

## КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.170-188>

УДК 377.016:7.012-051

**Надія Петрівна БАБІЙ,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника,

Івано-Франківськ, Україна,

e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-9572-791X

**Богдан Іванович ГУБАЛЬ,**

професор,

Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника,

Івано-Франківськ, Україна,

e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-3072-2982

## КОМПОЗИЦІЯ В ДИЗАЙНІ. ОСОБЛИВОСТІ ЕМОТИВНОГО КОНСТРУКТУ

**Анотація.** Дослідження побудоване на досвіді осмислення навчальної дисципліни «Композиція» як своєрідного граматичного конструкту, в якому елементарні зображувальні форми та колір відіграють роль важливого інструментарію формування творчого образу та особистості митця загалом. Особлива увага зосереджена на експериментальних методиках викладання дисциплін «Основи композиції» та «Кольорознавство» в школі Баугауз в 1920-х рр., дискутуванні феноменологічної естетики, проблематики «мистецької ідеї» («idea artystyczna») повесними теоретиками та учасниками львівських

герметичних гуртків й академічних спільнот Львова у 1970-1980-х рр. Особлива увага надається значенню особистісних артистичних якостей та вибору емотивного каналу викладачами: Сергієм Бабковим, Ігорем Боднаром, Тарасом Драганом, Володимиром Овсійчуком. Як основні наукові методи застосовано методи, відповідні системному мистецтвознавчому підходові: соціологічний, у якому культура розглядається як фактор організації громадського життя та формування інтелектуального ландшафту, біографічний для аналізу основних періодів педагогічної діяльності вказаних митців, системний для констатації мови передачі емоцій у авторських підходах до викладання дисциплін «Композиція» й «Кольорознавство». Методика польових досліджень надала роботі практичної значимості через наповнення цінними спогадами учасників навчальних практик. Це перше у вітчизняній науці дослідження, присвячене опису та аналізу нетрадиційних методик залучення у вивченні «Композиції» та «Кольорознавства» в львівському академічному середовищі наприкінці 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст. У подальшому передбачається дослідження впливу світломузичної теорії на проектування середовища.

**Ключові слова:** професійна освіта дизайнера, емотивність, композиція, кольорознавство, синестезія, експериментальні методики 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст.

**Вступ.** Не зважаючи на стрімкий успіх та поширення дизайну в академічних середовищах України, увага більшості сучасних дослідників і практиків зосереджена на пошукові прототипів, візуального ряду, зрозумілих фреймів, селфі-локацій, що не пов'язані з чуттєвим, динамічним та універсальним способом переживання образу. Тоді як в сучасності всі класичні (візуальні, вербальні, темпоральні) та синтетичні види і форми

мистецтва описуються через спільні категорії: форму, зміст, ідею, композицію, фактуру, акценти, рисунок, шкіци, барвистість, ритм тощо. Доба вимушеної, а далі осмисленої ізоляції, спровокованої змінами у системі освіти, популярності і доступності короткотривалих дистанційних курсів, об'єктивними обставинами світової пандемії, нинішньої війни змушує нас до чергового осмислення ауратичності та емотивності, синтетичних методик викладання як надважливих компонентів професійної освіти й діяльності.

**Постановка проблеми.** Лінгвістичний термін «емотивність», що позначає мовну категорію опису й вираження емоцій, на наше переконання, може бути використаний в переліку фахових компетентностей дизайнера, що оперує мовою організації простору, знаків, символів, їх впливу на оточуючих тощо. Концептуальне моделювання емотивності пов'язане зі стадіями *предметності* (у випадковій професійної освіти дизайнера – носій емоціогенних знань); *залученості* (*вираженої через викладання*); *сугестивності* (як формування кола залучених осіб, здатних до сприйняття цієї дійсності). Залучені інтерв'юери стверджують, що у 1970-80-х рр. значна частина львівського мистецького академічного середовища зосереджувалась на «неофіційному» поетичному формулюванні абстрактного композиційного конструкту, здатного передавати складну систему людських емоцій та відчуттів. Окрім неординарної експериментальної методології важливе місце тут посідала особистість вчителя, його артистичні якості. Ці характеристики мало зафіксовані у системі навчальних програм, наукових розвідок; поширювались переважно у середовищі майстерень і творчих лабораторій; збереглись у спогадах учнів. Їхнє відтворення сьогодні набуває визначної актуальності як ствердження універсальної мови,

