. Він видався гнучким і пристосованим до різних користувачів. З розмірами полиць до 15 дюймів та кутовою формою бібліотека могла вмістити більше типів книг із різноманітними композиціями. Кожен пристрій міг обертатися на 360 градусів і легко регулюватися і переміщуватись в просторі. Додаткові одиниці могли бути поєднані в одну систему, або бути рознесеними. Будинок-бібліотека був розроблений для фізичного залучення тіла до дії.

Три типи стиків були розроблені на замовлення для досягнення різноманітних дій. Трубчаста система виконана як хромована сталева конструкція с телескопічним розширенням, що дозволяє створити більше місця для додаткових одиниць. Одиниці можуть бути складені в сукупності - в штабелі поруч одна з одною, плоскою до стіни або плаваючою в просторі круговою колісною доріжкою. Крім того, як зазначив Кізлер, «проектуючи кожен одиницю бібліотеки - як і загальну збірку - відповідно до фізичних обмежень людини», досягається зменшення навантаження на користувача до мінімуму (Kiesler, F., 1939, p.71).

Для оптимізації виробництва з метою майбутнього налаштування масового виробництва, студенти в табличному та графічному плані враховують вимоги доступності поряд із дослідженнями циклу контактів (Thompson, A., 1938).

Рух у часі був розроблений у фізичну конструкцію тектонічного тіла як тимчасова структура, виготовлена для зберігання книг, або, в майбутньому,

мікрофільм, телебачення, оптофоніка чи будь-який інший тип нових медіа (Kiesler, F., 1939, p.68-69). Множинність і тимчасовість були вбудовані в систему.

Не обмежуючись будь-якою позицією для читання, мобільна домашня бібліотека була розроблена для ідеальної підтримки та полегшення декількох форм дослідження та практики читання. Бібліотека не мала централізованого модульного дизайну, який зберігав окремі книги для контролю легкого доступу. Але натомість дозволяється контактувати з різних місць стоячи і сидячи, коли потенційно потрібна будь-яка кількість інформаційних систем. Дизайн ілюстрував відхилення від формування обмеженого індивідуалізованого простіру до більш гнучких модулюючих відкритих систем управління.

Таким чином, дослідницька лабораторія Кізлера займалася експериментами, які підтримували еволюцію, що відбувалися в поведінці чи навчанні людини протягом середини ХХ ст. Як нещодавно визначив філософ Жиль Дельоз - від вивчення та побудови статично-фіксованого функціоналу типології - до винаходу машинних конструкцій, пристосованих до потреби капіталістичного суспільства, що постійно змінюється (Deleuze, G., 1995).

2.4. Теоретичні праці Ф. Кізлера з теорії дизайну та антропології архітектури

Фредеріка Кізлера свого часу називали «маленьким Наполеоном» через зрост і величезні амбіції, але архітектор збирався завоювати світ художніми методами. Ще в роки свого навчання у Вищій технічній віденській школі він почав замислюватися про кардинальну зміну уявлення про звичні дизайнерські та архітектурні простори і форми, надавши їм природності.

Корреалізм - це естетична концепція, розроблена Фредеріком Кізлером в 30-х рр. ХХ ст. Його внесок в теорію дизайну полягає в тому, що він робив акцент не на предметі, їх групах, а на самому процесі взаємодії компонентів з динамічної реальністю, техногенним, природним середовищем і між собою. Корреалізм пропагує ідеї нескінченного простору, багатофункціональних меблів, що трансформуються.

Перший проект Кізлера бів реалізований в 1923 р. Він створив рухливі декорації для постановки «Россумські універсальні роботи» Карела Чапека. Через 3 роки архітектор переїхав у Нью-Йорк, де продовжив розвиток своїх ідей, формуючи авторську корреалістичну концепцію. Вона була протестована на предметах меблів органічної форми, здатних виконувати кілька функцій. В 40-ві роки минулого століття у Кізлера виникли серйозні складності з реалізацією своїх ідей, оскільки вони значно випереджали свій час (див. додаток В, табл. 17).

Візуальний вираз своєї теорії Кізлер продемонстрував в скульптурі «Крилата Перемога» або «Самофракія» (Aprile, J.D., 2016).

При створенні цієї скульптури Фредерік Кізлер як візуально, так і ідеологічно надихнувся елліністичним шедевром Нікою Самофракійською. Кізлер більшу частину своєї кар'єри працював дизайнером театральних приладів та художніх експонатів, а в 1939 р. сформулював важливу модерністську теорію для розуміння взаємозв'язку мистецтва та простору, яку він назвав корреалізмом. Він вважав, що динамічні співвідношення між предметами, довкіллям та людським досвідом у всіх аспектах дизайну повинні бути проаналізовані, оскільки їхні стосунки були частиною постійного духовного процесу, який надав сенс існуванню. Стародавні греки розуміли подібне поняття як центральний принцип своєї релігійної системи. Образи міфічних істот мали божественну присутність, і їх розміщення та відношення до навколишнього середовища утримували силу. Ніка, богиня перемоги, може представляти або торжество взагалі, або конкретну подію,

залежно від контексту. Наприклад, зображення Ніки на Акрополі в Афінах мали означати благо, яке було надане місту, коли воно успішно чинило опір вторгненню Перської імперії на початку V ст. до н.е. Стародавні афіняни вважали, що боги не тільки стояли на їх боці, коли вони воювали, але продовжували підтримувати їх довгий час. Скульптура Кізлера - це модель для повторного розкриття духовного потенціалу мистецтва шляхом посилення на контекст і значення знаменитої Ніки.

Аналіз співвідношень античної скульптури в її початковому та сучасному контексті демонструє, наскільки корисною може бути теорія коррелалізму Кізлера навіть для розуміння античного релігійного мистецтва. Скульптура була знайдена в руїнах святилища на Егейському острові Самофракія французьким археологом-аматором у 1863 р. Зведена на вершині моделі корабельної ноги у верхньому басейні дворівневого неглибокого фонтану, колись Ніка вінчала театр під відкритим небом. Ідеалізована жіноча форма рухається уперед, створюючи низхідний імпульс, який надає фігурі вагу і силу, в той час як природний потік вітру вгору позначається мерехтінням одягу і крилами за спиною. В елегантному древньому вираженні теорії корреалізму Кізлера богиня, здавалося б, підняла духовний досвід людини у святилищі. До 1884 року скульптуру та її основу перевезли до Парижа, де її розмістили на чолі монументальних сходів Дару в Луврі. Хоча сходи виступали як посилення на колишнє середовище, Ніка стала знаком світової сили Франції. Духовна сила, що впливає з інтеграції мистецтва, оточення та шанувальника, була замінена колоніальним оповіданням про завоювання та показ.

Кізлер вважав, що галереї та музеї об'єктивізують та стерилізують художні твори, видаляючи їх із повсякденного життя. Значення вони набули, скоріше, через досвід людей, які з ними регулярно взаємодіяли. Крилата Перемога спочатку була створена для поетеси Рут Стефан, яка встановила її в саду свого маєтку в Грінвічі, штат Коннектикут, у грудні 1963 р. Кізлер

черпав із стародавньої Ніки протилежні сили - тяжіння та опору, у своєму характерному біоморфному стилі, використовуючи густі, важкі складки з бронзи, тоді як маса матеріалу торкається її п'єдесталу так само легенько, як її носок, що лежить на носі мармурового корабля. Густі складки та груба фактура скульптури свідчать про те, що перемога може бути боротьбою - ключовим елементом античної символіки крил Ніки, які, здається, борються з сильним вітром. Невідомо, яке унікальне розуміння скульптури могло бути в приватному, особистому середовищі, але, ймовірно, Кізлер посилається на Ніку Самофракійську, щоб надати додатковий шар символізму, що впливає з новітньої політичної історії античної скульптури.

Зараз на виставці у концертному залі Bass скульптура Кізлера продовжує вести активне життя, надихаючи студентів та учасників концертів на роздуми про боротьбу за перемогу у власному житті. Незважаючи на те, що архітектура концертного залу запрошує відвідувачів поділитися на сцені цілим набором можливостей, м'яга бронза скульптури може нагадувати про боротьбу виконавців, а підняті крила відображають задоволення катарсису, що виникає від перегляду драми. Так само, як присутність Ніки Самофракійської розширило давнє релігійне поклоніння, «Крила перемоги» Кізлера збагачують досвід як акторів, так і глядачів. Виступ може торкнутися лише короткого моменту в житті, але ефект може жити в пам'яті, настільки потужною, як напруга між вагою та рухом.

Розглянемо незакінчену та так і не опубліковану роботу Фредеріка Кізлера «Магічна архітектура: історія людського житла» (Magic Architecture: The Story of Human Housing). В цій роботі Кізлер розмірковував про те, що «у чому б не полягала правда, зі зведенням першої хатини» «в Єдності Бачення [творця] і Факту з'явилася Тріщина» (Kiesler, L., 1983; Russell, W., 1926). Завершуючи роботу над своїми галерейними виставками в 1942 і 1947 рр. Кізлер створював «Магічну архітектуру», щоб міфологізувати власне прагнення домогтися синтезу мистецтва, архітектури і людства з

навколишнім середовищем. Багато архітекторів, що писали про архітектуру, часто зверталися до образів первісної хатини, печери або усипальниці для обґрунтування своїх ідеологічних поглядів (Готфрід Земпер, Карл Боттішер, Карл Шинкель, Антуан-Крізостом Катрмер-де-Кенсі, Ежен Емманюель Виолле-ле-Дюк, Сер Беністер Флетчер, Адольф Лоос і ле Корбюзьє). Тому Кізлер не є винятком (*Kiesler Archive*, n.d., p.12). Вивчаючи різні об'єкти: від гнізд, печер і пірамід до хмарочосів, - він прийшов до висновку, що вибудовуючи штучне середовище, людство створювало собі притулок, що відокремлював людей один від одного і від їх природного оточення. В його уяві «Природа була тотожна Архітектурі» до тих пір, поки людство не «індивідуалізувалося» і не почало пов'язувати «причину і наслідок у часі і просторі» (*Kiesler Archive*, n.d., p.8). У міру того, як люди вчилися розпізнавати відмінності у власному світі, вони ставали все більш «відокремленими» від своєї сім'ї або групи, поки повністю не порвали з будь-якою формою «природної прихильності». Архітектурі, за твердженням Кізлера, доведеться «почекати, поки людство знову не зіллється воєдино зі своїм середовищем, якщо людям взагалі коли-небудь судилося з'єднати свої мрії з реальністю» (Mensendieck, В.М., 1931, p.33; Veder, R., 2010).

На думку Кізлера, був час, коли людство вело автономне, самодостатнє існування без здатності до абстракції: існування, при якому відчуття, якості, почуття й афекти управляли аморфними відносинами, і «інстинкт, інтуїція, зорові образи і думка були злиті воєдино в самій серцевині людського досвіду» (*Kiesler Archive*, n.d., p.8; Mensendieck, В.М., 1931, p.104-105). «Енергія загального походження» пов'язувала воєдино інтелект і почуття, і «плескіт цього потоку» створював ідеальний всесвіт «магнітних полів неймовірного ентузіазму та ейфорії» (*American opera designs*, 1942, p.16). Для Кізлера «все було всюдисущим і віковичним; ніщо не було абсолютно мертвим;» «Час ... відчував простір, а простір - об'єктивізації емоції» (Rohdenburg, Т., 1954, p.38-39). «Існувала тільки ... одна Реальність, і вона

[була] результатом постійного чергування видимого і невидимого, мертвого і живого. Вони проникали друг у друга і залежали один від одного. Всі предмети, всі конфігурації ... відчувалися транспарентно» (Kiesler, F., 1937, р.3-4; Kiesler, F., 1940).

В передісторії Кізлер пише, що природа давала відчуття обгородженого, замкнутого простору: «дерева, каміння, гори, річки, океан и небеса ... все було частиною «притулку» людини», «архітектонікою Великої Структури видимого і відчутного Всесвіту». Природа, що оточує все и вся своєю турботою, яка живить та вигодовує, було провідником людства в просторі чистих почуттів и емоцій. «М'яке і еластичне» (за словами Кізлера), природне середовище «багаторазове обволікало тіло» (Kiesler, F., 1937, р.2). Саме цей стан заглибленості в обволікаюче, безперервне середовище і ліг в основу первісного міфу Кізлера.

Цікавим мистецьким доробком Ф. Кізлера можна вважати його «Галактики» (табл. 18).

Всі оригінали цих робіт частково втрачені, збереглися лише описи та ескізи як доказ, того що ці роботи взагалі існували. Перші галактики представляють собою зображення голів, відділених від тіла («Російський студент», 1908–1910; «Ювелір», 1908–1910) були створені ще до Першої світової війни. Можливо, такий спосіб подання був метафорою розділення думок і тіла, природа яких різна, або це могло означати, що корреальний зв'язок між головою і тілом такий міцний концептуально, що глядач природно відтворить зв'язок між ними. Галактика-портрет М. Дюшана була концептуально найекспресивнішою. Ф. Кізлер обдумував, які частини думок цього сюрреаліста повинні бути відображені в роботі, бо він вважав творіння М. Дюшана великим успіхом. Далі створення «Галактик» пішло двома напрямками. Один продовжував його настінні «галактики», інший – став захопленням простору через скульптуру. Також були змінені в засоби вираження. Для перших на зміну олівцю прийшли чорнило, вугілля, пастель,

а для скульптур – глина, метал і дерево. Матеріали, які легко піддають обробці, визначили його тяжіння до такого ж сміливого мистецтва, як його слова і дії. Він представив нове розуміння простору. Одним із найперших прикладів галактики такого типу є галактика з 19 частин, що була створена у 1951 р.

Наступним кроком стала «Галактика коней», експресія якої нагадує кубістичну. На різних планшетах зображено частини тіла коня, але картина містить в собі багато втілень. Останні роботи стали візуальним дослідженням «Нескінченного будинку» (Янчук, К., 2019а).

Для Кізлера було надзвичайно важливим реінтегрувати суспільство в навколишній простір, тому він запропонував пов'язати мистецтво і науку в єдину будівельну практику. Він стверджував, що в примітивних культурах, «Образності Мистецтва ... [вдалося] загоїти розрив в Єдності людини і природи», тому для сучасного суспільства, прихильного правилам позитивізму, найкращим способом привести людство у відповідність з навколишнім середовищем був би синтез мистецтва і науки» (Kiesler, F., 1934). Таким чином, щоб «знищити перешкоди між мистецтвом і технологіями», необхідно встановити взаємозв'язок між елементами будови - «структурою, технологічної начинкою, меблями, скульптурою і живописом» - сплавивши їх в «органічний синтез психологічних та фізіологічних вимог» людського існування (Kiesler, F., n.d.a). Кізлер відкидав «гігієну функціональної архітектури», сучасних архітекторів, що «очищають будівлі зсередини і зовні від наростів прикрас ...» (Лоз), «людські будинки, перетворені в машину і нічого більше» (Ле Корбюзьє), - тому що така архітектура не здатна була відновити цю єдність, цей синтез (Geddes P. and Thomson, S.A., 1925, p.245-246; Kiesler, F., 1939, p.67). Результатом його дослідження про взаємозв'язки, співвіднесеності дизайну в 1930-ті рр. стала ідея про з'єднання «науки, яка відроджує факт» з «сюрреалізмом, що

відроджує бачення, концепцію», яке дозволило б проектувати безперервні, цілісні світи іманентних почуттів (Mumford, L., 1934, p.353-356).

Кізлер ставив собі за мету залатати розрив між тим, що він називав мріями і реальністю, баченням художника з одного боку і фактом з іншого, адаптувавши для цих цілей свої колишні дослідження людських звичок і перцепцій для приведення чутливого тіла в стан чистого автоматизму у всепоглинаючій атмосфері опосередкованих ефектів. Оскільки, за його спостереженнями, мистецтво виявляє такі перцепції глядача, що здатні впливати на дії людини, він вирішив інструменталізувати мистецтво для створення інтерактивних і імерсивних просторових середовищ, використовуючи оптичні і тактильні техніки для залучення глядача в інстинктивні відносини з навколишнім простором.

Його дослідницькі інтереси в області автоматизму зацікавили сюрреалістів. В результаті Кізлер отримав кілька замовлень на розробку дизайну галерейних виставок, зокрема проекту «Полум'я крові», в яких він зробив спробу побудувати континіум між мистецтвом, глядачем і архітектурним антуражем. Час продемонстрував, що співпраця Кізлера з сюрреалістами в 1940-ві рр. мала величезний вплив на його професійні можливості в області дизайну: він продовжив свою роботу по темі «Магічної архітектури», а також провів ряд наступних досліджень в області дизайну притулків.

Дослідження як метод в проектній роботі Ф. Кізлера

Незважаючи на його часом нелінійний, езотеричний і часто неправильно зрозумілий науковий підхід до дизайнерських досліджень, інноваційні ідеї Кізлера та його методи навчання в Колумбійському Університеті виявилися високопродуктивними. Його лабораторія дослідження в будівництві Мобільного дому-бібліотеки та проектування машини Vision цілком відповідала його інноваційній практиці в галузі виставок, житла, та театрального проектування з 1940-х до 1960-х рр.

Наприклад, машина надихнула на створення кількох оптичних дисплеїв Кізлера для Галереї сучасного мистецтва Пеггі Гугемхайм (АОТС) в Нью-Йорку в 1942 р. Крім того, біотехнічні дослідження Кізлера стосувалися кореляції між кузовами, технологіями та навколишнім середовищем, що досягли кульмінації в унікальній органічній архітектурі кінця 1950-х - початку 1960-х рр. – його Нескінченні проекти будинку та універсального театру.

Лабораторні дослідження Кізлера також відразу вплинули на основні навчальні заклади по всій території США. Уеллс Беннетт з Мічиганського університету був переконаний, що інноваційна модель Кізлера для дослідження дизайну має значні перспективи. Тому провели консультації з Кізлером щодо створення подібних наукових методів для розробки проблем у Мічигані. Cooper Union обговорював питання про відкриття лабораторії кореляції дизайну в 40-х роках.

Вальтер Гропіус з Гарвардського університету в 40-х рр. пропагував наукове вивчення зору та сприйняття, подібне до роботи Кізлера. На додачу, Мохой-Надь запропонувала Кізлеру виступити з лекцією про кореляцію дизайну в Чикаго кілька разів, і Кізлер також отримував подібні запрошення від інших великих архітектурних шкіл.

Найбільш вагомий інтерес до лабораторії Кізлера виявив Джордж Гоу, голова школи архітектури Єльського університету, який в 1940-ті рр. обговорював з Кізлером його новаторський підхід до дизайнерської освіти, а потім запропонував йому розвивати свої дослідження в Єлі в 1951 і 1952 рр.

Зобов'язаний запровадити дизайнерські дослідження в Єльській школі архітектури, Гоу надав можливість Кізлеру відновити свою лабораторну програму з особливою увагою до біотехнічного аналізу. У Єлі Кізлер мав своїх студентів другого курсу, що навчались проектуванню та створенню стільця, використовуючи методи дослідження, подібні до тих, що були розроблені при будівництві Мобільного дому-бібліотеки. Його учень

Бенджамін Б. Дюпон вів детальний опис в зошиті всіх Єльських завдань. До проекту були включені: ескізи розмірів стільця «Фіксовані та змінні» та діаграма «Почуття», за якою спостерігається характер сидіння в випробувальній установці «зі спинкою», відрегульованою на найкраще положення.

Також були зроблені дослідження стоп і гомілок, витягнутих з колінами вгору та перехрещених для найкращого комфорту в спині, проаналізований «Прогресивний контакт дослідження підтримки», що показує кроки від мінімального контакту до повністю розслабленого положення, яке включало лежаче тіло з підтримкою всіх точок втоми. Для останнього завдання було розроблено сидіння з розширюваною м'якою подушкою спини для підтримки декількох положень тіла (Benjamin, B., 1952).

Єльська дослідницька робота ґрунтувалася на дизайні крісла, розробленого Кізлером для галерей АОТС, яке може бути використане для різних цілей - його можна було підняти і перемістити в різні кімнати, необхідні для взаємодії з тілом у декількох положеннях - стоячи або сидячи. Стілець був модульований і перетворений з урахуванням рухів зміщення.

Педагогічною метою Кізлера було не навчати учнів думати про програму та розробку власної креативної ідеї. Вона полягала в тому, щоб навчити учнів мислити критично і незалежно у відповідь на оригінальні дизайнерські дослідження їх професора.

Наприклад, в останні роки роботи лабораторії «Колумбія» Кізлера, студенти розробили декілька незалежних проектів, основаних на ідеях Кізлера: Кауфман розробив гнучку лампу для читання; Бартос почав соціологічне дослідження сім'ї; Флоренція Доу підготувала конспект для розслідування примітивних приміщень для аварійних притулків та ранне житло в Китаї; Паула Манн підготувала бібліографію про кольори; Старк

сконструював недорогу бібліотеку лінійних стін план якої був подібний до моделі лабораторних наук.

Кізлер прагнув навчити студентів використовувати дослідження як метод, щоб вони могли генерувати оригінальні експерименти. Хоча ця форма навчання означає, що студенти розпочинають свої дослідження у відповідь на певну школу думки, це створює постійний діалог між поколіннями, зацікавленими у розвитку нових тенденцій дизайну.

Інноваційні лабораторні дослідження Кізлера кинули виклик нормативним практикам того часу. Його методи навчання, хоча і схожі на методи Чарльза і Рея Еймсів, дивували Джорджа Нельсона та інші суперечливим пропозиціям навіть напочатку 1950-х рр. Тим не менш, Гоу сподівався встановити постійну посаду для того, щоб Кізлер викладав свій семінар з дизайнерських досліджень в Єлі. Але університет визнав філософію та методи дослідження Кізлера такими, що не відповідають більшості освітніх цілей закладу, і його не запросили. Повоєнний клімат вимагав більш простої та практичної підготовки молодих архітекторів з метою вирішення питань потреби в новому житловому та інституційному будівництві, тому методологічні дослідження, що заохочували критичне мислення і ревізії функціональності сучасних прототипів були визнані недоречними.

Школи архітектури не були, здавалося, зацікавлені в навчанні дизайну студентів через дослідницькі навички, необхідні для створення інноваційних та прозорливих ідей, але натомість призначені для навчання студентів практичному дизайну та будівельним навичкам, необхідним для створення прийнятих конвенцій для продукції масового використання (Kiesler, F. and Howe, G., 1952).

Висновки до II розділу

В II розділі розглянуто творчий доробок Фредеріка Кізлера в архітектурно-театральній діяльності. Був врахований загальний контекст розвитку архітектури початку – першої половини XX ст. Акцент зроблений на визначенні зовнішніх, культурно-історичних та особистих біографічних факторів впливу на формування творчих інтересів майстра.

В загальній хронології творчості Ф. Кізлера поетапно відображена творча діяльність майстра. Це дозволило простежити його становлення в різних напрямках професійної діяльності. Головною в творчості Ф. Кізлера постає проблема життя, що знайшло відображення в його роботах. Кізлер експериментував в різних мистецьких сферах, при цьому завжди наголошував на необхідності експериментів з дією та змістом.

Ефекти художньої роботи забезпечують «єдиний архітектурний принцип» для дизайну, який, за словами Кізлера, міг досягти «Часово-космічної безперервності». Вважаючи свою теорію інноваційною, Кізлер запатентував слово «Корреалізм» (1939), доповнюючи його рукописом «Про Корреалізм і біотехніку»: кореалізм він позиціонував як науку та біотехніку як метод.

Ф. Кізлер по своїй натурі, характеру та способу мислення був дослідником. Особливістю його творчості є використання дослідження в якості проектного методу. Всі неймовірні фантазії та концепції майстра мали чітке, логічне підґрунтя, викладене ним в теоретичних працях, перевірене в ході наукових експериментів.

В основу всіх розробок входить експериментальна складова. Новий підхід та спосіб творчого мислення Ф. Кізлера загалом відповідав духу часу, відображав прагнення до поєднання науки та мистецтва, природи та технічних винаходів, що стало ключовою ідеєю всіх його творів.

РОЗДІЛ III. АРХІТЕКТУРНО-ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. КІЗЛЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ ПОЧАТКУ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

3.1. Театральний простір Ф. Кізлера

Інтерес Кізлера до театру був пов'язаний з його концепцією життя як дії, драматичного виробнику сенсу і мови, живого як первинне вираження мистецтва.

Мова йде не про театр у традиційному розумінні цього терміна, а про тотальний театр в тому сенсі, який йому надав авангард, в пошуках символу в його зародженому стані, поза мовою та в жестовій складності. Кізлер схилився до відкритого «нескінченного» процесу символізації, а не визначений і розширений результат - декор дії, щоб зрозуміти земну кулю (див. додаток В, табл. 19).

Гестична складність актора передає сенс абстрактно і символічно, але в той же час вона звертається до метаболізму тіла і матеріальності. Тому Кізлер поєднує інтерес до театру, як досвіду мови, з інтересом до науки, яка, як біотехніка, вивчає виробництво артефактів та матеріальні перетворення навколишнього середовища. Аркуш життя однаково переплітається з символом і матерією, тому цілком зрозумілим є поєднання театру і біотехнології. Це два взаємодоповнюючі аспекти в «нескінченній» драмі життя, що є вічним продуктом для вираження і вічним об'єктом для виробництва.

Предметом процесу інтерпретації виступає не архітектор, а анонімний мешканець, який несвідомо своєю діяльністю проектує ландшафт та довкілля. Щоб створити цей простір, архітектор повинен відчувати акторів, що беруть участь у спробах зрозуміти правила гри. Внесок Кізлера в цьому

аспекті має велике значення, оскільки він демонструє неспеціалізоване прочитання складності; відмову від професійного світу для відкриття експериментальної сторони різних операційних і теоретичних галузей, що сліднують одній керівній ідеї, яка підтверджується в кожному випадку: фундаментальна єдність і нерозбірливість життя і оточення, задумане як прояв життя у фундаментальній єдності знань.

Ніхто не встиг сформулювати утопію перетворюваної стадії в технічному обмеженні часу краще, ніж прозорливий сценограф та архітектор Фредерік Кізлер. Його вхід у пантеон європейського авангардного театру відбувся в Берліні в 1923 році, коли, не маючи досвіду, він створив незвичайну електрооптичну механіку сценографії для дистопічної науково-фантастичної роботи драми Р.Р. (Універсальні роботи Россума). З того, що відомо про набір Кізлера з двох сингулярних фотографій та описових текстів, які залишаються, можна представити масивний об'єкт, поверхня якого складалася із запаморочливого масиву пофарбованих та реальних предметів: електричних машин, металевих форм, дверей та екранів, що відкривалися, колес та шестірнів та інших елементів (див. додаток В, табл. 20).

Театральна будівля «Нескінченний театр» представляє собою сплюснуту на полюсах сферу, в центрі якої кругла сцена. За задумом автора, через відсутність просторових орієнтирів сценічна дія розігрується в реальності (Barr Jr, A.H., 1936, p.144). Цей театр – «структура, вмонтована в подвійну сталеву оболонку і непрозоре з'єднане скло Сцена [...] у вигляді нескінченної спіралі. Різні рівні сполучені ліфтами і платформами. Платформи з місцями, сцена і платформи ліфтів підвішені один над одним. Ця структура – еластична система кабелів і платформ, запозичена від будівництва мостів. Драма може поширюватись і розвиватися вільно в просторі, що підіймається по спіралі» (Kiesler, F., 1930b).

Театральні експерименти Ф. Кізлера в цілому відповідають духу свого часу та новим тенденціям в театральному мистецтві. Всі вони розглядаються

дослідниками як передвісники сучасних театральних перформансів, що використовують цифрові медіа проєкції.

Багата історична спадщина цього феномену налічує вже більше ста років та йде від експериментів Лої Фуллер з відео проєкціями на її прозорий одяг, першої інтеграції відео в театральний перформанс, під час невеликого Берлінського ревію в 1911 р. (Billington, M., 1996). В 1913 р. Валентина де Сен-Пуа (Valentine de Saint-Point). Футуристична танцівниця і авторка «Маніфесту похоті» (1913), створила унікальний танцювальний мультимедійними перформанс в Паризькому Comedie des Champs-Elysees. У цьому складному хореографічному дослідженні любові і війни, виконаному на музику Саті і Дебюссі, фрагменти тексту поеми, світлові ефекти та математичні вирази проєктувалися на кілька матерчатих екранів і стіни (Goldberg, R.L., 2011, p.17-18).

В 1914 р. Вінзор Маккей (Winsor McCay) гастролював по Сполучених Штатах з «Gertie the Dinosaur» (McCay, W., 1914). Стоячи на сцені, в світлі прожектора, з батогом в руках, одягнений в тропічний шолом і довгі черевики, Маккей жестами і словами давав команди динозавру Герті (Gertie) - мовчазному анімованому відео персонажу, що проєктувався на екран, розташований в кінці сцени. Завдяки точній синхронізації за часом, динозавр відповідав на його команди, виконуючи різні рухи. Елементи відеоряду, що дійшли до наших днів, включають в себе зображення Герті, що злиться і огризається в напрямку Маккея. Герті також ловила ротом яблуко, а Маккей в цей час жестами імітував кидок на сцені, використовуючи муляж, який залишав в руці.

Кульмінацією преформансу був рух живого Маккея на сцені по одну сторону екрану, а потім поява його в тому ж місці і такого ж розміру в відеопроекції, де він продовжував рухатися як анімований персонаж. Потім «віртуальний» Маккей вставав на відкриту нижню щелепу Герті, а динозавр піднімав голову, дозволяючи йому перейти на спину. Після чого вони покидають

сцену. Таким чином, один з ранніх прикладів інтеграції відео в театр був також і першим, що використав ідею синхронізації для «обману» і додання відчуття «жвавості» інтерактивного діалогу між виконавцем і медіа твором (Диксон, С., 2007, с.39-40).

В 1920-х рр. відеопроєкцію почали широко використовувати в кабаре і мюзік холах, а виконавці продовжували експериментувати з ілюзорними ефектами взаємодії. Можна згадати про французького ілюзіоніста Хораса Голдіна (Horace Goldin), який жонглював комбінацією реальних і відео об'єктів, а також Роберта Квіна (Robert Quinault), який створив танці, де живий рух був синхронізований з уповільненими відео версіями тих самих дій (Bowers, J. et al., 1998).

В Росії, особливо після революції 1917 р., значний вплив був здійснений італійським футуризмом, що породив такі російські футуристичні перформанс-групи, як Фабрика ексцентричного актора (ФЕКС). В їх суперечливій театральній постановці «Одруження» М. Гоголя (1922) були використані відео проєкції (Deák, F., 1975, p.92). Ейзенштейн в своєму фільмі «Щоденник Глумова» (1922) використав театр, циркові вистави, скетчі, агітпропаганди, а група «Синя Футболка» наслідувала його приклад в незліченних клубно-театральних перформансах (Goldberg, R.L., 2011, p.46).

Як і багато інших майстрів, що працювали в той час у сценічному мистецтві, Кізлер в своєму дизайні прагнув раз і назавжди позбутися театру з розписаними фонами і включити в сценічне середовище кінематографічні засоби масової інформації. "Більше немає сценічного живопису! . . . Сцена, - писав Кізлер, - це не бутоньєрка, яку слід прикрашати. Це абсолютно незалежний організм з власними театральними законами свого часу» (Lesak, V., 1988, p.42).

Слід визначити, що в 1922 р. мультимедійний дизайн Фрідріха Кізлера, розроблений для Берлінської постановки «Р.У.Р.» (Россумські Універсальні

Роботи, 1921) Карела Чапека, був одним з найбільш екстраординарних і високотехнологічних на фоні експериментів інших авторів.

Без досвіду сценографії Кізлер створив незвичайну електрооптичну механіку для дистопічної науково-фантастичної роботи драми. До нас дійшли описові тексти цієї розробки та два фото. Це був масивний об'єкт, поверхня якого складалася із запаморочливого масиву пофарбованих та реальних предметів: електричних машин, металевих форм, дверей та екранів, що рухалися, колес, шестернів та інших абстрагованих технічних елементів.

Ним були використані динамічні елементи - рухомі панелі і діафрагма, розміром 2.5 м, що відкривалася та закривалися щоб засліплювати публіку світлом. Кізлер застосовував мізансцену, яка передбачала, що «від початку і до кінця вся постановка повинна знаходитися в русі... Така театральна концепція створює напругу» (Goldberg, R.L., 2011, p.116). Монументальні декорації представляли собою вражаючу і ретельно продуману суміш графічного дизайну, кубізму, конструктивізму і абстрактних геометричних робіт Кандинського. Вони склалися з мерехтливих неонових вогнів, круглого відео екрану і прямокутного екрану, який працював як монітор кабельного телебачення, що використовується директором фабрики для спостереження за відвідувачами, що наближаються до нього. Для цього, система дзеркал за сценою відображала і «проектувала» живе зображення людей, що рухалися в такій перспективі, як нібито вони знаходяться перед шпигунської «камерою». Коли їм дозволяли доступ до секретної фабрики, директор використовував пульт дистанційного управління щоб вимкнути екран, а відвідувачі виходили на сцену з-за лаштунків. Круглий кіноекран був потрібен для проектування попередньо записаного відеоряду з робочими фабрики роботів. Використання камери, що рухається, для запису цього відео створювало ілюзію, що «актори на сцені теж пересувалися в перспективі рухомого зображення внутрішньої частини фабрики» (Goldberg, R.L., 2011, p.115).

Керування настінними пристроями здійснювалося за рахунок великої 3-футової (1 м) свинцевої механічної райдужної оболонки, яка, відкриваючись, формувала на поверхні сильний ритм, сейсмограф всередині рухався туди-сюди, спалахувала система лампочок, турбінне колесо постійно оберталося. Найбільш неочікуваним стало включення до всієї системи пристрою Tanagra, оптичної ілюзійної системи XIX ст., який зазвичай встановлювався в Європейських парках Luna (тематичні парки). Пристрій складався з серії увігнутих дзеркал, які допомагали створити майже телевізійний ефект, зменшивши кількість виконавців позаду та проектуючи їх у мікро розмірах на інше дзеркало, вставлене в одну із механічних рамок в стіні. Пристрій Tanagra дозволив глядачам побачити, що є за панелями, хоча і в просторово маніпульованому масштабі. Саме це стало основою розробок в області кінопоказу (див. додаток В, табл. 22).

Після перших двох показів берлінська поліція була стурбована можливістю пожежі через роботів проекційної системи, і Кізлер сконструював жолоб з водою, що розташовувався над екраном. Таким чином, відео стало проектуватися на водоспад, створюючи «прекрасний напівпрозорий ефект» (Goldberg, R.L., 2011, p.116) і роблячи цю постановку, першу в історії, що поєднала в собі медіа проекцію і проточну воду (Диксон, С., 2007, с.40-41).

Наступний його витвір наблизився до ще більш неординарного рішення машини. Мальовнича побудова, описана буквально як «космічна сцена», була реалізована на Міжнародній виставці нової театральної техніки у Відні в 1924 р. Як художній керівник виставки, Кізлер підготував цілу галерею найрадикальніших механізованих європейських театральних експериментів того часу - від російської конструктивістської сценографії Л. Поповой, Л. Мохой-Надь та Bauhaus до Schwitters, футуристичних сценографічних концепцій Merzbühne і Prampolini (Kiesler, F., 1950, p.30-32).

«Сцена - це космос. . . нова потреба - підірвати фон зображення на сцені для того, щоб розчинити його в просторі. . . це створює космічну сцену, яка не є апіорним простором, а швидше постає як сам простір» (Lesak, В., 1988, р.43). Новий об'єкт був задуманий набагато більшого розміру ніж у попередньому проекті. Кізлер назвав його залізничним театром. На перший погляд споруда нагадувала собою відкриту вежу з багатоповерховим набором платформ, з'єднаних спіраллю, утвореною прорізною рампою, що рухається вгору від основи(див. додаток В, табл. 24). Кожна платформа містила окремий простір для розташування діючих / виконавських зон, верхня платформа була доступною для виконавців лише зі сходів. Не всі задуми були здійснені. В початкових планах Кізлера також було закладено використання ліфта, що повинен був рухатись вгору-вниз по центральній осі конструкції, щоб перевозити виконавців через вісім різних рівнів структури.

Частково завдяки загальному успіху виставки, Кізлера було запрошено до Парижу, а потім в 1926 р. він емігрував до США, де став американським громадянином і почав працювати в різних напрямках, включаючи театр та виставковий дизайн, писемність, кіно та театральний дизайн, а також візіонерські архітектурні проекти, лише один з яких був зрештою реалізований.

Під час подальшої роботи Кізлер запроектував ряд унікальних та утопічних театрів (не побудований Універсальний театр (див. додаток В, табл. 21) та концептуальний Нескінченний театр), він також продовжував практичну роботу в театрі у просторі його естетичних філософій.

На початку ХХ століття міжнародні театральні виставки стали пунктами для презентації та обговорення нових пропозицій у розпал бурхливого клімату, результатом соціальних, технічних та естетичних змін, які поставили під сумнів форми та рішення театального мистецтва. Дослідження перших років ХХ століття було перервано Першою світовою

війною, щоб повернутися після неї, до інтенсивніших зв'язів авангардних рухів у визначенні нового сучасного театрального видовища.

Віденський музично-театральний фестиваль під назвою Internationale Ausstellung neuer Theatrechnik мав відмінність встановлення зв'язку між театром і сучасною технікою з метою моделювання нової театральної вистави та її архітектурної форми. У Відні були представлені теоретичні маніфести, дизайн гардеробів, сценічні постановки, вистави та архітектурні проекти, які різними способами демонстрували певний зв'язок із технікою. Театральна виставка зібрала найбільшу кількість документів та творів з мистецького авангарду 1920-х років, згрупованих у геніальній виставковій системі, що була розроблена Фрідріхом Кізлером.

У визначенні нового авангардного театрального простору виділялися теоретичні внески Енріко Прамполіні і футуристів, естетичні та механізовані постановки радянських режисерів і художників, а також пропозиції щодо нових театральних типологій австрійців: кінотеатр Оскара Стрнада, «Стегрейфтеатр» Якоба Леві Морено та «Рамбумне» Ф. Кізлера.

Проект Кізлера був фрагментом його театральної пропозиції «Нескінченного театру» і був побудований у реальному масштабі для використання як сценічного пристрою, на що він сконцентрував велику увагу та критику виставки. Австрійські пропозиції передбачили деякі рішення та пропозиції, які згодом матимуть важливе значення у визначенні сучасної театральної типології інших авторів.

Виставка стала найважливішою міжнародною подією 1920-х років, а після Відня її привезли до Парижа в рамках Експозиційного міжнародного мистецтва «Декоративного і індустріального Модерну», для якого Кізлер розробив свою відому виставкову систему «Місто в космосі» та пізніше у Нью-Йорку ХХ ст. ознаменувало цікавість до звичок, пов'язаних з людською діяльністю, які досліджувались у Бруклінському театральному інституті: від дослідження вимірюваних дій до аналізу якісних умов, наукового

дослідження людського сприйняття, думок, почуттів та вчинків, керуючись своїми сучасними поглядами. Вивчення людських тіл відбувалося за їх здатністю співіснувати як організми всередині поля, що розвивається. Інститут Брукліна проводив дослідження гнучких можливостей розуму та тіла, що дають можливість пристосуватися до мінливих умов навколишнього середовища.

Пізніше Кізлер використав результати цього дослідження в сценографії. Він викладав художні сценічні практики в інституті з 1926 по 1927 рр. і продовжував читати лекції в інших мистецьких та театральних установах в Нью-Йорку наступні кілька років, поки не прийняв постійну посаду менеджера та сценічного режисера в Джуліарді, в музичній школі. Там він працював з 1934 по 1957 рр.

На посаді керівника Кафедри сценографії Джульєррдської школи він здійснив свій радикальний експеримент з використання нових засобів, наприклад, освітлення, проєкцій та архітектурних матеріалів. Тут відбулися його перші експерименти з біоморфними скульптурними формами, використаними в сценічному контексті.

В Джульєрді Кізлер створив свій, напевно, перший біоморфний дизайн - оперні постановки для Helen Retires George Antheil та John Erskine (1934 р.).

Пізніше Кізлер на архітектурному форумі запропонував розглядати дизайн сцени з позиції перформативних критеріїв, що розвиваються протягом усієї драми п'єси (American opera designs, 1942, p.16).

Як уявляв Кізлер, вона не мала на меті бути постійною чи закріпленою. Для нього була розроблена сцена, що відповідає ритмам та рухам акторів і глядачів. В 1935 р. в Metropolitan Opera for In the Pasha's Garden by John Seymour and Henry Tracy Кізлер створив спіральну платформу, подібну до його космічної сцени 1924 р., щоб стимулювати акторів безперешкодно оточувати простір, майже автоматично, за спіральним нахилом.

Кізлер намагався створювати середовище, що мотивує людські дії, обумовлює конструкції його театру. Протягом усієї своєї кар'єри він шукав можливості експериментувати з архітектурою, яка б відповідала на перформативні події (див. додаток В, табл. 23).

Arnaud, відомий в той час в освітніх колах Нью-Йорка, запропонував Кізлеру співпрацювати в роботі над новим курсом сценічного дизайну в Колумбійській школі архітектури, яка була заснована восени 1936 р. Кізлер скеровував своїх учнів на планування та конструювання наборів та костюмів, які були використані для двох оперних вистав, поставлених в Juilliard того ж року. Його курс був добре сприйнятий. Кізлер продовжував викладати сценічний дизайн в Колумбії, також йому було запропоновано заснувати лабораторію Корреляції дизайну.

Річард Шехнер, провідний ідеолог «Театру просторів (середовища)», називає Фредеріка Кізлера теоретиком і основоположником театру просторів. У період з 1916 по 1924 рр. він створив проект театру на 100,000 місць під назвою «Театр Нескінченність», який так і не був побудований. В 1930 р. Кізлер так описував свій «Театр Нескінченність»:

«Вся конструкція укладена в подвійний сталевий каркас з матовим склом. Сцена являє собою нескінченну спіраль. Різні рівні конструкції з'єднуються підйомниками і платформами. Платформи, на яких можна сидіти, підйомні платформи і сценічні платформи підвішені одна над одною і розведені на відстань в просторі. Загальна структура являє собою гнучку систему тросів і платформ, що використовується при будівництві мостів. Драматургічні події вільно розвиваються, розкидані в просторі» (Schechner, R., 2000, p.17) (див. додаток В, табл. 24).

У 1932 р. Кізлер визначив нові функції театру:

«Слід продовжувати роботу над елементами нового драматичного стилю. До сих пір не проведена їх класифікація. Драма, поезія і оформлення сцени не мають природного навколишнього простору. Глядач, зал і актори

підбираються не природно. Наша нова естетика досі не досягла єдності вираження. Акт комунікації триває дві години; паузи представляються соціально значущими подіями. Сучасного театру у нас немає. Ні театру агітаторів, немає трибуналу, немає сили, яка не просто коментує життя, а формує його» (Schechner, R., 2000, p.18).

3.2. Архітектурні ідеї Ф. Кізлера в розвитку

Нескінченні будинки і театрів – це не справжні будівлі, а скоріше бачення Фредеріка Кізлера, реалізація якого, не дивлячись на його невтомні зусилля та численні спроби - не має ніколи відбутись. З завзятою послідовністю він до останнього дня свого життя прагнув реалізації ідеї досягнення кардинально нового синтезу форми та змісту на основі моделювання односімейних будинків і театрів через довгий і ретельний процес (див. додаток В, табл. 25).

Рефлексивна основа, на яку спирається глобальна концепція Нескінченних будівель, складається з теорії, сформульованої в 1930-х рр. і розвиненої протягом наступних років - корреалістичної теорії.

Кізлер сповідав корреалізм - і тим самим ігнорував межі, що розділяють художні жанри. Його теорія також включає певні наукові знання, а також елементи, взяті з магії і міфології як наук, що охоплюють людей та їхнє середовище як глобалізаційну систему та утворених складними взаємними відносинами. В цьому сенсі «Нескінченний будинок функціонує як зародкова клітина перед новими перспективами життя настільки, наскільки це гарантує координація фізичних, психічних, соціальних, містичних і магічних умов і енергій людини в просторовому і духовному континуумі. Про це в «Маніфесті корреалізму» (1947) написано: «Кожен елемент будівлі чи міста, будь то картини чи скульптури, внутрішні

установки чи технічне обладнання, - це задумано не як ексклюзивне вираження однієї функції, але як ядро можливостей, якщо координація з іншими елементами буде розвиватися. Ця кореляція може наголошувати або на фізичних умовах, або на умовах соціального середовища або навіть на самій суті елемента» (Kiesler, F., 1949).

