

Міністерство освіти і науки України
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО
ГОСПОДАРСТВА ім. О. М. БЕКЕТОВА

Навчально-науковий інститут архітектури, містобудування та дизайну

Кафедра дизайну та інтер'єру

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до бакалаврської дипломної роботи
на тему:

**СЕРІЯ ПОСТЕРІВ «ХАРКІВСЬКИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ»
ДЛЯ ECUADOR POSTER BIENAL 2026**



Виконала: ст. 4 курсу, гр. Дизайн 2022-2
022 «Дизайн»

Булах К.І.

Керівник: к.т.н., доц. Іванова Н.В.

Рецензент: асист. Карпова І.Ю.

Зав. кафедри
Ді: канд. мист., проф. Вергунов С.В.

Харків – 2026р.

ЗМІСТ

ДИЗАЙНЕРСЬКЕ ТА ТЕХНІЧНЕ ЗАВДАННЯ НА ПРОЄКТ	0
ВСТУП	5
МЕТА, ЗАВДАННЯ ТА ОБ'ЄКТ ПРОЄКТУ	6
РОЗДІЛ 1. ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ АНАЛОГІВ І ПРОТОТИПІВ В КОНТЕКСТІ ПРОЄКТНОЇ СИТУАЦІЇ	7
1.1 Історія Конструктивізму	7
1.2. Опис конкурсу	21
РОЗДІЛ 2. РЕЗУЛЬТАТИ МАРКЕТИНГОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ, ПОЛІГРАФІЧНІ ВИМОГИ ДО ОБ'ЄКТА ПРОЄКТУВАННЯ	23
2.1 Візуально-композиційні прийоми конструктивізму	23
2.2 Конструктивізм як мислення	26
2.3 Сучасні дизайн-студій, що працюють у стилі нео-конструктивізму.....	29
РОЗДІЛ 3. ОБҐРУНТУВАННЯ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПРОПОЗИЦІЇ ТА ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОЄКТНОЇ КОНЦЕПЦІЇ	34
3.1 Обґрунтування проєктної концепції	34
3.2 Художньо-образне рішення і композиційний аналіз	36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	52
ДОДАТОК А. АНАЛОГИ І ПРОТОТИПИ	54
ДОДАТОК Б. ПОШУКОВІ ЕСКІЗИ, МОДУЛЬНА СІТКА, ДИЗАЙН-РІШЕННЯ ПРОЄКТОВАНОГО ОБ'ЄКТА, ЕСКІЗ ПРОЄКТНОЇ ГРАФІКИ	62

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА ІМЕНІ О.М. БЕКЕТОВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ, МІСТОБУДУВАННЯ ТА ДИЗАЙНУ
КАФЕДРИ «ДИЗАЙНУ ТА 3D-МОДЕЛЮВАННЯ» І «ДИЗАЙНУ ТА ІНТЕР'ЄРУ»
СПЕЦІАЛЬНІСТЬ 022 ДИЗАЙН

«ЗАТВЕРДЖЕНО»
КАФЕДРОЮ «ДЗД»
«2» лютого 2026р.,
зав. каф. «ДЗД»

доцент Н.Вергунова

«ЗАТВЕРДЖЕНО»
КАФЕДРОЮ «ДІ»
«2» лютого 2026р.,
зав. каф. «ДІ»

професор С.Вергунов

ЗАВДАННЯ
на дипломну роботу бакалавра

БУЛАХ КАТЕРИНА

1. Тема проекту: **Серія постерів «Харківський конструктивізм» для ECUADOR POSTER BIENAL 2026.**

A series of posters "Kharkiv Constructivism" for the ECUADOR POSTER BIENAL 2026.

затверджена наказом ХНУМГ від «12» березня 2026 року, № 250-03

2. Строк здачі студентом закінченого проекту **19 червня 2026 року**

3. Вихідні дані до проекту: **ДИЗАЙНЕРСЬКЕ ТА ТЕХНІЧНЕ (при наявності) ЗАВДАННЯ ЗА ТЕМОЮ ПРОЕКТА, РІЗНОМАНІТНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА.**

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які повинні розглядатися):
ВСТУП; ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ АНАЛОГІВ І ПРОТОТИПУ В КОНТЕКСТІ ПРОЄКТНОЇ СИТУАЦІЇ (якщо вони є); АНАЛІЗ ПРОБЛЕМНОЇ СИТУАЦІЇ (при без аналогового проектуванні); ПОЛІГРАФІЧНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ВИМОГИ ДО ОБ'ЄКТА ПРОЄКТУВАННЯ; ОБҐРУНТУВАННЯ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПРОПОЗИЦІЇ ТА ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОЄКТНОЇ КОНЦЕПЦІЇ; ЛІТЕРАТУРА; ДОДАТКИ.

5. Перелік макетно-графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)
ЛОГОТИП СЕРІЇ; МОДУЛЬНА СІТКА; КОЛЬОРИ ТА ТИПОГРАФІКА; ПЛАКАТ №1; ПЛАКАТ №2; ПЛАКАТ №3; ПЛАКАТ №4; ПЛАКАТ №5; ПЛАКАТ №6; ПЛАКАТ №7; ПЛАКАТ №8; ПЛАКАТ №9; ПЛАКАТ №10; ВІЗУАЛІЗАЦІЯ В МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ.

6. Консультанти по проекту, із зазначенням розділів проекту, що стосуються їх

7. Дата видання завдання: **2 лютого 2026 року**

Керівник проекту доцент кафедри «ДЗД» _____ **ІВАНОВА Н.**

Завдання прийняла до виконання _____ **БУЛАХ К.**

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів проєкту	Термін виконання
1.	Затвердження теми дипломного проєкту	2 лютого 2026 р.
2.	Маркетингові дослідження, збір інформації, та її аналіз	03.02. – 16.02.26
3.	Написання першої частини пояснювальної записки, та її затвердження	17.02. – 05.03.26
4.	Кафедральний перегляд 1-го етапу дипломного проєктування: збір та систематизація інформаційного матеріалу. Формування проєктної концепції. затвердження принципового напрямку дизайн-розробки та 1-ї частини пояснювальної записки	6 березня 2026 р.
5.	Розробка основного напрямку концепції, та її затвердження	07.03. – 24.03.26
6.	Розробка принципового дизайнерського рішення	07.03. – 02.04.26
7.	Написання другої частини пояснювальної записки, та її затвердження	07.03. – 02.04.26
8.	Кафедральний перегляд 2-го етапу дипломного проєктування: обґрунтування проєктної концепції, затвердження принципового дизайнерського рішення та об'єму дипломних матеріалів, та 2-ї частини пояснювальної записки	3 квітня 2026 р.
9.	Розробка дизайнерського рішення, побудова 3D-моделі	04.04. – 19.04.26
10.	Проробка художньо-пластичної, конструктивно-технологічної та ергономічної форми об'єкту	20.04. – 30.04.26
11.	Кафедральний перегляд 3-го етапу дипломного проєктування: оцінка рівня художньо-пластичної, конструктивно-технологічної та ергономічної проробки форми, об'єктів візуальних комунікацій та мультимедійного дизайну	1 травня 2026 р.
12.	Корегування 3D-моделі у частині нюансної проробки елементів, поверхонь та конструктивних вузлів виробу.	02.05. – 07.05.26
13.	Написання третьої частини пояснювальної записки, та її затвердження	08.05. – 14.05.26
14.	Кафедральний перегляд 4-го етапу дипломного проєктування: звіт з переддипломної практики. Нюансна проробка елементів, конструктивних вузлів виробу, об'єктів візуальних комунікацій та мультимедійного дизайну; кольорово-фактурне рішення	15 травня 2026 р.
15.	Виконання демонстраційного макета	16.05. – 31.05.26
16.	Розробка ескізу графічної частини дипломного проєкту (М 1:10)	16.05. – 31.05.26
17.	Закінчення роботи з усіма складовими дипломного проєкту бакалавра	16.05. – 31.05.26
18.	Кафедральний перегляд 5-го етапу дипломного проєктування: затвердження ескізу демонстраційної проєктної графіки, макетної частини та повного складу пояснювальної записки. Допуск до захисту дипломного проєкту	01 червня 2026 р.
19.	Підготовка компонентів (рендерів та креслень) графіки, завантаження файлів в групи захисту у Teams.	02.06. – 21.06.26
20.	Захист дипломних проєктів бакалаврів	24 - 26. 06. 2026

Студент - дипломник _____

БУЛАХ І.

Керівник проєкту доцент кафедри «Д3D» _____

ІВАНОВА В.

ВСТУП

Плакат як засіб вираження – плакати були і продовжують залишатися простим і ефективним засобом для художників, що дає змогу передавати свої послання через візуальні форми. Конструктивізм відкрив нову еру для графічного дизайну, перетворивши плакат на простір експерименту з формою, кольором і динамікою, де кожна деталь працює на ідею. Він упровадив художні принципи в повсякденну візуальну культуру, роблячи плакат водночас інструментом комунікації та повноцінним твором мистецтва.

Конструктивізм був одним із найвпливовіших рухів сучасного мистецтва ХХ століття. Його естетичні витoki тісно пов'язані з такими мистецькими течіями, як супрематизм, кубізм, футуризм і дадаїзм. В основі конструктивізму лежала ідея того, що до створення мистецтва слід підходити як до процесу інтелектуального «конструювання», звідки й походить сама назва «конструктивізм». У цей період досягнення в галузі математики та науки, зокрема праці Альберта Ейнштейна, суттєво вплинули на художнє мислення, продемонструвавши нові уявлення про простір і час; завдяки цим знанням митці почали створювати менш традиційні та реалістичні художні моделі, набуваючи дедалі більш авангардного, абстрактного й футуристичного характеру у своїй естетиці та методах.

МЕТА, ЗАВДАННЯ ТА ОБ'ЄКТ ПРОЄКТУ

Об'єктом дослідження є серія з десяти постерів, кожен із яких репрезентує окрему концептуальну ідею. Одним із ключових завдань у процесі реалізації проєкту є забезпечення чіткого візуального втілення смислового посилу кожного плаката засобами стилістики конструктивізму.

1. Плакат з портретом Василя Дмитровича Єрмилова;
- 2-3-4. Омаж трьох різних робіт Василя Єрмилова.
- 5-6-7. Архітектура Харкова у стилі Конструктивізм (Держпром, Палац культури залізничників, Головна Поштамт)
8. Плакат шрифтовий – композиція з основним написом: Харківський конструктивізм;
9. Плакат, присвячень: Перша відкрита міжнародна дизайн-акція «КОНСТРУКТИВІЗМ. ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ. 3D»
10. Плакат, присвячень: Друга відкрита міжнародна дизайн-акція «КОНСТРУКТИВІЗМ. ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ. 3D»

Більшість плакатів серії присвячено творчому життю Василя Дмитровича Єрмилова, якого по праву вважають лідером української школи конструктивізму та ключовою постаттю національного авангарду.

Світ Єрмилова був урівноваженим, геометричним і гармонійним із сакральними координатами вертикалей і горизонталей. Інтерпретуючи різні об'єкти, поверхні та фактури, він змушує нас замислитися над тим, як сприймати «річ як річ». Кожна композиція Єрмилова є міцною й матеріальною, але водночас – річчю в собі. Раптом знайоме відкриває вимір водночас метафізичний і загадковий, який ми змушені прийняти, навіть якщо він лежить поза межами нашого розуміння.

Три плакати із серії також будуть присвячені трьом відомим архітектурним спорудам: Держпром (м. Харків), 1925–1929 рр., Палац культури залізничників (м. Харків), 1928–1932 рр., Центральне поштове відділення (м. Харків) 1927–1929 рр.

РОЗДІЛ 1. ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ АНАЛОГІВ І ПРОТОТИПІВ В КОНТЕКСТІ ПРОЄКТНОЇ СИТУАЦІЇ

1.1. Історія Конструктивізму

Радикалізм принципово відрізняв конструктивізм від його сучасників. Там, де De Stijl прагнув універсальної гармонії в геометричній абстракції, конструктивізм поставив геометрію на службу продуктивній ефективності. Там, де Баухауз намагався примирити мистецтво й індустрію, конструктивізм просто й беззастережно скасував розмежування між ними. Ця крайня позиція відображала революційний контекст: йшлося не про реформування мистецтва, а про перетворення його на інструмент соціального конструювання. «Художник створює новий символ за допомогою свого пензля. Цей символ не є впізнаваною формою чогось уже завершеного, вже створеного, вже наявного у світі – це символ нового світу, який будується і який існує завдяки людям». – Ель Лисицький [7].

Конструктивізм був найвпливовішим модерністським художнім рухом ХХ століття. Маючи свої естетичні корені, міцно закріплені в русі супрематизму, він, однак, замість використання традиційної художньої композиції для створення творів і об'єктів, замінив її конструюванням – звідси й назва «конструктивізм». У цей час у світі досягнення в математиці та науці, зокрема роботи Ейнштейна, сколихнули художній світ, продемонструвавши, як функціонують простір і час; володіючи цими знаннями, митці створювали менш традиційні й реалістичні сценарії в мистецтві й, своєю чергою, ставали більш авангардними, абстрактними та футуристичними у своєму підході та естетиці [11].

Звільнені від старого романтичного уявлення про прив'язаність до студії та мольберта, художники-конструктивісти відродилися як техніки та/або інженери, які, подібно до науковців, шукали розв'язання сучасних проблем. На початку 1920-х років мистецтво конструктивізму еволюціонувало, пристосувавшись до ідеї продуктивізму, що взяла естетичні

принципи конструктивізму й застосувала їх до «повсякденного» мистецтва, такого як фотографія, мода, графічний і текстильний дизайн, кіно та театр. Проте вже на початку 1930-х років радянський авангард грубо зіткнувся з новим режимом, який прагнув утвердити більш зрозумілий стиль соціалістичного реалізму.

Ключові ідеї та досягнення:

– Спільною метою засновників конструктивізму було створення творів мистецтва та будівель із використанням сучасних матеріалів і дизайнів, які мали б пробудити пролетаріат до усвідомлення імперіалістичних класових поділів та інших буржуазних нерівностей.

– Конструктивізм тісно пов'язався з ідеєю агітпропу (агітаційної пропаганди), що стосувалася творів мистецтва, спрямованих на навчання. Завдяки використанню композицій із базових індустриальних геометричних форм і кольорів новий художній напрям репрезентувався новими мовами індустрії та модерності.

– Після еволюції в продуктивізм конструктивістське мистецтво почало пропагувати ідею того, що індустриальне виробництво має безпосередньо відповідати потребам пролетаріату. Не відмовляючись від прихильності до базових геометричних форм і кольорів, продуктивісти відійшли від абстракції та залучилися до дизайнерських практик, зокрема проектування меблів, кераміки, текстильного дизайну, графічного дизайну й реклами, а також театральної сценографії.

