

**Міністерство освіти і науки України
Національна академія педагогічних наук України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Інститут модернізації змісту освіти МОН України
Відділення керамології Інституту народознавства НАН України
Полтавська обласна державна адміністрація
Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка
Полтавський обласний інститут післядипломної освіти
імені М.В. Остроградського
Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського
Полтавський художній музей імені Миколи Ярошенка**

ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Збірник наукових праць

КНИГА ДРУГА

**Полтава
2019**

Рекомендовано до друку
Вченою радою Полтавського національного
педагогічного університету імені В.Г.Короленка
Протокол № 2 від 01.10.2018 р.

Рецензенти:

Свтух М.Б. – доктор педагогічних наук, професор, академік НАПН України;

Бітаєв В.А. – доктор філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України;

Криволапов М.О. – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України;

Яковлєв М.І. – доктор технічних наук, професор, академік Національної академії мистецтв України.

Редакційна колегія:

Антонович Є.А. – заступник головного редактора, завідувач кафедри етнодизайну, графіки і реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор;

Даниленко В.Я. – ректор Харківської державної академії дизайну і мистецтв, професор, академік Національної академії мистецтв України;

Шевчук С.М. – доктор географічних наук, професор, проректор з наукової роботи Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Левківський К.М. – заступник директора Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України, професор, академік;

Степаненко М.І. – головний редактор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, доктор філологічних наук, професор;

Титаренко В.П. – доктор педагогічних наук, професор, декан факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Чебикін А.В. – ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, президент Національної академії мистецтв України, професор, академік.

Редакційна колегія з напрямів:

Бутенко В.Г., Вовк М.П., Дем'янчук О.М., Каньковський І.Є., Корець М.С., Креденець Н.Д., Курач М.С., Мадзігон В.М., Мельничук С.Г., Миропольська Н.Є., Ничкало Н.Г., Оршанський Л.В., Отич О.М., Падалка Г.М., Паньок Т.В., Радкевич В.О., Руденченко А.А., Сагач Г.М., Сотська Г.І., Тархан Л.З., Тименко В.П., Усатенко Т.П., Філіпчук Г.Г., Чирчик С.В., Шевнюк О.Л., Шевченко Г.П., Щолокова О.П. – доктори педагогічних наук, професори;

Боднар О.Я., Бермес І.Л., Дутчак В.Г., Захарчук-Чугай Р.В., Кара-Васильєва Т.В., Карась Г.В., Кротова Т.Ф., Кузнецова І.О., Лагутенко О.А., Муфтієва Н.М., Никорак О.І., Овсійчук В.А., Одрехівський Р.В., Оленіна О.Ю., Приймич М.В., Рибалко С.Б., Селівачов М.Р., Соколюк Л.Д., Станкевич М.Є., Стельмащук Г.Г., Тарасенко О.А., Урсу Н.О., Школьна О.В. – доктори мистецтвознавства, професори;

Буров О.Ю., Кардаш О.В., Кащенко О.В., Корабельський В.І., Михайленко В.Є., Романенко Н.Г., Сазонов К.О., Славінська А.Л., Чепелюк О.В. – доктори технічних наук, професори;

Афанасьєв Ю.Л., Барна Н.В., Безклубенко С.Д., Легенький Ю.Г., Личковах В.А., Мізіна Л.Б., Рижова І.С., Сіверс В.А., Федь В.А. – доктори філософських наук, професори.

Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Кн. 2 : зб. наук. праць / редкол. : гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. – Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2019. – 447 с.

У збірнику опубліковано наукові статті, в яких розкрито естетико-культурологічні виміри етнодизайну, а також актуальні проблеми етнодизайн-освіти (історія, теорія та методика навчання).

Розраховано на науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, викладачів і студентів закладів вищої освіти.

ISBN 978-617-7803-03-3

© Степаненко М.І., Антонович Є.А.,
Титаренко В.П. та ін., 2019

СЕКЦІЯ №1

ЕТНОДИЗАЙН-ОСВІТА: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА НАВЧАННЯ

УДК 373.5-044.227:745/749

*Євген Антонович, Віктор Вдовченко
(Київ, Україна)*

ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ТА ПРИКЛАДНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОФІЛЬНОГО НАВЧАННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ, ЯК ДОВУЗІВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «ДИЗАЙН», НА ЗАСАДАХ ЕТНОДИЗАЙНУ

У статті вперше розкрито особливості процесу та висвітлено результати теоретичного та експериментального дослідження авторами профільного навчання за спеціалізацією «Основи дизайну», як довузівської підготовки за спеціальністю «Дизайн», на засадах етнодизайну, а також розкрито сутність введених ними інновацій, висвітлено їхні особливості. Введені педагогічні інновації з 2006 року апробувалися під час викладання навчальних дисциплін у мистецьких вишах «Методика викладання образотворчого мистецтва і дизайну» бакалаврського рівня, «Методика викладання дизайну у вищій школі» магістерського рівня підготовки за авторськими програмами. Обґрунтовано вирішення дидактичної проблеми наступності та перспективності у підготовці фахівців вищої школи для довузівської підготовки за спеціальністю «Дизайн» на засадах етнодизайну, що полягала у розв'язанні суперечності: фахівець бакалаврського рівня не допускається до навчання ліцеїстів у 10-11 класах, а фахівець магістерського рівня підготовки не володіє методикою профільного навчання старшокласників за спеціалізацією «Основи дизайну», як довузівської підготовки за спеціальністю «Дизайн», на засадах етнодизайну.

Ключові слова: *фундаментальні та прикладні дослідження, Інститут педагогіки НАПН України, Інститут дизайну та реклами НАКККіМ, профільне навчання старшокласників за спеціалізацією «Основи дизайну», довузівська підготовка за спеціальністю «Дизайн» на засадах етнодизайну.*

У фундаментальних та прикладних дослідженнях на базі Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України й Інституту дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв авторами:

– висвітлено підсумки проведеної науково-дослідної та експериментальної роботи для досягнення загальної мети дослідження змісту довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн» у формі профільного навчання за спеціалізацією «Основи дизайну» (наказ МОН України № 1021 від 28.10.2010 р. Про надання навчальній програмі грифа «Затверджено Міністерством освіти і науки України»; Основи дизайну: підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів. Профільний рівень (гриф «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України», лист від 7.07.2010 р. №1.4-18-2767);

– розкрито чинники, що сприяли розробленню інноваційних структури, змісту та ефективної методики проведення довузівської підготовки за експериментальними матеріалами для 10-11 класів;

– проаналізовано педагогічні інновації, зроблені авторами у процесі проведеного фундаментального та прикладного дослідження;

– деталізовано результати експериментальної перевірки під час прикладного дослідження фундаментальних розробок.

За підсумками здійсненої нами експериментальної роботи досягнуто загальної мети науково-дослідної роботи:

– розроблено та експериментально перевірено зміст довузівської підготовки профільного навчання з «Основ дизайну» у формі навчальної програми спеціалізації «Основи дизайну» для 10-11 класів;

– розроблено авторські методи навчання у профільному ліцеї за спеціалізацією «Основи дизайну» та апробовано авторську методiku проведення профільного навчання з «Основ дизайну»;

– апробовано проектно зорієнтовані організаційні форми профільного навчання з «Основ дизайну»;

– розроблено критерії та рекомендації до вибору і використання засобів навчання та формування навчального предметно-розвивального середовища для профільного навчання з «Основ дизайну».

Результативність прикладного дослідження досягнуто завдяки фаховій підготовці авторів навчальної програми та підручника для профільного навчання з «Основ дизайну», як науковців-експериментаторів, так і викладачів-експериментаторів, учителів-експериментаторів, яка сприяла розробленню інноваційних структури, змісту та ефективної методики навчання у сфері довузівської підготовки за експериментальними матеріалами для 10-11 класів. Значну увагу було приділено:

– системі навчально-тренувальних вправ і завдань для інваріантного та варіативного змісту профільного навчального предмету «Основи дизайну» для довузівської підготовки;

– колективним підсумковим учнівським творчим проектам, із урахуванням особистісно зорієнтованої предметно-перетворюючої діяльності за сферами життєдіяльності (тип професій) і видами дизайну:

- природа – реалістичний тип – ландшафтний дизайн;
- техніка – реалістичний тип – промисловий дизайн;
- знаки інформації – інтелектуальний тип – графічний дизайн, дизайн реклами;
- людина – соціальний тип – дизайн костюма;
- художній образ – художній тип професій – дизайн середовища.

Авторами проведена унікальна науково-методична робота з узагальнення зібраних експериментальних даних і розробки та формування експериментальних матеріалів для виданих навчальних програм (чотири редакції – 2005, 2006, 2008, 2010), навчального посібника і підручника, а також для їхнього нового перевидання.

За підсумками проведеного прикладного дослідження було виявлено такі **педагогічні інновації**:

1 інновація – зміст і педагогічна технологія профільного навчання основам дизайну для довузівської підготовки за авторськими експериментальними матеріалами. Інноваційна сутність запропонованої системи дидактичних завдань і вправ для учнів старшої школи полягає в тому, що навчальна дизайн-діяльність здійснюється системно за:

– особистісно важливими сферами життєдіяльності;

– блоками професій у дизайнерському професійному середовищі;

– видами дизайну з особистісно зорієнтованими матеріалами і конструктивно-художніми та конструктивно-технічними різновидами художньо-проектної діяльності (зокрема, словесними, колірно-графічними, предметно-пластичними).

Завдяки інноваційному змісту та авторським педагогічним технологіям профільного навчання основам дизайну, як довузівської підготовки, за авторськими експериментальними матеріалами цілеспрямованіше забезпечується:

– ефективніший розвиток творчого потенціалу особистості майбутнього дизайнера;

– формування ключових, галузевих та предметних художньо-проектних

компетентностей самостійно здобувати знання, аналізувати і використовувати інформацію зі сфери будь-якого виду дизайну, використовуючи наявний банк даних та самостійно формуючи його;

- формування навичок планування своєї роботи, чіткого визначення мети кожного етапу дизайнерського проектування;

- формування ключових компетентностей з інтегрування знань, здобутих під час вивчення інших навчальних предметів у процесі художньо-проектної та проектно-конструкторської діяльності.

Вищеперераховані якості майбутніх дизайнерів, їхні навички та компетентності в свою чергу будуть сприяти:

- створенню самими ж учнями таких навчальних умов для організації предметно-перетворювальної діяльності, при яких культура праці для кожного учня стане обов'язковою складовою художньо-проектної культури;

- підвищенню конструкторської та проектно-технологічної компетентності учнів;

- готовності учнів до самостійної, ініціативної художньо-проектної діяльності в удосконаленні та створенні гармонійного предметного середовища у доквіллі;

- здатності до об'єктивної самооцінки, як нинішньої навчальної дизайнерської діяльності та її результатів, так і перспектив на майбутнє;

- можливості визначення конкурентоспроможності виготовленого за учнівським проектом виробу (економічні знання, вміння вивчати ринок дизайнерських товарів і ринок дизайнерських послуг), мобільності школярів у виборі як об'єктів праці, так і матеріалів, обладнання для їхнього виготовлення;

- адаптації (вже в умовах шкільних майстерень, кабінетів) до виробничих стосунків у трудовому колективі й до формування ділових стосунків як із партнерами так і конкурентами.

2 інновація – розробка профільної дизайн-освіти, як важливої складової неперервної системи дизайн-освіти (за рівнями: початковий, загальний, профільний, вищий), з дотриманням дидактичних принципів наступності між загальним і профільним рівнями та перспективності між профільним і вищим рівнями. Інноваційна сутність дослідження: розроблені дидактичні критерії для профільного навчання, як довузівської підготовки, узгоджені з рівнями неперервної системи дизайн-освіти у загальноосвітній (загальний рівень дизайн-освіти) та у вищій школі (вищий рівень дизайн-освіти). Профільне навчання за розробленими нами змістом і методикою ґрунтується на:

- вербальному, ілюстративному, предметно-перетворюючому видах навчальної дизайнерської діяльності;

- особистісно зорієнтованому, діяльнісному та компетентнісному підходах до опанування знань художньо-проектного напрямку;

- формуванні в майбутніх дизайнерів конструктивно-художніх та конструктивно-технічних проектувальних умінь;

- синтезі комплексних навчально-тренувальних проектних вправ і завдань інтегрованого змісту навчальних предметів (образотворчого мистецтва у 5-7 класах; художньої культури у 9-11 класах; трудового навчання у 5-9 класах; технологій у 10-11 класах; інформатики у 5-9, 10-11 класах) – у процесі застосування міжпредметних зв'язків;

- використанні в процесі профільного навчання особистісно привабливих видів дизайнерської діяльності за рівнем самостійності й творчості.

Створена нами в процесі фундаментального дослідження дидактична модель виявлення, розвитку та формування конструктивно-художніх і конструктивно-технічних умінь учнів профільної школи засобами дизайн-діяльності полягає у:

- їхній зорієнтованості на механізми інформаційно-проектних технологій;

– всебічному використанні розвивальних, навчально-тренувальних, творчих видів діяльності та опорних умінь, як необхідної передумови розвитку творчих здібностей учнів старшої школи;

– здатності старшокласників сприймати проектну ситуацію, технічне завдання, проектну пропозицію, як поетапні складові комплексного процесу дизайнерського проектування;

– комплексній диференціації змісту, структури, методів, організаційних форм для профільного навчання, при якому учні старших класів оволодівають навичками індивідуальної та колективної роботи в учнівських дизайн-центрах, конструкторських бюро, на навчальних технологічних лініях, навчальних експериментальних дільницях.

3 інновація – нові педагогічні технології застосування системи навчально-тренувальних вправ і завдань, з метою набуття учнями профільної школи предметних компетентностей для самостійного виконання творчих навчальних проектів. Інноваційна сутність перевірених у процесі експериментального дослідження нових авторських педагогічних технологій, розроблених під час фундаментальних досліджень, полягає в тому, що обґрунтовано такі вихідні дидактичні принципи конструювання комплексних навчальних вправ для дизайн-діяльності профільного рівня дизайн-освіти:

– принцип подачі інформації від простого до складного;

– принцип єдності на всіх етапах двох взаємопов'язаних процесів:

1) засвоєння знань теорії простих проектних технологій у дизайні;

2) оволодіння вміннями використовувати метод проектів для вираження своїх думок.

Завдяки запропонованій нами системі вправ і завдань, що ефективно виконуються учнями в результаті застосування вчителями нових авторських педагогічних технологій забезпечується сформованість в учнів необхідних для майбутніх дизайнерів предметних компетенцій для роботи в особистісно зорієнтованому напрямі професійної діяльності. Зазначені предметні компетенції формуються завдяки таким складовим:

– формування в учнів 10-11 класів наукового світогляду про гармонізацію навколишнього середовища на засадах доцільності та краси: природа + людина + рукотворне середовище;

– створення в умовах профільного ліцею предметно-розвивального середовища для широкого ознайомлення із різноманітними видами навчальної професійної дизайнерської діяльності;

– сприяння професійному самовизначенню учнів 10-11 класів через залучення їх до активної участі в навчальній дизайнерській підготовці;

– ознайомлення учнів старшої школи із художньо-проектною діяльністю в різних сферах життєдіяльності:

○ людина-природа – ландшафтний дизайн, фітодизайн;

○ людина-художнє докiлля – дизайн середовища; художня обробка деревини, металу, а також інших матеріалів;

○ людина-знакові системи – графічний дизайн, дизайн реклами;

○ людина-техніка – промисловий дизайн;

○ людина-людина – менеджмент, маркетинг у дизайні, сфера дизайнерських послуг.

4 інновація – диференціація з метою індивідуалізації навчальних творчих проектів, завдяки спеціально розробленій системі навчально-тренувальних вправ і завдань для дизайн-діяльності на уроках трудового навчання в профільній школі. Інноваційна сутність дослідження полягає в обґрунтуванні наукових засад комплексної дизайн-діяльності над самостійно визначеною проектною ситуацією, обраною потенційними замовниками: вчителем, батьками та іншими особами. У

результаті експериментальної перевірки диференціації проектних ситуацій з метою індивідуалізації навчальних творчих проектів:

1) *з'ясовано* основні закономірності диференціації проектних ситуацій з метою індивідуалізації навчальних творчих проектів у процесі профільної дизайн-діяльності в контексті неперервної системи дизайн-освіти:

- попереднього рівня – загальної дизайн-освіти;
- *профільної дизайн-освіти*;
- наступного рівня – вищої дизайн-освіти;

2) *визначено* оптимальні індивідуально зорієнтовані методичні прийоми для педагогічного керівництва і консультування вчителями під час навчальної дизайн-діяльності учнів, із урахуванням особистісних уподобань, а також приналежності, за визначеними психолого-педагогічними діагностичними методиками, кожного учня до:

- особистісно важливої сфери життєдіяльності,
- типу професій,
- виду дизайну;

3) *розроблено й апробовано* ефективні системи завдань і вправ, спрямованих на оволодіння навчальною дизайн-діяльністю в процесі виконання індивідуальних та колективних творчих проектів під час профільного навчання.

Експериментальне навчання під керівництвом авторів за розробленими і підготовленими ними матеріалами проводилося в профільних класах київських загальноосвітніх шкіл №№ 22, 104, 221, 226 та в закладах освіти нового типу: Кловському ліцеї №77 м. Києва, ліцеї податкової та рекламної справи №21 м. Києва, Бориспільського ліцею дизайн-освіти Київської області. Всього в експерименті брали участь понад 450 учнів 10-11-х класів, 17 експериментальних і 17 контрольних класів, 1 науковець-дослідник Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України на посаді учителя технології, 1 учитель-дослідник у статусі наукового кореспондента Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України, 24 учителі-експериментатори.

У результаті експериментальної перевірки під час прикладного дослідження фундаментальних розробок:

1) *удосконалено традиційні та розроблено нові авторські педагогічні технології для профільного навчання* учнів 10-11 класів загальноосвітніх навчальних закладів на основі:

- інноваційного змісту дизайнерської та технологічної освіти профільного рівня;
- удосконалення системи художньо-проектних завдань і навчально-тренувальних вправ, що передбачають поліпшення профільного навчання та виховання учнів старшої школи;
- урізноманітнення організаційних форм навчальної дизайнерської діяльності у профільній школі;
- реалізації елементів особистісно зорієнтованого, діяльнісного та компетентнісного профільного навчання;
- удосконалення художньо-проектної діяльності з урахуванням особистих професійних дизайнерських уподобань учнів;
- доцільного використання елементів інтеграції змісту предметів з переважанням вербального, ілюстративного, предметно-перетворюючого змісту;

2) *з'ясовано* розгалуження дизайнерських інтересів учнів старших класів до дизайн-діяльності в різних видах дизайну;

3) *досліджено* принципи дотримання наступності та перспективності змісту трудового навчання в суміжних із профільним рівнем дизайн-освіти – загальним і вищим рівнями дизайн-освіти;

4) *виявлено* типові утруднення вчителів, які навчають «Основам дизайну», у процесі конструювання ними занять для профільного навчання;

5) *перевірено* ефективність моделі розвитку дизайнерської творчості засобами дизайн-діяльності учнів 10-11 класів;

6) *з'ясовано* необхідність створення мотивації профільного навчання основам дизайну, спрямованої на виховання в учнів потреби індивідуальної самореалізації, а також підвищення особистої художньо-проектної культури;

7) *визначено* способи виявлення мотивації учнів до особистісно зорієнтованого виду дизайну та навчальної дизайнерської діяльності під час вивчення кожного виду дизайну за розділами навчального предмету «Основи дизайну»;

8) *розроблено та експериментально перевірено* ефективні навчальні форми дизайн-діяльності з огляду на диференціацію за рівнем підготовки учнів (самостійна, колективна – учнівське дизайн-бюро, конструкторське бюро відділу технолога, виробнича ланка);

9) *здійснено* обґрунтований відбір змісту для профільного навчання «Основам дизайну», з переважанням практично зорієнтованої дизайн-діяльності, відповідно до сучасного художньо-проектного підходу, а також методів, організаційних форм навчання, які забезпечать результативність навчальної дизайн-діяльності під час вивчення відповідних розділів «Основам дизайну»;

10) *розроблено* систему проектних завдань і навчально-тренувальних вправ, професійно зорієнтованих навчальних творчих проектів для дизайн-діяльності на заняттях із профільного навчання.

Використання і впровадження результатів: після завершення прикладного дослідження вищезазначені педагогічні інновації використовуються в методиці викладання профільного навчання з «Основам дизайну», як довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн».

За результатами дослідно-експериментального моделювання й експериментальної перевірки довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн» у формі профільного навчання нами ***сформульовані та досліджені концептуальні підходи для розробки і впровадження в практику профільного ліцею «Перспективної моделі довузівської підготовки з «Основам дизайну» для дизайнерських факультетів мистецьких вищих навчальних закладів***, зокрема:

1) *проаналізовано* функції та виявлено особливості української дизайнерської освіти 20-х років ХХІ століття з урахуванням євроінтеграційних процесів в освіті за Болонськими угодами;

2) *розкрито завдання* старшої школи технологічного профілю в сучасних умовах:

– виконувати соціальне замовлення суспільства із забезпечення випускників – майбутніх абітурієнтів дизайнерських факультетів мистецьких вищих навчальних закладів якісною профільною освітою за спеціальністю «Дизайн» у вищій школі;

– формувати свідому мотивацію для подальшого навчання впродовж життя;

– створювати педагогічні умови для успішного професійного самовизначення та реалізації творчих здібностей старшокласників у сфері дизайну;

3) *визначено* умови, за яких можливе практичне втілення концептуальних підходів запропонованої нами «Перспективної моделі довузівської підготовки з «Основам дизайну» для дизайнерських факультетів мистецьких вищих навчальних закладів»:

– у спеціалізованих ліцеях з дизайн-освіти за профільним навчанням зі спеціалізацією «Основи дизайну» як довузівської підготовки;

– у профільних класах зі спеціалізацією «Основи дизайну» як довузівської підготовки багатопрофільного ліцею;

– у профільних класах зі спеціалізацією «Основи дизайну» як довузівської підготовки загальноосвітньої старшої школи;

4) *розроблено* вихідні положення «Перспективної моделі довузівської підготовки з «Основам дизайну» для дизайнерських факультетів мистецьких вищих

навчальних закладів» на базі ліцею як інноваційного закладу профільного навчання;

5) *сформульовано* головну мету створення та розгортання профільної дизайн-освіти на базі ліцею;

6) *визначено* мету та головні завдання профільного ліцею дизайн-освіти, головне стратегічне завдання для розвитку ліцею з профільної дизайн-освіти;

7) *сплановано* процес переходу профільної школи у статус ліцею дизайн-освіти;

8) *введено* ключові компетенції та предметну художньо-проектну компетентність в критерії навчальних досягнень для оцінки практичної і творчої складової навчальної діяльності учнів профільного ліцею;

9) *досліджено та розкрито* чинники актуальності створення ліцею з профільної дизайн-освіти;

10) *обґрунтовано* здатність ліцею надати випускнику профільну підготовку з дизайн-освіти для більшої його впевненості у виборі спеціалізації для подальшого навчання;

11) *запропоновано* переведення загальноосвітніх шкіл, з наявною матеріально-технічною базою та з мистецьки зорієнтованим педагогічним колективом, із режиму поточного обслуговування потреб освіти у режим випереджального інноваційного розвитку, що найефективніше можна реалізувати у формі навчального закладу нового типу – ліцею з профільної дизайн-освіти;

12) *визначено* пріоритети виховної та навчальної профільної підготовки ліцеїстів у моделі профільного ліцею з дизайн-освіти;

13) *сформульовано* принципи розвитку ліцею з профільної дизайн-освіти;

14) *розроблено* етапи стратегії створення і розвитку профільного ліцею з дизайн-освіти, як сучасного навчального закладу в Україні.

У результаті науково-дослідного моделювання та експериментальної апробації нами запропонована та досліджена «Педагогічна модель організації довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн» у формі профільного навчання». Запропонована модель отримала схвальні відгуки рецензентів, позитивну педагогічну експертизу, практично реалізована в ліцеї податкової та рекламної справи №21 м. Києва – структурному підрозділі навчально-виховного комплексу Інституту дизайну та реклами й експериментальному майданчику Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України. Професор Вдовченко В.В., як науковець-дослідник Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України, особисто досліджував ефективність запропонованих авторами структури та змісту профільного навчання, як довузівської підготовки на посаді вчителя технології вищої категорії (звання – вчитель-методист) у ліцеї податкової та рекламної справи №21 м. Києва.

Апробовано основні складові вищезазначеної моделі:

1. Нормативно-правова база організації навчально-виховного процесу в ліцеї для довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн».

2. Управління профільним ліцеєм.

3. Прогнозовані результати навчання у профільному ліцеї.

4. Інформація про пільги ліцеїсту-випускнику, як абітурієнту ВНЗ щодо вступу на дизайнерські спеціальності.

5. Навчальна практика в ліцеї.

6. Впровадження профільного навчання у профільному ліцеї за «Педагогічною моделлю організації профільного навчання зі спеціалізацією «Основи дизайну» як довузівської підготовки за спеціальністю «Дизайн».

Результативність довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн» за підсумками проведеної нами експериментально-дослідної роботи констатується як досягнення загальної мети проведеного дослідження, в процесі якого розкрито чинники, що сприяли розробленню інноваційних структури, змісту та ефективної методики навчання у сфері довузівської підготовки за експериментальними

матеріалами для 10-11 класів.

У процесі теоретичного та експериментального дослідження авторами введено педагогічні інновації на профільному рівні дизайн-освіти, як довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн», розкрито сутність інновацій, висвітлено їхні особливості. Виокремимо сформульовані нами 4 педагогічні інновації:

1. Зміст і педагогічна технологія профільного навчання дизайну довузівської підготовки за авторськими експериментальними матеріалами.

2. Розробка профільної дизайн-освіти, як важливої складової неперервної системи дизайн-освіти (за рівнями: початковий, загальний, профільний, вищий), із дотриманням дидактичних принципів наступності між загальним і профільним рівнями та перспективності між профільним і вищим рівнями.

3. Нові педагогічні технології застосування системи навчально-тренувальних вправ і завдань, з метою набуття учнями профільної школи предметних компетентностей для самостійного виконання творчих навчальних проєктів.

4. Диференціація, з метою індивідуалізації навчальних творчих проєктів завдяки спеціально розробленій системі навчально-тренувальних вправ і завдань для дизайн-діяльності на уроках трудового навчання в профільній школі.

Вищезазначені педагогічні інновації нині впроваджено в авторських навчальних програмах «Методика викладання образотворчого мистецтва і дизайну» для бакалаврського рівня, «Методика викладання дизайну у вищій школі» для магістерського рівня підготовки майбутніх дизайнерів у Інституті дизайну та реклами НАКККіМ.

Отже, розв'язано дидактичну проблему наступності та перспективності у навчанні фахівців для довузівської підготовки зі спеціальності «Дизайн».