На траєкторії Нескінченного будинку Космічний дім займає центральне значення, оскільки і являє собою розрив Кізлера з формальними принципами функціональності на основі прямокутника, але також це важливий крок до розробки концепції корреалізму. Однак, перш за все, це можливість намалювати прототип одного будинку, що дозволив Кізлеру глобально сформулювати свої теоретичні роздуми про окремі будинки.

Кізлер використовує значний досвід, отриманий від своєї діяльності, для побудови глобальної концепції, яка обертається навколо центральної ідеї, що вела все його мистецьке життя: координація елементів / сил / неоднорідна напруженість у непереборному просторовому континуумі.

В центральному уривку з маніфесту 1925 р. (див. додаток В, табл. 26), що збігається з виставкою Раумштадта, фігурують деякі формулювання, аргумент яких також може бути дійсним для Нескінченного будинку: «Ми не хочемо стін, ... ні баракам для тіла і духа, ні культурі з декораціями або без. Чого ми хочемо:

1. Трансформування простору міста.
2. Скасування статичної вісі.
3. Видалення стіни, основи.
4. Створення системи ліній (напруг) у просторі.
5. Створення нових форм життя через потреби тих, хто буде моделювати суспільство» (Kiesler, F., 1925, p.141).

Однак, трансцендентність цього маніфесту полягає не стільки в радикалізмі його змісту, скільки в узгодженості, з якою Кізлер розвивав в наступні десятиліття роздуми, які він містить. Кізлера цікавило приведення

їх у контакт з певними квазінауковими теоріями (біотехніка) (Kiesler, F., 1939), а також з теоріями повторюваності, поки не буде побудована універсальна цілісна модель. З утопічним визначенням міста як відкритої системи, утвореної напруженістю, та розробкою принципово нових архітектурних конструкцій, призначених для суспільства, третім фундаментальним фактором дизайну 20-х рр. стає вимога «об'єднання мистецтв», тобто скасування традиційних меж, які розділяють їх на художні жанри. Єдина форма, яку вважали б адекватною як найбільш повне вираження єдності внутрішнього змісту Нескінченного будинку в його безлічі форм - це сплющена сфера.

Модель Нескінченного будинку була пристосована для передачі глобальної просторової форми і надавала приблизне уявлення про архітектурні якості внутрішнього простору. Крім того, Кізлер в 20-ті рр. демонструє два інших способи передати свою ідею життєвих просторів майбутнього як тоталізуючої структури: конкретно до друкованого маніфесту та до виставкових установок.

У 1933 р. Кізлер мав можливість побудувати прототип окремого будинку виставки від великого нью-йоркського меблевого магазину Modernage Company. Він намагався придати цьому космічному дому форму сплющеного сфероїда – ідея «сфероїд, спирається на фундаменти, що служили п'єдесталом». Кізлер дав теоретичне обґрунтування обраній формі: «Ідеальна конфігурація в будинку з найменшою стійкістю до зовнішньої та внутрішньої напруги». Це не «яйце», а «сферична матриця» - сплющена сфера. У її екваторіальному перерізі лежить окружність, в поздовжньому перерізі - еліпс. Аеродинамічний характер тут виступає як органічна сила, що пов'язана з рівновагою руху тіла в закритому просторі.

Ця основна форма, характерна для Космосу, походить від одного з перших архітектурних проектів Кізлера, а саме - проекту Універсального театру, розробленому у 1924-1925 рр. Кізлер вказує, що вибір цієї форми не

відповідає дизайну естетичному чи символічному. Використовуючи нові матеріали та прийоми - монолітний бетон, пластик або скло - він прагне створити монументальний, простір, позбавлений фундаментів, в якому знаходиться поверхні, що виконують функції меж - підлога, стіна, стеля – та утворюють перехід і континуум, що відображає вимогу максимальної гнучкості у конфігурації внутрішнього простору. Тут немає стовпчиків чи стовпів, які перешкоджають баченню простору, що займає центр і піднімається по спіралі, оточений глядацькими трибунами, розташованими по колу навколо центру. Мета Кізлера - дозволити переплетення елементів, що знаходяться в традиційних сценах як прості візуальні відсіки та радикально розділені просторово на акторів та глядачів.

Безмежну відданість цій просторовій концепції 20-х рр., навіть якщо вона зводиться до окремих елементів, що налаштовують простір, легко впізнати у внутрішній компоновці моделі Нескінченного будинку. Через цей об'єм веде пандус, який піднімається до схожого на льох входу, з меншим простором, який вільно звисає зверху. Цей дім з двох-трьох поверхів представляє собою лише одну космічну одиницю (One Space Unit), в якій потрібно розвиватися максимум можливостей експлуатації від мінімальних елементів конфігурації. Відповідна вимога вже проявилася в сценічному проекті 1925 р., чому сприяв розвиток відкритого руху у космосі. Кізлер створює конфігурацію будинку на основі суми «всіх можливих рухів, які його мешканці можуть в ньому реалізувати», тобто як обсяг, в якому живуть мешканці «багатовимірним» способом.

Кізлер використовував ідеї еластичного просторового дизайну, який повинен був змогти задовольнити максимум, в тому числі в маленькому будинку - найрізноманітніші соціальні устремління його мешканців, індивідуальна ізоляція у невеликих просторах, закритих для спільного життя, у великих відкритих просторах – завдяки універсальності поверхонь, що обмежують простір (Vogner, O., 1995, p.1.949). З цього питання Кізлер

розробив концепцію архітектури часу та простору, за допомогою якої вона викликає здатність змінювати розміри та утворювати простори відповідно до покладеної на них функції (Kiesler, F., 1934, p.293). Ці ідеї знайшли відображення в його живописних малюнках, зроблених ще в 20-х рр. Вони мали вплив на його архітектурну та художню еволюцію.

У 1924 р. Кізлер опублікував схему механічної сцени, яка дозволила безперервно змінювати програмовані простори завдяки автоматичному руху елементів, які служать для їх розділу (Lesak, B., 1988, p.89).

Витоки цієї архітектурної форми можна знайти в дизайні меблів 30-40-х рр.: серед найбільш значущих прикладів можна назвати алюмінієву конструкцію з двох елементів, створену приблизно в 1935-1936 рр. та багатофункціональні меблі для сидінь, розроблені в 1942 р. для Галереї сучасного мистецтва Пеггі Гуггенхайм. В цій метаморфозі використана проста форма (стіл, меблі для сидінь, будинок). Можна бачити переконання Кізлера в тому, що первинні структури здатні закладати найрізноманітніші функції. Як пише Кізлер у своєму Маніфесті корреалізму, це «зберігається в первинній структурі клітини проекту і інший спосіб, як вже складуться спеціалізовані функції органів, вміщених в аморфному ембріоні тіла» (Kiesler, F., 1949).

В світі корреалізму, згідно з тезою, яку постійно підтримує Кізлер, картина стає архітектурою, скульптура стає живописом, а архітектура стає кольоровою, не втрачаючи цілісності (Kiesler, F., 1949). Ці метаморфози форм, що нагадують нирки, відображають здатність внутрішнього простору до трансформації, завдяки всім елементам, які складають будинок, оскільки, згідно з тезою Кізлера, все взаємопов'язане між собою. Функція Нескінченного дому полягає в тому, щоб «захищати ці безперервні мутації життєвої сили, які здаються такими ж «практичними», як і магія» (Bogner, O., 1995; Dieter, B. and Friedrich, K., 1988, p.242-243; Hare, O., 1944, p.60-61; Sgan-Cohen, M., 1988).

Музей-храм, призначений для зберігання сувоїв Мертвого моря (див. додаток В, табл. 27). Для Фредеріка Кізлера Храм Книги став єдиним проектом, який був реалізований. Хоча романтичні, ледь реальні ідеї Кізлера, звичайно, випередили свій час.

Проект було розпочато в 1959 р. Спочатку музей планувався як єдине ціле з Національною бібліотекою. В 1960 р. було прийняте рішення проектувати окрему будівлю. 11 травня 1960 р. Кізлер зробив запис в своєму щоденнику: «Проект дозрів ...».

Проект був реалізований на протязі 1961-1964 рр.

Перед архітекторами стояло кілька проблем. В одному просторі треба було поєднати Храм і Музей - музейний простір з символічним і духовним наповненням. Також треба було передбачити можливість наукової роботи з експонатами.

Проект є унікальний за своїми зовнішніми формами та внутрішнім наповненням. В Храмі Книги все не випадково. В ньому знайшли відображення лаконічність і строгість, перекличка епох, ідей, символів.

Проста в плані архітектура (циліндр, покритий куполом, дві галереї по сторонам, де розташовані вхід і вихід) була перетворена буквально кількома штрихами в оригінальний об'єкт. Сяючий на яскравому ізраїльському сонці білий купол Храму Книги кидається в очі здалеку. І йому протистоїть проста чорна базальтова стіна.

При цьому велика частина будівлі знаходиться під землею. Внутрішній простір закручується по спіралі.

У центрі – «поверхами», вертикально розташовується «кругла шайба» у вигляді «сувою Тори». Його рукоятка і є імпульсом руху, як би вкручуючи весь навколишній простір вглиб.

Черепичний купол - одночасно являється фонтаном. Верх конуса зрізаний і зсередини крізь нього видно небо. Таким чином класичні форми

циліндричної в плані будівлі, що використовуються з давніх часів для храмових будівель, отримали нове завершення.

Кізлер частково втілює в цій будівлі ідею нескінченного. Він використовує ідеальні форми - коло, спіраль, кольори - чорний і білий, протиставлення глибини і неба, і на цьому мінімумі вихідних, фундаментальних речей відбувається вся подальша гра символів. Тут можна бачити протиставлення боротьби темряви і світла, фонтан (вода) - як символ очищення, хрещення. В образ також закладена ідея переродження людини, історичні асоціації з формою судини, з печерою, що нагадують відвідувачам історію знахідки сувоїв.

Гра простих, стислих, лаконічних форм і кольорів в архітектурі Храму Книги заставляє замислитись.

Згідно записам Кізлера, план народився в такий спосіб: в літаку примарилося світло, палаюче від сувоїв. Так з'явилася ідея купола.

Бартос говорив, що символізм прийшов пізніше. І спочатку стіна розглядалася, як спосіб створення закритого простору, що відображало роль Національної Бібліотеки як певного символу надії. З іншого боку подібне символічне наповнення входило в завдання, що постали перед архітекторами. Також воно було дуже близько духовним фантазіям самого Кізлера.

Бартос підкреслював особливість експозиції: «На сувої не можна подивитися, як наприклад можна подивитися на Рембрандта. Доступ до них є тільки у вчених. Нашим завданням було якимось чином розповісти про них. Таким чином, ми накинули на це все полог містики» (*Стивен Филлипс о Фредерике Кислере. Зал суеверий и Храм книги, б.д.*).

Будівля виконувала функцію вітрини, даючи туристам, які відвідували Храм Книги, можливість отримати хоча б віддалене уявлення і розуміння того, що являють собою знайдені сувої і яка їхня релігійна цінність. Таким чином, будівля перетворилася в візуальну репрезентацію, яка ознаменувала собою повернення до символу, міфу і метафор - частково передбачаючи

кінець сучасного функціоналізму і поворот до неприховано виразної і легко сприймаємої постмодерністської архітектури, що ставила собі за мету повторне набуття втрачених форм мови, синтаксису і сенсу.

Храм Книги був зведений в якості меморіалу і символу величезної влади. Газети того часу підкреслювали, що він став «Символом Держави» і «Жестом найбільшої впевненості в собі» (Klein, M., 1965; Russell, J., 1965).

В 1966 р. Храм Книги завоював Приз за особливі заслуги Американського Інституту Архітекторів (AIA Merit Award). Тим не менш критика проекту в першу чергу стосувалась його нефункціональної естетики. В задумі Кізлера була визначена надмірна манірність, ексцентричність і інші «викрутаси», що працюють на ефект, завдаючи шкоди функціональності (Klein, M., 1965).

Кізлер, з його інтересом до психоаналітичної теорії, можливо, куди більше, ніж будь-який інший архітектор, свідомо протистояв психологічному придушенню, властивому сучасності. В його уяві історія сувоїв Мертвого моря містила в собі цілий ряд референцій до знаменитої історії Фрейда про людину-вовка (Freud, S., 1918). Історія справила на Кізлера сильне враження. Переказуючи історію Сувоїв Мертвого моря, Кізлер виділив і підкреслив теплу глину печер, козу, що заблукала, сосуди, що містили дорогоцінну знахідку, цікаве прізвисько хлопчика-пастуха, Ед-Діб (з арабської «вовк»).

Кізлера не задовольняла сучасна функціональна архітектура його часу, яку він сприймав як білу розфарбовану коробку. Тому більшу частину життя він займався вибудовуванням альтернативного стилю, стратегії і методології через широкий спектр інтелектуальних і мистецьких медіа. Передбачаючи постмодернізм, Храм Книги фактично являє собою сміливий приклад того, що може статися, коли архітектура сама по собі стає експонатом, об'єктом, виставленим на огляд. За межами перформативних аспектів її зведення, будівля в значній мірі стає репрезентацією ідей. Разом з тим, як вважає С. Філіпс, Храм Книги, «... з усіма своїми психоаналітичними нюансами і

еротизмом, виконував найбільший терапевтичний акт Кізлера: прорватися крізь тектонічну пліву модернізму і звільнити архітектуру від її псевдофункціонального придушення і витіснення» (*Стивен Филлипс о Фредерике Кислере. Зал суеверий и Храм книги, б.д.*).

3.3. Виставковий та предметний дизайн

У своїй практиці Кізлер приділяв особливу увагу мистецтву експонування (від виставкового дизайну до оформлення вітрин та мерчандайзингу), а також проектування меблів та інтер'єру, де використовував свою теорію корреалізму (див. додаток В, табл. 28).

Л.Фікус називає предметний дизайн Фредеріка Кізлера езотеричним. Від вказує, що дизайн - дуже двоїсте явище. З одного боку, це цілком самостійне мистецтво, а з іншого - інструмент завоювання ринку. Ці сторони існування і розвитку дизайну практично завжди розглядають окремо. Фрідріх Кізлер, як художник, теоретик і дизайнер, ще в минулому столітті був переконаний в тому, що комерційна складова предметного проектування і його креативна спрямованість нерозривно пов'язані.

Його ранні роботи в якості театрального художника і виставкового дизайнера принесли йому популярність, особливо в колах шанувальників авангардизму. В минулому столітті багато талановитих архітекторів були змушені «перепрофілюватися» і заробляти собі на життя предметним проектуванням. Кізлера до цього кроку також, в певній мірі, підштовхували зовнішні обставини, проте вирішальну роль в його долі зіграли глибоко внутрішні причини. Кізлер був езотеріком і сприймав світ як динамічну структуру, що безупинно трансформується. Ймовірно, архітектура в тих формах, в яких вона могла існувати в ХХ-му столітті, здавалася йому занадто статичною.

В лютому 1942 р. Пеггі Гуггенхайм, меценат і відомий колекціонер сучасного мистецтва, запросила Фредеріка Кізлера переоформити інтер'єр її нью-йоркській галереї «Art of this century». Ці простори були призначені для експонування значної колекції раннього модерністського європейського мистецтва (див. додаток В, табл. 29).

Кізлер розробив радикально новий спосіб презентації творів мистецтва. Він створив те, що вважалося архітектурним шедевром, досліджуючи нові радикальні можливості виставкового дизайну. Тут і з'явилися скульптурні соф-реалістичні меблі (див. додаток В, табл. 31).

Теорія єдності між мистецтвом та оточенням, розроблена Кізлером, спонукала його до створення трьох різних галерейних просторів – «Анотація», «Сюрреаліст» та «Кінетик», інтер'єри яких розглядалися як розширення уявного простору та змісту самих творів мистецтва.

У ході створення цієї всеосяжної виставкової конструкції Кізлер розробив також інструменти «Корреаліст» та «Рокер». Вся теорія вільної напруги в просторі та відношення між користувачем та предметом меблів знайшла свій прояв в інструменті «Корреаліст». Довільна аморфна форма була заснована на строго геометричній схемі дизайну. Кола, вписані в трапецію, визначали вигнутий контур тіла. Основою «Рокера», навпаки, був квадрат, що визначав геометричну структуру для кіл та кривих. Це дозволило надати меблям органічної форми. Перетворення меблів для сидіння в абстрактну, природну базову форму забезпечило умови для додаткових функцій. Кізлер передбачив вісімнадцять різних варіантів застосування. У відповідності до теорії безперервного напруження в просторі предмет меблів виконував далекосяжну функцію і проектувався як невід'ємна частина архітектури.

У дизайні Кізлер побачив сприйнятливий до змін синтетичний мистецтво і одночасно - потужний засіб оперативного впливу на естетичні уявлення людей. Саме тому для нього була виключно важлива «продажність»

дизайнерських творів: комерційний успіх означав наявність широкої аудиторії.

Стілець-стіл-крісло COR

Трансформований диван BED CHOUCN (1935/36)

Трансформований диван PARTY LOUNGE (1935/36)

На ці меблі був отриманий патент (Kiesler, F., 1956).

Можна виділити основні риси корреалістичних меблів (див. додаток В, табл. 31):

- примхливі вигини, закручені і плавні лінії - в етажерках, диванах, стільцях і столах подібним вимогам підкоряються всі елементи контуру, а у великих шафах вигнуті лінії трансформуються в декор;

- використання модульних і схильних до трансформації конструкцій - корреалізм передбачає не тільки наявність естетичної складової, але й максимальну функціональність: корреалістичний диван можна перетворити в повноцінне ліжко, а невеликий кавовий столик в повноцінний обідній стіл;

- уподібнення природі - в силуетах предметів меблів простежуються контури фантастичних істот, фруктів, метеликів, квітів і т. ін.;

- асиметрія - корреалізм орієнтується на природні об'єкти, тому меблеві форми часто пропонуються з асиметричними контурами, наприклад, розташування дверей шафи не відповідає традиційному закону осьової симетрії, а спинки стільців мають скошений обрис.

Невтомний дослідник нових архітектурних форм Фредерік Кізлер в 1920-х рр. пропонує звільняти картини від рам, як матеріального елемента у духовному творі, і вважати стіни музеїв однією рамою для них усіх.

Деякі свої ідеї щодо виставкового дизайну він продемонстрував в 1925 р. на Міжнародній виставці декоративного та індустріального мистецтва в Парижі. І хоча сам Кізлер нічого не побудував, багато його ідей (зокрема, ідея нескінченного простору) знайшли втілення у європейських і американських майстрів.

Досить показовим є одне з висловлювань Кізлера: «Форма не прямує за функцією. Функція прямує за концепцією. Концепція прямує за реальністю» (Kiesler, F., 1940). В ній представлений творчий підхід Кізлера до будь-якого проектування, зокрема і виставкового.

Ніколас Калас (американський поет) і Фредерік Кізлер в своєму каталозі до виставки сюрреалістичного мистецтва «Полум'я крові» (Blood Flames) (1947) проголосили: «Пора покласти край розриву між архітектурою і живописом».

Цей лозунг був покладений в основу дизайну виставкових проєктів Каласа і Кізлера. Вони запропонували новий спосіб злиття мистецтва і архітектури, протиставляючи його ідеї «чистої архітектури» Ле Корбюзьє (архітектура строгих і аскетичних білих стін «піддає живопис остракізму»), і критикуючи Френка Ллойда Райта, який бачив в природних пейзажах заміну картинам.

Вони кидали виклик традиційному розумінні галереї, тієї галереї, яка являє собою не більш ніж «приборканий ножицями садівника акуратний ряд відполірованих до блиску об'єктів», що зовні нічим не відрізняються від «будь-якого дорогого предмета, виробленого для демонстративного, статусного споживання». Калас і Кізлер запропонували «організувати поле зору», пронизане взаємозв'язками і взаємозалежностями, досить широкими для того, щоб «включити в єдиний континуум відчуття і враження від живопису, скульптури, стін, стелі, підлоги і глядачів».

Кізлер без ентузіазму відреагував на спроби Ле Корбюзьє «впровадити живопис в ... білу похмурість функціонального дизайну, злегка підфарбовуючи стіни в різні тони і розвішуючи полотна Фернана Леже». Цьому прийому архітектор слідував на протязі всієї своєї кар'єри. У проєкті «Полум'я крові» Кізлер представив повністю протилежний підхід до функціонального дизайну (Калас, Н. и Кизлер, Ф., 1947).

Виставка «Полум'я крові» відкрилася в нью-йоркській галереї Hugo, розташованій на 55-й Іст-стріт, 3 березня 1947 р. На ній були представлені полотна Роберто Матті, Аршіла Горки, Віфредо Лама і Джеральда Камровські; скульптури Ісаму Ногуті, Хелен Філліпс і Девіда Хейр, а також мозаїки Жанн Рейналь.

Куратором виставки виступив Калас (McBride, H., 1947). Він відібрав скульптури, картини та мозаїчні панно для експонування. Кізлером був створений архітектурний проект виставкового простору. На цю роботу і монтаж самої виставки у нього пішло всього дві з половиною доби (*Дневник Штеффи Кіслер*, 1913). Незважаючи на таку стрімкість підготовчої роботи, створення виставкового простору «Полум'я крові» ознаменувало собою момент абсолютної ясності в контексті загального нескінченного дослідження Кізлера, яким він займався все своє життя. Галерейна виставка дозволила втілити в життя його концепцію, що полягала в побудові безшовної, цілісної організації розрізнених частин, їх поєднанню в єдиний безперервний і еластичний простір, що буде здатен подолати той розкол, який, на його переконання, існує між баченням художника і фактичною дійсністю (мрією і реальністю).

Після гучного успіху галереї Art of This Century і виставки «Полум'я крові» Кізлер їде в Париж, щоб допомогти Дюшану закінчити проект міжнародної виставки сюрреалістів, яка повинна була відбутися в паризькій Galerie Maeght в 1947 р. - вперше з 1938 року. Основною метою виставки було надати можливість художникам і скульпторам створити нові роботи, інтегровані з новою архітектурою та розміщені в певному порядку, обумовленому баченням поета (Андре Бретона). Зал забобонів став останнім сюрреалістичним проектом Кізлера (див. додаток В, табл. 29).

«Міжнародна виставка сюрреалізму» стала надзвичайно масштабним заходом - на ній було представлено 125 живописних полотен, фотографій і скульптур авторства художників з 19 країн (Proust, M., 1913). Бретон замінив

марксизм і комуністичні ідеї на сновидіння, дослідженням яких був дуже захоплений, сподіваючись об'єднати сюрреалістів, які поверталися в той час в Європу (Proust, M., 1913). В процесі роботи над проектом Кізлер постійно стикався с опором та небажанням працювати, йти на контакт. Винятком стали Андре Бретон, якому і належав задум виставки, і мес'є Маг, який здав простір для цього проекту (Kiesler, F., 1959, p.6). В той час політичне й економічне життя Європи здавалося Кізлеру безнадійним.

Кізлеру була довірена розробка дизайну експозиційного простору ключової частини виставки, Залу забобонів. Для цього йому потрібно було скоординувати роботу Хуана Міро, Дюшана, (Роберто) Матті, Іва Тангі, Макса Ернста, Девіда Хейр і Марії Мартінс. Було прийняте рішення дозволити художникам працювати разом. Вони отримали достатню свободу дій для створення власних робіт, але одночасно і цілком відчутні рамки, що було потрібно для забезпечення успішного завершення проекту.

Кізлер і Бретон розробили концептуальне обрамлення виставки - побудованої навколо досить розпливчастого поняття «забобони», а Кізлер зібрав всі роботи в нескінченний простір, що розгортався як стрічка. Як тільки учасники стали займатися кожен своїм ремеслом, вони все більше прив'язувалися до ключової ідеї і до складних хитросплетінь всього проекту в цілому (Kiesler, F., 1959, p.7).

Кізлер створив таку конструкцію проекту, що не заважала творчій волі, а, навпаки, об'єднувала розрізнених художників всередині «огортаючої архітектури» (Kiesler, F., 1959, p.6).

Екстраполюючи ідеї з області театру на свої проекти виставкового дизайну, а в подальшому і на свою архітектурну практику, Кізлер старанно прагнув зробити певний зв'язок між глядачами і навколишнім середовищем, що існували всередині видимості деякого порядку і контролю. Він наполягав: «Ми, спадкоємці хаосу, повинні бути архітекторами нової єдності». Його пристрасть до інкорпорування безлічі в просторову цілісність

незмінно залишалася ключовою ідеєю, незалежно від історичного, культурного або політичного контексту. Це було реальне середовище, в якому він працював (Калас, Н. и Кислер, Ф., 1947, с.16). Інклюзивність, множинність, гетерогенність і різноманітність відносяться до ліберальних амбіцій ХХ століття, які в історичному сенсі стикаються з керівними принципами порядку, контролю, організації та нормалізації. У своїх виставкових проєктах Кізлер пропонував стратегії розмивання цих відмінностей в інноваційно-захоплюючих еластичних просторових умовах, які стали зразковим середовищем для сюрреалістичного пробудження, що дає поштовх нового відчуття близькості і легкості.

У Залі забобонів нескінченність простору виконувала роль організаційної стратегії. Вона була використана для поєднання експонатів, стелі, підлоги і стіни в єдину безперервну вільно-поточну просторову форму. Переплетені стрічки жовтого кольору розбивали бірюзу тканини, якою були задрапіровані стіни, що оточували і підтримували різноманітні експонати (Kiesler, F., 1959, p.8).

Сюрреалістичні фантазії про секс і страх - бажання, споживання і душевна мука - співвідносилися, коррелювалися один з одним, складаючись в тотальний твір мистецтва. Зал забобонів працював як єдина середовищна скульптура. Відмінність від попередніх виставок складалась в наступному - серія творів мистецтва складалися в єдину оповідальну тему. Художники, що створювали експозицію, поставили перед собою спільну мету: позбавити тих, хто прийшов на виставку, від страхів і страждань, виявляючи їх забобони і сновидіння і даючи можливість творчо і з фантазією опрацювати їх, як представив би це собі Фрейд.

Однак в післявоєнному контексті Зал забобонів був сприйнятий зовсім не так, як на це розраховували організатори. Виставка стала повним провалом. Сюрреалісти сподівалися шокувати суспільство, але їх зусилля здалися відірваними від реальності, безглуздими і безпорадними.

Незважаючи на очевидний провал, Зал забобонів, як і інші проекти виставок, розроблені Кізлером, благотворно вплинув в наступні роки на його власну дослідницьку роботу в галузі мистецтва і архітектури. Вивчення психоаналізу як і раніше грало важливу роль в його художній та дослідницькій практиці. Крім того в нього не вщухав інтерес до візуальних і тактильних технік, що підштовхують людину до дії через сприйняття. Він був натхненний ранньою експериментальною анімацією. Кізлер сподівався створювати імерсивні середовища, здатні ліквідувати розрив між концепцією художника і фактом, тому в своїх проектах продовжував пропонувати альтернативні рішення по відношенню до актуальних практик свого часу.

Висновки до III розділу

Кізлер прагнув встановити правильні відношення між глядачем і оточуючим середовищем на основі певного порядку і контролю. Тому він екстраполював ідеї театрального простору на проекти виставкового дизайну та взагалі на всю свою архітектурну практику.

Показовим в плані демонстрації творчої філософії Ф. Кізлера в архітектурі та дизайні став проект Храму Книги. Його внутрішній простір, стіни якого нагадують печери, закручується по спіралі. У центрі - символічний сувій Тори, рукоятка якого немов укручує все навколишній простір в центр. Купол будинку одночасно є фонтаном, а його верхівка зрізана так, що через неї видно небо. Музей об'єднав в собі ідеальні форми, протиставлення печер і неба, чорного і білого, води і вогню, повітря і землі.

У Кізлера проектування простору корегує анонімний мешканець, що несвідомо своєю діяльністю активно впливає на формування культурного ландшафту та громадського доквілля. Необхідно відчувати всіх, хто бере участь у спробах зрозуміти правила гри. Кізлер демонструє неспеціалізоване

прочитання складності; він відмовляє професійному світу з метою відкриття експериментальної сторони різних операційних і теоретичних галузей. Кізлер формує одну керівну ідею, яка демонструє прояви життя у фундаментальній єдності знань.

Кізлер завжди прагнув створювати середовище, яке мотивує людські дії, він експериментував з архітектурою, яка могла б відповісти на перформативні події. Тому театральні експерименти Ф. Кізлера дослідниками сприймаються як перші спроби театральних перформансів. Кізлер на основі свого різнопланового досвіду зміг побудувати глобальну концепцію, що базується на центральній ідеї, яка пройшла крізь його мистецьке життя.

РОЗДІЛ IV. МІСЦЕ ТЕОРЕТИЧНОЇ І ПРАКТИЧНОЇ СПАДЩИНИ Ф. КІЗЛЕРА В СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

4.1. Потенціал теоретичного доробку Ф. Кізлера в сучасній теорії архітектури і дизайну

Основний внесок Кізлера в теорію дизайну полягав в тому, що він поставив на перше місце не предмет і не групу предметів, а процес взаємодії різних компонентів один з одним і з мінливою реальністю. Винайдений ним термін «корреалізм» використовувався для дослідження протяжної в часі взаємодії між людиною і навколишнім середовищем, як техногенним, так і природним. Таке дослідження базувалося, з одного боку, на експериментальному, а з іншого - на інтуїтивному осягненні процесів. Кінцевою метою історичного аналізу, а також дослідів, спрямованих на вивчення природи відчуттів і навіть снів, була зміна пріоритетів людства. Фундаментальні цінності, які пропагував Кізлер, це свобода, здоров'я людини і ефективність виробництва в найширшому сенсі слова, включаючи творчу діяльність. На відміну від Корбюзьє, він не ідеалізував «розумні машини» і не дуже сподівався на соціальні інститути. Він виходив з наступного твердження - художник є сполучною ланкою між світом ідей і світом речей, і дизайн, як предметне відображення зв'язку з цим, здатний з часом перетворював дійсність. Впровадження повинно відбуватись суто комерційним шляхом - через продаж, що він вважав цілком природним. Він говорив: «Моя робота, дійсно, схожа на чаклунство - це створення життя і створення свободи» (Kiesler, F., n.d.f).

Корреалізм на сьогоднішній день не можна віднести до загальновідомих стилів, але його принципи широко використовуються в інших напрямках дизайну меблів та інтер'єру:

- модерн - цей стиль зародився на межі ХІХ – ХХ ст., основні його риси - фігурність і пластичність ліній, мінімалізм, поєднання зручності і функціональності;

- біоніка - пропагує тісний зв'язок між природою і новими технологіями, біонічний дизайн вважається одночасно прогресивним і природним;

- стиль Баухаузу – представляє собою культ функціональності, він передбачає створення довговічних, ергономічних і доступних меблів: стільці-трансформери, крісла без ручок, стільці, виконані із зігнутих трубок і т. ін.

4.2. Реалізація архітектурних ідей Ф. Кізлера в сучасній архітектурній практиці

Багатогранність архітектурних ідей Ф. Кізлера дозволяє говорити про широкі межі розповсюдження їх в сучасній архітектурі. В своїх роботах він відображав потреби сучасної йому реальності. Мабуть тому, не можна наводити певні приклади запозичення, тим не менш можна прослідкувати загальні напрями і тенденції, що були підтримані або започатковані Кізлером в його роботах.

Ф. Кізлер вважається Месією найсучаснішої світової архітектури, його постулати реалізуються в наш час, у ХХІ столітті. Сам перелік ідей Кізлера, їх хронологія та загальний опис можуть стати темою для численних важливих наукових досліджень. Навіть якщо все буде задекларовано, спроектовано та побудований ним слід спростити та узагальнити, його архітектура все одно матиме унікальні особливості:

- він був одним із перших, якщо не першим, хто запропонував ідеї нескінчених міст та будівель;

- починаючи з 20-х років ХХ століття, коли всі захоплювались конструктивізмом - функціоналізмом, він популяризував ідеї криволінійних, спіральних та сферичних форм;

- популяризував та експериментував у напрямках мобільної, кінетичної та трансформаційної архітектури;

- ним були розроблені інтер'єри, меблі, обладнання в кімнатах, які можуть за короткий час змінити свої функції;

- був одним із перших, хто розвинув ідеї архітектурної біоніки, загальної екології архітектури;

- був першим серед архітекторів, який у своїй архітектурі та художньому пошуку використовував новітні досягнення вчених-фізиків, наприклад, він поклав структуру ядра в основу теорії будівель та споруд, міського планування, мистецтва та скульптурних робіт;

- захищав і розвивав ідеї «гнучкої» архітектури;

- розробив концепцію і створив архітектуру-скульптуру (його розглядали в цьому напрямку як послідовника А. Гауді);

- при оздобленні фасадів він застосував та впровадив сучасні ефективні матеріали, такі як алюміній, пластик та полімерні композити для архітектурних конструкцій;

- виступав за усунення існуючих відмінностей між містом та селом;

- з початку ХХ століття він культивував ідеї нескінченності та наступності в архітектурі (Рагон, М., 1969, с.103,107), (Proskuriakov. V.,2017).

В. Проскуряков наголошує, що на початку ХХІ століття координатами розвитку архітектури майбутнього визнані: криволінійні форми станції в Міжнародному аеропорту в Нью-Йорку Саарінена; спіральний основний блок і будівля експозиції-пандуса в музеї Гуггенхайма, побудований Райтом; місто на стовпах Ле Корбюзьє чи Хідекеля; багатошарове й місто Фрідмана;

просторове місто Шульца-Філітца, розмірні конструкції міст Ле Ріколе; «Плавучі і просторові міста» Меймона; кібернетичне місто Шеффера; пересувна архітектура житлових будинків, театрів і міст таких архітекторів, як Ріно, Фрідман, Гі Ротгьє, Шейн, Маньян, Кулон; «Живі» структури Гельмке, Отто, Солері, Грійо; сферичні та яйцеподібні форми експериментальних будівель Хаузермана, Куармбі, Гітте, Меймона; архітектура-скульптура Геріца, Куеля та ін. (Proskuriakov, V., 2017). Всі згадані напрямки були ініційовані та натхненні ескізами, малюнками, конструкціями, експериментальними будівлями та науково-теоретичними дослідженнями Фредеріка Кізлера (табл. 35). Ганс Голляйн, Заха Хадід, Френк Гері та інші відомі архітектори XX-XXI століть вважали його своїм вчителем (Архітектурна робота учнів Ф. Кізлера кінця XX - початку XXI ст. а) Френк Гері; б) Ганс Голляйн в) Заха Хадід) (Єфіменко, А., 2013).

І.С. Воронкова озвучує розвиток ідей Ф. Кізлера в архітектурі сучасних бібліотечних будівель, а саме ідеї кореалізму, гнучкої архітектури та трансформативних інтер'єрів. Вона наголошує, що в сучасній світовій архітектурній практиці в проектуванні і будівництва бібліотек архітекторами широко застосовується принцип гнучкого планування з мінімальним використанням внутрішніх перегородок. В такому разі архітектурне середовище бібліотеки отримує характеристики моделі безмежного і безперервного простору, в основу якого закладені ідеї Ф. Кізлера. І.С. Воронкова озвучує певні ідеї Ф. Кізлера, які ілюструє прикладами сучасних бібліотечних будівель (Воронкова, І.С., 2017).

Головними прикладами є:

1. Ідея сферичної форми проілюстрована будівлею Філологічної бібліотеки Берлінського університету (Німеччина). Вона була зведена в 2005 р. за проектом архітектора Н. Фостера та має нетипову для бібліотечних закладів архітектуру – форма будівлі нагадує еліпсоподібний купол, оздоблений скляними панелями різної прозорості, розміщеними у шаховому

порядку. Купол слугує гігантським світловим ліхтарем та забезпечує всередині будівлі рівномірне природне освітлення. Міжповерхові перекриття мають хвилеподібну форми, вони розташовані один над одним у вигляді терас. Таким чином, всередині бібліотеки був сформований гнучкий простір. Завдяки такій незвичайній формі він отримав назву «Мозок Берліна» (Пішковцй, С., 2011; Loechner, F., 2015).

Аналогом можна вважати проект «Храму Книги» в Єрусалимі архітекторів Ф. Кізлера і А. Бартоса, що був створений рівно на 40 років раніше, в 1965 р.

2. Ідея мембранної структури проілюстрована проектом Університетської бібліотеки у Фрайбурзі (Німеччина). При її зведенні був збережений старий конструктивний каркас. Проект був виконаний архітектурною майстернею Г.Дегело «Degelo Architekten», архітектою якої запропонували повністю демонтувати старий бетонний фасад, замість якого будівля отримала нову «шкіру» з високоякісної сталі і термостійкого скла. Новий фасад формує внутрішній простір бібліотеки за рахунок створеної оболонки, кристалізована структура якої символізує «прозорість науки та відкритість ерудиції» (Воронкова, І.С., 2017, с.96; Association of European Research Libraries, 2012, р.69-76).

Аналогією такої оболонки можна вважати мембранну структуру, застосовану в проекті «Гроту для медитації». Ідея була розроблена в 1960 р. Ф. Кізлером, який створював таким чином «безмежну» гнучку структуру, де всі елементи будівлі поєднувались в одну безперервну поверхню (Deleon, J.C., n.d.). Фасад бібліотеки цілком може трактуватись як одна з інтерпретацій ідей Ф. Кізлера щодо безперервності архітектури.

3. Ідея гнучкості простору у Ф. Кізлера є характерною особливістю безмежної і безперервної архітектури. Вона активно застосовується в плануванні сучасних бібліотечних будівель. Відмова від традиційного поділу внутрішнього простору на користь композиційно вільного планування сприяє

повному освоєнню користувачами усієї будівлі бібліотеки загалом, а не окремих її частин, що сприяє активній взаємодії людини з бібліотечним середовищем, що знову ж таки демонструє «кореалістичні» ідеї Кізлера (Воронкова, І.С., 2017, с.97).

4. Ідея мобільності була реалізована Ф. Кізлером зі своїми учнями в проєкті мобільної домашньої бібліотеки. Проєкт наочно демонструє «кореалістичний процес проєктування» (Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, 2006).

В якості сучасного прикладу реалізації Кізлерівської ідеї мобільності І.С. Воронкова наводить дизайн книжкових стелажів Громадської бібліотеки в Амстердамі (Нідерланди), що була збудована у 2007 р. за проєктом архітектора Джо Коенена. Стелажі в цьому проєкті є стаціонарними, а не рухомими, однак вплив ідеї домашньої бібліотеки Кізлера проглядається в криволінійній формі.

В процесі дослідження творчості Ф. Кізлера була виокремлена ще одна ідея - «Архітектура - скульптура». Вона може бути реалізована в двох напрямках – ідейному і формотворчому.

В ідейному плані в якості приклада можна навести проєкт меморіального архівного центру на місці концтабору в Берген-Бельзен, Німеччина. Автори, архітектори бюро «KSP Енгель & Циммерман» отримали перемогу у відповідному міжнародному конкурсі ще в 2003 році. Вони розділили першу премію з берлінською фірмою ландшафтного дизайну «Sinai.exteriors AW Faust», що представила свій варіант вирішення простору навколо будівель. Над доопрацюванням проєкту обидва бюро працювали разом. Головною в новому комплексі стала ідея «скульптури-архітектури» з необробленого бетону, з мінімальною деталізацією. Такий підхід на перший план висуває смислове навантаження будівлі. Планування ансамблю відповідає історичному розташуванню будівель концтабору. «Кам'яний шлях» починається на першій площі меморіалу, веде через архівний центр і

далі, безпосередньо по території табору. Він зв'язує ландшафтне оформлення і споруди комплексу. Сама споруда «KSP Енгель & Циммерман» являє собою витягнуту по горизонталі будівлю, що стоїть на просіці в густому лісі. Просіка зазначає розташування колишнього шосе Валле-Херста. Таким чином, архів розташований в декількох метрах від кордону табору. У середині відвідувач проходить по анфіладі приміщень, що поступово збільшуються в обсязі, звідти відкриваються продумані види назовні. Все це дозволяє дистанціювати відвідувачів від повсякденного життя і налаштувати на переживання історичної трагедії (Архитектурная скульптура, 2005). Тут можна провести аналогії з «Храмом книг» в Ізраїлі Ф. Кізлера.

В формотворчому плані будівля-скульптура отримала широке застосування в творчості Н. Фостера.

Цікавим надбанням є принцип «омиваючого» формотворного сталевих каркаса в проектній практиці Ф. Кізлера.

Конструктивні особливості використання каркасов-рішіток дозволяють постійно поширювати межі і характер їх застосування. У ХХІ столітті їх архітектуру можна розвивати в двох основних напрямках, виходячи з попереднього досвіду. Перший напрямок передбачає структурно-пластичне опрацювання фасадів або моделювання всього будівельного об'єму (Бекбей-центр в Бостоні, будинок Піреллі в Мілані, висотні будинки в Дюс-Сальдорді). Другий напрямок - це створення суцільного площинного облицювання сталевих каркасу навісними фасадами. Таке облицювання дозволяє сприймати сталеві каркасні структури тільки як ритм віконних, дверних стійок, що в естетично-емоційному сенсі надає не менше сильний вплив, ніж тільки ґратчастий фасад. Але найбільш перспективним вважається формування архітектури каркасами-ґратами, що можна визнати як синтез першого і другого напрямків, коли каркаси-сітки в один і той же час є несучими та огорожувальними конструкціями, що «омивають» як супрематичні форми у вигляді кубів, куль, паралелепіпедів, так і

криволінійні, сфероподібні форми будівель і споруд, а також тих, що мають форму яйця (Разумова, О.В., 2012, с.60-61).

Формальними рішеннями цих напрямків також захоплювався Ф. Кізлер. Ці рішення він розвивав у своїй проектно-експериментальній практиці досить довго - починаючи з 1926 року, коли з'явилися проекти, макети, ескізи, малюнки, скульптури, моделі його «нескінченних» будівель, театрів, музеїв, житла, де співіснували нероздільно всі головні конструктивні частини - стелі, стіни, підлоги. Саме таким чином, наслідуючи Кізлера, обігравали названі конструктивні ідеї Ганс Голляйн і архітектори з бюро КУУП Гіммельбау (BMW-центр в Мюнхені, ФРН; інтер'єр музею «Akron Art Museum», США; розважальний центр «JVC Entertainment Center», Мексика).

За останні 20-30 років світ став свідком появи в архітектурі незвичайних форм, що нагадують форми живої природи. Можна зустріти покриття будівель, подібні до химерних поверхонь раковин і молюсків, купола, що імітують контури пташиного яйця або прозорі решітки, що ведуть до складних переплетень лісової гушавини. Всі ці архітектурні об'єкти, що відрізняються настільки незвичайними конструктивними особливостями і нагадують природні форми, отримали найменування біонічної архітектури (Липов, А.Н., 2010). Поняття «біоніка» (від грец. «Біос» - життя) з'явилася на початку ХХ ст. Вона позначає область наукового знання, що заснована на відкритті і використанні закономірностей побудови природних форм для вирішення технічних, технологічних і художніх (напр. дизайн) завдань на основі аналізу структури, морфології і життєдіяльності біологічних організмів. З біонікою також прийнято пов'язувати біомеханіку - розділ біофізики, що вивчає механічні, динамічні та морфологічні властивості і особливості живих організмів, а також нейробіоніку, що вивчає будову нервової системи людини, тварин і моделювання на цій основі клітин-нейронів і нейронних мереж.

Свого роду «днем народження» біоніки прийнято вважати 13 вересня 1960 р. - день відкриття в США Міжнародного симпозиуму в м. Дайтоні «Живі прототипи штучних систем - ключ до нової техніки», який офіційно закріпив створення нової науки. Сама ж назва «біоніка» було запропоновано на цьому симпозиумі американським дослідником Дж.Стілом і було прийнято як офіційне найменування нової області знання. З цього моменту у архітекторів, дизайнерів, конструкторів і ін. виникає формальне право на постійний пошук нових засобів формоутворення, що відповідають зростаючій динаміці життя і відповідним можливостям науково-технічного прогресу. Представники науки «біоніки» обрали для позначення нового напрямку емблему - скальпель і паяльник, з'єднані інтегралом з девізом: «Живі прототипи - ключ до нової техніки».