– Конструктивістське мистецтво часто мало на меті продемонструвати, як поводяться матеріали, і перевірити, наприклад, властивості таких матеріалів, як дерево, скло та метал. Форма твору визначалася його матеріалами, а не традиційною художньою практикою, за якої митець перетворює вихідний матеріал на щось інше (і, можливо, «красиве»). Такі дослідження часто мали цінність самі по собі. Для багатьох конструктивістів це означало відданість принципу «правди матеріалів», тобто переконанню, що матеріали слід використовувати виключно відповідно до їхніх

властивостей і таким чином, щоб наочно демонструвати способи їхнього застосування.

«Ми вважаємо, що основоположною рисою нинішньої епохи є триумф творчого методу... Будь-який організований твір – чи то будинок, вірш або картина – є об'єктом, спрямованим на досягнення певної мети, яка покликана не відвернути людей від життя, а спонукати їх зробити свій внесок в його організацію». – Ель Лисицький, Ілля Еренбург [7].

Термін «конструктивне мистецтво» вперше був уведений Казимиром Малевичем, засновником супрематизму. Супрематизм – це авангардний мистецький рух, заснований у 1915 році. Термін, що походить від латинського слова зі значенням «поза матеріальним», означає радикальний відхід від традиційних форм мистецтва, підкреслюючи чисте художнє відчуття над репрезентативною точністю. Характеризований своєю необ'єктивною та геометрично абстрактною стилістикою, супрематизм найбільш відомий своїми знаковими кольоровими квадратами, прямокутниками та колами, розміщеними на світлих фонах. Рух еволюціонував із кубо-футуризму. Як зазначав Малевич: «Під супрематизмом я розумію першорядність чистого відчуття в творчому мистецтві. Для супрематиста візуальні явища об'єктивного світу самі по собі є беззмістовними; значущим є відчуття як таке, цілком незалежно від середовища, в якому воно викликається» [7].

Ключові ідеї та досягнення супрематизму:

– Супрематизм зосереджувався на застосуванні елементарних геометричних форм, таких як квадрат, хрест і коло. Супрематисти також досліджували ідею неевклідової геометрії; тобто практики, що «кидає виклик логіці», створюючи ілюзію фіксованих геометричних форм, які плавають або рухаються в просторі. Спрощення форми та кольору в межах цього руху виявилось впливовим, особливо завдяки зусиллям відомого учня Малевича Еля Лисицького, у розвитку пізніших авангардних течій, зокрема конструктивізму, Баухаузу та школи De Stijl.

– Супрематисти перебували в пошуках точки, в якій абстрактне мистецтво могло бути зведене до своєї найфундаментальнішої форми – того, що Малевич називав «нульовим ступенем» мистецтва архітектуру [12]. «Нульовий ступінь» був репрезентований його (не)відомими картинами «Чорний квадрат» та «Біле на білому». Їхній наголос на зведених до мінімуму геометричних формах також спонукав глядачів замислюватися над фактурою пофарбованої поверхні. Це також стало визначальною рисою супрематистського проекту.

Плакат як засіб вираження – плакати були (і досі є) простим та ефективним медіумом, що дозволяв художникам доносити свої меседжі та будувати й зміцнювати соціалістичне суспільство; митці обирали різні методи виробництва, такі як сатиричні карикатури, техніки фотомонтажу та колажування, для створення своїх робіт. Колажний стиль був ефективним, оскільки дозволяв використовувати фотомонтаж і ранній графічний дизайн з погляду композиції та використання шрифту.

Майже всі плакати у конструктивізмі мають послідовний стиль, а саме: сміливе використання червоного та чорного кольорів, чорно-білу фотографію/фотомонтаж і колажі фото на фото, фото на шрифт і шрифт на шрифт. Усе це має раннє модерністське відчуття завдяки використанню гротескного (і кириличного) шрифту, прямих вертикальних/горизонтальних ліній та діагональних кутів.

З усіх конструктивістів, мабуть, саме Лисицький підтримував найтісніші зв'язки із супрематизмом. Його майже вважають конструктивістським художником завдяки його унікальному стилю простих геометричних форм і абстрактних композицій з використанням базового кольору. Він умів кидати виклик усталеним художнім конвенціям, поєднуючи архітектуру та площинні форми. Його творчість охоплювала образотворче мистецтво, графічний дизайн, типографіку, фотографію та архітектуру і з її дещо модерністськими ідеалами глибоко вплинула на пізніше модерне мистецтво, зокрема на ранніх митців De Stijl та Баухаузу.

Про свою серію «Пруни» він говорив, що вона існує «на станції, де відбувається перехід від живопису до архітектури» (Рис.1.1). Ці роботи поєднували базові форми та зміщені осі, що призводило до множинних перспектив і захопливих лініях. Ці твори можна вважати фундаментальними для розвитку модерної абстрактної образності та значним впливом на виразно індустріальну модерну архітектуру [13].

Український художник-авангардист, живописець і дизайнер, активний та помітний учасник різних новітніх мистецьких течій і угруповань 1910–1920-х років ХХ століття. В історії мистецтва Василя Єрмилова часто називають «українським Пікассо». Він був автором і дизайнером таких на той час новаторських проєктів, як книжкові та агітаційні вагони, збірні кіоски й рекламні стенди. Він написав багато станкових живописних робіт у жанрах пейзажу та портрета, а також оформлював обкладинки авангардних журналів і книжок.

Але Єрмилова можна назвати не лише конструктивістом, а й засновником мінімалізму. Йому було достатньо лише контуру кола або прямого кута, щоб у ясний і простий спосіб встановити співвідношення між нашим людським світом і космосом, пом'якшене, однак, інтуїцією. Поліщук зазначав: «Точні розрахунки Єрмилова постійно зіштовхуються з поетичними вибухами» архітектуру [12]. Цей синтез інтуїції, чуттєвості та розуму наближає Єрмилова до його художнього ідеалу – архітектонічної та просторової цілісності, ніби він наводить лад водночас у людському бутті та в нашому баченні матеріального світу. Він встановлював такі співвідношення, за допомогою яких ми можемо знову віднайти гармонію. Ці якості можна виявити в «Композиції № 3» (1923, Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк) (Рис.1.2). Широка дерев'яна рама тут також є частиною композиції, тоді як плинні волокна деревної текстури створюють м'який ритм, підкреслюючи чистоту білої площини, яка, своєю чергою, набуває космічного резонансу. Чистота цієї композиції з дерева, латуні, олії та лаку є

співмірною з феноменологічною редукцією Гуссерля у філософії, адже тут відбувається діалог із предметом як таким.

Для Єрмилова масштаб не мав особливого значення – адже він завжди виконував своє завдання (чи то велике, чи мале) у монументальній манері. Наприклад, він спроектував рекламну платформу для виставки «10 років Жовтня» у натуральну величину й з реальних матеріалів, яка згодом стала кульмінаційним елементом на обкладинці ювілейного випуску журналу *New Art*. Вирішальним було те, як Єрмилов використовував різні матеріали й фактури або як він грав із площинністю паперу чи відкритим простором міської площі, тобто те, як він розв’язував ці формальні завдання. Єрмилов узагальнив свою програму в пораді, яку дав одному зі своїх учнів у 1924 році: «Не намагайся зробити надто багато водночас! Зосередься на формі, лінії, кольорі. Тема, тобто літературна частина, прийде пізніше» [12].

Конструктивізм Єрмилова яскраво представлений у його графічних роботах. У 1920-х роках він активно займався оформленням книжок, передусім обкладинок, надаючи типографічним знакам монументального звучання, подібного до афіші (Рис. 1.3). Він застосовував принципи кубофутуризму, конструктивізму та супрематизму в книжковому дизайні, тим самим наближаючи мистецтво авангарду (яке Х. Ортега-і-Гассет визначав як “за своєю суттю непопулярне”) до широких мас.

У 1929 році Єрмилов створив кілька композицій, у яких використав відчутні предмети, такі як ніж, коробка сірників або тарілка й шматок хліба, причому два останні були виконані з дерева (Рис.1.4). Ці об’єкти вражають своєю простотою, нашттовхуючи на фундаментальне запитання Мартіна Гайдеггера: «Речі, близькі до нас, ми зазвичай називаємо об’єктами. Але що ж таке об’єкт?» [12]. Світ речей Єрмилова живе власним життям – синтетичним і водночас природним, адже в цих композиціях він поєднує дві реальності: повсякденну та сутнісну, вічну. Використовуючи редімейди, він створював роботи, що виглядали супрематистськими, однак не відкидав “світ м’яса й кісток” (за висловом Малевича); навпаки, він включав предмет

«таким, яким він є», вибудовуючи межу між власним сприйняттям і філософією Малевича [12]. Іншими словами, Єрмилов створював матеріальні абстракції.

З погляду прихильників конструктивізму, цей напрям відповідав ідеї демократизації мистецтва: «Робітники... хочуть відчувати й усвідомлювати елементи свого сприйняття – машини, виробництво, індустрію – через закони творчої праці та в художній формі» [12]. І справді, артефакти Єрмилова вражають своєю тілесністю, матеріальністю й “плоттю”, адже він репрезентував видимий світ. Він аналітично трансформувалася реальність, збирав абстрактні “експериментальні композиції”, створював нові об’єкти, що входили в оселі, клуби, на вулиці, у простір і на залізниці; його приваблювали блиск металу, прозорість скла та волокниста структура дерев’яної поверхні.

Єрмилов вибудовував універсальний порядок із матеріалів, якими розпоряджався. Він утверджував цінність звичайного, виявляючи фундаментальні, архітектонічні принципи повсякденних предметів – їхню простоту та автентичність. Створюючи живописну композицію, таку як «Коробка сірників» (1922), Єрмилов підходив до реальності як до чогось цілком конкретного, але, роблячи знайоме незнайомим, він водночас пробуджував нашу інтуїцію й нагадував, що під кожним об’єктом прихована невідома якість самої матерії – її плоть і структура.

Але Єрмилов не був ані філософом, ані теоретиком і, за словами Поліщука, не мав наміру революціонізувати закони форми чи формулювати будь-яку філософську або естетичну систему, адже «він був практичною людиною і “мислив” передусім руками» [12]. Справді, Єрмилов цінував прості й стійкі взаємини з феноменальним світом, але в цій цінності його також приваблювала гармонія речей і те, що Гайдеггер визначав як «миска і стіл, міст і плуг» [12]. Речі, близькі й дорогі, дарують відчуття впевненості та підтримки, стабільності серед плутанини суперечливих явищ.

Світ Єрмилова був урівноваженим, геометричним і гармонійним із сакральними координатами вертикалей і горизонталей. Інтерпретуючи різні об'єкти, поверхні та фактури, він змушує нас замислитися над тим, як сприймати «річ як річ» (за визначенням Гайдегера) [12]. Кожна композиція Єрмилова є міцною й матеріальною, але водночас – річчю в собі. Раптом знайоме відкриває вимір водночас метафізичний і загадковий, який ми змушені прийняти, навіть якщо він лежить поза межами нашого розуміння.

Після революційний розвиток мистецтва в Харкові часто називають «періодом Єрмилова» – його по праву вважають лідером української школи конструктивізму та ключовою постаттю національного авангарду [12]. Твори майстра, окрім провідних українських і російських музеїв сучасного мистецтва, зберігаються в галереях і музеях США, Німеччини, Франції та користуються попитом на міжнародних аукціонах. У Харкові в 2012 році було відкрито перший центр сучасного мистецтва, названий на честь новаторського художника – «Єрмилов Центр» [12].

Найважливішою віхою історія харківського конструктивізму, крім спадщини графічного дизайну, була архітектура.

Головним трендом теорії і практики світової архітектури 1920-х – 1930-х років була орієнтація на функціональність, лаконізм, мінімалізм архітектурних рішень. Функціоналізм і раціоналізм стали провідними напрямками в архітектурі та містобудуванні початку ХХ століття. Саме на них орієнтувалися прогресивні українські архітектори. І саме ці напрями за теоретичними засадами і стилістичними рисами максимально близькі до конструктивізму. Значний вплив на конструктивістську архітектуру мали не лише функціоналізм і раціоналізм, а й інші стилістичні напрями, що формувалися і розвивалися в межах модернізму на початку ХХ століття. Так, наприклад, підкреслені геометричні й лінійні форми пов'язують конструктивізм з кубізмом. Ідея дискримінації минулого і будівництво нового майбутнього зближує конструктивізм з футуризмом. Тому саме в такому контексті, як складова загальносвітового модерністського

архітектурного руху початку ХХ століття, має досліджувати конструктивізм в Україні 1920-х – 1930-х років [9].

Конструктивізм був визначним явищем в архітектурі України 1920-х – початку 1930-х років. Синергія творчого пошуку провідних архітекторів та існуючих суспільно-політичних умов призвели до утворення нового яскравого архітектурного стилю. Конструктивізм як стиль дозволяв архітекторам проектувати і зводити будівлі, які відповідали загальносвітовим архітектурним тенденціям, експериментувати з новими технологіями і матеріалами.

Харків у двадцятих роках ХХ століття був не лише столицею України, а й столицею конструктивізму. Саме тут український конструктивізм досяг найбільшого розквіту і розмаху. В центральній частині міста був сформований грандіозний ансамбль площі Дзержинського (зараз площа Свободи, проєкт 1924 р., архітектор В.К. Троценко), де в стилі конструктивізму була зведена не лише будівля Державного будинку промисловості (Держпрому), а й інша периметральна забудова (Рис.1.5).

Від середини 1930-х років нові будівлі у стилі конструктивізму в Харкові й інших містах сходу, центру, і півдня України більше не будувалися. Період розквіту конструктивізму як архітектурного стилю чи творчого методу був надзвичайно коротким, проте, навіть за цей період він охопив значну номенклатуру архітектурних об'єктів житлового, громадського і промислового призначення.

Від середини 1930-х років нові будівлі у стилі конструктивізму в Харкові й інших містах сходу, центру, і півдня України більше не будувалися. Період розквіту конструктивізму як архітектурного стилю чи творчого методу був надзвичайно коротким, проте, навіть за цей період він охопив значну номенклатуру архітектурних об'єктів житлового, громадського і промислового призначення.

Архітектори-конструктивісти, так само, як раціоналісти й функціоналісти, прагнули скасувати створену історичними стилями симетрію та традиційну

композицію в архітектурі за допомогою чогось більш індустріального та створеного людиною. Спільною базовою теоретичною основою конструктивізму, функціоналізму і раціоналізму є ідея сприйняття архітектури і мистецтва як процесу інтелектуального конструювання [10].