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Теоретико-методологічні засади дизайну [Текст] / Є.А. Антонович // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн: наук.–мист. студії / Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука; редкол.: І.І. Міщенко та ін. – Київ-Чернівці: Видавн. дім «Родовід», 2009. – С.199–210.
2. Антонович Є.А. Теорія і методика дизайну в контексті розробки концепції сучасного національного дизайну / Є.А. Антонович // Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наук. праць №13. – Спец. вип.: Мистецько-педагогічна освіта: проблеми та перспективи. – Кривий Ріг : КДПУ, 2005. – С.3–10.
3. Антонович Є.А., Вдовченко В.В та ін. Етнодизайн: Експериментальна програма для 5-9 кл. / Є.А. Антонович, В.В. Вдовченко // Сільська школа України. – 2004. – №21 (93). – С.4–23.
4. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Синтез дизайну і технологій у системі національної неперервної дизайн-освіти / Є.А. Антонович, В.В. Вдовченко // Теорія і методика виховання. – 2012. – Вип. 2. – С. 4-8.
5. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Сучасна модель довузівської підготовки з «Основ дизайну» на засадах етнодизайну для дизайнерських факультетів мистецьких вишів / Є.А. Антонович, В.В. Вдовченко // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: зб. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є.А. Антонович. – Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2015. – Кн. 1. – С.279–289.
6. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Сучасні підходи до розробки навчально-методичного комплексу з «Основ дизайну» для профільної школи у неперервній системі національної дизайн-освіти (на базі етнодизайну) / Є.А. Антонович, В.В. Вдовченко // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід. Кн. 1: зб. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є.А. Антонович. – Полтава: Полтавський літератор, 2012. – С.107-127.
7. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Фундаментальні дослідження неперервної художньо-проектної освіти / Є.А. Антонович,

- В.В. Вдовченко // Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей: зб. матеріалів XII Міжнар. педагогічно-мистецьких читань пам'яті проф. О.П. Рудницької / голов. ред. Г.І. Сотська. –К.: Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України, 2015. – Вип. 6 (10). – С. 210-227.
8. Антонович Є.А., Вдовченко В.В. Фундаментальні та прикладні дослідження синтезу дизайну і технологій у системі неперервної дизайнерської та технологічної освіти / Є.А. Антонович, В.В. Вдовченко // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід. Кн. 1: зб. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є.А. Антонович. – Полтава: Полтавський літератор, 2012. – С.104-113.
 9. Вдовченко В.В. Застосування понять з дизайнерського проектування в технологічній освіті / В.В. Вдовченко // Zbior raportow naukowych "Aktualne naukowe badania. Od teorii do praktyki" (30/03/2014 – 31/03/2014). – Warszawa Wydawca: Sp. Z o.o. «Diamont trading tour», 2014. – С. 59-60.
 10. Вдовченко В.В. Концепція навчально-методичного комплексу з «Основ дизайну» для 10-11 (12) класів / В.В. Вдовченко // Зміст і технології шкільної освіти. Матеріали звітної наукової конференції 30-31 березня 2005 року. – К., 2005. – С. 77-78.
 11. Вдовченко В.В. «Концепція об'єкта педагогічного проектування» для профільного навчання за спеціалізаціями «Художньо-проектна творчість», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Основи дизайну» в національній системі неперервної художньо-проектної освіти (до нової редакції «Концепції розвитку національної системи неперервної художньо-проектної освіти», 2015) / В.В. Вдовченко // Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Дизайн-освіта майбутніх фахівців на сучасному етапі освітньої практики» (18–19 березня 2015 р., м. Полтава) / за загал. ред. В.П. Титаренко – Полтава, 2014. – Електронний ресурс – режим доступу: <http://dspace.pnpu.edu.ua/>
 12. Вдовченко В.В. Місце і роль праці у формуванні творчої особистості школярів / В.В. Вдовченко // Вісник Черкаського університету. – Черкаси, 2001. – Вип. 23. – С.13-16.
 13. Вдовченко В.В. Наукове обґрунтування добору і реалізації змісту навчального предмета «технології» з технічних видів праці в основній школі / В.В. Вдовченко // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2012 рік: наукове видання. – К: Інститут педагогіки, 2013. – С.302-303.
 14. Вдовченко В.В. Педагогічне моделювання спеціалізації технологічного профілю «Художньо-проектна творчість» / В.В. Вдовченко // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2015 рік: наукове видання. – К.: Інститут педагогіки, 2015. – С. 325–326.
 15. Вдовченко В.В. Прикладні експериментальні дослідження – апробація змісту інтегрованих курсів з навчальних предметів освітніх галузей «Мистецтво» та «Технології» у Кловському ліцеї №77 м. Києва / В.В. Вдовченко // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2011 рік: наукове видання. – К: Інститут педагогіки, 2012. – С.291-293.
 16. Вдовченко В.В. Проектне моделювання на заняттях з освітньої галузі «Технології» / В.В. Вдовченко // Вісник Черкаського університету. – Черкаси, 2001. – Вип. 26. – С.19-22.
 17. Вдовченко В.В. Результативність науково-дослідної роботи в технологічному напрямі профільного навчання з «Основ дизайну» / В.В. Вдовченко // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2008 рік: наукове видання. – К: Педагогічна думка, 2009. – С. 341-343.
 18. Вдовченко В.В. Творчий учнівський проект. Розділ III. Практичний досвід добору й укладання понятійно-термінологічного апарата навчально-методичного комплексу з предмета «Технології» / В.В. Вдовченко // Теоретико-методичні засади формування базових понять з навчального предмета «Технології» в учнів основної школи:

- монографія / А.М. Тарара, В.В. Вдовченко та ін. – К.: Педагогічна думка, 2014. – С. 352-366.
19. Вдовченко В.В. Теоретико-методичні підходи до розробки спеціалізацій «Художньо-проектна творчість», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Основи дизайну» на профільному рівні підготовки учнів 10-11 класів у системі неперервної художньо-проектної освіти / В.В. Вдовченко // Освітній простір України. – 2015. – Вип. 5. – С. 134-141.
 20. Вдовченко В.В. Теоретичне моделювання реалізації предметної (проектно-технологічної) компетентності на заняттях «Трудового навчання» (основна школа) / В.В. Вдовченко // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2013 рік: наукове видання. – К: Інститут педагогіки, 2013. – 302-303.
 21. Вдовченко В.В. Теоретичні засади утворення термінів та понять для тезауруса з основ дизайн / В.В. Вдовченко // Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. – К. : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2015. – Вип. 17 (22). – С. 136-141.
 22. Вдовченко В.В. Формування базових понять художнього та технічного навчального проектування. Розділ III. Практичний досвід добору й укладання понятійно-термінологічного апарата навчально-методичного комплексу з предмета «Технології» / В.В. Вдовченко // Теоретико-методичні засади формування базових понять з навчального предмета «Технології» в учнів основної школи: монографія / А.М. Тарара, В.В. Вдовченко та ін. – К.: Педагогічна думка, 2014. – С. 253-290.
 23. Вдовченко В.В. Формування понять з художнього та технічного проектування (за проектно-технологічною системою безперервної технологічної освіти професора Вдовченка В.В.) / В.В. Вдовченко // Реклама як художньо-комунікативні практики: зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф., м. Харків, 27 бер. 2014 р. / за загал. ред. В.Я. Даниленка – Харків: ХДАДМ, 2014. – С. 21-24.
 24. Вдовченко В.В. Формування тезауруса з основ дизайну у системі неперервної художньо-проектної освіти: пропедевтичний рівень / В.В. Вдовченко // Педагогічні інновації у фаховій освіті: зб. наук. праць. – Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2014. – Вип. 1(5). – С. 136-154.
 25. Вдовченко В.В. та ін. Трудове навчання. Початкова, основна, старша школа / В.В. Вдовченко // Типові переліки навчально-наочних посібників, технічних засобів навчання та обладнання загального призначення для загальноосвітніх навчальних закладів / О.В. Зайчук, А.М. Гуржій, Г.Г. Науменко, О.Я. Савченко та ін. – К., 2002. – 197 с.
 26. Вдовченко В.В. та ін. “Урок під мікроскопом” / В.В. Вдовченко // Сільська школа України. – 2003. – № 19-21 (55-57). – С.3-6.
 27. Вдовченко В.В. та ін. Вивчення і узагальнення педагогічного досвіду / В.В. Вдовченко // Трудова підготовка в закладах освіти. – 2004. – №1. – С.23-25.
 28. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. Концептуальні засади фундаментального дослідження структури та змісту спеціалізацій «Художньо-проектна творчість», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Основи дизайну» профільного навчання в національній системі неперервної художньо-проектної освіти / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Педагогічний дискурс : зб. наук. праць / гол ред. І.М. Шоробура. – Хмельницький : ХГПА, 2015. – Вип.18. – С. 20-33.
 29. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. Духовна спорідненість українських та китайських національних традицій розробки візуальних і словесних образів у психології художньо-проектної творчості: індоєвропейська традиція (Т. Шевченко та К. Білокур) / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: зб. наук. праць / гол. редактор Г.П. Шевченко. – Сєверодонецьк: СНУ імені Володимира Даля, 2015. – Вип. I (64). – С. 55-74.
 30. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. та ін. Програма профільного навчання для загальноосвітніх навчальних закладів з трудового навчання у 10-11 класах. “Основи дизайну” / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Освіта і управління. – 2005. – Т.8. – С.115-149.

31. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. та ін. Навчально-методичні комплекси за профілем „Дизайн” / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Інформатика. – 2005. – №31-32 (319-320). – С.24-27.
32. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. та ін. Основи дизайну. Програма профільного навчання у 10-11 класах / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Сільська школа України. – 2005. – №29-30 (139-140). – С.3-13.
33. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. та ін. Навчально-методичні комплекси за профілем „Дизайн”, 10-11 класи / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Завуч. – 2005. – №30 (252). – С.1-6. (Наша вкладка).
34. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. та ін. Основи дизайну. Програма занять для учнів 10-11-х класів / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Завуч. – 2005. – №30 (252). – С.7-20. (Наша вкладка).
35. Вдовченко В.В., Антонович Є.А. та ін. Методика викладання образотворчого мистецтва і дизайну. Навчальна програма для підготовки, перепідготовки вчителя образотворчого мистецтва і вчителя трудового навчання для викладання профільних програм за напрямом «Дизайн»: «Основи дизайну», «Графічний дизайн», «Веб-дизайн», «Етнодизайн», «Дизайн середовища (інтер'єрів та екстер'єрів)», «Ландшафтний дизайн» / В.В. Вдовченко, Є.А. Антонович // Завуч. – 2006. – №16 (274). – С.33-44.
36. Вдовченко В.В., Бабка І.П. Експериментальна апробація структури та змісту сучасних педагогічних умов для ліцеїв технологічного профілю / В.В. Вдовченко, І.П. Бабка // Ановані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2015 рік: наукове видання. – К.: Інститут педагогіки, 2015. – С. 326–327.
37. Вдовченко В.В., Божко Т.О. та ін. Графічний дизайн. Профільна програма для 10-11 класів / В.В. Вдовченко, Т.О. Божко // Сільська школа України. – 2005. – № 11(121). – С.18-32.
38. Вдовченко В., Вдовченко Т. Техніка безпеки в школі. Вказівки щодо проведення інструктажу й навчання з техніки безпеки і виробничої санітарії в навчальних закладах / В.В. Вдовченко, Т.В. Вдовченко // Сільська школа України. – 2006. – №28–30 (172–174). – С.14-37.
39. Вдовченко В.В. (кер. авт. кол.), Божко Т.О., Сімонік А.С., Шведова Ю.Б., Вдовченко З.В., Тименко В.П. Основи дизайну: підручник для 10 класу загальноосв. навч. закл. Профільн. рівень. [За ред. Вдовченка В.В.]. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 304 с.: іл.
40. Вдовченко В.В. (кер. авт. кол.), Божко Т.О., Сімонік А.С., Шведова Ю.Б., Вдовченко З.В., Тименко В.П. Основи дизайну: підручник для 10 класу загальноосв. навч. закл. Профільн. рівень. [За ред. Вдовченка В.В.]. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 304 с.: іл. Електронні версії перших розділів підручників для 10-х кл. загальн. навч. закладів. Технології. Основи дизайну (профільний рівень) (авт. Вдовченко В.В. та ін.) вид-во "Педагогічна думка" <http://www.mon.gov.ua/main.php?query=pidruchniki10>
41. Вдовченко В.В. (кер. авт. кол.), Божко Т.О., Сімонік А.С., Шведова Ю.Б., Вдовченко З.В., Тименко В.П. Основи дизайну: підручник для 10 класу загальноосв. навч. закл. Профільн. рівень. [За ред. Вдовченка В.В.] – К.: Педагогічна думка, 2010. – 304 с.: іл. Електронна повна версія підручника для 10 класу загальноосв. навч. закладів. http://iitzo.gov.ua/elektronni_pidruchniki_dly_10_klasu_znz.html Технології. Основи дизайну (профільний рівень) (авт. Вдовченко В.В. та ін.) видавництво "Педагогічна думка".
42. Вдовченко В.В., Божко Т.О., Сімонік А.С., Шведова Ю.Б., Вдовченко З.В., Вдовченко Т.В., Тименко В.П. Навчальна програма для 11-річної школи. Технології. 10-11 класи. Програма для профільного навчання учнів загальноосвітніх навчальних закладів. Спеціалізація „Основи дизайну“. Технологічний напрям. Технологічний профіль. Наказ МОН України № 1021 від 28.10.2010 р. Про надання навчальним програмам грифа «Затверджено Міністерством освіти і науки України». – К., 2010.–96с. <http://www.mon.gov.ua/main.php?query=education/average/prog12>
43. Вдовченко В.В., Божко Т.О., Сімонік А.С., Шведова Ю.Б., Вдовченко З.В., Вдовченко Т.В., Тименко В.П. Навчальна програма для 11-річної школи.

- Технології. 10-11 класи. Програма для профільного навчання учнів загальноосвітніх навчальних закладів. Спеціалізація „Основи дизайну“. Технологічний напрям. Технологічний профіль. Наказ МОН України № 1021 від 28.10.2010 р. Про надання навчальним програмам ґриффа «Затверджено Міністерством освіти і науки України». – К., 2010. – 96 с.
44. Вдовченко В.В., Божко Т.О. та ін. Програма профільного навчання для загальноосвітніх навчальних закладів з трудового навчання у 10-11 класах «Графічний дизайн» / В.В. Вдовченко, Т.О. Божко // «Освіта і управління». – 2007. – Т.10, число 1. – С. 129-160.
 45. Вдовченко В., Божко Т. та ін. Основи дизайну. Програма профільного навчання для загальноосвітніх навчальних закладів з трудового навчання у 10-12 класах (10 клас). Наказ МОН України № 122 від 22.02.2008 р. Про надання навчальним програмам ґриффа «Затверджено Міністерством освіти і науки України» / В.В. Вдовченко, Т.О. Божко // Освіта і управління. – 2008. – Т.11, число 1. – С.116-149.
 46. Вдовченко В., Божко Т. та ін. Основи дизайну. Програма профільного навчання для загальноосвітніх навчальних закладів з трудового навчання у 10-12 класах (11-12 класи). Наказ МОН України № 122 від 22.02.2008 р. Про надання навчальним програмам ґриффа «Затверджено Міністерством освіти і науки України» / В.В. Вдовченко, Т.О. Божко // Освіта і управління. – 2008. – Т.11, число 2-3. – С.89-122.
 47. Вдовченко В.В., Вдовченко З.В. Оригінальні рішення проблеми креативності старшокласників у фундаментальних і прикладних дослідженнях художнього і технічного проектування / В.В. Вдовченко, З.В. Вдовченко // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки за 2009 рік: наукове видання. – К.: Педагогічна думка, 2010. – С. 232-233.
 48. Вдовченко В.В., Вдовченко З.В. Упровадження результатів дослідження сучасних педагогічних умов для профільного навчання на експериментальних майданчиках Інституту педагогіки НАПН України / В.В. Вдовченко, З.В. Вдовченко // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки за 2010 рік: наукове видання. – К.: Інститут педагогіки, 2011. – С.243-244.
 49. Вдовченко В.В., Коноваленко А.М. та ін. Обробка деревини і дизайн середовища (маркетрі) 10–11 кл. Профільна програма / В.В. Вдовченко, А.М. Коноваленко // Сільська школа України. – 2004. – № 34 (106). – С.12-21.
 50. Вдовченко В.В., Коноваленко А.М. та ін. Програма профільного навчання для загальноосвітніх навчальних закладів з трудового навчання у 10-11 класах. Дизайн середовища: художня обробка деревини (маркетрі) / В.В. Вдовченко, А.М. Коноваленко // Освіта і управління. – 2004. – Т.7. – С.169-184.
 51. Вдовченко В.В., Сорочан Н.М. Розробка та апробація змісту навчальних програм для набуття художньо-проектних компетентностей учнів у ліцях технологічного профілю / В.В. Вдовченко, Н.М. Сорочан // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2015 рік: наукове видання. – К.: Інститут педагогіки, 2015. – С. 328–329.
 52. Вдовченко В.В., Сімонік А.С. Дизайн середовища. Програма і методичні рекомендації для профільного навчання учнів 10-11 класів загальноосвітніх навчальних закладів / В.В. Вдовченко, А.С. Сімонік // Освіта і управління. – 2007. – Т.10. – №3-4. – С. 163-196.
 53. Вдовченко В.В., Терещук Б.М. Результати експериментальної апробації структури учнівського творчого проекту в технологічній підготовці з «Основ дизайну» в 10-11 класах / В.В. Вдовченко, Б.М. Терещук // Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки за 2010 рік: наукове видання. – К.: Інститут педагогіки, 2011. – С. 244-245.
 54. Вдовченко В.В., Шведова Ю.Б., Божко Т.О. та ін. Інтегрований курс «Інформатика – WEB-дизайн – технологія». Програма профільного

- навчання для учнів 10-11 класів загальноосвітніх навчальних закладів, ліцеїв, гімназій / В.В. Вдовченко, Ю.Б. Шведова, Т.О. Божко та ін. // *Освіта і управління*. – 2007. – Т.10, число 2. – С. 100-151.
55. Губко О.Т. *Психологія українського народу* / Олексій Губко. – К.: Задруга, 2003. – 400 с.
56. Губко О.Т. *Психологія українського народу: наук. дослідж.: У 4-х кн. Кн. 1: Психологічний склад праукраїнської народності* / Олексій Губко. – К.: Видавець Сергій Наливайко, 2010. – 504 с.; іл.
57. Губко О.Т. *Психологія українського народу: наукове дослідження: У 2-х кн. Кн. 2: Психологічні особливості наших країн у міжчассі Трипілля – сучасна Україна* / Олексій Губко. – К.: ТОВ «Видавництво друкарня Діло», 2013. – 400 с.
58. Даниленко В.Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти): дис. ... доктора мистецтвознавства: 05.01.03* / Даниленко Віктор Якович. – Харків, 2006. – 401 с.
59. Даниленко В.Я. *Дизайн: підручник* / В.Я. Даниленко. – Харків: ХДАМ, 2003. – 320 с.
60. *Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти. Затверджений постановою Кабінету Міністрів України № 1392 від 23 листопада 2011 р.: [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kmu.gov.ua/kmu/control/uk/cardnpd/1392-2011>.*
61. *Дизайн-освіта: Профільне навчання старшокласників. Програми, календарні плани і не тільки...* / упоряд.: В. Вдовченко та ін. – К.: Вид. дім «Шкіл. світ»; Вид. Л. Галицина, 2006. – 128 с.
62. Кремень В.Г. *Модернізація освіти – важливий чинник соціального, економічного і політичного розвитку України* / Василь Кремень // *Вісник НАН України*. – 2015. – № 3. – С.23–25.
63. Ломов Б.Ф. *Опыт психологического исследования соотношения навыков рисования и черчения. Дис. ... канд. психол. наук.* – Л., 1954. – 174 с.
64. Корець М.С., Вдовченко В.В., Тарара А.М. *Педагогічні умови реалізації технологічного профільного навчання* / М.С. Корець, В.В. Вдовченко, А.М. Тарара // *Проблеми трудової та професійної підготовки: зб. наук. праць*. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2010. – Вип. 6. – С. 213-214.
65. Мачача Т.С., Вдовченко В.В. *Концептуальні підходи до стратегії розвитку технологічної освіти учнів основної школи* / Т.С. Мачача, В.В. Вдовченко // *Анотовані результати науково-дослідної роботи Інституту педагогіки НАПН України за 2014 рік: наукове видання*. – К.: Інститут педагогіки, 2014. – С. 300-301.
66. Мачача Т.С., Вдовченко В.В. та ін. *Проект Державного стандарту базової та повної загальної середньої освіти. Освітня галузь «Технології»* / Т.С. Мачача, В.В. Вдовченко // *Проект Державного стандарту базової та повної загальної середньої освіти: офіційне видання*. – К., 2010. – С. 67-70.
67. Мачача Т.С., Вдовченко В.В. та ін. *Трудове навчання та технології. 5-11 класи: методичні рекомендації щодо організації навчально-виховного процесу в 2015/2016 навчальному році з коментарем провідних фахівців* / Т.С. Мачача, В.В. Вдовченко. – Х.: Ранок, 2015. – 80 с.
68. *Програми з профільних предметів для спеціалізов. загальноосв. шкіл художнього профілю* / упоряд. О.В. Корнілова, О.В. Гайдамака. – Х.: Ранок, 2009. – 256 с.
69. Радкевич В.О. *Теоретичні і методичні засади професійного навчання у закладах профтехосвіти художнього профілю: монографія* / В.О. Радкевич; за ред. Н.Г. Ничкало. – К.: УкрІНТЕЛ, 2010. – 424 с.
70. Рибалка В.В. *Психологія розвитку творчої особистості: навч. посібн.* / В.В. Рибалка. – К.: ІЗМН, 1996. – 235 с.
71. Рижова І.С. *Філософія дизайну. Теоретико-методологічні засади: монографія* / І.С. Рижова. – Запоріжжя: ЗНТУ, 2006. – 544 с.
72. Рижова І.С. *Дизайн як цінність: підходи до аналізу* / І.С. Рижова // *Гуманітарний вісник Запорізької держ. інженерної академії*. – Запоріжжя: ЗДІА, 2004. – Вип. 19. – С. 171–190.

73. Рижова І.С. Дизайнерська діяльність: сутність, структура, механізм, спрямованість / І.С. Рижова // Гуманітарний вісник Запорізької держ. інженерної академії. – Запоріжжя: ЗДІА, 2005. – Вип. 22. – С. 156–169.
74. Рижова І.С. Людиновимірний характер дизайнерської творчості / І.С. Рижова // Нова парадигма. – К., 2004. – Вип. 40. – С. 107–122.
75. Рижова І.С. Основні категорії дизайнерської активності людини / І.С. Рижова // Нова парадигма. – К., 2004. – Вип. 39. – С. 105–116.
76. Рижова І.С. Теоретико-методологічні засади дослідження дизайну як соціального, культурного і загальноцивілізаційного феномену / І.С. Рижова // Нова парадигма. – К., 2005. – Вип. 46. – С. 115–133.
77. Розенсон І.А. Основи теорії дизайну: учебник / І.А. Розенсон. – СПб.: Питер Пресс, 2013. – 251 с.
78. Роменець В.А. Психологія творчості: навч. посібник / В.А. Роменець. – К.: Либідь, 2004. – 288 с.
79. Рунге В.Ф. Основы теории и методологии дизайна : учеб. пособие / В.Ф. Рунге, В.В. Сеньковский. – М.: МЗ-Пресс, 2003. – 252 с.
80. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: учеб. пособие для архитектурных и дизайнерских специальностей: [в 2 кн.] / В.Ф. Рунге. – М.: Архитектура – С, 2006. – Кн. 1. – 367 с.
81. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Автореф. ... д-ра искусств.: 17.00.06 / ВНИИ техн. эстет. Гос. ком. СССР по науке и тех. – М., 1990. – 32 с.
82. Сидоренко В.Ф. Дизайн – образ культуры / В.Ф. Сидоренко // Вестник высшей школы. – 1989. – №12. – С. 37 – 45.
83. Сидоренко В.Ф. Модель «опережающего» образования / В.Ф. Сидоренко // Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». – 1983. – Вып. 41. Проблемы развития дизайнерского образования. – С. 37–38.
84. Сидоренко В.Ф., Устинов А.Г. Программа дизайнерского образования для специализированных средних школ / В.Ф. Сидоренко, А.Г. Устинов // Дизайн в общеобразовательной системе. – [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://rosdesign.com/design_materials/design_vniite.htm.
85. Тарара А.М., Вдовченко В.В. Концептуальні та інноваційні структурні розроблення для профільного навчання старшокласників в освітній галузі «Технології» / А.М. Тарара, В.В. Вдовченко // Молодь і ринок. – 2011. – №10 (81). – С.64-68.
86. Тарара А.М., Вдовченко В.В. Моделі формування предметної компетентності з технологій в учнів основної школи. Розділ І. Формування базових понять з навчального предмета «технології» в учнів основної школи як педагогічна проблема / А.М. Тарара, В.В. Вдовченко // Теоретико-методичні засади формування базових понять з навчального предмета «Технології» в учнів основної школи: монографія / А.М. Тарара, В.В. Вдовченко та ін. – К.: Педагогічна думка, 2014. – С. 63-73.
87. Тарара А.М., Вдовченко В.В. Моделювання добору і реалізації змісту навчального предмета «Технології» в загальноосвітній школі на засадах проектно-технологічного підходу / А.М. Тарара, В.В. Вдовченко // Проектна діяльність учнів у системі компетентнісно спрямованої соціальної і життєвої практики в 11-річн. шк. та позашкільній освіті: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 29-30 жовтня 2014 р. : у 2 ч. / ред. кол.: І.Г. Єрмаков (наук. ред.) та ін. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. – Ч. 2. – С. 163– 168.
88. Тарара А.М., Вдовченко В.В. та ін. Формування проектно-технологічної компетентності учнів 5-9 класів у процесі навчальної діяльності / А.М. Тарара, В.В. Вдовченко // Компетентнісний потенціал проектної діяльності у загальноосвітньому навчальному закладі: практично зорієнтований посібник / за заг. ред. І.Г. Єрмакова, С.В. Чумак. – К., 2010. – С.270–282.
89. Теоретические и методологические исследования в дизайне: Избранные материалы. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 233 с.
90. Теория дизайна: Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М.: Школа культурной политики, 2004. – 372 с.
91. Теория личности в западноевропейской и американской психологии. –

Самара: БАХРАХ, 1996. – 480 с.

92. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.06 / Шмагало Ростислав Тарасович. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.

93. Шпара П.Е. Техническая эстетика и основы художественного конструирования / П.Е. Шпара, М.П. Шпара. – К.: Вища школа, 1989. – 247 с.

Юрій Руденко
(Київ, Україна)

ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ І НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНІ ЦІННОСТІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

Досліджуються етнопедагогічні засади, національно-духовні цінності навчально-виховного процесу, напрями і засоби організації якого накреслені в концепції «Нова українська школа» МОН України. Обґрунтовуються наукові шляхи докорінного реформування школи.

Ключові слова: етнопедагогіка, національні цінності національне виховання, виховання українського патріотизму, українознавство.

The fundamentals of ethnopedagogy and national values of educational process, which trends and methods of organization are denoted in the concept "The New Ukrainian School" of Ministry of Education and Science of Ukraine are investigated. The scientific ways of complete reforming of school are justified.

У всьому світі визнано, що освіта і культура є найважливішими чинниками збереження і розвитку етнопатриотичних цінностей, формування їх у зростаючих поколіннях кожного народу. Ще з часів К. Ушинського в теорії і практиці виховання утвердилася думка, що тільки науково організована на рідному культурно-національному ґрунті освіта стає найпотужнішим рушієм розвитку моралі, духовності, економіки і держави.

Концепція «Нова українська школа» МОН України свідчить про наміри поступово побудувати в країні школу європейського зразка. Ще з середини 90-их років попереднього століття було зрозуміло, що освіта, зокрема середня школа незалежної України, не оздоровивши свою природну «кореневу систему», не відродивши глибинні етнопедагогічні засади, національні духовні цінності і не утвердившись у науково виважених європейських напрямках свого розвитку, починала «скочуватися похилою площиною» вниз.

З метою досягнення цілей докорінного реформування школи не забуваймо істини: щоб стати справжніми європейцями, треба бути спершу справжніми українцями. Тобто нова українська школа повинна виховувати палких патріотів із глибокою національною гідністю і гордістю, високою свідомістю, вдосконалим національним характером і світоглядом, які змістом свого життя будуть утверджувати український національний спосіб мислення, національну культуротворчість і державотворчість.

Віддамо належне авторам концепції: вони накреслили основні шляхи побудови (щоправда, не завжди науково виважені) нової української школи, модернізації її завдань, оновлення змісту освіти. У концепції наголошується, що нова школа має бути «в авангарді суспільних змін». Підкреслюється необхідність значного підвищення оплати праці, статусу, авторитету вчителя в суспільному житті, посилення вимог до його кваліфікації, утвердження автономії школи тощо.

Однак, значна частина положень, оцінок педагогічних явищ, підходів авторів до

навчання і виховання в майбутній новій школі викликає не лише сумніви, а й рішучу незгоду, обґрунтовані заперечення, вражає однобічністю. Виникають серйозні побоювання, що в разі їх необачної реалізації так і не побудуємо за тривалий період (до 2029 р.) нової української школи.

Упадає в очі те, що в концепції не формулюються засадничі ідеї, принципи діяльності української школи, і це не може не позначитися на якості змісту, його ідейно-ціннісній спрямованості, обґрунтованості її положень, нововведень. З невідомих причин автори концепції не врахували, що українська школа – явище етнонаціональне (водночас, звісно, і соціальне, але відомо, що соціум теж національний, у кожній країні він специфічний, самобутній). Історичний досвід, класики вітчизняної і зарубіжної педагогіки довели, що національна школа (зміст, дух, характер і спрямованість її діяльності) має бути «кров від крові і плоть від плоті рідного народу, його національної культури, духовних традицій».

Аналіз концепції показує, що в ній бракує опори на культурно-історичний досвід українського народу, засадничі методологічні, освітньо-виховні ідеї, національно-духовні цінності творів вітчизняних педагогів К.Ушинського, П.Юркевича, Г. Ващенко, С. Русової, Б. Грінченка, І.Огієнка, В.Сороки-Росинського, психологів І. Сікорського, В. Янева, Я. Яреми, О.Кульчицького, етнографів В.Вовка, О.Чубинського та ін. Адже вони ще 100-150 років тому на європейському рівні обґрунтували національну сутність, культурно-історичні, ідейно-духовні засади, конкретні шляхи і засоби українського (а не якогось абстрактно-космополітичного, ідейно невизначеного, каламутно-ціннісного) виховання зростаючих поколінь нашого народу.

На жаль, концепція «Нова українська школа» написана в повному відриві від культурно-історичних, національних морально-духовних цінностей уславлених вітчизняних шкіл, наприклад, Львівської української академічної гімназії (1784-1939, нині творчо відроджена), Колегії Павла Галагана (1871-1920), Першої української гімназії імені Тараса Шевченка в Києві (відкрита 1 березня 1917 р.), школи на Шведській Могилі (пізніше переведена в с.Білики на Полтавщині), керівником якої був видатний педагог і психолог Г.Ващенко в період УНР і в перші роки радянської влади, та ін. У таких школах навчально-виховний процес ґрунтувався на міцних українських традиціях, ідеях і засобах народної педагогіки, українознавства, національно-духовних, мистецьких цінностей.

Автори концепції фактично знехтували діалектикою взаємозв'язку національного і вселюдського, конкретного і загального. Це особливо виразно помітно в змісті розділу «Формувала нової школи», зокрема одного з провідних підрозділів «Виховання на цінностях». Тут обстоюється застарілий, взятий із архіву радянської педагогіки авторитарних і тоталітарних режимів хибний, однобічний, стереотипний підхід щодо так званих «загальнолюдських цінностей». Автори безапелатійно твердять: «Виховний процес буде невід'ємною складовою освітнього процесу і орієнтуватиметься на загальнолюдські цінності». По-перше, в останні десятиліття в солідних наукових виданнях зазначається, що логіка вимагає в таких випадках вживати термін «вселюдські цінності», а не «загальнолюдські цінності». По-друге, в концепції навіть не вживається термін «національні цінності». Як же розуміти таку більше ніж дивну, м'яко кажучи, позицію авторів концепції: це звичайне дилетанство, невігластво чи свідоме нехтування українськими національними цінностями, що має місце нині і буде, виходить, в новій школі? Коли цю істотну ваду концепції, фактично нехтування національними цінностями не виправити, то може розпочатися, чого доброго, період посттабачниківщини в багатостраждальній освіті...

Забгато фактів переконливо свідчать, що в нашому вітчизняному просторі, зокрема науковому і освітньому, давно пора очиститися від положення-стереотипу «загальнолюдські і національні цінності», яке нам було нав'язане і практикувалося в минулому в російському імперсько-шовіністичному дусі, щоб національні, зокрема

українські цінності сприймалися як меншовартісні, другорядні і забувалися. Ще в 1996 р. у солідному науковому виданні «Мала енциклопедія етностудіознавства» підкреслювалося: «Об'єктивною реальністю є й загальнолюдські інтереси й цінності, котрі правильніше назвати вселюдськими. Термін «вселюдські цінності» є більш коректним, ніж модний нині термін «загальнолюдські цінності» (3,120). У такому разі кожному стає зрозумілим, що національні цінності є невід'ємною складовою вселюдських цінностей. Відомий філософ М.Бердяєв у праці «Російська ідея» пише: «Універсально-вселюдське знаходиться в індивідуально-національному, яке стає значним завдяки своїм оригінальним досягненням цього універсально-вселюдського» (I, III). Коментарі, як кажуть, зайві.

Візьмімо до уваги, що ще в першій половині XIX ст. європейська освіта, педагогічна наука в своїх кращих здобутках (у творчості відомих педагогів Арндта, Вандера, Дістервега, Яна та ін.) досягли високого розвитку національних засад діяльності школи. В теорії і практиці виховання починали домінувати поняття, терміни «національна освіта», «національне виховання», «національні ідеали людини», «народна (етнічна) педагогіка» з опорою на глибинний зміст філософських, психологічних термінів «національна філософія», «національна психологія», «національний характер», «національна свідомість» та ін. Завдяки таким науково обґрунтованим ідеям, підходам освіта в цивілізованих країнах здавна виховує глибокий патріотизм, високу мораль, стійку громадянську позицію, націєтворчі і державницькі якості зростаючих поколінь.

У концепції не взята до уваги і творчо не використана ідея німецьких педагогів з метою успішної підготовки молоді до побудови об'єднаної централізованої Німеччини в першій половині і середині XIX ст., які зверталися до кожного вчителя, вихователя, батька й матері: «Хочеш виховати патріотів Батьківщини – годуй юнацтво однією їжею – рідною мовою та історією свого народу!»

А в нас, на двадцять сьомому році незалежної Української держави навіть термін «національна школа» настільки вихолощений, що боїмося говорити і писати про те, що в ній мають бути на найпочеснішому місці наші рідні материнські і батьківські, національні цінності та святині. Під впливом антиукраїнських політичних сил, антинаукових поглядів «п'ятої колони», розв'язної інформаційної війни сусідньої держави. Особливо в період недоброї слави табачниківщини, в нашій офіційній педагогіці, документах і матеріалах МОН і НАПН України панувало засилля проросійськості, за своєю суттю імперсько-шовіністичної.