В СРСР до початку 1980 рр. завдяки багаторічним зусиллям колективу фахівців лабораторії ЦНІЕЛАБ архітектурна біоніка остаточно склалася як новий напрямок в архітектурі. У цей час виходить підсумкова монографія великого міжнародного колективу авторів і співробітників цієї лабораторії під загальною редакцією Ю.С. Лебедева «Архітектурна біоніка» (1990). Після розпаду СРСР тривалий час пошуки в цьому напрямі знаходились в стані стагнації з поновленням інтересу до нього з боку переважно архітекторів тільки на початку XXI ст.

Для архітектури початку 70 рр. XX століття характерна тенденція максимального уподібнення будівельних форм природним. Біонічний або біо-морфологічний підхід до проектування і будівництва знаходить свій технологічний статус, проникає в середовищний, урбаністичний і побутово-конструктивний дизайн і стає все більш популярним.

Окремі досліді і заявки поступово формують і біонічну архітектуру, в основу якої закладається переважно морфологічна побудова конкретних біологічних об'єктів, що відрізняються безумовною доцільністю, надійністю, міцністю і економічністю у витрачанні природного матеріала. Подібна

спрямованість вже здавна дозволяла створювати форми різних будов і форми архітектури виходячи з їх природного призначення і можливостей природних матеріалів, тобто як конструювання, так і сама побудова об'єктів стала багато в чому визначатися особливостями створення подібних форм природою з характерною для неї взаємозалежною організацією зовнішніх форм і використанням їх в будівництві: типи кам'яних кладок і кріплень, кладки дерев'яних хатин, плетених поверхонь, конструктивних швів, що з'єднують полотнища тканин, цибулинні форми православних церков і т.ін. Весь час існування цивілізації і культури природні форми виступали невичерпним джерелом для технічних і технологічних рішень, виступаючи уподібненням природному формоутворенню.

В цьому плані увага архітекторів, конструкторів, дизайнерів і інших спеціалістів до законів формоутворення і використання в цих областях форм живої природи постає глибоко закономірною і обумовленою, бо жива природа в процесі свого розвитку має тенденцію і прагне до органічної доцільності існування, пов'язаної з мінімальною витратою енергії, будівельного матеріалу і часу. Подібна доцільність і спрямованість природних форм, як видається, і стала основою використання закономірностей формоутворення живих структур в конструктивному, технічному і технологічному плані в штучних об'єктах. Крім того, вже само по собі філософське розуміння природи передбачає, що в світі немає речей і явищ, які б не були безпосередньо чи опосередковано взаємопов'язані між собою, що з неминучістю передбачає відсутність непрохідних бар'єрів між формам живої природи і штучними формами і конструкціями, бо закони природи, які об'єднують весь світ в єдине ціле, власне кажучи, і породжують об'єктивну можливість відтворення в штучно створюваних системах закономірностей і принципів побудови живої матерії.

Архітектурні ідеї Ф. Кізлера практично в усіх напрямках відтворюють біонічні принципи, надаючи їм потрібного в кожному випадку трактування.

Він користовав їх в формотворенні, в розробці конструктиву, в мобільності та безперервності простору та ін., в чому значно випереджає свій час та час зародження біоніки як доволі універсального наукового напрямку.

Сучасна біоніка має кілька напрямків:

- архітектурно-будівельна біоніка вивчає закони формування і структурування живих тканин;
- технічна біоніка використовує моделі теоретичної біоніки для реалізації різних технічних завдань;
- специфіка біонічного моделювання полягає в тому, що ведеться пошук шляхів і способів реалізації в об'єкті проектування окремих сторін складної біологічної форми;
- іноваційну область біоніки представлений її нейробіонічним напрямком (нейробіоніка), що пов'язаний з реалізацією природних морфологічних принципів в конструюванні і побудові різного рівня нейронних мереж.

Початок ХХ і, особливо, початок ХХІ століття в архітектурі ознаменувався відродженням інтересу до складних криволінійних форм, що часом нагадує форми живої природи, а іноді і здатних до трансформацій. Не випадково темою Венеціанської архітектурної бієнале в 2004 році було обрано термін «Метаморфози». Відроджується, вже на новому рівні, і органічна архітектура, що своїм корінням йде в кінець ХІХ - початок ХХ століття, до творчості Л.Саллівена і Ф.Л. Райта (Madex, D., 2006; Wright, F.L., 2001), які проголосили, що архітектурна форма, як і в жива природна, повинна бути функціональною і розвиватися як би «зсередини назовні».

Сама поява біоніки, що перекидає міст від біології до техніки, було визначено якоюсь генералізованою цивілізаційно-технологічною обумовленістю. Вивчення аналогії в живій і неживій природі набуло поширення для подальшого використання принципів побудови і функціонування біологічних систем і їх елементів при вдосконаленні як вже

існуючих технічних об'єктів, так і при створенні принципово нових механізмів, будівельних конструкцій і т.ін.

У той же час слід зазначити, що біонічне моделювання відрізняється від моделювання в інших областях наукового знання тим, що біонічні моделі являють собою більш складні і динамічні структури, створення яких вимагає не тільки спеціальних уточнюючих досліджень на живому організмі, але і пошуку і розробки методів і засобів для реалізації конкретних біонічних принципів в штучних системах.

Формоутворення в живій природі характеризується пластичністю і комбінаторністю, взаємозв'язком елементів структури, різноманітністю як правильних геометричних форм і фігур - окружностей, овалів, ромбів, кубів, трикутників, квадратів, різного роду багатокутників, так і нескінченною безліччю надзвичайно складних і дивовижно гарних, легких, міцних і економічних конструкцій, створених в результаті комбінування цих елементів. У цьому сенсі формоутворення в природі відображає не тільки еволюцію розвитку живих організмів, але і численні коригування їх структури для досягнення ідеального варіанта. Все це дозволяє нам стверджувати, що біонічний напрямок далеко не вичерпав свій концептуальний і технологічний ресурс, хоча в тих чи інших цивілізаційних або дослідницьких формах він існував протягом значного періоду історії. Якщо виключити період неоліту, коли первісна людина з неминучістю була змушена копіювати в своїх перших штучних конструкціях природні форми, то виявляється, що в тій чи іншій формі біонічні тенденції в історії цивілізації і культури були присутні чи не завжди, зумовлюючи виготовлення або побудову найбільш конструктивно зроблених і гармонійних знарядь і об'єктів людського середовища від житла і одягу до знарядь і механізмів. Все це безумовно знайшло відображення в пластичних та структурних моделях Кізлера, хоча він не акцентував на цьому увагу з позицій теорії. В цьому можна бачити органічність його задумів по

відношенню до людини і світу, закладання біонічних принципів в більш значні за обсягом і задумом концепції. Біоніку він використовував як один з найзрозуміліших інструментів формування комфортного середовища і ефективної конструкції.

Відображенням принципів застосування біоніки можна вважати символ Парижу - 300-метрову Ейфелеву вежу інженера-мостовика А.Г.Ейфеля, яка в точності повторює будову великої гомілкової кістки людини, що легко витримує тяжкість її тіла. Конструкція вежі була заснована на науковій роботі швейцарського професора анатомії Х. фон Мейєра. За 40 років до її створення він досліджував кісткову структуру гомілкової кістки в тому місці, де вона згинається і входить в суглоб, і виявив, що структура кістки в місці з'єднання складається з мініатюрних кісточок, завдяки яким навантаження перерозподіляється по всій кістки. У 1866 році швейцарський інженер К. Кульман підвів теоретичну базу під це відкриття, а через 20 років природний розподіл навантаження на основі кривих супортів було використано і втілено А.Г.Ейфелем

Мабуть, не випадково і те, що вже піфагорійцями була виявлена повторювана біологічна симетрія не тільки в числових і геометричних співвідношеннях і виразах числових рядів, але і в морфології і розташуванні листя і гілок рослин і дерев, в єдиній морфологічній структурі багатьох плодів, а також безхребетних тварин. Цей факт, в свою чергу, в повній відповідності з піфагорейським вченням, послужив причиною і підставою виникнення ідеї про те, що остаточною основою всього суцього є не дана нам у відчутті матеріальна субстанція, а принцип форми, тісно пов'язаний з уявленнями про різні типи симетрії.

І вже піфагорійці, а слідом за ними І.Кеплер були захоплені пошуками основної гармонії світу, або пошуками деяких найбільш загальних морфолого-математичних моделей, що лежать в основі будови плодів граната і в русі планет. Зерна граната уособлювали для нього важливі властивості

тривимірної геометрії щільно укладених одиниць, бо в гранаті еволюція дала місце самому раціональному способу розміщення в обмеженому просторі можливо більшої кількості зерен. Майже 400 років тому, коли фізика як наука тільки ще формувалася в працях Галілея, І. Кеплер, який зараховував себе до містиків в філософії, досить витончено сформулював або, точніше, відкрив загадку побудови сніжинки. «Оскільки кожен раз, як тільки починає йти сніг, перші сніжинки мають форму шестиугольної зірки, то на то повинна бути дуже певна причина, бо, якщо це випадковість, то чому не буває п'ятикутних або семикутних сніжинок» (Кеплер, І., 1982, с.20).

У своїй роботі «Про шестикутні сніжинки» І.Кеплер висунув наукове пояснення шестикутної симетрії сніжинки, «...яка формуючи початок обрала правильний шестикутник не в силу необхідності, обумовленої властивостями речовини і простору, а лише за притаманною йому властивістю суцільно, без єдиного зазору покривати площину і бути найбільш близьким до кола з усіх фігур, що володіють тією ж властивістю. При цьому, можливо, що формуюча сила діє в міцній залежності від різного вмісту вологи» (Кеплер, І., 1982, с.24).

Тим самим І.Кеплер довів, що характерна симетрія сніжинки обумовлена тим, що поодинокі крихітні частинки її зібрані природою в стільникову модель. Ще в I столітті до н.е. Марк Теренцій Варон міркував про те, що стільники бджіл з'явилися як сама економічна модель витрачання воску, і лише в 1910 році математик Аксель Тус переконливо довів, що немає способу здійснити подібне укладання краще, ніж у вигляді стільникового шестикутника. На практиці, якщо необхідно покрити поверхню правильними багатокутниками одного тіла, то можливості для їх повороту обмежуються. Єдиними фігурами, які можуть створити однорідний візерунок при мозаїчному розміщенні, є рівносторонні трикутники, квадрати і шестикутники. Бджолині стільники побудовані з правильних опуклих шестикутників так, що переміщуючи один шестикутник без обертання

паралельно самому собі, можна опечатати всю площину «без дірок». І хоча існує, як було сказано, цілих три види правильних багатокутників, проте бджоли чомусь «вибрали» для побудови своїх сот саме шестикутник. Відповідь полягає в тому, що бджолина стільниковий просторова модель є не тільки максимально міцною, але і максимально об'ємною, так як при шестикутному розташуванні сот при даній кількості воску можна заготовити на зиму більше меду, так як площа правильного шестикутника більше площі квадрата з тим же периметром. Якщо виходити з тривимірного виміру, то оптимізація, тобто, мінімізація матеріалу для будівництва стін будівлі або площі будь-якого типу укриття з одночасною максимізацією внутрішнього обсягу - досягається виключно шляхом шестикутного музичного розміщення. Одночасно побудови такого роду будуть і найбільш стійкими для зовнішнього несприятливого впливу.

Проте, це аж ніяк не виключає використання, побудову або просто зображення, крім правильних багатокутників, нескінченної кількості абстрактних геометричних форм в повторюваній симетричній побудові на площині. Уже в Стародавній Персії, а потім в Північній Африці і Іспанії, а також на Близькому Сході і частково в Китаї надзвичайно розвинулося мистецтво двумірного абстрактного орнаменту, іменованого арабесками, і каліграфії, що поражають і нині своєю геометричною своєрідністю, оригінальністю і красою, які свідчать не про найскладніші математичні розрахунки, що передують їх зображенню, а про чудове інтуїтивне розуміння закономірностей просторової природної формотворної симетрії.

Таке геометричне укладання з урахуванням потреб людини, ергономіки людського тіла Ф. Кізлер використовував в реалізації ідей модульності і мобільності. Створення модульних елементів, їх мобільність було засновано на принципах побудови, що були потім визначені біонікою. Тут також можна знов згадати про його ідею нескінченного простору.

Одним з найбільш оригінальних продовжувачів цих ідей був датський кристаллограф Моріц Корнеліус Ешер (1898-1972), який, удосконалюючи техніку графіки, використовував своєрідну симетрію, створюючи в своїх графічних творах нескінченні низки з реальних або міфічних постатей. Художник використав не тільки зображення людських істот і тварин, а й різні повторювані варіанти їх розміщення. Такого роду складнопідрядні, повторювані геометричні побудови знайшли застосування не тільки в сучасному графічному образотворчому мистецтві, а й у сучасних новаційних архітектурних побудовах, що складаються з повторюваних правильних багатогранників, пов'язаних з моделюванням в архітектурі форм живої природи або області архітектурної біоніки, метою якої стало дослідження в органічному світі гармонійно сформованих функціональних структур для використання законів і принципів їх формування в архітектурі.

Виникнення даної області в історії архітектури є відносною новацією: так, зодчий італійського Відродження Ф.Брунеллескі в якості основи для конструювання купола Флорентійського собору взяв шкаралупу яйця, а Леонардо да Вінчі копіював форми живої природи при зображенні і конструюванні будівельних, військових і навіть літальних апаратів. І нині прийнято вважати, що першим, хто почав вивчати механіку польоту живих моделей «з біонічних позицій», був саме Леонардо да Вінчі, якому належить «першість» у винаході моделі гелікоптера (вертольота) і який намагався побудувати літальний апарат з маховим крилом (орнітоптер).

Аналогічним чином переломлення теми природних форм знайшли своє відображення в дерев'яних церквах у фактурі соснових і ялинових шишок, і в золотих «цибулинних» главах церков. Успіхи будівельної техніки в XIX-XX ст. створили нові технічні можливості для інтерпретації архітектури живої природи, що знайшло своє відображення в творах архітекторів, серед яких можна назвати архітектурні твори геніального Антоніо Гауді - зачинателя широкого використання біоформ в архітектурі XX ст. Спроектовані і

побудовані А. Гауді житлові будівлі, монастир Гюель, знаменитий «Sagrada Família» (Собор Святого Сімейства, вис. 170 м.) В Барселоні і нині залишаються і неперевершеними архітектурними шедеврами і, одночасно, найбільш талановитим і характерним прикладом асиміляції архітектурних природних форм, їх застосування і розвитку. А. Гауді талановито наслідував в архітектурі формам рослинного світу: його колони зображують стовбури пальм з імітацією кори і листя, сходові поручні імітують завиваються стебла рослин, водчатие перекриття відтворюють крони дерев.

Уже в своїх ранніх творах А.Гауді, якого вже за життя називали «Данте архітектури», використовував параболічні арки, гіпер-спіралі, похилі колони і т.д., створюючи архітектуру, геометрія якої перевершувала архітектурні фантазії і архітекторів, і інженерів. Одним з перших А. Гауді використовував також і біо-морфологічні конструктивні властивості просторово-зігнутої форми, яка була втілена їм у вигляді гіперболічного параболоїда невеликого сходового прольоту з цегли. Тим самим, завдяки вивченню і застосуванню в архітектурній тектоніці природних форм, А.Гауді на початку ХХ ст. найближче підійшов до сучасних геометричних принципів проектування і побудови конструктивних біонічних архітектурних систем.

І оскільки на початку ХХ століття ще не існувало ні напряму, ні самого поняття біонічної архітектури, ці архітектурні шедеври відносили до стилю «Арт Нуово»; архітектура А.Гауді включала як раціоналістичні, так і вільні від будь-якої канонізації або конкретних національних архітектурних традицій і тенденцій елементи і форми. Для архітектурної творчості А. Гауді характерний, зокрема, такий прийом як використання геперболіческіх параболоїдів - геометричній просторової фігури, яка утворюється при ковзанні по двом іншим непаралельність прямим; гелікоїда - вінтових поверхонь, описуваних прямою лінією, що обертається навколо нерухомої осі, з одночасною поступальною швидкістю уздовж даної осі. Фасади

будівлі собору Саграда Фамілія - це зібрані разом параболоїди, буквально всипані фігурами тварин і рослин з каменю.

При цьому А. Гауді не просто копіював об'єкти природи, але творчо інтерпретував природні форми, видозмінюючи пропорції і масштабні ритмічні характеристики. Його будівлі не тільки вибиваються з правильної геометрії, але, завдяки ритмічній грі мінливих увігнутих і опуклих поверхонь стін споруд, створюється враження, ніби будівлі фізично дихають, а стіни подібні до живих мембран, одночасно пластичні і протяжні стіни і вікна виявляють спрямовану зверху вниз силу навантаження і протидію їй силою опору матеріалів. Однак його біонические ідеї в архітектурі ще довгий час не визнавалися офіційною архітектурою (Надеждин, Н., 2008; Хворостухина, С.А., 2008).

Ф. Кіслера досить часто порівнюють з А. Гауді, що є цілком зрозумілим при вивченні проектів цих архітекторів. Вони застосовують близькі ідеї та принципи формування простору та конструктивної структури своїх будівель. Пластичність та нескінченність у них логічно обумовлена та жива.

Не менш фантастичним є і втілений біонический проект динамічної «художньо-технічної» форми - апарат для вільного польоту людини за допомогою власної м'язової сили, - орнітоптер «Летатлін». Ця гнучка, пружна конструкція з подобою крил птаха належить В. Татліну, який вперше продемонстрував його на виставці 1932 році. За словами В.Татліна, літальний апарат як об'єкт художньої конструкції був обраний їм тому, що це найбільш складна динамічна матеріальна форма, яка може увійти в ужиток як предмет широкого вжитку, бо вона найбільшою мірою відповідає потребам моменту в подоланні людиною простору. При цьому сам «Летатлін» представляв собою досить складну конструкторську систему. Так, лонжерон у крила, який сам В.Татлін називав «кістки», був вигнутий з цільної рейки у вигляді дуже складної вісімки. Художник вважав, що це необхідно тому, що еластична конструкція міцніше, ніж жорстка. По суті «Летатлін» - одна з перших

побудований біонічних конструкцій, в якій повною мірою проявився науковий характер художнього конструювання В. Татліна, який зв'язав біологію з технікою, де сама біонічна конструкція – лише момент, зав'язаний в цілісну художню концепцію. Розглядаючи цю модель, її динамічну структуру слід згадати експерименти Ф. Кізлера з рухливим сценічним простором.

В подальшому своєму розвитку, в 60 рр. ХХ ст., архітектурна біоніка рухалася від функції до форми і далі, до універсальних закономірностей формоутворення, збагачуючи сприйняття людини принципами і законами, характерними для біосфери, з одного боку, і сфери техніки архітектури, з іншого. Як наслідок подібного архітектурного руху виникла концепція «органічної архітектури», творцем якої став уже згаданий американський архітектор Г.Л.Саллівен, а його продовжувачами - Ф.Л.Райт, Х.Херінг і ін. Цікаво, що всі ці принципи та ідеї ми знаходимо в роботах Ф. Кізлера.

Проектування і втілення природних форм в архітектурі можна бачити в роботах С. Хохаузера (конструкції в формі шкаралупи яйця), А. Квормбі (конструкції в формі гланд, нирок і шлунка), Ф.Кізлера (конструкції в формі кишкового тракту).

Ще раніше, в ХІХ ст., поряд з архітектурною біонікою, в архітектурі виникає і ще один новий напрям «архітектоніка рослин», або вчення про формування конструкцій в рослинному світі, основним представником якого був німецький інженер С. Швенденер, спосіб відтворення природних систем сполучається з проектуванням об'ємних моделей, прототипом яких були рослинні природні форми. Таким чином, природне моделювання як нетрадиційний і досить своєрідний спосіб пізнання живої природи поєдналося тут з інструментами для вирішення практичних завдань вже не просто архітектурного, але швидше за все архітектурно-художнього конструювання.

Біонічної напрямок, що дозволяє подолати схематизм організації просторового середовища, в середині ХХ ст. знайшов своє відображення в роботах відомих архітекторів І.В. Жолтовського, М.Я. Гінзбурга та ін. Сьогодні біонічний принцип використовується в різного роду конструкціях, як і принцип зміни насиченості кольору і навіть акустичні засоби. Крім цього сучасна «біонічна» архітектура надає можливість створювати фактурні поверхні на основі комбінацій прозорих і напівпрозорих пластиків, які при різних кутах падіння і відбиття світла створюють гру світла і кольору, зближуючись в цьому плані з принципами оптико-кінетичного напрямку в сучасному мистецтві.

Відомо, що діапазон форм і принципів їх побудови в живій природі надзвичайно різноманітний, часто він виникає в результаті поєднання і комбінаторності численних формотворчих чинників. Так, архітектор П. Солері (США) спроектував міст, що за формою нагадує згорнутий лист злаку, ґрунтуючись на властивості листя і стебел рослин приймати схожі просторові форми при необхідності підвищення міцності і стійкості рослин. Як наслідок виявлених в природі закономірностей формоутворення в сучасній архітектурі виник і відповідний напрям, що прагне забезпечити надійність конструкції не тільки за рахунок властивостей матеріалу, а й за рахунок форми.

В архітектурі виникли дослідження форм природних оболонок з метою їх подальшого архітектурно-біонічного моделювання, який встановлює оптимальність співвідношенні геометрії форм і різних фізичних властивостей: В.Є. Михаленко (1988), С.П. Нечаєв (1994), В.М. Бурень (2006), М. Nachtigal (2000), М. Coley (2001), D. Goldberg (2002), Ph. Staadman (2008) і ін. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz Mathematisch-Naturwissenschaftliche Klasse, 2001; Nactigal, W., 2000; Nauck, D. et al., 2003). Використання оболонок знов таки відсилає до нескічених поверхонь Ф. Кіслера.

Для сучасної архітектури просторові форми і оболонки живої природи викликають інтерес не тільки з точки зору геометрії форм і розподілу в них напружень, але й з точки зору їх компактності і використання рухової динаміки. Так, наприклад, використання в сучасній архітектурі вантових конструкцій, що комбінуються таким чином, щоб відтворити в основному розтяжне зусилля, разючим чином нагадує природне павутиння. Таким чином, жива природа виявляє виниклу в результаті еволюційного відбору практично досконалу гармонію формоутворення, внаслідок чого вивчення законів природного формоутворення і функціонування форм закономірно веде до розширення нашого розуміння законів гармонії.

Якщо ж говорити про складні геометрично-об'ємні біонічні прототипи, необхідно звернути увагу на існування в достатній мірі парадоксальної ситуації, що складається в тому, що використання технічно відтворюваних в штучному середовищі біологічних функцій і геометризаних просторових структур світу природи набагато ширше природних аналогів, а запозичення біонікою природних геометрично-просторових форм досить багатопланово. При зверненні до просторової геометрії природи можна побачити, що у всьому різноманітті існуючих в природі форм досить поширений правильний багатогранник - тривимірне тіло, поверхня якого складається з правильних багатокутників з ідентичними поверхнями, гранями, вершинами кутів. Такими є чотирьох сторонній тетраедр, шестисторонній куб, восьмисторонній октаедр, дванадцатисторонній додекаедр і двадцяти сторонній ікосаедр - так звані платоновские тіла. Існування в природі цього і тільки цього обмеженого числа багатокутників є не просто примітним фактом, але буквально дивним фізичним природним феноменом, пояснити який раціональне знання виявилось не в змозі за весь багатотисячний період свого існування. Подібну, до сих пір не з'ясовану наукою природну закономірність Льюїс Керол іменував «провокаційною нечисленністю». Вони як і окремо, так і в різного роду поєднаннях використовуються в сучасній

архітектурі і мистецтві (оптико-кінетичне мистецтво, художнє скло і т.д.). Найвідоміший купол, побудований за цією складнопідрядною геометризованною мозаїчною схемою - павільон США на виставке ЕХРО-67 в Монреалі, висота його становила 65 метрів. Примітно, що одна з характерних його особливостей полягала в тому, що внутрішні шестикутні елементи з'єднувалися з трикутними елементами зовні, а ті, в свою чергу перекривалися прозорим пластиковим покриттям.

4.3. Значення художньо-мистецьких творів Ф. Кізлера для розвитку сучасного мистецтва

У наш дні отримати уявлення про роботу Фрідеріка Кізлера в галузі дизайну меблів можна завдяки предметам, відтвореним компанією Wittmann (Фікус, Л., б.д.). Збереглися патенти на меблі, за якими меблі майстра отримали нове життя.

Дизайн з одного боку, це цілком самостійне мистецтво, а з іншого - інструмент завоювання ринку. Ці сторони існування і розвитку дизайну зазвичай розглядаються окремо. Тим часом, ще в минулому столітті Ф. Кізлер був переконаний в тому, що комерційна складова предметного проектування і його креативна спрямованість нерозривно пов'язані. Слід зазначити, що архітектори з різних причин спрямовують свої творчі зусилля в бік предметного дизайну. У Ф. Кізлера це було закладено на ментальному рівні. Він сприймав світ як динамічну структуру, що безупинно трансформується. Ймовірно, архітектура в тих формах, в яких вона могла існувати в ХХ столітті, здавалася йому занадто статичною.

У дизайні Кизлер побачив сприйнятливий до змін синтетичне мистецтво і водночас - потужний засіб оперативного впливу на естетичні уявлення людей. Саме тому для нього була виключно важлива «продажність»

дизайнерських творів: комерційний успіх означав широку аудиторію. Основний внесок Кізлера в теорію дизайну полягав в тому, що він поставив на перше місце не предмет і не групу предметів, а процес взаємодії різних компонентів один з одним і з мінливою реальністю. Винайдений ним термін «корреалізм» використовувався для дослідження протяжної в часі взаємодії між людиною і навколишнім середовищем, як техногенним, так і природним. Таке дослідження базувалося, з одного боку, на експериментальному, а з іншого - на інтуїтивному розумінні процесів. Кінцевою метою історичного аналізу, а також дослідів, спрямованих на вивчення природи відчуттів і навіть снів, була зміна пріоритетів людства. Фундаментальні цінності, за Кізлером, це свобода, здоров'я людини і ефективність виробництва в найширшому сенсі, включаючи творчу діяльність.

Корреалізм на сьогоднішній день не можна назвати загальновідомим стилем, але його принципи широко використовуються в інших напрямках дизайну меблів (див. додаток В, табл. 36):

- в модерні проявилися фігурність і пластичність ліній, мінімалізм, поєднання зручності і функціональності;

- в біоніці визначився тісний зв'язок між природою і новими технологіями, біонічний дизайн одночасно є досить прогресивним і, в той же час, природним;

- в стилі Баухаузу знайшов відображення культ функціональності, що проявився в довговічних, ергономічних і доступних меблях: стільці-трансформери, крісла без ручок, стільці, виконані із зігнутих трубок і т.ін.

На початку ХХ ст. отримали розвиток багатофункціональні агрегати і трансформовані меблі. До них відносяться журнальні столики, що змінюють висоту, легко переміщувані столики зі скла і металу з рухливим устроєм функціональних деталей, настінне дзеркало з прихованим об'ємом для туалетного приладдя та інші вироби. Всі ці предмети створювались для комфортного проживання в житловому пространстві індивідуальних

квартир (Ковешникова, Н.А., 2009). Після 1945 року меблі розвиваються в тісному зв'язку з архітектурою. Виникає необхідність серійного виробництва збірних меблів, що складаються з багатофункціональних елементів, які допускають вільне комбінування. Типізація і серійне виробництво поширюється на всі види меблів (Урганбаева, Л.Р., 2002).

Реалізацію ідей трансформованих меблів можна бачити в різних форматах – в одних превалює практичність, в інших – нестандартний підхід. Ф. Кізлер зумів врівноважити ці два компоненти та випередити свій час.

У 1950-1980-х рр. архітекторами велися розробки меблів із застосуванням різноманітних механізмів, вбудованих в корпуси для підйому і регулювання. Незавжди це було хорошим прикладом через збій роботи механізмів. Цей напрям з розробки інтерактивних об'єктів отримав свій розвиток в кінці ХХ - початку ХХІ ст.

Абсолютно новий, не так практичний, скільки творчо переосмислений погляд на меблеві трансформери породили 1960-1970-ті роки з їх яскравим дизайном. Цей період ознаменувався комплексними концептуальними проектами «ВІЗІОН» і «Житло-80». Серію «ВІЗІОН» відкрив в 1969 році проектний макет житла майбутнього Д.Коломбо. У 1970 році був показаний «ВІЗІОН» В. Пантона - своєрідний житловий ландшафт. Наступний «ВІЗІОН» в 1971 році - дизайнера О.Мурга - відобразив захоплення мотивами японського інтер'єру в поєднанні з європейським авангардом. «Житло-80» демонструвалося в 1971 році. Всі ці прогностичні розробки були об'єднані однією ідеєю - великий простір, в якому поперемінно розгортаються потрібні в даний момент функціональні пристрої.

Виставка італійського дизайну в 1972 року в Нью-Йорку представила нове розуміння концепції житла, що відображає погляди лідерів італійського дизайну не тільки на житло, але взагалі на майбутнє людства. У нью-йоркській експозиції дизайнер Е. Соттсасс запропонував контейнерну систему мобільного устаткування житла, але не в аспекті впровадження в

практику, а в якості концептуальної пропозиції. Розвиваючи ідею «меблі-контейнер», матеріальне втілення прогностичних концепцій незмінно приймає вид мобільних агрегатів з щільно «упакованими» функціональними пристроями, які можуть бути розгорнуті в будь-якій точці житлового простору з гнучким плануванням, а потім прибрані в спеціальні ніші, передбачені в стінах або шафах. Серед цих «контейнерів» - високомеханізовані гібриди меблів і електронної аудіо-візуальної апаратури. Це одна з футурологічних концепцій, спрямована на створення так званих «зникаючих» меблів, що з'являються тільки в момент потреби і звільняють місце для розгортання мобільного устаткування іншої функціональної зони.

Найбільш яскравим виразником цієї прогностичної тенденції став один з найвидатніших новаторів в області експериментального проектування італійський дизайнер і футуролог Джо Коломбо (1930-1971). Його інноваційні проекти меблів і житлового середовища в цілому по своїй суті стали продовженням нескінченості, гнучкості і мобільності, закладених ще Ф. Кізлером. Наведемо приклад – це винайдений Коломбо універсальний житловий контейнер для підлітка. З розряду концептуальних проектів ця розробка швидко перейшла в розряд практично реалізованих, привабливих для виробництва і популярних у споживачів. В загальних рисах це компактний об'єм у формі паралелепіпеда, що займає площу, рівну за розміром ліжку, яке підняте трохи вище звичайного, щоб раціонально використовувати простір під ним для зручного зберігання практично повного складу необхідних речей, включаючи невеликий письмовий стіл для занять і стілець до нього. Використаний принцип «матрьошки» - стілець компактно засувається під стіл, а той в свою чергу під ліжку, де ще залишається місце для чималої кількості об'ємів для зберігання речей, включаючи одяг, білизну, книги, невеликі предмети спортивного інвентарю і т.ін. У маніпуляціях з цим комбайном не останнє місце займають для дитини елементи своєрідної гри. Ідея Коломбо дала поштовх до розробки цілого ряду модифікацій, а в ряді

країн, наприклад, в Японії, де особливо цінується можливість економії простору, меблі-контейнер для дітей і підлітків виробляється серійно протягом десятиліть.

Джо Коломбо наголошував, що людям потрібен новий тип середовища проживання, в якому простори можуть трансформуватися і підходити «для медитації і експериментів, для інтимності і для спілкування». Головні дизайнери епохи: Джо Коломбо, Етторе Соттсасс, Вернер Пантон створюють цілі житлові міні-комплекси. Ідея комплексності спостерігалася і в роботах Кізлера.

Ще один приклад - житловий блок Джо Коломбо, представлений ним в 1971 році. Його площа - всього 28 кв. м, на яких розташовуються чотири зони: спальня, поєднана з вітальною, кухня, ванна кімната і гардеробна. В проекті представлені різноманітні меблеві трансформери: дивани, що розсуваються на шезлонги і пуфи; кольорові яскраві модулі перетворюються в незвичайні меблі для сидіння; журнальні столики при необхідності стають кріслами, щоб вмістити якомога більше гостей.

В останні десятиліття ХХ століття проявилася тенденція концептуальної і експериментальної розробки «самоорганізованого житла» на основі перетворення тотально технізованого «житла-механізму» в «житло-організм» з властивими йому функціями адаптації. Ряд зарубіжних фірм фінансує прогностичні дослідження житлового середовища, ґрунтуючись на неминучості якісного стрибка в побутовій культурі ХХІ століття. Прогностичні розробки житлового середовища і меблів неминуче давали і дають в якості практичного результату проектні пропозиції з нового формоутворення меблів, які ініціюють розвиток передових меблевих технологій із залученням нетрадиційних матеріалів, формуючи стилістику меблів, співзвучну новій епосі.

Раціоналістичне ХХ століття поряд з вимогою функціональності і необхідності промислового тиражування меблів висунуло і вимогу

компактності і навіть портативності, яка відображена у формулюванні «зникаючі меблі», бо важливі не меблі як предмет, а їх функція. Побут людини ХХ століття стрімко заповнився різноманіттям всіляких речей, і привабливою метою стає можливість поєднання їх функцій, дозволяючи позбавлятися від рідко використовуваних речей, передаючи їх функції предметам, використовуваним постійно, підвищуючи практичну значущість меблевих предметів. Ця тенденція, досить чітко проявлена в світовій практиці експериментального меблевого дизайну.

В наші дні особливе місце займають модульні трансформовані меблі, що дозволяють створювати різні комбінації організації маленьких і великих просторів.

Започаткований Ф. Кізлером в своїх розробках в сфері предметного дизайну принцип синтезу форми та функції, «красивого» і «корисного», був, так би мовити, офіційно, введений Баухаузом. В 1960-ті роки він зазнає переосмислення. Функціональність форм і предметів як «універсальний моральний закон» (Бодрийяр, Ж., 2007, с.265), їх раціональна доцільність, як констатував у 1972 році Ж. Бодрийяр, стала «менш зрозумілою, прочитуваною, прораховуваною» (Бодрийяр, Ж., 2007, с.280). Висунута Л. Салліваном ще в кінці ХІХ ст. і взята на озброєння функціоналістами формула «форма слідує за функцією», отримала в постмодернізмі нове трактування: «Форма слідує за матеріалом». Крім згаданої кризи функціоналізму як естетичної установки цьому сприяв наступ «ери пластмаси». Експерименти з полімерами розсувають відомі дизайнерам кордони можливостей форми. Морфологічний принцип «відкритої форми» перевертає традиційну систему формоутворення, засновану на симетрії, гармонії, пропорції. Закрита форма зі строго визначеними контурами розкриває себе зовні.

У дизайні меблів відбувалися зміна парадигми: замість доцільності і гармонії геометричних пропорцій однією з основних естетичних

властивостей предмета стає аморфність, тобто невизначеність, розпливчастість, невловимість форми. Разом з тим безформність стала визначальним принципом не тільки в проектуванні меблів – вона стала позначати новий погляд на світ. У Ф. Кізлера - це його Нескінченний будинок з гнучким простором, що потім знайшов відображення в проектуванні виставкового обладнання та меблів.

Про «безформне» розмірковував Ж. Бодрійяр. На його думку, аж до ХХ ст. в західному мистецтві форма предмета представляла собою «абсолютний кордон між внутрішнім і зовнішнім», «нерухома посудина, всередині якої - субстанція» (Бодрійяр, Ж., 1999, с.32). В сучасних інтер'єрах, за визнанням Бодрійяра, відбувається розрив форми, «руйнування формальної перегородки між внутрішнім і зовнішнім» (Бодрійяр, Ж., 1999, с.33) – так звана кізлерівська безперервність, нескінченність.

«Безформне» як художній феномен привернуло увагу сучасних дослідників. У поданні мистецтвознавців І.-А. Буа і Р. Краусс, «безформна» - знакова категорія сучасного мистецтва. Цьому феномену вони присвятили виставку «Безформне. Керівництво для користувача», яка була представлена в Центрі Помпиду в Парижі в 1996 році.

Теоретичним осмисленням феномена безформності займалися і куратори виставки «Безформні меблі», яка була показана в Віденському музеї мистецтва і архітектури МАК в 2008 році.

В естетичній теорії «безформне» довгий час було синонімом потворного, в середовищі художників аж до середини ХХ ст. відсутність у предмета чіткої форми автоматично прирівнювалося до слабкості і нестабільності, розчиненню і руйнуванню, розкладанню і занепаду. Тільки в 1960-і рр., коли в мистецтві почалися експерименти з фізичними властивостями художніх об'єктів і ввійшли в обіг полімери, безформність як творчий метод отримав визнання серед художників. Досліди з новими матеріалами художники хотіли протиставити мейнстріму в мистецтві.

«Безформні» об'єкти у Ф. Кізлера з'являються набагато раніше. Вони переходять з архітектурних творів в дизайн, демонструючи принципи коррелізму. Гнучкий простір передбачав «текучі», гнучкі меблі.

Напружені відносини між жорсткими, строго визначеними, геометричними структурами і випадковою, безладною безформністю стали особливо явними в мистецтві абстрактного експресіонізму. У 1968 році американський скульптор Роберт Морріс опублікував статтю-маніфест під назвою «Антіформа», в якій проголосив: «Увічнення форми - ідеалізм в дії» (Rübel, D. and Hackenschmidt, S., 2009, p.87). Морріс критикував примат прямих кутів і «хорошої» форми. Ілюстрацією фізичної та матеріальної обумовленості мистецтва служив живопис Поллока, який звільнив матеріал від тиранії форми.

З 1967 року Морріс досліджував потенціал тривимірних форм. В силу своїх пластичних особливостей представлялася йому ідеальним матеріалом для ілюстрації принципу безформності. Крім того, для Морріса м'яка і податлива повсть була втіленням жіночності. Морріс експлуатував еластичність і піддатливість повсті - згинав, розрізав його, під різними кутами кріпив шматки повсті на стіні, в результаті чого виходили хаотичні, змінювані структури, свого роду картини без рами. Однак і в цьому хаосі був свій порядок, і в цьому повстяні об'єкти Морріса нагадують забризкані фарбою полотна Поллока, що надихали його. Морріс і інші представники руху «антіформи» прагнули до знищення «замкнутої форми» твору мистецтва, піддаючи її руйнівному впливу природних сил (гравітації, ерозії, вітру) (Рыков, А.В., 2004, с.105).

Повсть потрапила в розряд художніх матеріалів багато в чому завдяки Йозефу Бойсу. Вона була візитною карткою Бойса, його «священною матерією, реліквією його індивідуального міфу, поза зв'язком з яким всі елементи його мистецтва втрачають сенс» (Kiesler, F., 1930b). Свідчення цього - знаменитий перформанс «Я люблю Америку, Америка любить мене»

(1974): художник, закутаний в ковдру з товстої повсті, провів три дні в одній кімнаті з койотом. З часів Другої світової війни повсть асоціювався з виживанням в екстремальних умовах. Бойс віддавав таким чином данину пам'яті жертвам війни: з повсті шилася форма солдат Вермахту і ковдри для бараків. Присвятою Бойсу стало створене у 2000 році німецьким дизайнером Лотаром Вінделзом крісло «Йосип». Автор хотів підкреслити «структурні особливості повсті», не ховаючи конструкцію крісла під оббивним матеріалом: «Вся структура читається зовні, вона не прихована, як в традиційних м'яких кріслах» (Rübel, D. and Hackenschmidt, S., 2009, p.97).

Італійський дизайнер Гаetano Пеше також використовує в своїй практиці захисні і зігріваючі властивості повсті. У 1987 році він зробив подібне трону вухате крісло з товстої вовняної повсті, обтягнуте тонким стьобаним текстилем. Це крісло мало «гнучку конструкцію, легко приймало форму людського тіла», до того ж в нього можна було загорнутися, як в ковдру (Аронов, В.Р., 2013, с.130-131).

Диван «Килим» (1964) Олів'є Грегуара демонстрував надмірну концептуальність. Він являв собою лист повсті, який, припадаючи до стіні (а краще до двох) як до статичної опори, згинався і приймав різні форми, в його складках і горизонтальних площинах теоретично, якби матеріал був досить пружним і жорстким, можна було б навіть сидіти. Цей об'єкт, остаточна форма якого не відома навіть автору (вона розкриває себе в результаті певного дії), - приклад використання методу випадковості в дизайні. Ф. Кізлер не позначав цей метод окремо, але застосовував його в проектуванні для розуміння характеристик матеріалу та відповідей на дії людини по відношенню до нього.

У XIX ст. пластичність нових матеріалів - промислових полімерів - на противагу традиційним матеріалам мистецтва (в першу чергу, такого ригідного, як лита бронза) вважалася, скоріше, недоліком, ніж перевагою. Відсутність специфічної для матеріалу, тобто похідною з його природного

будовою, форми стало причиною неприйняття пластиків. Прихильники сучасної матеріальної естетики, навпаки, закликали замінити традиційні матеріали новими, щоб виробити стиль, адекватний майбутньому сторіччю.

Так, Анрі ван де Вельде передбачив думку про те, що нові матеріали, які було прийнято відносити до суррогатів, можуть збагатити загальноприйнятий словник форм. Пластик втілював, за словами архітектора, «мрію про матеріал, який слідує за нашими намірами так само легко, як мова вслід за думками» (Rübel, D. and Hackenschmidt, S., 2009, p.21).

Так скульптурні *cor-realistичні* меблі Ф. Кізлера отримали подальший розвиток. В своєму есе «Пластмаса» (1957) Р. Барт описав зміни, що відбулися в суспільстві по відношенню до полімерів - він констатував еволюцію Франції в бік американізованого суспільства споживання. У післявоєнну епоху пластмаси використовувалися практично в усіх сферах повсякденного життя. Барт вважав пластик магічним матеріалом, «алхімічною субстанцією», що знаменує новий порядок речей. Слідом за Земпером, який захоплювався дивовижною еластичністю гуми і її здатністю підлаштовуватися під будь-яку мету, Барт визнавав, що «традиційна ієрархія речовин» вже не актуальна, один матеріал замінює все - весь світ може бути «пластифікований». До того ж пластмаси були вже не ті, що в XIX ст.: їх якість стала значно вище, з'явилися нові синтетичні полімери. Барт стверджував, що пластмаса - це не стільки речовина, «скільки сама ідея його нескінченних трансформацій», «здатність матерії приймати будь-які форми», «відображений рух речовини» (Барт, Р., 2000, с.212-213) – все це проглядає в дизайнерському світоуявленні Ф. Кізлера.

Бодрійяр також стверджував, що в епоху пластмас світ відливали з однієї форми, а матеріали відрізнялися атмосферними властивостями. За Бодрійяром, «синтетичне виробництво знаменує собою звільнення від природної символіки і перехід до поліморфності, тобто до більш високого

ступеня абстракції, де стає можливою всеосяжна гра речовин» (Бодрийяр, Ж., 1999, с.44).

«Матеріал майбутнього», «матеріал реконструкції повоєнної Європи» (Рыков, А.В., 2004, с.103), і його можливості для мистецтва почали досліджуватися художниками. Єву Хессе, Сезара, Лінду Бенгліс, Альберто Буррі зачаровувала плинність гумових мас, їх здатність розширюватися. Безмежні можливості пластмаси демонстрував у своїх «розширюючихся» скульптурах Сезар. Художник прагнув звільнити матеріал від заданості форми слідувати лише за його природною пластичністю. Скульптор використовував перформативні якості пластмаси в своїх хепенінгах. У Сезара був свій метод роботи з пластмасою: він виливав на підлогу рідку масу, через якийсь час вона застигала і могла служити тимчасовим притулком для глядачів, які спостерігали за перформансом.