«Ми говоримо про конкретний, а не про абстрактний живопис, тому що немає нічого більш конкретного, більш реального, ніж лінія, колір, поверхня». – Тео ван Дусбург [7]. Упродовж 2017 року всесвітньо відомий нідерландський мистецький рух De Stijl відзначав 100 років від свого заснування у 1917 році, головним чином Тео ван Дусбургом, Пітом Мондріаном і Бартом ван дер Леком, до яких пізніше приєдналися Герріт Рітвельд і Вілмос Гусар. Назва De Stijl використовується для позначення корпусу робіт, створених із 1917 року до середини ХХ століття.

Нідерландський рух De Stijl став однією з ключових конструктивних традицій Європи. Хоча його представники не називали себе конструктивістами, їхнє прагнення до універсальної абстрактної системи форми й кольору справило фундаментальний вплив на розвиток графічного дизайну, типографіки та архітектури ХХ століття.

Учасники руху De Stijl прагнули переосмислити саме поняття мистецтва на початку ХХ століття. Вони хотіли звести його до основ і надати новий набір правил, відкинувши й водночас відреагувавши на декоративну надмірність ар-деко, ар-нуво/югендстилю та руху «Мистецтва і ремесла». Головні принципи руху зосереджувалися на абстрактному, очищеному образі з використанням найелементарніших візуальних засобів – редукції до простих геометричних форм і основних кольорів (Рис.1.6). Етос De Stijl виходив за межі суто естетики; він ніс глибше соціальне послання, усуваючи індивідуальність художника на користь чітких і точних універсальних гармоній – митці De Stijl приймали ідею майбутньої утопії. Їхня естетика прагнула усунути хибні розмежування між так званим «високим мистецтвом», «прикладним мистецтвом» (графічним і предметним дизайном) та архітектурою.

Митці De Stijl застосовували свої принципи й відповідну естетику переважно в живописі, але цим не обмежувалися: вони використовували ці засади в промисловому дизайні, графічному мистецтві й дизайні, типографіці, літературі, музиці, інтер'єрному та предметному дизайні й архітектурі. Таке поширення на різні сфери було частково зумовлене становленням Міжнародного стилю, що надихнув таких діячів, як Ле Корбюзьє, Німецький Веркбунд, а згодом і Баухауз; кожен із них так само прагнув змінити суспільство не меншою мірою, ніж формувати нову естетику. Не буде помилкою сказати, що De Stijl справив потужний вплив на сучасне мистецтво, дизайн і архітектуру протягом усього ХХ століття й продовжує впливати у ХХІ столітті, зокрема через діяльність визначних постатей світового мистецтва [8].

«Якщо сучасне мистецтво любить машини, технології та організацію, якщо воно прагне точності й відкидає все розпливчате та мрійливе, це передбачає інстинктивне несприйняття хаосу й прагнення знайти форму, що відповідає нашому часу». – Оскар Шлеммер [7].

Німеччина стала першою країною, де конструктивізм був системно сприйнятий, переосмислений і перетворений на міжнародну мову дизайну – значною мірою завдяки Баухаузу та діяльності Еля Лисицького. Баухауз, безперечно, був найвпливовішою модерністською мистецькою школою ХХ століття (Рис.1.7). Його підхід до навчання, а також до взаємин між мистецтвом, суспільством і технологіями справив значний вплив як у Європі, так і в Сполучених Штатах задовго після його закриття у 1933 році. Баухауз зазнав впливу художніх напрямів ХІХ та початку ХХ століття, таких як рух «Мистецтва і ремесла», а також ар-нуво та його численних міжнародних втілень, зокрема югендстилю та Віденської сецесії. Усі ці рухи прагнули знівелювати відмінність між образотворчим і прикладним мистецтвом та знову поєднати творчість і виробництво; їхня спадщина відобразилася в романтичному середньовіччі етосу Баухаузу в його ранні роки, коли школа формувала себе як своєрідну гільдію ремісників. Однак до середини 1920-х

років це бачення поступилося місцем акценту на об'єднанні мистецтва та промислового дизайну, і саме це стало підґрунтям найоригінальніших і найважливіших досягнень Баухаузу. Школа також відома своїм надзвичайним викладацьким складом, який згодом очолив розвиток модерного мистецтва – і модерного мислення – по всій Європі та в Сполучених Штатах.

Витоки Баухаузу сягають кінця XIX століття – часу тривоги щодо бездушності модерного виробництва та страхів втрати мистецтвом своєї соціальної значущості. Баухауз прагнув знову поєднати образотворче мистецтво й функціональний дизайн, створюючи практичні об'єкти з душею художніх творів.

Хоча Баухауз відмовився від багатьох аспектів традиційної освіти в галузі образотворчого мистецтва, він був глибоко зосереджений на інтелектуальних і теоретичних підходах до свого предмета. Різні аспекти художньої та дизайнерської педагогіки були об'єднані, а ієрархію мистецтв, що існувала з часів Ренесансу, було зрівняно: прикладні ремесла – архітектура й інтер'єрний дизайн, текстиль і деревообробка – були поставлені на один рівень з образотворчими мистецтвами, такими як скульптура та живопис.

З огляду на однаковий акцент, який робився як на образотворчому мистецтві, так і на функціональному ремеслі, не дивно, що багато з найвпливовіших і найтриваліших досягнень Баухаузу виникли в галузях, відмінних від живопису й скульптури. Дизайни меблів і побутових предметів Марселя Бройєра, Маріанни Брандт та інших проклали шлях до стильного мінімалізму 1950–1960-х років, тоді як такі архітектори, як Вальтер Гропіус і Людвіг Міс ван дер Роє, були визнані попередниками подібно вишуканого Міжнародного стилю, який і донині має велике значення в архітектурі.

Акцент на експерименті та розв'язанні проблем, що характеризував підхід Баухаузу до навчання, виявився надзвичайно впливовим для сучасної художньої освіти. Він призвів до переосмислення “образотворчих мистецтв”

як “візуальних мистецтв” і до нового розуміння художнього процесу як ближчого до дослідницької науки, ніж до гуманітарних дисциплін, таких як література чи історія.

Ян Чіхольд – головний теоретик нової типографіки. Чіхольд стверджував, що був одним із найпотужніших впливів на типографіку ХХ століття. Мало хто наважився б заперечувати це твердження. Син майстра вивісок і навчений каліграфії, Чіхольд почав працювати з типографікою з дуже раннього віку. Вирісши в Німеччині, він тісно співпрацював із Паулем Реннером (який створив шрифт Futura).

Коли Чіхольд написав «Die Neue Typographie», він сформулював правила стандартизації практик, пов’язаних із використанням сучасного шрифту (Рис.1.8). Він засуджував усі гарнітури, окрім шрифтів без зарубок, виступав за стандартизовані формати паперу та визначив настанови щодо побудови типографічної ієрархії при використанні шрифту в дизайні.

Він провів частину своєї кар’єри в Penguin Books, і саме там розробив стандартизовану практику створення обкладинок для всіх книг, що видавалися Penguin. Особисто він курирував розробку понад 500 книг у період 1947–1949 років. Кожен етап його кар’єри залишив тривалий вплив на те, як дизайнери мислять і використовують типографіку, і цей вплив зберігатиметься й у майбутньому.

«Хороший дизайн – це якомога менше дизайну». – Йозеф Мюллер-Брокманн [7]. Міжнародний типографічний стиль, також відомий як швейцарський стиль, здійснив революцію в графічному дизайні, зробивши акцент на ясності, точності та об’єктивності. Його мінімалістичний підхід і сіткові макети стали основою сучасної візуальної комунікації. Міжнародний типографічний стиль був не просто естетичним рухом, а відповіддю на вимоги сучасного світу щодо ефективності та універсальності в комунікації. Підкреслюючи простоту й точність, він долав культурні та мовні бар’єри, створюючи дизайни, які були водночас функціональними й позачасовими.

Швейцарська школа графічного дизайну сформувалася у 1940–1950-х роках як прямий спадкоємець європейського модернізму та конструктивізму, успадкувавши його ключові принципи – раціональність, структурність і пріоритет функції над формою. Звільнившись від ідеологічного та політичного контексту, конструктивістські ідеї у Швейцарії були систематизовані та перетворені на універсальну міжнародну мову візуальної комунікації.

Як і більшість графічних дизайнерів, яких можна зарахувати до Міжнародного швейцарського стилю, Йозеф Мюллер-Брокманн зазнав впливу ідей кількох різних дизайнерських і мистецьких рухів, зокрема конструктивізму, De Stijl, супрематизму та Баухаузу. Його, ймовірно, можна вважати найвідомішим швейцарським дизайнером, а його ім'я – одним із найупізнаваніших, коли йдеться про цей період. Він народився і виріс у Швейцарії, а у віці 43 років став викладачем Цюрихської школи мистецтв і ремесел.

Мабуть, його найвизначальніша робота була виконана для ратуші Цюриха у вигляді постерів для театральних постановок (Рис.1.9). Він опублікував кілька книжок, зокрема *The Graphic Artist and His Problems* та *Grid Systems in Graphic Design*. Ці видання пропонують поглиблений аналіз його робочих методів і філософії та слугують чудовою основою для молодих графічних дизайнерів, які прагнуть глибше зрозуміти професію. Більшу частину свого життя він присвятив роботі та викладанню, продовжуючи активну діяльність навіть на початку 1990-х років, коли подорожував США та Канадою з лекціями про свою творчість.

Конструктивізм, що виник як художній і соціальний експеримент початку ХХ століття, з часом вийшов за межі конкретного стилю, епохи та географічного контексту. Пройшовши шлях від авангардних утопій до системного проектування, він сформував основи сучасної візуальної мови, у якій форма підпорядкована функції, а композиція вибудовується на логіці, структурі та ясності.

Сучасні дизайнери й надалі використовують конструктивістську спадщину, адаптуючи її до нових технологій і середовищ, де структура, модульність і функціональність стають відповіддю на складність візуального світу. Сьогодні конструктивізм існує як метод проєктування, що лежить в основі графічного дизайну, типографіки, айдентики та цифрових інтерфейсів.

1.2. Опис Конкурсу

Замовником є El Ecuador Poster Bienal® – міжнародний конкурс і захід, зосереджений на культурних, соціальних, академічних та професійних цінностях (Рис1.10).

Кожні два роки Еквадорська бієнале плаката відзначає найкреативніші роботи у світі. Міжнародне журі, що складається з ікон дизайну, проводить ретельний відбір, обираючи найкращі роботи, що представляють цінності постійного розвитку галузі. В рамках El Ecuador Poster Bienal® проводиться Міжнародний конгрес візуальних комунікацій, який включає серію виставок, лекцій та семінарів. Еквадорська бієнале плаката старанно працює над тим, щоб вшанувати видатних професіоналів у галузі дизайну та надати новим поколінням творчих людей можливість продемонструвати свій талант світовій аудиторії та розпочати свою професійну кар'єру. Студенти-дизайнери, графічні дизайнери, архітектори, художники, фотографи та фахівці з візуальних комунікацій загалом, незалежно від віку чи національності, можуть взяти участь з постерами, створеними в період з 25 серпня 2025 року по 17 серпня 2026 року.

Категорії:

Категорія А: Рекламні плакати.

Категорія В: Соціальні, культурні та політичні плакати.

Категорія С: Студентські плакати (люди, які навчаються на момент подання).

Категорія D: Анімовані плакати (завантажте лише файл JPG та обов'язково завантажте анімований плакат до Artivive).

Категорія E: Бачення миру – плакати, пов’язані з миром та єдністю в Еквадорі (категорія лише для Еквадору).

El Ecuador Poster Bienal® народилася з мрії Крістофера Скотта та Сантьяго Гомеса у 2015 році – створити платформу для просування еквадорського дизайну на міжнародній арені. Після цього вони розпочали роботу над формуванням журі, до складу якого увійшли ікони дизайну, зокрема Джессіка Волш, Лекс Древінські, Штефан Бунді, Люба Лукова та інші. Після великої кількості роботи були створені партнерства з різними національними та міжнародними організаціями. Зрештою, у вересні 2015 року було оголошено відкритий прийом плакатів, який отримав надзвичайно теплий відгук від публіки. Загалом було отримано 9 620 плакатів із 84 країн світу.

Наприкінці вересня 2016 року відбулося відкриття першого видання Еквадорської бієнале плаката, що включало виставки, конференції та воркшопи за участі легенд сучасного дизайну, таких як Ендрю Льюїс, Маріо Фуентес, Жан Бенуа-Леві, Річард Даблдей та Хав’єр Перес. Під час церемонії відкриття в Культурному центрі Папського католицького університету Еквадору в Кіто було представлено майже тисячу плакатів, серед яких – роботи Мілтона Глейзера, Пітера Банкова, Міхала Баторі, Еріка Брехбюля, а також знаменитий плакат Че Гевари авторства Джима Фіцпатріка. Після цього успіху команда Еквадорської бієнале плаката вирішила, що виставка заслуговує на представлення в інших містах Еквадору та по всьому світу. У результаті експозиція відбулася у п’яти різних локаціях в Еквадорі. Крім того, завдяки Анні Клос (Retroavanguardia) стало можливим проведення пост-виставки Еквадорської бієнале плаката в Любіні та у «місті плакатів» Варшаві, Польща. El Ecuador Poster Bienal® прагне стати однією з найважливіших подій у сфері дизайну та візуальної комунікації в Латинській Америці та світі, впливаючи на суспільство й змінюючи наше сприйняття речей, які ми бачимо.

РОЗДІЛ 2. РЕЗУЛЬТАТИ МАРКЕТИНГОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ, ПОЛІГРАФІЧНІ ВИМОГИ ДО ОБ'ЄКТА ПРОЄКТУВАННЯ

2.1. Візуально-композиційні прийоми конструктивізму

Для глибокого розуміння специфіки конструктивізму в графічному дизайні необхідно розглянути його ключові візуальні та композиційні особливості. Саме через сукупність формальних прийомів і виражальних засобів цей напрям сформував нову мову візуальної комунікації, орієнтовану на функціональність, ясність і вплив на масову аудиторію.

До таких характеристик належать певні принципи побудови композиції, роботи з кольором, типографікою та зображенням. Розгляд цих елементів дає змогу виявити, яким чином конструктивізм досягав своєї виразності і чому його візуальні рішення залишаються актуальними в дизайнерській практиці донині.

Одним із ключових прийомів конструктивізму поряд із використанням тексту та грою з контекстами є постсупрематична редукція. Казимир Малевич теоретично осмислив редукцію як новий художній метод і реалізував її на практиці як живописну стратегію. Саме він продемонстрував граничний рівень редукції, на який здатен живопис – «Чорний квадрат».