У концепції навіть не вживаються доленосні, наповнені глибоким пізнавально-виховним потенціалом, ідейно-духовними цінностями терміни «незалежна Україна», «українська національна ідея», «українська культура», «українська нація». Це послаблює ідейну, моральну, духовну наснаженість змісту концепції і може вкрай негативно позначатися на результативності діяльності нової української школи, насамперед з проблем національно-патріотичного, громадянського, державницького загалування зростаючих поколінь.

У тексті концепції «Нова українська школа» МОН України відсутні доленосні терміни «національне виховання», «національно-патріотичне виховання», «українські виховні ідеали», «національний характер», «національно-державницьке виховання» та ін., що приведе до значних втрат у вихованні українського патріотизму, моральності, духовності, в загальному розвитку зростаючих поколінь. У концепції немає наукових положень про пріоритетне значення української державної мови, історії України, українознавства, самобутніх духовних традицій і звичаїв нашого народу і національних менших країни. Навчання і виховання дітей, насамперед у дошкіллі і в початковій школі у разі недооцінювання чи прямого нехтування щойно згаданих етнонаціональних, національно-духовних цінностей, як підкреслює в праці «Про національне виховання» П. Блонський, «є вбивання національної душі дитини,

створення національної без особистості» (2, 21).

Підсумовуючи, зазначимо, що концепція «Нова українська школа», з одного боку, поглиблює демократичні основи організації освітньої справи, розширює права і можливості вчителів щодо підвищення своєї професійної кваліфікації та ін. З другого боку, вона написана у відриві від вищих науково-теоретичних і практичних здобутків вітчизняної освіти, етнопедагогічних засад, культурно-історичних досягнень, національно-духовних цінностей українського народу. У змісті концепції немає положень, які б спрямовували педагогів на застосування ефективних шляхів і засобів навчально-виховної роботи в новій школі з метою пробудження і формування в кожній особистоті найдорожчих, святих почуттів, моральних та ідейно-духовних цінностей, сконцентрованих у доленосних поняттях «рідність», «українськість», «україноцентризм», «національна гідність», «український патріотизм». Адже рідний, український – це для нас, українців, синоніми, і чим глибше ми любимо рідні, свої національні цінності, тим більше шануємо культурні, духовні цінності інших народів. Найвищі національні цінності рідна мова, національна культура, Батьківщина, любов до рідного народу, рідної землі та ін. є водночас і вселюдськими цінностями.

На жаль, у змісті концепції навіть не йде мова про те, що в новій школі реалізовуватимуться національні та вселюдські цінності, сформульовані й обґрунтовані в Стратегії національно-патріотичного виховання дітей і молоді на 2016-2020 роки, затвердженої указом Президента України від 13 жовтня 2015 р. У цьому державному документі підкреслюється необхідність збагачення змісту освіти матеріалами про національно-визвольну боротьбу українців у минулому (козаків-лицарів, січових стрільців, воїнів УНР і ЗУНР, героїв Крут і Базару, вояків УПА та ін.), про героїку Майдану, Помаранчевої революції і революції Гідності, безсмертної Небесної Сотні, подвижництво наших воїнів на Сході України в боях з проросійськими сепаратистами і російськими окупантами. А в концепції «Нова українська школа» МОН України навіть немає термінів «герой», «подвиг», «геройко-патріотичне виховання», що може привести до дегероїзації, деморалізації та обездуховлення частини молоді. У новій школі необхідно докорінно поліпшити підготовку учнівської молоді до захисту Вітчизни, зокрема зі зброєю в руках. Треба завжди пам'ятати мудрі слова письменника-патріота Олесь Гончара: «Нація живе доти, доки народжує героїв, і вмирає тоді, коли за неї нікому вмерти».

Освітня Україна глибоко шанують відомого педагога, академіка НАПН України І.А. Зязюна (кілька років тому він відійшов, як кажуть, у кращі світи). Та, на жаль, ні високопосадовці від освіти, ні науковці академічних установ, ні значна частина педагогів, зокрема і автори концепції «Нова українська школа» не реалізують його висновки про стан навчання і виховання дітей і молоді. Він підкреслював, що в нас «виросло вже декілька поколінь, повністю відчужених від української духовності, більше того, вони перестали знати і шанувати українську історію, звичаї, мораль свого народу, бо національні традиції зникли зі способу життя (додамо, що український національний спосіб життя, мислення і творчості від таких негативних, загрозливих явищ зазнає втрат, руйнується. – Ю.Р.), зі шкільної освіти і виховання» (див. статтю групи науковців «Покликаний творити добро» в «Освіті» за 27 лютого-3 березня 2013 р.).

Факти свідчать про те, що маємо глибоку кризу нині діючої офіційної педагогіки, всієї освітньої системи. Насправді ж українська педагогіка, народна (етнічна) і класична, багата і розмаїта, але сучасна педагогічна теорія і практика з багатьох причин ці багатства, величезні вітчизняні здобутки «не помічає» і не реалізує. Така ситуація значною мірою пояснюється тим, що офіційна наукова теорія понині не визнала (а отже, практично не реалізувала) «педагогічну аксіому» (К.Ушинський). Згідно неї найважливішими знаннями для кожної дитини-українця є знання про рідний народ, українську мову, історію, культуру і духовність українського народу,

Батьківщину, тобто етнонаціональний зміст, українознавча інформація мають бути основою, системотворчим «ядром» і освіти, і духовності зростаючих поколінь. Ця доленосна «педагогічна аксіома» фактично знехтувана в концепції МОН України «Нова українська школа».

Концепція потребує ґрунтовного доопрацювання, створення її нового варіанту з тим, щоб творчо використати кращі досягнення не лише зарубіжної, а насамперед української педагогіки, здобутки якої значною мірою понині залишаються нереалізованим «золотим капіталом».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Русская идея. Вопросы философии, 1990, №1. – С.109-118.
2. Блонский П. О национальном воспитании. М., 1915. – 45 с.
3. Мала енциклопедія етнодержавознавства. – К.: Довіра: Генеза, 1996. – 942 с.

*Світлана Кучер
(Кривий Ріг, Україна)*

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЙНО-ЦІННІСНОГО КОМПОНЕНТА ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЗАСАДАХ ЕТНОДИЗАЙНУ

Метою статті є визначення змісту мотиваційно-ціннісного компоненту фахової компетентності вчителя технологій та теоретико-методичних засад його формування у процесі дизайн-підготовки студентів на засадах етнодизайну.

***Ключові слова:** етнодизайн, фахова компетентність вчителя технологій, мотиваційно-ціннісний компонент.*

The purpose of the article is to determine the content of the motivational and value component of the professional competence of the teacher of technology and the theoretical and methodological principles of its formation in the process of designing students on the principles of ethno-design.

***Keywords:** ethno-design, professional competence of the teacher of technology, motivational and value component.*

У формуванні теоретичних основ підготовки вчителя технологій необхідно враховувати специфіку його майбутньої професійної діяльності, а вона передбачає керівництво проектною діяльністю учнів, оцінювання виробів, виготовлених учнями переважно вручну. Ручна обробка матеріалів у нашому промислово-індустріальному світі має сенс лиш тоді, коли продукт цієї діяльності унікальний, оригінальний, функціонально і естетично обґрунтований.

Діяльність вчителя може бути успішною лише у тому випадку, коли структура його професійної компетентності відповідає структурі діяльності. В парадигмі проектної технології навчання вчитель повинен вміти вирішувати багато завдань, пов'язаних із розробкою творчих проектів, що в свою чергу потребує виконання ескізів, об'єктів праці з елементами новизни та художньої осмисленості, ергономіки та антропометрії, використання засобів проектної графіки, комп'ютерних технологій, макетування, технології виготовлення продуктів дизайну; психолого-педагогічне і методичне супроводження процесу художньо-практичної діяльності учнів.

Проблема формування професійної компетентності майбутнього фахівця (зокрема вчителя технологій) піднімається у багатьох дослідженнях вітчизняних та зарубіжних вчених. В Україні спостерігається підвищений інтерес до компетентнісного підходу в підготовці фахівця взагалі, що відобразилося в публікаціях О. Дубасенюк,

В. Бикова, Н. Мойсеюк, Н. Ничкало, Г. Селевко, В. Ягупова, А.Полякова, О. Пометун, М. Головань, Н. Гусак, О.Мельник та інших. Теоретичні засади вітчизняної технологічної освіти зробили внесок П. Атутов, А. Вихрущ, Р. Гуревич, О. Коберник, М. Корець, Л. Оршанський, В. Сидоренко, В. Стешенко, Г. Терещук, О. Торубара, Д. Тхоржевський та ін. Формування професійної компетентності вчителя технологій в різних аспектах і в цілому є предметом досліджень науковців О.Гончаренко, К. Власенко, А.Малихіна, О. Севастьянова, А. Бровченко.

Метою цієї статті є визначення змісту мотиваційно-ціннісного компоненту фахової компетентності вчителя технологій та теоретико-методичних засад його формування у процесі дизайн-підготовки студентів на засадах етнодизайну.

Виклад основного матеріалу. Поняття фахової компетентності вчителя виражає єдність його теоретичної та практичної готовності до професійної діяльності в цілісній структурі особистості й характеризує його професіоналізм. Виходячи з цього, компетентність характеризує не лише діяльність, а й особистість фахівця в самостійній, відповідальній, ініціативній взаємодії зі світом. Завдяки цій властивості компетентність інтегрує професійні та особистісні якості, спрямовує їх на опанування знань, цілеспрямоване застосування їх у плануванні і реалізації діяльності, активізує людину до розвитку власних здібностей, самореалізації в соціально корисній діяльності, забезпечує професійне становлення.

Як будь яке комплексне утворення, професійна компетентність вчителя складається з певних елементів, формування яких у взаємозв'язку має утворити своєрідну структуру, систему і послідовність. Зазвичай дослідники виділяють наступні загальні компоненти професійної компетентності: мотиваційно-ціннісний (що передбачає ціннісне ставлення до обраної професії), когнітивний (змістово-понятійний), операційно-діяльнісний.

Нами визначено наступні критерії професійної компетентності майбутнього вчителя технологій: мотиваційно-ціннісний; когнітивно-смісловий; діяльнісно-творчий; рефлексивно-оцінний. Показниками сформованості мотиваційно-ціннісного компоненту професійної компетентності вчителя технологій будуть: потреба в успіху в різних видах творчості, пізнавальний інтерес до прояву змістотворних цінностей, розуміння особистісної значущості, самооцінка цінностей і творчого саморозвитку, ранжування системи ціннісних орієнтацій для творчого саморозвитку.

На наше переконання, саме змістове наповнення мотиваційно-ціннісного компоненту системи неперервної дизайн-підготовки майбутнього вчителя технологій має ґрунтуватися на засадах етнодизайну.

А. Бровченко розглядає «фахову компетентність майбутніх учителів трудового навчання з основ етнодизайну як здатність і готовність студента до творчої професійно-педагогічної діяльності, що ґрунтується на відповідних знаннях, уміннях та навичках, особистісних здібностях, цінностях та досвіді, які дають можливість, з урахуванням етностильових особливостей декоративно-ужиткового мистецтва та засобів сучасного дизайну, здійснювати ефективну проектну і художньо-трудова підготовку підростаючого покоління, забезпечуючи їхній загальнокультурний та творчий розвиток, формувати в учнів уміння вирішувати завдання в галузі формотворення і декорування матеріальних об'єктів» [2, с. 9-10].

Ми погоджуємося з твердженням А. Бровченко про те, що «зміст фахової підготовки майбутніх учителів трудового навчання на засадах етнодизайну зумовлює належний рівень сформованості: етнодизайнерської компетентності; художньо-проектних та техніко-технологічних знань, умінь і навичок; творчих якостей особистості; готовності до виконання професійних функцій, що уможливорює успішну професійно-педагогічну діяльність в умовах загальноосвітньої школи» [2,с.11].

У розробці методичної системи навчання етнодизайну студентів на засадах взаємодоповнення дизайну і технологій А.Руденченко спиралася на принципи

автентичності, конструктивності, проектувальної майстерності [8]. Дослідниця вважає, що впровадження етнодизайну в процес підготовки фахівців передбачає активне використання багатомірової спадщини українського мистецтва в сучасному дизайні.

Неперервна освіта має дві площини функціонування: вертикальна (зв'язує різні рівні освіти, що проходить людина у процесі свого розвитку – від дошкільної до освіти дорослих) і горизонтальна (надає можливості отримати нові компетенції поза загальноосвітніми або професійними закладами, а також паралельно). Саме горизонтальна модифікація неперервної освіти вчителя технологій в нашому баченні пов'язана з опануванням сфери дизайну, етнодизайну зокрема.

Згідно багатоаспектної спрямованості художньої та проектно-творчої діяльності педагога технологічної освіти повинно включати: знання основних законів і закономірностей розвитку науки, техніки, культури, мистецтва; володіння практичними навичками різних видів образотворчого мистецтва, проектною графікою, комп'ютерними технологіями; наявність досвіду реалізації художньо-проектного задуму в практичній діяльності. Структура практико-орієнтованого блоку, виділеного В.П.Фалько в системі навчання педагога, який включає профільне вивчення дисциплін галузевої і спеціальної підготовки з урахуванням специфіки дизайнерської діяльності, формує знання і алгоритми процесів, що забезпечують виконання конкретних художніх і проектно-творчих завдань, включає мотиваційно-ціннісний, когнітивний, операційний компоненти, що забезпечують готовність до самореалізації і постійного професійного зростання [10, с. 12-19].

Мотиваційно-ціннісний компонент у структурі професійної компетентності вчителя технологій передбачає наявність у нього: потреби в самореалізації в різних видах творчості, пізнавального інтересу до прояву змістотворних цінностей, цілеспрямованості до успіху в різних видах творчості.

Аксіологія розглядається як методологічна основа вивчення такої педагогічної проблеми як формування професійно-педагогічної культури, оскільки «аксіологічний підхід органічно притаманний гуманістично орієнтованому людинознавству, адже людина в ньому розглядається як вища цінність і самоціль соціального розвитку» [3, с.195].

Пріоритетними світоглядними цінностями вітчизняної системи освіти також стають: цінності гуманізму, людської та особистісної гідності, соціальної ініціативи і творчості, демократизму, патріотизму, національної самосвідомості. Варто наголосити, що в умовах розбудови національної держави завжди підвищується увага до національно-історичних цінностей як фундаментальних засад формування і розвитку національної самосвідомості [11, с. 181-182].

У своєму сутнісному бутті педагогічна діяльність, педагогічна творчість і самореалізація педагога діалектично співпадають. Педагогічна діяльність – це творча діяльність з виховання молодих поколінь, самотворення, перетворення інших і самоперетворення. Вона забезпечує основу самореалізації, виступає засобом самореалізації і професійного самоствердження. Потреба у творчому самовираженні, в особистісній самореалізації у процесі професійно-педагогічної діяльності поступово стає домінуючою ціннісною орієнтацією вчителя. Професійна самореалізація особистості педагога – це завжди інтегральна сума можливостей наступного розвитку [3, с. 205.].

Мотиваційно-ціннісні аспекти діяльності педагога знаходять свій розвиток у процесі роботи молодого фахівця над собою, рефлексії та саморозвитку. Цей процес наповнений виховним змістом, зокрема: виховання ціннісних орієнтацій по відношенню до культурної спадщини своєї країни; виховання взаєморозуміння і терпимості по відношенню до чужої культури, до іншодумців; розвиток здатності зрозуміти людину іншої культури, віри, мислення; розвиток розуміння соціокультурної приналежності до національної та світової спільноти; розвиток здатності орієнтуватися

в ціннісних категоріях сучасного суспільства та долучатися до них; виховання естетичного і комунікативного потенціалу особистості майбутнього фахівця [5].

Етнодизайн у професійній підготовці вчителя технологій – це тема, що знайшла відображення у роботах багатьох дослідників педагогіки. Розглядаючи етнодизайн як проектну діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу, Л. Оршанський висловлює переконання, що професійна діяльність учителя технологій має ґрунтуватися саме на засадах етнодизайну. Для вчителя технологій це означає наявність у нього здатності навчати учнів на засадах національної (поліетнічної) культури, виробляти вміння творчо мислити, пропонувати нові ідеї, використовувати нестандартні рішення, що робитиме досконалою його професійну діяльність. Для цього вчитель технологій має володіти широким колом професійних компетенцій, бути митцем, майстром-наставником, дослідником, творчою особистістю. Етнодизайн синтезує духовне й матеріальне, виступає як система культурно-естетичних зв'язків [7, с.39].

Етнодизайн, з педагогічної точки зору, А.Руденченко характеризує як вид комплексної міждисциплінарної художньо-проектної діяльності, що синтезує в собі регіональні традиції художньо-матеріальної культури, сучасні гуманітарні, мистецькі та технічні знання, методи художнього проектування та технічного конструювання, спрямовується на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне та гармонійне. Ця творча діяльність забезпечує розвиток у студентів складної інтегративної внутрішньої якості, що виявляється у формуванні етнічного стереотипу, етнічної самоідентифікації, усвідомленні органічної єдності з етнічною культурою, ландшафтом особистісно-ціннісного етносу [8].

І.Сиваш характеризує художньо-проектну діяльність на засадах етнодизайну як систему культурно-естетичних зв'язків, що значно розширює вміння творчо мислити, забезпечує професійну компетентність і культурний розвиток особистості. Відповідно до цього твердження науковець розглядає поняття «етнодизайн» в трьох значеннях: як задум, як творчий метод, як діяльність. У визначенні змісту поняття «етнодизайн» з'ясовано, що дизайн в Україні базується на естетичних принципах декоративно-ужиткового мистецтва, трансформованих для концептуальних вирішень в етнодизайні, який повинен стати основним культуротворчим елементом у змісті вищої мистецької освіти.[9]

Дизайн як галузь діяльності по створенню прийняттого для людини естетичного середовища надає значні можливості для отримання позитивних результатів як для учня, так і для вчителя.

У розробці методичної системи навчання етнодизайну студентів на засадах взаємодоповнення дизайну і технологій А.Руденченко спиралася на принципи автентичності (передачі студентам інформації щодо витоків українського декоративно-прикладного мистецтва, циклічних календарно-обрядових свят, художніх народних ремесел; конструктивності (розвиток конструктивного мислення студентів, формування уявлень про автентичність у формотворенні, декоративності, орнаментиці, колористиці, якими досягається гармонійне поєднання форми і декору художнього виробу в етнічному стилі); проектувальної майстерності (компетентністю з проектною та художньо-виконавською культури; володінням способами, прийомами і засобами моделювання і конструктивного вирішення предметно-просторового середовища, а також художньо-технологічними прийомами виготовлення та декорування виробів з урахуванням регіональних особливостей [8]. Дослідниця вважає, що впровадження етнодизайну в процес підготовки фахівців передбачає активне використання багатовікової спадщини українського мистецтва в сучасному дизайні.

Принцип поєднання краси і користі, відомий ще в народному мистецтві, може бути усвідомлений в процесі розробки проектів конкретних об'єктів реалізується через

певні правила або вимоги: композиційна цілісність (підпорядкованість, пропорційність); максимальне виявлення у виробі всіх можливостей матеріалу (вибір прийомів обробки і вибір інструментів); семантика декору і кольору.

Етнічний дизайн відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого народу. У постіндустріальний період розвитку суспільства сучасний дизайн намагається позбутися диктату індустрії і техніки, звертається до загальнолюдських цінностей, до духовного світу людини мовою художніх образів, соціально-культурних значень і традиційних символів. Етнічний дизайн – це мистецька течія, що виникла як альтернатива до технократизму сучасного життя і зумовлена прагненням зберегти самобутність народної культури. З розвитком промислового виробництва вона стала втрачати свої позиції. Однак сучасні глобалізаційні процеси спонукають до національної самоідентифікації в дизайні й актуалізуються в різноманітних виявах.

У вирішенні проблеми формування національного характеру сучасного українського дизайну В.Даниленко вважає перспективною зону дизайнерської діяльності, яка межує з прикладним мистецтвом. Ця зона не вимагає у своєму виробничому прояві надвеликих фінансових вливань. Творення з неї центрально-східноєвропейського дизайнерського бренду передбачає інше – високий рівень художньої складової дизайнерської праці. Підґрунтя для розквіту цієї складової країни Центрально-Східної Європи мають завдяки глибоким пластам їхніх місцевих культур та наявності солідних художніх навчальних закладів. Маються на увазі такі вироби, як меблі, посуд, а також більш складні технічно-побутові речі, а ще тканини, одяг, усіляке обладнання інтер'єрів та екстер'єрів тощо [6, С.34]. Прояви етнодизайну можна зустріти нині в різних сферах художньо-проектної діяльності: графічному дизайні, рекламній продукції, одязі та аксесуарах, інтер'єрах житлового і громадського призначення, художньому оформленні культурних заходів (фестивалів, виставок, тематичних семінарів, презентацій). Усе вище перераховане може бути об'єктом проектування, макетування і навіть виготовлення в межах освітньої галузі «Технології».

В.Даниленко висловлює важливість історичного підходу до проектування сучасних речей. «Адже форми з минулого, що відібрані історією, несуть у собі великий художній потенціал, неповторно складений у тому чи іншому краї. Через це не варто повністю відкидати ті форми у процесі сучасного проектування. А для того, щоб вони були доступні «для вжитку», замало тримати їх лише у підвалах архівів як історичні документи. Вони мають бути перед очима всього суспільства» [6].

Етнодизайн по своїй суті – прояв етнічних, національних рис в сучасних творах дизайну. Проте в сучасній культурі етнодизайн можна вважати наднаціональним феноменом, поява якого пов'язана з явищами глобального мислення, змішування культур. Це глобальна тенденція, що набуває рис концепції створення речей на основі використання архетипів, зрозумілих усім.

Як зазначає М.Станкевич, термін «етнодизайн» (виник в Україні на зламі ХХ і ХХІ ст.) спочатку визначав міру засвоєння народних мотивів, тобто відповідну стилістику проектування і реалізації задуму. Внаслідок згасання народного мистецтва, його традиції стають своєрідною екзотикою, а згодом концепцією стилістичного напрямку. Отже, етнодизайн необхідно кваліфікувати як метод фольклоризації або імітації. Дуже нагадує американський «стайлінг» 1960-х років – імітація форми та оздоблення промислових виробів під різні історико-мистецькі стилі (античність, готику, бароко тощо). Дизайн і народне мистецтво мають однакову логіку основних рівнів формотворення, що з погляду одного й другого є передовсім проблемою вибору ключових функціональних параметрів, які й відкривають шлях до конкретного задуму. Якщо народний майстер такий вибір спрямовує на означений мистецький стереотип, то

дизайнер повинен добре орієнтуватися в ситуаціях взаємозв'язків людини з предметним світом [6].

Становлення етнодизайну в Україні відбувалося на підґрунті народних художніх промислів, маючи на меті переосмислення традиційних етнічних особливостей і використання етномотивів у художньо-промислових виробках, зберігаючи національну культурну своєрідність та формуючи нову етностилістику. Допустиме на ранніх етапах розвитку України як держави тяжіння провідних майстрів (В. Кричевський, Г. Нарбут, М. Бойчук та ін.) до суто національних традицій, пластичних мотивів, символічних образів, готових елементів, орнаментів, колористичних та композиційних надбань декоративно-ужиткового мистецтва не може бути актуальним на початку ХХІ ст. Натомість пропонується проводити роботу з адаптації етномотивів до сучасних проектних умов, пошук форм діалогу національного з глобальним та відтворення предметно-просторових структур, пов'язаних із глибинною традицією при одночасному генеруванні інноваційних форм для оновлення національного іміджу [6].

На нашу думку, обов'язковою умовою наступності змісту дизайн-підготовки у вищій школі має бути сприяння усвідомленню студентами рівня власної компетентності в навчальному предметі і прагнення до його підвищення.

Робота студентів п'ятого курсу над виконанням кваліфікаційних дизайн-проектів з тем «Розробка колекції одягу в етностилі», «Етнодизайн аксесуарів», «Колекція одягу з елементами петриківського розпису» та інших надає умови для ретельного вивчення і використання мотивів українського традиційного мистецтва у дизайні одягу. Така результативна пошуково-творча діяльність розвиває художній смак, творчу уяву, фантазію, і сприяє вихованню національної самосвідомості та розвиткові патріотичних почуттів молодого покоління.

Висновки. Теоретичні основи формування мотиваційно-ціннісного компоненту професійної компетентності вчителя технологій ми вбачаємо у принциповій побудові змісту дизайн-підготовки студентів на засадах етнодизайну. Для визначення теоретико-методичних засад процесу такої підготовки з'ясовано взаємозв'язок між: змістом професійної компетентності вчителя технологій, задачами технологічної освіти та можливостями етнодизайну як джерела нових концепцій проектно-перетворювальної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. *Етноренесанси в культурі ХХ ст. та їхні етнодизайнерські виміри [Текст] /Є.А.Антонович // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: збірн. наук. праць / упорядн. і наук. ред. проф. Є.А.Антонович. – Полтава: ПНПУ ім. В.Г.Короленка, 2015. – Кн.1. – С. 7–13.*
2. Бровченко А.І. *Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання. – Рукопис. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика трудового навчання / А.І.Бровченко. – К., 2011. – 21 с.*
3. Исаев И.Ф. *Аксиологический и культурологический подходы к исследованию проблем педагогического образования в научной школе В.А. Сластенина / И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов // Известия Рос. академии образования. – 2000. – № 3. – С. 193-208.*
4. Косів В.М. *Національні моделі і глобалізація графічного дизайну [Текст] : автореф. дис... канд. мист./ В.Косів; Харківська держ. академія дизайну і мистецтв.– Х., 2003. – 20 с.*
5. Мамаев В.А. *Аксиологический поход в воспитании студенчества [Електронний ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologicheskiiy-podhod-v-vospitanii-studenchestva>*
6. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М.І. Яковлева ; Редкол. : В.Д. Сидоренко (голова), А.О. Пучков, О.В. Сіткарьова та ін. – К. : Фенікс, 2012. – 256 с. : іл*

7. Оршанський Л. Етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технологічної освіти // Молодь і ринок. – 2011. - №1. – С.38-41.
8. Руденченко А. А. Методологічні основи навчання етнодизайну у вищих мистецьких закладах / А. А. Руденченко // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. - Чернігів : ЧНПУ, 2013. - Вип.110. - С. 278-282.
9. Сиваш І.О. Теоретико-методологічні підходи до розуміння етнодизайну на сучасному етапі культури творчості // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2016. - № 2. – С. 105-109.
10. Фалько В.П. Формирование художественно-проектной компетенции педагога профессионального обучения в области дизайна. / Вера Павловна Фалько/ Автореф.дис канд. пед. наук. 13.00.08. Теория и методика профессионального образования, Российский государственный профессионально-педагогический университет, Екатеринбург, 2009. – 27с.
11. Філософія освіти: Навчальний посібник / За заг. ред. В. Андрущенко, І. Передборської. – К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2009. – 329 с.

Вячеслав Волоський
(Полтава, Україна)

ЕТНОДИЗАЙН-ОСВІТА У СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку суспільства, освіти і виробництва, технологічна освіта покликана формувати особистість, яка володіє конкретними професійно-педагогічними компетенціями й, водночас, вихованої на загальнолюдських і національних культурних традиціях, особистість творчу, активну, мислячу, яка постійно самовдосконалюється. З іншого боку, зростання конкуренції на світовому ринку товарів і послуг висуває нові, більш жорсткі вимоги до виробленої продукції, яка має бути не лише бездоганною за якістю, а й гідно репрезентувати національну самобутність країни-виробника. Тому дизайн, більшою мірою етнодизайн, розглядається як важлива складова змісту технологічної освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальні проблеми дизайн-освіти є предметом різнобічного дослідження науковців. Зокрема, питання основ теорії, історії та методології дизайну досліджували Є. Антонович, О. Бондар, Д. Лебедев, В. Прусак, В. Тищенко, В. Трофімчук та ін. Основи дизайн-освіти розробляли В. Вдовченко, С. Кожуховська, Є. Клімов, О. Куликов, Н. Конишева, В. Наумов, В. Пузанов, В. Розін, В. Сидоренко, Є. Ткаченко та ін. Наукові основи проектної діяльності, синтезу технічних і художніх знань відображено у працях О. Коберника, Л. Оршанського, І. Савенка, В. Сидоренка, В. Титаренко, С. Ткачука, А. Цини, С. Ящука та інших.

Сьогодні дизайн проник у всі сфери життєдіяльності людини. Він став феноменом художньої культури ХХ століття. Зародившись на рубежі століть на хвилі промислової і науково-технічної революції, стрімко розвиваючись, перетворився на один з впливових видів проектно-художньої діяльності. Дизайн, як вид проектно-художньої діяльності, прагне до створення комфортного для людини середовища на основі спеціальних наукових досліджень, оптимальних умов життєдіяльності людини, її потреб, умов взаємодії з сучасною технікою [3].

Мета статті. Метою даної статті є поточення поняття «етнодизайн» та вивчення можливостей його використання у процесі професійної підготовки майбутніх учителів трудового навчання.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи галузь дизайну, потрібно визначитися із сутністю цього поняття. Відзначимо, що існує декілька його тлумачень

тому, що завдання і сфери його призначення є різноплановими. З одного боку: “дизайн” (англ. design) – задум, план, намір, творчий задум, проект, креслення, розрахунок, конструкція, ескіз, малюнок, композиція, витвір мистецтва. Це тлумачення вказує на спорідненість дизайну як явища з художньо-проектною діяльністю. В іншому визначені “дизайн” – це творчий метод, процес і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, що задовольняють утилітарні та естетичні потреби людини. Разом з тим, “дизайн” визначається як комплексна науково-практична діяльність щодо формування гармонійного, естетично повноцінного середовища життєдіяльності людини і розроблення об’єктів матеріальної культури [2].

Тименко В. дає таке визначення поняття «дизайн» – це творчий метод, процес і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, їхніх комплексів і систем, орієнтований на досягнення найповнішої відповідності створюваних об’єктів і середовища загалом і потреб людини, як утилітарних так і естетичних [9].

“Етно” вживається майже в усіх випадках, коли йдеться про народне, національне (напр., етнографія, етнолінгвістика, етнопсихологія та ін.). Етнодизайн виступає важливим й ефективним засобом самовираження та самоідентифікації сучасної етнокультури в матеріальному світі людини. Зазначимо, що етнодизайн, як важлива та невід’ємна складова дизайну, ґрунтується на традиціях народного мистецтва і сучасних технологіях дизайну, тому інтегрує художню, інженерну і гуманітарну складові дизайн-діяльності [6].

Науково-педагогічна література містить не достатньо матеріалу як з питань формування у майбутніх учителів трудового навчання фахової компетентності в галузі етнодизайну, так і залучення школярів до творчої етнодизайнерської діяльності у процесі трудового навчання. І це при тому, що етнічно спрямована педагогічна теорія і практика навчання та виховання школярів якнайповніше знайшла відображення саме в народній системі трудового навчання і виховання підростаючого покоління. Саме трудове навчання передбачає передачу учням морально-трудового й естетичного досвіду попередніх поколінь завдяки сукупності вербальних засобів, шляхом наставництва і наслідування, за допомогою яскравих образів, комплексом ігрових дій, залученням школярів до безпосередніх художньо-трудова дій в галузі декоративно-ужиткового мистецтва й етнодизайну [1].