Американська художниця Лінда Бенгліс в 1960-1970-і рр. створювала яскраві скульптури з розлитого латексу, які вона називала «впалими картинами». Пізніше Бенгліс почала експериментувати з пінливим поліуретаном, який виливався на каркаси різних форм. Природно-органічні об'єми доводилося виготовляти відразу, художниця часто запрошувала глядачів поспостерігати за цим процесом. Найвідоміший твір Бенгліс в цій техніці - «Четвертований метеор» (1969): він поклав початок серії «крісел» з рідкого поліуретану, вилитого на стіну. Метод Лінди Бенгліс і Сезара, а також любов до текучих форм і матеріалів перейняли дизайнери меблів. Однак такі об'єкти, як композиція з предметів меблів невизначеної форми, найімовірніше, призначена для сидіння, «Калюжі і диміти» (2004) Роберта Стадлера і крісло, схоже на стопку гімнастичних матів, «Тераса» (1973) Убальдо Клуга, все ж не результат випадковості, якогось художнього жесту автора, а зразки м'яких меблів серійного виробництва. Але є чимало прикладів і таких дизайн-об'єктів, автори яких, очевидно, запозичили стратегію у художників-сюрреалістів: розплавлена поліуретанова маса шар за

шаром виливається, приймаючи якусь задалегідь не певну форму. Дизайнер знімає з себе, таким чином, відповідальність за результат – обриси отриманого об'єкта визначаються виключно матеріалом, його властивостями.

Слід обов'язково висвітлити трансформації меблів, але в іншому аспекті – коли меблі підлаштовуються під форму тіла, певну позу людини – коррелізм Ф. Кізлера як протяжна в часі взаємодія людини та оточуючого середовища. Слід згадати його трансформовані дивани BED CHOUCHE (1935/36) та PARTY LOUNGE (1935 / 36).

В кінці XIX ст. на тлі декадентського умонастрою «fin de siècle» отримали поширення м'які, ніби безкаркасні меблі для неформального, розслабленого проведення часу. На зміну дивану і кріслу прийшла лежанка-шезлонг. Як зазначав Бодрійяр, «немає більше ліжок, на яких лежать, немає більше стільців, на яких сидять, є лише «функціональні» сидіння, що вільно синтезують різноманітні пози (а тим самим і всілякі відносини між людьми)» (Бодрійяр, Ж., 1999, с.51). Нові меблі за зовнішнім виглядом і способом використання наближалися до меблів сторічної давності - просторі дивани в турецькому стилі і отоманки, які сприяли вальяжному лежанню.

Меблі таких невизначених форм, які не вкладалися в традиційну типологію, знову увійшли в моду в кінці 1960-х рр. Дизайнери-«шістдесятники» проектували меблі досі невідомих форм, які при цьому не були позбавлені функціональності. З бурхливим освоєнням пінополіуретану кількість незвичайних об'єктів – меблеобразних антиформ - стало стрімко зростати. У об'єктів П'єра, Олів'є Мурга, Вернера Пантона, Джо Коломбо, Роберто Матті, дизайнерів з «Studio 65» і «Archizoom» було мало спільного з традиційними меблями, їх відрізняв впізнаваний художній образ (бейсбольна рукавичка, зелена галявина, камінь, яблуко в капелюсі, морський їжак, частини людського тіла - губи, язик, стопа). Поряд з цим стали з'являтися абсолютно вільні від асоціацій форми, які не були схожі ні на крісла, ні на

інші відомі предмети меблів - фантастичні на вигляд подушки зі спіненої гуми, з яких можна було сформувати свій індивідуальний «ландшафт».

У 1950-х рр. Кізлер створив серію робіт, що отримали назву «Галактика». Зі стін виступали скульптурні контррельєфи, які були представлені як мальовничі фрагменти. Кожна частина «Галактики» була самостійною одиницею і водночас представляла собою частину цілого. Це були перші з інсталяцій, які в сучасному мистецтві розвилися в новий жанр.

Інсталяція – це середовище, вибудоване за певним сценарієм, відповідно до задуму художника. Причому ступінь участі художника в її конструюванні може бути найрізноманітнішим, аж до використання вже готового простору, на який пропонується поглянути з несподіваної точки зору. Але в будь-якому випадку інсталяція - це знову така гра на кордоні мистецтва з життям. Начебто межу вже майже неможливо розрізнити. Або потрібно певним чином змістити фокус зору, щоб її розрізнити.

Наприклад, показовими є твори німецького художника Курта Швиттерса. По-перше, це колона, яку він спорудив у власному будинку з різного мотлоху. Будинок у Швиттерса був багатопверховий, колона росла, і коли доросла до стелі кімнати, то стеля була пробита, і вона продовжувала вільно рости далі на наступному поверсі.

Продовження історії з колоною - це «Мерцбау»: майже весь будинок художника в Ганновері був перетворений в тотальну інсталяцію. Предмети заповнювали триповерхову будова, і заповнили до того, що існувати в цьому будинку виявилось неможливо. В цьому була ідея з'єднання мистецтва з життям, синтетичного цілого. «Бау» означає «конструкція, будова»; «мерц» - обривок слова «коммерцбанк», слово випадкове - і інсталяція зростає як би випадково, дотримуючись руху самого життя. Склад «Мерц» став власним мемом Швиттерса, він визначав його як «створення зв'язків між усіма існуючими на світлі речами» (Ельшевская, Г., б.д.).

4.4. Розвиток архітектурно-сценографічних ідей Ф.Кізлера

Особливою темою, присутньою у всьому його творчому житті, був розвиток ідей театральної архітектури, і серед них найбільш популярні:

- просторові сцени-конструкції;
- подвійні театри, театри з подвійними залами та сценами як в єдиному просторі, так і в окремих будинках;
- стаціонарні театри;
- багатофункціональні театри;
- синкретичні театри.

Окремою темою творчості Кізлера були інші експериментальні споруди - багатоекранні та різноформатні кінотеатри, кінотеатри з загальним екраном тощо (Proskuriakov, V., 2017).

Його архітектурно-сценографічну діяльність у широкій жанровій палітрі можна віднести до окремої галузі: починаючи від розвитку ідей сценографічних рішень класичного виставкового середовища до ірраціональних сценографічних інсталяцій.

Були створені Ф. Кізлера різноманітні ідеї розвитку театральної сценографії (див. додаток В, табл. 37), головними з них є:

По-перше, це широке застосування проєкційних декорацій. До середини 50-х рр. ХХ с. в театрах переважали живописно-об'ємні декорації, що перетворювали сценічний простір в реальне місце дії. Як тільки почався процес оновлення, він перш за все торкнувся обох складових цієї декорації: з одного боку, її мальовничої образотворчості - вона змінилася проєкційною, а з іншого, принципу оформлення обсягу сценічного простору - тепер це завдання стало вирішуватися за допомогою натуральних фактур і справжніх речей і без власне декораційних побудов. Наступний крок (з точки зору, знову ж таки, логіки розвитку) був зроблений, завдяки відкриттю нових можливостей сценічного світла, і кінетики. Театральний художник став

здатний за допомогою світла ілюзорно відтворювати на сцені не тільки конкретні місця дії (не використовуючи при цьому декораційних засобів виразності), але також різні стан і настрої місць дії імпресіоністичного характеру: природний, погодний, тимчасовий, а за допомогою кінетики - приводити в рух сценічну архітектуру.

Нарешті, самий радикальний відхід від традиційної форми життєподібної декорації (з'явився разом з тим по суті своїй настільки ж радикальним рішенням її головного естетичної завдання - досягнення максимальної достовірності місця дії), пов'язаний з докорінною зміною театрального простору, в якому дається вистава. А саме - з виходом в простір, архітектурно не поділений на сцену і зал, загальний для акторів і глядачів, оформлений як єдине для них місце, як «навколишнє середовище».

Всі зазначені способи внедекораційного оформлення життєподібного місця дії - і проєкційна зображальність, і матеріально-фактурне оформлення, і імпресіоністичне світло, і кінетика, і навіть «навколишнє середовище», - вже були так чи інакше випробувані в театрі першої половини ХХ століття. Тепер вони поверталися, спираючись в тому числі і на істотно модернізовані сценічну техніку і технологію, з тим щоб зіграти свою роль в оновленні мистецтва сценографії, в становленні його сучасних принципів.

Серед художників, які звернулися в кінці 50-х - початку 60-х рр. до образотворчої проєкційної декорації, найбільш послідовним після Ф. Кізлера був А. Васильєв. Його досліді в даному напрямку представляли особливий інтерес, тому що життєподібна декорація, як уже зазначалося, відповідає внутрішній потребі творчої індивідуальності цього майстра. І коли він перейшов від мальовничої образотворчості до проєкційної, це був абсолютно органічний і закономірний прояв також його внутрішньої потреби перетворити життєподібну декорацію згідно новим віянням часу.

Спочатку, в спектаклях театру імені Мосради 1956-1957 рр., «Троє» за М. Горьким і «Далі безмежні» Н. Вірти, Васильєв використовував проєкцію

для показу глядачам пейзажів, що знаходились за стінами інтер'єрів, в яких відбувалася дія на сцені або які йому передували: вулиці старої Самари або сучасне середньо-російське село, польові дороги, поля, ліси і переліски. Потім, в спектаклях «Битва в дорозі» Г. Ніколаєвої (1959), «Влітку небо високе» Н. Вірти (1960), «Лісовик» А. Чехова (1960), проєкції увійшли в оформлення самого місця дії, ставши його основним образотворчим елементом. При цьому, якщо в «Битві» їх сценічна функція полягала у відносно короткочасному показі тих чи інших декораційних сюжетів (нічна Москва, заводський цех, міський пейзаж, парк і т.ін.), після чого вони зникали, залишаючи глядачів як би наодинці з акторами, що діяли в обстановці, знівельованої художником єдиним тоном зачохлених меблів, то в «Лісовику» світяться проєкційні пейзажі (весняний березовий гайок, вечірній ліс, туман, що піднімається над рікою) створювали візуальні образи, які лунали протягом усього часу вистави, серед точно відібраних предметів обстановки першого плану, дії чеховських персонажів.

Нові можливості театрального світла, як засобу створення на сцені ілюзії того чи іншого стану реальної природи, став активно застосовувати в кінці 50-х – на початку 60-х рр. чеський сценограф Й. Свобода. Його пошуки в цьому напрямку були частиною його більш широких експериментів зі світлом, з проєкцією і кінетикою, які проявилися також і в створенні оригінальних сценографічних образів інших, ніж реалістичне оформлення, видів - і узагальнених місць дії, і персонажних, і змістовних.

Як згадує сам художник, в основі його перших дослідів зі сценічним світлом лежали реальні життєві враження. З дитячих років йому запам'яталася дивовижна картина, що створювалася сонячними променями, які пробиваються крізь гілля дерева. Цей дивовижної краси стан природи, який Свобода порівнював також з ефектом вертикальних потоків світла в католицькому соборі, він і відтворив в сценографічному вирішенні «Чайки» А. Чехова в 1960 р. в постановці О. Крейчі.

Але до «Чайки» була ще «Серпнева неділя» Ф. Грубіна (1958), де художник за допомогою дифузного світла, що коливається, що живе як би своїм природним життям, передавав відчуття нескінченної глибини сценічного пейзажу, тихої, туманної, затишної атмосфери літа, що минає, розлитої над нерухомою водною поверхнею Південночеського ставка і над його рівними берегами, де влаштовували свій пікнік герої п'єси.

У «Чайці» ж Свобода (застосувавши прожектор спеціальної конструкції з низьковольтними джерелами світла, промені якого лилися сильними потоками з глибини сцени, крізь висячі над нею гілки саду) домігся повної ілюзії полуденної духоти, що сприймалася тут вже на рівні, можна сказати, фізіологічного впливу.

Тим більше, що також вперше застосована тут світлова завіса створювала додатково сріблястий серпанок, подібний тому, що буває в дуже спекотні літні дні. А в глибині, за потоками сонячних променів, що заливають сценічну «землю» і простір навколо акторів, стелилася нескінченна далечінь степових просторів настільки повної ілюзорності, яка в театрі ніколи до того не досягалася.

Відкриті нові можливості створення в сценічному просторі за допомогою світла ілюзії тих чи інших реальних природних станів імпресіоністичного характеру які опробував Кізлер Свобода потім використовував в московській оперній постановці «Крутнява» Е. Сухоне (1961) і в драматичному спектаклі «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (1963), де змодельована світлом фізично відчутна атмосфера випаленого палючими променями південного сонця італійського міста поєднувалася зі сценічними елементами ренесансної архітектури, що вибудовувалася по ходу дії в різні композиції відповідно до змін конкретних місць дії, - за допомогою вже театральної кінетики. Кінетика і світлові ефекти органічно доповнювали один одного, вирішуючи в розглянутих сценографічних пошуках Свободи різні аспекти проблеми створення нових форм театральної ілюзії. Так, в

«Чайці» дорога, що вела в долину залитого світловими потоками простору, рухалася (невидимо для глядача) – це забезпечувало ритмічну і мізансценічну різноманітність появ-зникнень персонажей. А в постановці «Драгомиров» Й.К. Тилу (1960) система світлових завіс разом з театральними формами монументальної романської архітектури формували конкретні місця дії старовинного сюжету чеської історії, що динамічно змінювали один одного від однієї картини до іншої. Це сценографічне рішення можна розглядати як наступний крок, зроблений Свободою по відношенню до його архітектурних декорацій першої половини 50-х рр. (Наприклад, у виставі «Ян Гус»), - в тому сенсі, що там вони поставали у вигляді окремих, існуючих незалежно один від одного, картин, а тут - з'являлися перед глядачами, як складові сценографічної структури, що безперервно розвивається в ході вистави.

Якщо всі розглянуті вище засоби оформлення були спрямовані на досягнення ілюзії реальності місць дії, відтворюваній на сцені, то в спектаклях Е. Гротовського стався вихід на зовсім інший рівень автентичності середовища. Воно стало тут «навколишнім середовищем» - навколишнім не тільки акторів, а й для глядачів, і створюваним вже не на сцені, архітектурно відокремленій від залу для глядачів, а в єдиному спільному просторі.

Тим самим сучасний театр як би повертався до тих умов здійснення дійства, які були в ритуально-обрядовому передтеатрі (там воно відбувалося в реальному життєвому середовищі - на природі, в полі, в лісі, на березі річки або моря, на площі, в селянському дворі, в світлиці і т.ін.). Правда, до такого роду ритуальних акцій в природних умовах Гротовський звернеться дещо пізніше, в 70-і рр., але сам цей принцип реального «навколишнього середовища» став розробляти вже в першій половині 60-х, реалізуючи його в єдиному просторі спочатку театру «13 рядів» в Ополі, а потім Театру-Лабораторії у Вроцлаві.

У перших виставах 1961 р здійснених в такому єдиному просторі, «Сакунтала» Калідаси і «Дзяди» А. Міцкевича, це природним чином виникло «навколишнє середовище» ще не мало будь-якого спеціального художнього оформлення.

Запрошений Гротовським архітектор Е.Гуравський вирішував завдання швидше планувального характеру: різного - в залежності від задуманого режисером типу дії - розташування місць для глядачів по відношенню до акторів. У «Сакунталі» глядачі сиділи по боках від ігрового майданчика. У «Дзядях» глядацькі стільці були розкидані по всьому залу хаотично і виконавці вільно переміщалися між ними.

Експресіоністські засоби виразності відроджуються в 50- 60-і рр. Але лише окремі художники намагалися працювати в цьому дусі. Розвиток ідей умовності зображувальних елементів дії Ф. Кізлера мав різні напрями – використання активної геометрії, гра змасштабом та ін. Оформляючи «Овече джерело» Лопе де Вега (1948), Пронашко вирішував образ лісу композицією з деформованих умовних форм дерев: порожнисті, зяючі розривами, стовбури, що нагадують людські фігури, стягнуті по корпусу мотузками і піднесли в молитві «руки». Це була єдина подібного роду робота в творчості польського майстра. І у Риндіна експресіоністські засоби виразності виявлялися тільки, коли він стикався з військової темою в оперних постановках Великого театру «Джаліль» Н.Жіганова (1959), «Доля людини» І. Держинського (1961) і «Невідомий солдат» К. Молчанова (1967). У всіх цих виставах художник прагнув розкрити тему трагічної беззахисності героя. Звідси - гіперболізація образу зображуваного місця дії, будь то в'язниця в «Джалілі», що нескінченної стіною постала перед в'язнем, виштовхуючи його на перший план, Андрію Соколову в «Долі людини», або закривавлена, потужна цегляна кладка з розламами стіни фортеці в облозі, її зяючі руїни і серед них символічна фігура скорботної жінки - в «Невідомому солдатові».

Якщо в розглянутих вище роботах художники нагадували досвід декоративного експресіонізму, виходячи не стільки з внутрішньої творчої потреби, скільки з теми і сюжету даного спектаклю (це відноситься також до окремих оперних декорацій Й. Свободи - «Тоска» Дж. Верді (1947), «З мертвого будинку» Л.Яначека (1957), З. Коларжа до драматичних спектаклів (1957) - «Кривавий суд» Й.К. Тилу, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра), то для Ф. Трестера відкриття цього напрямку органічно входило (поряд з прийомами конструктивізму, кубізму, сюрреалізму) в палітру його мистецтва ще з довоєнних часів. Такими були оперні постановки «Войцек» А. Берга (1959), «Пікова дама» П.Чайковського (1963) і «З мертвого будинку» Л.Яначека (1958,1966).

У «Войцеку» сценічний простір стискали динамічно скошені площини, що йдуть під колосники, за межі видимості, вони немов би нависають над людськими фігурами, що залишають лише клинообразну, щілину отвору, що різко звужується до верху, за якою простір замикався ще однією площиною.

Образи середовища сценічної дії поставали, як композиції візуальних мотивів, речей, фактур, які, залишаючись за сюжетом реальними інтер'єрами або екстер'єрами, разом з тим своєю формою виявляли якийсь особливий метафоричний пли символічний сенс представленого сюжету.

Свій варіант симультанного оформлення, створюваного в відкритому сценічному просторі окремими елементами (як аутентичними, так і перетвореними) природи, архітектури, матеріального світу, розробляв з кінця 50-х РР В. Нівлт. Співпрацюючи з Е. Бурианом, художник продовжував більш ранні пошуки цього режисера в даному напрямку в просторових рішеннях вистав «Білі ночі» за Ф. Достоевським (1956), «Віра Лукашова» Б. Бенешової (1957), «Кожен щось про батьківщину» Кліцпера (1958). Художник вільно komponував на сценічних майданчиках динамічної конфігурації необхідні для дії фрагменти різних інтер'єрних і екстер'єрних місць дії: одночасно, порізно або упереміш.

В наш час театральна сценографія характеризується різноманіттям художніх експериментів з новітніми технологіями. До таких експериментів, безперечно, належить велика частина світу сучасного театального мистецтва. технологія як основа форми і виразності в сценографії використовувалась ще в античному театрі, не кажучи вже про ранній модернізм - інноваціях В. Мейерхольда в СРСР, італійських футуристів і художників Баухаузу у Німеччині. Все ХХ ст. в театральній сценографії і виконавчих мистецтвах в цілому пройшло під знаком впровадження технологічних систем. Постать Ф. Кізлера, на жаль, практично не згадується в теоретичних роботах, однак, можна відзначити безперечне передбачення та, багато в чому, започаткування основних тенденцій розвитку експериментального театру сьогодення, що формувався на протязі попереднього століття.

Розвитку сучасної сценографії сприяли досягнення нових інформаційних технологій, які дозволяють створити новий художній синтез в сценографічних рішеннях. Домінуючим засобом виразності сьогодні стають світлове оформлення, використання різних екранів і відеопроєкцій, керованих комп'ютерними системами. Завдяки цим засобам створюється певна атмосфера, необхідна по ходу сценічної дії. Динамічна кольорово-світлова партитура дозволяє простежити найтонші відтінки емоційно-сміслової структури художнього образу. Але така творча робота вимагає відповідної технічної оснащеності майданчика. Таким чином, сьогодні нові технології мають величезний вплив на розвиток театру як виду мистецтва: з'являються унікальні форми вистав, нові театральні спеціальності, специфічні технології постановочної творчості і театальної справи. Ф. Кізлер ставив свої «оптичні» експерименти задовго до розвитку сучасних технологій, маючи досить обмежені засоби, тим не менш, вони стали базою для подальших розробок у цьому напрямі.

У ХХІ ст. уявлення про мистецтво сценографії сильно змінилося. Вона знаходиться на новому етапі розвитку, який можна охарактеризувати як етап

інноваційного оформлення сценічного простору. Сучасний процес глобалізації руйнує традиційні стереотипи уявлення про театральні форми. «Якщо до початку ХХ століття критерієм сценографічної творчості було адекватне відображення середовища, правдоподібність, яку передбачає сюжет, то до середини ХХ століття камерність сценографічних рішень, реалістичний життєопис все частіше поступається місцем метафізичному плану, звідси інтерес до умовності в театральній сценографії, до включення в сценографічний простір таких видів художньої творчості як реді-мейд об'єкти, інсталяції, енвайроменти, акції та інші форми. Вирішенню цієї проблеми сприяють нові технології, які дозволяють побачити художній синтез в сценографічних рішеннях» (Астафьева, Т.В., 2010).

Сучасний театр змушений сьогодні вирішувати одне з основних завдань, яке поставила перед ним глобалізація сучасної культури - необхідність поєднати високотехнологічну цивілізацію і співіснування в ній традиційних форм культури. У сучасному художньому просторі розвиток інформаційних (мультимедійних, проєкційних, аудіовізуальних) технологій відбувається дуже динамічно, вони стають затребуваними багатьма видами мистецтва. Нові технології більшою мірою орієнтовані на створення візуальних образів, тому застосування їх в сценографії виправдано з точки зору універсалізації створення вистави від ідеї, ескізу, макету до створення декорацій. В даний час постановникам вистав пропонується величезний вибір технологічного обладнання, такі як проєкційні прилади, системи озвучування, відеозображення і світлові системи. Широкий вибір програм для створення візуальних ескізів в «проєкційній» сценографії. Сьогодні театральні постановники воліють завойовувати інтерес глядачів «медійною» сценографією. Сценографи використовують в своїх декораціях різні технічні, інтерактивні засоби виразності, що часто робить декорацію самостійним художнім твором. Така декорація може існувати в спектаклі окремо від акторів.

«Якщо ХХ століття трималося на пафосі екзистенціального світовідношення і все його новації, перш за все, вимірювалися глибиною і унікальністю суб'єктивності автора, то в кінці століття яскраво висвітилася потреба в маскуванні цієї суб'єктивності, ухилянні від психологічності твору. Відкрито заявляє про себе інтерес до об'єктивізму художнього погляду, що отримав вираз в Медіарт, який використовує віртуальні простори, створені технологічною внеемоціональною інженерною думкою» (Шехтер, Т.Е., 2005а).

Якщо раніше театрознавство розглядало творчість сценографів як до деякої міри вторинне явище, яке стоїть після драматурга і режисера з акторами, то в даний час художники можуть бути повноправними співавторами вистави. Вони намагаються придати виставам особливу видовищність, яка вимагає роботи спеціальних сценічних механізмів, здатних змінювати декорації за завісою або на очах у публіки. Це можуть бути особлива система лаштунків, сцена, що обертається, або підкреслене оголення сценічної техніки, конструкції. Вдала організація простору - один з найважливіших компонентів успіху спектаклю. Саме такий підхід можна бачити в роботах Ф. Кізлера, де сценограф є активним співавтором, організатором всього видовищного простору.

Це відображає вплив постмодерністської естетики на розвиток театру. Для художньої культури постмодернізму характерні еkleктичність, пародійність, імітаторство, цитування, інноваційна відкритість, гедонізм і еротичність, тілесність, містеріальність, епатажність, акцент на несподіваному і дивовижному, масовість, іронічність. Художній постмодернізм прагнути сприймати світ як текст, гру знаків і смислів. Він будується не на відображенні, а на моделюванні дійсності і експериментуванні з штучної реальністю.

«Такі постмодерністські прийоми, як відеоінсталяції, різне світлове оформлення вистави, допомагають яскраво показати ідею про небезпеку

втрати людського образу за ширмами цивілізації, в деякій мірі занурюють людини в атмосферу фантазій і казковості, а також допомагають по новому побачити класичні твори» (Шехтер, Т.Е., 2005b). У постмодерністську епоху змінилися не тільки сам зміст вистави, його форма, а й технології його створення. З'явилися інноваційні засоби прямої відповідності виготовлених декорацій ескізам сценографа, що найточніше передають кольорове зображення і авторський почерк - повнокольорове принтування і проектування декораційних розписів на екрани-задники.

У театральному світі відбувається активний пошук художнього образу вистав шляхом з'єднання двох просторів - віртуального і реального, що теж можна побачити в експериментах Ф. Кізлера. «Технологія, що дозволяє поєднувати реальний і віртуальний світи, отримала назву *match moving*. Завдання цієї технології - поєднання рух відзнятого матеріалу з об'єктами, створеними в трьох- і двомірному просторі» (Шлыкова, О.В., 2003). Далі відбувається з'єднання візуальних елементів з різних джерел в єдиний образ. Цей прийом, широко використовуваний в екранних мистецтвах, став експериментальною формою здійснення сучасних постановок в театрі.

На даний момент існує досвід застосування методу інсталяції - композиції, зібраної з різних предметів, що характеризується цілісним сприйняттям складових елементів. Складні сценічні конструкції Ф. Кізлера також можна віднести до інсталяцій за своїм загальним виглядом, концепцією та характером просторової побудови.

В сучасних спектаклях широко використовуються відеопроєкції, електронні декорації з мультимедійними екранами, безліч світлових спецефектів, світлодіодні костюми, конструктивні елементи і майданчики з дистанційним управлінням. Сьогодні комп'ютерна графіка перетворилася в широкодоступний інструмент сценографа. У цій візуальній епосі застосування передових технологій в театрі дуже поширене в сценографії. Нові інформаційні програми дозволяють створювати в комп'ютерному

просторі ескіз постановки, в якому на сцені з'являються віртуальні актори, предмети декорацій, інтер'єр і інші об'єкти. В такому моделюванні сценічного простору відбувається освоєння потенційної сцени, на якій буде розіграна сценічна дія, де режисер з точністю до секунди може відтворити композиційну структуру мізансцен. Така форма подачі вистави популярна в комерційних театральних проектах, де домінує зоровий образ.

Зараз відбувається становлення нового типу творчих відносин «художник - машина», крізь призму яких здійснюється сприйняття світу в віртуальному просторі (Ильин, И.П., 1998). Такий симбіоз мистецтва і сучасних технологій, необхідний для вибору оптимальних творчих рішень, моделювання сценографії і постановочного процесу, дозволяє досягти результатів, що відповідають потребам сучасного глядача.

В даному випадку цікавим є розглянути сучасні мультимедійні технології і те, як вони застосовуються в сценографії.

Світлодіодні табло. Вони підрозділяються на три класи: монохромні, повнокольорові та багатобарвні.

Проекційні натяжні екрани. Подібні екрани відображають інформацію, яку отримують від проектора. Є кілька видів проекційних екранів: моторизовані, підпружинені і мобільні.

Плазмові панелі різних діагоналей. Їх застосовують при проведенні великомасштабних шоу. Але, на відміну від світлодіодних табло, в скомпонувати вигляді збірний екран не утворює єдине ціле, так як видно рамки кожної панелі.

Мультифункціональні світлові прилади. Завдяки їм розширилися можливості світлового художнього оформлення. Ці прилади об'єднують в собі дві системи: автоматизований світловий прилад і відеопроєктор. Світлодіодні матриці. Ці екрани призначені для створення повнокольорового відеополотна великих розмірів. Такий широкий формат екрану може цілком утворити задник сценічного майданчика.

Інтерактивна підлога і скло. Створення інтерактивної графіки, при якій людина своїми рухами на медіа-платформі оживляє відеозображення.

Становлення нових технологій в театрі в контексті історичного розвитку пов'язане зі змінами сценографічної образності картини світу, з розвитком соціально-естетичних особливостей різних епох, з виникненням видовищної естетизації техніки і наростаючим впливом технічної оснащеності театру, що сприяє створенню нових жанрів і форм видовищних мистецтв. Вплив інформаційних технологій на розвиток сучасного театрального мистецтва є значним, що виражається в особливій специфіці художньої образності сценічного твору, в формуванні нового типу театрального художнього простору, а також в зміні характеру діалогу художнього твору і глядача.

Слід відзначити, що значно нижчий рівень технологічного оснащення дозволяв Ф. Кізлеру просувати ідеї гнучкого простору, змінюваності в постійній динаміці, поєднання сцени і залу, зорових ілюзій та ін., які зараз реалізуються за допомогою сучасного обладнання.

4.5. Доробок Ф. Кізлера в сфері навчального, пошукавого проектування

Студенти Національного університету “Львівська політехніка” інституту архітектури, кафедри ДАС протягом багатьох років вивчали феномен Фредеріка Кізлера. Були визначені основні архітектурні ідеї Ф. Кізлера, що були використані в навчальному процесі.

В ході аналізу творчого доробку архітектора були виокремлені наступні основні напрямки:

- він одним з перших, якщо не перший, запропонував ідеї висячих, просторових міст та будівель;
- захищав та розвивав ідеї «гнучкої» архітектури;

- одним з перших розвивав ідеї архітектурної біоніки, тотальної архітектурної екології; (див. стор 97-98 дисертації)

В Інституті архітектури національного університету «Львівська політехніка» під впливом ідеї Ф.Кізлера було розроблено ряд бакалаврських, дипломних та магістерських пошукових прикладних робіт. В проектах знайшло відображення рішення щодо створення Центру Ф. Кізлера в м. Чернівцях на одній з його площ, або ж пам'ятних знаків. Ця ідея може бути запозичена та розвинута тими, хто цікавиться феноменом Ф. Кізлера не тільки в Чернівцях а й інших містах України. Ця діяльність стала корисною як для розвитку архітектури в Україні, так і у світі.

В ході наукових пошуків викладацького колективу кафедри ДАС було встановлено, що в Україні мало-що відомо про архітектора Ф. Кізлер. Тому було прийняте рішення про створення спеціального проекту, метою якого стала освіта – ознайомлення студентів з найкращими архітектурними маніфестами, проектами і будовами майстра, а також співгромадян з видатною постаттю Ф. Кізлера. Для реалізації проектних ідей був обраний простір його рідного міста.

Результати цього освітнього проекту були оприлюднені на спеціальній виставці, яку було заплановано організувати в Чернівецькому обласному художньому музеї. Студенти отримали наступне завдання. Потрібно було розробити проектні пропозиції на основі тієї чи іншої ідеї, проекту, будови Ф. Кізлера, середовищем для якого мало би стати його рідне місто, як доказ того, що не декоровані конструкції певного часу і в певному місці є визначними, а, насамперед, розвиток архітектурних ідей. Також студенти своїми роботами мали проілюструвати те, що архітектурні ідеї Кізлера з часом не втратили своєї актуальності, вони залишаються затребуваними в Україні, Європі і світі.

Архітектура як наука в XXI ст. вступає на новий етап свого розвитку, інтегруючи різні сфери міждисциплінарних наук, необхідних для

повноцінного розуміння сутності своєї творчої діяльності. Середовище з його проявами і категоріями виступає як нефіксоване, змінюване і динамічне поле діяльності архітектора. Вальтер Гропійус відзначав: «Архітектор повинен створювати будівлі не як пам'ятки, а як судини для рухливого життя, яке вони повинні обслуговувати, і його концепція повинна бути досить рухомою щоб створити основу, здатну увібрати в себе динамічні риси нашого сучасного життя» (Гропійус, В., 1971).

Витоки динамічного формоутворення беруть початок в далекому минулому, однак теоретичні дослідження в цій галузі припадають на початок ХХ в. Еволюцію теорії динамічного формоутворення в архітектурі можна представити трьома етапами (Барышева, В.Е., 1990, с.58-65).

Перше візуально-пластична гнучкість (кінець ХІХ - початок ХХ ст.)

Відхід від традиційного втілення архітектурної форми призводить до пошуку засобів вираження нової інтенції в проектуванні, що базується все ще на традиційних прийомах і методах. Характерний для цього періоду символізм в архітектурі створював пластичні, вигнуті, текучі форми, формуючи візуальну динаміку архітектурного середовища. Формування архітектурного простору за принципом спіралі є характерним для стилю модерн, що в черговий раз доводить прагнення архітекторів того часу до пошуку більш гнучких і динамічних інтерпретацій образу архітектурного середовища.

2. Функціонально-конструктивна гнучкість (1920-1980 рр.)

Техніцизм сучасного життя дарує динаміці архітектурної форми функціональну обґрунтованість. Запозичений зі сфери технонауки динамізм трактується як функціональна необхідність архітектурного середовища стати здатним перейняти останні досягнення науки і техніки. Згодом, в цей період виникають принципово нові підходи в формоутворенні динамічних об'єктів архітектури, які базуються на останніх досягненнях науки і техніки, радикальних течіях в мистецтві, а також нові тенденції в житті суспільства.

3. Концептуально-футурологічна гнучкість (початок ХХІ ст.)

Цей період підсумовує досвід минулих років в області динамічного формоутворення. Концептуальна гнучкість архітектурного середовища набуває прогностичну функцію, орієнтуючись на тотальний рух і еволюцію. Гнучкість архітектурного середовища стає в цей період предметом теоретичних досліджень в області архітектурної науки. Тотальний рух і еволюція середовищних утворень стають не тільки відображенням тенденцій динамізму сучасного життя суспільства, а й ключовим фактором нових концепцій архітектурного формоутворення.

Ця протяжна генеза формування і розвитку гнучкої архітектури знайшла відображення в усіх своїх проявах в творчості Ф. Кізлера, вклавшись в значно коротший відрізок часу. Кізлер стверджував, що архітектура повинна бути адаптована до потреб людини, що необхідна «споруда, яка адекватна еластичності життєвих функцій» (Conrads, U., 1964).

В сучасному комплексному підході формування середовища в останні роки стає популярним «метод сценарного моделювання». Його особливість полягає в програмуванні середовищного утворення за заздалегідь збудованим сценарієм. Сценарій спирається на низку вражень, викликаних у споживача середовища при психофізичному та візуальному сприйнятті простору. Рух простору і розкадровка видів в процесі руху глядача підкреслюють виразність і театральність середовища в сценарному моделюванні.

Простір входить в контакт зі своїм відвідувачем за допомогою мовних модуляцій, виражених в архітектурних формах, знаково-символічних елементах середовища і звукосвітлових прийомах. Таким чином, можна стверджувати, що семантика простору досягається засобами просторових інтерпретацій, що описують певні знаки і символи, завдяки яким формується стійкий вербальний зв'язок, що розкриває сценарій просторової драматургії. Але емоційне збудження при цьому підтримують елементи кольорово-

світлової побудови. Середовище, що передає відвідувачеві інформацію, найбільш складна форма адресного проектування в дизайні та архітектурі.

Такий спосіб проектування застосовував і Ф. Кізлер ще багато років тому. Його використання допомагає студентам архітектури розвинути ідеї майстра, втілити його задуми в своїх проектах, працюючи за його принципами, його методами.

Запропонована студентам методика проектування передбачала наступні кроки:

Перше кожен студент обирає собі архітектурний об'єкт Кізлера, досліджує його, знаходить в ньому рішення, що можна було би використати в своєму проекті, вивчає архітектурний контекст середовища, в якому цей об'єкт проектувався або будувався;

2. після декількох наукових екскурсій в м. Чернівці і аналізу середовища міста, студент обирає простір, в якому міг би повстати «об'єкт Майстра».

Слід особливо підкреслити, що студенти ніяким чином не йшли шляхом створення ремейків ідей з робіт геніального архітектора. Вони інтерпретували задуми, розвивали або змінювали функції, форму, просторові композиції, фактуру і текстуру, вертикальні і горизонтальні комунікації, пропорції і масштаб, використовуючи середовищний контекст таким чином, як на їх думку міг би зробити сам Маестро. Адже Кізлер сам постійно вдосконалював проекти своїх безмежних будинків, безперервних театрів, будівель-скульптур, висячих, підвішених, просторових міст, синкретичних, універсальних, ірраціональних будівель.

Проекти поділяються на групи за своїм функціональним призначенням:

- культурно-виставкові центри з видовищними функціями (кіно, збірні концерти);

- культурні центри з елементами виставкової діяльності і ексклюзивної торгівлі: дубль-театр ім. Ф. Кізлера та Сіті-гол м. Чернівці, тощо.

Ознайомившись з творчим доробком Ф. Кізлера, проаналізувавши його архітектурні твори, студенти обирали наступні проекти майстра:

- «Нескінченний будинок»;
- «Храм книги»;
- «Універсальний театр»;
- «Дубль-театр»;
- музей сучасного мистецтва.

Подальший розвиток ідеї Ф. Кізлера отримали в ході їх опрацювання в проектних розробках усіх студентів кафедри ДАС.

Інтерпретація ідеї проекту «Нескінченного будинку» (див. додаток В, табл. 38)

Серед усіх проектів, виконаних студентами, найбільш популярною є ідея інтерпретації архітектури «Нескінченного будинку». Це й не дивно. Адже форма будівлі Фредеріка Кізлера надихає на нові ідеї трансформації, при цьому не руйнуючи головної ідеї самого автора.

Одну з цікавих інтерпретацій Кізлерового проекту розробила студентка Виноградова. Вона розробляла культурний центр на площі Філармонії, що дуже нагадує «Нескінченний будинок», проте кути в ньому не такі заокруглені і пригладжені, що в цілому додає будівлі динамічності. Замість кам'яних колон, які повинні були підтримувати будинок за задумом Фредеріка Кізлера, будівля спирається на конструкцію зі скла і бетону, тому виглядає дуже сучасно.

Цей проект вкотре підтверджує, що ідеї Кізлера на декілька десятиліть випереджали архітектуру першої половини ХХ ст. Хоча за композицією будівля асиметрична, вона досить непогано вписується в строгі форми історичного середовища, цьому сприяють скляні дзеркальні конструкції першого поверху і вікон та бульбашко-подібна обтічна форма будівлі, що робить її ще легшою, через що вона не виглядає немасштабною щодо навколишньої забудови.

Ще один проект культурного центру виконала студентка Крук. Головна концепція об'єкту є досить незвичною, якщо порівнювати її з іншими спорудами міста. За основу об'ємно-планувального рішення також взято ідею «Безмежного будинку» Фредеріка Кізлера.

Будівля являє собою масивні яйцеподібні об'єми другого поверху, що розміщені на статичному вертикально розчленованому першому поверсі. Для органічного сприйняття будівлі, перший поверх в плані буде дещо меншим за розміром та виконаний зі стінових панелей з прошарком скла. Другий поверх представляє собою металевий каркас та оргскло, що в поєднанні має створювати образ української писанки. П'ять об'ємів-писанок являють собою експозиційні зали центру. Така інтерпретація є дуже цікавою, адже вона об'єднує творчу ідею Фредеріка Кізлера із символікою української писанки.

Студент Кісько також розробляв проект культурного центру, взявши за основу ідею концепцію “Безмежного будинку”. У своїй інтерпретації студент змінює розміщення яйцеподібних елементів, він розміщує їх вертикально.

Згідно з проектом студента Р. Кісько основні конструктивні елементи у конструкції споруди – шість яйцеподібних форм, піднятих над поверхнею землі на опорах. У деяких частинах конструкції виконані віконня прорізи ламаних форм.

В цілому споруда виглядає дуже сучасною та цілісною, та може сприйматись перехожими як скульптурний елемент. У самих опорах розміщені вертикальні комунікації будівлі. Навколо споруди розміщені мости спіралеподібних форм, що дозволяють розглянути споруду та площу Філармонії.

У плані споруда повністю нагадує “Нескінченний будинок”. Великий простір обмежений оболонкою та розділений лише невеликими перегородками. Це допомагає цілісному сприйняттю приміщення.

Ще одним цікавим рішенням є проект культурного центру студентки С. Старака на площі Соборній у місті Чернівці. Він розвиває ідею одного з попередніх ескізів “Безмежного будинку” Фредеріка Кізлера.

Споруда складається із двох яйцеподібних частин, переплетених одна з одною. На відміну від ідеї Кізлера автор використовує більш жорсткі форми.

Каркас оболонки споруди виконаний із металу та скла, що додає споруді ще більш сучасного та цікавого вигляду, що на фоні площі Соборної створює контраст між новою футуристичною та вже існуючою забудовами.

Інтерпретація ідеї проекту «Універсального театру» (див. додаток В, табл. 39)

«Універсальний театр» — проект Фредеріка Кізлера, над створенням якого він працював усе своє життя, кожного разу все більше удосконалюючи свою ідею.

Студентка О.Бойко виконувала проект центру міжкультурного діалогу на площі Соборній у місті Чернівці. За основну ідею вона взяла інтерпретацію «Універсального театру». Споруда за своєю формою нагадує сферу, сплюснуту з різних боків. Поверхня оболонки споруди є цілком гладкою, що відрізняє її від проекту Кізлера.

Розпланування внутрішнього простору відрізняється від проекту Фредеріка Кізлера. Майже весь простір в «Універсальному театрі» використовується для потреб глядацького залу. Натомість у проекті студентки Бойко у споруді з’являється чимало додаткових приміщень, для задоволення потреб сучасного суспільства.

Інтерпретація ідеї проекту «Храму книги» (див. додаток В, табл. 40)

«Храм книги» у Єрусалимі – це останній реалізований проект Фредеріка Кізлера. Він цікавий не тільки вирішенням об’ємно-планувальної структури будівлі, але й організацією навколишньої території. Цікава куполоподібна споруда розміщена вздовж головної поздовжньої

осі площі. Свої рішення інтерпретації даного проекту запропонували двоє студентів.

Студент Р.Бевзюк спирався при просторовій організації свого центру на рішення Кізлером музею древньоєврейських рукописів в Єрусалимі. Студент розробляв свій проект на площі Театральній у місті Чернівці. Так, як і у Кізлера композиція споруди витягнута вздовж головної повздовжньої осі. Тобто в реальних умовах простору пл. Театральна в Чернівцях в напрямку головного входу в театр ім. О.Кобилянської. але на відміну від рішення Кізлера, автор зробив внутрішній об'єм свого комплексу легкодоступним.

Як за рахунок численних входів-виходів, вертикальних комунікацій, так і за рахунок того, що і купол, і площа-дах комплексу наполовину прозорі. В рішенні автора інтер'єрні простори гнучкі, постійно в стані трансформацій, змін, еволюцій. Але найважливішим елементом в цілому на відміну від ідеї Кізлера, що створив простір для зберігання, рукописів — автор-студент запропонував будівлю-екран, завданням якої було включати в експлуатовану площу-дах фасад існуючого театру і водночас бути простором для голографічних, світлотіньових, кінетичних, світлопроекційних вистав.

Студент Шиманський спроектував виставковий центр на площі Філармонії але за основу також взяв «Храм книги» в Єрусалимі. Будівля цілком симетрична, має форму кулі, яка опирається на чотири бетонні «контрфорси», розташовані по кутах площі, які крім конструктивної функції виконують ще й естетичну. Верхня частина споруди нагадує обриси купола єрусалимського Музею древніх рукописів.

Будівля невисока (всього 3 поверхи), але, незважаючи на це, могла б завдяки своїй сучасній формі стати акцентом площі. Загалом, як на мене, споруді бракує, довершеності композиції, яка завжди була властива проектам Кізлера, мабуть тому, проект виглядає не до кінця проробленим, хоча як концепція заслуговує на існування.

Ще одну інтерпретацію «Храму книги» представила студентка

Ю.Тимошенко, яка розробляла свій проект на площі Соборній у місті Чернівці

Проект включає наземні та підземні будівлі, розміщені вздовж головної осі площі. Головною домікантою є куполоподібна споруда із сплюснутим верхом. Через складний рельєф території, площа виконана на декількох рівнях.

Інтерпретація ідеї проекту “Дубль-театру”

Проект дубль-театру був виконаний для Брукліна, штат Нью-Йорк у 1926-1927 роках. Кізлерова будівля зовні проста і не мала жодного декору, зате була наповнена дуже цікавою структурою всередині: у театрі були великий і малий зал для глядачів, сцена розміщувалась посередині між ними, діагоналі покриття обидвох залів сходились над сценою, тому в разі необхідності обидва зали можна було об'єднати в єдиний просторовий театр.