Оскільки супрематизм є попередником конструктивізму, важливо окреслити його основні принципи та філософію. Відмінність супрематизму від попередньої живописної традиції полягала в розриві з зображенням предметного світу, у переході до безпредметності. Індустріалізм стирав обличчя речі, а художники – саму річ, практикуючи “безпредметну любов до живопису”, за висловом Василя Кандинського. Супрематизм ґрунтувався на зображенні кольорових площин, що мають форму найпростіших геометричних фігур: прямої лінії, квадрата, кола та прямокутника (Рис.2.1). Малевич визначав завдання супрематизму як «конструювання площин, вільних від взаємозв'язків як кольору, так і форми, тобто чисто структурних – по суті трансцендентальних – принципів або ідей, що осмислюються як

збереження знака» [7]. Він створював систему знаків, за допомогою якої можна здійснювати абстрактні висловлювання.

Мистецтвознавці зіставляють цю систему з філософською системою Едмунда Гуссерля – феноменологією. Гуссерль називав «феноменологічною редукцією» спостереження за роботою свідомості, що здійснюється задля виокремлення універсальних структур людського сприйняття. Казимир Малевич, у свою чергу, здійснив супрематичну редукцію, прагнучи виявити універсальні структури візуального мислення. Супрематизм він визначав як «філософську кольорову систему реалізації нових досягнень моїх уявлень як пізнання» [12]. Концептами супрематичної системи стали геометричні фігури, з яких вибудовувалися своєрідні «висловлювання» – супрематичні композиції.

«Чорний квадрат» митець послідовно трактував як «основний супрематичний елемент», що виявляє базову структуру сприйняття будь-якого живописного твору. «Я перетворився на нуль форм і вийшов за цей нуль до безпредметної творчості», – писав Малевич [7]. «Чорний квадрат» став водночас завершальною картиною і нульовою точкою відліку, первинною формою нової системи пізнання. Художник досяг цього через граничну редукцію – як форми до квадрата, так і кольору до чорного й білого, до відсутності світла і світла як такого. Саме так у образотворчому мистецтві виник перший абстрактний, надчуттєвий концепт.

Отже, на ґрунті супрематизму поступово формується конструктивізм, який успадковує його прагнення до редукції, роботи зі структурою та універсальними візуальними мовами. Водночас він набуває власної ідентичності, вкоріненої у прагматизмі та утилітарності. Якщо супрематизм Казимир Малевич був зосереджений на пізнанні через абстрактні форми та «чисті» принципи, то конструктивізм переносить ці відкриття у площину практики та соціальної дії.

Конструктивісти відмовляються від традиційного «високого» мистецтва як самоцілі, натомість звертаючись до дизайну, графіки,

архітектури та виробництва. Вони прагнули створювати візуальні форми, здатні навчати, надихати й мобілізувати маси, перетворюючи мистецтво на інструмент організації нового суспільства. Таким чином, продовжуючи ідеї супрематизму, конструктивізм переосмислює їх через функціональність, колективність і практичну користь.

Отже, однією з найважливіших характеристик є, безперечно, використання геометричних форм і абстракції. Художники-конструктивісти застосовували кутові форми, чіткі лінії та геометричні композиції, створюючи динамічні й виразні візуальні образи. Така абстракція давала змогу будувати сміливі, контрастні композиції, що передавали ідеї максимально чітко.

Далі варто відзначити виразну роль типографіки. Вона посідала центральне місце в конструктивістському дизайні. Під впливом індустріальної ефективності та модернізму шрифти були: без зарубок, масивні, максимально читабельні та прості, інтегровані в композицію як повноцінний візуальний елемент, а не другорядна деталь. У багатьох роботах текст розміщувався по діагоналі, що додавало композиціям руху та енергії (Рис.2.2).

Також принципово важливою характеристикою є обмежена кольорова палітра. Конструктивісти здебільшого використовували чорний, червоний і білий кольори, створюючи різкі контрасти, які підсилювали читабельність і візуальний вплив. При цьому кольори мали символічне значення: червоний – революція та зміни, чорний і білий – чіткість, рішучість і нагальність.

Не менш важливими є три нижче згадані характеристики. Фотомонтаж і колажні техніки: конструктивісти стали піонерами фотомонтажу, поєднуючи фотографії, типографіку та абстрактні елементи в багатошарові, виразні композиції (Рис.2.3). Цей підхід широко застосовувався в агітаційних плакатах, де поєднувалися реалістичність і абстракція.

Асиметрія та діагональна композиція: на відміну від класичного мистецтва, орієнтованого на симетрію, конструктивізм тяжів до асиметрії.

Діагональні лінії, нахилений текст і зміщені від центру елементи створювали відчуття руху, напруження й динаміки.

Мистецтво з метою: конструктивізм не сприймав мистецтво як самоціль. Воно було функціональним і цілеспрямованим, часто виконуючи роль пропагандистського або просвітницького інструменту для широких мас [7].

2.2. Конструктивізм як мислення

Творчі рухи ніколи не завершуються – вони трансформуються, розчиняються в нових формах і знову виникають у несподіваних контекстах. Кожне покоління дизайнерів і художників успадковує візуальну та концептуальну мову, сформовану минулим, переосмислюючи її з урахуванням сучасних потреб, технологій і культурних зрушень. У цьому сенсі мистецтво й дизайн функціонують як безперервний діалог у часі, де навіть рухи, вкорінені в певних історичних моментах, можуть виходити за межі свого походження й набувати нової актуальності.

Конструктивізм є особливо яскравим прикладом цього явища. Хоча він виник як відповідь на соціальні та політичні вимоги раннього радянського суспільства, його акцент на функціональності, структурі та ясності виявився значно універсальнішим. З часом його принципи поширилися далеко за межі початкового контексту, вплинувши на глобальні підходи до візуальної комунікації. Сьогодні спадщину конструктивізму можна спостерігати в графічному дизайні, зокрема в рекламі, брендингу, типографіці та цифрових медіа, де його основні ідеї продовжують формувати постійно еволюціонуючі способи організації й передавання інформації.

Із розширенням глобальних ринків і зростанням кількості інформаційних потоків постала нагальна потреба у швидкій, чіткій та ефективній передачі повідомлень. Умови високої конкуренції змушують бренди шукати візуальні рішення, здатні миттєво привертати увагу та водночас передавати зміст без надлишкових елементів. У цьому контексті

особливого значення набуває принцип редукції – усунення другорядного задля підсилення головного повідомлення. Редукція завжди виводить по той бік предмета свого застосування, по той бік того, що редукують, у цьому полягає концептуальний, абстрагуючий потенціал цього прийому. Концептуалісти продовжили цей рух за нуль живописних форм, виявивши простір та час, матеріальність і жвавність світу, а також його соціальні та дискурсивні контексти. Саме тут підходи, що сформувалися в межах конструктивізму, виявляються надзвичайно актуальними, адже вони пропонують логічно структуровану, функціонально орієнтовану та візуально виразну систему комунікації.

Багато глобальних брендів активно використовують принципи конструктивізму у своїх рекламних кампаніях. Акцент на чіткості меседжу, використанні контрастних кольорів, геометричних форм та динамічних композицій дозволяє створювати візуально потужні образи, що легко зчитуються аудиторією. Так, Nike відомий застосуванням виразної типографіки та лаконічних композицій, що дозволяють максимально сконцентрувати увагу на ключовому повідомленні. У свою чергу, Supreme експлуатує прості, але впізнавані засоби – масивні гротескні шрифти та різкі кольорові контрасти, що створюють ефект миттєвої ідентифікації.

Подібні принципи простежуються і в рекламних кампаніях таких глобальних гравців, як Coca-Cola та Pepsi, які у різні періоди зверталися до висококонтрастних візуальних рішень та чітко структурованих композицій. Усі ці приклади демонструють, як ідеї конструктивізму, трансформуючись відповідно до сучасних умов, залишаються ефективним інструментом формування виразної та функціональної візуальної мови.

Окремої уваги заслуговує вплив конструктивізму на формування принципів модульної сітки та композиційної організації візуального простору. Закладене в ньому прагнення до впорядкування та раціоналізації форми стало основою для розвитку сіткових систем, які сьогодні визначають логіку побудови редакційного дизайну. Водночас ідеться не лише про

технічний інструмент організації, а про певну модель мислення, де структура виступає способом виявлення змісту, а не лише його носієм. У цьому контексті можна провести паралель із принципом редукції: сітка, подібно до неї, не обмежує, а навпаки – створює умови для виокремлення сутнісного через впорядкування візуальних елементів. Саме тому сучасні журнали, газети та редакційні видання активно використовують композиційні рішення, натхненні конструктивізмом: чітку модульність, динамічні заголовки, асиметрію та багаточаровість. Такі видання, як The New York Times Magazine та TIME, регулярно звертаються до діагональної типографіки та контрастних візуальних рішень, демонструючи, як конструктивістські принципи продовжують функціонувати як ефективний інструмент організації складного інформаційного середовища.

Зростання цифрових медіа та веб-дизайну зробив конструктивістські принципи ще більш актуальними. У середовищі, де швидкість сприйняття інформації є критичною, особливого значення набувають лаконічні візуальні рішення: мінімалістичні інтерфейси, пласка естетика, чітка гротескна типографіка та контрастні кольорові поєднання, що забезпечують легкість читання та навігації. Це відображає ту саму орієнтацію на функціональність і ясність, яка лежала в основі конструктивістського підходу.

Ці підходи чітко простежуються в інтерфейсах провідних технологічних компаній. Наприклад, Material Design від Google базується на використанні геометричних форм, сіток і контрастів, що забезпечують логічну та послідовну взаємодію користувача з інтерфейсом. Водночас Apple Human Interface Guidelines від Apple орієнтовані на чітку, функціональну типографіку та структуровану композицію, що підсилює зручність і зрозумілість цифрового продукту.

Вплив конструктивізму також простежується у сфері мушн-дизайну та кінематографічних титрів, де особливого значення набуває поєднання графіки, руху та ритму. Дизайнери й режисери, такі як Saul Bass та Kyle Cooper, активно використовували конструктивістські прийоми – чітку

геометрію, контраст, динамічну композицію – для створення виразних і запам'ятовуваних візуальних послідовностей. Зокрема, титри до фільмів Alfred Hitchcock, таких як Vertigo та North by Northwest, демонструють використання динамічної типографіки та графічної напруги, що підсилює загальний настрій стрічки ще до початку основної дії. Подібні підходи також знаходять відображення у музичних кліпах, де застосовуються техніки фотомонтажу, а також у моушн-графіці для політичних кампаній і рекламних роликів, де важлива швидка й ефективна передача візуального повідомлення.

Таким чином, спадщину Конструктивізм у його сучасному прочитанні можна розглядати як основу цілого способу проектування у графічному дизайні, де ключовим стає не лише візуальна стилістика, а також системний підхід до організації інформації. У рамках нео-конструктивістської логіки дизайн вибудовується як чітка, модульна та ієрархічна структура, здатна масштабуватися та адаптуватися під різні носії – від авторських постерів до цифрових інтерфейсів та комплексної айдентики. Цей контраст особливо явно проявляється у сферах, де критична точність та швидкість сприйняття, таких як медицина чи технологічні інституції на кшталт NASA, де візуальна комунікація безпосередньо пов'язана з функцією. У результаті можна говорити про те, що неоконструктивізм сьогодні формує універсальну мову проектування, в якій дизайн стає інструментом системної, гранично ясної та функціональної комунікації [1].

2.3. Сучасні дизайн-студій, що працюють у стилі нео-конструктивізму

У сучасному графічному дизайні вплив конструктивізму простежується не завжди безпосередньо, проте його принципи стали основою для формування багатьох дизайнерських підходів. Через діяльність окремих митців, а також наступних поколінь дизайнерів, ці ідеї поступово інтегрувалися у професійну практику та трансформувалися відповідно до нових культурних і технологічних умов.

Сучасні дизайн-студії, свідомо чи опосередковано, продовжують працювати з принципами, закладеними ще у першій половині ХХ століття. Передача знань, досвіду та візуальних підходів відбувається як через освітні інституції, так і через професійне середовище, що дозволяє говорити про тяглість традиції та її адаптацію до актуальних вимог дизайну.

Як яскравий приклад впливу конструктивістських ідей на сучасний дизайн доцільно розглянути діяльність студії Studio Dumbar (Рис.2.4). Саме на її прикладі можна простежити, як принципи, сформовані у першій половині ХХ століття, стали основою для розвитку сучасних дизайнерських практик.

Studio Dumbar – нідерландська студія графічного дизайну, заснована у 1977 році Гертом Думбаром у Гаазі. Спочатку студія спеціалізувалася на створенні корпоративної айдентики для державних установ, однак з часом трансформувалася у міжнародну агенцію та стала частиною компанії DEPT®, що працює у сфері технологій і маркетингових сервісів. Сьогодні студія охоплює широкий спектр напрямів, зокрема візуальну ідентичність, моушн-дизайн, саунд-дизайн, креативне програмування та використання інструментів на основі штучного інтелекту.

У своїй діяльності студія демонструє підхід, що поєднує різні медіа та методи, створюючи цілісні та динамічні візуальні системи. Серед найбільш відомих проєктів – розробка єдиної візуальної ідентичності для уряду Нідерландів, яка об'єднала понад 175 окремих брендів, а також робота з такими організаціями, як національні залізниці Нідерландів, поштова служба та поліція. Окрім цього, студія співпрацювала з міжнародними брендами, зокрема у сфері культури та медіа, активно впроваджуючи динамічні елементи, анімацію та новітні цифрові технології [3].

Народжений в Індонезії в 1940 році та виростаючи у Нідерландах з 1952 року, Думбар привніс унікальний погляд, сформований його мультикультурним походженням та акцентом на поєднанні протилежних елементів дизайну, таких як порядок і безлад або корисність і орнамент.

Під час навчання в Королівській академії мистецтв у Гаазі Герт Думбар спочатку прагнув стати художником. Однак значний вплив на формування його професійних інтересів справив нідерландський дизайнер Пауль Шуйтема, чия діяльність у 1920-х роках сприяла утвердженню графічного дизайну як самостійної дисципліни. Захопившись динамікою та новаторським підходом Шуйтеми, Думбар поступово відходить від живопису та зосереджується на дизайні [2].

Аналізуючи роботи Пауля Шуйтеми, можна чітко простежити риси, характерні для конструктивізму у його найбільш виразному вигляді. Як представник кола нових дизайнерів поряд із такими діячами, як Ласло Мохой-Надь, Герберт Байер та Ян Чіхольд, він став одним із піонерів сучасної типографіки у сфері масової комунікації. Засвоївши принципи конструктивізму та Баухаузу, Шуйтема активно впроваджував їх у своїх роботах, формуючи візуальну мову, що згодом вплинула на наступні покоління дизайнерів, зокрема й на Герта Думбара [4].

Аналогічний зв'язок із модерністськими традиціями можна простежити і в діяльності студії Experimental Jetset, чиї візуальні підходи формувалися під впливом нідерландського руху De Stijl, який, своєю чергою, переосмислив і розвинув основні принципи конструктивізму. Таким чином, у їхній практиці також простежується спадковість і трансформація модерністських ідей у сучасному дизайні.