У своїй роботі Курач М. вказує, що основою вивчення трудового навчання в сучасній школі є проектно-технологічна діяльність учнів. Категорія «етнодизайн» розглядається як проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу. Етнічний дизайн відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого етносу.

Етнодизайнерський компонент як елемент творчий у змісті трудової підготовки пробуджує креативність, почуття змагальності, бажання творити і досягати результату. Все це разом є важливим чинником формування художньо-естетичного смаку та творчих якостей школярів. Етнодизайнерська діяльність – це творча інноваційна діяльність, результатом якої є художній проект, у процесі реалізації якого переосмислюються елементи етнічної культури і продукуються вже в новій стилізованій формі сучасних виробів, які мають практичну і художню цінність й водночас зберігають образність національної культури [4].

Етнодизайн – це трансформація елементів національної культури, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва (форм, орнаментів, колористики, традиційних технік тощо) в сучасні промислові вироби [7]. Матеріальна спадщина відображена у народних творах декоративно-ужиткового мистецтва, збережена в національних, районних, міських і сільських музеях для наступних поколінь, є взірцем багатой духовності народу, вираженої у вишуканості орнаментів, різноманітності технік

художньої обробки матеріалів, декоративності оздоблення, барвистості фарб, чистоті форм. Отже, дизайн поступово формувався шляхом об'єднання ремісничої художньо-прикладної творчості та промислового виробництва. Протягом сторіч у різних народів вироблялися доцільні конструктивні форми окремих предметів, яким притаманна була художня досконалість. На думку Л. Оршанського історично і "генетично" відбувалося перетворення декоративно-ужиткового мистецтва у дизайн, тому й далі вони використовують різні сторони один одного [6]. Обґрунтовуючи положення органічної єдності декоративно-ужиткового мистецтва й сучасного дизайну, Ю. Легенький зазначає, що як та чи інша національна культура розбудовує свій досвід конструюванням світобудови в образі, ідеалі, так вона й структурує предметну діяльність дизайну в контексті його практики й культуротворення взагалі [5].

Для ефективної реалізації технологічної освіти, зокрема дизайн-освіти учнів, необхідний висококваліфікований фахівець – учитель трудового навчання, що вільно володіє знаннями та має професійно значущі якості, творчі здібності, здатний до постійного професійного росту, соціальної та професійної мобільності. Підготовка майбутніх учителів трудового навчання має інтеграційну основу, що включає спеціальну і професійну підготовку.

На думку Титаренко В., одним із основних завдань дизайн-освіти є впровадження у навчальний процес програмно-цільового методу проектування, що полягає у розробці дизайн-програм, які відображають різноманітні аспекти проектування, виробництва та використання виробів [10].

Технологічна підготовка характеризується оволодінням знаннями, трансформованими до рівня вмінь і навичок з розробки технологічних процесів виготовлення виробів, здійснюваним за єдиним алгоритмом технологічного проектування: вибір заготовки і спосіб її отримання; розробка операційної технології виготовлення деталі. Творчо-конструкторська підготовка полягає у набутті навичок проектування і конструювання об'єктів виробництва, розрахунок показників, що забезпечать його функціонування і довговічність у визначених умовах експлуатації, на основі знання технології виготовлення об'єкта. На сучасному етапі розвитку освітньої галузі «Технологія» дуже розповсюдженою та популярною стає концепція дизайнерської освіти особистості, що за змістом входить до складу зазначеної освітньої галузі. Основним завданням дизайнерської освіти є розвиток творчих проектних здібностей, формування освітньої орієнтації з практичної готовності до проектно-технологічної діяльності, виховання загальної трудової культури особистості [3].

Як зазначає І. Савенко: «дизайн, визначений сучасним культурним розвитком, є методом побудови світу. У зв'язку з цим виникло трактування сучасної цивілізації як епохи проектної культури, орієнтованої на динамічні зміни способу життя, середовища, прогрес у всіх сферах життєдіяльності. Відповідно проектна культура тісно пов'язана з проектною діяльністю і має за мету створення штучного предметного середовища людини. При цьому проектність є такою ознакою людини, яка проникає у всі сфери її життя. Проектування пронизує професійну діяльність фахівців різних галузей, зокрема, ціннісною характеристикою професійної освіти майбутніх учителів трудового навчання, що сприяє розвитку в них певного типу і культури мислення» [8].

До найважливіших компонентів підготовки майбутнього педагогічного фахівця належить зміст освіти: цілеспрямований педагогічний процес системи наукових знань, умінь і навичок, оволодіння якими передбачає різнобічний розвиток особистості. Тлумачення змісту освіти як відображення елементів соціального досвіду людства є результатом тривалого розвитку теорії навчання, адже визначальним для змісту освіти, зокрема технологічної, в усі періоди розвитку суспільства був прогрес виробництва.

Формування змісту технологічної освіти передбачає створення таких умов, які би давали можливість майбутнім фахівцям самостійно обирати з великого обсягу інформації і відповідних сфер професійної діяльності той напрямок, що найбільше

відповідає індивідуальним інтересам та запитам. Звідси виникає потреба у визначенні базового ядра знань, умінь та навичок, якими повинен володіти майбутній учитель трудового навчання.

Етнодизайн у змісті технологічної освіти може стати тією складовою, що гарантуватиме культурний розвиток особистості і забезпечуватиме загальну естетизацію і гуманізацію суспільства. Навчально-трудова діяльність школяра на засадах етнодизайну передбачає наявність у нього здатності сприйняття картини світу на засадах національної (поліетнічної) культури, вміння творчо мислити, пропонувати нові ідеї, використовувати нестандартні рішення, що робитиме досконалою його майбутню професійну діяльність. Для цього педагог, вчитель трудового навчання також повинен володіти широким колом професійних компетенцій, бути митцем, майстром-наставником, дослідником, творчою особистістю. Саме від особистості педагога залежить, чи розкриється творчий потенціал учнів, яким буде рівень їх професійної підготовки, чи стануть вони особистостями, гідними громадянами своєї держави.

Висновки. Таким чином, впровадження етнодизайну в освітню практику як загальноосвітньої так і вищої школи набуло важливої необхідності. Це проблема не лише шкільної, професійно-технічної чи вищої освіти, це проблема вітчизняної освіти загалом і суспільства в цілому. Вона потребує теоретичного осмислення і практичного розв'язання. Етнодизайн як засіб формування проектної художньо-естетичної культури, національної самосвідомості підростаючого покоління, повинен стати частиною його професійної підготовки. Впровадження етнодизайну в процес трудової підготовки школярів як інтегрованого компонента (художнього, технічного, національного), створює можливості аби вивести останню на якісно новий, сучасний рівень освіти. Саме етнодизайн у змісті трудового навчання та етнодизайнерська діяльність учнів, як засіб їх творчого художнього розвитку, розширить межі їх художньо-естетичної, проектної, дослідницької, а в майбутньому – професійної компетентності в будь-якій галузі народного господарства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гевко О. *Суть та особливості національно-патріотичного виховання засобами декоративно-ужиткового мистецтва* / Оксана Гевко // *Рідна школа*. – 2003. – № 5. – С. 25–26.
2. *Дизайн* : [Електронний ресурс] // Вікіпедія – вільна енциклопедія. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/Дизайн>.
3. *Дизайн-освіта : профільне навчання старшокласників : проєкт, календар. плани і не тільки* : [антологія / упоряд. : М. Голубенко, В. Вдовченко, В. Тищенко]. – К. : Вид. дім "Шкіл. світ" : Вид. Л. Галицина, 2006. – 128 с.
4. Курач М. С. *Використання етнодизайну в процесі трудової підготовки молоді* / М. С. Курач // *Науковий вісник Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка. Серія : Педагогіка*. – 2013. – Вип. 1. – С. 51–55. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvkogpht_2013_1_10
5. Легенький Ю. *Культурологічна модель дизайну* / Юрій Легенький // *Технічна естетика і дизайн: наук.-техн. зб.* / Укр. асоц. прикладної геометрії. – К., 2001. – Вип. 1. – С. 9–28.
6. Оршанський Л. *Декоративно-ужиткове мистецтво та етнодизайн – традиції і сучасність у художньо-трудої підготовці майбутніх учителів трудового навчання* / Л. В. Оршанський // *Инновационные образовательные технологи*. – 2000. – № 1. – С. 77–82.
7. Прусак В. *Сучасна дизайнерська освіта : досвід, проблеми* / В. Прусак // *Діалог культур : Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. пр.* / [ред. кол. : І. А. Зязюн (голов. ред.), С. О. Черепанова (упоряд. і відп. ред.), Н. Г. Ничкало, О. П. Рудницька та ін.]. – Львів, 2000. – Вип. 5. – С. 354–364.
8. Савенко І. В. *Теоретичне обґрунтування змісту підготовки вчителів трудового навчання до викладання основ дизайну* / І. В. Савенко. //

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка. – 2016. – №2. – С. 121–125.

9. Тименко В. П. Педагогічний дизайн у вищих професійних навчальних закладах технічного профілю / В. П. Тименко // Дизайн-освіта майбутніх фахівців на сучасному етапі освітньої практики : матеріали Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., (18–19 берез. 2015 р., м. Полтава) / уклад. Є. В. Кулик, І. В. Савенко ; Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка, каф. основ виробництва та дизайну. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. – 220 с. – Режим доступу : <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/5210>.
10. Титаренко В. П. Розвиток дизайн-освіти у вищих навчальних закладах України / В. П. Титаренко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка. – 2016. – № 1. – С. 287–290.

УДК 7. 012

Володимир Сьомкін
(Київ, Україна)

ЕТНОДИЗАЙН ЯК ВАЖЛИВА ЛАНКА ПАРАДИГМИ СУЧАСНОЇ ТЕХНОЛОГІЇ ОСВІТИ ЩОДО СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН»

Постановка проблеми у загальному вигляді. Подальші авторські дослідження напрямів дизайн-діяльності дозволили визначити і обґрунтувати основні напрями дизайн-діяльності, які можуть процесуально і змістовно скласти основу сучасної парадигми технології освіти в галузі дизайну.

Практичне усвідомлення щодо ролі і місця дизайну в розробці багатьох суспільнозначущих проблем свідчить про актуальність подальшої системної роботи з розробки і всебічних досліджень всього кола проблем у контексті суттєвого розширення уявлень про дизайн-діяльність і, зокрема, в сфері проектування і освіти у цій галузі з урахуванням спеціалізацій.

Останні дослідження та публікації з цих питань свідчать, що, зокрема етнодизайн ще недостатньо актуалізувався як системоутворююча і культурутоутворююча категорії майбутньої новітньої парадигми технології освіти, що вже запропонована автором.

Саме цій проблемі етнодизайну присвячується це авторське дослідження і робота.

Мета цієї роботи. *Актуалізувати етнодизайн як суттєву складову парадигми сучасної технології освіти в контексті спеціальності «Дизайн» і відповідних спеціалізацій.*

Методи. *В якості методів дослідження використані: систематизація, аналіз наукових і проектних рішень, класифікація.*

Результати. *Окреслені і актуалізовані новітні напрями дизайн-діяльності і, зокрема, етнодизайн як системо- і культурутоутворююча категорії і важлива ланка парадигми сучасної технології освіти щодо формування спеціальності і спеціалізацій в галузі дизайну.*

Висновки. *Представлені результати актуалізують етнодизайн як важливу ланку в педагогічній системі освіти в галузі дизайну, доповнюють і якісно довершують новітню парадигму технології освіти зі спеціальності «Дизайн».*

Ключові слова: *дизайн, парадигма, освіта, етнодизайн.*

Formulation of the problem in general. Further research directions copyright design - activities allowed to determine and justify the main directions of design - activities, which can procedurally and substantially form the basis of the modern paradigm of technology education in design.

Practical awareness about the role and place of design in the development of many problems suspilnoznachuschih further demonstrates the relevance of the system development and extensive research the full range of issues in the context of significantly expanding notions of design-activity, particularly in the field of design and education in this area in view of specialization .

Recent studies and publications on these issues suggests that particular etnodyzayn not enough aktualizuvavsya as a system and kulturoutvoryuyucha category upcoming modern paradigm of technology education that are being proposed by the author.

It is this poblemi etnodyzaynu dedicated research and author a job.

The purpose of this roboty. *Aktualizuvaty etnodyzayn as an essential component of the paradigm of modern technology education in the context of the specialty "Design" and related specializations.*

Methods. *As the research methods used: classification, analysis and research design solutions, classification.*

Results. *Actualized and outlined new areas of design, particularly as etnodyzayn systemo- and cultures creating an important link categories and paradigms of modern technology education on the formation of the specialty and specialization in design.*

Conclusions. *The results actualize etnodyzayn as an important link in the educational system of education in design, complementary and efficiently complete the latest paradigm of technology education in the specialty "Design".*

Keywords: *design paradigm, education, etnodyzayn,*

Світова культура людства завжди зберігає різноманітність, зокрема мови та предметно-просторового середовища життєдіяльності спільноти, і матеріалізується у наші часи через архітектуру, нові технології, виробництво, декоративно-ужиткове мистецтво і дизайн. У цьому контексті проблеми національного і інтернаціонального з погляду світової культури мають розглядатися як різні шари світоглядного і художнього впливу. Так, загальностильова єдність об'єктів предметного середовища об'єктивно притаманна на сьогодні індустріальній продукції, відповідно проектному дизайну, а також більшості містобудівельних об'єктів, тобто масовій архітектурі. Одночасно, прояви національних особливостей, тобто етнодизайну, в першу чергу, виявляються на регіональному рівні, у декоративно-ужитковому мистецтві, в окремих національних творчих школах, наприклад, в Італії, Фінляндії, державах Прибалтики та інших. У свою чергу, особливості предметно-просторового середовища життєдіяльності людини, поряд з рідною мовою, формують, цементують основи всього етносу і зберігають культурну спільність у контексті держави, етносу, релігії, регіону та інше. Таким чином, подальший розвиток і впровадження сучасних технологій у виробництві актуалізують проблеми національного формоутворення і стильоутворення в різних шарах художнього впливу творчої спільноти, що має знайти відображення в теорії і практиці дизайну, зокрема, етнодизайну, і в першу чергу, в навчальному і проектному процесі, а також у структурі та якості технології освіти в галузі дизайну. Тому, наприклад, ряд дизайн-об'єктів характеризується такими рисами, що притаманні відповідній національній стилізації і, традиціям формоутворення об'єктів етнодизайну. Це: індивідуальні авторські меблі (артдизайн); вироби декоративно-ужиткового мистецтва; туристичні об'єкти ;ресторани; ландшафтні об'єкти; інтерери ; об'єкти малих форм та інше.

Актуалізація сучасних напрямів розвитку дизайну, теоретична і методична розробка цих напрямів значно розширила уявлення про потенціал дизайн-діяльності у контексті збільшення розманіття дизайн-об'єктів, сучасних інноваційних методів та ідеології проектування а також теоретичної розробки відповідних мистецтвознавських аспектів в галузі дизайну. Існують публікації з цих питань [1:1-7], [2:1-4], є авторська монографія, де відображена ця проблематика [3: 20-25; 69-88; 202-265]. Наявність

теоретичної і методичної розробки ряду сучасних напрямів дизайн-діяльності, а також проектна апробація на основі методів дизайн-проектування цих напрямів, актуалізує проблеми, спрямовані на удосконалення структури і якості педагогічної системи освіти в галузі дизайну. До цього часу в жодному дослідженні не ставилось питання інтегрованого підходу до ефективного використання потенціалу методів і засобів притаманних означеним напрямам дизайн-діяльності в окресленому контексті. Ця робота актуалізує і обґрунтовує зміст і сутність парадигми сучасної технології освіти зі спеціальності «Дизайн», спираючись на наступні сучасні напрями дизайн-діяльності, а саме: метод дизайн-програм; екологічний дизайн; бізнес-дизайн; ергодизайн; етнодизайн. притаманних їм методів в процесі освіти у галузі дизайну з врахуванням забезпечення системності, професійності з орієнтацією на практику і якість знань, умінь і навичок сучасної дизайн-діяльності. В навчальних закладах, де є факультети дизайну чи будь-які спеціалізації дизайну, ще майже не знайшли відображення сучасні напрями дизайну, їх професійна проектна ідеологія і науково-проектна стратегія, що не дозволяє забезпечити якість і конкурентність навчально освітніх процесів з врахуванням потреб сьогодення і конкурентного ринку в освіті. Комплексний об'єкт існує як стійка культурна форма, для якої відтворюється відповідна організація діяльності, саме тому організаційна проблематика актуалізується як невід'ємна характеристика самого комплексного об'єкту і як невід'ємна характеристика і істотний предмет дизайн програмування. **Дизайн-програма** – це метод дизайн-проектування (організації і керування проектною діяльністю) комплексного об'єкта, у якому об'єднані в єдиний системно осмислений процес розробка проектно-художньої концепції (дизайн-концепції) складного соціально-культурного об'єкта як змістовного ядра дизайн-програми, і розробка програмно-цільової організації системи діяльності щодо реалізації розробленого об'єкта. Процес розробки дизайн-програм включає три семантично і функціонально взаємозалежні процесуальні блоки дизайн-програмування, що у методичних цілях вичленовані як цілком самостійні: організаційне програмування і керування дизайн-процесом; власне дизайн-процес (перед проектне дослідження, постановка проблеми, формування мети, розробка дизайн-концепції, дизайн-проектування комплексного об'єкта, можлива його реалізація); розробка нормативно-технічної документації в рамках проблематики дизайн-програми. **Екодизайну**, як і дизайну взагалі, притаманне прагнення оптимізувати різноманітні види діяльності, в контексті досягнення найбільш раціональної організації такої діяльності з подальшою дизайн-розробкою всього предметного наповнення відповідного середовища, де реалізується та чи інша діяльність. Різноманіття екопроблематики та аспектів ресурсозбереження а також здорового образу життя і проблематики всього середовища знайшли своє відображення в теоретичних і методичній розробках а також в проектних апробаціях в екологічному дизайні. **Бізнес – дизайн** як сучасний напрям дизайну з'явився на основі попереднього створення першої форми дизайну та комерційного дизайну США, що було пов'язано з процесом конкурентного ринку. Перша форма дизайну це класичний дизайн європейського континенту. Такі види діяльності як інженерінг, дизайн, маркетинг, менеджмент, консалтинг, виробничо-технологічні і фінансово-економічні аспекти – притаманні кожному етапу і протягом усього процесу бізнес-діяльності, саме ці риси характеризують так звану другу форму дизайну. Американський дизайн, як називали його тоді – комерційний дизайн, відчуваючи себе невід'ємною органічною складовою економічної структури суспільства гідно пережив могутні кризові явища 20-30 років ХХ століття, післявоєнний економічний підйом і всі подальші етапи розвитку сьогоденної наддержави. Таким чином, у процесі творчого діалогу європейського «класичного» дизайну та американського «комерційного» дизайну в результаті оптимізації і взаємозбагачення методик і принципів дизайн-діяльності почала формуватись нова (друга) форма дизайну. Дизайн сприймає в якості першої форми дизайну «класичний» дизайн європейський. Поряд з «класичним»

дизайном, що сам по собі представляє досить складне і різноманітне явище, одержав розвиток і знаходить усе більш визначені риси «тотальний дизайн» («не дизайнерський дизайн», «нон-дизайн»). Ці терміни склалися в спеціальній літературі і практиці вже наприкінці 60-х років ХХ століття. Термін «нон-дизайн» (не дизайнерський інакше «тотальний дизайн» або «діловий дизайн» а сьогодні – це бізнес-дизайн) констатує, що дизайнери методами дизайну можуть вирішувати будь-які завдання в умовах і сфері ринкових ситуацій. **Ергодизайн** – це новий сучасний напрям дизайну як органічна та семантично обумовлена інтеграція дизайну та ергономіки в процесі дизайн-проекування і виробництва високоякісної наукоємної конкурентоспроможної багатофункціональної або автоматизованої продукції як комплексного об'єкту, де актуалізація людського чинника визначається як пріоритетні рішення науково-проектних завдань методами ергономіки та дизайну. Постійне розширення напрямів дизайн-діяльності, сфер співпраці дизайну і ергономіки; ускладнення і комплексність дизайн-об'єктів акцентом на людський чинник свідчить про об'єктивну основу формування ергодизайну як сучасного напрямку дизайн – діяльності, що відображає інтеграцію не просто наукоємних дисциплін – дизайну та ергономіки, але і нову філософію рефлексії творення об'єктів і середовища матеріальної культури і художньої культури, а також техносвіту, який перетворить футурологічні об'єкти у реальність навколишнього буття. На сьогодні об'єктами ергодизайну є, наприклад: електронні робочі місця; аеропорти, їх диспетчерська служба; різноманітні за функціями складські автоматизовані виробництва; великі порти та їх інфраструктура; створення і реалізація дизайн - програм; космічні кораблі і станції; об'єкти енергетики, включно А Е С. Таким чином, ергодизайн має в якості основного напрямку актуалізацію дизайнерської і ергономічної діяльності, спрямованої на оптимізацію і забезпечення, зручності, функціонального комфорту і краси, досконалості і засобів краси, умов діяльності а також оптимізація функціонування людини в структурі складних виробничих систем, збереження здоров'я в умовах конкурентного середовища а також екстремальних умов в експлуатації складних об'єктів визначеної функціональної спрямованості середовища життєдіяльності.

Етнодизайн розглядається як важлива і невід'ємна складова парадигми технології освіти в галузі дизайну. Цьому напрямку дизайн-діяльності притаманні риси, що відзеркалюють ідентичність етносу, як джерело культурних і мистецьких традицій, художніх уподобань, розвитку матеріальної і художньої культури. Як підкреслювалось вище, різноманіття об'єктності, поява і впровадження сучасних технологій сприяли розширенню уявлень про національне і інтернаціональне в контексті світогляду на світову матеріальну і художню культуру, регіональні тенденції соціально-культурного і економічного розвитку етносу і цивілізації в цілому. Таким чином, етнодизайн в межах сучасної новітньої парадигми технології освіти, що обґрунтована автором, є важливою дисципліною, яка, зокрема розширює теоретичні уявлення, понятійний апарат дизайну щодо перспектив введення етнодизайну в навчальні плани різних спеціалізацій з спеціальності «Дизайн», і головне, внести творчі акценти у відповідні робочі програми для кожної спеціалізації. Включення у зміст навчального процесу зі спеціальності «Дизайн» проблем щодо зазначених сучасних напрямів дизайн-діяльності відповідають потребам сьогодення: інноваційності освіти, наближення проектно-практичних навичок до сучасного рівня соціально-культурних потреб, а також потенціалу і перспектив розвитку промисловості, науки і сучасної освіти в країні. Професійна рефлексія дизайну з проблем удосконалення освіти свідчить, що **дизайн має очолити очевидну тенденцію щодо випередження формування в освітньому процесі знань, умінь і практичних навичок в галузі дизайну саме в процесі збагачення та оновлення освітніх технологій через широке впровадження у навчальний процес ВУЗів інноваційних методів і принципів: методу і принципів дизайн-програмування; методів і принципів екодизайну; методів і принципів бізнес-дизайну; методів і**

принципів ергодизайн а також методів і принципів етнодизайну. Таким чином, у навчальних планах з дизайну будь-якої спеціалізації а також у відповідних робочих програмах мають знайти відображення проблематика, тематика, завдання, що вводять у освітній процес тенденції і напрями сучасної дизайн-діяльності. Слід підкреслити, що актуалізація і наукова розробка окреслених автором напрямів дизайну в контексті сучасної педагогічної системи дозволяє фактично представити парадигму інноваційної технології освіти ,що може збагатити арсенал, якість і ефективність навчального процесу щодо спеціальності «Дизайн». **А взаємозбагачення методик і принципів сучасних напрямів дизайн-діяльності створює передумови формування нової парадигми сучасної технології освіти зі спеціальності «Дизайн».**

ЛІТЕРАТУРА

1. Азрикан Д.А. *Эргодизайн. Проблемы и перспективы [Текст] // Техническая эстетика -1987. № 3. - С.1-7.*
2. Сьомкін В.В. *Дизайн ,тенденції та напрями розвитку: монографія / В.В.Сьомкін. - К. : Альтерпрес , 2009.- 528 с. : іл., 8 кол. іл.*
3. Чайнова Л.Д. *Качество жизни, эргодизайн и эргономика развития. /Труды ВНИИТЭ. Серия «Качество жизни». Вып. 10. - М., 2004.*
4. Буров А.Ю. *Эргодизайн – эргономика + дизайн или новая дисциплина ? // Техническая эстетика і дизайн . – Київ . 2001 – Вып. № 1. – С.31-33.*
5. Сьомкін В.В. *Проблеми актуалізації екодизайну як напряму дизайн-діяльності / В. В. Сьомкін // Українська культура. Наукові записки РДГУ.- Рівне. 2010 . – Вып. 16 Т. – С. 113-119.*
6. Сьомкін В.В. *Оптимізація професійних функцій дизайн-діяльності / В.В. Сьомкін // МІСТ : Мистецтво , історія ,сучасність , теорія : зб. наук. праць. –К, Вып.11 ІПСМ. НАМ України , 2015 . – С. 236-343.*

УДК 373.5.015.311:745/749

*Володимир Тищенко
(Київ, Україна)*

ВИЯВЛЕННЯ ПРАКТИЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ У ПРОЦЕСІ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

Звернемося до історії вітчизняної професійної дизайн-освіти. Сутність сучасного поняття «дизайн» в українських і зарубіжних історичних джерелах позначали своєрідними термінами: «утилітарна естетика» (за П. Чубинським), «практична естетика» (за Г. Земпером), «художня праця» (за А. Луначарським), «протодизайн», «етнодизайн» тощо.

У 20-х роках ХХ ст. А. Луначарський започаткував видання журналу «Художня праця», де розміщував власні статті щодо єдності мистецтва і промисловості (рис. 1).



Рис. 1. Художня праця як ретроаналог сучасного дизайну

Так, А. Луначарський зазначав: «технік, який створює предмети побуту, має бути художником, який створює предмети для людини, що хоче не просто споживати, а радіти речам, які споживає. Технік-художник – це інженер, який пройшов раціональну школу з вивчення потреб людського ока, слуху і відповідно до методів, що сприяють

задоволенню цих потреб. Художник-технік – це людина від природи обдарована правильним смаком і творчими нахилами, яка володіє художнім смаком і має технічну освіту. Важливим є нерозривний союз промисловості і мистецтва: залучення архітектурних і архітектонічно-естетичних елементів в індустрію. Інженер не повинен бути лише утилітаристом. Він має сказати собі: «Я хочу, щоб моя динамо-машина надзвичайно дешева, була надзвичайно продуктивна і щоб вона була красунею» [1]. «Звісно не треба зупиняти вічний біг винахідництва, і праві ті теоретики Dada, які вважають, що не важливо, щоб предмет був гарний, розумний і добрий, а важливо, щоб предмет був новим і небаченим досі» [1]. «Абсолютно сліпим є той, хто не розуміє, яку вагому роль у перетворенні побуту може відіграти мистецтво, а насамперед «прикладне»» [1]. «Примусити мистецтво, тобто смак, навичку надавати радісного вигляду речам, примусити його залучитися до промисловості, – це завдання прекрасне і досяжне, хоч і не одразу. Примусити промисловість міцними чугунними руками схопити художника і спонукати його слугувати собі, допомогти безрадісному конструктору-інженеру конструювати радісно – це також чудове завдання». Як зрозуміло з поданих цитат, А. Луначарський вважав, що «метою художньої промисловості є пристосування природного довкілля до органів сприймання і естетичних суджень людини» [1].

Наука ХХІ ст. зумовлена дизайном і не тому, що не вистачає наукових знань, а тому, що на часі таке наукове пояснення інформаційно-енергетичних явищ у довкіллі, що потребує звернення до чогось надзвичайного і неймовірного. Людину потрібно визначати як «вінець розвитку живої матерії» – біосфери. «Біосфера – це не інертне тіло, вона має свою організацію, окремі її частини підтримують і доповнюють одна одну. Біосфера сама є великим природним тілом, що має свою еволюцію. Одним із виявів цієї еволюції є так звана цефалізація – постійне ускладнення за геологічний час центральної нервової системи (мозку) організмів. Зростання складності може в деяких випадках мати певні періоди затримки, але ніколи не йде у зворотному напрямі» [2].

У педагогічній науці актуальним є звернення до дизайн-освіти (проектно-художньої освіти) – системи інтелектуальних змістів, спрямованих у майбутнє. Майбутнім є внутрішнє, інформаційно-особистісне середовище кожного учня. Природні задатки єства переростають у здібності, здібності інтегруються в обдарованість, а обдарованість стає талантом, якщо для цього створено сприятливе для неї зовнішнє, інформаційно-педагогічне середовище. Таким чином, відбувається природний процес визрівання особистості майбутнього інформаційного суспільства у лоні природного тіла біосфери.

Предметом психолого-педагогічного дослідження у дизайн-освітньому процесі має стати єство – «комплекс усіх фізичних і душевних сил та властивостей людини» [3]. Отже, проектно-художня технологія є педагогічно доцільною технологією реалізації особистісно та компетентісно зорієнтованої доктрини української освіти.

У сучасному інформаційному суспільстві інтелектуально-творчий ресурс особистості набуває все більшої значущості як постійне і надійне джерело підсилення комплексного національного доходу. Світова практика переконливо доводить, що для успішного розвитку суспільства важливо взаємодоповнювати науку, мистецтво і виробничі технології, особливо, під час підготовки фахівців з дизайну для різних галузей життєдіяльності суспільства. Наукова, економічна і культурна сфери не лише взаємозалежні. Вони глибоко проникають одна в одну, створюючи суспільне середовище, сприятливе для розвитку творчого потенціалу, винахідливості, культурного самовираження майбутніх дизайнерів. Про це свідчить значна кількість дослідників [4], [5], [6], [7], [8]. Освітньо-культурний синтез естетичного і раціонального, художнього і утилітарного є методологічною основою для розвитку дизайн-освіти, виявлення і підтримки інтелектуально і творчо обдарованої молоді.

З огляду на наше розуміння предмету дослідження, дизайн-освіта ХХІ ст. має

орієнтувати майбутніх фахівців дизайну не лише на пізнання цілісного світу, а й на проектування нової реальності, у якій би краса і доцільність стали основою архітектонічної творчості, просторового формотворення художників-конструкторів у різних напрямках життєдіяльності українського суспільства. Художнє проектування має стати не лише методом конструктивної взаємодії особистості з предметним довкіллям, а й інтегрованим навчальним змістом мистецтва і технологій у професійній підготовці фахівців для різних галузей виробництва.

У сучасних дослідженнях дизайн-освіту увиразнюють за допомогою таких споріднених понять: «проектно-технологічна освіта», «дизайн-освіта», «проектно-художня освіта», «художньо-промислова освіта». Об'єктом дизайну є матеріальний і духовний світ, жива і нежива природа. «Дизайн – це комплексна міждисциплінарна проектно-художня діяльність, яка синтезує елементи наукових, технічних і гуманітарних знань, інженерного конструювання і художнього мислення. Визначальною проблемою дизайну є створення предметного світу, естетично оцінюваного як співмірного, гармонійного, цілісного» (О. Святоцький). Таким чином, дизайн – це проектно-художня діяльність, що передбачає конструктивне поєднання трьох найосновніших інформаційних потоків: вербального, сенсорного, структурного (речовинного, пов'язаного з архітектонічною творчістю).