необхідної для чіткої координації комунікативних процесів у просторі мистецтва та дизайну.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Головною емпіричною базою нашого дослідження стали особистий архів та спогади-свідчення Богдана Губаля про його львівських педагогів [10], Галини Кусько й Тетяни Черноус про просторові експерименти Ігоря Боднара [11; 12]. Цінними є публікації Галини Кусько, Романа Яціва про педагога-експериментатора Сергія Бабкова [4; 5; 14]. Цінним джерелом є опубліковані фрагменти щоденників Ігоря Боднара та Сергія Бабкова [5; 7]. Висвітлення анонсованої теми можливе за умови критичного аналізу культурологічної, мистецтвознавчої літератури. Від часу формулювання настанов промислового мистецтва у школі Баугауз глибинні імпровізаційні практики відомі за напрацюваннями Йоханеса Іттена (Johannes Itten «Gestaltung und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und spaeter», 1963 р.) [15], Василя Кандинського («Про духовне мистецтво», 1912 р.) перевидане 2001 р. [16]. У львівському середовищі I пол. XX ст. дослідженням феноменологічної естетики займався Роман Інгарден [3]. Його праці, що пов'язували освітній процес із світовідчуттям епохи, добре були відомі у альтернативних товариствах і герметичних гуртках II пол. XX ст., у т. ч. – «підпільній академії» Карла Звіринського [6, сс. 46-49]. Теоретичні праці поета й літературознавця І.-Б. Антонича розвивали думку про вплив «мистецької ідеї» на «художню форму» [1].

Систематизація усіх досліджень, що торкаються проблематики експериментальних методик викладання фундаментальних дисциплін у дизайн-освіті 1970-1980-х рр. є **метою** даної статті.

**Виклад основного матеріалу.** У передмові до «форкурсу» для Баухауза, що досі є основою викладів чисельних мистецьких шкіл, його автор, Йоханес Іттен,

зазначав на перформативності й ауратичності моменту спілкування з учнями, неможливості відтворення інтонації, ритму чи композиції промови, її місця і часу, які і створюють живу атмосферу спілкування. «Саме це неповторюване і є основою творчого клімату. Мій принцип навчання базується на інтуїтивному рухові до мети. Моє захоплення предметом передавалось учням і викликало ефект співтворчості та спільного осягнення того, про що я казав» [15, с.4].

Методика Іттена полягала у вивільненні та посиленні уяви й творчих здібностей студентів. Обов'язкове виконання цього етапу вважалось умовою переходу до технічних і практичних питань, пов'язаних із проектною діяльністю. На переконання митця, молодь, що розпочинає діяльність із вивчення ринку мистецтва, конформності, у виключних випадках має схильність до справжньої новизни. Намагаючись гармонізувати фізичні, чуттєві, духовні й інтелектуальні сили своїх учнів, Іттен застосовував духовні практики: східну філософію, медитацію, персидський маздаїзм, раннє християнство; фізичні вправлення, дихальну гімнастику, концентрацію на звукових вібраціях. Авторське вчення про виражальність контрасту полягало у пошукові множинності засобів між контрастними полюсами, що є точками відліку від одного до другого, а не лише кінцевими пунктами [15, сс. 12-14].

Композиція вивчалась на основі доцільності складових. Як приклад, автор теорії наводить порівняння з музики: уперше знайомлячись із музичним твором, виконавець намагається відчувати його загалом, а не зіграти кожну ноту і кожен такт окремо, а швидше схопити найзагальніші, важливі риси композиції. Лише після тривалого і затратного вивчення усіх особливостей твору він може досягнути точності відтворення.