У 1997 році Денні ван ден Дунген навчався на останньому курсі Академії Герріта Рітвельда в Амстердамі, коли отримав завдання зробити редизайн нідерландського журналу про попкультуру Blvd. Для співпраці він запросив свою однокурсницю Маріке Столк; згодом вони зрозуміли, що їм потрібен ілюстратор, і запросили Ервіна Брінкерса приєднатися до команди. Відтоді вони працюють разом, обравши назву Experimental Jetset.

Сьогодні Experimental Jetset – це невеликий дизайнерський колектив, що займається створенням друкованої продукції та сайт-специфічних інсталяцій. Починаючи з естетики зінів, панк-плакатів і музичного мерчу, з

часом вони розширили свої джерела натхнення – від руху De Stijl до концепції “тотального футболу”, що базується на ідеї рівноправної командної взаємодії.

Свій метод вони описують як «перетворення мови на об’єкти», розглядаючи графічний дизайн як платформу для творчості, авторства та самовираження. У своїй практиці вони працюють із типографікою, плакатами, футболками, брошурами та інсталяціями, створюючи проекти для культурних інституцій і різноманітних подій (Рис.2.5) [5].

Також доцільно звернути увагу на студію Studio Feixen, яка у своїй практиці інтерпретує базові принципи конструктивістського плаката, поєднуючи їх із можливостями новітніх технологій та більш широким, сучасним розумінням графічного дизайну (Рис.2.6). Їхній підхід дозволяє розглядати студію як своєрідних спадкоємців Йозефа Мюллера-Брокмана. Водночас представник швейцарської школи графічного дизайну доцільно розглядати як одного з ключових спадкоємців конструктивізму, адже у своїй практиці він систематизував і розвинув його основні принципи – раціональну побудову композиції, чітку типографічну структуру та використання модульних сіток, що згодом стали основою міжнародного стилю в графічному дизайні.

Studio Feixen – невелика дизайн-студія, розташована в Люцерні (Швейцарія), яка займається створенням візуальних концепцій. Студія не обмежує себе конкретною сферою діяльності: її практика охоплює графічний дизайн, інтер’єр, моду, шрифтовий дизайн та анімацію – головним критерієм залишається інтерес до експерименту та нових викликів.

Засновником студії є Фелікс Пфєффлі – швейцарський графічний дизайнер, типограф, ілюстратор, художник і викладач. Він навчався графічного дизайну в Люцернському університеті прикладних наук і мистецтв, відомому своїм акцентом на ремісничих навичках. Попри це, ще під час навчання він зацікавився цифровими технологіями – програмуванням, можливостями 3D-графіки та анімації, що згодом привело його до

експериментів із генеративним дизайном і анімованими плакатами задовго до того, як цифрові екрани у публічному просторі стали поширеним явищем. У 2009 році він перервав навчання перед останнім курсом, щоб зосередитися на власних дизайнерських пошуках. Саме тоді він заснував студію під псевдонімом «Feixen» і почав професійну діяльність. На момент завершення бакалаврату він уже активно працював із клієнтами, а через рік став викладачем у «Fachklasse Grafik» у Люцерні, де працює й сьогодні.

У подальші роки студія розробляла графічні концепції та кампанії для таких брендів, як Apple, Dropbox, Nike, Chanel та Hermès. Одним із найрезонансніших проєктів став редизайн найпопулярнішої швейцарської газети *20 Minuten* у 2017 році, коли весь її зміст було перекрито кольоровими мазками, перетворивши випуск на масштабну рекламну інтервенцію. Того ж року студія отримала престижну премію Swiss Design Award за свій експериментальний підхід.

Роботи Фелікса Пфєффлі поєднують контрасти: вкорінені в традиціях швейцарського графічного дизайну, вони свідомо кидають виклик їхній нейтральності та стриманості. Його барвисті, часто технічно складні дизайни говорять абстрактною, але емоційною мовою, часто майстерно приховуючи своє походження [6].

Таким чином, можна простежити чітку лінію впливу конструктивізму від його зародження у Харкові та інших центрах авангарду до сучасних дизайнерських практик по всьому світу. Принципи структурності, ясної композиції та активної типографіки, закладені ще в 1920–1930-х роках, продовжують жити у роботах таких студій, як Studio Dumbar, Experimental Jetset та Studio Feixen. Вони переосмислюють класичні ідеї, інтегруючи їх у цифрові середовища, генеративний дизайн, анімацію та нові формати комунікації.

Це демонструє, що спадщина конструктивізму не лише зберігається, а й активно еволюціонує: від локальних традицій і навчальних практик до

глобального впливу на сучасну графічну культуру, створюючи міст між історією та інноваційними підходами сучасного дизайну.

РОЗДІЛ 3. ОБҐРУНТУВАННЯ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПРОПОЗИЦІЇ ТА ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОЄКТНОЇ КОНЦЕПЦІЇ

3.1. Обґрунтування проєктної концепції

Серія постерів присвячена авангардній культурі Харкова 1920-х років та досліджує візуальну спадщину епохи конструктивізму через сучасні графічні засоби. Серія складається з десяти плакатів, кожен із яких розкриває окрему тематичну лінію, пов'язану з архітектурою харківського конструктивізму, творчістю Василя Єрмилова та особливостями візуальної мови авангардного мистецтва початку ХХ століття.

Основною метою серії є переосмислення естетики конструктивізму та демонстрація її актуальності в сучасному графічному дизайні. Особлива увага приділяється принципам динамічної композиції, геометризації форми, контрасту, типографіці та взаємодії тексту з простором. Через використання мінімалістичних колірних рішень, модульної графіки та експериментальної типографіки плакати прагнуть передати атмосферу епохи, її радикальність, індустріальний характер і прагнення до візуальних інновацій.

Серія також акцентує увагу на унікальній архітектурній та мистецькій спадщині Харкова як одного з центрів українського авангарду. Візуальні рішення плакатів ґрунтуються на інтерпретації характерних прийомів конструктивістської графіки, однак адаптовані до сучасного дизайнерського контексту шляхом використання векторної графіки, типографічних експериментів та актуальних композиційних підходів.

Для забезпечення цілісності серії та формування єдиної візуальної системи було розроблено авторський логотип, який являє собою лєтеринг на основі словосполучення «Kharkiv Constructivism» (Рис.3.1). Логотип виступає не лише ідентифікаційним елементом серії, але й самостійною графічною композицією, що відображає основні принципи конструктивістської естетики.

На етапі розробки логотипа основним напрямом візуального пошуку стало поєднання динаміки та структурності композиції. Було проведено широкий ескізний пошук, у ході якого досліджувалися різні варіанти взаємодії типографічних форм, ритму та композиційного балансу. У результаті було створено типографічну композицію, побудовану на деформації, накладанні та частковому перетині літерних елементів. Подібний прийом формує відчуття конструктивної збірки, руху та взаємозв'язку елементів, що відповідає візуальним принципам авангардного графічного дизайну.

Додаткової виразності логотипу надає діагональна організація композиції, яка посилює відчуття динаміки та спрямованості візуального руху. Геометризовані форми літер і поєднання округлих та кутових елементів створюють баланс між пластичністю та конструктивною строгістю. Візуальний образ логотипа натхненний естетикою конструктивістської типографіки, трафаретних шрифтів і графічних експериментів авангарду, завдяки чому він стає ключовим об'єднувальним елементом усієї серії плакатів.

Також упродовж усієї серії плакатів було використано обмежену кольорову палітру, побудовану переважно на поєднанні чорного, білого, сірого та акцентного червоного кольорів. Такий підхід дозволив забезпечити візуальну цілісність серії, підкреслити контрастність композицій та зберегти зв'язок із естетикою конструктивістської графіки, для якої характерна лаконічність і виразність кольорових рішень.

Для набору інформаційних та допоміжних текстових елементів у серії було використано шрифт Montserrat. Його геометризований характер, чіткість форм та сучасна інтерпретація гротескової типографіки гармонійно поєднуються із загальною стилістикою плакатів та підтримують конструктивістську візуальну систему.

Формат усіх постерів: 50 x 70 см (Рис.3.12).

3.2. Художньо-образне рішення і композиційний аналіз

Постер 1: Харківський Конструктивізм (Рис.3.2).

Техніка: Векторна графіка, Фотографія, Типографіка.

Кольори: Red – HEX: #E61F23. Black – HEX: #000000. White – HEX: #FFFFFF.

Короткий опис: Плакат задає візуальний напрямок усієї серії «Kharkiv Constructivism» через поєднання типографіки, архітектурних асоціацій та абстрактних графічних елементів. Контрастна кольорова гама та геометрична композиція відсилають до естетики конструктивізму та візуальної культури харківського авангарду.

Основний опис: В основі композиції плаката лежить шрифтова структура, що одночасно виконує функцію логотипу серії «Kharkiv Constructivism». Центральний типографічний блок стає головним композиційним ядром плаката та формує основну візуальну доміную. Використання великого масштабу, контрастного білого кольору та центрального розташування дозволяє акцентувати увагу глядача саме на назві серії, підкреслюючи його смислову ієрархію та ідентифікаційну функцію.

Колірне рішення побудоване на поєднанні чорного, білого та червоного кольорів, що безпосередньо відсилає до візуальної мови конструктивізму та авангардної графіки ХХ століття. Чорний фон створює глибокий негативний простір, завдяки якому білі елементи набувають максимальної читальності та візуальної виразності. Червоний колір використовується як акцентний та виконує функцію динамічного композиційного маркера, посилюючи ритм та візуальну напругу всередині плаката. Подібне контрастне поєднання також забезпечує високий рівень візуальної комунікації та підтримує принцип лаконічності, характерний для конструктивістської естетики.

Типографічна композиція побудована із застосуванням деформації, накладання та часткового перетину літерних форм. Такий прийом створює відчуття руху та конструктивного складання елементів, що відповідає

принципам авангардного графічного дизайну. Додатковим виразним засобом є діагональна організація окремих елементів композиції, що формує динаміку і спрямованість візуального сприйняття.

Навколо центрального логотипу розміщені графічні елементи, які виконують як композиційну, і символічну функцію. Перший елемент є біла модульна сітчаста структура, виконана у векторній графіці. Її візуальний образ натхнен трафаретною сіткою та індустріальними конструкціями. Квадратні отвори, що повторюються, асоціативно відсилають до віконних отворів архітектурних споруд, завдяки чому елемент набуває образу архітектурного об'єкта. У різних плакатах серії ця форма піддається трансформації та деформації, що дозволяє зчитувати в ній силуети будівель та елементи конструктивістської архітектури Харкова. Таким чином, сітка стає універсальним модульним мотивом серії та візуально пов'язує плакати між собою.

Другий графічний елемент виконаний в акцентному червоному кольорі та за своєю текстурою та пластикою нагадує фрагмент відірваного паперового листа. Його фактура та форма створюють відчуття матеріальності та ручного втручання, що є відсиланням до художніх експериментів Василя Єрмілова та естетики матеріальних абстракцій. Використання цього елемента дозволяє інтегрувати в композицію не лише архітектурну тему, а й художню спадщину одного з ключових представників харківського авангарду.

В результаті композиція плакату поєднує дві основні тематичні лінії всієї серії: конструктивістську архітектуру Харкова та художню спадщину Василя Єрмілова. Завдяки цьому плакат виконує функцію вступного та ідентифікаційного елемента серії, формуючи її візуальну мову та задаючи загальний стилістичний напрямок.

Постер 2: Василь Єрмілов (Рис.3.3).

Техніка: Векторна графіка, Фотографія, Типографіка

Кольори: Red – HEX: #E61F23. Black – HEX: #000000. White – HEX: #FFFFFF.

Короткий опис: Плакат присвячений художній спадщині Василя Єрмилова та інтерпретує його образ із використанням прийомів, характерних для естетики авангардного плакату. Композиція поєднує ахроматичне фотографічне зображення із геометричними акцентами. Червоні лінійні елементи формують динаміку композиції та символічно відсилають до ініціалів художника.

Основний опис: Плакат присвячений особистості та мистецькій спадщині Василя Єрмилова – одного з ключових представників українського авангарду та конструктивізму. Центральним композиційним елементом виступає його портрет, розміщений у великому масштабі щодо формату плаката, завдяки чому зображення стає основною візуальною домінантою та концентрує увагу глядача.

Колірне рішення побудоване на поєднанні чорного, білого та червоного кольорів, характерних для естетики конструктивістської графіки. Чорний та білий використовуються як основні композиційні кольори, що формують контраст та забезпечують виразність зображення, тоді як червоний виконує акцентну функцію, посилюючи візуальну динаміку композиції.

Портрет Василя Єрмилова виконан в ахроматичній гамі із застосуванням ефекту ізогелії, що дозволяє спростити тональні відносини зображення та підкреслити його графічність. Цей прийом відсилає до естетики конструктивістського плакату та фотомонтажу початку ХХ століття, в яких фотографія ставала повноцінним композиційним елементом. Використання ахроматичних фотографічних зображень також співвідноситься з роботами представників європейського авангарду, зокрема, з графічними та друкарськими експериментами Paul Schuitema.

Додатковим виразним елементом композиції є червоні лінійні форми, інтегровані в структуру плаката. Їхня конфігурація символічно відсилає до літер «V» та «E» - ініціалів імені Василя Єрмилова в англійській транслітерації. Крім смислової функції, дані елементи створюють

діагональний рух усередині композиції, посилюють відчуття ритму та формують візуальну напругу, характерну для конструктивістської графіки.

В результаті плакат поєднує фотографічний образ, геометричні елементи та мінімалістичну колірну палітру, формуючи сучасну інтерпретацію візуальної мови конструктивізму та підкреслюючи значущість постаті Василя Єрмилова у контексті розвитку харківського авангарду.

Постер 3: Рельєф “А” (Рис.3.4).

Техніка: Векторна графіка, Фотографія, Типографіка

Кольори: Red – HEX: #E61F23. Black – HEX: #000000. White – HEX: #FFFFFF. Marengo – HEX: ##53646d.

Короткий опис: Плакат є сучасною інтерпретацією роботи Василя Єрмилова «Рельєф А», засновану на поєднанні фотографії, типографіки та модульної графіки. Композиція досліджує тему переходу абстрактної форми з художнього простору до матеріального середовища.

Основний опис: Плакат є першим із серії трьох оммажів, присвячених окремим творам Василя Єрмилова. Ця композиція інтерпретує роботу «Рельєф А» (1920), зберігаючи її формальну основу, але переосмислюючи візуальну мову твору у контексті сучасного графічного дизайну. Композиційне та колірне рішення плаката безпосередньо відсилає до естетики конструктивізму через використання геометричних форм, обмеженої палітри кольорів та контрастної організації простору.