У контексті дизайн-освіти ми виокремлюємо принцип потрібності проектно-художньої діяльності, який полягає у взаємодоповненні трьох основних функцій сучасного дизайну: соціально-культурної (мистецька дизайн-освіта), споживчо-функціональної (технологічна дизайн-освіта) та комунікативно-естетичної (академічна дизайн-освіта) (рис. 2).

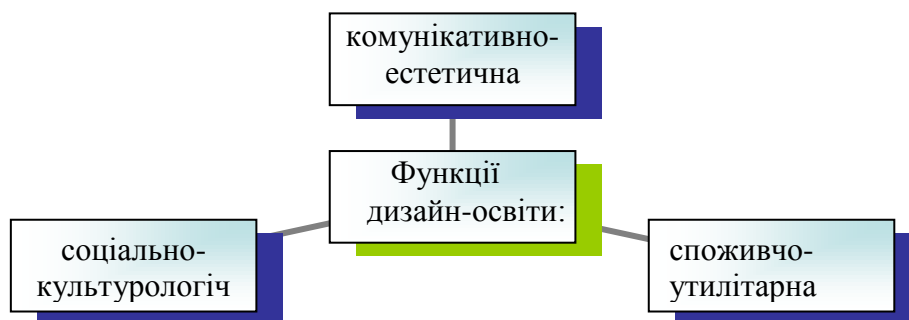


Рис. 2. Основні функції дизайн-освіти

Зазначені функції дизайну ми визначаємо з урахуванням нового класифікатора професій, де відображено державне замовлення на фахівців з дизайну. Ми звернули увагу, що *комунікативно-естетична функція* дизайну виявляється у діяльності дизайнера-дослідника (код професії – 2452.1). Це рівень дизайнера-магістра, здатного до наукової творчості у напрямі дизайн-освіти, а також до розроблення сучасної теорії дизайну. Код професії дизайнера-дослідника прирівнюють до професії мистецтвознавця (образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва).

Соціокультурна функція дизайну властива художнику-конструктору (код професії – 2452.2). Це рівень *дизайнера-бакалавра*, тобто спеціаліста спроможного продукувати дизайнерські пропозиції, художні проекти. У класифікаторі професій передбачено такі види дизайну для художників-конструкторів: дизайнер макіяжу, зачісок; дизайнер графічних робіт, мультимедійних об'єктів; дизайнер інтер'єру, меблів; дизайнер одягу, тканин; дизайнер промислових виробів та об'єктів і пакування; дизайнер ландшафтів; фітодизайнер.

Утилітарно-споживча функція дизайну виявляється на рівні дизайнера-виконавця (код професії – 3471). Це рівень *молодшого спеціаліста*, який виготовляє пошукові макети відповідно до дизайнерських пропозицій художника-конструктора.

На кожному з цих освітньо-кваліфікаційних рівнів дизайн-освіти необхідно дотримуватися середовищного підходу до структурування її змісту. Середовищний зміст дизайн-освіти магістра, бакалавра, молодшого спеціаліста є засобом самовиявлення його обдарованості (академічної, естетичної, практичної). У ході дизайн-діяльності виявляється провідна репрезентативна система фахівця. Репрезентативна система (*representation* – наочне зображення) – це домінуючий спосіб отримання майбутнім фахівцем особистісно ціннісної інформації із зовнішнього світу, індивідуальна модель сприйняття того, що передають органи чуття людини, специфічна система збирання й опрацювання інформації, яку людина використовує для формування і репрезентації власного досвіду. Середовищний зміст дизайн-освіти є не лише особистісно значущим, а й продуктивним, оскільки художні проекти зорієнтовані на створення словесної моделі, графічної дизайнерської пропозиції та пошукового макета з матеріалу. Дизайн-освітнє середовище – це самостійно створюване соціокультурне оточення особистості, що забезпечує досягнення повноцінної культурної самореалізації майбутнього фахівця, «опредмечує» його ціннісні образні уявлення та критичні умовисновки, забезпечує поетапність збирання, калібрування і прилаштування інформації. Художній проект – це спочатку внутрішньо особистісне утворення – карта, складена неврологією особистісних типів «глядача-художника» (візуала), «слухача-мислителя» (аудіала) або «діяча-майстра» (кінестетика).

Дизайн-освіта як система інтелектуальних змістів, спрямованих у майбутнє, є педагогічно доцільною для самоорганізації емоційно-почуттєвих, мисленнєвих і предметно-маніпуляційних дій фахівців, створення словесних, графічних та предметних моделей засобами вербальної, сенсорної і структурної інформації. Така система інформаційних аналогів забезпечує потужний вплив на нейрологічні процеси майбутніх фахівців певних професій. Отже, дизайн-освітній процес здійснюється за допомогою методу нейрологічного самопрограмування, завдяки чому виявляється і підтримується особистісна обдарованість майбутніх фахівців. Особливості індивідуальних «карт» можна визначити своєрідністю способів індивідуального сприймання фахівцем реального середовища, специфікою кодування здобутої інформації, тобто власною моделлю репрезентативної системи, що визначає типи особистості «глядача-художника», «слухача-мислителя», «майстра-діяча». Репрезентативні системи відіграють визначальну роль у взаємодії людини з навколишнім світом і власною підсвідомістю. Внутрішнє інформаційно-особистісне середовище в дизайн-освітньому процесі «опредмечується» шляхом моделювання експериментальних ситуацій (мнемотехнікою), що стає можливим завдяки універсальному засобу формотворення в матеріальному просторі, фігуротворення на площині – пластиці. Пластика є специфічним предметом дизайн-освіти.

Дизайнерам властива антиципація, тобто передчуття близького майбутнього, яке має конкретизуватися науковим прогнозуванням у формі асоціативного образу-поняття. Отже, окрім бездоганної практики фахівці дизайну повинні мати не лише критичне, аналітичне і рефлексивне мислення, а й художньо-образну уяву, завдяки чому відбувається умоглядне проникнення за межі положень офіційної науки та відшукується форма-ідея, яка адекватна поточним суспільним змінам і культурним запитам. Дизайнерський продукт є відображенням поточних суспільних запитів. Вплив форми і декору дизайн-продукції поширюється на соціальні науки, техніку, наукові методи, естетику, промисловість, торгівлю, економіку, мистецтво тощо. Дизайнери як «загальнокультурні універсали» мають бути готові до співтворчості, співпраці з фахівцями інженірингу, науковцями, менеджерами, маркетологами, ергономістами і митцями.

Багатоаспектну взаємодію з реальним довкіллям майбутні дизайнери моделюють через ігрове середовище. Дизайн іграшок (ігродизайн) – це найцікавіша дисципліна в підготовці дизайнерів. Вона забезпечує пошукове макетування всіх видів споживчих товарів, вимоги до безпеки, естетичні та функціональні характеристики. Дизайн

іграшок формується естетичний смак майбутнього покоління. Іграшка – це перший крок до мистецтва, науки, культури. У процесі проектування іграшок майбутні фахівці дизайну ознайомлюються з новими технологіями оброблення матеріалів, різноманіттям візуальних кодів, розробляють інструменти для ігор, які розвивають різні види особистісної обдарованості: академічну, естетичну, практичну. Вільна, невимушена, безцільна «гра уяви» на «кінчиках пальців» дизайнерів дає їм змогу відшукати власну траєкторію формотворення з «живої матерії» біосфери. Гра збагачує процес розроблення пошукового макета. Якість дизайну (художнього проектування) підвищується за умови зниження контролю за цим процесом. Інновації є досить спонтанними, а гра сприяє умовам, сприятливим для виявлення новаторства і культурної реалізації прикладного творчого потенціалу особистості. Педагоги, дизайнери, дослідники дизайну як фахівці дизайн-освіти мають усвідомлювати важливе положення: у дизайні процес є настільки ж важливим, як і результат художнього проектування. Саме це відрізняє дизайнера від маркетолога і техника.

Метод ігродизайну (моделювання експериментальних ситуацій) уже впроваджено у школі дизайну Політехнічного університету Гонконга, де засновано Лабораторію дизайну (PolyPlay), яку очолює Р. Леклер. Він закінчив коледж дизайну в Парижі (MDes Les Ateliers / ENSCI), має ступінь бакалавра в галузі мистецтва й іноземних мов, отриману в Академії Версаля. Він є членом Міжнародної асоціації з вивчення дитячих іграшок, директором спеціальної програми Виконавчого дослідного центру дизайну дитячих іграшок. Він висловив власне бачення ролі дизайну в створенні інновацій і розвитку інформаційного суспільства, у підготовці творчих фахівців дизайну, а також виокремив неоціненне значення художнього проектування іграшок для повноцінного розвитку всієї сукупності інтелектуальних здібностей людини.

Так, Р. Леклер вважає, що професійний дизайнер, учитель, викладач дизайну чи дослідник дизайну мають відповідати вимогам часу в освітньому процесі сьогодення. На сучасному етапі в навчальних закладах зарубіжних країн інноваційне навчання дизайну (дизайн-освіти) протиставляють консервативним ідеям, стереотипам. Академічні інститути, на думку Р. Леклера, також належать до консервативних суспільних установ. Їхні великі колективи з розрізненими, а часом діаметрально протилежними науковими інтересами залучені до реалізації глобальних наукових ідей. Таким чином, перспективні новітні ідеї виношуються, сприймаються і досягають культурної реалізації занадто повільно. Водночас інноваційні способи художнього проектування, методи культурної самореалізації осіб різного віку в процесі навчання забезпечуються неперервною дизайн-освітою, яка є перспективною, однак недостатньо оціненою педагогічною громадськістю.

З огляду на наявність теорії та практики ігродизайну і відповідної нормативної бази для педагогічних навчальних закладів з навчальної дисципліни «Дизайн», актуальною постає спеціалізація «педагог-дизайнер». Такий учитель буде повноцінно володіти трьома основними методами навчання: словесним, ілюстративним і методом практичних робіт, знаковими системами вербального і невербального мовлення, а отже, спроможним здійснювати дизайн-освіту методом ігродизайну, способом моделювання експериментальних ситуацій, забезпечуючи повноцінне визрівання особистісної обдарованості, культурну самореалізацію осіб різного віку.

Педагоги-дизайнери разом з практичними психологами мають здійснювати діагностику рівнів розвитку практичного інтелекту учнів початкових класів учнівської молоді. У ЗНЗ уже впроваджено підручники з трудового навчання для учнів 8–11 класів, окремі розділи яких присвячено дизайн-діяльності вчителя й учнів [9], [10], [11]. У підручники включено діагностичні тести для виявлення профілів обдарованості учнів, а також відведено місце для профінформації. Діагностична і профорієнтаційна функції підручників з дизайну і технологій є необхідними для діагностики практичного інтелекту учнівської молоді (рис.3). Видано підручники для 8 і 9 класів, що включають

теми з проектною творчістю учнів (дизайну і етнодизайну)

• **Допрофільна дизайн-освіта (5–9 класи)**

184

§ 23. ПРЕДМЕТНЕ СЕРЕДОВИЩЕ. З ІСТОРІЇ ДИЗАЙНУ

1. Коли ручні знаряддя праці замінили машини? Яким тілесним органом сягається майстерність у праці?
2. Поміркуй і скажи, яке пізнання світу притаманне дизайнеру: наукове, технічне чи тілесне.
3. Завдяки якому виду творчості змінюються самі матеріали і знаряддя обробки? Обери потрібну назву: *художня, наукова, технічна, проекторність*.
4. Пригадай, у чому полягає сутність проектування із застосуванням мейбінки.

§ 26. ЕТНОДИЗАЙН. ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

1. Національні види дизайну якої країни ти знаєш?
2. Яким видом художньої творчості представлена національна символіка української деревної?
3. Як ти розумиш висловлювання «Без верби й калини нема України»?

Вітчизні стали знайомі деталі близько століть. Практична підготовленість етнічному є його непереможною різноманітністю, цінністю, свободою, ясністю.

На малюнку 232 подано зразки українського етнічного дизайну та декоративно-ужиткового мистецтва. Як ти його види тут представлено?

а) просторова б) тілесно-кінестетична в) натуралістична

2. Перевір рівень розвитку профілю естетичної обдарованості. Перевір наявність здібностей до художнього проектування і конструювання. Розглянь зображення: хто це чи що це? а) квіти й металеві; б) дівчина.

Рис. 3. Дизайн і етнодизайн у нових підручниках з трудового навчання для учнів 8-9 класів

• **Профільна дизайн-освіта (Основи дизайну 10–11 класи)**

Видано поліграфічний підручник з грифом МОН освіти України згідно з програмою «Основи дизайну» для профільного навчання (рис.4). Окремо розроблено і видано електронні підручники з основ дизайну для 10 і 11 класів.



Рис. 4. Підручники з основ дизайну для профільного навчання. Передбачено діагностику дизайн-обдарованості учнів профільної школи

Ключові поняття педагога-дизайнера

Педагогічна діагностика (від гр. «діа» – прозорий і «гнозис» – знання, тобто «прозоре знання») – це педагогічні способи отримання випереджувальної,

пропедевтичної інформації про ефективність навчального середовища для формування предметних і ключових компетентностей учнів.

Дизайн-обдарованість – це обдарованість до художнього проектування, синтез здібностей академічного, естетичного і практичного профілів; здатність до асоціативного образотворення уявою, формулювання задумів за допомогою мовлення, опредмечення образів уяви і сформульованих задумів у пошукових макетах з легко оброблюваних, пластичних матеріалів.

Дизайн-діяльність – процес художнього проектування, за якого спонтанно виявляються емоційні, мисленеві, предметно-маніпуляційні дії в їх синтезі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Луначарский А. В. Промышленность и искусство // Художественный труд / А. В. Луначарский. – М.; Петроград, 1923. – № 2. – С. 1–8.
2. Володимир Вернадський // Стозір□я. Б-ка укр. родини: Природознавці. Винахідники. Інженери. – Київ : Атлант ЮЕмСі, 2007. – 47 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укл. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ ; Ірпінь : Перун, 2003. – С. 270.
4. Даниленко В. Я. Основи дизайну : навч. посіб. / В. Я. Даниленко. – Київ : ІЗМН, 1966. – С. 7.
5. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М., 1970. – С. 49.
6. Сидоренко В. Ф. Дизайн как проектная деятельность / В. Ф. Сидоренко // Техническая эстетика. – 1977. – № 8. – С. 1–3.
7. Бойчук А. В. Из опыта сотрудничества дизайнерских школ ГДР с производством / А. В. Бойчук // Проблемы высшей школы : сборник. – Киев : Высш. шк., 1985. – Вып. 56. – С. 115–120.
8. Глазичев В. И. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. И. Глазичев. – М. : Искусство, 1971. – 262 с.
9. Тименко В. П. Основи дизайну: профільний рівень : підруч. для 10 кл. загальноосвіт. навч. закл. / В. П. Тименко, В. В. Вдовченко, А. С. Симонік, Т. О. Божко, Ю. Б. Шведова. – Київ : Пед. думка, 2010. – 304 с.
10. Тименко В. П. Основи дизайну, 10 клас : мультимед. підруч. / В. П. Тименко, А. М. Симонік. – Київ : Розумники, 2011.
11. Тименко В. П. Основи дизайну, 11 клас : мультимед. підруч. / В. П. Тименко, А. М. Симонік. – Київ : Розумники, 2012.

УДК 373.5.016:62/64-056.45

Володимир Тименко
(Київ, Україна)

ДІАГНОСТИКА ОБДАРОВАНОСТІ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ДИЗАЙНУ І ТЕХНОЛОГІЙ

У статті сформульовано проблему збереження національної своєрідності педагогічної освіти і культури в умовах глобалізації. Уточнено сутність понять «педагогічне проектування», «проектне освітнє середовище», «проектний освітній простір». Обґрунтовано принцип потрійності інформаційного синтезу у фаховій підготовці учителя-дизайнера. Охарактеризовано зовнішні і внутрішні передумови визрівання обдарованості майбутніх педагогів-дизайнерів, їхні типові профілі. Зроблено висновок про необхідність становлення і розвитку наукової школи педагогічного дизайну.

Ключові слова: педагогічне проектування, педагог-дизайнер, дизайн-середовище, дизайн-простір.

The essence of the concepts of "pedagogical design", "learning environment design", "design educational space." The principles potriynosti synthesis of information in professional training of teacher-designer. We characterize the external and internal conditions maturing talent designers of future teachers, their typical profiles. The conclusion

about the need to formation and development of pedagogical scientific school of design.

Keywords: *pedagogical design, teacher-designer, design environment, design the space.*

«Культурна глобалізація» поглинає українську своєрідність формотворення і декору етнокультурного середовища і національного освітнього простору. Уникнути нівелюючого глобалізаційного впливу на українську матеріально-художню культуру можна, на нашу думку, завдяки технологіям педагогічного проектування (навчального, художнього, технічного, комп'ютерного), якими покликаний оволодіти сучасний педагог-дизайнер. У педагогічній освіті новітніми є проектні технології з такими ключовими суміжними поняттями: педагогічний дизайн, педагогічне проектування, дизайн педагогічних умов; навчальне проектування; дошкільна, початкова, допрофільна, профільна, професійна, післядипломна дизайн-освіта; художньо-ігрове проектування, ігровий дизайн. Сукупність зазначених понять має безпосереднє відношення до терміну «design» (дизайн) – художнього проекту, створення якого зумовлюється взаємодоповненням художньо-образної уяви і проектного мислення учасників навчального процесу будь-якого навчального закладу у системі неперервної освіти.

Педагогічний дизайн (навчальне проектування) – це метод реалізації проектувальної функції дидактики, яку виконують освітні стандарти, зорієнтована на художньо-естетичні, лаконічні і ємкі способи передачі інформації її носіями: вербальними, графічними, структурними (речовинними). Навчальний дизайн або проектування навчальних систем (ISD) є практикою створення навчального досвіду, який робить набуття знань і навичок більш ефективним, дієвим і привабливим. Аналіз потреби в навчанні і його цілей – ключове завдання в педагогічному дизайні. За результатами такого аналізу підбираються способи подачі матеріалу, поєднання теорії та практики, моменти залучення уваги, способи формування мотивації тощо. Глибше ознайомитися з поняттями Instructional Design, Instructional Systems Design, ISD (навчальна система проектування, педагогічний дизайн) можна з допомогою різних сайтів Інтернету.

Останнє десятиліття ми присвятили експериментальній роботі з діагностики обдарованості учнів загальноосвітніх навчальних закладів засобами педагогічного дизайну. Поняття «педагогічний дизайн» широко вживається у європейському освітньому середовищі. У вітчизняних теоретичних джерелах воно позначається термінами «педагогічне проектування» і «навчальне проектування». Педагогічний дизайн або проектування навчальних систем (ISD) є такою практикою створення навчального досвіду вчителем, якою досягається ефективно, дієво і, водночас, привабливе набуття компетентностей його учнями, забезпечується інтелектуальне, емоційне і фізичне благополуччя учасників навчально-виховного процесу [1]. У ході експериментальної роботи ми звернули увагу на те, що у процесі дизайн-діяльності повноцінно виявляються всі профілі обдарованості учителя й учнів: академічної, естетичної, практичної. Відтак вважаємо, що майбутні учителі покликані оволодіти компетентністю з діагностики обдарованості учнів загальноосвітніх шкіл засобами педагогічного дизайну.

Забезпечивши учням процес естетичного сприймання, важливо продовжити педагогічну діагностику створенням ситуацій, сприятливих для художнього проектування учнями особистісно ціннісних уявних образів, щоб вони мали змогу зафіксувати образ зображенням, словом і пластикою предметних форм. Естетичну обдарованість ми співвідносимо з таким естетичним смаком, який зумовлюється інтенціональністю – предметністю, співвіднесеною з яким-небудь об'єктом особистісно ціннісного предметного середовища. Всі предметні акти – сприймання, пригадування, фантазія, бажання, форми мислення і рефлексії – наділені певним предметним змістом.

Раніше всього діти зберігають в пам'яті виконані ними рухи, потім

запам'ятовуються пережиті почуття і емоційні стани. Далі доступними збереженню стають образи речей, і лише на найвищому рівні дитина може запам'ятати і відтворити смисловий зміст сприйнятого, виражений в словах. Для естетично обдарованих учнів характерний весь спектр почуттів: праксичні, естетичні, інтелектуальні. Художньо проектуватися може лише повноцінно сприйнята особистісно ціннісна інформація.

Для багатомірного інформаційно-особистісного середовища обдарованої дитини необхідне проектування адекватного інформаційно-педагогічного середовища, яке б забезпечувало синтез інтелектуально-творчої, художньо-творчої і технічно-творчої діяльності.

Організація інформаційно-педагогічного середовища з творчого розвитку учнів можлива на основі підтримки доступу до вербальних, сенсорних і структурних інформаційних ресурсів. "Високі інформаційні запити" у психолого-педагогічному навчальному середовищі – це, на нашу думку, потреба в синтезі типу «думка – почуття – предметно-маніпуляційна дія», а іншими словами спадкова потреба особистості у вербальній, сенсорній, структурній інформації. Вербальна інформація потрібна учню для діяльності логічно понятійного змісту, сенсорна – для емоційно-почуттєвої активності, художньо-образної роботи уяви; структурна – для практичних фізичних дій, зумовлених єдністю думки і почуття, роботою уяви і мислення.

Вербально сформульовані абстрактні поняття, судження, розумові висновки, композиційно організовані сенсорні образи, структурно об'єктивовані вироби з їх запахами, смаками, тактильними відчуттями – всі ці три процеси і їх результати є інформаційними аналогами, які виявляються у семантичному полі особистості. Тому «високими інформаційними запитами» особистості ми вважаємо такі, що в синтезі сприймаються і трансформуються її природно функціонуючим семантичним полем.

Аналоги вербальної інформації (звуки) є особистісно значущими для "слухачів" – учнів з домінантою аудіального сприймання. Аналоги сенсорної інформації є особистісно значущими для "глядачів" – учнів, у яких переважає візуальне сприймання. Аналоги структурної інформації (предмети, запахи, смаки) є особистісно значущими для "діячів" – учнів з конкретним сприйманням.

Подаємо педагогічне обґрунтування методу художнього проектування експериментальних ситуацій, сприятливих для виявлення естетичної обдарованості учнів початкових класів на заняттях з дизайну і технологій (таблиця 1).

Таблиця 1

Проектування змісту навчальних предметів у початковій школі

Види інформації	Групи навчальних предметів (за формами інформації)	Основні методи
Вербальна (словесна, аудіальна)	Мова, математика, музика (інформатичні предмети як форми звукової інформації)	Словесний (аудіювання, говоріння, спів, звуковидобування) для профілю академічної обдарованості
Сенсорна (чуттєва, візуальна)	Образотворче мистецтво, графічна грамота, читання (художні предмети як форми візуальної інформації)	Ілюстративний: (перевтілення, персоніфікація, алегорія, уособлення) для профілю естетичної обдарованості
Структурна (речовинна, Запахо-смако-дотикова)	Дизайн і технології, «Я і Україна», фізкультура (предмети технологій як форми кінестетичної інформації)	Метод дослідно-практичних робіт (перетворення предметів, маніпулювання предметами і засобами праці тощо) для профілю практичної обдарованості

Для виявлення естетичних смаків учнів до таких особистісно ціннісних конструктів зовнішнього середовища як звуки довкілля, фігури на площині, форми у просторі важливо, щоб всі три види інформації (вербальна, сенсорна, структурна), три основні методи навчання учнів (словесний, ілюстративний, дослідно-практичних робіт) взаємодоповнювалися в ході реалізації змісту початкової освіти. За такої педагогічної умови учні типу «мислителі-слухачі» виявлять свою естетичну рефлексію щодо особистісно ціннісних конструктів-звуків завдяки словесному методу, «художники-глядачі» – до конструктів-фігур завдяки ілюстративному методу, «майстри-діячі» – до конструктів-форм завдяки методу практичних робіт.

Зазначені види інформації і методи навчання поєднуючись взаємопідсилюються у процесі проектної діяльності учнів з учителем: у технології художнього проектування, технології технічного проектування, ІТ- проектуванні. Всі ці проектні технології можуть мати місце на заняттях з предмету «Дизайн і технології» (трудове навчання). Тому для педагогічної діагностики естетично обдарованих учнів проектування експериментальних ситуацій (дизайн-діагностика) найдоцільнішою є на заняттях з дизайну і технологій. Метод художнього проектування і конструювання успішно реалізується за умови цілісного змісту підручників з дизайну і технологій. Метод художнього проектування ситуацій, сприятливих для виявлення і підтримки обдарованості на прикладах проектування ігрових середовищ, передбаченого нашою варіативною програмою «Дизайн і технології» для учнів початкової школи [2]. Програма реалізується способом ігрового дизайну.

Метод моделювання експериментальних ситуацій (дизайн-діагностики) для виявлення обдарованості учнів вимагає, перш за все, модифікації змісту навчання у початковій, основній і старшій школах. Пріоритетним для модифікації змісту є інвайроментальний підхід до його відбору з урахуванням принципу природовідповідності, який полягає у відображенні змістом навчання основних напрямів життєдіяльності людини, які відповідають профілям її обдарованості. Нами структуровано зміст навчального підручника «Технології» для учнів початкових класів. Розділами програм і підручників з дизайну і технологій є основні середовища життєдіяльності людини, зазначені у таблиці 2.

Таблиця 2

Класифікація профілів обдарованості учнів за напрямками життєдіяльності

№ п/п	Види особистісно значущої життєдіяльності	Профілі обдарованості
1.	«Людина-природа» (ландшафтний дизайн) і «людина-техніка» (промисловий дизайн)	Профіль обдарованості практичної (практичного інтелекту)
2.	«Людина-людина» (дизайн костюмів) і «людина-художні образи» (дизайн інтер'єрів)	Профіль обдарованості естетичної
3.	«Людина-знакові системи» (графічний дизайн, веб-дизайн)	Профіль обдарованості академічної

Підручники з технологій (трудового навчання) для основної і старшої школи включають також розділи з дизайн-діяльності учнів і вчителя. Крім навчальної, розвивальної і виховної функцій підручників, вперше запропонована функція діагностична, яка дозволяє виявити природні здібності учнів до тих чи інших видів діяльності.

У процесі художньо-ігрової проектної діяльності (ігродизайну) мимовільно учні використовують прийом "перевтілення" у ціннісні для них предмети і явища довкілля або, іншими словами, уособлюються в них. Це професійний прийом художників, поетів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва, дизайну. Прагнення до художнього пізнання, до ототожнення з довкіллям, уособлення з ним є природною потребою дітей.

На заняттях з курсу «Дизайн і технології» школярі вчаться розробляти художні проекти з опорою на поліфонічні сенсорні **різних пластичних матеріалів на основі самостійно розробленого проекту. Таким чином, їхній "розум виявляється на кінчиках пальців"**.

Фахівці з діагностики обдарованості мають надавати педагогічній практиці способи виявлення обдарованості учнів у інформаційно-педагогічному середовищі окремих видів творчості: а) наукової, б) технічної, в) художньої; інформаційно-педагогічному середовищі дизайн-діяльності як синтезованого виду проектної творчості: а) дизайнні ландшафтів (екстер'єрів), б) дизайнні середовища (інтер'єрів), в) дизайнні костюмів, г) промислово-індустріальному дизайні, д) графічному дизайні і веб-дизайні.

Фахівці діагностики обдарованості мають надавати педагогічній практиці способи прогнозування професійної придатності обдарованих учнів для різних сфер життєдіяльності: а) інтелектуальної (людина-знакові системи); б) реалістичної (людина-природа, людина-техніка); в) соціально-художньої (людина-людина, людина-художні образи).

Отже, для діагностики і, водночас, корекції обдарованості нами обрана дизайн-діяльність, у якій синтезуються в однаковій мірі усі три види творчості: інтелектуальна, художня і технічна. Зазначений синтез охоплює всі здібності, притаманні людині, забезпечує їх взаємодію, взаємодоповнення, а в результаті досягаються високі результати діяльності у будь-якій галузі.

Важливо, щоб майбутній учитель також відзначався готовністю до дизайн-діяльності з учнями. Нормативними документами, необхідними для організації фахової підготовки майбутніх педагогів-дизайнерів є постанова Кабінету Міністрів України від 27 серпня 2010 р. № 787 щодо переліку спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліста і магістра (таблиця 3), а також «Класифікатор професій» станом на 01.03.2015 р. [5] (таблиця 4).

Таблиця 3

ПЕРЕЛІК

спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців у вищих навчальних закладах за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліста і магістра

Шифр галузі	Найменування галузі знань	Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста		Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра		
		найменування спеціальності	код спеціальності	найменування спеціальності	код спеціальності	
0202	Мистецтво	театральне мистецтво (за видами)	7.02020101	театральне мистецтво (за видами)	8.02020101	
		хореографія (за видами) *	7.02020201	хореографія (за видами) *	8.02020201	
		кіно-, телемистецтво (за видами)	7.02020301	кіно-, телемистецтво (за видами)	8.02020301	
		музичне мистецтво (за видами) *	7.02020401	музичне мистецтво (за видами) *	8.02020401	
		образотворче мистецтво (за видами) *	7.02020501	образотворче мистецтво (за видами) *	8.02020501	

Шифр галузі	Найменування галузі знань	Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста		Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра	
		найменування спеціальності	код спеціальності	найменування спеціальності	код спеціальності
		реставрація	7.02020601	реставрація	8.02020601
		творів мистецтв (за видами)		творів мистецтв (за видами)	
		дизайн (за видами)*	7.02020701	дизайн (за видами)*	8.02020701
		декоративно-прикладне мистецтво (за видами)*	7.02020801	декоративно-прикладне мистецтво (за видами)*	8.02020801
		естрадно-циркове мистецтво (за видами)	7.02020901	естрадно-циркове мистецтво (за видами)	8.02020901
		фотомистецтво	7.02021001	фотомистецтво	8.02021001

* Спеціальності, за якими здійснюється підготовка професіоналів за освітньо-кваліфікаційним рівнем спеціаліста, магістра з присвоєнням кваліфікації вчителя або викладача вищого навчального закладу.

Таблиця 4

Витяг із класифікатора професій станом на 1.03.2015 р.

КОД КП	КОД КППТР	ВИПУСК ЄТКД	ВИПУСК ДКХП	НАЗВА ПРОФЕСІЇ
3471	25244			Дизайнер (художник-конструктор з дипломом молодшого спеціаліста)
3471				Дизайнер-виконавець Дизайнер-виконавець тканини Дизайнер-виконавець одягу Дизайнер-виконавець зачісок Дизайнер-виконавець візажу
3471				Дизайнер-виконавець інтер'єру Дизайнер-виконавець меблів
3471				Дизайнер-виконавець графічних робіт Дизайнер-виконавець мультимедійних об'єктів
3471				Дизайнер-виконавець промислових виробів та об'єктів Дизайнер-виконавець пакування

2452.2	25244		1,18	Дизайнер (художник-конструктор з дипломом бакалавра)
2452.2				Дизайнер тканини Дизайнер одягу Дизайнер зачісок Дизайнер візажу
2452.2				Дизайнер інтер'єру Дизайнер меблів
2452.2				Дизайнер графічних робіт Дизайнер мультимедійних об'єктів
2452.2				Дизайнер промислових виробів та об'єктів Дизайнер пакування
2452.1				Дизайнер-дослідник (з дипломом магістра)

Як видно із таблиці 4, у класифікаторі професій України виокремлюються такі види дизайну: дизайн костюмів (тканини, одягу, зачісок, візажу); дизайн інтер'єрів (меблів); графічний дизайн (графічних робіт, мультимедійних об'єктів); промисловий дизайн (промислових виробів і об'єктів та пакування). Але у класифікаторі професій немає замовлення держави на фахівців ландшафтного дизайну (екстер'єрів), що є недоліком даного нормативного документу.