Однією з робіт інтерпретації дубль-театру є робота студентки Дудяк. Звичайно, що це Кізлеровий проект дубль-театру в Брукліні, штат Нью-Йорк. Хоча загальні обриси споруди студентки Дудяк такі ж самі, як і в театрі цього видатного архітектора, в неї своє бачення фасадів споруди. Верхні поверхи прикрашені квадратними вікнами з обрамленням, а в південному куті з'явилася вежа, якої в дубль-театрі Кізлера не було. Студентка Дудяк також використала цю структуру для своєї споруди.

Ще однією такою роботою є проект студента О. Проскрякова. Проект міської ратуші (сіті-голу) студента відзначається найбільш складною просторовою структурою порівняно з усіма іншими студентськими роботами. Площа Філамонії забудована по периметру скляною будівлею з внутрішнім простором залу, що й наводить на думку, який саме проект Кізлера цей студент використав як аналог — дубль-театр у Брукліні. По центру споруди розміщений великий зал для засідань міської ради, а навколо - адміністративні приміщення. Наявність сучасної споруди міської ради мала б позитивні впливи для кожного міста, зокрема й для такого туристичного й

культурного центру як місто Чернівці.

Інтерпретація ідеї проєкту музею сучасного мистецтва.

Багато авторів кафедри ДАС поклали у свої проєкти ідею Фредеріка Кізлера щодо музею сучасного мистецтва для Нью-Йорку у 1930-1932 роках. Цю ідею аранжували в свій час в своїх роботах сучасні архітектори Голяйн, Гері, Доменіг.

Студент С.П'яточка також використав цю ідею для свого проєкту культурно-виставкового центру. На відміну від оригіналу, студент вирішив фасад свого культурно-виставкового центру не як у автора - у вигляді супрематичного зворотнього скляного сталактиту. А у вигляді нової композиції, додавши сталактити-ризоліти справа і зліва від головного входу. До виставкової функції П'яточка додав кіновидовищну, розмістивши в центрі розбудованої в глибину кварталу будівлі з одним єдиним фасадом кінозал у вигляді амфітеатру.

Ще одним проєктом інтерпретації ідеї музею сучасного мистецтва є проєкт студента Б.Скрипця. Особливістю роботи студента є те, що він намагався надати своєму проєкту українських національних рис. Такий підхід є цілком виправданим через дві причини: будинок проєктується для серця Буковини - українського міста Чернівці, і те, що Кізлер народився в Україні, створює певний зв'язок між ним і цією землею. Громадсько-культурний центр, розміщений на площі Філармонії, має структуру схожу на універмаг спроектований Кізлером. Замість першого поверху - 4 масивні опори на які опираються верхні поверхи, що мають форму паралелепіпеда з квадратом в основі. Оскільки будівля піднята на колонах, рівень першого поверху вільний для циркуляції повітря. В кожній опорі розміщені комунікації: ліфт і сходи. Центральну частину займає ескалатор, який веде до відкритої галереї, що відрізняє будівлю від універмагу Кізлера, який підтримували 5 колон: 4 - по кутах і 1 в центрі.

Стрічка вікон має форму візерунка з української вишивки, що й

надає будівлі національної виразності і слугує дизайнерською прикрасою. Сама споруда невисока - всього чотири поверхи, що дозволяє їй не випадати з навколишнього середовища площі.

Схожою на попередній проект є загальна композиція фасадів роботи авторства Б. Новіцького, але концепція планування зовсім інша. Різниця між проектами у внутрішній організації простору, наприклад ст. Новіцький вирішив використати простір між кутовими колонами, на які опирається другий поверх, і розмістив там хол виставкового центру. Опори не є такими ж масивними і вже не виконують функцію ліфтових шахт, тому споруда загалом виглядає не такою масштабною. Усі комунікації розміщені між несучими колонами, що займають центральну частину споруди. Конструктивна схема така ж як і в проекті Кізлера: будівля опирається в 5-ти точках на несучі колони (в кожному куті і в центрі). У загальному вигляді можна побачити прямокутні форми функціоналізму. Композиція симетрична з горизонтальним членуванням вікнами, на відміну від Кізлерового універмагу, де вікон не було взагалі.

Висновки до розділу IV

Було визначене місце теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності.

Основний внесок Кізлера в теорію дизайну полягав в тому, що він поставив на перше місце не предмет і не групу предметів, а процес взаємодії різних компонентів один з одним і з мінливою реальністю. Винайдений ним термін «корреалізм» використовувався для дослідження протяжної в часі взаємодії між людиною і навколишнім середовищем, як техногенним, так і природним. Таке дослідження базувалося, з одного боку, на експериментальному, а з іншого - на інтуїтивному осягненні процесів.

Кінцевою метою історичного аналізу, а також дослідів, спрямованих на вивчення природи відчуттів і навіть снів, була зміна пріоритетів людства. Фундаментальні цінності, які пропагував Кізлер, це свобода, здоров'я людини і ефективність виробництва в найширшому сенсі слова, включаючи творчу діяльність. Багатогранність архітектурних ідей Ф. Кізлера дозволяє говорити про широкі межі розповсюдження їх в сучасній архітектурі. В своїх роботах він відображав потреби сучасної йому реальності.

Огляд основних тенденцій, які формують сучасну сценографію, дозволив встановити їх взаємозв'язок з трансформацією театрального простору. На конкретних прикладах проілюстрована одна з основних рис сучасної режисури - прагнення залучити глядача в сценічну дію за допомогою об'єднання простору сцени і залу театру. Все це було в тій чи іншій мірі реалізовано в архітектурно-театральних роботах Ф. Кізлера. В новітній архітектурі і сценографії театрів отримали подальший розвиток наступні ідеї: об'єднання простору сцени і залу; винесення сценічної дії за межі сцени; пристосування історичних театральних просторів під сучасні постановки; пристосування під театральне дійство нетеатральних просторів; використання у сценографії технічного оснащення сцени і залу; застосування мультимедійних технологій в сценічній дії.

Основні архітектурні ідеї Ф. Кізлера також були використані в навчальному процесі. В ході аналізу творчого доробку архітектора були виділені наступні основні напрямки, на основі яких можуть бути створені учбові проекти: ідеї висячих, просторових міст та будівель; ідеї «гнучкої» архітектури; ідеї архітектурної біоніки, тотальної архітектурної екології; мобільна, кінетична, трансформативна архітектура; інтер'єри, меблі, обладнання в приміщеннях, які можуть за короткий час змінювати свої функції; ідея безмежності і безперервності в архітектурі; концепція приватного житлового простору, існуючого в декількох вимірах; ідея зникнення чіткої межі між сценою і публікою; ідея архітектури-скульптури.

В роботі викладена методика навчального проектування на основі творчої спадщини Ф. Кізлера, що була опрацьована на кафедрі ДАС Інституту архітектури та дизайну НЗ «Львівська Політехніка».

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Представлене в роботі дослідження присвячене вивченню архітектурно-сценографічної творчості Ф. Кізлера, мало відомого на теренах України, але досить вагомого та досить різнобічного за своїм творчим доробком архітектора. Саме тому було наголошено на актуальності дослідження питань його творчого шляху в контексті загального розвитку архітектури. Особлива увага була приділена його розумінню архітектури театру, оскільки в ній найяскравіше відобразилися принципи роботи архітектора, його творчого підходу і розуміння взагалі архітектурно-дизайнерської практики як частини життя.

1. В дисертації була складена загальна хронологія творчості Ф. Кізлера. В ній поетапно відображена творча діяльність майстра, що дозволяє простежити його становлення в різних напрямках професійної діяльності. Були опрацьовані, систематизовані та визначені напрямки досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера, головними з яких є вивчення історичних аспектів біографії майстра; аналіз окремих архітектурно-сценографічних рішень; узагальнення результатів досліджень архітектурно-сценографічної спадщини загалом; висвітлення творчого методу та мистецьких концепцій; узагальнення результатів попередніх досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера; виявлення значущості творчого доробку Ф. Кізлера в національному і світовому мистецтві.

2. Була сформована методологічна база дослідження театральнo-архітектурної спадщини Ф. Кізлера, визначена проблема дослідження, її актуальність, джерельна база, ступінь вивченості теми. В роботі викладена методика навчального проектування на основі творчої спадщини Ф. Кізлера, що була опрацьована на кафедрі ДАС Інституту архітектури та дизайну НЗ «Львівська Політехніка». Джерельна база дослідження творчого доробку Ф. Кізлера складається з: архівних матеріалів, публікацій вітчизняних та

іноземних авторів, теоретичних напрацювань Ф. Кізлера, ескізів, креслень, малюнків, художніх творів Ф. Кізлера, фотоматеріалів творів, сучасних проектів з розвитку ідей Ф. Кізлера.

3. Було виявлено, що архітектурно-сценографічна діяльність Ф. Кізлера залишається слабо дослідженою та недостатньо висвітленою у вітчизняних та закордонних наукових працях. Тому детально проаналізована архітектурно-театральна діяльність Ф. Кізлера в контексті розвитку архітектури початку – першої половини ХХ ст., визначені напрямки його творчої діяльності. Акцент зроблений на визначенні зовнішніх, культурно-історичних та особистих біографічних факторів впливу на формування творчих інтересів майстра.

Театральні експерименти Ф. Кізлера в цілому відповідають духу свого часу та новим тенденціям в театральному мистецтві. Всі вони розглядаються дослідниками як передвісники сучасних театральних перформансів, що використовують цифрові медіа проєкції.

4. Творча діяльність Ф. Кізлера може бути поділена на окремі напрямки, що тим не менш мають загальну основу у вигляді принципів роботи з простором та людиною в ньому:

- функціонально-типологічний напрямок,
- формально-естетичний напрямок,
- технологічні рішення сценографічних ідей.

Основні напрямки архітектурно – театральної діяльності Ф. Кізлера які отримали подальший розвиток:

- об'єднання простору сцени і залу;
- винесення сценічної дії за межі сцени;
- пристосування історичних театральних просторів під сучасні постановки;
- пристосування під театральне дійство нетеатральних просторів;
- використання у сценографії технічного оснащення сцени і залу;

- застосування мультимедійних технологій в сценічній дії.

Було встановлено, що ідеї Ф. Кізлера знайшли втілення в естетичній концепції корреалізму. Ідеї Кізлера виводять його за межі окремих напрямків мистецтва і виділяють як художника, для якого вищою метою життя було дослідження просторово-часового континууму. Було виявлено, що головною в творчості Ф. Кізлера постає проблема життя, що також стосується його театральних робіт. На протязі всього життя Кізлер експериментував в різних мистецьких сферах, при цьому завжди визначав сенс експериментів з дією та змістом.

5. Було визначене місце теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності. Використання сучасної загальнонаукової методології передбачає застосування системного підходу з використанням комплексного дослідження архітектурно-сценографічного мистецтва як системи. Багатогранність архітектурних ідей Ф. Кізлера дозволяє говорити про широкі межі розповсюдження їх в сучасній архітектурі. В своїх роботах він відображав потреби сучасної йому реальності. Мабуть тому, не можна наводити певні приклади запозичення, тим не менш можна прослідкувати загальні напрями і тенденції, що були підтримані або започатковані Кізлером в його роботах.

Основні архітектурні ідеї Ф. Кізлера також були використані в навчальному процесі. В ході аналізу творчого доробку архітектора були виділені наступні основні напрями, на основі яких можуть бути створені навчально – пошукові проекти.

Таким чином, можна стверджувати, що творчий доробок Ф. Кізлера дозволяє віднести його до низки провідних архітекторів кінця XIX – початку XX століття. Його погляди на процес архітектурно-дизайнерської творчості значно випередив свій час. Ідеї майстра можуть бути застосовані в сучасній архітектурній практиці, що продемонстровано на реальних прикладах робіт.

Особливу цінність мають його архітектурно-театральні твори, що стали значним внеском в світову сценографію та розвиток сучасного театру.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Архівний фонд Чернівецької області. «Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області» в книзі реєстрації актів про народження громадян м. Чернівці Чернівецької області за за 1889-1894 р. *Актівий запис від 22.09.1890р. № 417.*
2. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного лицю (Oberrealshule) від 1901-1902р.*
3. Архівний фонд австрійський приватний фонду Фрідріха та Ліліан Кізлер.
4. Архів кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету «Львівська політехніка»
5. Архів В.І. Проскуракова
6. Архів К.В Янчук

Наукова література

7. Аронов, В.Р., 2013. *Дизайн в культурі ХХ века. 1945–1990.* Москва: Д. Аронов.
8. Астафьева, Т.В., 2010. Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений. *Проблемы образования, науки и культуры*, 6(85).
9. Барт, Р., 2000. *Мифологии.* Перевод с французского С.Н. Зенкин. Москва: Изд-во им. Сабашниковых.
10. Барышева, В.Е., 1990. Визуальные трюки в городском пространстве и интерьере. *Визуальная культура – визуальное мышление.* Москва: ВНИИТЭ, с.58-65.
11. Бодрийяр, Ж., 2007. *К критике политической экономии знака.* Перевод с французского Д. Кралечкин. Москва: Академический Проект.

12. Бодрийяр, Ж., 1999. *Система вещей*. Москва: Рудомино.
13. Воронкова, І.С., 2017. Ідеї гнучкої архітектури та трансформативних інтер'єрів Ф. Кізлера в проектуванні сучасних бібліотечних будівель. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 878 : Архітектура. с.94-99.
14. Гропиус, В., 1971. Границы архитектуры. В: В.И. Тасалова, ред. *Проблемы материально-художественной культуры*. Москва: Искусство.
15. *Дневник Штеффи Кислер*, 1913. Вена: Австрийский частный фонд Фредерика и Лиллиан Кислеров.
16. Єфіменко, А., 2013. «Куліса вибухає» – театральний космос Фредеріка Кізлера. *Українська музика*, 4, с.21-33.
17. Ильин, И.П., 1998. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада.
18. Іванов-Костецький, С. та Янчук, К., 2014. Генеза параметризму в архітектурі. *Актуальні питання сучасної науки*, матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, с.119-123.
19. Іванов-Костецький, С. та Янчук, К., 2015. Засоби міського дизайну: малі архітектурні форми. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 816 : Архітектура, с.109-117.
20. Калас, Н. и Кислер, Ф., 1947. *Кровавое пламя: выставочный каталог*. Нью-Йорк: Hugo Gallery.
21. Кеплер, И., 1982. *О шестиугольных снежинках*. Перевод с английского Ю. Данилова. Москва, с.20.
22. Ковешникова, Н.А., 2009. *Дизайн: история и теория*. 5-е изд. Москва: Изд-во «Омега-Л».
23. Липов, А.Н., 2010. У истоков современной бионики. Биоморфологическое формообразование в искусственной среде. *Полигнозис*, 1-2(38).
24. Меморіальна дошка Кізлеру, 2015. *Буковина*, 44, с.4.

25. Надеждин, Н., 2008. *Воздушные замки Каталонии*. Москва.
26. Проскуряков, В.І., 2004а. *Архітектура українського театру. Простір і дія*. Львів: НУ «Львівська політехніка».
27. Проскуряков, В.І., 2004б. Футуристичне проектування в архітектурній школі як гарантія формування підвалин національної архітектури майбутнього. В: Ю.М. Білоконь, ред. *Досвід та перспективи розвитку міст України. Підготовка архітекторів містобудівної спеціальності*. Київ: Ін-т «Дніпромiсто», с.85-99.
28. Проскуряков, В.І. та Гой, Б.В., 2007. *Культурологія єврейського театру України в контексті часу, дії і архітектури*. Львів: НУ «Львівська політехніка».
29. Проскуряков, В. та Проскуряков, О. 2005. Театральні споруди, як архітектурний феномен у забудові міста. *Дніпромiсто*, 9 : Наукові дослідження в містобудуванні, с.140-162.
30. Проскуряков, О., Проскурякова, Г. та Кордунян, О., 2006. Концептуальне навчальне проектування, як метод дослідження архітектурних будівель і спадщини всесвітньовідомих майстрів архітектури і дизайну. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1-3, с.218-222.
31. Проскуряков, В.І. та Юрійчук, Р.Д., 2016. Чернівецький період всесвітньо відомого архітектора Фрідріха Кізлера. *Архітектурний вісник КНУБА*, 10, с.164-169.
32. Проскуряков, В.І. та Янчук, К.В., 2016. Місце діяльності і творчої спадщини архітектора сценографа Ф. Кізлера у світовому театральному просторі. *Архітектурний вісник КНУБА*, 8-9, с.687-694.
33. Проскуряков, В. та Янчук, К., 2018. Розвиток архітектурно-театральних ідей Ф. Кізлера в театрах України. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 895 : Архітектура, с.116-119.

34. Проскуряков, В.І. та Ярема, Д.Р., 2008. Сценографія як головна складова архітектури театру. В: Н.Є. Трегуб, ред. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 1-3, с.245-249.
35. Рагон, М., 1969. *Города будущего*. Перевод с французского В.Г. Калиша и Ж.С. Розенбаума. Москва: Издательство «Мир».
36. Разумова, О.В., 2012. Принципы формирования архитектуры зданий, сооружений и архитектурных комплексов с использованием стальных каркасов. *Вісник ПДАБА*, 1-3, с.60-61.
37. Рыков, А.В., 2004. Жорж Батай и современное искусствознание: концепции Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*, ½ : История, с.102-106.
38. Урганбаева, Л.Р., 2002. *Очерки истории материальной культуры и дизайна*. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан.
39. Хворостухина, С.А., 2008. *Барселона и шедевры А. Гауди*. Москва.
40. Шехтер, Т.Е., 2005а. Современный художественный процесс: основные тенденции и перспективы развития. *Современное искусство и отечественный художественный рынок*. Санкт-Петербург: СПбГУП.
41. Шехтер, Т.Е., 2005б. Современное искусство как предмет гуманитарного знания. *Современное искусство и отечественный художественный рынок*. Санкт-Петербург: СПбГУП.
42. Шлыкова, О.В., 2003. *Феномен мультимедиа. Технологии эпохи электронной культуры*. Москва: МГУКИ.
43. Янчук, К., 2019а. Аналіз жанрової палітри творчої діяльності Ф. Кізлера. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 1 (2: спецвипуск) : Архітектура, с.109-113.

44. Янчук, К., 2019б. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51.
45. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz Mathematisch-Naturwissenschaftliche Klasse, 2001. *Abhandlungen der mathematisch-naturwissenschaftlichen klasse / Akademie der wissenschaften und der literatur in Mainz*. Stuttgart: Steiner.
46. American opera designs, 1942. *Architectural Forum*, 76(January 1942), pp.16.
47. Archives of American Art, n.d. *Frederick Kiesler Papers, microfilm reel 127*. Washington, DC: Smithsonian Institution.
48. Association of European Research Libraries, 2012. New Library Buildings in Europe. In: M. Svobodová, ed., *Documentation of the 16th seminar of the LIBER Architecture Group*. 16-20 April 2012. Prague, Czech Republik, pp.69-76.
49. Barr Jr, A.H., 1936. *Cubism and abstract art: exhibition catalogue*. New York: The Museum of Modern Art.
50. Benjamin, B., 1952. *Notebook by Benjamin B. DuPont, September 30, 1952, Architecture 21, Mr. Kiesler. In LDC, REC 10 Box*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
51. Billington, M., 1996. Footage and Footlights. *The Guardian*, 543, pp.19.
52. Bogner, O., 1995. Architecture as Biotechnique. Friedrich Klesler und das S pace House von 1933. In: M. Boeckl, ed. *Visianilre und Vertriebene. Osterreichlsche Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*. Berlin.
53. Bowers, J., Norman, S.J., Staff, H., Schwabe, D., Wallen, L., Fleischmann, M. and Sundblad, Y., 1998. *Extended performances: evaluation and comparison*. Stockholm, Sweden: CID, Centre for User Oriented IT Design.

54. Clark, J.W., 1901. *Care of books: an essay on the development of libraries and their fittings, from the earliest times to the end of the eighteenth century*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
55. Conrads, U., 1964. *Programme und Manifeste zur Architecture des 20 Jahrhunderts*. Berlin, Frankfurt.
56. Deák, F., 1975. Two manifestos: The influence of Italian futurism in Russia. *The Drama Review*, 19.4(Dec. 1975), pp.88-94.
57. Deleuze, G., 1995. *Postscript on control societies. Negotiations: 1972-1990*. Translate M. Joughin. New York: Columbia University Press, pp.178-179.
58. Dieter, B. and Friedrich, K., 1988. *Friedrich Kiesler: architekt, maler, bildhauer; 1890-1965*. Wien: Locker Verlag.
59. Emerson, W., 1940. *FAIA, to Dean Leopold Arnaud. In Laboratory for Design Correlation (LDC), REC 10 Box, Unmarked Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
60. Freud, S., 1918. From the history of an infantile neurosis. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 17, pp.7-122.
61. Geddes P. and Thomson, S.A., 1925. *Biology*. London: Henry Holt and Co, pp.245-246.
62. Goldberg, R.L., 2011. *Performance art: from futurism to the present (world of art)*. London: Thames & Hudson.
63. Hare, O., 1944. Pour une interprétation du contenu de la Endiess House. *VVV*, 4(Février 1944), pp.60-61.
64. Hoffmann, H., 1934. *Gute möbel: zweite folge, band 3*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag.
65. International Theatre Arts Institute: course description and program, n.d. *Kiesler Archive*, 6.

66. Ivanov-Kostetskiy, S. and Ianchuk, K., 2015. Facilities of city design: small architecture forms. *Architectural Studies*, 1(2), pp.57-62.
67. Ianchuk, K. and Klymko, Z., 2015. Conceptual educational projecting as a method of research and development of ideas of worldwide known architecture and art masters. *Politechnik krakowska Housing Enviroment*, 14, pp.136-147.
68. Kiesler, F., n.d.a. *A laboratory for social architecture*. In *LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
69. Kiesler, F., n.d.b. *Energy and time-saving circular desk at Harvard law school*. In *LDC, REC 07 Box, Box Folder No. 6*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
70. Kiesler, F., n.d.c. *From functional design to service design*. In *Design Correlation Drawing Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
71. Kiesler, F., n.d.d. *Kiesler's notes on Das Möbel and Gute Möbel*. In *LDC, REC 07 Box, Box Folders nos. 5-6*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
72. Kiesler, F., n.d.e. *Original sketches*. In *LDC, REC 07 Box, Student work/Plates, Box Folder no. 6*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
73. Kiesler, F., n.d.f. *Original sketch*. In *Vision Machine Box, VM Iconographic Images Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
74. Kiesler, F., 1924a. *International exhibition of new theater techniques: exhibition catalog*. Vienna.
75. Kiesler, F., 1925. *Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur*. *De Stijl*, 6(10-11), pp.141.

76. Kiesler, F., 1930a. *Museum of contemporary art applied to the store and its display*. New York: Brentano.
77. Kiesler, F., 1930b. Projekt für ein raumtheater für 100.000 besucher. *Architectural Record*, May 1930.
78. Kiesler, F., 1932. The Universal. A multi-purpose community center theater designed for Woodstock, N. Y. *The Architectural Forum*, 57(December 1932), pp.535-542.
79. Kiesler, F., 1934. Notes on architecture. The space-house. Annotations at random. *The Dog and the Horn*, 7.2(January-March 1934), pp.293-297.
80. Kiesler, F., 1937. *First report on the laboratory for design correlation*. LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
81. Kiesler, F., 1938. *Second report of the school year, 1937-38 of the LDC*. In LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
82. Kiesler, F., 1939. On correalism and biotechnique. A definition and test of a new approach to building design. *Architectural Record*, 86.3(September 1939), pp.60-75.
83. Kiesler, F., 1940. *Frederick Kiesler to Wells Bennett*. LDC, REC 10 Box, Unmarked Folder. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
84. Kiesler, F., 1947. L'Architecture magique de la Salle de Superstition. In: A. Breton and M. Duchamp, eds. *Le Surréalisme en 1947*. Paris: Galerie Maeght, pp.131-134.
85. Kiesler, F., 1949. Manifeste du corréalisme. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2(June 1949), pp.79-105.
86. Kiesler, F., 1950. The endless house and its psychological lighting. *Interiors*, 60.4(November 1950), pp.122-129.

87. Kiesler, F., 1956. *Party lounge and furniture construction*. New York: Inventor by Attorney.
88. Kiesler, F., 1959. Art is the teaching of resistance. *College Art Journal*, 18.3(Spring 1959), pp.236-238.
89. Kiesler, F., 1965. Second manifesto of correalism. *Art International*, 9.2(March 1965), pp.16-17.
90. Kiesler, F., 1966. *Inside the endless house*. New York: Simon and Schuster.
91. Kiesler, F. and Howe, G., 1952. *Frederick Kiesler to George Howe, 21 June 1952*. In *Frederick Kiesler Papers, Box 4 of 7, Correspondence 1951-1952 Folder*. Washington, DC: Kiesler Archive.
92. Kiesler, L., 1983. Books in the personal library of F. Kiesler. *Lillian Kiesler Papers, 1920s–2001, Box 21, Inventory Folder, 21 February 1983*, pp.1-127.
93. Klein, M., 1965. Symbol of state: Ian Nairn looks at the New Israel museum. *The Observer*, May 14.
94. Lesak, B., 1988. *Die Kuisse explodiert*. Vienne.
95. Madex, D., 2006. *50 houses by Frank Lloyd Wright*. London.
96. McBride, H., 1947. Modernism rampant: the new sculptors and the new painters exalt the new freedoms. *New York Sun*, 7.03: Art.
97. McCay, W., 1914. *Gertie the Dinosaur*. [song].
98. Mensendieck, B.M., 1931. *It's Up to You*. New York: Mensendieck System.
99. Mumford, L., 1934. *Technics and civilization*. New York: Harcourt, Brace and Company, pp.353-356.
100. Nactigal, W., 2000. *Das grosse buch der bionik. Neuen technologien nach dem vorbild der natur*. Stuttgart-Munchen: Springer Vieweg.

101. Nauck, D., Borgelt, C., Klawonn, F. and Kruse, R., 2003. *Von den Grundlagen künstlicher neuronaler Netze zur Kopplung mit Fuzzy-Systemen*. Westbaden: Springer Vieweg.
102. Papapetros, S., 2009. *Saint Jerome in his modernist study: an afterword to Adolf Behne's Eine Stunde Architektur*. *Pidgin* 6 (January 2009), p.249.
103. Plans Laboratory of Modern Stage: Former Vienna Director Says He Will Develop "Fourth-Dimensional Theatre" to Exemplify Democracy – "Psychological, Scientific, and Artistic" Instruction Will Be Given, 1926. *New York Times*, 15 March.
104. Proskuriakov, V., 2017. Place and influence of F. Kiesler's ideas world architecture nowadays and in the future. *Architectural Studies*, 3(2).
105. Proust, M., 1913. Remembrance of things past. In: *In Search of Lost Time*. France: Grasset and Gallimard.
106. Rohdenburg, T., 1954. *A history of the school of architecture: Columbia University*. New York: Columbia University Press, pp.38-39.
107. Rübel, D. and Hackenschmidt, S., 2009. *Formlose Möbel / Formless Furniture (Mak Studies)*. Berlin, Germany: Hatje Cantz Verlag.
108. Russell, J., 1965. *Gesture of great confidence*. Washington, DC: Smithsonian Institution.
109. Russell, W., 1926. *The Russell genero-radiative concept or the cyclic theory of continuous motion*. New York: L. Middleditch Co.
110. Schechner, R., 2000. *Environmental theatre*. New York, London: Applause; Expanded, Subsequent edition.
111. Schneck, A.G., 1929. *Das Möbel als Gebrauchsgegenstand*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag.
112. Sgan-Cohen, M., 1988. Zur Ikonographie des Endless House. *4264A*, pp.242-248.

113. Strang, A.J., 1940. Money from the \$5000 house. Conference. *Pencil Points*, March 1940, pp.179-182.

114. Student Report, n.d.a. *Multiple unification, a study by: ideographic disintegration*. In LDC Files, Box 8, Series 11. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

115. Student Report, n.d.b. *St. Jerome's library, contact cycle studies: chance description for graphic mutation of J. W. Clarks*. The Care of Books, from a Painting by Vittore Carpaccio. In LDC Files, Box 8, Series 11. Vienna: Berlin Eisler Archive.

116. Student Work/Plates, n.d. *Fatigue Measurement*. In LDC, REC 07 Box, Box Folder No. 2, photostat series 2-13. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

117. Thompson, A., 1938. *Contact cycle study, Oct. 31, 1938. Another contact cycle study at United Metal Work Co., Oct. 25, 1938*. In LDC, REC 10 Box, Final Folder Thompson. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

118. Veder, R., 2010. The expressive efficiencies of American Delsarte and Mensendieck body cultures. *Modernism/modernity*, 17(4), pp.819-838.

119. Wright, F.L., 2001. *In the realism of ideas*. Mulgrave: Victoria.

120. Yanchuk, K. and Gumennuk, I., 2017. Scenographic ideas of Frederick Kiesler in the projects of Lviv architecture school. *Architectural Studies*, 3(2), pp.93-100.

121. Yanchuk, K. and Harashchak, T., 2020. Analysis of the genre palette F. Kiesler's creative activities. *Architectural Studies*, 6(1), pp.41-45.

Інтернет-джерела:

122. Архитектурная скульптура, 2005. *Архи.ру*. [online]. Доступно: <https://archi.ru/world/49/arhitekturnaya-skulptura> [Дата звернення 25 Січень 2021].

123. Диксон, С., 2007. *Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции*. [online]. Кембридж, США: The MIT Press. Доступно: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 [Дата звернення 25 Січень 2021].
124. Ельшевская, Г., б.д. *Объекты, инсталляции, реди-мейды. От Татлина до Кабакова: почему искусством стали кучи мусора, меховые чашки, гигантские ложки и разноцветные комнаты*. [online]. Доступно: <https://arzamas.academy/materials/1207> [Дата звернення 25 Січень 2021].
125. Пішковцій, С., 2011. Мозок Берліна – бібліотека від Нормана Фостера. *Inspired*. [online]. Доступно: <http://inspired.com.ua/architecture/berlin-library/> [Дата звернення 25 Січень 2021].
126. Стивен Филлипс о Фредерике Кислере. *Зал суеверий и Храм книги*, б.д. [online]. Доступно: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wOGB1R2LRwEJ:https://redmuseum.church/frederick-kiesler-autonomic-vision-part2+&cd=19&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&client=firefox-b-d> [Дата звернення 25 Січень 2021].
127. Фикус, Л., б.д. Эзотерический дизайн Фридриха Кислера. *Форма*. [online]. Доступно: https://www.forma.spb.ru/design_Kissler/design_Kisler.shtml [Дата звернення 25 Січень 2021].
128. Aprile, J.D., 2016. Frederick Kiesler and "Correalism". *Landmarks*. [online]. Доступно: <https://landmarks.utexas.edu/blogs/kiesler-correalism> [Дата звернення 25 Січень 2021].
129. Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, 2006. Frederick Kiesler. *Chronology*. [online]. Доступно: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18> [Дата звернення 25 Січень 2021].

130. Deleon, J.C., n.d. *Grotto of meditation. Continuous tension*. [online].
Доступно: <https://www.juancarlosdeleon.com/GROTTO-OF-MEDITATION-CONTINUOUS-TENSION> [Дата звернення 25 Січень 2021].

131. Kiesler, F., 1924b. *When I came up with the stage space: documents all year round 1924th*. [online]. Доступно: <https://www.kiesler.org/en/texts-on-frederick-kiesler/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

132. Loechner, F., 2015. *Philologische bibliothek by norman foster leaves its mark in Berlin*. [online]. Доступно: <https://www.designboom.com/architecture/philologische-bibliothek-by-norman-foster-leaves-its-mark-in-berlin-10-13-2013/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

ДОДАТКИ

Додаток А

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТАЦІ ДО РИСУНКІВ ТА ТАБЛИЦЬ

А.1. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РИСУНКУ 1

1. Архів К.В. Янчук, 2010. (власні фото)

А.2. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РИСУНКУ 2

2. Архів К.В. Янчук, 2010. (власні фото)
3. Архів К.В. Янчук, 2010. (власні фото)
4. Архів К.В. Янчук, 2010. (власні фото)
5. Архів К.В. Янчук, 2010. (власні фото)

А.3. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РИСУНКУ 3

6. Архівний фонд Чернівецької області. «Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області» в книзі реєстрації актів про народження громадян м. Чернівці Чернівецької області за за 1889-1894 р

7. Архівний фонд Чернівецької області. «Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області» в книзі реєстрації актів про народження громадян м. Чернівці Чернівецької області за за 1889-1894 р

8. Архівний фонд Чернівецької області. «Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області» в книзі реєстрації актів про народження громадян м. Чернівці Чернівецької області за за 1889-1894 р

А.4. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РИСУНКУ 4

9. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р*

10. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р*

11. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р*

12. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р*

13. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р*

14. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р*

15. Архівний фонд Чернівецької області. Книги актів цивільного стану (метричні книги) нинішньої Чернівецької області. *Класний журнал православного ліцею (Oberrealshule) від 1901-1902р*

А.5. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РИСУНКУ 5

16. Архів В.І. Проскурякова, 2015. (власні фото)

17. Архів В.І. Проскурякова, 2015. (власні фото)

18. Архів В.І. Проскурякова, 2015. (власні фото)

19. Архів В.І. Проскурякова, 2015. (власні фото)

20. Архів В.І. Проскурякова, 2015. (власні фото)

А.6. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 5

21. Єфіменко, А., 2013. «Куліса вибухає» – театральний космос Фредеріка Кізлера. *Українська музика*, 4, с.21-33

22. Проскуряков, В.І. та Янчук, К.В., 2016. Місце діяльності і творчої спадщини архітектора сценографа Ф. Кізлера у світовому театральному просторі. *Архітектурний вісник КНУБА*, 8-9, с.687-694.
23. Янчук, К., 2019б. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51
24. Benjamin, B., 1952. *Notebook by Benjamin B. DuPont, September 30, 1952, Architecture 21, Mr. Kiesler. In LDC, REC 10 Box.* Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
25. Hare, O., 1944. Pour une interprétation du contenu de la Endiess House. *VVV*, 4(Février 1944), pp.60-61.
26. Kiesler, F., n.d.c. *From functional design to service design.* In Design Correlation Drawing Folder. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive
27. Kiesler, F., 1925. Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur. *De Stijl*, 6(10-11), pp.141
28. Kiesler, F., 1937. *First report on the laboratory for design correlation. LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder.* Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
29. Klesler, F., 1949. Manifeste du corréalisme. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2(June 1949), pp.79-105.
30. Russell, W., 1926. *The Russell genero-radiative concept or the cyclic theory of continuous motion.* New York: L. Middleditch Co
31. Thompson, A., 1938. *Contact cycle study, Oct. 31, 1938. Another contact cycle study at United Metal Work Co., Oct. 25, 1938. In LDC, REC 10 Box, Final Folder Thompson.* Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive
32. Wright, F.L., 2001. *In the realism of ideas.* Mulgrave: Victiria.

А.7. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 6

33. Wright, F.L., 2001. *In the realism of ideas*. Mulgrave: Victoria.
- Єфіменко, А., 2013. «Куліса вибухає» – театральний космос Фредеріка Кізлера. *Українська музика*, 4, с.21-33.
34. Калас, Н. и Кислер, Ф., 1947. *Кровавое пламя: выставочный каталог*. Нью-Йорк: Hugo Gallery
35. Проскуряков, В.І. та Янчук, К.В., 2016. Місце діяльності і творчої спадщини архітектора сценографа Ф. Кізлера у світовому театральному просторі. *Архітектурний вісник КНУБА*, 8-9, с.687-694.
36. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz Mathematisch-Naturwissenschaftliche Klasse, 2001. *Abhandlungen der mathematisch-naturwissenschaftlichen klasse / Akademie der wissenschaften und der literatur in Mainz*. Stuttgart: Steiner.
37. Hare, O., 1944. Pour une interprétation du contenu de la Endiess House. *VVV*, 4(Février 1944), pp.60-61.
38. Kiesler, F., 1932. The Universal. A multi-purpose community center theater designed for Woodstock, N. Y. *The Architectural Forum*, 57(December 1932), pp.535-542
39. Russell, W., 1926. *The Russell genero-radiative concept or the cyclic theory of continuous motion*. New York: L. Middleditch Co
40. Стивен Филлипс о Фредерике Кислере. Зал суеверий и Храм книги, б.д. [online]. Доступно: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wOGB1R2LRwEJ:https://redmuseum.church/frederick-kiesler-autonomic-vision-part2+&cd=19&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&client=firefox-b-d> [Дата звернення 25 Січень 2021].
41. Loechner, F., 2015. *Philologische bibliothek by norman foster leaves its mark in Berlin*. [online]. Доступно:

<https://www.designboom.com/architecture/philologische-bibliothek-by-norman-foster-leaves-its-mark-in-berlin-10-13-2013/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

А.8. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 9

42. Wikipedia [online]. Доступно: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%85%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8F [Дата звернення 25 Січень 2021].

А.9. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 10

43. Kiesler, F., 1937. *First report on the laboratory for design correlation. LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder.* Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

А.10. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 11

44. Kiesler, F., n.d.c. *From functional design to service design.* In Design Correlation Drawing Folder. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

45. Kiesler, F., 1949. Manifeste du corréalisme. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2(June 1949), pp.79-105.

46. Kiesler, F., 1965. Second manifesto of correalism. *Art International*, 9.2(March 1965), pp.16-17.

А.11. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 12

47. Калас, Н. и Кислер, Ф., 1947. *Кровавое пламя: выставочный каталог.* Нью-Йорк: Hugo Gallery.

48. Kiesler, F., n.d.e. *Original sketches.* In LDC, REC 07 Box, Student work/Plates, Box Folder no. 6. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

49. Kiesler, F., 1924a. *International exhibition of new theater techniques: exhibition catalog*. Vienna.
50. Kiesler, F., 1930a. *Museum of contemporary art applied to the store and its display*. New York: Brentano.
51. Kiesler, F., 1932. The Universal. A multi-purpose community center theater designed for Woodstock, N. Y. *The Architectural Forum*, 57(December 1932), pp.535-542.

A.12. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 13

52. Янчук, К., 2019б. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51.
53. Єфіменко, А., 2013. «Куліса вибухає» – театральний космос Фредеріка Кізлера. *Українська музика*, 4, с.21-33.
54. Бодрийяр, Ж., 2007. *К критике политической экономии знака*. Перевод с французского Д. Кралечкин. Москва: Академический Проект.

A.13. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 14

55. Гропиус, В., 1971. Границы архитектуры. В: В.И. Тасалова, ред. *Проблемы материально-художественной культуры*. Москва: Искусство.
56. Ильин, И.П., 1998. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада.
57. International Theatre Arts Institute: course description and program, n.d. *Kiesler Archive*, 6.
58. Plans Laboratory of Modern Stage: Former Vienna Director Says He Will Develop "Fourth-Dimensional Theatre" to Exemplify Democracy – "Psychological, Scientific, and Artistic" Instruction Will Be Given, 1926. *New York Times*, 15 March.

59. Proust, M., 1913. Remembrance of things past. In: *In Search of Lost Time*. France: Grasset and Gallimard.

60. Rohdenburg, T., 1954. *A history of the school of architecture: Columbia University*. New York: Columbia University Press, pp.38-39.

A.14. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 15

61. Kiesler, F., n.d.b. *Energy and time-saving circular desk at Harvard law school*. In *LDC, REC 07 Box, Box Folder No. 6*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

62. Kiesler, F., 1937. *First report on the laboratory for design correlation*. *LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

63. Kiesler, F., 1938. *Second report of the school year, 1937–38 of the LDC*. In *LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

A.15. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 16

64. Диксон, С., 2007. *Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции*. [online]. Кембридж, США: The MIT Press. Доступно: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 [Дата звернення 25 Січень 2021].

65. Ельшевская, Г., б.д. *Объекты, инсталляции, реди-мейды. От Татлина до Кабакова: почему искусством стали кучи мусора, меховые чашки, гигантские ложки и разноцветные комнаты*. [online]. Доступно: <https://arzamas.academy/materials/1207> [Дата звернення 25 Січень 2021].

66. Пішковцій, С., 2011. Мозок Берліна – бібліотека від Нормана Фостера. *Inspired*. [online]. Доступно: <http://inspired.com.ua/architecture/berlin-library/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

67. Стивен Филлипс о Фредерике Кислере. Зал суеверий и Храм книги, б.д. [online]. Доступно: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wOGB1R2LRwEJ:https://redmuseum.church/frederick-kiesler-autonomic-vision-part2+&cd=19&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&client=firefox-b-d> [Дата звернення 25 Січень 2021].

А.16. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 17

68. *Дневник Штеффи Кислер*, 1913. Вена: Австрийский частный фонд Фредерика и Лиллиан Кислеров.

69. McBride, H., 1947. Modernism rampant: the new sculptors and the new painters exalt the new freedoms. *New York Sun*, 7.03: Art.

70. Ковешникова, Н.А., 2009. *Дизайн: история и теория*. 5-е изд. Москва: Изд-во «Омега-Л».

71. Липов, А.Н., 2010. У истоков современной бионики. Биоморфологическое формообразование в искусственной среде. *Полигнозис*, 1-2(38).

А.17. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 18

72. Калас, Н. и Кислер, Ф., 1947. *Кровавое пламя: выставочный каталог*. Нью-Йорк: Hugo Gallery.

73. Kiesler, F., 1966. *Inside the endless house*. New York: Simon and Schuster.

74. Kiesler, F., 1950. The endless house and its psychological lighting. *Interiors*, 60.4(November 1950), pp.122-129.

75. Kiesler, F., 1956. *Party lounge and furniture construction*. New York: Inventor by Attorney.

76. Kiesler, F., 1959. Art is the teaching of resistance. *College Art Journal*, 18.3(Spring 1959), pp.236-238.

77. Kiesler, F., 1965. Second manifesto of correalism. *Art International*, 9.2(March 1965), pp.16-17

A.18. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 19

78. Гропиус, В., 1971. Границы архитектуры. В: В.И. Тасалова, ред. *Проблемы материально-художественной культуры*. Москва: Искусство.

79. Янчук, К., 2019б. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51.

80. Kiesler, F., n.d.e. *Original sketches*. In *LDC, REC 07 Box, Student work/Plates, Box Folder no. 6*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

81. Kiesler, F., 1925. Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur. *De Stijl*, 6(10-11), pp.141

82. Kiesler, F., 1932. The Universal. A multi-purpose community center theater designed for Woodstock, N. Y. *The Architectural Forum*, 57(December 1932), pp.535-542.ï

A.19. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 20

83. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz Mathematisch-Naturwissenschaftliche Klasse, 2001. *Abhandlungen der mathematisch-naturwissenschaftlichen klasse / Akademie der wissenschaften und der literatur in Mainz*. Stuttgart: Steiner.

84. American opera designs, 1942. *Architectural Forum*, 76(January 1942), pp.16.

85. Фигус, Л., б.д. Эзотерический дизайн Фридриха Кислера. *Форма*. [online]. Доступно: https://www.forma.spb.ru/design_Kissler/design_Kisler.shtml [Дата звернення 25 Січень 2021].

86. Aprile, J.D., 2016. Frederick Kiesler and "Correalism". *Landmarks*. [online]. Д Фигус, Л., б.д. Эзотерический дизайн Фридриха Кислера. *Форма*. [online]. Доступно: https://www.forma.spb.ru/design_Kissler/design_Kisler.shtml [Дата звернення 25 Січень 2021].

87. Фигус, Л., б.д. Эзотерический дизайн Фридриха Кислера. *Форма*. [online]. Доступно: https://www.forma.spb.ru/design_Kissler/design_Kisler.shtml [Дата звернення 25 Січень 2021].

A.20. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 21

88. Kiesler, F., 1925. Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur. *De Stijl*, 6(10-11), pp.141.

89. Kiesler, F., 1930a. *Museum of contemporary art applied to the store and its display*. New York: Brentano.

90. Kiesler, F., 1930b. Projekt für ein raumtheater für 100.000 besucher. *Architectural Record*, May 1930.

91. Kiesler, F., 1932. The Universal. A multi-purpose community center theater designed for Woodstock, N. Y. *The Architectural Forum*, 57(December 1932), pp.535-542.

92. Kiesler, F., 1934. Notes on architecture. The space-house. Annotations at random. *The Dog and the Horn*, 7.2(January-March 1934), pp.293-297.