Відповідно до теорії Василя Кандінського, вираження абстрактної композиції досягається двома засобами: кольором та формою, проте, якщо форма може існувати самостійно, то колір має просторові обмеження, тобто залежить від форми. Ця теза відповідає нинішнім постулатам маркетологічних практик, відповідно до яких «емоційне ставлення до об'єктів дизайну пов'язане саме з тим, як їх вирішено в кольорі, наскільки це відповідає особливостям функції і форми» [9]. Кандінський розрізняв чотири колірні звучання відповідно до теплоти та насиченості, порівнюючи їх із звучанням музичних інструментів чи ароматами, а також відзначав найважливішу якість – внутрішній рух кольору: до глядача чи від нього, що узалежнює колір від форми [16, с. 68]: «Художник – це рука, яка через ту чи іншу клавішу (= форму) приводить людську душу у стан вібрації. Зрозуміло, що *гармонія форм повинна покладатись лише на принципи доцільного дотику до людської душі*» [16, с. 67]. Пояснюючи принцип відбору форм та кольору, митець звертався до порівняння живописної композиції з музичним ладом, в якому складові (форми) організуються у акорди, чи мають випадкове звучання.

Синестезія, поєднання мистецтва з наукою через абстракціонізм доволі характерне явище в українських інтелектуальних колах 1960-1980-х рр. [1]. Важливим аспектом конвергенції технологій та різних видів мистецтва було емоційне занурення глядача у новий експозиційний простір. «Антикультура» зосереджувалась у маргінальних практиках, що дозволяло маневрувати з системою, створювати еволюційний резерв, забезпечувати динамізм процесів. У львівському мистецькому середовищі багато митців у часі хрущовської відлиги працювали із синестезією через наукову тематику. Науковість пов'язувала образність та візуалізацію художників із

розумінням простору та часу не за законами ньютонівської механіки, а на основі теорії відносності Ейнштейна. Захоплення етико-естетичними філософськими теоріями I пол. ХХ ст., найперше – професора львівського університету Романа Інгардена (1893-1970 рр.), характерне для багатьох львівських інтелектуальних гуртків, в т. ч., слухачів школи Карла Звіринського [6, сс. 48-49]. У своїх працях Р. Інгарден постулював прекрасне не лише як характеристику творів мистецтва, але й природи; переконував, що твори художньої активності людини викликають не тільки естетичні переживання, але можуть бути наділені й позаестетичними інтенціями [3, с. 66]. Романтичні поривання митців та педагогів поколінь шістдесятників та семидесятників: Мирона Вендзиловича, Мирона Яціва, інших впирались у обмеження системи: вчити мислити символами і «не сміти згадувати про модернізм» [7] вдавалось, підмінюючи категорії мистецтва технічною естетикою, декоративно-прикладним мистецтвом, проектуванням інтер'єрів.

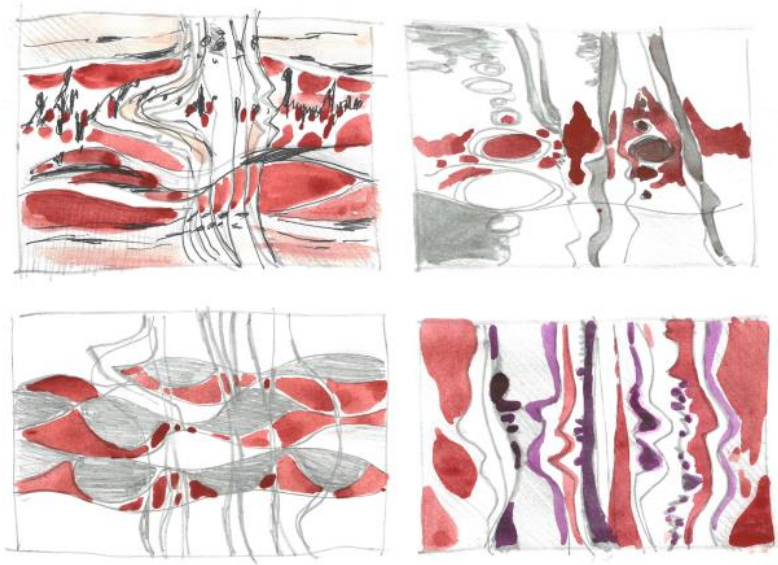
Школа, сформована Львівським училищем прикладного мистецтва імені Івана Труша, Львівським інститутом прикладного та декоративного мистецтва у 1970-1980-х рр., відіграла роль вітчизняного Баугаузу, формуючи новітні ідеї та практичні кроки з засвоєння штучного середовища. Унікальність навчальних закладів сприяла як центробіжним, так і відцентровим процесам збагачення культурних та мистецьких середовищ усього пострадянського простору. Конкретні творчі завдання вдосконалювались через практики на виробництвах, сприяючи таким чином утворенню нових зв'язків між мистецьким одкровенням і масовим виробництвом, ремеслом, науково-технічним розвитком, актуальним часом та спротивом матеріалу. Навчальні кафедри інституцій перетворювались на лабораторії, що розробляли прототипи