Сучасне освітнє середовище проектування або *дизайн-середовище* – це система інформаційних аналогів (вербального, сенсорного, структурного) і їх пошукових форм, зорієнтованих на майбутні інтелектуальні змісти. Дизайн-середовища типу «людина-природа» і «людина-техніка», «людина-людина» і «людина-художні образи», а також «людина-знакові системи» вимагають гармонізації їх предметних форм засобами ландшафтного, промислового дизайну (середовища «людина-природа» і «людина-техніка»); дизайну костюмів і дизайну інтер'єрів (середовища «людина-людина» і «людина-художні образи»); графічного дизайну і Веб-дизайну (середовище «людина-знакові системи»).

Таблиця 5

Види дизайну і напрями професійної діяльності людини

Види дизайну	Дизайн-середовища	Дизайн-простір
Ландшафтний (екстер'єрів)	Людина-природа	«Майстра-діяча»
Промисловий (індустріальний)	Людина-техніка	
Інтер'єрів (середовищний)	Людина-художні образи	«Художника-глядача»
Костюмів (особистісного стилю)	Людина-людина	
Графічний (веб-дизайн)	Людина-знакові системи	«Мислителя-слухача»

На нашу думку, поняття «освітнє середовище проектування» важливо розглядати у взаємодоповненні із поняттям «освітній простір проектування». Сучасний освітній простір проектування або *дизайн-простір* – це суб'єктивна віртуальна реальність, зумовлена домінуючими профілями особистісної обдарованості (академічним, естетичним або практичним), найрозвиненішими видами перцептивного сприймання (аудіальним, візуальним або кінестетичним), особистісно-ціннісними конструктами інформаційного середовища (абстрактними і знаково-символічними, сюжетними і метафоричними або ж конкретними матеріальними). Дизайн-простір «мислителів-слухачів», «художників-глядачів» і «майстрів-діячів» зорієнтований на

просвітлення умом ества як гармонізованої «сукупності всіх фізичних і психічних сил людини» [3].

У ході експериментальної роботи із талановитими магістрами-дизайнерами і художниками-графіками нами зафіксована така тенденція: у кожного з них яскраво виявлялася як домінуюча одна із таких трьох здібностей: музична як «мислителя-слухача», надособистісна (екзистенціональна) як «художника-глядача» або натуралістична як «майстра-діяча». З урахуванням зазначеної тенденції нами визначено профілі педагогів-дизайнерів («натуралісти», «екзистенціоналісти», «музиканти») з їхніми домінуючими здібностями і освітніми просторами. Профілі майбутніх педагогів-дизайнерів з їхніми дизайн-просторами, класифікацію їхніх видів здібностей і типів здоров'я подано нижче у таблиці 6.

Таблиця 6

Класифікація освітнього простору майбутніх педагогів-дизайнерів

Освітній простір «дизайнерів-музикантів»	Освітній простір «дизайнерів- екзистенціоналістів»	Освітній простір «дизайнерів-натуралістів»
Музична здібність – психічне здоров'я	Надособистісна здібність – духовне здоров'я	Натуралістична здібність – екологічне здоров'я
Логіко-математична здібність – інтелектуальне здоров'я (розрахункове)	Міжособистісна здібність – соціальне здоров'я	Просторова здібність – професійне здоров'я
Лінгвістична здібність – інтелектуальне здоров'я (мовленнєве)	Внутрішньо - собистісна здібність – емоційне здоров'я	Тілесно-кінестетична здібність – фізичне здоров'я

Педагоги-дизайнери з домінуючою етномузичною здібністю обдаровані психічним здоров'ям, наділені відчуттям ритмічних звукових вібрацій біосфери і «гармонії сфер» – руху небесних світил, які породжують звукову гармонію. У музично здібних осіб переважає аудіальне сприймання «мислителя-слухача», особистісно-ціннісною є вербальна інформація тонів і напівтонів звукоряду, етнічних інструментів і пісенних мелодій. Вони віддають перевагу візуалізації музичних і пісенних образів, намагаються «опредметити» їх в пошукових макетах. В етнокультурному середовищі вокального і музичного мистецтва вони відновлюють свою внутрішню рівновагу, підвищують енергопотенціал, отримують натхнення до проектної творчості. У дизайнерів-музикантів зафіксовано також наявність лінгвістичної і математичної здібностей, які в синтезі з музичною зумовлюють нову особистісну якість – академічну обдарованість .

Педагоги-дизайнери з домінуючою надособистісною (екзистенціональною) здібністю, обдаровані духовним здоров'ям, наділені відчуттям єдності з вищими міфологічними чи релігійними сутностями через яскраві образи уяви і ставляться до вищих сутностей як до живих, одухотворених істот. У екзистенціонально здібних педагогів-дизайнерів переважає візуальне сприймання «художника-глядача», особистісно-ціннісною є сенсорна інформація емоцій і почуттів. Вони, як правило, віддають перевагу невербальним способам спілкування, медитаційним вправам. Є постійними відвідувачами храмів, музеїв, підтримують національні традиції, звичаї і обряди. В етнокультурному середовищі візуальних мистецтв вони відновлюють свою внутрішню рівновагу, підвищують енергопотенціал, отримують натхнення до образотворчого мистецтва: живопису, графіки, скульптури. У дизайнерів-екзистенціоналістів зафіксовано наявність внутрішньо-особистісної і міжособистісної здібностей, які в синтезі з екзистенціональною (надособистісною) зумовлюють нову особистісну якість – естетичну обдарованість .

Педагоги-дизайнери з домінуючою натуралістичною здібністю обдаровані екологічним здоров'ям, наділені відчуттям органічної єдності з природою через дотики,

смаки, запахи. У них переважає кінестетичне сприймання «майстра-діяча», особистісно ціннісними є структурні (речовинні) інформаційні носії. Натуралістично здібні особи ставляться до фауни і флори як до живої матерії. Вони залюбки піклуються про тварин і рослин, якомога довше намагаються перебувати у відкритому просторі, на лоні природи відновлюють свою внутрішню рівновагу, підвищують енергопотенціал, отримують натхнення до архітектонічних видів творчості (архітектури, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну). У дизайнерів-натуралістів зафіксовано наявність тілесно-кінестетичної і просторової здібностей, які в синтезі з натуралістичною зумовлюють нову якість – практичну обдарованість (практичний інтелект).

Наші експериментальні зрізи виявили цікаву тенденцію: якщо домінуючою здібністю є музична, то і логіко-математична, і лінгвістична здібності виявляються у студентів на достатньому рівні розвитку. Відповідно, здібність надособистісна стимулює, викликає інтенсивне дозрівання і міжособистісних, і внутрішньо-особистісних здібностей майбутніх педагогів-дизайнерів. Якщо домінанта притаманна натуралістичній здібності, то дві інші здібності практичного профілю обдарованості отримують достатній розвиток.

Враховуючи зазначену тенденцію, ми формулюємо гіпотезу про необхідність проектування сприятливого соціально-педагогічного середовища для розвитку музичної, надособистісної і натуралістичної здібностей майбутніх дизайнерів-педагогів. Взаємодоповнюваність цих трьох здібностей забезпечує оптимальні рівень визрівання обдарованості майбутніх педагогів-дизайнерів у сучасному освітньому просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тименко В.П. Педагогічне проектування в сучасному освітньому просторі /В.П. Тименко/ Освіта для сучасності= Edukacja dla współczesności: зб. наук. пр.: у 2 т. – Київ: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2015. – Т.1. – С.635-644
2. Тименко В.П. Дизайн і технології /В.П.Тименко, А.М.Тарара, Б.М.Терещук/ Програми курсів за вибором для загальноосвітніх навчальних закладів. Варіативна складова Типових навчальних планів. 1-4 класи. Книга 5 / упоряд. А.Лотоцька, Г.Древаль. – Тернопіль: Мандрівець, 2015. – С.197-299
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укл. і голов. ред. В.Т.Бусел.-К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2003. - С.182.

*Зіновій Макар, Олена Швець
(Львів, Україна)*

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ТВОРЧОГО САМОРОЗВИТКУ ЗАВДЯКИ УЧАСТІ В КОНКУРСАХ І ВИСТАВКАХ

У статті проаналізовані найбільш доцільні й ефективні методи навчання майбутніх дизайнерів застосуванню оригінальних рішень під час виконання проектних завдань.

Ключові слова: дизайнер, методи навчання, художнє проектування.

In the article the most expedient and effective methods of teaching of future designers are analyzed to the use of original decisions during implementation of project tasks.

Keywords: designer, teaching methods, artistic planning.

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства й системи освіти як одного з найважливіших соціальних інститутів неухильно зростає потреба в компетентних фахівцях з творчим складом розуму, здатних знаходити нові шляхи й методи

розв'язування професійних завдань. Вирішення проблеми формування у фахівця творчого ставлення до своєї справи можливе лише шляхом реалізації ідеї неперервної освіти, яка здійснюється шляхом поєднання самоосвіти з наданням можливості в будь-який момент скористатися допомогою висококваліфікованих викладачів і фахівців. У зв'язку з цим повинна змінюватись модель освіти в цілому: з регламентованої й унормованої підготовки фахівця, здатного виконувати професійні функції на репродуктивному рівні, на таку підготовку, що передбачає вільний розвиток особистості, формування її здатності до творчості й саморозвитку.

Зазначене стосується насамперед тих професій, основою яких є творчість. До таких творчих професій належить, зокрема, й професія дизайнера.

Сучасні досягнення науки й техніки також аргументують вимоги до підготовки спеціаліста в галузі дизайну. Це вимагає якісно нового підходу до підготовки кваліфікованих спеціалістів у цьому напрямі. Здатність майбутнього дизайнера до збагачення своїх знань і умінь, рівень розвитку професійно-значущих особистісних якостей, спрямованість на професійно-творчий саморозвиток і самореалізацію є домінуючими показниками якості професійної дизайнерської освіти, її цільовими орієнтирами [3].

Основною умовою для переорієнтації системи підготовки дизайнерів на розвиток індивідуальності і творчих здібностей вважаємо інноваційну діяльність викладачів. Прагнучи вдосконалити застарілу систему навчання дизайну, викладач реформує зміст навчальних курсів, застосовує інноваційні методи й технології навчання, враховуючи, що мотивація дизайнерської діяльності є механізмом становлення творчої особистості дизайнера [2]. Проте основним чинником професійного становлення майбутнього дизайнера як творчої особистості, як показали наші дослідження, є його мотивація до саморозвитку й самоосвіти.

Дослідниця І. Попова акцентує увагу на тому, що в основі самостійної навчальної діяльності студента повинні бути глибокі мотиваційні сили, які змушують особистість безперервно домагатися вдосконалення вмінь і професійних навичок. Наголошено, що мета самостійної роботи студентів мистецького напрямку двоєдина: формування самостійності як риси творчої особистості та застосування знань, умінь, навичок, набутих у практичній роботі на аудиторних заняттях, для самостійного творчого застосування. Висвітлено важливу роль в організації самостійної роботи індивідуальних консультацій для особистісного підходу до виконання творчих художніх робіт [1].

Для кращого розуміння того, що креативність – найважливіша якість дизайнера, пропонуємо студентам вправу „Намалюй креативність”. Учасники сидять у колі. В центрі кола лежать папір, фарби, фломастери – усе, що необхідно для малювання. Викладач повідомляє інструкцію: *«Зараз я пропоную кожному з Вас взяти аркуш паперу й намалювати креативність, як Ви її розумієте»*. Коли малюнки готові, кожен розповідає про свій малюнок, як він розуміє, що таке креативність. Під час обговорення викладач пропонує учасникам ставити один одному запитання, уточнювати деталі. Після того, як усі висловлюються, викладач підсумовує результати, перераховуючи основні ідеї, що стосуються проявів креативності, умов її формування й розвитку, що відповідають особливостям професійної діяльності.

На розвиток креативності була також спрямована вправа „Мій креативний ...”. Учасники групи сидять у колі, викладач оголошує інструкцію: *«За 10 хвилин Вам потрібно описати Вашого знайомого, приятеля, вчителя, тобто людину, яка, на Вашу думку, є креативною. Якщо така відсутня у Вашому оточенні – вигадайте її і зробіть її опис як реально існуючої особистості»*.

Завдяки таким вправам розвивали в студентів творче мислення як основу майбутньої художньо-творчої діяльності. Проте для її здійснення потрібні ще естетичні смаки. Вважаємо, що завданням естетичного освоєння світу як складової частини

художньої діяльності майбутніх дизайнерів є освоєння ними естетичних і етичних цінностей національної та світової культури, формування розуміння значущості духовно-естетичного вдосконалення людини, формування уявлень про естетичні своєрідності природного світу й світу «другої природи» – архітектурного та предметного середовища проживання людини – і вплив їх на життєдіяльність людини.

Науковцями визнано, що активно розвиває художньо-творчі здібності художньо-творча діяльність, а саме участь у різних виставках, конкурсах, екскурсіях. Ми ж переконались, що одним з найефективніших чинників, що впливають на мотивацію майбутніх дизайнерів до саморозвитку й самоосвіти, є залучення студентів до участі у вітчизняних і міжнародних конкурсах. Підготовка до участі в конкурсі – це така організація навчального процесу, яка включає в себе створення проблемної ситуації, формування в студентів потреби у розв'язанні проблеми, що виникла, залучення їх до самостійної пізнавальної діяльності, спрямованої на оволодіння новими знаннями, вміннями та навичками.

У нашій практиці ми використовуємо як конкурси навчальних (курсівих, дипломних робіт) на постійно діючих освітніх форумах, так і промислових меблевих виставках. Освітній форум постійно проходить кожні 2 роки в Харкові, він є певним індикатором роботи дизайнерських кафедр. На таких конкурсах оцінюються і рівень виконання завдань, і їх тематика, і рівень графічної подачі. Студенти виконують такі завдання в рамках вимог дисципліни «Рисунок», «Проектування» тощо. Крім конкурсу домашніх робіт, на таких форумах проводяться олімпіади з предметів «Композиція», «Рисунок», «Проектування», де за досить короткий проміжок часу студенти виконують індивідуально («Композиція», «Рисунок») чи групами («Проектування») творче завдання.

Досить ефективною у професійній підготовці майбутніх дизайнерів є участь у промислових виставках, конкурсах (Львівський осінній та весняні салони, Меблевий форум та ін.), де є можливість показати, наскільки творчі завдання студентів адаптовані до умов реальних виробничих потужностей вітчизняного ринку. Як правило, ці роботи оцінюють технологи, менеджери провідних виробничих і торгівельних фірм.

Наступним варіантом конкурсів є цільове завдання певної фірми (наприклад, конкурс, що проводився на замовлення сантехнічної фірми –«Водопарад» тощо) серед професійних і майбутніх дизайнерів, які можуть бути використанні в навчальному процесі. Як правило, головним в них є концептуальність, оригінальність, а вже впровадження у виробництво є завданням самої фірми.

Різноманітність підходів до проведення таких конкурсів пояснюється їх абсолютно різними завданнями, тому і участь в них вимагає різної підготовки. В освітніх форумах приймають участь відібрані викладачами найкращі дипломні роботи, виконані за певний період. Тому головним тут є витримати умови оформлення робіт. Самі ж завдання ми виконуємо за програмою, затвердженою ВНЗ і МОН України. Участь у промислових виставках вимагає від проекту відповідати певній тематиці (м'які чи корпусні вироби; окремі вироби чи інтер'єр) й іноді доповнюються конструктивною або технологічною розробкою. Участь у конкурсах на замовлення окремих фірм виконуються в рамках вимог безпосередньо самого конкурсу, але в межах навчальної програми, якщо це включається в навчальний процес.

Крім того, вважаємо доцільним всіляко залучати до конкурсів і виставок робіт, що є поза навчальним процесом. Участь у таких заходах стимулює творчий розвиток майбутніх дизайнерів. З одного боку він дає поштовх до їхнього самоствердження себе як митця, а з другого є прекрасним чинником мотивації до кропіткої праці, яка не є матеріально виправданою, вимагає багато часу, фізичних сил і певних матеріальних витрат. Проведення виставок творчих робіт студентів, тематика яких є поза навчальним процесом, дозволяє і викладачам подивитись на студента з іншого боку і побачити в ньому інші риси, ніж при виконанні навчальних завдань. Позитивним є досвід

відвідування переглядів творчих робіт викладачами кафедр гуманітарних чи технічних дисциплін.

Результатами такої підготовки були численні перемоги наших студентів на різноманітних конкурсах. Наприклад, у виставці в рамках Всеукраїнської конференції „Символ дерева у світовій культурі та художній творчості” (2004 р.) були представлені студентські творчі роботи, які виконувались під час навчальних практик і літніх канікул. Уже традиційно у Львові кожного року відбуваються спеціалізовані виставки „Львівський меблевий салон” та „Львівський архітектурний салон”, на яких демонструються студентські дизайн-розробки. Не обійшлась без участі майбутніх дизайнерів і обласна виставка „День професійного самовизнання”, що проводилась під егідою обласного центру зайнятості та НУ „Львівська політехніка”. Роботи студентів також викликали інтерес відвідувачів 14-ї Міжнародної виставки „Деревообробка 2011”. Варто також назвати художні виставки студентських робіт, зокрема виставку рисунків „Графічне трактування предметного середовища екстер'єру”; конкурс розпису скляних куль „Легенди Львова” (під кер. Ст. викл. Навротного С.Й.) та ін.

Участь у таких конкурсах, як показали наші спостереження, сприяє творчому художньому розвитку, професійному самоствердженню, зміцненню зацікавленості до оволодіння теоретичним матеріалом і професією дизайнера загалом.

Результатом співпраці з кафедрою соціології та культурології стала виставка творчо-пошукових робіт студентів-дизайнерів „Скарби України. Дерев'яні церкви”. Виставка експонувалась у кабінеті-музеї народної культури НЛТУ України (вересень-жовтень 2008 р.). Також варто згадати виставку „Дубль-2” студентських об'ємно-просторових тематичних композицій, яка експонувалась у Львівському музеї ідей у межах Міжнародного фестивалю незалежного кіно „КіноЛев”. Було представлено 19 композицій, виконаних під керівництвом ст. викл. Опанащук О.О. Роботи такого ж характеру, доповнені фото-композиціями, експонувались на виставці „Суб'єктивно про об'єктивно”, що відбулась в історичному музеї м. Жовква.

Позитивний резонанс і високу оцінку отримала виставка „Сінема-фентезі” в рамках кінофестивалю, яка була сформована з об'ємно-просторових композицій, виконаних студентами. Роботи були удостоєні експонуватись в „Музеї ідей” (м. Львів).

Ще однією формою мотивації майбутніх дизайнерів до творчого саморозвитку є науково-практичні конференції, які є надзвичайно продуктивними для професійної самопрезентації. Завданням конференцій є обмін досвідом, ознайомлення з досягненнями й модними тенденціями в дизайні. Найбільш поширеними формами презентації інформації на конференціях є доповідь, „круглий стіл”, стенди із зображенням художньо-графічних робіт, комп'ютерні презентації відео- чи фото-зображень, виставки.

Так, наприклад, на Всеукраїнських форумах „Дизайн-освіта”, які відбуваються впродовж кількох років на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв, здійснювався огляд-конкурс дипломних робіт і проектів за спеціалізаціями: промисловий дизайн; графічний дизайн; дизайн інтерактивних засобів візуальних комунікацій; дизайн архітектурного середовища; інтер'єр; дизайн меблів; дизайн тканини та одягу.

На форумах у різні роки, починаючи з 2003 р., були представлені такі дипломні проекти наших студентів: „Меблі та обладнання для церкви Різдва Богородиці, Сихівський масив, м. Львів”; „Робоче місце „Трансформер””; „Меблі для сидіння”; „Набір дитячих меблів „Дельфін””; „Арт-дизайн. Меблі для сидіння”; „Шезлонг „Art-new””; „Набір меблів для дітей шкільного віку”; „Будинок сонячного променя – Український *passivhaus*”; „Арт-дизайн. Комплект „PET-ART””; „Арт-дизайн. Меблі для сидіння та відпочинку”; „Меблі-трансформер „Кокон” та ін. Окремі з них відзначені Почесною грамотою Спілки дизайнерів України, дипломом I ступеня, а деякі дипломники прийняті до молодіжного об'єднання Спілки дизайнерів України.

Студенти брали активну участь у Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції „Актуальні проблеми дизайну в сучасному художньому просторі”, у спеціалізованих виставках „Львівський меблевий салон” та Міжнародних спеціалізованих виставках „Київ Експо Меблі”, „Меблева індустрія”. Українська Асоціація Меблевиків за креативність, інноваційність і вмiле застосування комп’ютерних технологій у студентських проектних розробках в дизайні меблів відзначила всіх студентів.

Студентами х груп були здобуті вагомі досягнення в науковій і творчій діяльності, чому сприяла участь у „Львівському фестивалі освіти та науки – 2011”. Серед студентських наукових робіт дипломом першого ступеня відзначена робота „Особливості проектування мансардних вікон” (наук. керівник доц. В. Прусак).

У рамках Міжнародної наукової конференції „Глобальні зміни клімату: загрози людству та механізми відвернення” (2009 р.) була організована комплексна виставка студентських робіт „Екодизайн – дизайн за екологію”. Основну частину виставки займали студентські проектні розробки на екологічну тематику. Мета представлених на виставці студентських розробок – звернути увагу суспільства на проблеми екології та показати можливі шляхи їх вирішення за допомогою засобів дизайну.

Високу ефективність навчального процесу, як показали наші спостереження, забезпечує повномасштабне застосування дослідницьких, експериментальних методів у навчанні, які поглиблюють інтерес студентів до пізнавальної та творчої діяльності, формують у них відповідні знання, вміння, навички, дослідницьку позицію в сприйнятті й осмисленні світу. Навчально-дослідницька робота допомагає майбутньому дизайнеру наблизитись до розуміння наукової картини світу, стати талановитою творчою особистістю.

У процесі засвоєння вмінь і навичок набувається досвід творчої діяльності, розвиваються художні здібності студентів у сфері кольоро та формоутворення, освоюються просторові уявлення, навички дизайнерської діяльності.

На основі художньо-творчої діяльності відбувається процес формування креативних якостей особистості, тому що саме ця сфера найбільш активно виявляє емоційно-ціннісні орієнтири майбутнього дизайнера, творчий потенціал, специфічні зв’язки й стосунки зі світом. Творче формування особистості дозволяє студентові відкрити багатовимірність власного світу і багатогранність світу зовнішнього у своїй єдності. Художньо-творча діяльність базується на внутрішній інтенції людини і безпосередньо пов’язана з її духовними переживаннями та потребами.

Отже, художньо-творча діяльність є одним з найважливіших чинників, які активно формують особистість майбутнього дизайнера, виявляють і утверджують його індивідуальність. Потрібно створювати такі педагогічні умови, в яких студенти зможуть зайняти активну особистісну позицію, найбільш повно виявити свої схильності й здібності, реалізувати свої потреби та інтереси в системі дизайнерської освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Попова І.І. *Особливості організації самостійної роботи студентів із загальнохудожніх дисциплін у системі підготовки дизайнерів* / Попова І.І. // Педагогіка вищої та середньої школи: зб. Наук. Праць. Вип. 26: Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології) / ред. кол.: В.К. Буряк, Л. В. Кондрашова, Г. Б. Штельмах та ін.; гол. Ред. В.К. Буряк. – Кривий Ріг: КДПУ, 2009. – С.290-294.
2. Рижова І.С. *Свобода як онтологічна умова дизайнерської діяльності* / І.С. Рижова // Збірник наукових праць Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – Запоріжжя: ЗДІА, 2005. – Вип. 21. – С. 64-81.
3. Чирчик С.В. *Поняття «компетенція», «компетентність», «професійна компетентність» в науці як ціннісні орієнтири дизайн-освіти* /С.В. Чирчик // Вісник Житомирського державного

*Яніна Овсієнко
(с.Мала Білозерка, Україна)*

ПРОФЕСІЙНИЙ ТВОРЧИЙ САМОРОЗВИТОК УЧИТЕЛІВ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ШКОЛИ-ІНТЕРНАТУ В ПРОЦЕСІ ДОСЛІДНО- ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розглядаються шляхи професійного саморозвитку учителів експериментальної школи-інтернату – авторської школи з художньої кераміки в процесі науково-дослідної експериментальної діяльності, описуються традиційні та інноваційні методи роботи педагогічного колективу в напрямку професійної підготовки випускників навчального закладу як майбутніх виробників художньої кераміки.

Ключові слова: професійний саморозвиток, науково-дослідна експериментальна діяльність, авторська школа, художня кераміка, виробник художньої кераміки, професійна підготовка.

The article deals with the ways of professional self-development of teachers of the experimental boarding school - the author's school of artistic ceramics in the process of research and experimental activity, describes the traditional and innovative methods of work of the teaching staff in the direction of professional training of graduates of the educational institution as future producers of art ceramics.

Keywords: professional self-development, experimental research, author's school, art ceramics, art ceramics manufacturer, professional training.

У історії кожної школи є найголовніші події, які створюють умови для подальшого її розвитку та вибудовують шляхи перспективного інноваційного перетворення. Одним із перспективних напрямів інноваційного розвитку загально-освітнього закладу є його участь в науково-дослідній та експериментальній діяльності. Важливою ділянкою новітніх перетворень в руслі реформування нової української школи є мистецька освіта. Багато українських загальноосвітніх шкіл обирають шлях освітніх реформ, поєднуючи мистецтво, технології із вивченням загальних дисциплін.

Проект нової редакції Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти основним завданням сучасної освіти передбачає формування освіченої людини з інноваційним типом мислення, здатної до творчої перетворювальної діяльності в усіх сферах людського життя, глибоко морального, компетентного, креативно ініціативного, патріотично налаштованого громадянина України, яке не можливо без активного залучення учнівської молоді до мистецтва.

Так, визначаючи перспективи розвитку спеціалізованих шкіл мистецького спрямування, важливого значення в новій українській школі набувають процеси здобуття профільної освіти, а тому в сьогоденні існує проблема необхідності забезпечення можливостей для повноцінного здійснення профільного навчання в старшій школі, на заключному ступені здобуття загальної середньої освіти.

Одним із сучасних експериментальних закладів освіти, який впевнено крокує шляхами науково-дослідної діяльності, вже кілька років поспіль є комунальний заклад «Малобілозерська спеціалізована естетична школа-інтернат II-III ступенів «Дивосвіт» Запорізької обласної ради, що здійснює професійну підготовку вихованців цього навчального закладу до отримання професії «Виробник з художньої кераміки III розряду».

Нова науково-дослідна робота естетичної школи-інтернату розпочалася з 2014 року. Так, відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від

14.11.2014 № 1324, на базі Малобілозерської спеціалізованої естетичної школи-інтернату II-III ступенів «Дивосвіт» Запорізької обласної ради здійснюється експериментальна діяльність за темою «Професійний саморозвиток учителів мистецьких дисциплін у Центрі педагогічної майстерності». Науковий керівник експерименту – доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової та міжнародної діяльності ДВНЗ «Університет менеджменту освіти» НАПН України Отич Олена Миколаївна є ініціатором багатьох нововведень та інноваційних проєктів цього навчального закладу, як досвідчений і компетентний керівник впевнено управляє науковою роботою експериментального закладу, на основі ідей видатного діяча науки і освіти академіка І.А. Зязюна, що на початку століття відкривав Всеукраїнський Центр педагогічної майстерності на базі цього сільського закладу освіти.

Основу експериментальної діяльності школи-інтернату заклала новаторська авторська школа з художньої кераміки, що уможливила появу ґрунтового фундаменту професійної підготовки учнівської молоді Запорізького краю – вихованців школи-інтернату до опанування робітничою мистецько-технологічною професією «Виробник з художньої кераміки III розряду» та відкрила нові можливості щодо втілення інноваційних авторських ідей в межах інтеграції мистецтва і технології з іншими шкільними предметами.

Перебуваючи на III формульованому етапі дослідно-експериментальної діяльності, педагогічний колектив навчального закладу визначає шляхи формування професійного саморозвитку вчителів мистецьких дисциплін на основі Концепції професійного саморозвитку вчителів мистецьких дисциплін у діяльності Центру педагогічної майстерності.

Педагогічний колектив навчального закладу ґрунтовно вивчає і досліджує питання професійного саморозвитку педагогів на основі провідних ідей вітчизняних та зарубіжних науковців. Так, проблеми саморозвитку висвітлюються в педагогічних, філософських, психологічних джерелах та в узагальненому педагогічному досвіді і практиці роботи багатьох педагогічних працівників. Аналіз досліджень М.М. Бахтіна, М. Бубера, К. Роджерса, П. Щедровицького, В. Франкла дозволяє виокремити ряд суттєвих ознак цього феномену «професійний саморозвиток викладача» в основі якого – самореалізація творчого потенціалу вчителя [7,42].

Педагоги навчального закладу основує свої погляди на питання саморозвитку особистості, що відображені в працях вітчизняних дослідників: І. Беха, Б. Вульфова, О. Газмана, Г. Звенигородської, В. Зінченко, О. Киричука, Б. Кобзара, Л. Кулікової, О. Слободяна, П. Харченко, а також в працях зарубіжних науковців Р. Бернса, А. Маслоу, Г.К. Роджерса [7,34].

Проводячи дослідження, психологічна служба експериментального закладу основує діяльність на поглядах вчених М.І. Алексєєвої, Г.О. Балла, Н. Бітянова, В.І. Бондара, О.А. Дубасенюк, О.К. Дусавицького, І.А. Зязюна, С. Максименко, Б. Мастерова, Г. Цукермана., С.Д. Максименко, М.В. Матюхіної, Л.С. Славіної, які вважають, що в процесі навчальної діяльності здійснюється різносторонній розвиток особистості як викладача, так і тих хто навчається. Саме видатні психологи виділяють три тенденції у визначенні поняття «саморозвиток»: саморозвиток як усвідомлена самозміна; як механізм переходу можливості в дійсність; як психічне самоутвердження, постійне збагачення особистісного в людині протягом всього життя [7,15].

У процесі науково-дослідної роботи педагоги школи-інтернату здійснюють самонавчання і складають індивідуальні плани саморозвитку на основі праць Ш.О. Амонашвілі, І.А.Зязюна, О.Г.Мороза, П.І.Підкасистого, С.Л. Рубінштейна, В.О. Моляко, Б.О.Федоришина, Г.О.Балла, Л.М.Митіної, В.А.Семиченко, О.М. Пехоти та інших.