93. Kiesler, F., 1937. *First report on the laboratory for design correlation*. LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

94. Kiesler, F., 1938. *Second report of the school year, 1937–38 of the LDC*. In LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

95. Kiesler, F., 1939. On correalism and biotechnique. A definition and test of a new approach to building design. *Architectural Record*, 86.3(September 1939), pp.60-75.

A.21. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 22

96. Benjamin, B., 1952. *Notebook by Benjamin B. DuPont, September 30, 1952, Architecture 21, Mr. Kiesler. In LDC, REC 10 Box.* Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
97. Kiesler, F., 1956. *Party lounge and furniture construction.* New York: Inventor by Attorney.

A.22. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 23

98. Kiesler, F., 1925. Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur. *De Stijl*, 6(10-11), pp.141.
99. Kiesler, F., 1932. The Universal. A multi-purpose community center theater designed for Woodstock, N. Y. *The Architectural Forum*, 57(December 1932), pp.535-542.
100. Kiesler, F., 1959. Art is the teaching of resistance. *College Art Journal*, 18.3(Spring 1959), pp.236-238.
101. Kiesler, F., 1965. Second manifesto of correalism. *Art International*, 9.2(March 1965), pp.16-17.
102. Kiesler, F., 1966. *Inside the endless house.* New York: Simon and Schuster.

A.23. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 24

103. Lesak, B., 1988. *Die Kuisse explodiert.* Vienne.
104. Madex, D., 2006. *50 houses by Frank Lloyd Wright.* London.

105. McBride, H., 1947. Modernism rampant: the new sculptors and the new painters exalt the new freedoms. *New York Sun*, 7.03: Art.

106. McCay, W., 1914. *Gertie the Dinosaur*. [song].

A.24. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 25

107. Kiesler, F., n.d.e. *Original sketches*. In *LDC, REC 07 Box, Student work/Plates, Box Folder no. 6*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

108. Kiesler, F., 1930a. *Museum of contemporary art applied to the store and its display*. New York: Brentano.

109. Kiesler, F., 1930b. Projekt für ein raumtheater für 100.000 besucher. *Architectural Record*, May 1930.

110. Kiesler, F., 1924b. *When I came up with the stage space: documents all year round 1924th*. [online]. Доступно: <https://www.kiesler.org/en/texts-on-frederick-kiesler/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

A.25. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 26

111. Conrads, U., 1964. *Programme und Manifeste zur Architecture des 20 Jahrhunderts*. Berlin, Frankfurt.

112. Kiesler, F., 1949. Manifeste du corréalisme. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2(June 1949), pp.79-105.

113. Kiesler, F., 1950. The endless house and its psychological lighting. *Interiors*, 60.4(November 1950), pp.122-129.

114. Kiesler, F., 1956. *Party lounge and furniture construction*. New York: Inventor by Attorney.

115. Kiesler, F., 1959. Art is the teaching of resistance. *College Art Journal*, 18.3(Spring 1959), pp.236-238.

A.26. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 27

116. Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, 2006. Frederick Kiesler. *Chronology*. [online]. Доступно: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18> [Дата звернення 25 Січень 2021].

A.27. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 28

117. Yanchuk, K. and Harashchak, T., 2020. Analysis of the genre palette F. Kiesler's creative activities. *Architectural Studies*, 6(1), pp.41-45.
118. Янчук, К., 2019б. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51.
119. Kiesler, F., 1937. *First report on the laboratory for design correlation. LDC, REC 03 Box, Activities/Reports, Reports on the LDC Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
120. Kiesler, F., 1959. Art is the teaching of resistance. *College Art Journal*, 18.3(Spring 1959), pp.236-238.
121. Kiesler, F., 1965. Second manifesto of correalism. *Art International*, 9.2(March 1965), pp.16-17.
122. Kiesler, F., 1966. *Inside the endless house*. New York: Simon and Schuster.
123. Kiesler, F. and Howe, G., 1952. *Frederick Kiesler to George Howe, 21 June 1952. In Frederick Kiesler Papers, Box 4 of 7, Correspondence 1951-1952 Folder*. Washington, DC: Kiesler Archive.

A.27. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 29

124. Aprile, J.D., 2016. Frederick Kiesler and "Correalism". *Landmarks*. [online]. Доступно: <https://landmarks.utexas.edu/blogs/kiesler-correalism> [Дата звернення 25 Січень 2021].

А.28. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 30

125. Kiesler, F., 1924a. *International exhibition of new theater techniques: exhibition catalog*. Vienna.
126. Kiesler, F., 1930a. *Museum of contemporary art applied to the store and its display*. New York: Brentano.
127. Kiesler, F., 1959. Art is the teaching of resistance. *College Art Journal*, 18.3(Spring 1959), pp.236-238.

А.29. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 32

128. Проскуряков, В. та Проскуряков, О. 2005. Театральні споруди, як архітектурний феномен у забудові міста. *Дніпромісто*, 9 : Наукові дослідження в містобудуванні, с.140-162.
129. Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, 2006. Frederick Kiesler. *Chronology*. [online]. Доступно: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18> [Дата звернення 25 Січень 2021].

А.29. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 33

130. Шехтер, Т.Е., 2005b. Современное искусство как предмет гуманитарного знания. *Современное искусство и отечественный художественный рынок*. Санкт-Петербург: СПбГУП.
131. Conrads, U., 1964. *Programme und Manifeste zur Architecture des 20 Jahrhunderts*. Berlin, Frankfurt.
132. Deák, F., 1975. Two manifestos: The influence of Italian futurism in Russia. *The Drama Review*, 19.4(Dec. 1975), pp.88-94.
133. Янчук, К., 2019b. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51

134. Kiesler, F., 1925. Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur. *De Stijl*, 6(10-11), pp.141.

135. Kiesler, F., 1930a. *Museum of contemporary art applied to the store and its display*. New York: Brentano.

136. Kiesler, F., 1930b. Projekt für ein raumtheater für 100.000 besucher. *Architectural Record*, May 1930.

A.30. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 34

137. Проскураков, В.І. та Юрійчук, Р.Д., 2016. Чернівецький період всесвітньо відомого архітектора Фрідріха Кізлера. *Архітектурний вісник КНУБА*, 10, с.164-169.

138. Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, 2006. Frederick Kiesler. *Chronology*. [online]. Доступно: <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18> [Дата звернення 25 Січень 2021].

139. Deleon, J.C., n.d. *Grotto of meditation. Continuous tension*. [online]. Доступно: <https://www.juancarlosdeleon.com/GROTTO-OF-MEDITATION-CONTINUOUS-TENSION> [Дата звернення 25 Січень 2021].

140. Kiesler, F., 1924b. *When I came up with the stage space: documents all year round 1924th*. [online]. Доступно: <https://www.kiesler.org/en/texts-on-frederick-kiesler/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

A.31. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 35

141. Воронкова, І.С., 2017. Ідеї гнучкої архітектури та трансформативних інтер'єрів Ф. Кізлера в проектуванні сучасних бібліотечних будівель. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 878 : Архітектура. с.94-99.

142. Kiesler, F., n.d.e. *Original sketches. In LDC, REC 07 Box, Student work/Plates, Box Folder no. 6*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

143. Kiesler, F., n.d.f. *Original sketch. In Vision Machine Box, VM Iconographic Images Folder*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.

144. Proskuriakov, V., 2017. Place and influence of F. Kiesler's ideas world architecture nowadays and in the future. *Architectural Studies*, 3(2).

145. Student Work/Plates, n.d. *Fatigue Measurement. In LDC, REC 07 Box, Box Folder No. 2, photostat series 2-13*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive

146. *Стивен Филлипс о Фредерике Кислере. Зал суеверий и Храм книги*, б.д. [online]. Доступно: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wOGB1R2LRwEJ:https://redmuseum.church/frederick-kiesler-autonomic-vision-part2+&cd=19&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&client=firefox-b-d> [Дата звернення 25 Січень 2021].

147. Deleon, J.C., n.d. *Grotto of meditation. Continuous tension*. [online]. Доступно: <https://www.juancarlosdeleon.com/GROTTO-OF-MEDITATION-CONTINUOUS-TENSION> [Дата звернення 25 Січень 2021].

148. Loechner, F., 2015. *Philologische bibliothek by norman foster leaves its mark in Berlin*. [online]. Доступно: <https://www.designboom.com/architecture/philologische-bibliothek-by-norman-foster-leaves-its-mark-in-berlin-10-13-2013/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

А.32. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 36

149. Ильин, И.П., 1998. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада.

150. Липов, А.Н., 2010. У истоков современной бионики. Биоморфологическое формообразование в искусственной среде. *Полигнозис*, 1-2(38).

151. Kiesler, F., 1959. Art is the teaching of resistance. *College Art Journal*, 18.3(Spring 1959), pp.236-238.
152. Архитектурная скульптура, 2005. *Архи.ру*. [online]. Доступно: <https://archi.ru/world/49/arhitekturnaya-skulptura> [Дата звернення 25 Січень 2021].
153. Диксон, С., 2007. *Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции*. [online]. Кембридж, США: The MIT Press. Доступно: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 [Дата звернення 25 Січень 2021].
154. Ельшевская, Г., б.д. *Объекты, инсталляции, реди-мейды. От Татлина до Кабакова: почему искусством стали кучи мусора, меховые чашки, гигантские ложки и разноцветные комнаты*. [online]. Доступно: <https://arzamas.academy/materials/1207> [Дата звернення 25 Січень 2021].
155. Пішковцій, С., 2011. Мозок Берліна – бібліотека від Нормана Фостера. *Inspired*. [online]. Доступно: <http://inspired.com.ua/architecture/berlin-library/> [Дата звернення 25 Січень 2021].

А.32. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 37

156. Рагон, М., 1969. *Города будущего*. Перевод с французского В.Г. Калиша и Ж.С. Розенбаума. Москва: Издательство «Мир».
157. Thompson, A., 1938. *Contact cycle study, Oct. 31, 1938. Another contact cycle study at United Metal Work Co., Oct. 25, 1938. In LDC, REC 10 Box, Final Folder Thompson*. Vienna: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Archive.
158. Wright, F.L., 2001. *In the realism of ideas*. Mulgrave: Victoria.

159. Архитектурная скульптура, 2005. *Архи.ру*. [online]. Доступно: <https://archi.ru/world/49/arhitekturnaya-skulptura> [Дата звернення 25 Січень 2021]

А.33. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 38

160. Архитектурная скульптура, 2005. *Архи.ру*. [online]. Доступно: <https://archi.ru/world/49/arhitekturnaya-skulptura> [Дата звернення 25 Січень 2021]

161. Архів кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету»Львівська політехнія (дипломне проектування)

А.34. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 39

162. Kiesler, F., 1925. Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur. *De Stijl*, 6(10-11), pp.141.

163. Архів кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету»Львівська політехнія (дипломне проектування)

А.34. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 40

164. *Стивен Филлипс о Фредерике Кислере. Зал суеверий и Храм книги*, б.д. [online]. Доступно: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wOGB1R2LRwEJ:https://redmuseum.church/frederick-kiesler-autonomic-vision-part2+&cd=19&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&client=firefox-b-d> [Дата звернення 25 Січень 2021].

165. Архів кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету»Львівська політехнія (дипломне проектування)

А.34. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 41

166. Deleuze, G., 1995. *Postscript on control societies. Negotiations: 1972-1990*. Translate M. Joughin. New York: Columbia University Press, pp.178-179.

167. Архів кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету»Львівська політехнія (дипломне проектування)

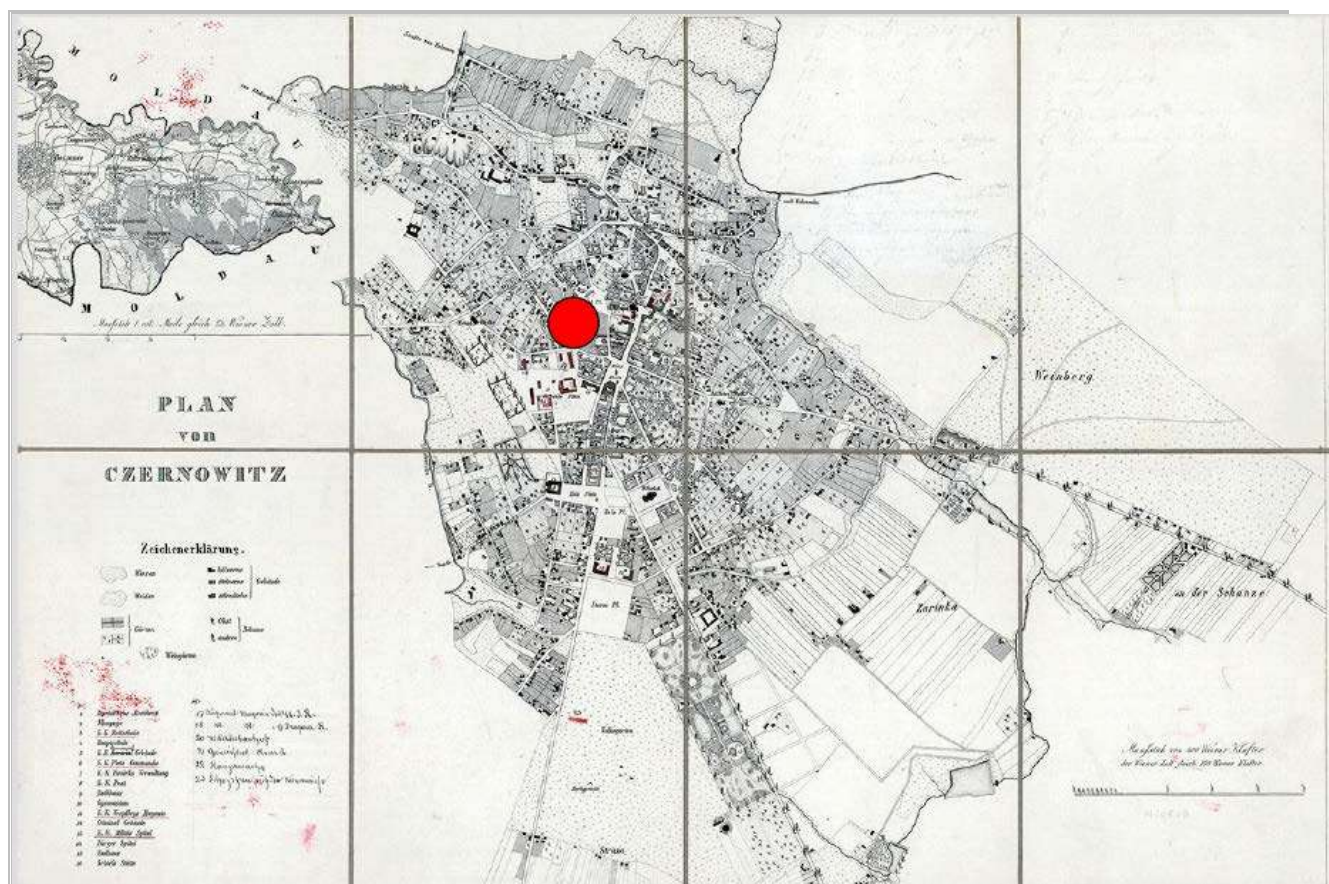
А.34. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТАБЛИЦІ 42

168. Kiesler, F., 1924a. *International exhibition of new theater techniques: exhibition catalog*. Vienna..

169. Архів кафедри дизайну архітектурного середовища Національного університету»Львівська політехнія (дипломне проектування)

Додаток Б

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

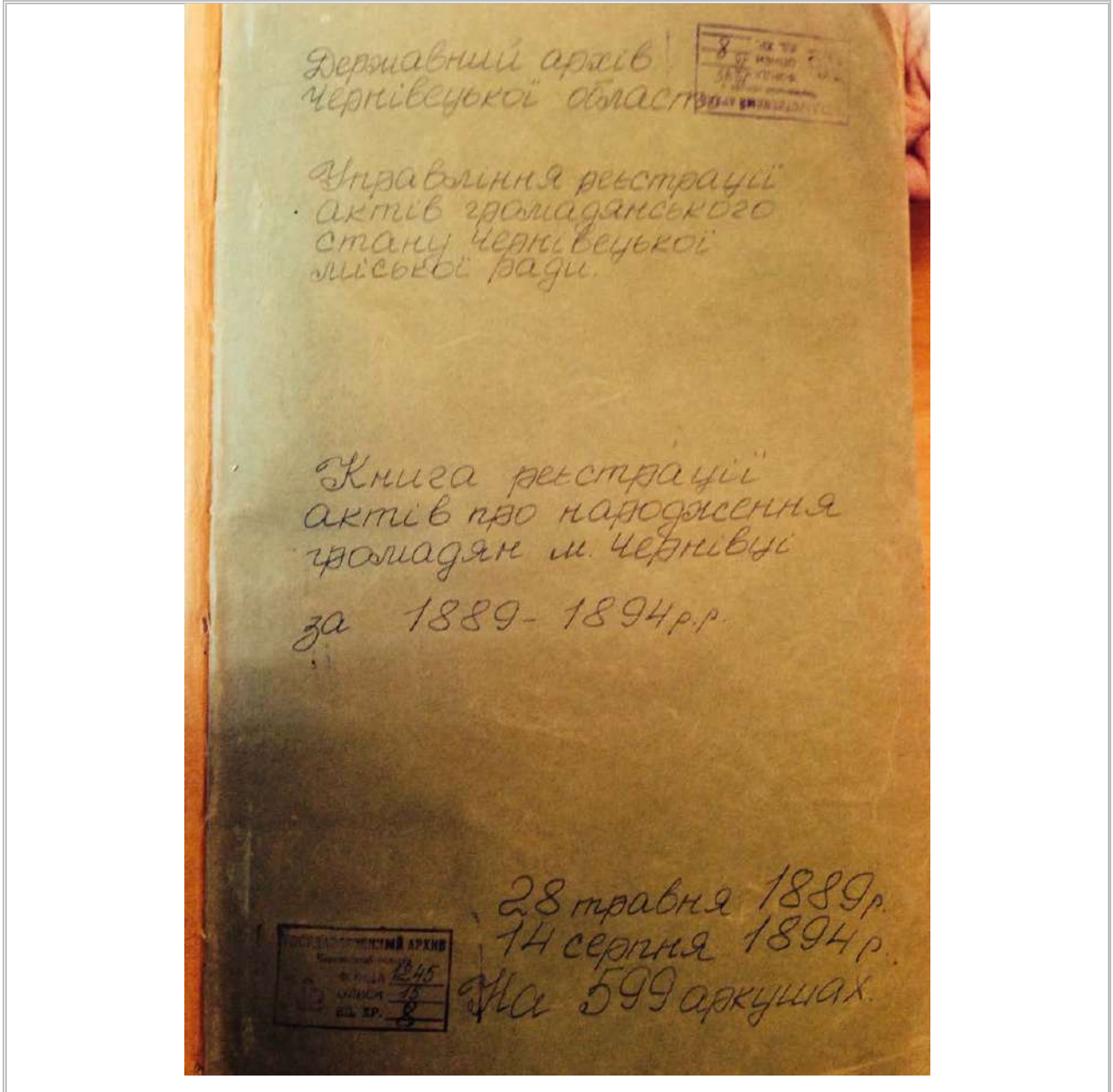


вул. Заньковецької 7

Рис. 1 Карта Чернівців з позначеним будинком, де мешкав Ф.Кізлер [1]



Рис.2 Архівні фото Чернівців – будинок, в якому мешкав Ф. Кізлер [2-5]



136

Geburt

Der Geburt	Der Heilungsdang				Der Kindes		Der und der Stand, Wohnort und Geburtsort
	Mutterbeitragung				Name	Geschlecht	
Geburtsort Geburtszeit Geburtsort	Geburtsort Geburtszeit Geburtsort	Geburtsort Geburtszeit Geburtsort	Geburtsort Geburtszeit Geburtsort	Geburtsort Geburtszeit Geburtsort	Geburtsort Geburtszeit Geburtsort	Geburtsort Geburtszeit Geburtsort	Geburtsort Geburtszeit Geburtsort
Friedrich	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob
Jacob	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob	Jacob

137

Matrifik.

Der und Juname der Mutter, ihr Stand und Wohnort, dem der und Juname, Beschäftigung und Wohnort ihrer Eltern	Eigenhändige Unterschrift mit Name der Verdächtige und des Heilungsdang			Zustimmung des	Wohnort
	bei Befehl der Behörde, bei Zusage der Eltern	bei Befehl der Behörde	bei Befehl der Behörde		
Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister
Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister
Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister	Matr. Heister

Рис.3 Архівні фото Книги актів реєстрації народження[6-8]

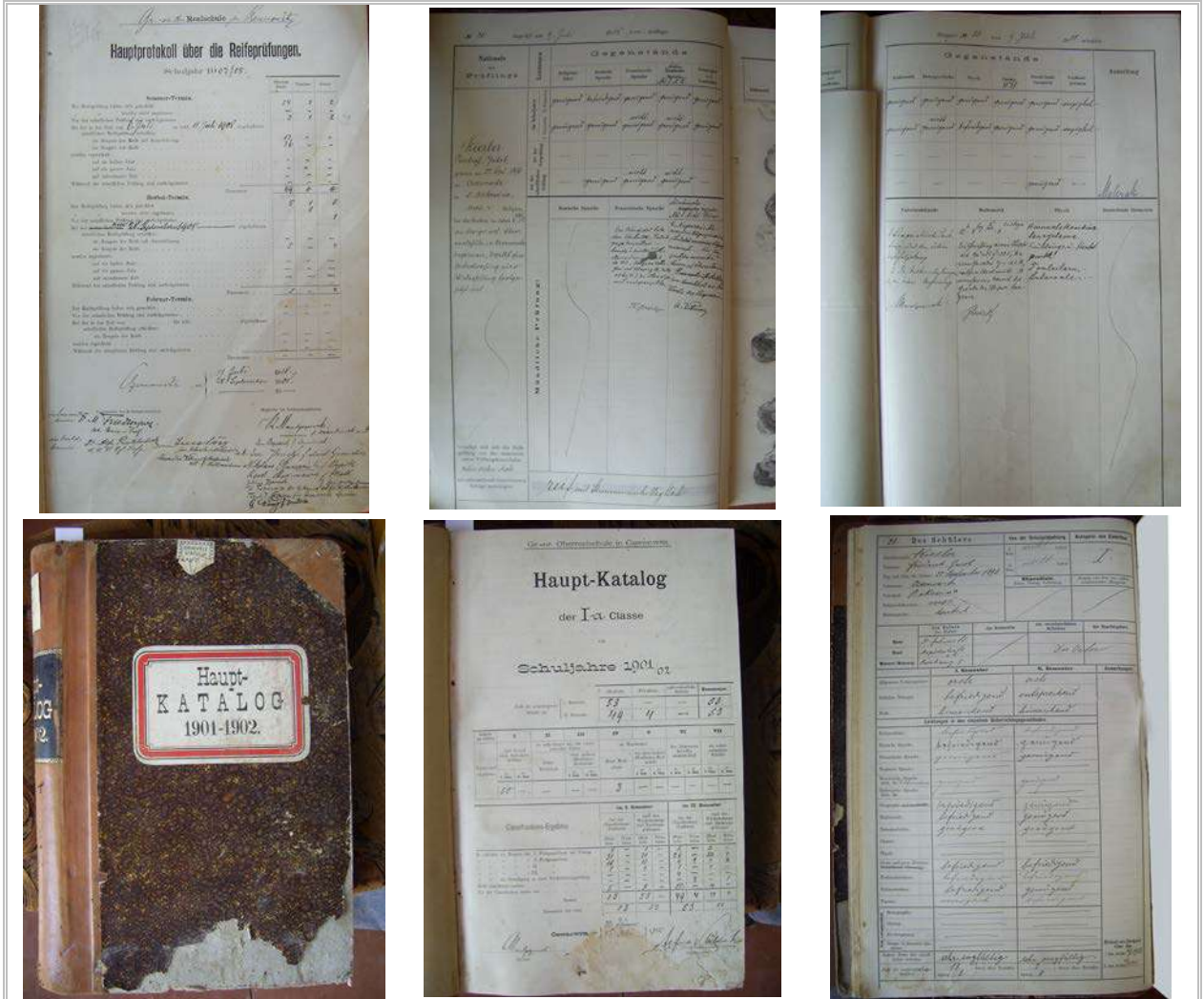


Фото класного журналу Ф.Кізлера [9-14]



Фото особистого малюнок Ф.Кізлера [15]

Рис. 4Архівні фото класного журналу Ф. Кізлера



Фото меморіальної дошки [16]



На фото І.Коротун, В.Проскураков, О.Каспрук, П.Богнер

Момент відкриття меморіальної дошки



На фото П.Богнер

Рис. 5 Фото з відкриття пам'ятної дошки Ф. Кізлеру на будинку по вулиці М. Заньковецької, 7. [17-20]

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

Табл.1 Джерельна база дослідження [1-128]


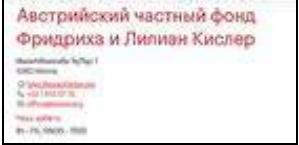

Книги	Статті	Виставки	Архіви
			 
			 
			
			

Табл. 2 Напрямки дослідження творчої спадщини Фредеріка Кізлера




	вивчення історичних аспектів біографії майстра;
	аналіз окремих архітектурно-сценографічних рішень;
	узагальнення результатів досліджень архітектурно-сценографічної спадщини загалом;
	висвітлення творчого методу та мистецьких концепцій;
	узагальнення результатів попередніх досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера;
	виявлення значущості творчого доробку Ф. Кізлера в національному і світовому мистецтві.

Табл. 3 Методика дослідження (етапи дослідження)

I етап	<p style="text-align: center;">ВИЗНАЧЕННЯ проблеми</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - вивчення історичних аспектів біографії майстра; - аналіз окремих архітектурно-сценографічних вирішень; - узагальнення результатів досліджень архітектурно-сценографічної спадщини загалом; - висвітлення творчого методу та мистецьких концепцій; - узагальнення результатів попередніх досліджень творчої спадщини Ф. Кізлера; - виявлення значущості творчого доробку Ф. Кізлера в національному і світовому мистецтві.
II етап	<p style="text-align: center;">ВИВЧЕННЯ стану проблеми</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - розгляд напрямків творчої діяльності Ф. Кізлера в контексті розвитку архітектури початку – першої половини ХХ ст. - визначення зовнішніх, культурно-історичних та особистих біографічних факторів впливу на формування творчих інтересів майстра.
III етап	<p style="text-align: center;">ОПРАЦЮВАННЯ джерельної бази дослідження</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - аналіз результатів творчої діяльності Ф. Кізлера в різних напрямках: <ul style="list-style-type: none"> ▪ функціонально-типологічний напрямок; ▪ формально-естетичний напрямок; ▪ технологічні рішення сценографічних ідей.
IV етап	<p style="text-align: center;">ФОРМУЛЮВАННЯ загальних висновків</p>	<ul style="list-style-type: none"> - визначення місця теоретичної і практичної спадщини Ф. Кізлера в сучасній архітектурно-мистецькій діяльності в порівнянні з діяльністю українських і закордонних архітекторів; - розвиток ідей Ф. Кізлера в навчальному проектуванні кафедри ДАС

Табл. 4 Методики дослідження теми (методи)



<p>Традиційні загальнонаукові методи (теоретичні та емпіричні)</p> <p style="text-align: center;"></p>	<p>Спеціальні методи (з області архітектури та дизайну)</p> <p style="text-align: center;"></p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ історичний метод 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ типологічний метод
<ul style="list-style-type: none"> ▪ метод першоджерел 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ метод аналогій та порівняння
<ul style="list-style-type: none"> ▪ статистичний аналіз 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ стилістичний аналіз
<ul style="list-style-type: none"> ▪ структурний аналіз 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ феноменологічний аналіз
<ul style="list-style-type: none"> ▪ факторний аналіз 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ композиційний аналіз

Табл. 5

Напрямки діяльності Фредеріка Кізлера

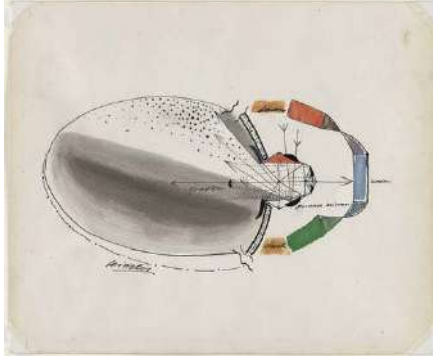




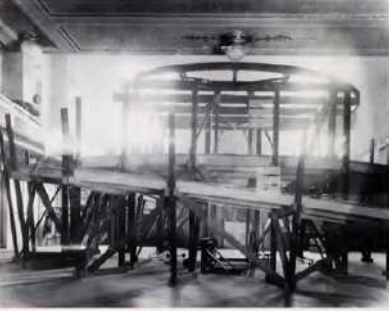



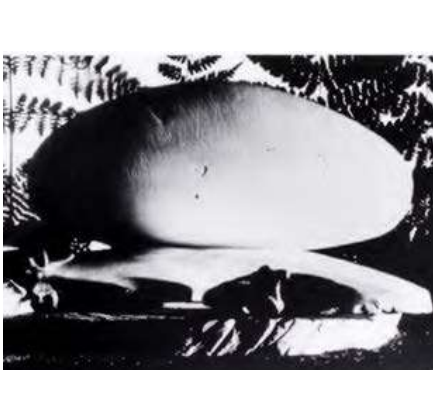

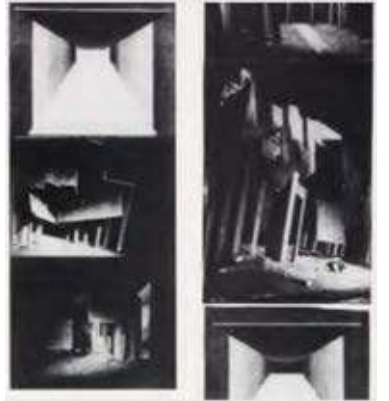


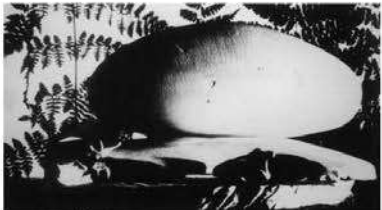

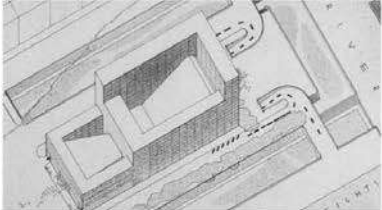
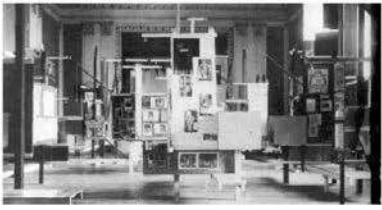

Функціонально- типологічний напрямок [21-24]	Формально-естетичний напрямок [25-28]	Технологічні рішення сценографічних ідей [29-32]
		
		
		
		

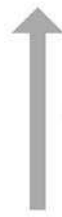
Табл.6

Жанрова палітра діяльності Фредеріка Кізлера

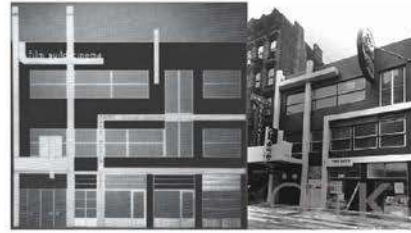
 <p>Архівне фото Ф.Кізлера</p>	 <p>Архівне фото Ф.Кізлера</p>	 <p>Архівне фото Ф.Кізлера</p>
<p>НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ [33]</p>	<p>АРХІТЕКТУРА [34]</p>	<p>ВИСТАВКОВИЙ ПРОСТІР [35]</p>
 <p>Архівне фото Ф.Кізлера</p>	 <p>План Храму Книги</p>	 <p>Архівне фото виставки Ф.Кізлера</p>
<p>ТЕОРІЯ [36]</p>	<p>СЦЕНОГРАФІЯ [37]</p>	<p>СКУЛЬПТУРА [38]</p>
 <p>Діаграма корреалізму</p>	 <p>Архівне фото сценографії Ф.Кізлера</p>	 <p>Архівне фото скульптури Ф.Кізлера</p>
<p>ПОЕЗІЯ [39]</p>	<p>ДИЗАЙН [40]</p>	<p>ЖИВОПИС [41]</p>
<p>«Велике скло» – рентгенівське зображення простору”.</p>	 <p>Меблі корреалізму (стілець)</p>	 <p>Архівне фото живопису Ф.Кізлера</p>

Табл. 7
Хронологія творчого доробку Ф. Кізлера

↑	<p>1923 БЕРЛІН Сценографічна постановка вистава Карла Чапека "R.U.R" в театрі Курфюрстендам</p>	
↑	<p>1924 ВІДЕНЬ Сценографічний елемент "Просторова сцена" Міжнародна виставка нової театральної техніки</p>	
↑	<p>1925 БЕРЛІН Проект Безмежного проекту головне ідея якого зникнення межі між сценою і публікою</p>	
↑	<p>1925 ПАРИЖ Проект "Місто в просторі" на виставці "Art Decoratifs et Industriels Modernes"</p>	
↑	<p>1926 БРУКЛІН Проект "Дубель - Театру" проект включає два зали, які можуть трансформуватись в один.</p>	
↑	<p>1926 НЬЮ - ЙОРК Організація міжнародної виставки театального мистецтва.</p>	
↑	<p>1926 НЬЮ - ЙОРК Проект вітрина "САКС" на 5-тій Авеню</p>	



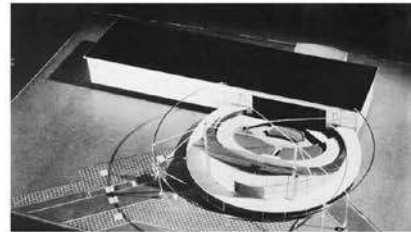
1929 НЬЮ - ЙОРК
Проект кінотеатру (Film - Guild - Cinema) На відкритті було показано український фільм "Два дні" (Two Days)



1930 НЬЮ - ЙОРК
Розробка і спорудження меблевої виставки групи AUDAS



1931 НЬЮ - ЙОРК
Планування театрального комплексу "Універсальний театр" у Вудстоці



1931 НЬЮ - ЙОРК
Домашня мобільна бібліотека. Проект був створений разом зі студентами Ф.Кіслера



1933 НЬЮ - ЙОРК
Проект "Космічний будинок", яка збудована в натуральну величину



1934-1954 НЬЮ - ЙОРК
Робота над сценічним дизайном, в Джуріардській школі



1935-1947 НЬЮ - ЙОРК
Робота над розробкою меблів



продовження табл. 7



1937-1941 НЬЮ - ЙОРК
 Організація "Лабораторії кореляції дизайну" у
 школі архітектури при
 Колумбійському університеті



1942 НЬЮ - ЙОРК
 Виставка "Мистецтво XX століття" в галереї
 Гугейхейма, це був радикально новий метод
 експозиції об'єктів



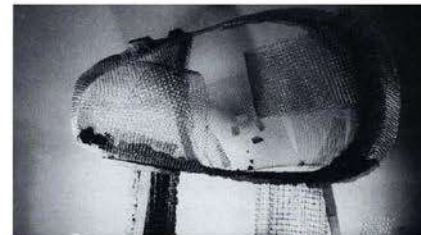
1947 НЬЮ - ЙОРК
 Виставка "Bloodflame" в галереї HUGO



1947 ПАРИЖ
 Виставка "Exposition Internationale du
 Surrealisme"



1950 НЬЮ - ЙОРК
 Створення першого проекту та проекту
 "Безмежного будинку"



1951 НЬЮ - ЙОРК
 Павільйон для музичного фестивалю Елленвілі
 для штату Нью-Йорк



1954 НЬЮ - ЙОРК
 Перша виставка Ф.Кізлера "ГАЛАКТИКА"



продовження табл. 7



1957 НЬЮ - ЙОРК
Проект "Світова галерея", разом із Армандом Бартосом



1959 НЬЮ - ЙОРК
Експозиція "Безмежного театру" на виставці в музеї сучасного мистецтва



1961 НЬЮ - ЙОРК
Модель "Універсального театру"



1962 НЬЮ - ЙОРК
Робота над скульптурами



1962 НЬЮ - ГАРМОН
Грот для медитації для Джейн Оуен



1964 НЬЮ - ЙОРК
Робота над скульптурою "Безмежного театру" []



1965 ЄРУСАЛИМ
"Храм книги" в ізраїському музеї, і Армандом Бартосом []



**Табл.8 Періоди найактивнішої діяльності
Ф. Кізлера [12, 28, 59, 65, 76, 81, 105, 122, 128]**

Теоретичні проєкти		Реальні проєкти
	1965	□
	1964	□ □ □ □
	1963	□ □ □ □
	1962	□ □ □ □
□	1960	□ □ □ □
	1959	□ □ □ □
□ □	1957	□ □ □ □
□ □	1956	□ □ □ □
□ □	1955	□ □ □ □
□ □	1954	□ □ □ □
□ □	1953	□ □ □ □
□ □	1952	□ □ □ □
□ □	1951	□ □ □ □ □ □
□ □	1950	□ □ □ □ □ □
□ □	1949	□ □ □ □ □ □
□ □	1948	□ □ □ □
	1947	□ □ □ □
	1946	□ □ □ □ □ □ □ □
	1945	□ □ □ □ □ □ □ □
	1944	□ □ □ □ □ □
	1943	□ □ □ □ □ □
	1942	□ □ □ □ □ □
	1941	□ □ □ □ □ □
	1940	□ □ □ □ □ □ □ □
	1939	□ □ □ □ □ □ □ □
	1938	□ □ □ □ □ □ □ □
	1937	□ □ □ □ □ □ □ □
	1936	□ □ □ □ □ □ □ □
	1935	□ □ □ □ □ □ □ □
	1934	□ □ □ □ □ □ □ □
	1933	□ □ □ □ □ □ □ □
	1932	□ □ □ □ □ □ □ □
	1931	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1930	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1929	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1928	□ □ □ □ □ □ □ □
	1927	□ □ □ □ □ □ □ □
	1926	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1925	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1924	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1923	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1922	□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □	1921	□ □ □ □ □ □ □ □
	1920	□ □ □ □ □ □ □ □
	1919	
	1918	
	1917	
	1916	□ □ □ □ □ □ □ □
	1915	
	1914	
	1913	
	1912	
	1911	
	1910	
	1909	□ □ □ □ □ □ □ □
	1908	
	1907	□ □ □ □ □ □ □ □
	1906	
	1905	
	1904	
	1903	
	1902	
	1901	
	1900	
	1899	
	1898	
	1897	
	1896	
	1895	
	1894	
	1893	
	1892	
	1891	
	1890	









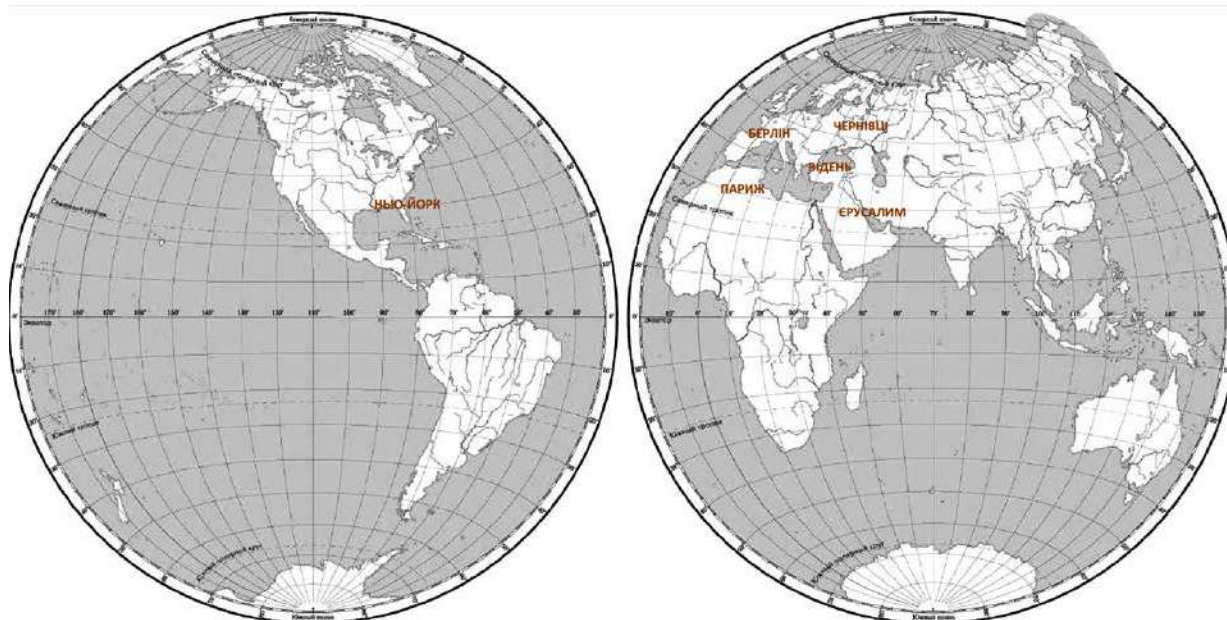
 виставкові будівлі
  скульптура і живопис
  універсальні магазини
 сценографія
  містобудівні роботи
  житлові будівлі
 дизайн меблів
  видовищні будівлі

Табл. 9 Схема з містами діяльності Ф. Кізлера

[42]

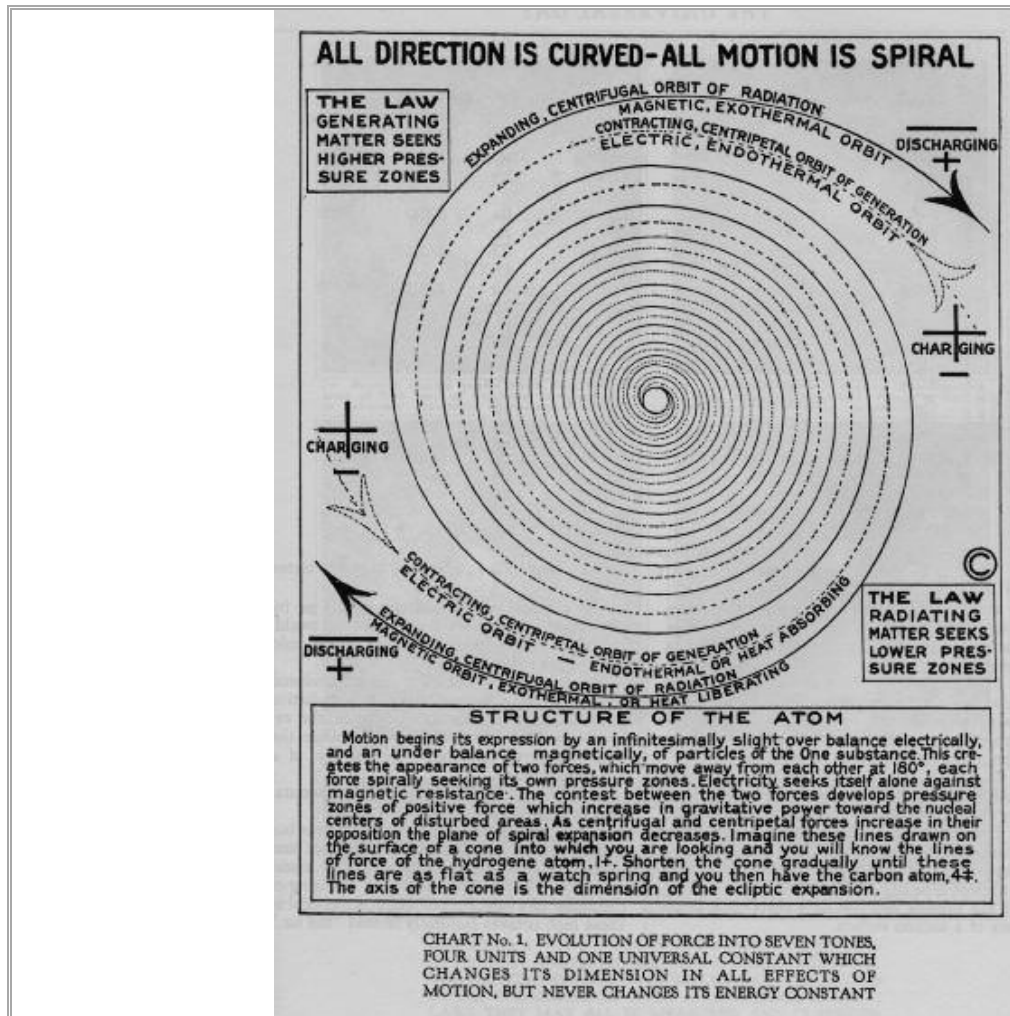
**Чернівці, Україна**

Відень, Австрія
Берлін, Німеччина
Париж, Франція
Єрусалим, Ізраїль
Нью-Йорк, США

Табл. 10

Схема ядерної концепції Ф. Кізлера [76, 105]

«Всі напрямки вигнуті - весь рух це спіраль»



Ескіз Радіативної концепції [43]

Фігура від **Вальтера Рассела** - Радіативна концепція або циклічність. Теорія безперервного руху.