дизайну для промисловості. Аналогові (ручні) способи проектування адаптовувались до масового впровадження, що потребувало додаткового навчання фахівців в умовах технологічного виробництва.

За словами Б. Губаля, Г. Кусько [10, с.12] методика композиційних пошуків на більшості спеціальностей ґрунтувалась на декоративності, створенні орнаментальних структур, стилізацій. Найбільше експлуатувались килимові композиції. Повернення до викладання законів абстрактної композиції на початкові 1970-х рр. стало новаторським методом формотворчої граматики, оволодіння яким надавало митцєві-дизайнерові засоби для вдосконалення майстерності. Предмет «Основи композиції» належав до експериментальних. Технічне вивчення дисципліни розпочиналось лише після особливого емоційного настрою студентів, пов'язаного зі здатністю до рефлексії і навичками до її фіксації через просторову форму та колір. Завдання формулювалися на принципах формальної логіки, що враховувала внутрішню резонансність форм. Синтез мистецтв прочитувався у спосіб декодування специфічної мови конкретного виду мистецтва/видів мистецтва через універсальність абстрактної композиції. Способи демонстрації та засвоєння цієї граматики в академічних спільнотах 1970-1980-х рр. різнилися залученням чуттєвих каналів. Важливим у кожному випадку була особистість вчителя, його харизма, неординарний спосіб донесення інформації.

*Кольоромузичні імпровізації* практикувались у класі Тараса Миколайовича Драгана для студентів-кераміків першого курсу Львівського училища прикладного мистецтва (1967-1968 рр.). Неофіційна метода заснована на гармонізації мисленнєвої та фізичної діяльності через звукові вібрації. Курс «Композиція в матеріалі» Т. Драгана розвивав сприйняття, навчаючи точності спостереження і

відтворення – не так завнішнього вигляду речей, як елементів, із яких вони утворені, міжконтактної напруги, зв'язків. Студенти зосереджувались на звуках, конкретній мелодії, музичному творі, який методично звучав в аудиторії. Суть полягала в навчанні вловлювання тілесного відчуття звукової хвилі та відтворенні моменту через ритмічну графічну структуру, згодом колірну композицію. Найбільше Б. Губалю запам'ятались пояснення до арії Тореадора з опери Ж. Бізе «Кармен» (рис. 1), що варіювалось між мелодичною і симфонічною (складною) композицією.