У процесі проведення багатьох науково-практичних заходів та педагогічних рад, педагогічний колектив визначає, що саморозвиток є внутрішнім процесом, визначеним

способом реагування людини на вплив середовища, усвідомлене вдосконалення себе самою людиною, а підґрунтям саморозвитку є потреби людини в нових досягненнях, прагнення до успіху, до вдосконалення, активна життєва позиція, позитивне мислення, віра у свої можливості, розуміння сенсу життя. Через дослідження поняття "само" ("autos"), яке визначається як синонім до слова "себе, саморозвиток розглядається ними складною системою постійного удосконалення людиною себе, а основою саморозвитку – діяльність, систему вправ, на які впливають чотири фактори – спадковість, середовище, виховання й активність та найважливішим елементом мотивації саморозвитку є мотивація учіння, пізнання [7, 46]. Отже, під професійним саморозвитком педагогічний колектив школи-інтернату розуміє усвідомлений цілеспрямований процес особистісного і професійного самовдосконалення з метою творчої самореалізації в процесі виконання професійної діяльності.

Центральним місцем у науково-дослідній експериментальній роботі колектив школи-інтернату «Дивосвіт» вважає впровадження Концепції професійного саморозвитку вчителів та програми саморозвитку педагогічної майстерності вчителів спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю у діяльність Центру педагогічної майстерності та навчально-виховну роботу школи-інтернату, яка стала результатом діяльності закладу на II етапі дослідження.

На основі науково обґрунтованої структурно-функціональної моделі формування професійного саморозвитку вчителів спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю колектив навчального закладу визначає педагогічні умови формування професійного саморозвитку вчителів та поступово створює новітню інформаційну базу навчальних базових дисциплін щодо професійного саморозвитку вчителів спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю. В структуру моделі увійшли індивідуальні програми професійного саморозвитку кожного вчителя школи-інтернату, які є не тільки картою професійних досягнень, але й путівником у майбутній діяльності, що активно пов'язується не тільки із мистецтвом, але й з інформаційними технологіями та широкими можливостями сучасної відкритої післядипломної педагогічної освіти.

Саме відкрита освіта дозволяє викладачам експериментального навчального закладу здійснювати самонавчання у дистанційній формі. Відкрита освіта сьогодні як складна соціальна система, дозволяє кожному педагогу швидко реагувати на педагогічні потреби і запити та базується на світоглядних і методологічних засадах відкритості й безперервності процесу пізнання.

Важливе значення у процесі саморозвитку викладачів експериментального закладу належить відкритим освітнім ресурсам, що діють на основі інформаційних та комунікаційних технологій. Кожним вчителем школи-інтернату розпочата ґрунтовна робота по створенню персональних веб-ресурсів на шкільній відкритій платформі Moodle. Такі веб-ресурси дозволять викладачам організувати очно-дистанційну форму навчання з усіх навчальних предметів, вивчати поглиблено ті питання, які цікавлять учнів.

Педагоги навчального закладу в межах професійного саморозвитку приймають активну участь в створенні науково-методичного супроводу викладання базових та фахових мистецьких дисциплін на основі дистанційного самонавчання, участі в е-курсах, педагогічних фестивалях і конкурсах з інформаційних технологій.

Але, на думку педагогів, головним у поглибленому навчанні мистецтву кераміки, є практична робота школярів у спеціальних майстернях, навчальних та допоміжних приміщеннях, які мають все необхідне для опанування професією кераміста. Для здійснення профільного навчання в школі-інтернаті учні працюють на кульових млинах, гончарних кругах, турнетках, а потім використовують муфельні печі, допоміжні матеріали: фарби, поливи, різні за хімічним складом глини. Майстерні підлягають модернізації, поповнюється новим устаткуванням для здійснення більш

грунтовної підготовки майбутніх фахівців з кераміки. На теоретичних та практичних заняттях учні старшої школи опановують секрети керамічних мас, полив, випалу, розпису, знайомляться з культурними та живописними техніками. Свої досягнення учні навчального закладу демонструють на всеукраїнському та міжнародному рівнях. Так, у межах експериментальної діяльності було проведено два Всеукраїнських керамічних фестивалі обдарованої молоді «КерамДиво», в яких вихованці закладу посіли призові місця і взяли Гран-прі.

Як результат професійного саморозвитку педагогів школи-інтернату, є діяльність Всеукраїнського Центру педагогічної майстерності вчителів мистецьких дисциплін. Так, у межах експериментальної роботи, в рамках Центру педагогічної майстерності, активно працюють творчі групи учителів з аспектів проблем професійного саморозвитку вчителів мистецьких дисциплін, акторської майстерності, осередки шкіл-новаторів та шкіл-майстрів та інші. Ідеї академіка І.Зязюна продовжують втілюватися педагогами експериментального закладу та дають можливість по-новому розглянути майстерність педагогів у відкритій освіті, майстерність, що проявляється в інноваційних формах саморозвитку на основі інтеграції мистецтва, технології, інформаційних технологій та майстерності вчителя і майстра виробничого навчання.

Головні ідеї нової української школи та низка оновлених Державних програм основної і старшої школи умотивувала написання авторських програм курсів за вибором мистецького спрямування, серед яких «Писанкарство», «Бісероплетіння», «Ліплення», «Живопис», «Петриківський розпис», «Музеєзнавство», «Народний спів», «Народна хореографія», «Народна іграшка», «Театральне мистецтво» та інші. Досягненням педагогічного колективу стало створення інтегрованих програм, з вивчення базових дисциплін – українська мова і література, біологія, хімія, математика, фізика, в яких кожна навчальна тема пов'язана з мистецтвом і художньою культурою. Для здійснення професійного навчання спеціалізованої естетичної школи-інтернату у навчальний план закладу уведено вивчення наступних дисциплін: пластичної анатомії і ліплення, технології художніх виробів з кераміки, матеріалознавства, креслення і перспективи, дизайну художніх виробів із кераміки, історії кераміки, виробничого навчання, основ правових знань, основ галузей економіки і підприємництва, рисунку, живопису, охорони праці, які викладають досвідчені вчителі майстри із високим рівнем професійного саморозвитку. Профільно та поглиблено в навчальному закладі вивчається рисунок і живопис, декоративно-прикладне мистецтво, художня культура, історія художньої культури, композиція і кольорознавство, розпис, ліплення і скульптура, пластична анатомія, технологія керамічного виробництва.

Вирішуючи питання професійного саморозвитку педагогів школи-інтернату, в межах експерименту в травні 2016 року на базі комунального закладу «Малобілозерська спеціалізована естетична школа-інтернат II-III ступенів «Дивосвіт» Запорізької обласної ради, Асоційованої школи ЮНЕСКО пройшла Всеукраїнській науково-практична конференція на тему «Психолого-педагогічні умови розвитку умови розвитку педагогічної майстерності та професійного саморозвитку вчителів спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю». Педагоги навчального закладу мали можливість поділитися своїми напрацюваннями та результатами експериментальної діяльності із науково-педагогічними працівниками Національної академії педагогічних наук України (ДВЗН «Університет менеджменту освіти» НАПН України, лабораторії естетичного виховання і мистецької освіти Інституту проблем виховання НАПН України), працівниками ДНУ «Інституту модернізації змісту освіти» Міністерства освіти та науки України, представниками Департаменту освіти і науки Запорізької державної адміністрації, науково-педагогічними працівниками, керівниками відділів та кафедр мистецьких дисциплін ВНЗ України, а також обласних інститутів післядипломної педагогічної освіти,

академії неперервної освіти Вінницької, Житомирської, Івано-Франківської, Київської, Сумської, Черкаської областей, директорами спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю України.

Невід'ємною складовою підтвердження професійного саморозвитку педагогів стають міжнародні мистецькі пленери. Мистецькі міжнародні пленери як масштабні міжнародні заходи демонструють творчу діяльність майстрів закладу, які разом із видатними скульпторами, керамістами та художниками з учнями – майбутніми майстрами творять шедеври на свіжому повітрі, доповнюючи шкільний музей під відкритим небом новими шедеврами мистецтва. Саме мистецькі пленерні вже десять років поспіль створюють сприятливі умови для самореалізації творчого потенціалу кожного вчителя експериментального закладу. «Дивосвіт» як член міжнародного Проекту асоційованих шкіл ЮНЕСКО за навчальною темою «Соціокультурні зв'язки» демонструє кожного року майстерність та професійний рівень підготовки школярів, а перемоги учнів у Всеукраїнських конкурсах Малої академії наук доводять високий рівень роботи як вчителів так і вихованців.

Своїми професійними досягненнями експериментальний заклад щиро ділиться на щорічній виставці «Сучасні заклади освіти – 2016», організаторами є компанія «Виставковий Світ» за підтримки та участі Міністерства освіти і науки України, Національної академії педагогічних наук України. Шість золотих медалей і низка грамот і почесні звання «Лідер сучасної освіти» засвідчують високий рівень роботи школи-інтернату.

Попереду напружена робота із розробки нових шкільних проектів з професійного самовизначення учнів, удосконалення поглибленого вивчення предметів художньо-естетичного циклу очно-дистанційною формою навчання та активного використання інформаційних технологій, організацією роботи додаткових гуртків мистецького спрямування, участю вихованців школи-інтернату в міжнародних освітніх проектах мистецького спрямування, укладення угод про співробітництво з спеціалізованими школами м. Миколаєва, м. Полтави, м. Мелітополя та широке коло науково-освітнього співробітництва з школами мистецького спрямування зарубіжжя.

Продовжується робота з практичної апробації, корекції комплексу методів роботи із вчителями щодо професійного саморозвитку та підвищення педагогічної майстерності та готуються до видання програми курсів за вибором, колективна монографія науковців та практиків з проблеми професійного саморозвитку вчителів та збірка та ніші видання. Педагоги закладу щорічно приймають участь у педагогічних фестивалях, науково-практичних семінарах, вебінарах, майстер-класах, Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях з широкого кола питань та друкують статті, тези в збірниках до конференцій, в фахових і періодичних виданнях України на рівні із науковцями. Досвід експериментального закладу «Дивосвіт» зацікавив педагогічних працівників мистецьких шкіл Польщі.

За підтримки ДВНЗ «Університет менеджменту освіти» НАПН України та професійного наукового керівництва експериментом, колектив навчального закладу продовжує свою експериментальну діяльність та обговорює і доповнює концептуальні положення, на яких базується науково-експериментальна робота школи-інтернату «Дивосвіт», вирішує актуальні питання створення педагогічних умов для розбудови і вдосконалення професійного саморозвитку вчителів мистецьких дисциплін, удосконалення діяльності діючого Центру педагогічної майстерності вчителів мистецьких дисциплін, які в майбутньому дозволять значно підвищити рівень професійного саморозвитку вчителів мистецьких дисциплін та удосконалювати фахову профільну підготовку вихованців з художньої кераміки в школі-інтернаті на основі нової української школи та концептуальних засадах авторської школи Я.Овсієнко.

ЛІТЕРАТУРА

1. Биков В. Ю. *Інноваційний розвиток засобів і технологій систем*

- відкритої освіти / В. Ю. Биков // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: Зб.наук. праць: Редкол.: І.А.Зязюн (голова) та ін. – Випуск 29. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2012. – С. 32-40.
2. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник / С.У. Гончаренко. – К.: Либідь, 1997. – 562 с.
 3. Енциклопедія освіти/ за ред. В.Г. Кременя. – К.: Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с.
 4. Естетика : підручник / Л.Т. Левчук, В.І. Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк; за ред. Л.Т. Левчук. – 2-е вид., допов. і переробл. – К.: Вища школа, 2005. – 431 с.
 5. Зязюн І.А. Філософія педагогічної дії : [монографія] / І.А.Зязюн. – Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2008. – 608 с.
 6. Отич О.М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти : [монографія] / за наук. ред. І.А. Зязюна. – Чернівці : Зелена Буковина, 2009. – 752 с.
 7. Професійний саморозвиток майбутнього фахівця. Колективна монографія, Житомир, Поліграфічний центр ЖДУ, вул. Велика Бердичівська, 40, с.212.

Вікторія Яковлева
(Кривий Ріг, Україна)

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ВИХОВАНЦІВ ШКІЛ-ІНТЕРНАТІВ ЗАСОБАМИ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

У статті проаналізовано зміст, форми, принципи дизайнерської освіти; визначені нові можливості дизайн-освіти у процесі розвитку художньо-творчого потенціалу вихованців загальноосвітніх інтернатних закладів.

Ключові слова: вихованці шкіл-інтернатів, творчість, творчий потенціал, дизайнерська освіта.

The article analyzes the content, forms, principles of design education; new possibilities of design education in the process of development of artistic and creative potential of pupils of comprehensive boarding schools are determined.

Key words: pupils of boarding schools, creativity, creative potential, design education.

Сучасна загальноосвітня школа-інтернат, як будь-яка традиційна загальноосвітня школа, має стати центром розвитку в учнів інтелекту, духовності, художньо-творчого потенціалу тощо.

Однак, висунення на перший план нових типів навчальних закладів, ідей формування національної еліти, закладів для обдарованих відкинуло назад, залишило поза увагою загальноосвітні школи-інтернати, як найбільш масові навчально-виховні заклади.

За нашими результатами досліджень, діти потрапляють у школи-інтернати педагогічно занедбаними, з великими прогалинами у знаннях і перервою в навчанні в два і більше років. Так: у 32% вихованців спостерігається надмірна рухливість; у 20% – інертність; 77% учнів – бувають запальні, роздратовані; 46% – грубі у стосунках; 27% – плаксиві; 65% – неуважні і тільки 30% учнів – притаманна стійка увага.

У багатьох дітей шкільного віку деформовані духовні, пізнавальні, естетичні потреби, зокрема, втрачено інтерес до навчання.

Причиною такого явища є тривалі пропуски занять і бродяжництво. Багато учнів відстає за рівнем якості навчання від однолітків, що навчаються у звичайних школах.

Проте, це відставання майже у 85% школярів, як і відсутність позитивного інтересу до знань, не визначається інтелектуальними можливостями учнів, а є

наслідками упущень у навчально-виховній роботі, невихованості в них належної уваги до навчання.

Тому, актуальність дослідження проблеми розвитку художньо-творчого потенціалу вихованців інтернатних закладів зумовлена, насамперед, наявністю практичної потреби у використанні їх потенційних ресурсів як основної сили у вирішенні завдань розвитку творчих здібностей і активності.

Мета статті – проаналізувати нові можливості дизайн-освіти у процесі розвитку художньо-творчого потенціалу вихованців загальноосвітніх інтернатних закладів.

Аналіз наукових праць, що стосуються розвитку художньо-творчого потенціалу людини (О.Ю.Косміна, В.І. Мусієнко, О.В.Сухомлинська, В.І.Тасалов, Т.А.Хорольська, О.І.Шрамко та інш.) дозволив з'ясувати нам, що розуміння специфіки самої творчості, природи, сутності й структури творчого потенціалу дитини, дає можливість більш глибоко розкрити механізм становлення і реалізації творчих здібностей вихованців інтернатних закладів засобами дизайн-освіти.

Проблеми дизайнерської освіти в Україні набувають навіть не стільки академічний, скільки практичний інтерес: вони впритул стикаються з пошуками тих конкретних засобів, які б дозволили в стислі терміни досягти економічних зрушень.

Від інженерної діяльності в техніці і художньої в мистецтві, дизайн, як проектна діяльність, відрізняється тим, що дизайнер із самого початку повинен бути зорієнтований на єдину морфологію матеріально-предметного світу, на створення в ній різноманітних просторовочасових форм і структур, користуючись усіма засобами, нагромадженими людством в цій галузі, рівно ж як і існуючими в природі [3,с.7].

Сьогодні дизайн-школи повинні стати не тільки центром професіоналізму, не тільки генераторами нових ідей і методів проектування, але також, і це напевно, найбільш головне, піонерами кардинальних зрушень у самій педагогіці.

Педагогічний досвід дизайну є не що інше, як спроба перебороти традиційну концепцію навчання для придбання нових знань, вмінь та навичок, необхідних для вирішення принципово нових задач, що не мають в минулому будь-яких аналогів і прототипів.

Дизайн, зазначає О.Ю. Косміна, «як явище культури на початку третього тисячоліття став тією сферою художньої універсальності культури і людини, яка найбільш синтетична, калейдоскопічна, найбільш проблематична і разом з тим самодостатня» [1].

Цілісність дизайну в культурному вимірі можна виразити як єдність формоутворюючих потенцій естетичного, етичного, практичного і пізнавального суб'єктів. Дизайн – це динамічне перехрестя мистецтва, науки і практики.

За останнє десятиліття поняття «дизайн» міцно ввійшло в наше життя. Поступово приходить розуміння того, що він здатний активно впливати на естетичне почуття і комфортність існування кожної людини, але його потенціал цим далеко не обмежується. Ще належним чином не оцінені можливості дизайну в народній освіті, у розвитку інтелекту його засобами. Між тим, вважає В.І. Тасалов, дизайн виконує водночас кілька можливих функцій: відображуючу, виховну, пізнавальну, комунікативну, гедоністичну, – він є школою творчого та ділового мислення [3,с.5].

Новітні дослідження дають підґрунтя стверджувати, що викладання пропедевтики дизайну значно підвищує творчий потенціал особистості, що формується, розвиваючи не тільки абстрактне, комбінаторне, асоціативне, логічне мислення, але і підвищуючи загальний коефіцієнт успішності.

Навчання засобами дизайну стрімко прискорює формування інтелекту, оскільки використовує всі три типи власне розумової діяльності: наочно-діловий, чуттєво-образний, поняттєво-логічний. Воно розвиває просторово-часове уявлення, формує моральну культуру та соціально-екологічний світогляд.

В.І. Тасалов сформулював три принципи дизайнерської освіти:

- перший – виходить з того, що студенти будуть працювати в різноманітних галузях промисловості, і самі повинні бути інженерами;
- другий – їхня особлива роль при створенні машин буде складатися з турботи про зовнішній вигляд, вигоді в спілкуванні та легкістю експлуатації;
- третій – від них чекають творчого відношення до своєї роботи, і це вимагає соціальної відповідальності, що рівна відповідальності архітектора, що формує оточення, в якому ми живемо [3, с.6].

Вчителі трудового навчання, які працюють у загальноосвітніх закладах інтернатного типу, повинні усвідомлювати величезне значення вивчення основ дизайну та декоративно-ужиткового мистецтва на уроках праці, роль яких полягає в розвитку художньої спостережливості, зорової пам'яті, виховання широкої художньо-естетичної культури і художнього смаку, спостереження оточуючої дійсності і творчого її перетворення, творчої ініціативи. Разом з тим, художня творчість є не лише унікальним засобом передачі виразності і краси, але й наділена багатогранним духовним змістом естетичного пізнання, осмислення, творення прекрасного і піднесеного в житті та мистецтві. Цей зміст несе в собі значний потенціал естетико-виховного впливу.

На перший погляд здається, що трудове навчання, в основі якого лежать практичні заняття з обробки найпоширеніших матеріалів: металу, деревини, тканин та харчових продуктів, за своєю культурологічною насиченістю не може жодною мірою суперечити із багатьма іншими предметами. Насправді ж, воно має величезні потенційні можливості культурного і мистецького розвитку вихованців шкіл-інтернатів, хоч на практиці ці можливості реалізуються далеко на повнісію.

Важливим аспектом дизайнерської освіти є знайомство учнівської молоді з різними видами художньої діяльності, залучення до яких сприяє активному формуванню їх естетичних потреб, смаків, впливає на вибір майбутньої професії. Світ декоративних образів, яскравих кольорів, простих і доступних творів декоративно-прикладного мистецтва захоплює вихованців, викликає насолоду, одухотворяє їх, підносить до стану натхнення, створюючи тим самим психологічний комфорт. Подальше глибоке спілкування зі світом прекрасного, вважає В.І. Мусієнко, активізує емоції, викликає до життя творчу уяву, стимулює фантазію, пробуджує духовне відчуття, формує елементи образного мислення. Нагромаджений емоційний досвід пробуджує в людині художника з високою культурою і гамою відчуттів, веде до удосконалення інтелекту [2].

Художня праця включає вихованців шкіл-інтернатів в творчу діяльність, яка стимулює формування стійкого інтересу до праці, формує естетичне розуміння навколишнього середовища, надає можливість набуття спеціальних художніх вмінь та навичок, розвиває власні особистісні якості. Через творчу працю, яка дає максимальну можливість розкрити всі сторони людської особистості, йдуть найактивніші процеси творчої матеріалізації духу, самовиявлення і самоствердження людини. Трудові процеси, які лежать в основі майстерності, викликають до дії уяву, фантазію, без яких не існує емоційної культури людини, формують цінні риси характеру: почуття власної гідності, цілеспрямованість, наполегливість у подоланні труднощів, вміння створювати чудові вироби.

Щоб визначити ті додаткові можливості, які створює трудове навчання для занять вихованців шкіл-інтернатів мистецтвом та вивченням основ дизайну необхідно враховувати, що предметами декоративно-ужиткового мистецтва, які вивчаються на уроках, є предмети, призначені для практичного використання, їх декоративність визначається формою, матеріалом, з якого вони виготовлені, а також художньою обробкою і оздобленням: розписом, різьбленням, нанесенням рельєфу, покриттям лаком тощо. Це означає, що початковим етапом роботи є матеріальне творення предмета шляхом ліплення (глина), вирізання, виточування, випилювання, збивання, склеювання, зварювання (метал, деревина), ткання, в'язання, розкроювання, вишивання

(тканини, волокнисті матеріали) тощо .

Тому, ми вважаємо, що будь-який навчально-виховний процес має включати в себе можливості формування у вихованців шкіл-інтернатів творчого складу мислення шляхом художньої творчості, що є необхідним у будь-якому професійному формуванні. Творче мислення не протиставляється логічному, а є його ж розвитком. Саме мистецтво дизайну певною мірою розвиває творчий склад мислення і є шляхом виховання.

Сьогодні дизайн пронизує всі сфери людського життя. Дизайн-освіта вихованців шкіл-інтернатів може передбачати їх творчу діяльність у дизайнерських студіях або у театрі моди.

Цікавою, насиченою інформацією і творчою за характером може бути діяльність студії історичного костюма. У результаті вивчення історії костюма вихованці засвоюють загальні тенденції формування художніх стилів і їх прояв у костюмі різних епох, а також оволодівають методом аналізу історичних і сучасних комплексів костюма. Програмою роботи студії можна передбачити виготовлення макетів історичних костюмів різних стилів у зменшеному масштабі, які демонструватимуться на постійно діючій виставці.

Одній із секцій цієї студії можна запропонувати вивчення можливостей застосування українських народних традицій у дизайні сучасного одягу. Вихованцям можна запропонувати розробити свої моделі з використанням орнаменту і елементів крою національного одягу, а потім продемонструвати їх на тематичних вечорах.

Завданнями дизайнерського театру може бути інтеграція різних видів мистецтв у створенні художнього образу засобами костюма. Не просто показ моделей, а маленька вистава, в якій художній образ створюється і вдається засобами костюму, хореографії, пантоміми, музики тощо.

Таким чином, художньо-творча діяльність стає природною і необхідною для подальшого формування і розвитку вихованців шкіл-інтернатів. Дизайн-освіта дає змогу виявити їх резерви, розвивати почуття, що допоможуть вибратись з тенет примітивізму, духовної відсталості. пізнати нові шляхи власного вдосконалення.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Косміна О.Ю. Створення сучасного сценічного костюму як вияв регенерації української культури/ О.Ю. Косміна // Регрес і регенерація у народному мистецтві. – 2011. – №4. – С. 243-253.
- 2.Мусієнко В. Прилучення до національної культури в процесі трудового навчання/В.Мусієнко,Р. Захарченко. – К.: Україна, 2012.- 68с.
- 3.Тасалов В.И. Теория дизайна и проектная культура/ В.И. Тасалов // Техническая эстетика. – 2013. – № 7. – С.9-12.

УДК 378.14: 371.13.03 (043.3)

*Євген Кулик, Божена Оранюк
(Полтава, Україна)*

ДІАГНОСТИКИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ 5-8 КЛАСІВ У МЕРЕЖЕВОМУ СПІЛКУВАННІ

У статті розглядаються проблеми підліткової агресії в мережевому спілкуванні. Показано, що вірно вибрані критерії діагностики інформаційної культури учнів 5-8 класів в мережевому спілкуванні розкривають технологію формування означеної культури. Приведені уточнені ряд дефініцій, які розкривають феномен кібербулінгу, саме в контексті даного дослідження. Розкриті особливості критеріїв самодіагностики учнів стосовно особливості розвитку підліткової агресії в мережевому спілкуванні.

Ключові слова: критерії, діагностика, мережеве спілкування, формування, інформаційна культура..

The article deals with the problems that the child of school age (5-8 form) faces with in computer-mediated communication (CMC). The research shows that the computerization and its rate of development in the society is clearly ahead of intellectualisation and mediatisation, and developing at their expense creates a tension in society. This led to the fact that the mass informatisation of education started without analyzing its impact on the psychological development of personality, preference was given to the sphere of teaching children programming, rather than giving them knowledge and skills of handling information in the information environment. The research shows that uncontrolled access to CMC of aggressive personalities contributes the danger growing of children's being online. This creates conflicts between categories of individuals, whose information literacy reflects new connections and relationships of information society and aims at positive development of the individual and the categories of individuals who try to take advantage of the information society for their negative impact on other people. Such phenomenon of the aggressive influence that the CMC causes on children and its peculiarities have been exemplified. The knowledge and skills that the student should have to stay in a secure CMC has been shown. It has been proved that the formation of students' information literacy in CMC is a pedagogical problem.

Key words: *computer-mediated communication (CMC), cyberbullying, knowledge, skills, formation, information literacy.*

Попередні дослідження показали [1-3], що для формування інформаційної культури школярів в мережевому спілкуванні, вчителю необхідна максимально правдива інформація про учня який став учасником кіберублінгу. Тому метою даної роботи було встановлення критеріїв для діагностики інформаційної культури школярів в процесі її формування.

Проведені дослідження дозволили констатувати, що діагностика інформаційної культури школярів це компонент (етап) педагогічного процесу, основна функція якого – отримання інформації про результати розвитку готовності школярів до виявлення агресії в мережевому спілкуванні. Тому саме в процесі контролю знань і умінь школярів виявляти агресію в мережевому спілкуванні, діагностика реалізується як компонент (етап). У навчальному педагогічному процесі, отримання інформації про хід і результати формування інформаційної культури школярів здійснюється постійно, тому саме діагностика реалізується як неперервна функція управління. Це є закономірністю педагогічного процесу. Дана закономірність може бути сформульована наступним чином: якщо в педагогічному процесі систематично здійснюється діагностика рівня формування інформаційної культури, то це сприяє підвищенню ефективності підготовки учнів до безпечного поведження в електронній мережі спілкування. В нашому випадку це є одним із основних принципів педагогічного процесу. Даний принцип, який витікає із розглянутої вище закономірності, може бути сформульований наступним чином. Принцип діагностики інформаційної культури школярів являється однією із основних вимог до процесу формування інформаційної культури, яка орієнтує викладачів і учнів на систематичне і випереджуваче отримання інформації про рівень розвитку у школярів готовності до безпечного поведження в електронній мережі спілкування.

Оскільки, в педагогічній теорії, діагностика виступає в ролі принципу, який орієнтує вчителів на систематичне отримання інформації процесу і результатів формування означеного феномену, то при дослідженні сутності діагностики інформаційної культури необхідно встановити в склад якого явища і яким чином діагностика входить в педагогічний процес. Оскільки на початку, нами було встановлено, що діагностика входить в якості компоненту (етапу) в педагогічний процес, в склад форм навчання і виховання, як одна із організаційних форм, то вона

реалізується як одна із функцій управління діяльністю учнів поряд з функцією стимулювання, планування, корекції, організації. Крім того, в педагогічній теорії діагностика входить в склад принципів виховання, реалізація яких сприяє підвищенню ефективності формування інформаційної культури школярів.

Вивчення структури діагностики інформаційної культури школярів дозволило виявити наступні компоненти: аналіз, оцінка, облік. Аналіз включає в себе встановлення об'єктивних характеристик інформаційної культури школярів (які саме елементи інформаційної культури школярів вибрані, які особисті якості школярів сформовані і т.п.). Оцінка передбачає встановлення ступеня відповідності встановлених характеристик інформаційної культури школярів різним критеріям, які використовуються в навчальному процесі. Облік передбачає узагальнення, систематизацію, оформлення і підготовку результатів аналізу і оцінки для наступних етапів управління навчальним процесом.

Проведені дослідження показали, що учень, який став учасником кібербулінгу, не завжди повідомляє про це вчителів і батьків. Тому самодіагностика, самооцінка його стану є важливою інформацією для формування його інформаційної культури в мережевому спілкуванні. Це дозволило нам в склад діагностики рівня інформаційної культури школярів, в якості компонентів діагностики ввести такі складові як: самодіагностика рівня сформованості інформаційної культури самими школярами; діагностика рівня сформованості інформаційної культури з боку викладача; взаємодіагностика рівня сформованості інформаційної культури учнями своїх друзів по мережі спілкування.

Самодіагностику свого рівня сформованості інформаційної культури проводять самі учні, які здійснюють самоаналіз, самоспостереження, самоконтроль, самооцінку і самоконтроль для подальшого вдосконалення своєї інформаційної культури в мережевому спілкуванні. При цьому слід розрізняти самоконтроль учнів в момент діяльності небезпечних ситуацій в мережі спілкування і самодіагностику інформаційної культури, яка здійснюється на основі аналізу, оцінки і систематизації даних про події в мережі, які вже відбулися і виконання спеціальних дій, направлених на виконання тестів, задач, анкетування з метою оцінки агресії на основі спеціальних критеріїв.

У ході діагностики рівня сформованості інформаційної культури учнів здійснюється оцінка різних аспектів педагогічного процесу: рівня досягнення виховної мети; рівня сформованості діяльності, здібностей і особистих якостей учнів як основи сформованості інформаційної культури; рівня ефективності сформованості інформаційної культури і т.п. Оцінка рівня сформованості інформаційної культури дає можливість виявити рівень досягнення виховної мети (на основі співставлення досягнутого рівня розвитку учнів з поставленою метою) і рівня ефективності формування інформаційної культури (на основі співставлення результатів з затраченими заходами).

Проведені дослідження показали, що для цього необхідно: встановити які види діяльності в мережевому спілкуванні і особисті якості учнів необхідно оцінювати в процесі діагностики сформованості інформаційної культури; розробити організаційні заходи діяльності учнів в процесі діагностики інформаційної культури; встановити критерії оцінки сформованості інформаційної культури учнів в мережевому спілкуванні.

У педагогічному процесі вчителі постійно здійснюють діагностику результатів ефективності формування особистих якостей учнів. У ході спостереження за діяльністю учнів, вивчаючи їх письмові і графічні роботи, поведінку під час проведення дискусій, в ході практичних видів діяльності, спостереження за відносинами в колективі, анкетування, індивідуальних бесід з учнями і їх батьками і т.п., викладач отримує інформацію про моральні якості учня, його світогляд, ціннісні орієнтації, про культуру в мережевому спілкуванні, відношення до здорового способу життя, переконання,

мотиви діяльності.