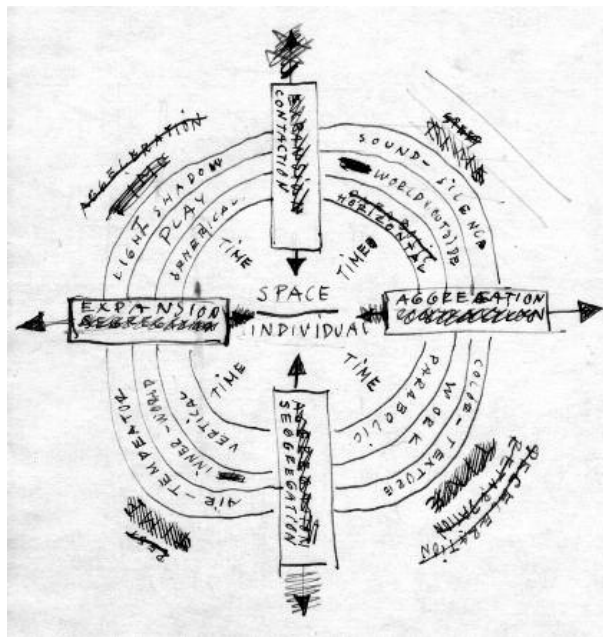
Ядерна концепція - життєве сприйняття Фредеріка Кізлера

Потреби не є статичними, вони розвиваються з розвитком особистості людини. Життя - це мистецтво, яке треба стимулювати і розвивати з мінімальною взаємодією ядра сімейного життя, складеного екологічною системою «**Дім + робоче місце**».

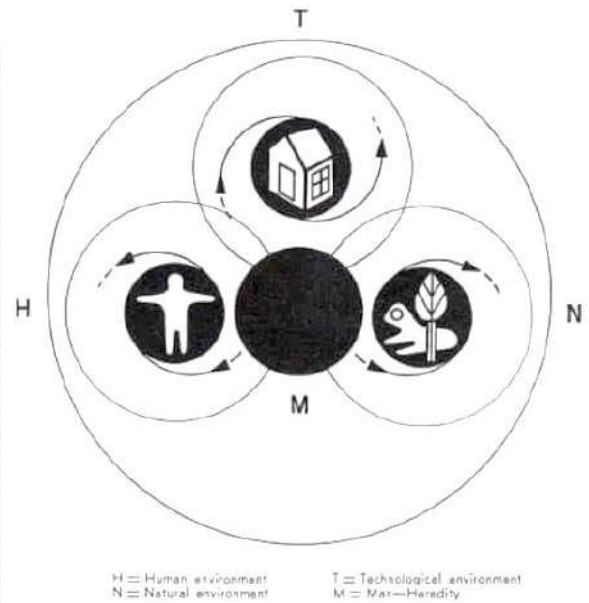
Табл.11
Діаграма корреалізму Ф.Кізлера [66, 76, 81, 85]

Correalism: «The dynamics of continual interaction between people and their natural and technological environments»

Корреалізм: «Динаміка постійної взаємодії між людьми та їх природним і технологічним середовищем»



ескіз діаграми Корреалізму[44]



H = Human environment T = Technological environment
 N = Natural environment M = Man—Heredity
 Fig. 1. Man = heredity + environment. This diagram expresses both the continual action of the total environment on man and the continual interaction of its constituent parts on one another.

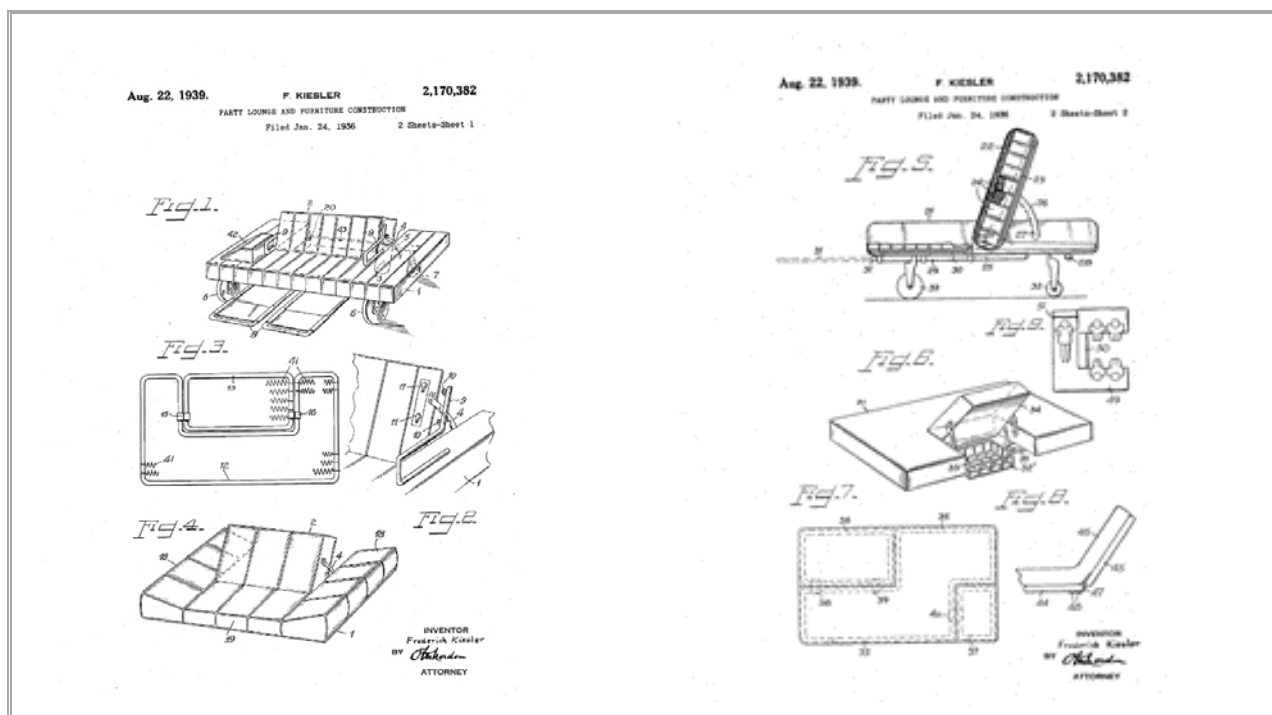
діаграма Корреалізму[45]



Fig. 2—The nuclear concept of production as expressed in three of the sciences. Note that though the forces involved are expressed in different terms, their basic organization is similar. Technological design must also be seen in the light of a nuclear concept.

ескіз діаграми Корреалізму[46]

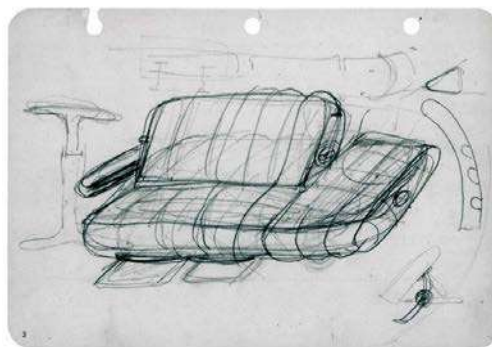
Табл.12
Схема «Меблі корреалізму»



Патент Ф. Кізлера на меблі [47]



Ф. Кізлер. Art of This Century,
Абстрактна галерея, 1942 [48]



Ескіз Ф. Кізлера [49]



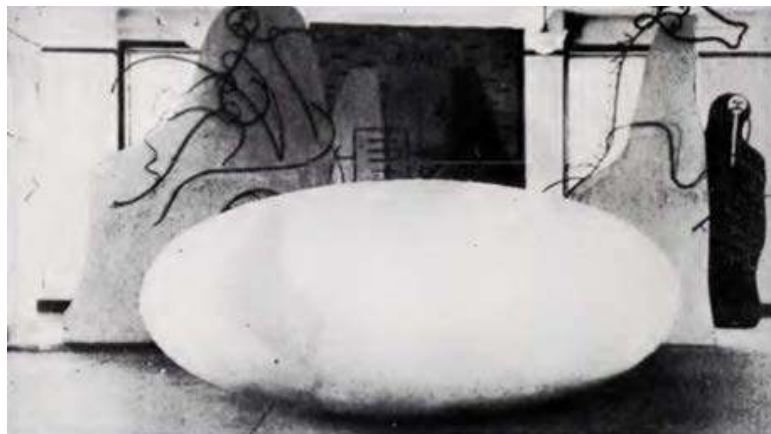
Стіл виконий за ескізом Ф.Кізлера[50]



Стіл виконий за ескізом Ф.Кізлера[51]

Табл. 13

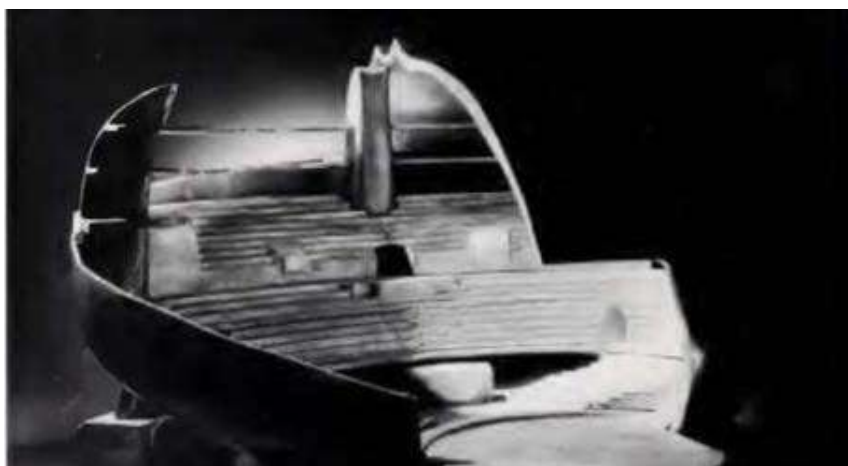
Естетичні концепції корреалізму в театральній архітектурі Ф. Кізлера



Нескінченний театр [52]



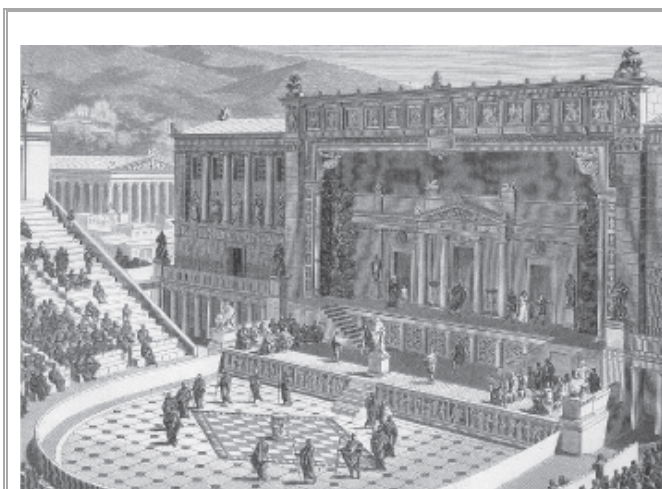
Тривалі конструкції [53]



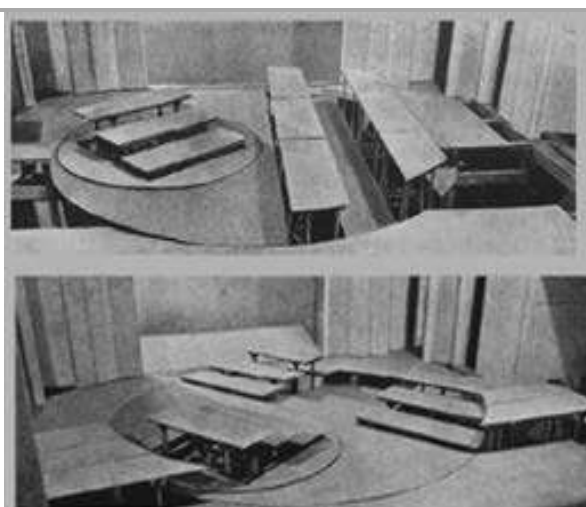
Універсальний театр [54]

Табл. 14

Види рухомих сцен для театрів



Театр Діоніса в Афінах, V c. до н.е. [55]



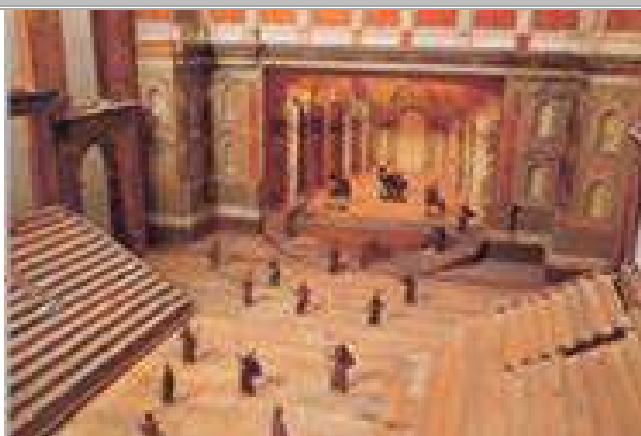
Трансформація зала і сцени, Театр Радянської Армії, 1934 р. [56]



Колізей в Римі, 72 р. [57]



Театр драми і комедії на Таганці, Москва, 1972-1979 [58]



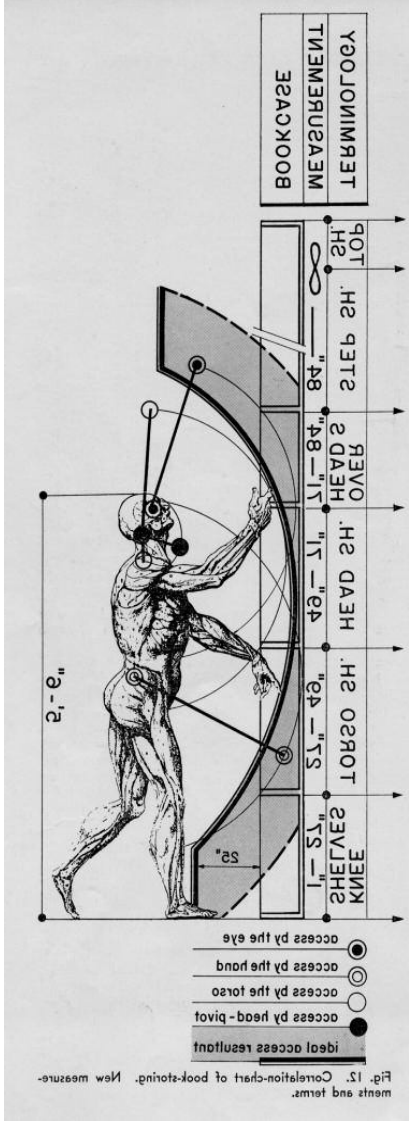
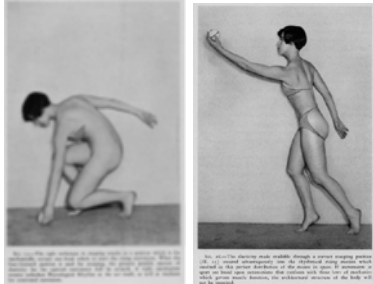
Театр Фарнезе в Пармі, 1618 р. [59]



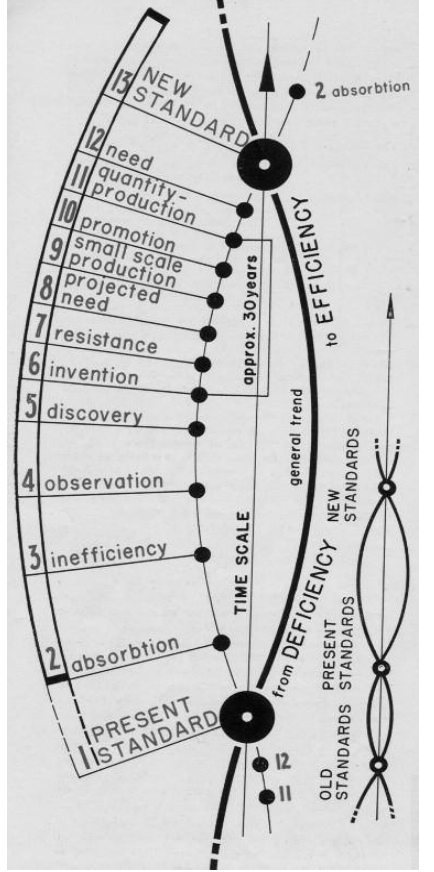
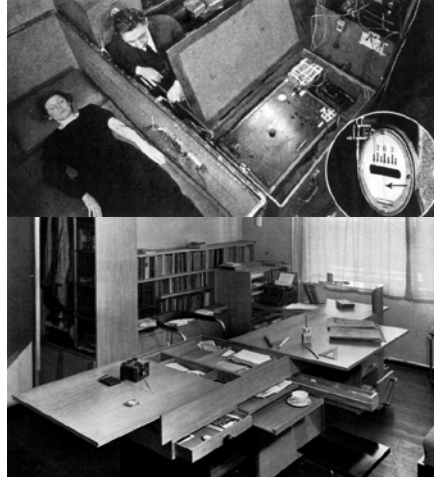
Приклад влаштування сучасної трансформованою сцени [60]

Табл. 15
Смислові частини навчального процесу в лабораторії

Біотехнічне дослідження руху [61]



Управління ефективністю, часовий графік [62]



Машина бачення [63]

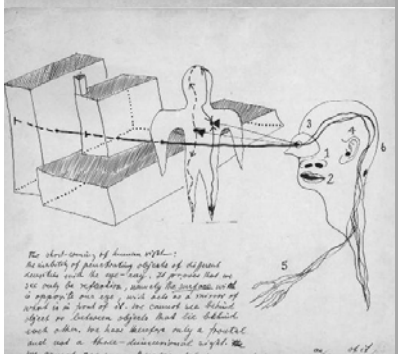
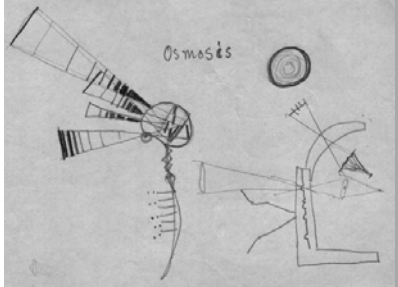
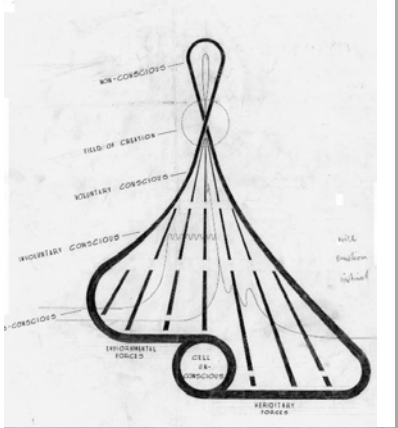
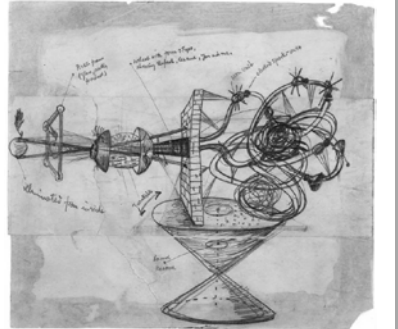
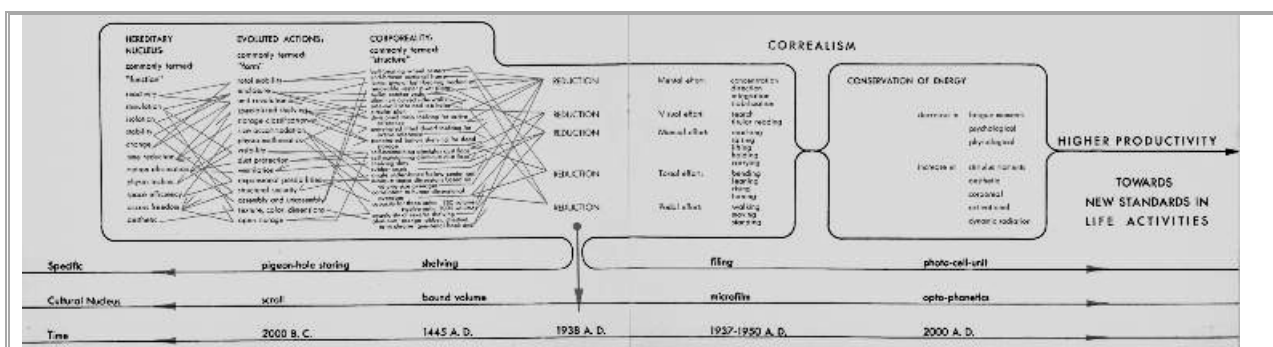
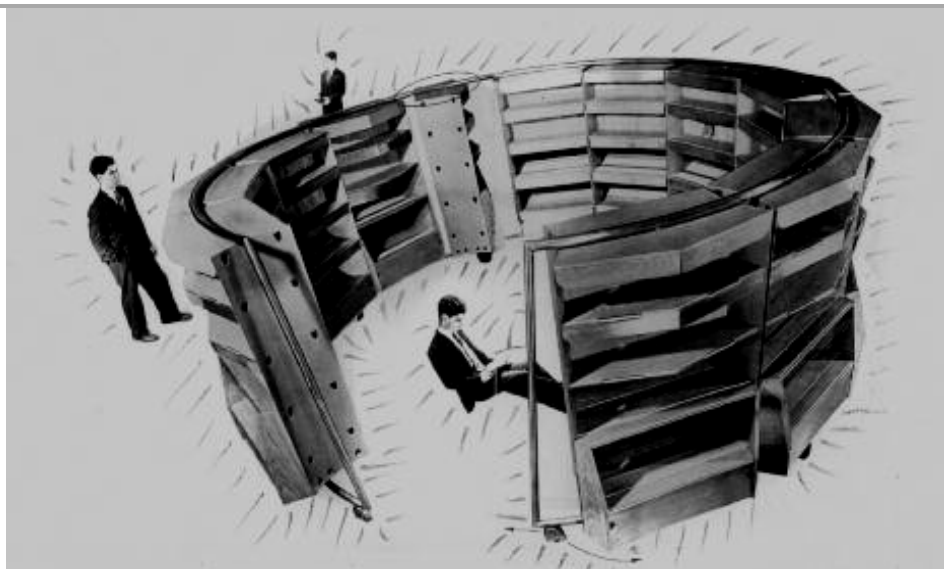


Табл. 16

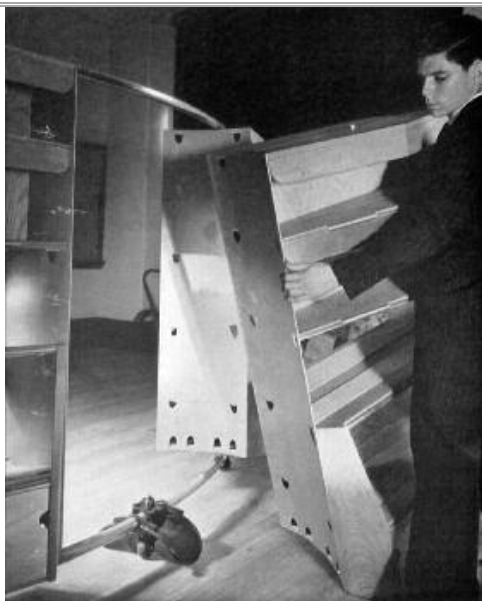
Схема мобільного будинку-бібліотеки Фредеріка Кізлера



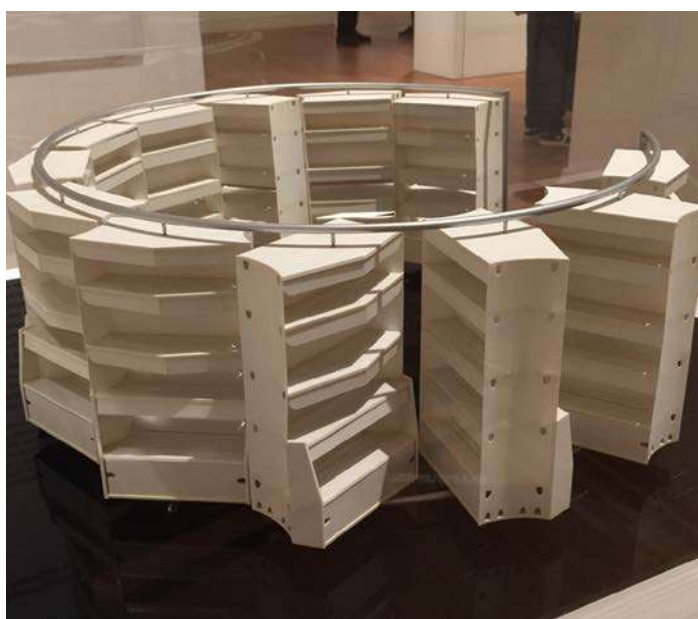
Діаграма метаболізму пересувного будинку-бібліотеки, 1938–1939 [64]



Загальний вигляд пересувного будинку-бібліотеки[65]



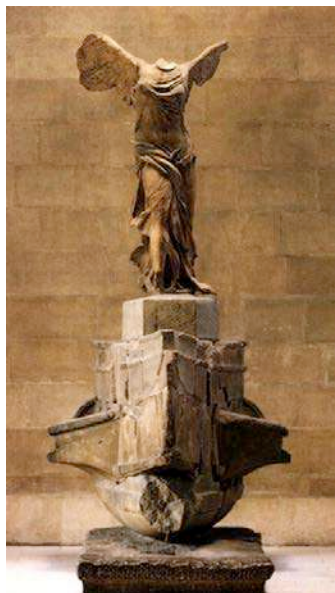
Процес монтажу пересувного будинку-бібліотеки[66]



Макет пересувного будинку-бібліотеки 2017 р[67]

Табл. 17

Види скульптур Фредеріка Кізлера



Ніка Самофракійська, бл. II ст. до н.е.
Музей Лувр, Париж [68]



Скульптура Ф. Кізлера «Крилата перемога»
(Ніка), 1951 [69]



Інсталяція Horse Galaxy, 1954 [70]

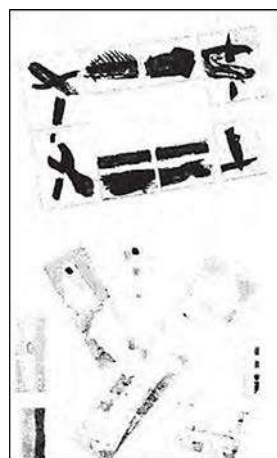


Інсталяція «Ми, ти, я», завершена
в 1963–65 [71]

Табл. 18 Галактики Ф.Кізлера (корреалістичні картини)



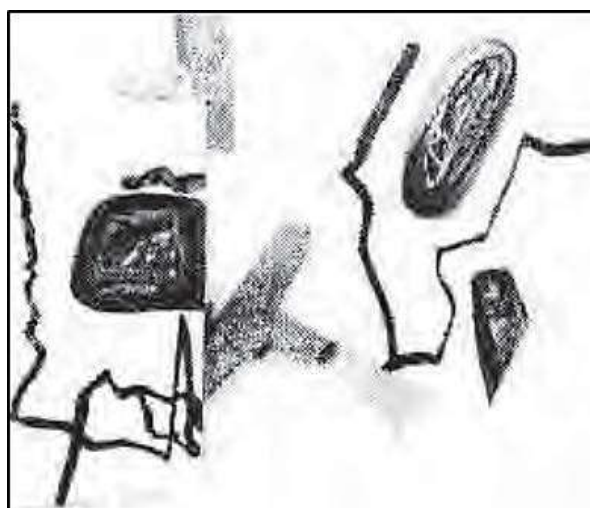
Галактика, 1948–1951 [72]



Галактика з 19 частин, 1951 [73]



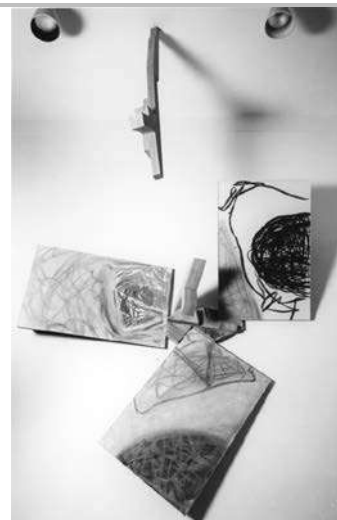
Галактика коней, 1954 [74]



Галактика F, 1960 [75]



Галактика коней, 1960 [76]



Галактика коней, 1961 [77]

Табл. 19

Основні ідеї розвитку театральної архітектури Ф.Кізлера

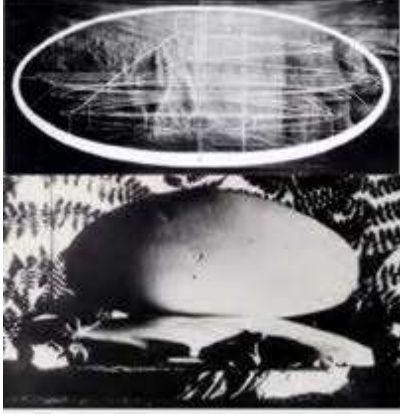
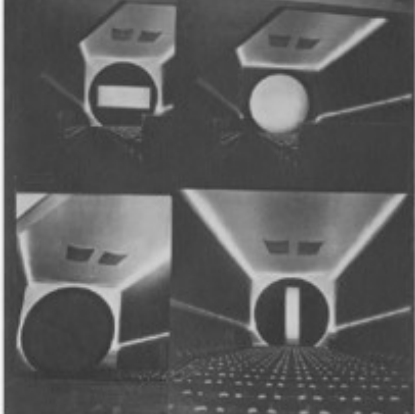
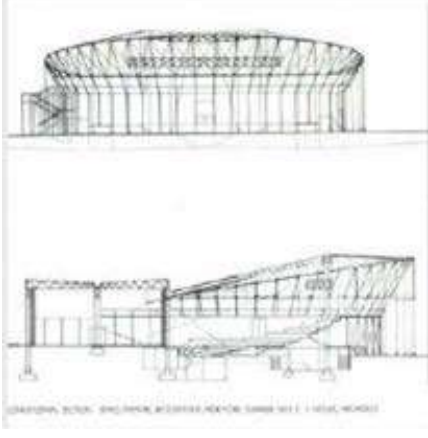
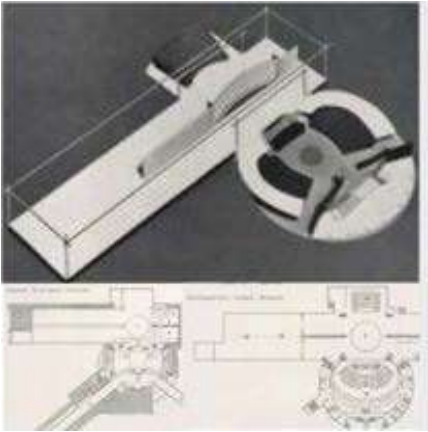
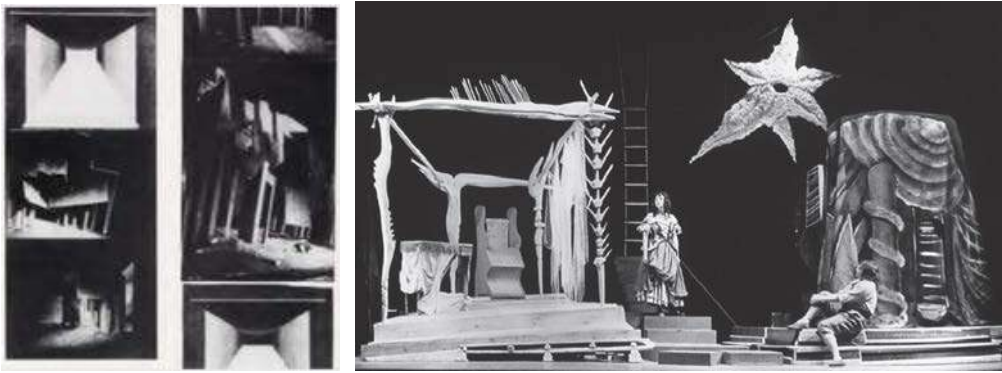
<p>Театр (макет Нескінченного театру) [78]</p>	<p>Кінотеатр («Гільдія кіно» трансформації екрану)[79]</p>
	
<p>Павільйони для фестивалів (розрізи комплексу для музичного фестивалю Вудсток) [80]</p>	<p>Просторові сцени (макет комплексу для музичного фестивалю Вудсток) [81]</p>
	
<p>Сценографічні постановки (Сценографія опери Даріуса Мійо «Бідний матрос» у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк) [82]</p>	
	

Табл.20

Хронологічна таблиця розвитку Безмежного театру Ф. Кізлера


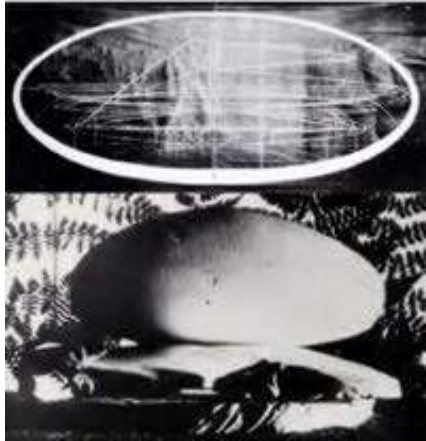



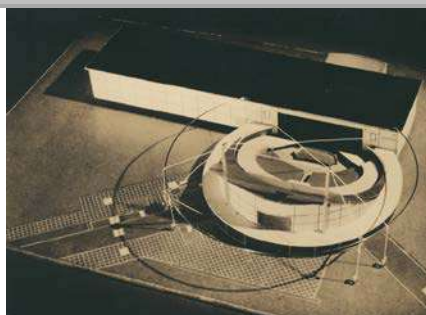
<p>1924 р. - Міжнародна виставка технології «нового театру», Відень.</p>	<p>«Космос театру в театрі залізному, театрі того часу, що плаває в просторі»</p>	 <p>Міжнародна виставка нової театральної техніки [83]</p>
<p>1925 р. Берлін</p>	<p>Проект Нескінченного театру: головна ідея – зникнення межі між сценою і глядачами</p>	 <p>(макет Безмежного театру) [84]</p>
<p>1926 р. - Міжнародна театральна експозиція в Нью-Йорку.</p>	<p>Представлена концепція Нескінченного театру, подальший розвиток фази космічної стадії. Була розвинута в Безмежному будинку</p>	 <p>(гіпсовий макет Безмежного будинку) [85]</p>
		
 <p>макет та план Нескінченного театру [86]</p>		

Табл. 21

Хронологічні таблиця розвитку Універсального театру Ф. Кізлера

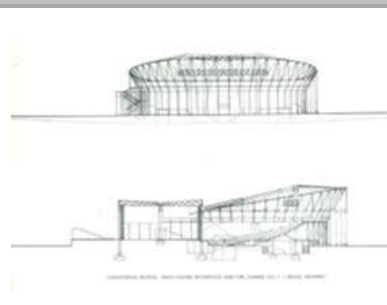
1931-1932 рр. - Модель Універсального театру для Вудстока, Нью-Йорк



Модель театру
(макет комплексу для музичного фестивалю Вудсток) [87]



Модель аудиторії
макет глядацького залу для музичного фестивалю Вудсток [88]



Поздовжній розріз
(розрізи комплексу для музичного фестивалю Вудсток) [89]

1951 р. - Просторова конструкція для музичного фестивалю Емпайр-Стейт, Елленвіл, Нью-Йорк



Внутрішня структура
(загальний вигляд глядацького залу) [90]



Ф. Кізлер в процесі будівництва[91]



Зразки матеріалів[92]

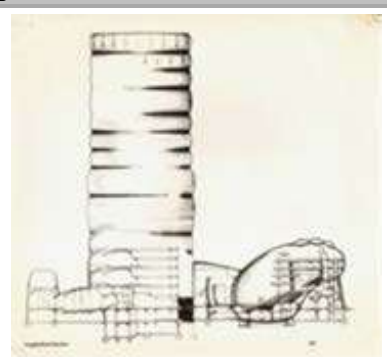
1959-1962 рр. - Універсальний театр



Модель, зовнішній вигляд
(металевий макет універсального театру) [93]



Модель, внутрішній простір
(металевий макет глядацького залу універсального театру) [94]



Поздовжній розріз
(розріз універсального театру) [95]

Табл.22

Основні ідеї розвитку кінотеатрів Ф. Кізлера

Будівля кінотеатру Ф. Кізлера
(загальний вигляд будівлі Гільдії кіно) [96]Кінозал будинку Гільдії кіно, Нью-Йорк.
[97]

Розріз кінозалу Гільдії кіно [97]

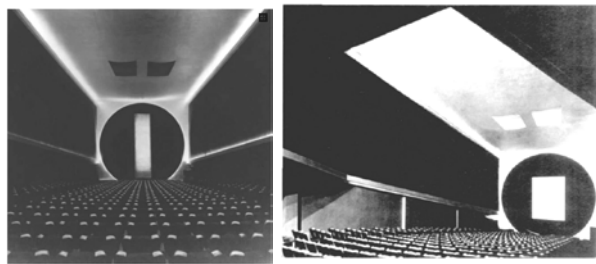
Скріноскоп забезпечує можливість
регулювання області проєкції[97]Фрагмент вигляду будівлі Гільдії
кіно[97]

Табл.23

Основні ідеї розвитку театрів у творчості Ф.Кізлера

	<p>Нескінченний театр[98] - гнучкий простір</p>
	<p>Дубль-театр у Брукліні[99] - дві частини можуть бути розділені або об'єднані</p>
	<p>Театральний павільйон[100] - мобільні конструкції</p>
	<p>Універсальний театр у Вудстоу[101] - місця знімаються та переміщуються в залежності від функціонального використання</p>
	<p>Універсальний театр (проект) [102] - мульти-функціональність</p>

Табл. 24

Рухома сцена для театрів Ф.Кізлера

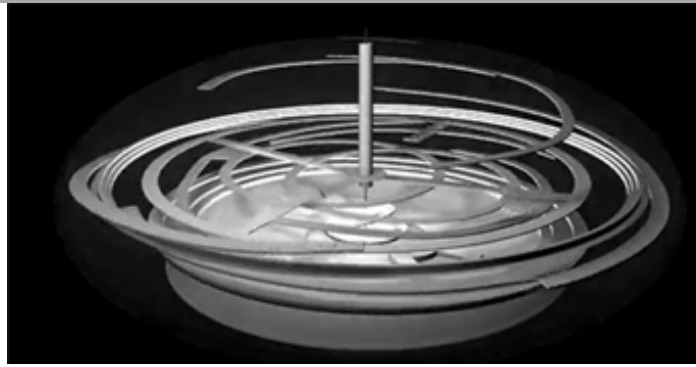
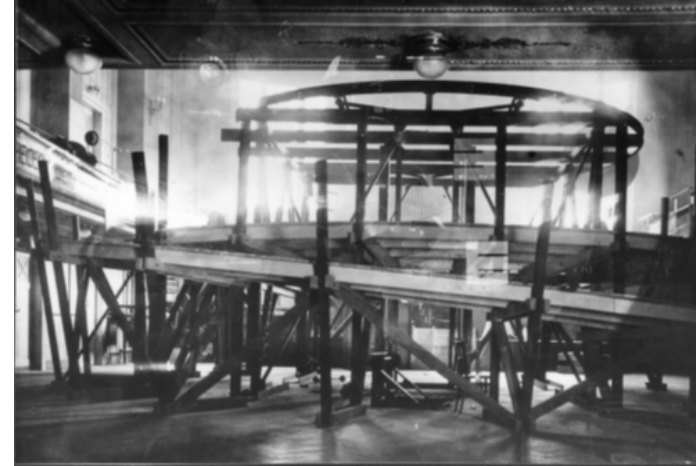
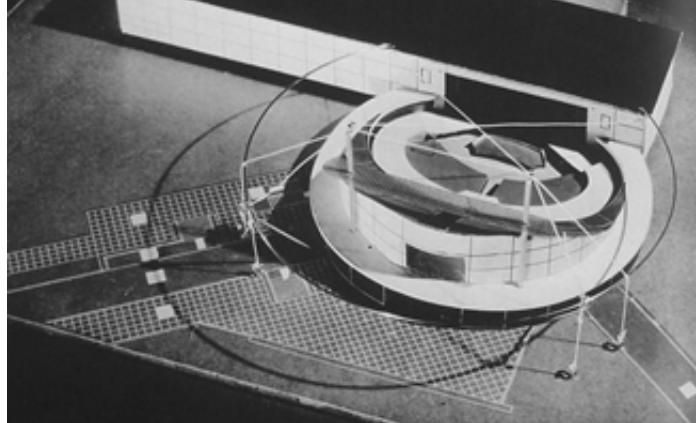

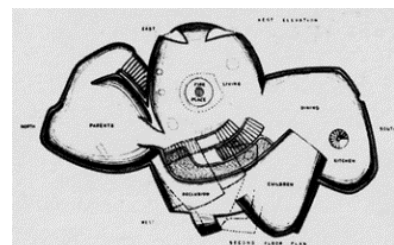
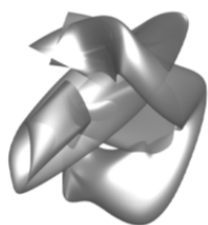
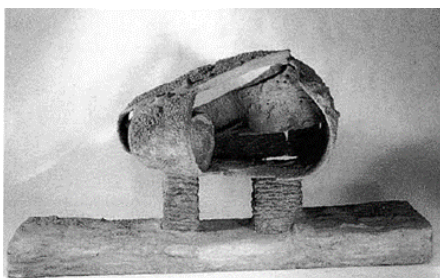
1924		Проект Ellipsoid [103]
1924		Космічна сцена, Рамбюне, Міжнародна виставка нових театральних технологій, Відень [104]
1931		Модель "The Space Theatre Woodstock", Нью-Йорк [105]
1969		Сцена фестивалю музики і мистецтва у Вудстоку в процесі монтажу [106]

Табл. 25
Основні архітектурні ідеї Ф. Кізлера

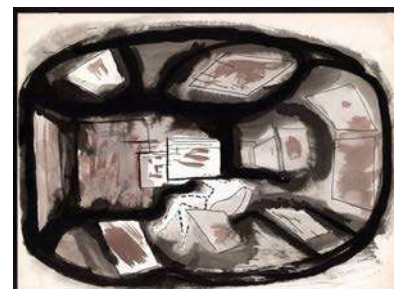
Гнучкий простір [107]



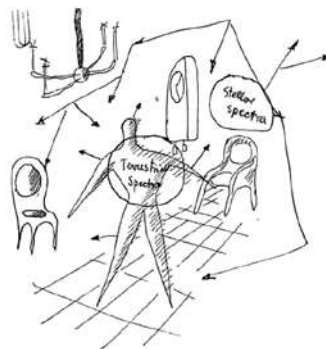
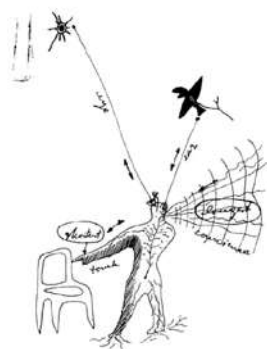
Безмежний простір [108]



Корреалізм [109]



Фізика руху у формуванні простору [110]