*Рис. 1. Пояснення до арії Тореадора з опери  
Ж. Бізе «Кармен»*

Зі спогадів [10]: «Неординарність викладання предмету приваблювала до нашого класу студентів із інших кафедр. Музика звучала протягом усього дня. Тарас Миколайович підспівував (а співав він дуже добре), і,

підтанцювуючи, підходив до нас. У простих графічних шкiцax (10x15 см) демонстрував ритми, показував загостренiсть чи хвилястiсть, згущенiсть чи розрiдженiсть лiнiй, що вiдповiдала музичному фрагментовi. А ось, каже, звернiть увагу – скiльки тут у музицi червоного кольору, а скiльки чорного, а тут невеличкi переходи жовтих вiдтiнкiв що зараз уже приглушуються чорним кольором а то i чорними згущеними лiнiями...а то ...i ту хвилястiсть вертикальних лiнiй перетинають горизонталi, що переводить динамiчнiсть у статичнiсть (у шкiцi це вiдображає гучнiсть)...а потiм знову включається червоний, переплiтаючись iз чорним, що повертає динамiчнiсть, створює швидкий рух».

Звуковi вправляння доповнювались короткими лекцiями з власних вiдчуттiв викладача, пояснень кольородинамiки, основ формотворення, пов'язаних iз буденними практиками. Така методика створювала особливу атмосферу у класi, що дозволяла перейти до засвоєння конкретних засобiв художньої виразностi, сформульованих через призму: вiдчуття – розумiння – реалiзацiя. Спочатку у студентiв необхідно було пробудити iнтерес до предмету через фiксування особистiсних вiдчуттiв. Згодом цi iмпровiзацiї визначались у практичних завданнях. Так, Богдан Губаль пригадує, що на другому курсi ритмiчна композицiя доповнювалась впiзнаваною образнiстю, сюжетом i вiдтворювалась у пластичнiй формi. Тарас Миколайович демонстрував це через серiю керамiчних «масок», витискаючи контрформу на фаянсових пластах – приховане ставало явним. Б. Губаль своє ритмомузичне вiдчуття реалiзував у полив'яному декоративному тарелi «Вертеп» (1968-69 рр.).

*Експерименти з простором* були новацiєю, запровадженою випускниками кафедри, що активно експериментували в iнших видах: символiста-графiка Iгоря

Боднара та художника декоративно-монументального мистецтва Сергія Бабкова, для яких однаково сутнісними були власний творчий шлях та мистецька педагогіка. Спеціальність, що досі асоціювалась із надзвичайним ставленням до кольору через практики виготовлення одягових та інтер'єрних тканин, почала розвиватись у напрямку відриву від стіни: середовищного розуміння кольору, його психологізації через форму, посилення фактурою, надання ключової ролі в організації простору громадських споруд. Експерименти були спричинені популярністю литовського текстилю, художніх тканин та кераміки і, особливо, польського – творчості художниці Марії Абаканович, від імені якої ці просторові форми отримали самоназву «абакани».

За спогадами художниці Тетяни Черноус [12], уперше ця практика застосована при виконанні семестрових завдань у II навчальному семестрі I курсу 1975-76 н.р. Студентські вправління поєднували інсталяцію, скульптуру, абстрактний колаж, застосування нетрадиційних матеріалів: бавовняних шнурів, металевої конструкції, дерева тощо. Роботи, підвішені на стінах і до стелі, розставлені на підлозі плетені циліндричні, конусоподібні конструкції, доправлені дрібними деталями були «майже монументальні», справляли незвичне враження у актовій залі, де відбувався огляд. Настанови викладачів сприяли абстрагуванню від наративів, акцентуванню на організації простору, психологічних станів, пошукові архетипів, фундаментальних зв'язків між людьми та природою, що мали акумулювати таку ж рефлексію при акті розпізнавання стороннім оглядачем.

У наступних семестрах під керівництвом Сергія Бабкова виконувалась робота з проектування декоративної завіси – окрім проектів рисувались величезні картони у 2-3 людські зрости, що в умовах навчальної лабораторії