Основа композиції становить фотографічне зображення рельєфної роботи, перекладене ахроматичну гаму. Такий прийом дозволяє підкреслити матеріальність об'єкта, акцентувати увагу на фактурі деревних поверхонь та одночасно інтегрувати зображення у загальну графічну систему плаката. Використання ахроматики також створює візуальний контраст з акцентними червоними елементами, завдяки чому композиція набуває додаткової глибини та виразності.

Лаконічні геометричні форми та дерев'яні текстури формують відчуття умовного сконструйованого простору, у якому об'єкт сприймається як

художня форма, та й як матеріальна конструкція. У цьому особливу роль композиції грає буква «а», розташована правої частини зображення. За рахунок піднесеного положення щодо базового шару рельєфу та утворення інтенсивної тіні вона стає найбільш виразним елементом композиції та набуває характеру самостійного візуального символу.

Саме літера «а» виступає головним композиційним та смисловим акцентом плакату. Її виділення посилюється за допомогою локального контрасту, а також завдяки яскравим червоним лінійним елементам, що візуально продовжує форму літери і створює відчуття руху за межі вихідної композиції. Цей прийом символізує перехід об'єкта з умовного художнього простору в матеріальну реальність, формуючи метафору взаємодії абстрактної форми та фізичного об'єкта.

Одним із ключових графічних елементів плаката є модульна сітчаста структура, виконана у векторній графіці. Її образ натхнен трафаретною сіткою та індустріальною візуальною системою конструктивізму. Сітка частково перекриває зображення рельєфу і одночасно поділяє простір композиції на кілька візуальних шарів. Завдяки контрасту прозорості, кольору та ритмічного повторення модулів виникає ефект візуального розмежування між буквою «а» та іншою частиною композиції, що додатково посилює ідею переходу між різними рівнями сприйняття простору.

У нижній частині плаката розміщені текстові блоки, що виконують інформаційну та композиційну функції. Їхнє розташування сприяє візуальному балансу, стабілізує композицію та формує додатковий рівень взаємодії між графічними та типографічними елементами.

Постер 4: Перспектива “А” (Рис.3.5).

Техніка: Векторна графіка, Типографіка

Кольори: Red – HEX: #E61F23. White – HEX: #FFFFFF.

Короткий опис: Плакат є сучасною інтерпретацією обкладинки журналу «Авангард» Василя Єрмилова. Центральним елементом композиції

виступає буква «а», яка через перспективу, тінь та типографічну деформацію перетворюється на самостійний просторовий об'єкт.

Основний опис: Плакат є другим із серії омажів, присвячених творам Василя Єрмилова, і є сучасною інтерпретацією обкладинки журналу «Авангард» (1929). В основі композиції лежить переосмислення характерної рукописної літери «а», яка в оригінальній роботі є ключовим пластичним та смисловим елементом. Динамічна лінія літери, що переходить у розгалужену графічну структуру, створює відчуття руху форми з умовного художнього простору до матеріального середовища.

Концепція плаката будується навколо ідеї трансформації типографічного елемента на самостійний просторовий об'єкт. В авторській інтерпретації літера «а» стає центральною візуальною домінантою композиції і набуває властивостей фізичного об'єкта завдяки використанню перспективи та тіні, що падає. Такий прийом формує ефект тривимірного простору та посилює взаємодію між площиною плакату та ілюзією матеріальності.

Додатковим композиційним елементом є типографічна структура зі слова «Kharkiv», розташована в діагональній перспективі. Літера «а» візуально інтегрована в цей напис і одночасно ніби відокремлюється від неї, створюючи враження, що елемент буквально «вирізується» з типографічної форми. Цей прийом символізує перехід об'єкта з простору графічної конструкції у реальне середовище та стає метафорою взаємодії віртуального та матеріального світів. Типографічний елемент здатний виходити за межі своєї інформаційної функції, набуваючи символічного значення і перетворюючись на повноцінний об'єкт із смисловим та візуальним навантаженням.

Використання перспективного скорочення та діагональної побудови композиції формує виражену динаміку та спрямовує рух погляду глядача через усю площину плаката. Просторова деформація типографіки також відсилає до експериментів конструктивістської графіки, у якій текст

розглядався як носій інформації, та й як самостійний пластичний елемент композиції.

Колірне рішення плаката побудовано на контрасті білого та червоного кольорів. Світлий фон формує нейтральний простір, в якому червоні елементи набувають максимальної візуальної активності та виразності. Червоний колір підкреслює конструктивістську естетику композиції, посилює відчуття руху та акцентує увагу на центральному типографічному елементі.

В результаті плакат поєднує типографічну композицію, просторову деформацію та мінімалістичну графіку, формуючи сучасну інтерпретацію візуальної мови харківського конструктивізму та мистецьких експериментів Василя Єрмилова.

Постер 5: №3 (Рис.3.6).

Техніка: Типографіка

Кольори: Red – HEX: #E61F23. White – HEX: #FFFFFF.

Короткий опис: Плакат є типографічною інтерпретацією роботи Василя Єрмилова «Композиція №3» (1923), засновану на принципах ритму, повторення та просторового розмежування. Текстовий патерн, що повторюється, формує візуальний образ оригінальної композиції, перетворюючи типографіку в самостійний конструктивний елемент.

Основний опис: Плакат є третім оммажем із серії, присвяченої творам Василя Єрмилова, і є сучасною інтерпретацією роботи «Композиція №3» (1923). В основі концепції лежить дослідження взаємодії типографіки, простору та матеріальності.

При створенні композиції особливу увагу приділили принципу просторового розмежування, характерному для оригінальної роботи Єрмилова. У творі "Композиція №3" композиційні елементи формують діалог між різними площинами та матеріалами, створюючи відчуття взаємодії окремих просторових рівнів. Цей принцип був інтерпретований через використання типографічної структури, яка одночасно виступає

графічним зображенням та самостійним конструктивним елементом композиції.

Основою плаката стає напис «Composition №3 Vasily Ermilov», що повторюється та формує ритмічний патерн. За рахунок багаторазового повторення текст трансформується у візуальну структуру, що утворює відомий силует оригінальної композиції Єрмилова. Таким чином, типографіка перестає виконувати виключно інформаційну функцію і набуває властивостей матеріального об'єкта, здатного формувати простір та візуальну форму.

Колірне рішення побудоване на контрасті білого та червоного кольорів. Білий колір формує відчуття чистоти та візуальної легкості, тоді як червоний використовується як акцентний елемент, що посилює динаміку композиції та відсилає до естетики конструктивістської графіки. Мінімалістична палітра дозволяє зосередити увагу глядача на ритмі, структурі та взаємодії типографічних елементів.

В результаті плакат стає сучасною інтерпретацією конструктивістської композиції, в якій типографіка розглядається як повноцінний пластичний та просторовий об'єкт, здатний формувати візуальну архітектуру твору.

Постер 6: Держпром (Рис.3.7).

Техніка: Векторна графіка, Типографіка

Кольори: Red – HEX: #EB1F23. White – HEX: #FFFFFF. 50% Black – HEX: #808080.

Короткий опис: Плакат присвячений будівлі Держпрому – одному з головних символів харківського конструктивізму. Композиція побудована на модульній сітчастій структурі, натхненній фасадом будівлі, а поєднання геометричних форм, динамічної типографіки та контрастних акцентів формує сучасну інтерпретацію індустріальної архітектури.

Основний опис: Плакат є першим із серії, присвяченої архітектурним пам'ятникам харківського конструктивізму, і є візуальною інтерпретацією будівлі Держпрому – одного з найвідоміших символів міста та ключової

пам'ятки архітектури конструктивізму. Комплекс Державного будинку промисловості, спроектований архітекторами С. Серафимовим, С. Кравцем та М. Фельгером, розглядається не лише як архітектурний об'єкт, а й як символ індустріального розвитку, модернізації та формування нового візуального образу Харкова початку ХХ століття.

Центральним композиційним елементом плаката є модульна сітчаста структура, виконана у векторній графіці. Її візуальний образ заснований на асоціаціях з індустріальними конструкціями, архітектурними фасадами та трафаретною системою. Квадратні модулі, що повторюються, нагадують віконні отвори і формують ритмічну структуру, завдяки якій графічний елемент починає сприйматися як умовний архітектурний об'єм.

В даному плакаті модульна сітка була трансформована на образ, натхненний анфасним виглядом Держпрому. За рахунок зміни пропорцій, ритму та конфігурації модулів створюється силует, що відсилає до характерної ступінчастої структури будівлі, її масивності та складної системи об'ємів, що перетинаються. При цьому композиція не є буквральним зображенням архітектурного об'єкта, а виступає його графічною інтерпретацією, що базується на принципах спрощення, модульності та геометризації форми.

Додаткова динаміка створюється завдяки дублюванню сітчастого елемента та його діагонального розташування всередині формату. Такий композиційний прийом формує відчуття руху та візуального розширення простору за межі полотна, що відповідає конструктивістським принципам організації композиції та наголошує на масштабності архітектурного об'єкта.

Колірне рішення побудоване на поєднанні білого, сірого та червоного кольорів. Основний силует Держпрому виконаний у сірому кольорі, що дозволяє зберегти візуальну нейтральність форми та одночасно акцентувати увагу на її конструктивній структурі. Білий фон створює відчуття простору та візуальної легкості, тоді як червоні елементи використовуються як акценти, що виділяють окремі фрагменти модульної сітки. Ці акцентні деталі

наголошують на складності архітектурного ритму будівлі, різноманітності його об'ємів та посилюють візуальну динаміку композиції.

Важливу роль у плакаті грають типографічні елементи, інтегровані у загальну графічну систему. Формоутворення букв надихнуто трафаретною типографікою, що підтримує індустріальну естетику та забезпечує стилістичну цілісність композиції. Динамічне розташування текстових елементів посилює ритм плаката та сприяє формуванню єдиного візуального простору, в якому типографіка та графічні форми функціонують як взаємопов'язані композиційні елементи.

Таким чином, плакат є сучасною графічною інтерпретацією Держпрому, в якій архітектурний об'єкт переосмислюється через принципи модульності, ритму, типографіки та конструктивістської композиції.

Постер 7: Центральне поштове відділення (Рис.3.8).

Техніка: Векторна графіка, Типографіка

Кольори: Red – HEX: #E61F23. Black – HEX: #000000. White – HEX: #FFFFFF.

Короткий опис: Плакат присвячений будівлі Центрального поштового відділення Харкова та інтерпретує його архітектурний образ через модульну графічну систему. Деформована сітчаста структура, натхненна фасадом будівлі, наголошує на його багаторівневій композиції та конструктивістській естетиці.

Основний опис: Плакат є другим із серії, присвяченої архітектурним пам'ятникам харківського конструктивізму, і є графічною інтерпретацією будівлі Центрального поштового відділення – одного зі значних зразків модерністської архітектури Харкова. Спроектвана архітектором Аркадієм Мордвиновим будівля символізувала настання нової індустріальної епохи і виступала важливим елементом міської інфраструктури та візуального вигляду міста. Його виразна ступінчаста композиція і домінуюча баштова структура формують відомий архітектурний силует, який став основою візуальної концепції плаката.

Головним композиційним елементом, як і в інших плакатах серії, є модульна сітчаста структура, виконана у векторній графіці. Її образ натхнен трафаретною сіткою, індустріальними конструкціями та архітектурними фасадами. Квадратні модулі, що повторюються, асоціативно нагадують віконні отвори і створюють відчуття ритмічної архітектурної системи, завдяки чому графічна форма сприймається як умовний образ будівлі.

В даному плакаті модульна сітка була деформована та адаптована під анфасний вигляд Центрального поштового відділення. За рахунок зміни висоти та ритму модулів формується композиція, що відсилає до багаторівневої структури будівлі та її характерної центральної вежі. Додатковим акцентом стає верхня частина композиції, що візуально нагадує місце розташування історичних циферблатів годинника, який раніше знаходився на фасаді вежі і був важливою частиною архітектурного образу споруди.

Сітчаста структура продубльована і розташована по діагоналі, що створює відчуття руху та дозволяє уникнути статичності композиції. Такий прийом наголошує на динамічному характері конструктивістської естетики та візуально розширює простір плакату за межі формату.

Колірне рішення засноване на контрасті чорного, білого та червоного кольорів. Основний архітектурний силует виконаний у білому кольорі на чорному тлі, завдяки чому форма зберігає візуальну виразність і одночасно сприймається досить лаконічно та нейтрально. Червоні акцентні елементи виділяють окремі фрагменти модульної структури, підкреслюють ритмічну різноманітність фасаду та посилюють динаміку композиції.

Важливою частиною візуальної системи є типографічні елементи. Форми букв надихнуті трафаретною типографікою, що підтримує індустріальний характер композиції та забезпечує стилістичну цілісність серії. Динамічне розташування тексту інтегрує типографіку у загальну структуру плаката, завдяки чому текстові елементи сприймаються як носії інформації, та й як повноцінні композиційні форми.

Таким чином, плакат є сучасною графічною інтерпретацією Центрального поштового відділення Харкова, засновану на принципах модульності, ритму та конструктивістської композиції, де архітектурний об'єкт переосмислюється через систему геометричних та типографічних елементів.

Постер 8: Палац Культури (Рис.3.9).

Техніка: Векторна графіка, Типографіка

Кольори: Red – HEX: #E61F23. White – HEX: #FFFFFF. 50% Black – HEX: #808080.

Короткий опис: Плакат присвячений Палацу культури залізничників – одному з найвиразніших пам'яток харківського функціоналізму. Модульна сітчаста структура інтерпретує ритміку та пластичність фасаду будівлі, формуючи динамічну композицію в естетиці конструктивізму.

Основний опис: Плакат є третім із серії, присвяченої архітектурним пам'ятникам харківського конструктивізму, і є графічною інтерпретацією Палацу культури залізничників – одного з найвиразніших зразків функціоналізму в архітектурі Харкова, спроектованого архітектором Олександром Дмитрієвим. Будівля відрізняється пластичним архітектурним рішенням фасаду, в якому поєднуються масивні геометричні об'єми та ритмічно організовані хвилеподібні елементи, що створюють відчуття динаміки та візуальної легкості.

Центральним композиційним елементом плаката, як і в інших роботах серії, є модульна сітчаста структура, виконана у векторній графіці. Її візуальний образ натхненний індустріальними конструкціями, трафаретними системами та архітектурною ритмікою фасадів. Повторювані квадратні модулі асоціативно відсилають до віконних отворів та елементів архітектурної конструкції, завдяки чому графічна форма набуває характеру умовного архітектурного об'єкта.