1. The Human — a four-line spectra
2. The Environment — a 3-d line spectra (with the object being the place of store).

Табл. 26

Таблиця маніфесту 1925 р

«Ми не хочемо стіни, ... ні баракам для тіла і духа, ні культурі з декораціями або без. Чого ми хочемо:


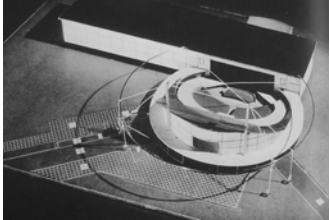
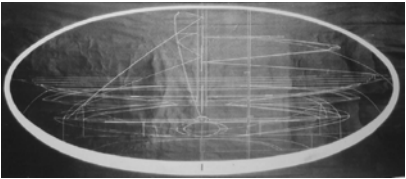


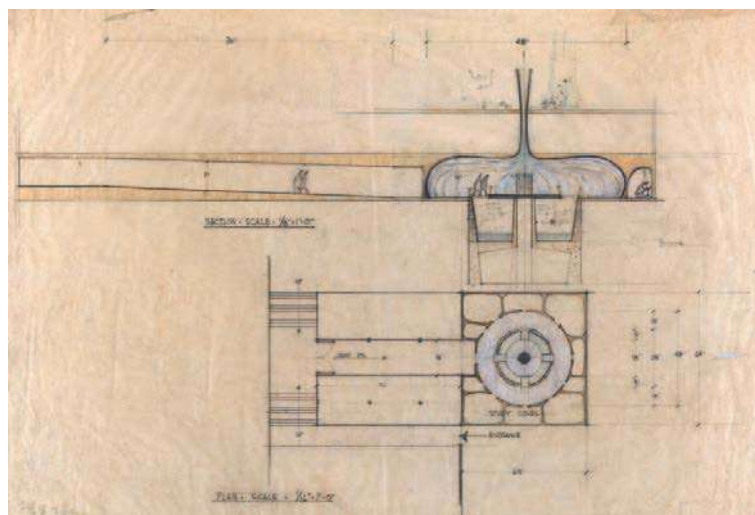
1	Трансформування простору міста	 <p>“Грот для медитації” [111]</p>
2	Скасування статичної вісі	 <p>модель “The Space Theatre Woodstock”, Нью-Йорк [112]</p>
3	Видалення стіни, основи	 <p>розріз нескінченний театру [113]</p>
4	Створення системи ліній (напруг) у просторі	 <p>інтерер Гільдії Кіно [114]</p>
5	Створення нових форм життя через потреби тих, хто буде моделювати суспільство»	 <p>макет нескінченного театру [115]</p>

Табл. 27
Храм Книги Ф.Кізлера



Попередній план і поперечний переріз[116]

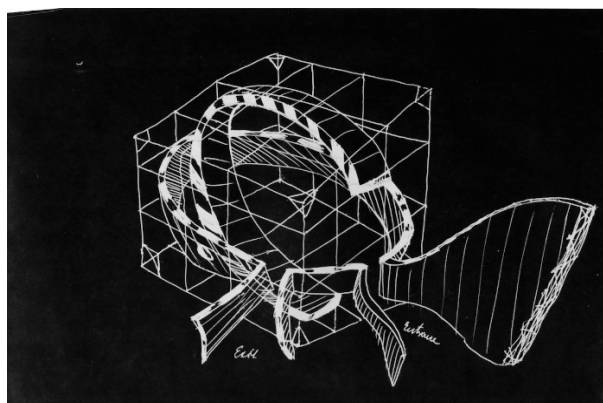
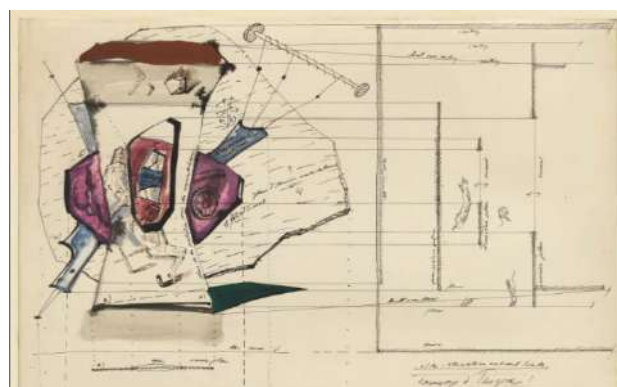


Схема Храму Книги [116]



Малюнок архітектурного плану Залу забобонів. 1947 [116]



Храм Книги - підйом до святилища [116]



Центральна зала Храму Книги [116]

Табл.28

Основні дизайнерські ідеї Ф.Кізлера

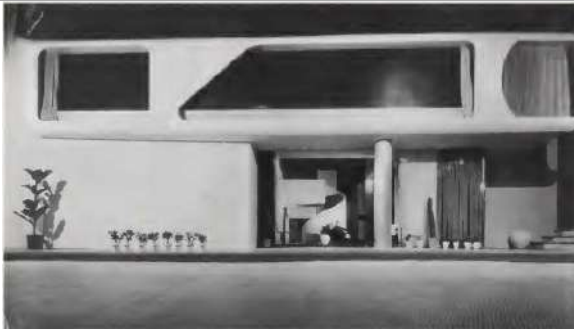


корреалістичні меблі (стілець) [117]



корреалістичні меблі (стіл) [117]

Предметний дизайн



Макет Space House [118]

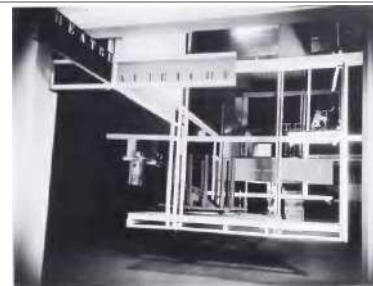


Інтер'єр Space House [119]

Дизайн простору

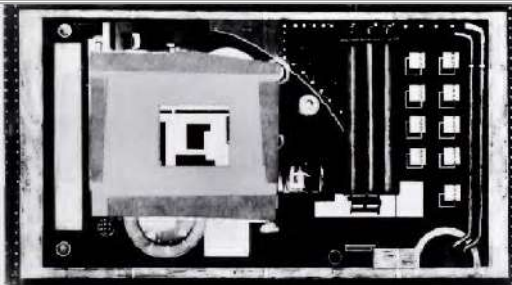


Art of This Century, Галерея сюрреалізму [120]

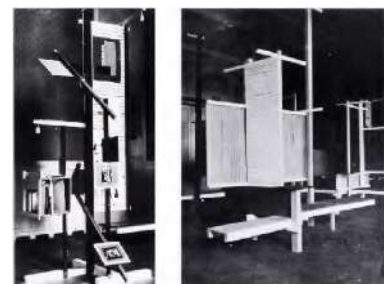


Містов просторі [121]

Виставковий дизайн



Декорації до п'єси «Росумські Універсальні Роботи» [122]



Галерея сюрреалізму [123]

Дизайн сцени

Табл. 29

Основні ідеї виставкового дизайну Ф. Кізлера

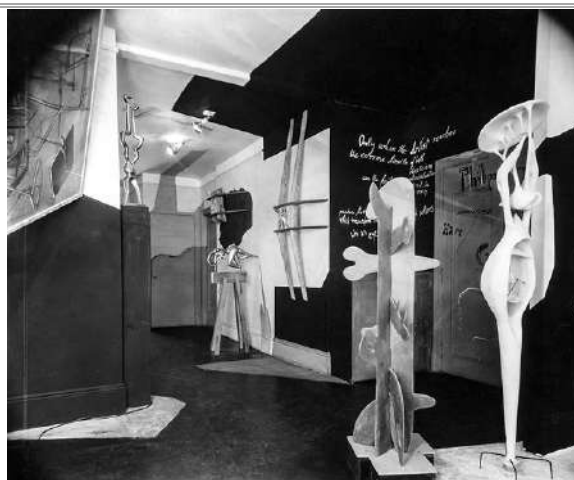
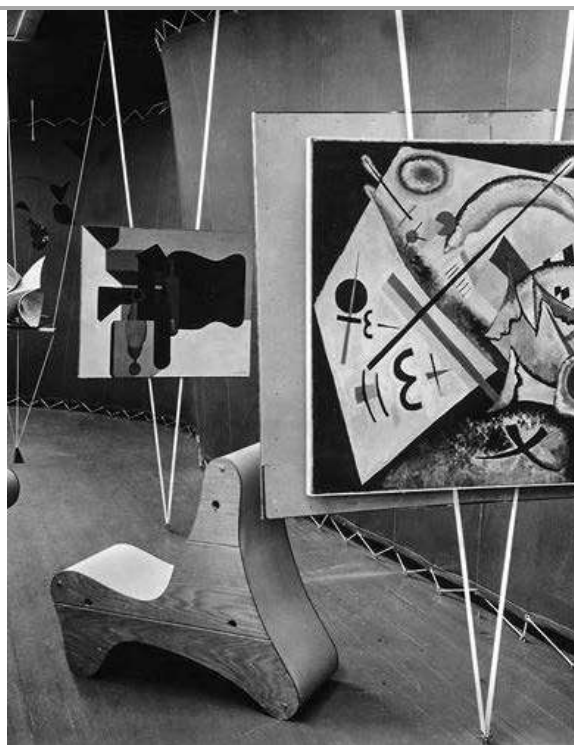
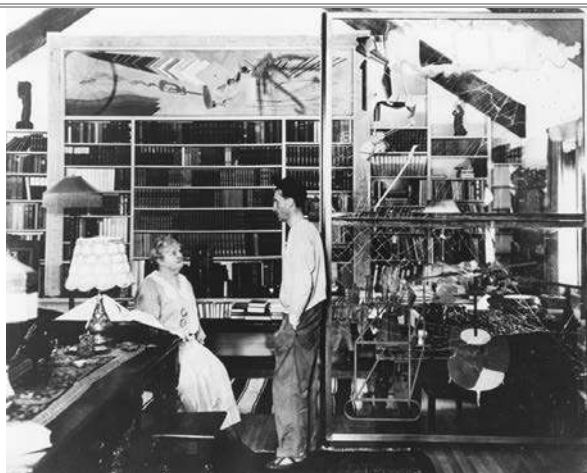
Art of This Century, Галерея сюрреалізму,
1942 [124]Ф. Кізлер. Виставка «Полум'я крові»,
1947 [124]Фредерік Кіслер. Виставка «Полум'я крові».
Робота Віфредо Лама «Вічна присутність»,
підвішена під стелею, 1947 [124]Art of This Century, Галерея
сюрреалізму, 1942 [124]

Табл. 30

Основні ідеї Ф.Кізлера в вітринах



К. Дрейер і М. Дюшан поряд з «Великим склом» в домі Дрейер в Західному Реддингі, штат Коннектикут, 1936[125]



Ф. Кізлер. Засклена коробка-вітрина. Art of This Century, Абстрактна галерея. Робота Курта Швіттерса «Полегшення» (1923), підвішена з цієї сторони віконної рами, 1942[126]



Оформлення вітрини для магазину мод «Saks» на П'ятій авеню. Нью-Йорк. 1952[127]



Музей як вітрина
Пеггі Гуггенхайм у просторі власної галереї в Нью-Йорку, інтер'єр Ф. Кізлера[127]

Табл. 31

Риси корреалістичних меблів

1. **Примхливі вигини, закручені і плавні лінії** - в етажерках, диванах, стільцях і столах подібним вимогам підкоряються всі елементи контуру, а у великих шафах вигнуті лінії трансформуються в декор [117]



2. **Використання модульних і схильних до трансформації конструкцій** - корреалізм передбачає не тільки наявність естетичної складової, але й максимальну функціональність: корреалістичний диван можна перетворити в повноцінне ліжко, а невеликий кавовий столик в повноцінний обідній стіл [117]



3. **Уподібнення природі** - в силуетах предметів меблів простежуються контури фантастичних істот, фруктів, метеликів, квітів і т. ін. [117]



4. **Асиметрія** - корреалізм орієнтується на природні об'єкти, тому меблеві форми часто пропонуються з асиметричними контурами, наприклад, розташування дверей шафи не відповідає традиційному закону осової симетрії, а спинки стільців мають скошений обрис [117].



Табл. 32

Хронологічна таблиця сценографічних постановок Ф. Кізлера














1923	Фото декорацій до п'єси Чапека «Россумські Універсальні Роботи» [128]	
1924	Декорації до вистави Євгена Онейла «Імператор Джонс» [128]	
	Сценічна споруда для динаміки спектаклю в різних рівнях. Простір сцени «Raumbühne» в Берлінському театр [128]	
1926	Дизайн вітрини крамниці SACS FIFTH AVENUE [128]	
1934	Сценографія опери «Helen Retires» Дж. Айтейля у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [128]	
1935	Сценографія опери «Helen Retires» Дж. Айтейля у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [128]	
	Сценографічна постановка «У садах Паші» у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [129]	
1944	Сценографічні декорації для показу мод у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [129]	
1946	Сценографічна постановка для Жан Паула Сартре «Нема виходу» у театрі Viltomore [129]	
1948	Сценографія «Історії солдату» І. Стравінського у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [129]	
1948	Сценографія опери Даріуса Мійо «Бідний матрос» у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [129]	
1949	Сценографічна постановка у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [129]	
	Сценографічна постановка за Моцартом «Чарівна флейта» у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [130]	

Табл. 33

Основні принципи сценографічних постановок Ф. Кізлера







1	Рухомі елементи	 <p>Декорації до вистави Євгена Онейла «Імператор Джонс» [131]</p>
2	Різні рівні	 <p>Сценічна споруда Простір сцени [132]</p>
3	Просторова структура	 <p>Сценографія опери «Бідний матрос»[133]</p>
4	Візуальні ефекти	 <p>Сценографія «Історії солдату» [134]</p>
5	Чітка геометрія	 <p>Фото декорацій до п'єси «Россумські Універсальні Роботи» [135]</p>
6	Метафоричність образів	 <p>Сценографія опери «Helen Retires» [136]</p>

Табл. 34 Основні школи, в яких був сценографічний дизайн Ф.Кізлера

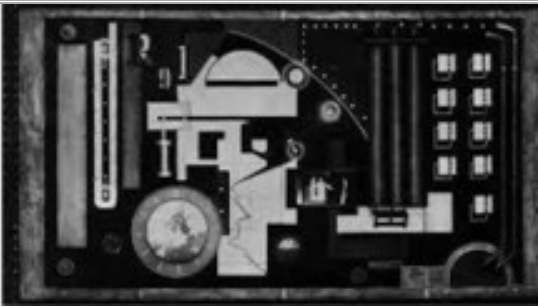



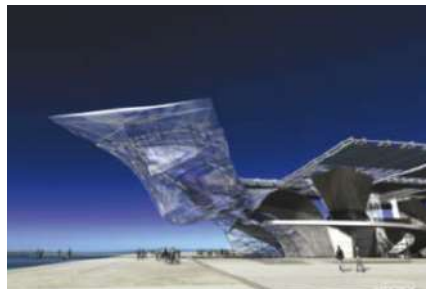
1923	Театр Курфюрстендам	 <p>декорацій до п'єси Чапека «Россумські Універсальні Роботи» [137]</p>
1924	Театр Raumbuhne	 <p>сценічна споруда для динаміки спектаклю в різних рівнях. [138]</p>
1934 1935 1944 1948 1949	Вища музична школа Джуліард	 <p>Сценографічна постановка у вищій музичній школі Джуліард, Нью-Йорк [139]</p>
1946	Театр Biltmore	 <p>Сценографічна постановка для Жан Паула Сартре «Нема виходу» у театрі Biltmore [140]</p>

Табл. 35

Приклади архітектурних запозичень Ф.Кізлера



Ескіз «Нескінченного будинку» [141]



Розважальний центр «JVC Entertainment Center», Мексика [142]



Універсальний театр, 1961 р. [143]



Проект будинку опери Бусан, Корея [144]



“Грот для медитації” [145]



Університетська бібліотека у Фрайбурзі (Німеччина), Г.Дегело [146]



“Храм Книги” в Єрусалимі (Ізраїль) [147]

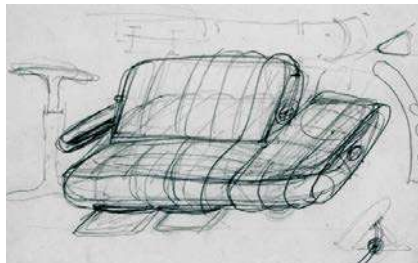


Філологічна бібліотека Берлінського університету (Німеччина), Н. Фостер [148]

Табл. 36 Приклади запозичень ідей мистецтва і дизайну Ф. Кізлера



Correalistisches Rocker 16712 [149]



Party Lounge 18020 (ескіз) [151]



Ф. Кізлер. Виставка «Полум'я крові», 1947 [152]



Естимейт, 2008 [150]



Party Lounge 18020 [151]



Музей в Гронінгені, Павільйон мистецтв групи Кооп Хіммельб (л) ау., 1995 [153]



Correalistisches Instrument 16612 [151]



Bed Couch 18420 [151]



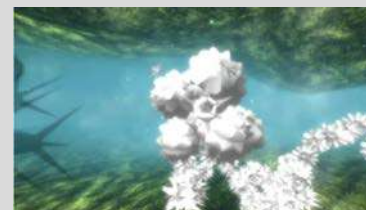
Арт-інсталяція «Собор насіння» Великобританії на Експо 2010 року в Шанхаї [154]



Correalistisches Rocker 16712 [151]



Freischwinger 17363 [151]



Саша Пофлепп. Ті, хто. 2019. Скріншот онлайн-версії мультимедійної інсталяції. [155]

Табл. 37

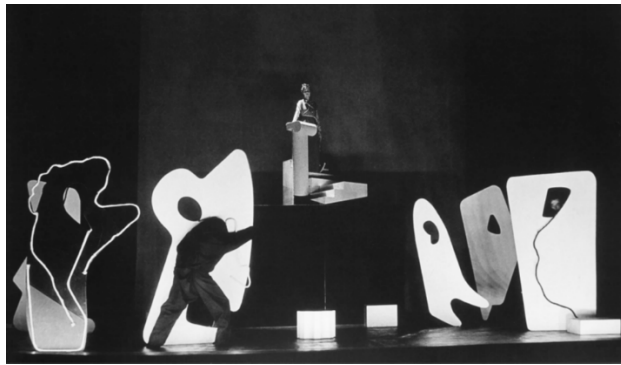
Приклади запозичень сценографічних постановок інтер'єрів Ф. Кізлера



Сценографія опери Даріуса Мійо «Бідний матрос».Julliard School of Music, 1948. [129]



Вистава «Spider-Man», худ. Г.Л. Ципін [156]



Сценографія опери «Helen Retires» Дж. Антейля. Julliard School of Music, 1934[129]



Балет «Реквієм», реж. Б.Я. Ейфман [157]

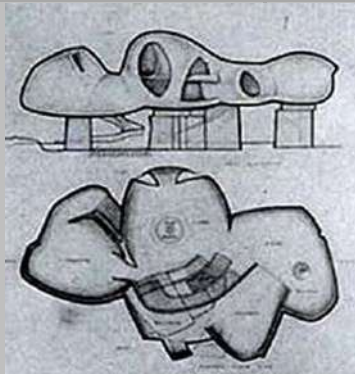


Сценографія «Історії солдату» І. Стравінського. Julliard School of Music, 1948 [129]



Александринський театр, сцена в партері[158]

Табл. 38
Нескінченний будинок в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС
НУ «Львівська політехніка»



План Нескінченного будинку [160]

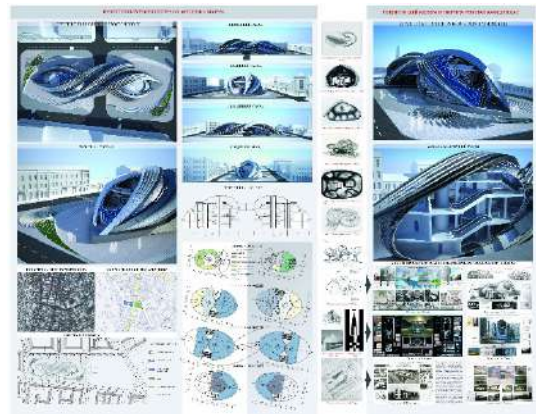


Модель Нескінченного будинку[160]

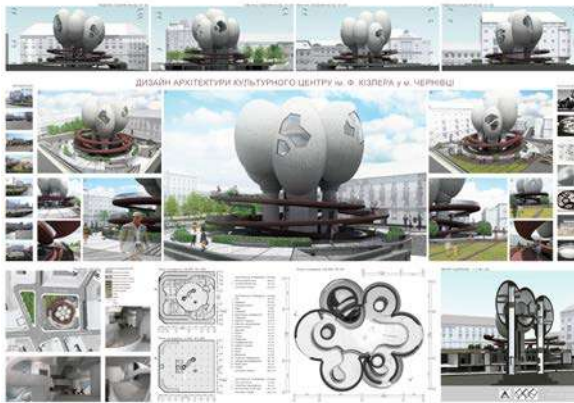
Проекти студентів і викладачів кафедри ДАС



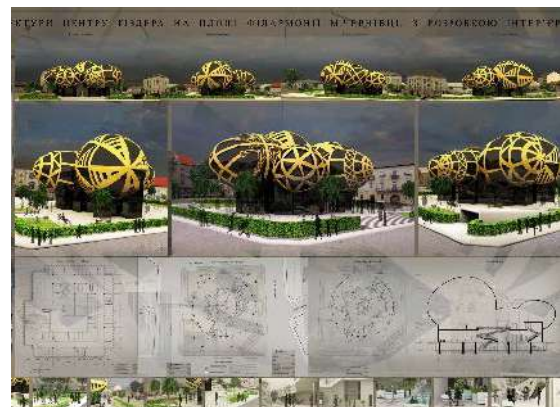
Проект студентки Л.Виноградової
керівники: проф.. Проскураков В.І.
[161]



Проект студента Старак.С.
керівники: проф.. Проскураков В.І.
[161]

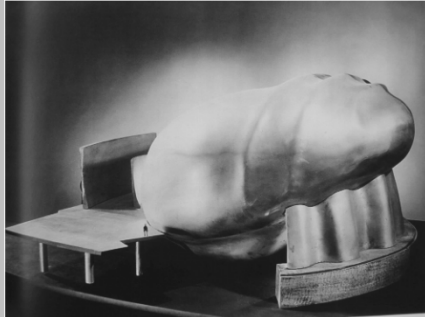


Проект студента Р.Кісько
керівники: проф.. Проскураков В.І.
ас. Янчук К.В.[161]



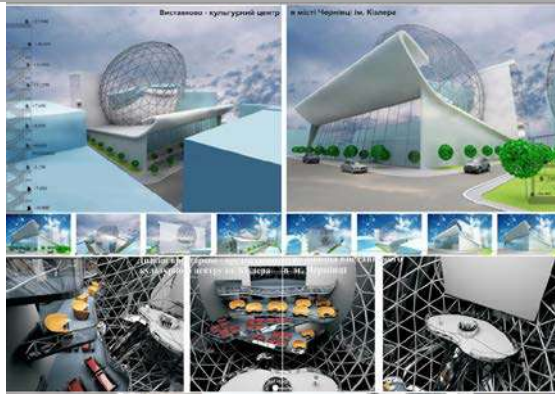
Проект студентки І.Крук
керівники: проф.. Проскураков В.І.
ст..викл. Богданова Ю.Л. [161]

**Табл. 39 Універсальний театр в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС
НУ «Львівська політехніка»**

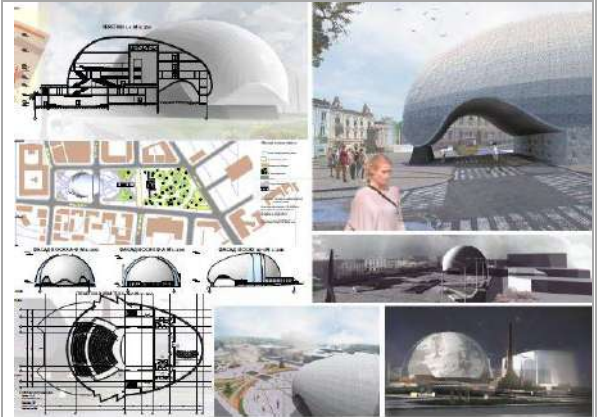


Модель Універсальний театр [162]

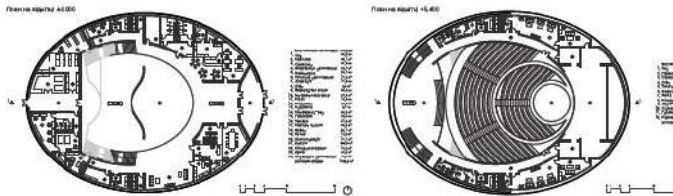
Проекти студентів і викладаів кафедри ДАС



Проект студентки К.Белової
керівники: проф.. Проскуряков В.І.
[163]

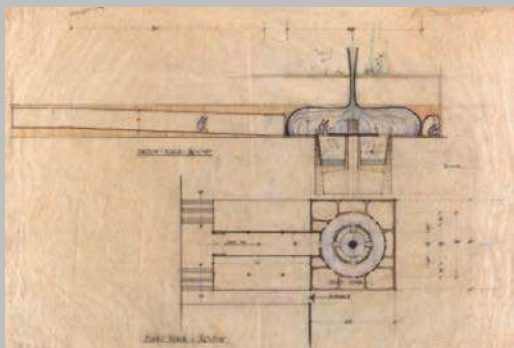


Проект студентки О.Бойко
керівники: доц.. Гой Б.В.
[163]



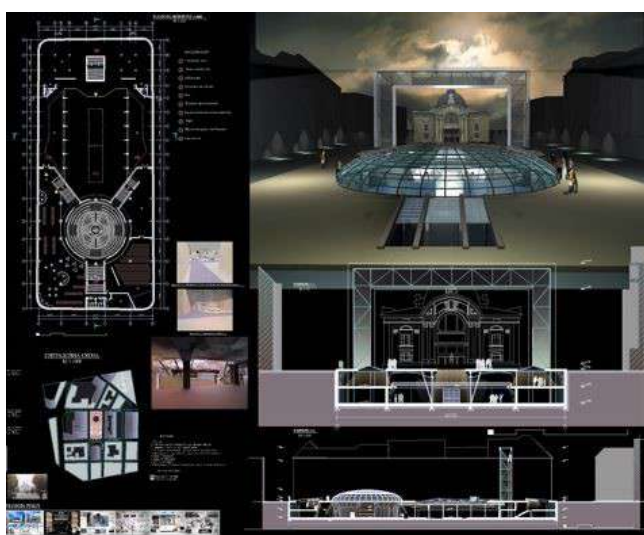
Проект студента Р.Кісько
керівники: проф.. Проскуряков В.І. ас. Янчук К.В.[161]

Табл. 40 Храм книги в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС
 НУ «Львівська політехніка»

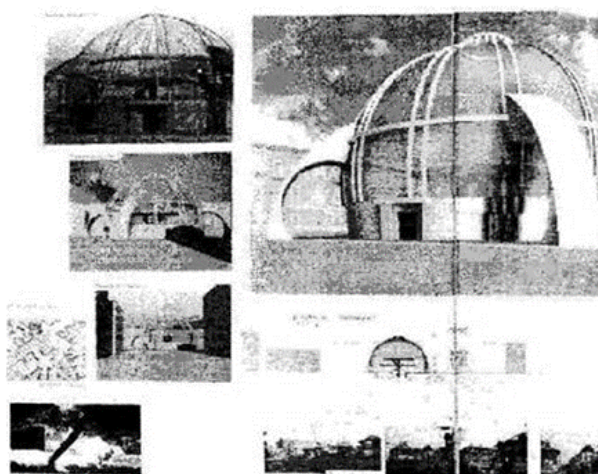


Храм книги Ф.Кізлера [164]

Проекты студентів і викладаів кафедри ДАС



Проект студента Р.Бевзюка
 керівник: проф.. Проскуряков В.І. [165]

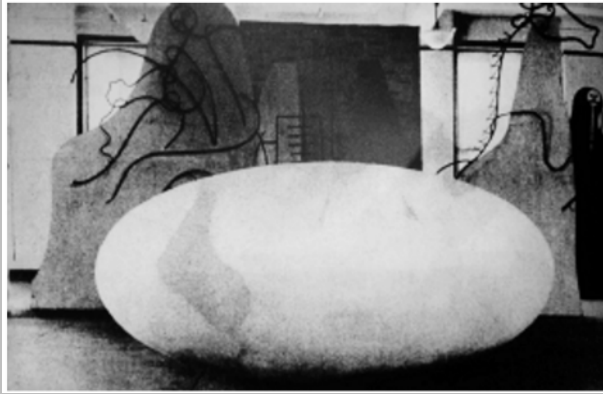


Проект студента Б.Шиманського
 керівник: проф.. Проскуряков В.І. [165]



Проект студентки Ю.Тимошенко
 керівник: проф.. Проскуряков В.І. [165]

**Табл. 41 Нескінченний театр в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС
НУ «Львівська політехніка»**



Нескінченний театр
Ф. Кізлера [166]

Проекти студентів і викладачів кафедри ДАС



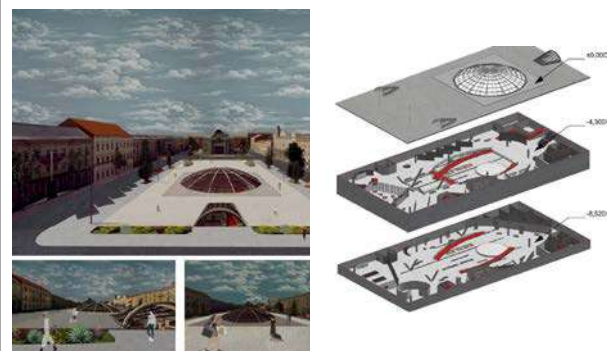
Проект студентки О.Свищ
керівники: проф.. Проскуряков В.І.
ас. Янчук К.В.[167]



Проект студента С.Старак
керівники: проф.. Проскуряков В.І.
[167]



Проект студента Р.Кісько
керівники: проф.. Проскуряков В.І.
ас. Янчук К.В.[167]



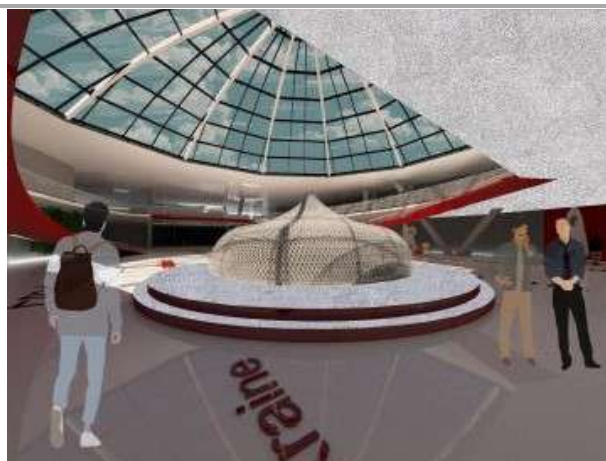
Проект студента І.Васильків керівники:
проф.. Проскуряков В.І.
ас. Янчук К.В.[167]

Табл.42 Інтер'єри Ф.Кізлера в проектуванні студентів і викладачів кафедри ДАС
НУ «Львівська політехніка»



Інтер'єри Ф. Кізлера [168]

Проекти студентів і викладачів кафедри ДАС



Проект студента І.Васильків керівники:
проф.. Проскуряков В.І.
ас. Янчук К.В.[169]



Проект студента Р.Кісько
керівники: проф.. Проскуряков В.І.
ас. Янчук К.В.[169]



Проект студентки К.Белової
керівники: проф.. Проскуряков В.І.
[169]

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ
Публікації у наукових фахових виданнях України**

1. Проскуряков, В.І. та Янчук, К.В., 2016. Місце діяльності і творчої спадщини архітектора сценографа Ф. Кізлера у світовому театральному просторі. *Архітектурний вісник КНУБА*, 8-9, с.687-694.
2. Yanchuk, K. and Gumennuk, I., 2017. Scenographic ideas of Frederick Kiesler in the projects of Lviv architecture school. *Architectural Studies*, 3(2), pp.93-100.
3. Проскуряков, В. та Янчук, К., 2018. Розвиток архітектурно-театральних ідей Ф. Кізлера в театрах України. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 895 : Архітектура, с.116-119.
4. Янчук, К., 2019б. Архітектура театральних будівель Ф. Кізлера в контексті його творчих ідей. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 911 : Архітектура, с.47-51.
5. Янчук, К., 2019а. Аналіз жанрової палітри творчої діяльності Ф. Кізлера. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*, 1 (2: спецвипуск) : Архітектура, с.109-113.

6. Публікації у інших виданнях України:

7. Yanchuk, K. and Harashchak, T., 2020. Analysis of the genre palette F. Kiesler's creative activities. *Architectural Studies*, 6(1), pp.41-45.

**Стаття у науковому періодичному виданні іншої держави, яке
включено до міжнародних наукометричних баз**

8. Ianchuk, K. and Klymko, Z., 2015. Conceptual educational projecting as a method of research and development of ideas of worldwide known architecture and art masters. *Politechnik krakowska Housing Enviroment*, 14, pp.136-147.

**Апробація основних результатів дослідження на конференціях,
симпозіумах, семінарах**

9. Міжнародному студентському проектному семінарі по реновації актового залу І-го навчального корпусу Національного університету «Львівська політехніка» з розширенням театральних функцій (НУ «Львівська політехніка», м. Львів, 2017 р.).

10. Пленарній сесії міжнародної наукової конференції присвяченої 15 річниці створення кафедри дизайну архітектурного середовища: «На шляху до архітектурної освіти і професії майбутнього» (НУ «Львівська Політехніка», м. Львів, 2018 р.).

11. Четвертому Трансатлантичному семінарі театального мистецтва, в рамках XIV Празьке Квадріснале Театрального дизайну та Просторів (Чеська Республіка), (Чехія, м. Прага, 2019 р.).

12. Міжнародній науковій конференції присвяченої 15 річниці з дня захисту першої наукової кваліфікаційної роботи на кафедрі архітектурного середовища: «Генеза та напрямки розвитку архітектури майбутнього в Східній Європі» (НУ «Львівська Політехніка», м. Львів, 2019 р.).

13. Міжнародна онлайн конференція «Вплив футуристичних ідей Ф.Кізлера на розвиток архітектурної практики і теорії в Україні і світі» присвячено 130 річниці з дати народження Ф.Кізлера

АКТИ ВПРОВАДЖЕННЯ

В спеціалізовану вчену раду Д 35.052.11
при Національному університеті
«Львівська Політехніка»

ДОВІДКА ПРО ВИПРОВАДЖЕННЯ

Результати дисертаційної роботи аспіранта кафедри ДАС, ІАРХ, Янчук К.В. науковий керівник проф. Проскураков В.І., за спеціальністю Архітектура та містобудування на тему «Архітектурно – театральна творчість Ф. Кізлера» були впроваджені у міжнародному проектному семінарі по реновації активного залу 1-го навчального корпусу НУ «Львівська Політехніка» з розширенням театральних функцій, який проходив 22-27 травня 2017 року.

До основних результаті роботи впроваджених в проектах слід віднести наступні принципи, що формують архітектуру театрального- видовищних об'єктів:

1. Доступності- зорієнтованість на різновікову аудиторію, не залежно від ступеня освіти та інше ;
2. Різноманітності – здатність простору бути гнучким. Трансформуватись в залежності від елементів творчої комунікації, від певного виду заходу;
3. Ефективності – регулярне, а не сезонне використання приміщень та просторів активного залу;
4. Гармонійності – проектування нових елементів близьких до існуючої архітектури та середовища 1-го н.к. НУ «Львівська Політехніка».

У ході проектування актового залу 1-го н.к. «Львівська Політехніка», аспірантом були розроблені трансформовані конструкції планшети і обладнання сцени – арени, глибинної, паперової та тристоронньої. Рухомий портал, який виконував функцію світлового містка з розміщенням на ньому світлових батарей. Запропонував конструкція дерев'яних жалюзі, для якісного та швидкого управління природнім освітленням у існуючих вікнах.

Проектор з навчальної виробничої роботи
Національного університету
«Львівська Політехніка» _____

Крайовський В.Я

_____ 2021



KREATIV

DESIGN & ARCHITECTURE

kreativ.group

Адреса юридична:
Україна, м. Львів
вул. Ковальська, 15

Адреса фактична:
Україна, м. Львів
вул. Єфремова, 37

Контакти:
+38 (067) 57 62 162
+38 (097) 824 24 77

Е-пошта:
офіс -
kreativgroup@ukr.net

15 березня 2021 р.

м. Львів

№ 81-2018/001

В спеціалізовану вчену раду
№ Д 35.052.11
При Національному університеті
«Львівська Політехніка»

ДОВІДКА ПРО ВПРОВАДЖЕННЯ

Про впровадження результатів дисертаційного дослідження Янчук Катерини Володимирівни на тему: «Архітектурно – театральна творчість Ф. Кізлера» на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 191. – Архітектура та містобудування

ТОВ «КРЕАТИВ ПРО» підтверджує, що низка положень дисертаційної роботи Янчук Катерини Володимирівни на тему «Архітектурно – театральна творчість Ф. Кізлера» впроваджені у робочому проекті «Реконструкція будівлі магазину «Океан» на вул. В.Великого, 26А з відновленням мозаїчного панно «Риби»

У робочому проекті використані основні ідеї Ф.Кізлера :

- гнучкість простору;
- при оздобленні фасадів застосовано сучасні ефективні матеріали, такі як алюміній, пластик та полімерні композити.
- розвиток концепції і створення архітектуру-скульптуру



Директор ТОВ «Креатив ПРО»
Іванова-Костецька Г.С.
ДИРЕКТОР

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НУ «ЛВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»

ДИЗАЙН АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

вул. С. Бондери, 12, м. Львів, 79646
тел. (032) 224 83 70;
e-mail: dds.dept@pnu.ua



MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
LVIV POLYTECHNIC NATIONAL UNIVERSITY

ARCHITECTURAL ENVIRONMENT DESIGN

Bandera Str., 12, Lviv, 79646, Ukraine
tel. +38 032 224 83 70
e-mail: dds.dept@pnu.ua

СЕРТИФІКАТ УЧАСНИКА

МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ ПРИСВЯЧЕНОЇ
15 РІЧНИЦІ З ДНЯ ЗАХИСТУ ПЕРШОЇ НАУКОВОЇ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ
РОБОТИ НА КАФЕДРІ ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА:

«ГЕНЕЗА ТА НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ
МАЙБУТЬОГО В СХІДНІЙ ЄВРОПІ»

КАТЕРИНА ЯНЧУК

ГОЛОВА ОРГАНІЗАЦІЙНОГО
КОМПІТЕТУ КОНФЕРЕНЦІЇ

проф. Віктор Проскуряков



Зорина Катерина Олег Красиданников Микола Гавришко Роман Савчук Тарас Герашак Роман Кувбай Галина Лоза Юрій Філічук Михайло Ягольнич
Юрій Прошок Ірина Тимошук Олена Дмитраш Катерина Янчук Інна Гуменник Юлія Богданова Іванна Воронкова Ігор Копидак
Сергій Іванов-Костецький Мирослав Янів Віктор Проскуряков Юрій Ажигізь Богдан Гой Руслан Юрбічук Ярослав Стоцько



Організатори:
Organizers:

Національний університет
«Львівська політехніка», Львів, Україна
LVIV POLYTECHNIC NATIONAL UNIVERSITY
LVIV, UKRAINE

**Ryerson
University**

Університет ім. Е. Райєрсона, Торонто, Онтаріо, Канада

RYERSON UNIVERSITY
TORONTO, ONTARIO, CANADA

СЕРТИФІКАТ УЧАСНИКА CERTIFICATE OF PARTICIPATION

Міжнародного проектного семінару по реновації актового залу
I-го навчального корпусу НУ «Львівська політехніка»
з розширенням театральної функції

of International Design Charrette on Renovation of the Lviv Polytechnic University
Assembly Hall (Building I) with Expanding the Programming to the Theatre Functions

для / for

КАТЕРИНА ЯНЧУК

Проф. Віктор Проскуряков

Завідувач кафедри дизайну архітектурного
середовища Інституту архітектури
НУ «Львівська політехніка»

PROF.
Dr. Viktor Proskuryakov

Chair of Department of Design of
Architectural Environment, LPNU

Sholem Dolgoy

Associate Professor
of Theatre Production,
School of Performance, Ryerson University

Проф. Шолем Долгой

Школа виконавських мистецтв
Університету ім. Е. Райєрсона

Львів, 22-27 травня 2017 / LVIV, 22-27 MAY 2017



FCAD



НУ «ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»
КАФЕДРА ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА
LVIV POLYTECHNIC NATIONAL UNIVERSITY
DEPARTMENT OF ARCHITECTURAL ENVIRONMENT DESIGN



СЕРТИФІКАТ УЧАСНИКА CERTIFICATE OF PARTICIPATION

в міжнародній науковій конференції
студентів та аспірантів, викладачів та науковців
15 РОКІВ КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА
«НА ШЛЯХУ ДО АРХІТЕКТУРНОЇ ОСВІТИ І ПРОФЕСІЇ
МАЙБУТЬОГО»

in the international scientific conference of
students and postgraduates, lecturers and researchers
15 YEARS OF THE DEPARTMENT OF ARCHITECTURAL ENVIRONMENT
DESIGN
"ON THE WAY TOWARDS ARCHITECTURAL EDUCATION AND
PROFESSION OF THE FUTURE"

ДЛЯ / FOR

аспірант **КАТЕРИНА ЯНЧУК**
postgraduate **KATERYNA YANCHUK**

голова організаційного
комітету конференції
head of organizational committee

проф. Віктор Проскуряков
prof. Viktor Proskuryakov

Львів, 27-28 Листопада 2018 / Lviv, 27-28 November 2018

Certificate № P13 - 003

This is to certify that
Katerina Janchuk

has graduated from an education course within the programme
«City as an open system»

including the following course units:

2. City territories and planning structure
3. City types and functions
4. City engineering infrastructure
5. Resources of city development

The methodology and training materials of the course were developed in the frame of European project № 530197-TEMPUS-1-2012-IT-TEMPUS-JPCR "Architecture & Sustainable Urban Development Based on Eco-Humanistic Principles and Advanced Technologies without Losing Identity" by a consortium that consists of Cambridge University, Politecnico di Milano, University of Saragossa, Lyon National Institute of Applied Science, Technological Educational Institute of Athens, Polytechnic Institute of Guarda, Varna Free University "Chernorizets Hrabar"

Director of the Institute of Architecture
ЛІТТЕРІС СЕРГІЙСЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІТІ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА
ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ
Бондар, Червоноармійськ, 12, м. Львів, 79646, Україна
17.3.0

EU Supervisor
Cambridge University
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE
FACULTY OF ARCHITECTURE
AND HISTORY OF ART
1 SCROOPE TERRACE
Cambridge, MA 02138
CAMBRIDGE CB2 1PX

Сертифікат № P13 - 003

Даний сертифікат видано
Катерина Янчук

по закінченню курсу навчання за програмою
«Місто як відкрита система»

(450 годин, 15 кредитів) в рамках дисципліни «Архітектура і міське планування», яка містить наступні розділи:

1. Території і планувальна структура міста
2. Типи і функції міст
3. Інженерна інфраструктура міста
4. Ресурси розвитку міста

Методологія і навчальні матеріали курсу були розроблені в рамках Європейського проекту № 530197-TEMPUS-1-2012-IT-TEMPUS-JPCR "Архітектура і сталлий розвиток міста на основі еко-гуманістичних принципів і інноваційних технологій без втрати ідентичності" консорціумом, до складу якого входять: Кембріджський університет, Міланський політехнічний університет, Університет м. Сарагоса, Ліонський національний університет прикладних наук, Афінівський технологічний інститут, Політехнічний інститут м.Гуарда, Університет «Чорнорізець Грбар» м. Варна.

Директор Інституту архітектури
ЛІТТЕРІС СЕРГІЙСЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІТІ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА
ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ
Бондар, Червоноармійськ, 12, м. Львів, 79646, Україна
17.3.0

Європейський керівник курсу
Cambridge University
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE
FACULTY OF ARCHITECTURE
AND HISTORY OF ART
1 SCROOPE TERRACE
Cambridge CB2 1PX