допомагало адаптуватись до реальних об'єктів. У спогадах студентів *Алли Гончарук, Галини Кусько, Вікторії Дубовик, Ігор Боднар* «на своїх лекціях із захопленням цитував західних теоретиків Клементя Грінберга та Рудольфа Арнхейма... Та найбільше шанував творчість Олександра Архипенка: репліками про його творчість списав свого часу півзаписника, бо ж він був тим, «...*хто усіх вчив мислити символами*» [7]. У щоденникові митця зафіксований процес вічного шляху «життя лінії»: «Кожна лінія, здається, має свою душу, вона народжується, живе, дихає і ніколи не вмирає. Бо вона вічна як саме життя» [7]. Роман Яців відзначає у програмах курсів з композиції та роботи в матеріалі Сергія Бабкова від 1972 р. «тяжіння до синтетичних рішень», яке, тим не менш, «не пригнічувало інтимно-ліричних<його> відчуттів, і він без жодних внутрішніх конфліктів паралельно плекав доволі несхожі системи образності, утім ніколи не втрачаючи цілісного погляду на світ» [14, с. 5]. За С. Бабковим: «у системі постійного тиску догми точності...йде відмирання живого бачення, особливо в таких дисциплінах як живопис і рисунок...Задача викладача живопису, рисунку, композиції при всій напруженості, схематичній умовності...завдань...зберегти за студентом його зір, не натягуючи на нього окуляри і навушники як метод поліпшення його зору і слуху. Його очі мають бути промиті ранковою рососою або грозовим дощем, а вуха сприймати пісні вітру і звуки гromу...Треба будити в них живу природну вразливість...у неправильному до “божого» [4, с. 270]. Цьому «пробудженню» одночасно сприяли музика, поезія, виставки, інтенсивне спілкування у майстерні митця, що була своєрідним продовженням навчальних лабораторій [5, с. 176].

*Кольоросимволи.* У курсі з кольорознавства для спеціальності ПІМ (проекування інтер'єру та меблів)

Володимир Овсійчук зосереджувався на національних і релігійних особливостях творення образів, вмінні через відчуття кольору співчувати разом із автором, прочитувати приховані символи. Авторська методика базувалась на культурних періодах, що, на його переконання, були наділені власною актуальністю. За його словами, підкорення композиції геометризму застосовувалось у мистецтві давнього світу, знайшло вираження у орнаментиці. Натомість духовна основа творення потребує тривалого вивчення, тренування студентом не лише ока, але і духу, який би набув здатності співрозмірювати колір, бути визначником сприйняття не лише зовнішнього світу, внутрішніх станів, але й творів мистецтва: «Барва є тонким камертоном часу. Кожне століття чи великі історичні епохи так чи інакше витворюють притаманний їм кольоровий феномен, бо народ в силу географічних умов, історико-суспільного розвитку, традицій, духовного потенціалу виробляє своє відношення до кольору» [8].

На думку В. Овсійчука копіювання принципів минулого намарне, оскільки позбавлене відчуття епохи й свідчить лише про творчу слабкість. Однак засвоєння принципів абстрактного сприйняття кольору визначальне. Сучасний твір може мати формальну близькість із попередніми епохами, якщо це продиктовано внутрішнім стремлінням і духовною атмосферою: завдання, які були колись актуальними і згодом забуті, можуть стати важливими завдяки своїм внутрішнім якостям і сутнісним характеристикам для нової доби.

Студенти курсу працювали над об'ємними альбомами з оптичного змішування кольорів методом поєднання вертикальних штрихів в межах малого, середнього і великого інтервалу [10]. Технічні вправління підтримувались емоційними ілюстраціями зразків-репродукцій, у яких була застосована та чи інша колірна

комбінація. Проведення практичних занять та екзаменів у залах Львівської картинної галереї було важливою лабораторною практикою – сприяло зануренню студентів у атмосферу мистецького періоду, навичкам фіксації власних емоційних станів.