У цьому плакаті модульна сітка була трансформована на образ, натхненний анфасним виглядом Палацу культури залізничників. За рахунок

деформації модулів та плавної зміни ритму сітчастої структури створюється візуальна асоціація з характерним напівциліндричним фасадом будівлі та її хвилеподібною пластикою. Заокруглені форми і ритмічні елементи, що повторюються, дозволяють передати відчуття безперервного архітектурного руху, характерного для оригінальної споруди. Одночасно прямокутні фрагменти композиції створюють візуальний баланс та підтримують відчуття конструктивної строгості, властивої функціоналістській архітектурі.

Додаткова динаміка досягається за допомогою дублювання сітківки та її діагонального розташування всередині формату. Такий композиційний прийом дозволяє уникнути статичності, візуально розширює простір плаката за межі полотна та посилює відчуття руху архітектурної форми.

Колірне рішення побудоване на поєднанні білого, сірого та червоного кольорів. Основний архітектурний силует виконаний у білому кольорі на сірому фоні, завдяки чому зберігається візуальний акцент на формі споруди за одночасної підтримки нейтрального композиційного балансу. Червоні елементи використовуються як акцентні маркери, що виділяють окремі фрагменти модульної структури та підкреслюють складність архітектурного ритму та пластики фасаду.

Значну роль композиції грають типографічні елементи, інтегровані у єдину графічну систему плаката. Формоутворення букв надихнуто трафаретною типографікою, що підтримує індустріальну естетику серії та забезпечує стилістичну цілісність візуального рішення. Динамічне розташування текстових блоків посилює ритм композиції та сприяє взаємодії типографіки з архітектурними формами.

Таким чином, плакат є сучасною графічною інтерпретацією Палацу культури залізничників, в якій архітектурна пластика будівлі переосмислюється через систему модульної графіки, ритму та конструктивістської композиції.

Постер 9: Єрмилов (Рис.3.10).

Техніка: Типографіка

Кольори: Red – HEX: #E61F23. White – HEX: #FFFFFF. 50% Black – HEX: #808080.

Короткий опис: Плакат побудований на типографічному каламбурі, що виникає завдяки візуальному виділенню складу «LOV» у прізвищі ERMILOV. У його основі лежить дослідження асоціативних можливостей типографіки та візуального сприйняття тексту. Взаємодія масштабних літерних форм, діагональної композиції та червоного акценту створює динамічну конструктивістську систему з додатковим символічним значенням.

Основний опис: Плакат заснований на візуально-смісловому каламбурі, що виникає завдяки поєднанню англійського слова love та фінального складу прізвища Єрмілова – "ЛОВ". За допомогою типографічних та колірних акцентів даний фрагмент слова починає сприйматися як самостійний смисловий елемент, що викликає асоціації з поняттям кохання та емоційної прихильності. Подібний прийом заснований на механізмі візуальної асоціації та є поширеним методом у графічному дизайні та рекламній типографіці. Одним із найвідоміших прикладів подібного підходу можна вважати культову композицію "I (серце) NY" Мілтона Глейзера, в якій символ і типографіка формують новий емоційно насичений смисловий образ. Аналогічним чином, у даному плакаті типографічний елемент виходить за межі своєї інформаційної функції і стає носієм додаткового концептуального значення.

Композиційна структура плаката будується навколо ініціалів англійського написання імені Василя Єрмілова, які розташовані у фоновому шарі композиції. Незважаючи на відсутність домінуючого візуального акценту, дані форми є ключовою смисловою основою плакату і задають його загальну ритміку, динаміку та геометрію. Великомасштабні літери, що частково виходять за межі формату, створюють відчуття фрагментарності та руху, а також формують багатосаровий візуальний простір.

Поверх фонові структури розміщено основну друкарську композицію з написом «ERMİLOV». Взаємодія переднього та заднього планів створює ефект візуальної інтеграції елементів, завдяки чому композиція сприймається як єдина система. Перетин та накладення типографічних форм посилює конструктивістський характер плакату та підкреслює принцип взаємодії тексту та простору.

Головним акцентним елементом стає склад «LOV», виділений насиченим червоним кольором. На тлі нейтральної сіро-білої палітри червоний колір набуває максимальної візуальної активності і одночасно посилює асоціацію зі словом love. Даний прийом дозволяє сформуванню додатковий емоційний шар сприйняття композиції і робить типографічний каламбур глядачам, що інтуїтивно зчитується.

Отже, плакат є експериментом із типографічної асоціативністю, у якому текст стає носієм інформації, та самостійним візуальним образом, здатним формувати емоційні і символічні значення.

Постер 10: Василь Єрмилов 3D (Рис.3.11).

Техніка: Типографіка

Кольори: Red – HEX: #EB1F23. White – HEX: #FFFFFF. 50% Black – HEX: #808080.

Короткий опис: В основі плакату лежить взаємодія типографіки, ритму та візуальної асоціативності. Червоний акцент усередині слова ERMİLOV формує слово LOVE, перетворюючи текстову композицію на самостійний символічний образ. Контрастна палітра кольорів і повторення літерних форм створюють мінімалістичну композицію з вираженою динамікою і конструктивістським характером.

Основний опис: Плакат продовжує серію типографічних експериментів, заснованих на візуальному та смислового каламбурі між фінальним складом прізвища Єрмилова – "ЛОВ" – та англійським словом love. За рахунок акцентного виділення окремих букв типографічна композиція починає сприйматися одночасно у двох смислових площинах: як

прізвище автора та як самостійне емоційно забарвлене поняття. Подібний прийом візуальної асоціативності дозволяє розширити сприйняття тексту, перетворюючи типографіку у засіб передачі інформації та носій додаткового концептуального змісту.

Центральним елементом композиції виступає напис «ERMILOV», що повторюється, масштабовані фрагменти якого формують структуру всього плаката. Великі типографічні елементи створюють відчуття фрагментарності, ритму та безперервного візуального руху. Повторення літерних форм посилює конструктивістський характер композиції та підкреслює її модульну організацію.

Головним акцентним елементом стає слово LOVE, що виникає всередині прізвища за допомогою виділення букв червоним кольором. За рахунок розмаїття масштабу, кольору та накладання типографічних шарів цей фрагмент миттєво привертає увагу глядача і стає композиційною домінантою плаката. Такий прийом створює ефект візуального «прояву» нового сенсу всередині вже існуючої структури тексту.

Композиція побудована на взаємодії великих типографічних мас та вільного негативного простору, що дозволяє зберегти баланс між візуальною насиченістю та мінімалістичністю. Використання різного масштабу шрифтових елементів формує просторову глибину та створює відчуття багатшаровості усередині площини плаката.

Колірне рішення засновано на поєднанні сірого, білого та червоного кольорів. Сірі типографічні елементи створюють нейтральну графічну основу композиції, тоді як червоний колір виконує акцентну функцію та посилює емоційну асоціацію зі словом love. Білий фон підтримує візуальну легкість і забезпечує високий рівень контрасту та читання композиції.

Таким чином, плакат є типографічним дослідженням асоціативного сприйняття тексту, де буквена форма стає не тільки графічним елементом, а й самостійним носієм емоційного та символічного значення [7].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. The Legacy of the Constructivism Art Movement in Graphic Design. Keboto. URL:https://keboto.org/the-legacy-of-the-constructivism-art-movement-in-graphic-design?srsltid=AfmBOooF55gkHiGWkwePnCAyef_4FVSyKNkSVL89ch-H2dHLIfNXxIUt (Last accessed: 05.04.2026)
2. Gert Dumbar. URL: <https://gertdumbar.com/about-gert/> (Last accessed: 07.04.2026)
3. Studio Dumbar. Grokipedia. URL: https://grokipedia.com/page/studio_dumbar (Last accessed: 07.04.2026)
4. Designer: Paul Schuitema. Design Reviewed. URL: <https://designreviewed.com/designer/paul-schuitema/> (Last accessed: 07.04.2026)
5. Lydia Mullin, Curatorial Assistant, Department of Painting and Sculpture, 2019. Experimental Jetset, Dutch, est. 1997. MoMA. URL: <https://www.moma.org/artists/32472-experimental-jetset> (Last accessed: 07.04.2026)
6. StudioFeixen. URL: <https://www.studiofeixen.ch/about/#:~:text=We%20focus%20specifically%20on%20nothing,challenges%20us%20%E2%80%93%20we%20are%20interested> (Last accessed: 07.04.2026)
7. Constructivism. The Art Story. URL: <https://www.theartstory.org/movement/constructivism/> (Last accessed: 17.02.2026)
8. Craig Berry. 1917–2017, 100 Years of De Stijl. Dec 28, 2017. Medium. URL: <https://craigberry93.medium.com/1917-2017-100-years-of-de-stijl-581dcc95681> (Last accessed: 8.02.2026)
9. Vadym Abyzov, Andrii Markovskiy. Features of architecture of Ukraine in 1920–30's on examples of Kyiv and Kharkiv. URL:

https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redo/resources/29472/file/suwFiles/AbyzovV_FeaturesArchitecture.pdf

10. Svitlana SHKLIAR. CONSTRUCTIVISM IN UKRAINIAN ARCHITECTURE OF THE 1920s – 1930s. June 2025. URL: https://www.researchgate.net/publication/393487758_CONSTRUCTIVISM_IN_UKRAINIAN_ARCHITECTURE_OF_THE_1920s_-_1930s

11. Craig Berry. Constructivist Art & Design. Sep 7, 2017. Medium. URL: <https://craigberry93.medium.com/constructivist-art-design-95ed961a98be> (Last accessed: 08.02.2026)

12. Olha Lahutenko. Vasyl Yermlyov and Constructivism. Jan 26, 2017. URL: <https://en.uartlib.org/vasyl-yermlyov-constructivism/> (Last accessed: 08.02.2026)