**Висновки.** Як переконуємось, експерименти з емотивністю були важливим компонентом професійної освіти дизайнера від початку ХХ ст. Синтетичні практики, залучення додаткових каналів чуттєвості у львівському академічному середовищі 1970-1980-х рр. належало до неофіційних, експериментальних та часто позапрограмних методик викладання. Зіставлення засобів різних дисциплін, мистецтв відбувалось через переймання основоположних методологічних принципів кожного та посилювалось ауратичними впливами, емотивністю викладача. Вивчення засобів виразності музики, сценографії, іконопису, класичного чи модерного мистецтва сприяло навичкам пошуку, виокремлення та застосуванню композиційних принципів у формах та методах абстрагованої проектної діяльності. Підсвідоме сприйняття, інтуїція, мислення, розвинуті через залучення додаткових мистецьких видів і форм, розглядались у їх цілісності з академічним практикуванням. Усі ці компоненти склали основу композиційного конструкту, оволодіння яким дозволяло не лише створювати естетичні об'єкти, а й взаємодіяти з естетичним та емоційним сприйняттям та уявою реципієнта.

#### **Список використаних джерел:**

1. Антонич, І.-Б. Між змістом і формою. Повне зібрання творів. Львів: Літопис, 2008.
2. Бабій Н. Science art: мистецтво у науці чи наука у мистецтві. Мистецька культура: історія, теорія, методологія: доп. та повідомл. ІХ Міжнар. наук. конф.

(Львів, 19 листоп. 2021 р.). НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2021. Сс. 268-275.

3. Інгарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. Філософська думка. 2005, № 6. Сс. 65-87.

4. Кусько Г. Монументально-декоративна творчість та педагогічна діяльність Сергія Бабкова. Вісник ЛНАМ: спецвипуск. 2007. Сс. 261-271.

5. Кусько Г. Любов і біль (пам'яті Сергія Бабкова). Вісник ЛНАМ. 2005, Вип. 16. Сс. 173-180.

6. Мисюга, Б. Герметичне коло Карла Звіринського: альбом-монографія. Луцьк-Львів: МСУМК, ЛНАМ, Коло, 2019. 218 с.

7. Мисюга, Б. Євхаристія Ігоря Боднара. Zbruc̆. 18.04.2017 URL: <https://zbruc.eu/node/64924>

8. Овсійчук В. Українське малярство Х-ХVIII століть. Проблеми кольору. Львів: Інст. народознавства НАН України, 1996. 479 с.

9. Прищенко С. Візуальна мова кольору: авторська концепція комплексного дослідження. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. Сс. 16-21.

10. Приватний архів Н. Бабій. (12.11.2022). Надія Бабій із Богданом Губалем [інтерв'ю].

11. Приватний архів Н. Бабій. (11.12.2022). Надія Бабій із Галиною Кусько [інтерв'ю].

12. Приватний архів Н. Бабій (3.01.2023). Надія Бабій із Тетяною Черноус [інтерв'ю].

13. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.

14. Яців Р. Краса й естетика мистецьких переживань Сергія Бабкова. Сергій Бабков: каталог. Київ: Грамота, 2003. Сс. 2-23.

15. Itten J. Gestaltung und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und spaeter. Stuttgart: Verlagsgruppe Dornier GmbH, 1963. 136 p.
16. Kandinsky W. Concerning the Spiritual in Art. New York: MFA Publications and London: Tate Publishing, 2001. 359 p.

**Nadiia P. BABII,**

PhD in Arts, Assistant Professor,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine,  
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-9572-791X

**Bohdan I. HUBAL,**

Professor,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine,  
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3072-2982

**COMPOSITION IN DESIGN. FEATURES OF THE  
EMOTIONAL CONSTRUCT**

**Abstract.** The study is based on the experience of understanding the educational course “Composition” as a kind of grammatical construct, in which elementary pictorial forms and color play the role of an important tool for forming the creative image and personality of the artist in general. Special attention is focused on experimental methods of teaching the courses “Fundamentals of composition” and “Color science” at the Bauhaus school in the 1920<sup>s</sup>, discussion of phenomenological aesthetics, problems of the "artistic idea"

(“idea artystyczna”) by postwar theorists and participants of Lviv hermetic circles and academic communities Lviv in the 1970s and 1980s. Special attention is paid to the importance of personal artistic qualities and the choice of an emotional channel by teachers: Taras Dragan, Igor Bodnar, Sergey Babkov, Volodymyr Ovsyichuk. As the main scientific methods, the methods corresponding to the systemic art history approach were applied: sociological, in which culture is considered as a factor in the organization of public life and the formation of the intellectual landscape, biographical for the analysis of the main periods of the pedagogical activity of the specified artists, systemic for ascertaining the language of emotional transmission in the author's approaches to teaching courses “Composition” and “Colorology”. The method of field research gave the work practical significance by filling with valuable memories of the participants of educational practices.

This is the first study in domestic science dedicated to the description and analysis of non-traditional methods of involvement in the study of “Composition” and “Color Studies” in the Lviv academic environment in the late 70<sup>s</sup>-early 80<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century. In the future, a study of the impact of the light-music theory on the design of the environment is envisaged.

**Key words:** professional education of a designer, emotionality, composition, color science, synesthesia, experimental methods of the 70<sup>s</sup> – early 80<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century.

#### References:

1. Antonych, I.-B. (2008). Mizh zmistom i formoiu. [Between content and form]. Povne zibrannia tvoriv. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
2. Babii, N. (2021). Science art: mystetstvo u nautsi chy nauka u mystetstvi [Science art: art in science or science in art]. Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia. Lviv [in Ukrainian].

3. Inharden, R. (2005). Khudozhni tsinnosti ta estetychni tsinnosti [Artistic values and aesthetic values]. Filisofska dumka, 6 [in Ukrainian].
4. Kusko, H. (2007). Monumentalno-dekoratyvna tvorchist ta pedahohichna diialnist Serhiia Babkova [Monumental and decorative creativity and pedagogical activity of Serhiy Babkov]. Visnyk Lvivskoyi Natsionalnoyi Akademii Mystetstv [in Ukrainian].
5. Kusko, H. (2005). Liubov i bil (pamiati Serhiia Babkova). [Love and pain (in memory of Serhiy Babkov)]. Visnyk Lvivskoyi Natsionalnoyi Akademii Mystetstv, 16 [in Ukrainian].
6. Mysyuha, B. (2019). Hermetic Circle of Karlo Zvirynsky [Hermenevtychne kolo Karla Zvirynskoho]: Album-monograph. Lutsk-Lviv: KAM, LNAA, Kolo [in Ukrainian].
7. Mysiuha, B. (2017). Yevkharystiia Ihoria Bodnara. Zbruč. 18.04.2017. Available at: <https://zbruc.eu/node/64924> [in Ukrainian].
8. Ovsyichuk, V. (1996). Ukrainske maliarstvo X-XVIII stolit'. Problemy kol'oru [Ukrainian painting of X-XVIII centuries. Problems of colour]. Lviv: Inst. narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
9. Pryshchenko, S. (2020). Vizual'na mova kol'oru: avtors'ka kontsepsiya kompleksnoho doslidzhennya [Visual language of Colour: the author's concept of comprehensive research]. Mystetstvovnavchi zapysky: zb. nauk. prats', 37, 16-21 [in Ukrainian].
10. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (12.11.2022). Nadiya Babii with Bohdan Gubal [interview] [in Ukrainian].
11. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (11.12.2022). Nadiya Babii with Halyna Kusko [interview] [in Ukrainian].

12. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (3.01.2023). Nadiya Babii with Tetiana Chornous [interview]. [in Ukrainian].
13. Selivanova, O. (2006). Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia [Modern linguistics: a terminological encyclopedia]. Poltava: Dovkillia [in Ukrainian].
14. Yatsiv, R. (2003). Krasa y estetyka mystetskykh perezhyvan Serhiia Babkova [The beauty and aesthetics of Serhiy Babkov's artistic experiences]. Serhiy Babkov: catalog. Kyiv: Hramota [in Ukrainian].
15. Itten, J. (1963). Gestaltung und Formenlehre. Vorkurs am Bau-haus und spaeter. Stuttgart: Verlagsgruppe Dornier GmbH [in German].
16. Kandinsky, W. (2001). Concerning the Spiritual in Art. New York: MFA Publications and London: Tate Publishing [in English].