13. Design is History. URL: <http://www.designishistory.com/> (Last accessed: 13.02. 2026)

ДОДАТОК А. АНАЛОГИ І ПРОТОТИПИ

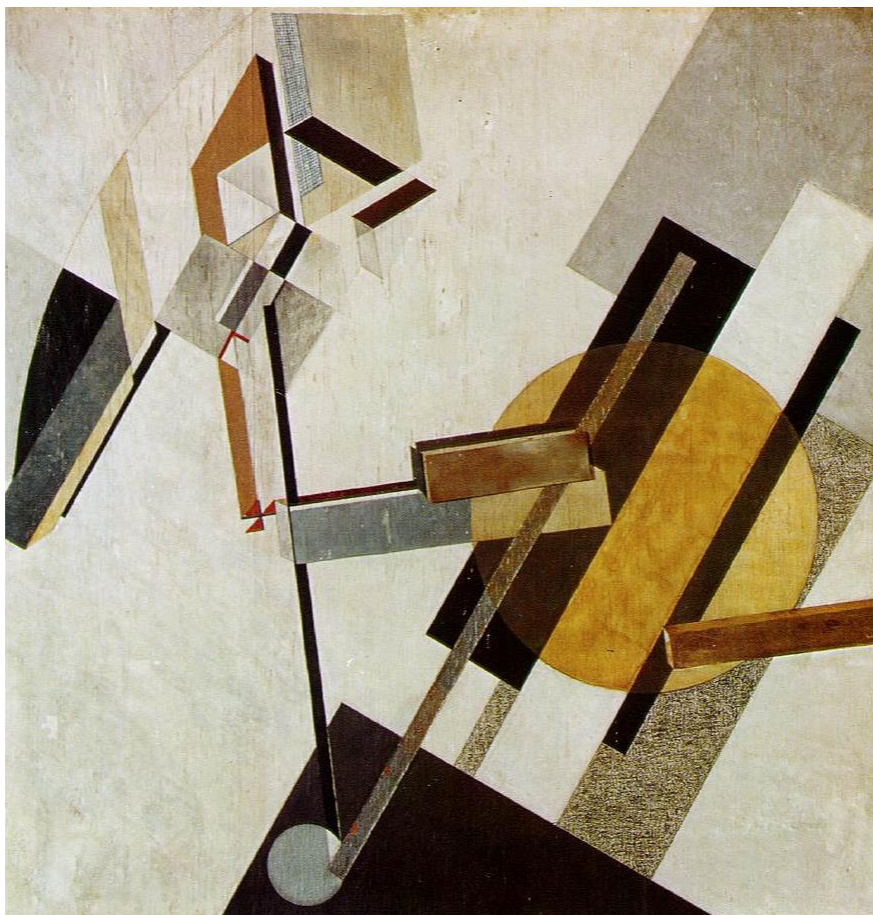


Рис. 1.1. Ель Лисицкий, Proun 19D, 1922



Рис.1.2. Василь Єрмилов, Composition Number 3, 1923

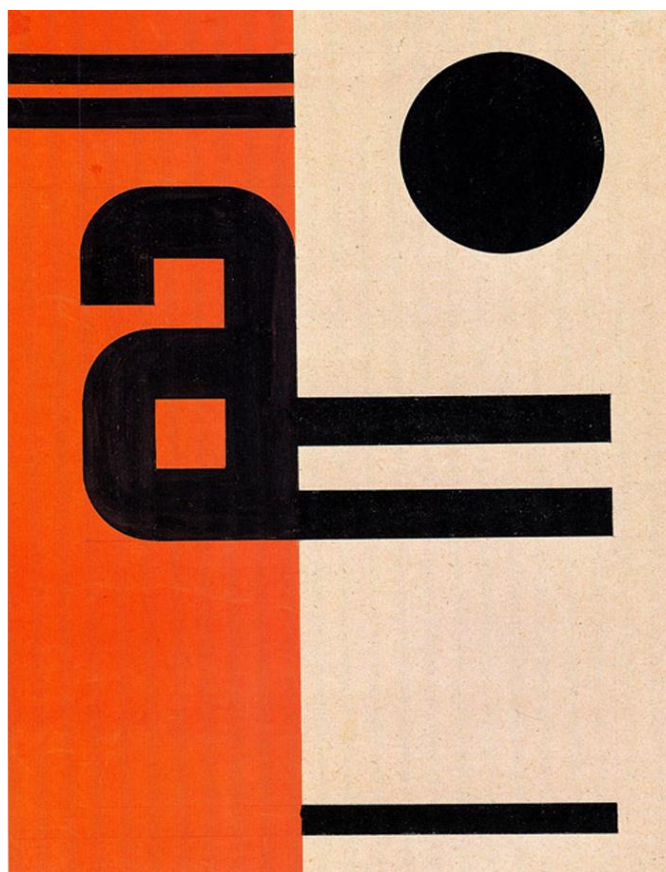


Рис.1.3. Василь Єрмилов, Авангард, 1929



Рис.1.4. Василь Єрмилов, Composition. The Beginning, 1920



Рис.1.5. Держпром, Aerial view, 2020

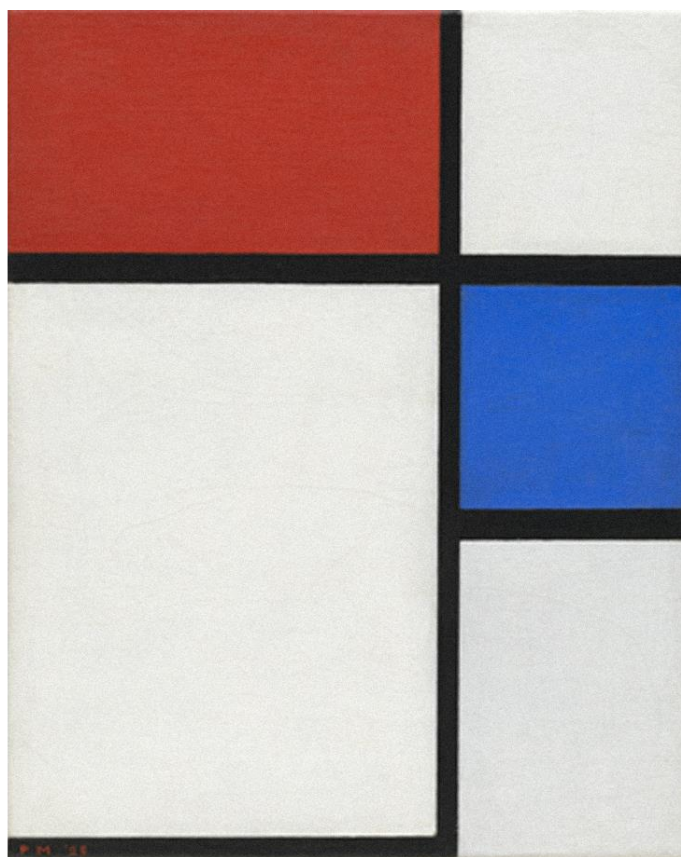


Рис.1.6. Piet Mondrian, Composition No. II with Red and Blue, 1929



Рис.1.7. Bauhaus, erfolgte der Umzug nach Dessau, 1925

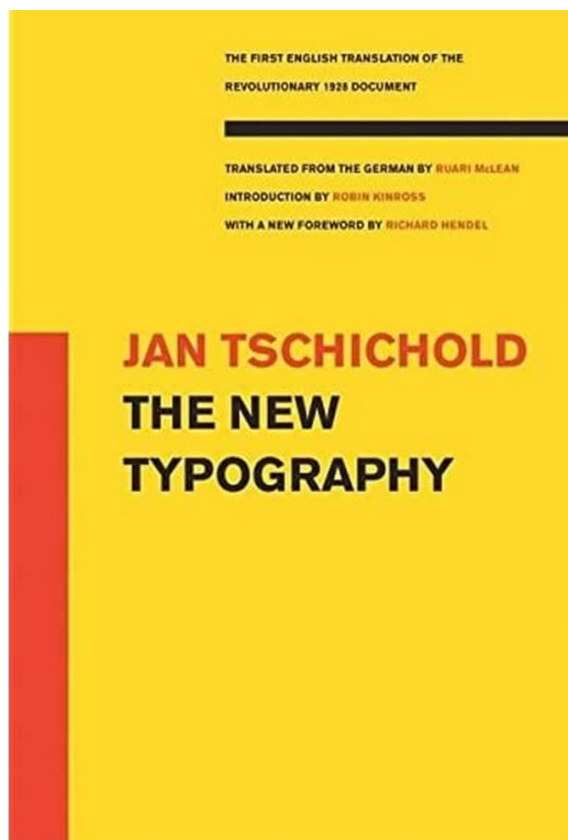


Рис.1.8. Jan Tschichold, Die Neue Typographie



Рис.1.9. Josef Muller Brockmann, Poster-6-Musica-Viva-Schweizerische, 1958



Рис.1.10. El Ecuador Poster Bienal 2026



Рис.2.1. Казимир Малевич, Супрематична композиція, 1916



Рис.2.2. Constructivist Posters & Flyers, exhibition "Constructing the New Man"



Рис.2.3. Paul Schuitema, Cover design for De 8 en Opbouw

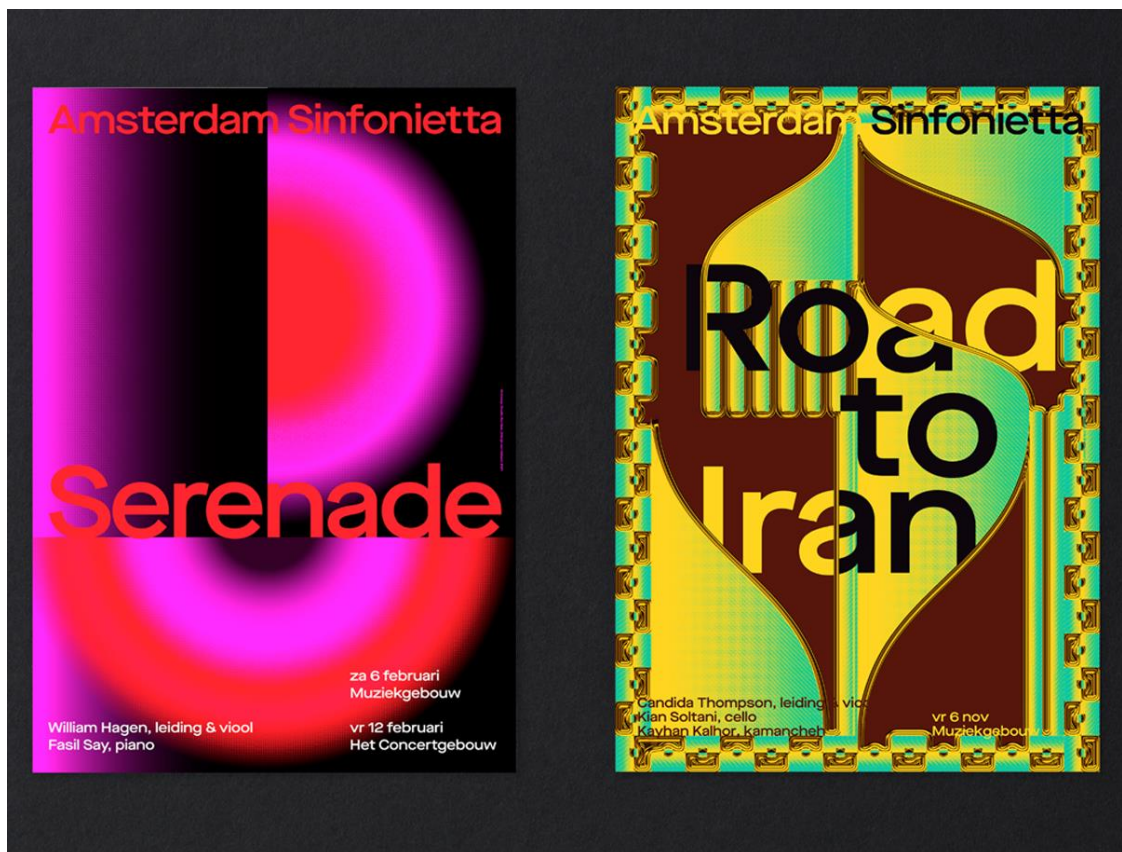


Рис.2.4. Studio Dumbar, Amsterdam Sinfonietta



Рис.2.5. Experimental Jetset, The new luxury, 2009



Рис.2.6. Studio Feixen, Westbund 24, 2024

ДОДАТОК Б. ПОШУКОВІ ЕСКІЗИ, МОДУЛЬНА СІТКА,
ДИЗАЙН-РІШЕННЯ ПРОЄКТОВАНОГО ОБ'ЄКТА, ЕСКІЗ
ПРОЄКТНОЇ ГРАФІКИ



Рис.3.1. «Kharkiv Constructivism»



Рис.3.2. «Харківський Конструктивізм»



Рис.3.3. «Василь Єрмилов»

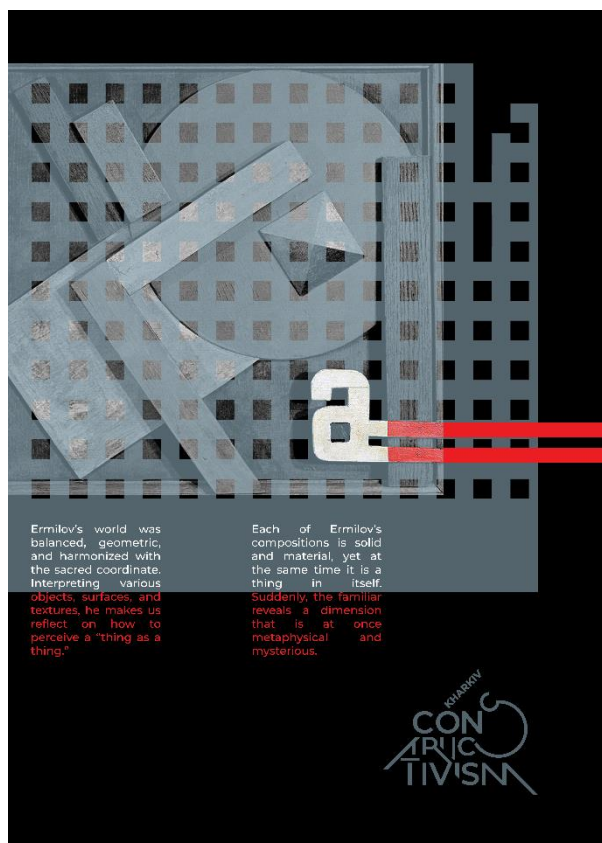


Рис.3.4. «Рельєф "А"»

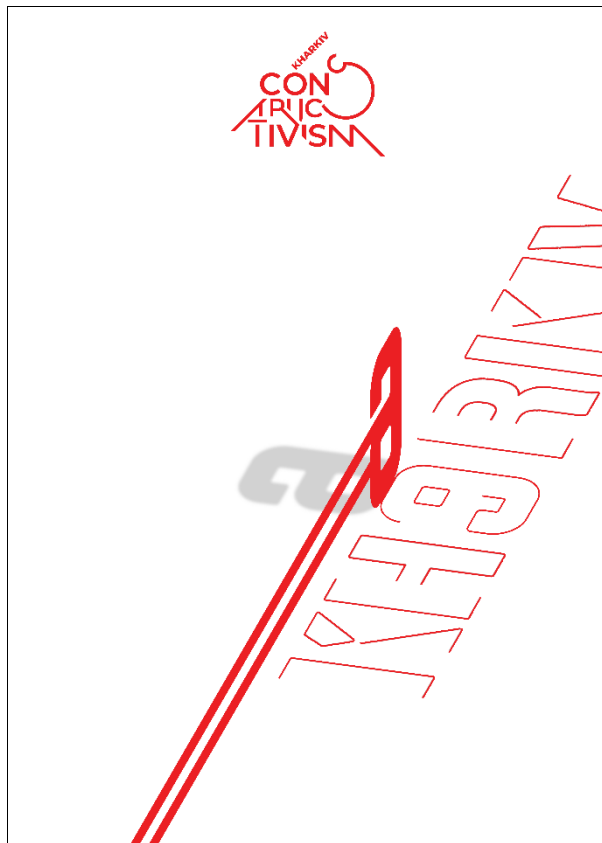


Рис.3.5. «Перспектива “А”»

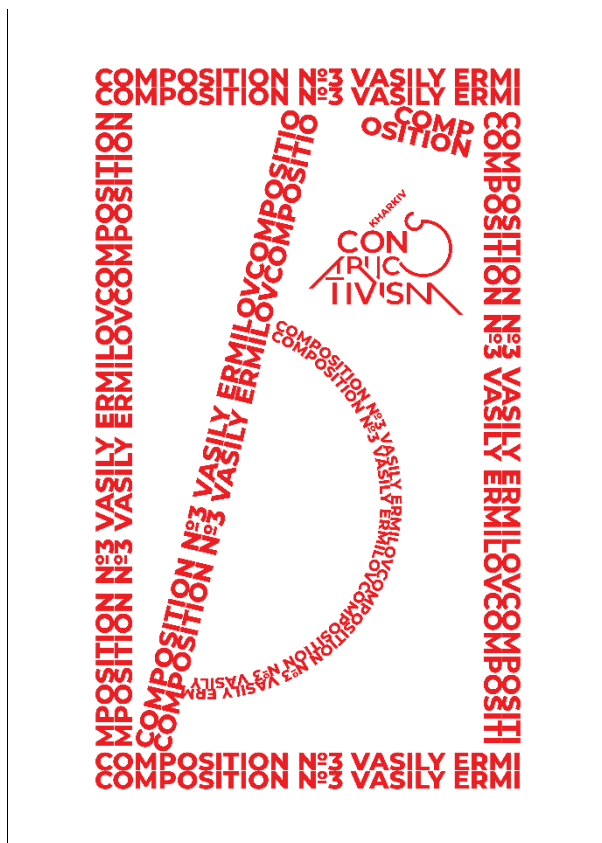


Рис.3.6. «№3»



Рис.3.7. «Держпром»



Рис.3.8. «Центральне поштове відділення»



Рис.3.9. «Палац Культури»



Рис.3.10. «Єрмилов»

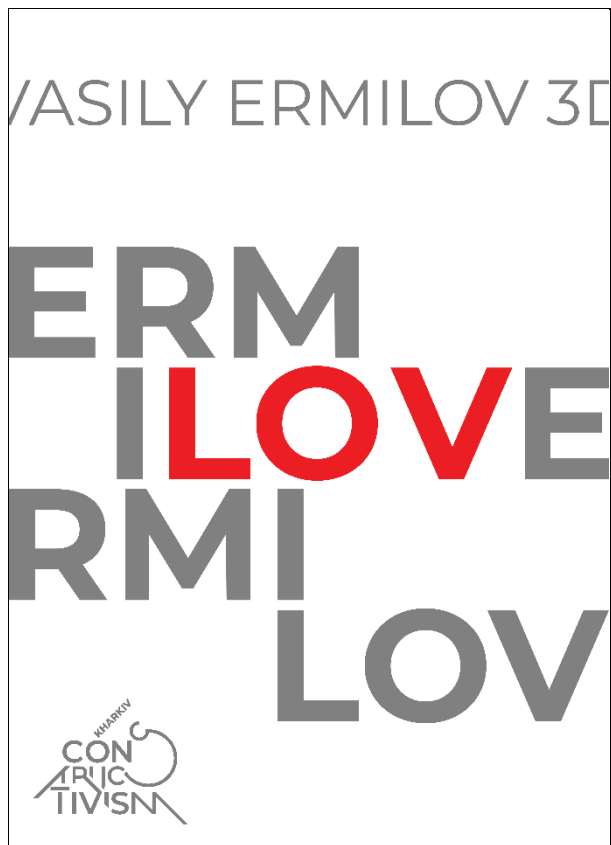


Рис.3.11. «Василь Єрмилов 3D»



Рис.3.12. Фізична реалізація проекту