Такого роду робота вчителя повинна включати спостереження за зміною психічного стану учня, його комунікабельності, участі в колективних заходах. Поряд з тим вчитель приділяє увагу виявленню рівня готовності учня до безпечної поведінки в мережевому спілкуванні. Вчитель повинен діагностувати наявність або відсутність конкретних знань і вмінь учня в його безпечній поведінці в електронній мережі спілкування.

Однак, у реальному педагогічному процесі практично не здійснюється діагностика мотивації до світоглядної, моральної, психологічної, інтелектуальної, комунікативної мотивації безпечного поводження в електронній мережі спілкування, його готовності до протидії агресії в цій мережі.

При цьому знання вчителя, з досліджуваної нами проблеми, як показав констатувальний експеримент, не дозволяють йому в повній мірі діагностувати стан інформаційної культури учня в мережевому спілкуванні. Адже вчитель володіє знаннями з безпеки життєдіяльності, які він отримав при освоєнні курсу «Безпека життєдіяльності» у ВНЗ, в якому відсутній матеріал про інформаційну безпеку в мережевому спілкуванні. Такий стан справ обмежує можливості діагностування вчителем учнів на предмет отримання інформації про результати формування у учнів інформаційної культури. Отримуючи фрагментарну інформацію про рівень інформаційної культури учня в мережевому спілкуванні, вчитель не має можливості ефективно корегувати деструктивну поведінку учнів в електронній мережі спілкування, стимулювати учня розвивати свою готовність до протидії агресії в мережі, розвивати особисті якості необхідні для вияву агресії і протистояння їй.

Тому актуалізується проблема дослідження і розробки теоретичних і методичних основ діагностики інформаційної культури учнів у мережевому спілкуванні.

Аналіз праць Л.Н. Горіної, Т. Назарової, В. Шаповаленко та ін.. присвячених дослідженню діагностики поведінки людей у екстремальних ситуаціях, показав, що основною метою оцінки (діагностики) формування інформаційної культури учнів у мережевому спілкуванні повинні бути не кількісні показники його поведінки і діяльності у випадку агресії, а її розпізнавання, виявлення і по можливості уникнення. Тобто педагогічне формування захисних якостей учня повинно носити виховний характер. Такий підхід передбачає необхідність розробки таких критеріїв оцінки формування інформаційної культури учня, які би оцінювали максимальний захист особистості від агресії в мережевому спілкуванні.

Отже, діагностика інформаційної культури учня повинна дати інформацію не тільки про те, чи готовий учень до агресивних дій агресора в мережевому спілкуванні, але й дати відповідь на питання на якому рівні і в якій мірі він готовий до виявлення загрози, до протидії агресору, до яких видів агресії він готовий, яка динаміка його готовності до агресії, які слабкі і сильні сторони протидії агресії притаманні учневі, які основні недоліки в готовності учня і т.п.

Наведені аргументи говорять про необхідність пошуку інших засобів оцінки готовності учнів до агресії в мережевому спілкуванні.

У зв'язку з цим, нами були проаналізовані існуючі засоби діагностики інформаційної культури.

Встановлено, що ефективність діагностики інформаційної культури учнів в навчальному процесі в першу чергу залежить від тих засобів діагностики які вчитель використовує під час навчання. При цьому засоби збору інформації і засоби зберігання є універсальними при будь якому змісті діагностики і виховному процесі.

Оскільки змістом аналізу є пізнання суттєвих властивостей особистої форми реалізації інформаційної культури учнів, то в основі аналізу лежить використання узагальнених понять, які відображають найбільш суттєві характеристики готовності

учнів до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні. Відповідно в педагогіці, методиці навчання інформаційної культури, методиці навчання БЖД розглядаються різні поняття для аналізу інформаційної культури по відношенню до особистості: «схильність до ризику», «стесостійкість», «швидкість», «реакція», «сміливість», «рішучість», «чесність», «нерішучість», «стидливість», «агресивність», «скритість» і т.п.

Враховуючи необхідність систематизації понять для аналізу інформаційної культури учнів, нами були визначені основні поняття, які пояснюють і розкривають найбільш узагальнені властивості інформаційної культури учнів і які охоплюють всі основні характеристики готовності учнів до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні.

Враховуючи наявність в педагогіці різних підходів до визначення і використання терміну «показник» (в процесі діагностики), показники інформаційної культури визначимо як форму конкретизації параметрів, засновану на більш часткових поняттях. Використання показників базується на тому, що характеристики які відображають діяльність і особистість, які фіксуються абстрактними поняттями («мотивація», «погляди», «переконання» і т.п.) взаємопов'язані з більш конкретними проявами цих властивостей (бути постійно захищеним від агресора, стремління передбачити небезпеку в мережі спілкування, бажання уникнути агресора і т.п.). Це створює можливість використовувати показники для визначення узагальнених властивостей (аналіз за параметрами) на основі виділення в інформаційній культурі більш конкретних проявів певного параметру. Наприклад, параметр «знання про безпеку поведінки в електронній мережі спілкування» використовується разом з показниками: «знання про причини небезпеки в мережевому спілкуванні», «знання про характеристику агресора», «знання про засоби протидії агресору в мережевому спілкуванні» і т.п.

При обґрунтуванні системи понять, які будемо використовувати для аналізу властивостей інформаційної культури, необхідно провести аналіз структури особистісної форми яка відображає даний компонент культури. На основі наведений вище висновків про структуру інформаційної культури наведемо основні параметри аналізу інформаційної культури в процесі діагностики. Аналіз проблеми змісту інформаційної культури дозволив нам виділити такі складові аспекти: діяльність як основа структури інформаційної культури (мотивація, знання, уміння, навички і т.п.), особисті якості учня в структурі інформаційної культури (ціннісні орієнтації, особисті цінності і т.п.), компоненти культури як основний зміст інформаційної культури (моральна, естетична, екологічна і т.п. культура).

Враховуючи зміст і компоненти безпеки життєдіяльності учня в цілому, для аналізу інформаційної культури учнів виділимо основні ознаки: мотивація до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні; система знань і уявлень про безпечну діяльність в мережевому спілкуванні; система умінь виявляти і розрізняти агресію в мережевому спілкуванні; навик протидіяти агресивним намірам і діям агресора; готовність до самоконтролю за рівнем безпечної діяльності в мережевому спілкуванні.

Аналіз особистих якостей, які впливають на рівень безпечної діяльності людини в мережевому спілкуванні дозволив нам виділити другу групу параметрів аналізу інформаційної культури: ціннісні орієнтації в мережевому спілкуванні, особисті цінності в питаннях мережевого спілкування, здібності до протидії агресії в мережевому спілкуванні, погляди і переконання з проблем безпечного поведінки в мережевому спілкуванні, особисті моральні якості.

На основі виявлених раніше компонентів інформаційної культури наведемо параметри, які входять в третю групу засобів аналізу інформаційної культури учнів: світоглядна готовність до безпечного поведінки в електронній мережі спілкування, моральна, психологічна, інтелектуальна, комунікативна, естетична, промова,

сексуальна, економічна, інформаційна готовність до безпечної діяльності в мережі спілкування.

Відносність відмінностей між параметрами і показниками полягає в тому, що засоби аналізу готовності до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні, засновані на поняттях різного рівня узагальнення, виступають або як параметри (визначають яка властивість аналізується), або як показники (з допомогою чого відбувається виявлення властивостей). Наприклад, якщо вихідним параметром аналізу інформаційної культури є поняття «готовність до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні», то одним із показників готовності до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні є наявність у учнів системи знань про безпечну діяльність в мережі спілкування. Поряд з тим даний показник також використовується як параметр, в основі якого є хоча і більш конкретне (ніж поняття «готовність до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні»), але все ж більш узагальнене поняття «система знань про безпеку в мережевому спілкуванні».

У зв'язку з цим, аналіз інформаційної культури по параметру «система знань про безпеку в мережевому спілкуванні» відбувається при допомозі показників, серед яких до основних відносяться: точність знань, засвоєння ознак понять, засвоєння понять у взаємозв'язку з іншими поняттями і т.п.

У свою чергу, по відношенню до параметру «засвоєння ознак понять» використовуються показники: вміння назвати признаки поняття, вміння виділити основні признаки поняття і т.п. Кожен із названих показників виступає в якості параметра, якщо при його використанні застосовуються ще більш конкретні показники, наприклад, виділення ознак поняття «агресія», «безпека» (небезпека як протилежне поняття безпека, моральна безпека і т.п.).

Проведений аналіз дозволив встановити, що до основних засобів аналізу готовності до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні відносяться параметри і показники, виділення яких засновано на використанні понять різного рівня узагальненості, які відображають основні властивості особистості і діяльнісного відображення інформаційної культури.

У педагогіці є різні підходи до використання критеріїв оцінки результатів виховання, однак не визначені види критеріїв. Тому нами були запропоновані види критеріїв оцінки результатів виховання і навчання до протидії агресії в мережевому спілкуванні: параметри, показники, еталони, еквіваленти, норми, шкали.

Аналіз висновків про суть, структуру, види, зміст критеріїв діагностики інформаційної культури дозволив нам розробити засоби збору інформації, її аналіз, оцінку, систематизацію, накопичення і підготовку до використання в управлінні педагогічним процесом з формування високого рівня безпечної діяльності учнів у мережевому спілкуванні. Нами розроблені критерії діагностики інформаційної культури учнів в мережевому спілкуванні по параметру «компоненти діяльності». Критерії діагностики трьох позитивних рівнів інформаційної культури (критичний, допустимий і оптимальний) і одного негативного рівня (не допустимий). При сформованості інформаційної культури на недопустимому рівні в учня фактично проявляється не інформаційна культура а контркультура деструктивності.

Обґрунтовані нами види критеріїв діагностики інформаційної культури використовувались в ході педагогічного експерименту для навчання учнів самодіагностиці рівня готовності до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні.

Організація самодіагностики учнями інформаційної культури значно розширює можливості підвищення ефективності управління процесом формування інформаційної культури. Для аналізу і оцінки стають доступні не тільки обмежені епізоди шкільного життя, але й все реальне життя учнів як в школі так і поза нею. Тому, крім інформаційних ситуацій, імітаційних ситуацій і ситуацій дозованого ризику в навчальному процесі, об'єктом аналізу і оцінки стають реальні факти дій, вчинків учнів в складних екстремальних ситуаціях, зовнішнього впливу через мережу спілкування на

учня, яким заповнене реальне життя учня. При цьому учень в ході самодіагностики більш готовий до об'єктивної оцінки рівня адекватності своєї поведінки в цих і подібних ситуаціях. Отже, самодіагностика дає інформацію про рівень інформаційної культури учня. Однак правдиву інформацію отримує учень, а не вчитель. Тому виникає проблема встановлення ефекту такої інформації, її впливу на процес формування інформаційної культури учнів, та можливості використання інформації самодіагностики учня вчителем. На нашу думку, для використання вчителем інформації самодіагностики учня, йому необхідно створити атмосферу довіри, поваги, конфіденційності, відчуття учнем своєї безпеки у відношеннях з вчителем. Крім того вчитель може задіяти учнів до постановки мети спільної діяльності, вибору предмету і засобів діяльності, до організації навчально-виховного процесу, в такому випадку інформація самодіагностики учня буде для вчителя більш доступною.

Таким чином, проведений аналіз дозволяє констатувати, що самодіагностика інформаційної культури при певних психолого-педагогічних умовах стає органічною складовою діагностики інформаційної культури учнів і впливає на зміст, форми і методи формування готовності учнів до безпечної діяльності в мережевому спілкуванні.

Висновки. Проведений аналіз психолого-педагогічних умов формування інформаційної культури учнів в мережевому спілкуванні дозволив нам виділити найбільш характерні з них.

Поєднання діагностики і самодіагностики інформаційної культури при поступовому підвищенні ролі самодіагностики.

Забезпечення учням можливості брати участь в постановці мети та плануванні спільної діяльності з вчителями в учбовому процесі.

Врачування вчителем актуальних потреб школярів, їх стремління до самовдосконалення, самоутвердження, самореалізації.

Створення в навчальному процесі передумов для того щоб учні відчували свою цінність, захищеність, повагу з боку вчителів.

Координація дій вчителів різних учбових предметів з розвитку в учнів адекватного самоконтролю як однієї із центральних характеристик їх діяльності і особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Медіакультура особистості: соціально-психологічний підхід. Навчально-методичний посібник / За ред. Л. А. Найдьоновой, О. Т. Барішпольця. – К. : Міленіум, 2009. – 440 с.*
2. *Оранюк Б.Ю. Особливості розвитку підліткової агресії в мережевому спілкуванні. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Випуск 132. Редакційно-видавничий відділ ЧНПУ імені Т.Г. Шевченка. М. Чернігів 2015 рік/ – С.157-166.*
3. *Оранюк Б.Ю. Педагогічна модель процесу формування інформаційної культури учнів у мережевому спілкуванні. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: наук. Журнал / голов. ред. А.А. Сбруєва. – Суми : Вид-во СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2015. – С. 288-289.*

*Євген Кулик, Тетяна Гельжинська
(Полтава, Україна)*

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ЗНАЧИМИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНІХ МЕНЕДЖЕРІВ

У статті розкриті особливості професійної підготовки майбутніх менеджерів у контексті проблеми формування професійно-значимих якостей майбутніх спеціалістів. Розглянуто педагогічні умови формування професійно-значимих якостей майбутніх менеджерів.

Ключові слова: формування, професійно-значимих якості, майбутні менеджери, педагогічні умови.

Перехід економіки України до ринкових відносин актуалізував проблему професійної підготовки спеціалістів які управляють економічними процесами. На перший план виходить проблема професійної підготовки менеджерів у процесі їх професіоналізації, який представляє собою цілісну систему, яка поєднує в єдине процес теоретичного і виробничого навчання та формування практичних професійних навиків у системі професійного навчання як у вищих навчальних закладах так і в подальшому навчанні протягом життя.

Аналіз стану справ на передових підприємствах та проведений аналіз літератури з проблеми якості управлінських кадрів показав, що визначальним для професійної діяльності менеджерів є уміння стимулювати інтелектуальні здібності партнерів по виробництву, розвивати їхню ініціативу, творчість, стремління до успіху, самостійність, організувати взаємодію між працівниками підрозділів, формувати атмосферу корпоративної культури виробництва і т.п.

У той же час, аналіз учбових планів і програм з підготовки майбутніх менеджерів, учбово-методичних комплексів викладачів, показав наявність недостатньої уваги до розвитку професійно значимих якостей майбутніх менеджерів. Діагностика професійних знань і умінь майбутніх менеджерів показала наявність достатнього рівня теоретичних знань і недостатню готовність до використання теоретичних знань в швидкозмінному виробничому середовищі, внаслідок не сформованості особистісних професійно-значимих якостей.

Проблемі професійної підготовки менеджерів, та їх соціально-значимих якостей присвячені праці М.В.Вачевського, М.В.Мадзігона, Н.М. Ничкало, О.І. Наумова, В.О. Радкевич, А.В.Мудрик, Д.І.Фельштейн, Г.П. Зінченко та ін. Серед закордонних вчених виділяються праці Ф. Друкера, Дж. Реддін, Майкла Хенаки, Лі Якокка та ін.

Аналіз наукової літератури показав, що проблема формування і розвитку професійно-значимих особистих якостей майбутніх менеджерів є актуальною, потреби виробництва вимагають наявності у майбутніх менеджерів означених якостей, а можливості учбових дисциплін в формуванні означених якостей не отримали достатнього висвітлення в науковій літературі, не вивчені педагогічні умови які забезпечують реалізацію цього процесу.

Це дозволило нам виділити основні протиріччя в професійній підготовці майбутніх менеджерів. Між потребою сучасних підприємств у кваліфікованих менеджерах які володіють професійно-значимими якостями і недостатнім використанням можливостей педагогічного процесу їх професійної підготовки для розвитку цих якостей. Між усвідомленням необхідності розвитку професійно-значимих особистих якостей майбутніх менеджерів в процесі навчання в вузі і недостатньою теоретичною розробленістю даної проблеми в педагогічній науці їх професійної підготовки.

Проведене нами опитування працедавців, дозволило виділити окремі особисті професійно-значимі якості майбутніх менеджерів. Серед них це: уміння працювати в команді; компетентність, володіння загальними знаннями; доброта, уміння вислухати колегу; уміння активізувати співробітників на спільну діяльність; уміння добитися вирішення виробничих проблем; уміння логічно мислити; висока загальна культура; чесність, дотримання корпоративної етики.

Проведені дослідження дозволили виділити основні недоліки в сучасній професійній підготовці майбутніх менеджерів. Серед основних, це недостатнє врахування необхідності розвитку особистих якостей менеджерів у педагогічному процесі їх професійної підготовки, що явно проявляється при взаємодії теоретичної і практичної підготовки майбутніх менеджерів.

Такий стан справ показав необхідність розробки педагогічних умов формування особистісно професійно-значимих якостей майбутніх менеджерів в процесі навчання в вузі.

Для цього нами були досліджені суть, структура і зміст поняття «професійно значимі особисті якості менеджера». Під професіоналізацією менеджера ми розуміємо процес формування професійних знань, умінь і професійно значимих якостей майбутнього спеціаліста, що включає в себе як фундаментальну підготовку так і квазіпрофесійну діяльність. Встановлено, що професійно значимі якості майбутніх менеджерів, це складне, динамічно розвиваюче цілісне особистісне утворення, яке характеризується розвинутою здатністю до відповідальності за прийняті рішення, витримкою, відчуттям професійного обов'язку наявність і ступінь сформованості яких забезпечує успішне реалізація даної професійної діяльності.

Такий підхід дозволив нам розкрити специфіку професійно значимих якостей менеджерів який визначається специфікою їх професійної діяльності. В якості специфіки професійно значимих якостей менеджерів нами виділені наступні групи. Комунікативні передбачають наявність здібностей вести ділові переговори, уміння бути комунікабельним, гнучкість, акуратність, дотримання ділового етикету, професійної етики, самостійність. Мотиваційні передбачають підтримувати інтерес до професійної діяльності, до самовдосконалення, уміння оперетивно міняти мету діяльності у відповідності до зміни професійних завдань і т.п. До управлінських якостей відносяться креативні і управлінсько-організаційні якості. До креативних якостей відносяться уміння творчо реагувати на невизначеності в професійній діяльності, творчо вирішувати нестандартні виробничі завдання, оперативно реагувати на отриману інформацію і т.п. До управлінських: готовність брати на себе відповідальність за прийняття рішень, уміння виробляти стратегію організації, адмініструвати, планувати, проводити аналіз ситуації і т.п. Одними з головних якостей особистості менеджерів є психолого-організаційні, які передбачають уміння володіти здатністю організувати роботу, уміння створювати в колективі клімат довіри, корпоративних партнерських відносин.

Аналіз специфіки виділених професійно значимих якостей майбутніх менеджерів дозволив запропонувати педагогічні умови формування означених якостей особистості: включення професіоналізації менеджера в систему його професійної підготовки, що дозволяє реалізувати інтеграцію теоретичної і прикладної сторін процесу навчання і включити майбутнього спеціаліста в поле професійної діяльності; побудову педагогічного процесу на основі квазіпрофесійної і учбово-професійної діяльності, що включає імітаційні і соціальні завдання з професійним і моральним змістом; використання задач направлених на імітацію професійної діяльності, завдання в нестандартних умовах, задачі на прийняття управлінських рішень, комунікативні задачі; побудова програми підготовки спеціаліста відповідно до функціональної структури педагогічного процесу професійної підготовки менеджера.

Таким чином, проведені дослідження показали, що виконання запропонованих педагогічних умов, при професійній підготовці майбутніх менеджерів в системі вузу, буде сприяти формуванню професійно значимих якостей майбутніх менеджерів. При цьому, аналіз результатів дослідно-експериментальної роботи показав, що системоутворюючим елементом формування означених якостей майбутніх менеджерів є система професійних задач, освоєння яких сприяє формуванню професійно значимих якостей майбутніх менеджерів.

Анна Алтухова
(Харків, Україна)

РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ МІЦНИХ ЗНАТЬ У ДИЗАЙН-ОСВІТІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

У статті розглядається значення міцних знань з фундаментальних предметів у системі підготовки майбутніх дизайнерів. На думку автора, дизайнерська освіта базується на таких фундаментальних дисциплінах як композиція, рисунок, живопис та історія мистецтв, що виробляють культуру просторового мислення майбутнього фахівця. Автором зазначається, що досягнення міцної професійної підготовки студентів дизайнерів результативно при актуалізації процесу навчання за всіма видами робіт аудиторної та позааудиторної (самостійної).

Ключові слова: дизайн-освіта, міцні знання, професійні компетентності, творча діяльність, професійна підготовка.

The article considers the importance of thorough knowledge on the fundamental subjects in the system of future designers training. According to the author, education of future designers is based on such fundamental disciplines as composition, drawing, painting and history of arts, which develop the culture of spatial thinking of future specialists. It is noted that the achievement of high-level of professional training of future designers is effective in updating the learning process in all types of classroom and out-of-class (individual) work. Modern approaches to design education of higher educational institutions should be aimed at the accumulation of professional knowledge on special disciplines and at the mastering artistic skills. It is important for future specialists to have thorough knowledge from the cycle of basic disciplines. The effective mastering of knowledge is possible within the complex of didactic conditions. Vocational schools should significantly improve young professionals training for their successful activity in the field of design.

Key words: design-education, strong knowledge, professional competence, creative activity, professional training.

Вступна частина. У контексті освітніх реформ, що відбуваються на сучасному етапі розвитку Українського суспільства, проблема міцності знань набуває особливої актуальності. Відповідно до зміни соціального замовлення у системі освіти змінюється її мета, яка в даний час визначається як безперервний розвиток особистості, здатної до постійного пошуку нестандартних способів здійснення будь-якої діяльності. Саме міцні знання, є, глибокими внутрішніми ресурсами, якими б можна користатися кожного разу, коли виникає така необхідність. Отримані знання мають бути не нагромадженням понять, законів, фактів, а виступати відображенням дійсності в мисленні особистості як продукт її діяльності.

Сьогодні знання набувають відносного характеру, а процес оволодіння ними залучає студентську молодь до критичного аналізу, відбору та конструювання особистісно-значущого змісту і способів навчання. Завдання педагога полягає у переході від звичайного пояснення до педагогічної взаємодії зі студентами, від простого накопичення знань до розвитку особистості, здатної до оригінальних рішень. Тому перед вищими навчальними закладами постає завдання не тільки підготувати фахівців широкого профілю з величезним багажем знань, а й формування особистостей, здатних до творчого використання їх у різноманітних ситуаціях, особливого значення це набуває у системі професійної підготовки дизайнерів.

Питання формування професійної компетентності майбутніх фахівців є надзвичайно актуальним, оскільки визначається зростаючою потребою суспільства у висококваліфікованих творчих фахівцях – дизайнерів, здатних до використання на практиці своїх знань та умінь. Це вимагає від вищого навчального закладу підготовки конкурентноспроможного молодого фахівця.

Отже, сучасні фахівці мають оволодіти міцними професійними знаннями, вміннями і навичками, високим рівнем професійної компетентності та здатності застосовувати теоретичні надбання на практиці. Що зумовлює необхідність вивчення дидактичної спадщини з метою систематизації, узагальнення і використання його в конструюванні змісту і методики викладання дизайн-освіти.

Мета статті: розкрити роль та значення міцних знань фундаментальних предметів у системі підготовки майбутніх дизайнерів у відповідності з сучасним розвитком суспільства.

Аналіз останніх публікацій. Проблеми дизайн-освіти розглядалися неодноразово в різних дослідженнях. Так, історичний аспект досліджень по становленню художньої та дизайн-освіти (Є. Антонович, Е. Белютін, Н. Молева, Т. Пострелова, Н. Ростовцев, Т. Паньок, Р. Шлагало та ін.); теорія і методика професійної художньої освіти та становлення фахівця (Г. Біда, Н. Волков, Б. Гагарін, В. Зінченко, Л. Івахнова, С. Ігнат'єв, В. Корінців, В. Кузин, С. Ломов, Л. Медведєв, А. Унковський, Е. Шорохов, А. Яшухін і ін.); культурологічний аспект (Терешкун А. В.) та ін.

Аналіз публікацій сучасних дослідників дає підставу стверджувати, що до теперішнього часу немає праць, узагальнюючих роль та значення міцних знань фундаментальних предметів у системі підготовки дизайнерів.

Виклад основного матеріалу. У процесі навчання студент має оволодіти такими професійно-орієнтованими якостями, як: сукупністю фундаментальних знань, практичних умінь і навичок; оволодіти способами застосування системи предметних знань; здатністю самостійно набувати нові знання і уміння; здатністю до аналізу і синтезу у творчій діяльності; вмінні незалежно і критично мислити.

Враховуючи раніше проведене дослідження [1, 2, 3], досягнення міцних знань можливе через забезпечення певних вимог, а саме: усвідомленості знань молоддю (розуміння ними мети, завдань, значення свого учіння); організацію самостійної діяльності (уміння керувати власною навчальною діяльністю; уміння застосовувати знання в різних ситуаціях); мати установку на запам'ятовування; організацію різноманітного повторення; систематичний контроль за результатами навчання; індивідуалізація навчання.

Оскільки педагог є носієм професійної системи цінностей, тому перед ним постає завдання розвивати індивідуальність студента, зміцнювати його впевненість у своїх силах, виховувати інтерес і прагнення до самостійного пошуку оригінальних образних рішень творчих завдань.

Принципи дизайн-освіти є і загальними для організації навчального процесу і специфічними одночасно. Дизайн як проектна діяльність і мистецтво, є поліхудожньою системою на основі синтезу проектування і конструювання, інтеграції різних видів мистецтв – це дозволяє студентам долучитися до різних видів художньої творчості. Заняття дизайном, як самостійна творча діяльність, навчають не тільки створювати нове, незвичайне, але і розвивають образне мислення і фантазію, здійснюють гармонійний розвиток, стимулюють творчий пошук.

Дизайнерська освіта відбувається на основі вивчення базових художніх дисциплін таких як композиція, рисунок, живопис та історія мистецтв і надає уявлення про зв'язок дизайну з іншими дисциплінами такими, як соціологія, антропологія, екологія та навіть юриспруденція, адже у прогресивних країнах це норма при підготовці спеціалістів. Ця норма визначає якість підготовки дизайнера. Предмети загальнохудожньої підготовки виробляють культуру візуального сприйняття, просторового мислення майбутнього фахівця, виконують не тільки спеціальну, але й творчу роль у здійсненні професійної діяльності.

Отже, теоретична та практична підготовка студентів має бути побудована як єдина педагогічна система, що спрямована на розвиток професійних компетентностей і

забезпечення, відповідно до світових стандартів, конкурентоспроможності молодих фахівців різного профілю на ринку праці.

Сучасні підходи дизайн-освіти студентів вищих навчальних закладів спрямовуються на накопичення професійних знань із спеціальних дисциплін, на міцне оволодінні творчими навичками та вміннями.

Досягнення міцної професійної підготовки студентів-дизайнерів результативно при актуалізації процесу навчання за всіма видами робіт аудиторної, самостійної, позааудиторної. Орієнтація навчальних завдань на професійну мету в процесі навчання забезпечує творчу самореалізацію студентів.

Однією з важливих, на наш погляд, дисциплін, що розвиває образне мислення готує майбутнього дизайнера до творчої проектної діяльності є композиція, що має фундаментальне значення. Пізнавши основні закони композиції, студенти розвивають творче проектне мислення, одержують ключ до аналізу і глибокого розуміння добутоків різних видів і жанрів мистецтва.

Адже, закони композиції, що складаються в процесі художньої практики, проектної діяльності, є відбиттям і узагальненням об'єктивних закономірностей і взаємозв'язків, явищ реального світу. Ці закономірності і взаємозв'язки виступають у художньо перетвореному вигляді, до того ступінь і характер їх перетворення і узагальнення пов'язані з видом мистецтва, ідеєю й матеріалом твору. Застосування того чи іншого правила або прийому залежить від задуму, жанру, виду мистецтва і, звичайно, від уміння майбутнього дизайнера професійно розпоряджатися образотворчими засобами. Необхідно правильно розташувати елементи твору, щоб найбільш точно передати задум, виділити ключові сюжетні лінії, передати настрій та при цьому дотриматися гармонії.

У процесі набуття міцності знань із курсу композиції необхідно враховувати теоретичну і практичну частину. Теоретичні основи курсу розглядають основні закони, правила, прийоми й засоби композиції в історичному аспекті на лекціях або бесідах, які потім закріплюються у процесі виконання творчих практичних робіт. На практичних заняттях приділяється увага формуванню в студентів здібностей до творчої роботи. Вони навчаються спостерігати навколишній світ, бачити в ньому нетипове, гідне відображення. Саме великий запас вражень, систематичні замальовки, начерки, етюди будуть тим матеріалом, що дозволить майбутньому фахівцю глибоко, і серйозно займатися розробкою сюжетів, мотивів, знайдених у результаті спостережень за довкіллям. Формування в студентів міцної звички робити натурні замальовки, начерки, етюди з можливим прицілом на їхню подальшу розробку в композиційних завданнях – одна з важливих задач виховання естетичного сприйняття.

Дизайнер, у якій би сфері не працював – поліграфія, графічний дизайн, дизайн одягу, навколишнього середовища, інтер'єру, завжди буде мати справу з такими поняттями як: формат, пропорції, форма, тон, об'єм. Тому на заняттях з рисунку студент має не тільки вивчати натуру, а й створювати «образ» природи, вчитися узагальнювати форму, прибираючи зайві дрібниці і деталі, здійснювати пошук оригінальної графічної мови.

Задля проектної діяльності майбутнього дизайнера важливе значення має опанування міцними знаннями з курсу «Академічний рисунок», що допомагає вміло і вільно виражати творчі задуми. Адже, саме рисунок сприяє спілкуванню у професійному дизайнерському середовищі, обміну ідеями. Через рисунок можна передати певні характеристики об'єктів – особливості конструкції, об'єм і форму, пропорції тощо.

Академічний живопис, як одна з найважливіших фундаментальних дисциплін розвиває культуру кольору, що здатна відображати найтонші почуття і настрої, гармонізувати колірно-просторове середовище. Живопис є фундаментальною дисципліною художньої освіти, викладання якої повинно вестися з урахуванням вимог,

що пред'являються сьогодні до професії дизайнера по розробці предметно-просторового середовища з метою гармонізації естетичної взаємодії людини і суспільства. Професійні знання та вміння в живопису – це знання з історії образотворчого мистецтва, що пов'язані зі становленням живопису як предмета; знання теорії і технології живопису; знання закономірностей зображення і технічних прийомів, тощо.

Важливим завданням викладання живопису є формування у майбутнього дизайнера художнього бачення предметного середовища, природи, людини, інтер'єру, предметів побуту, а також вміння використовувати та застосовувати кращі традиції класичної спадщини української й світової культури.

У живопису колір є головним виражальним засобом, що підкреслює все розмаїття найскладніших колористичних композицій. У дизайні колір є вже додатковим засобом, який має прикладне значення для підкреслення головної форми вираження, підсилення її змістовності.

Підготовка фахівців із високою професійно-творчою компетентністю, крім засвоєння необхідних професійних знань і умінь, має передбачати глибоке пізнання народної духовної і матеріальної культури, необхідність зв'язків з усією системою сформованих національних художніх традицій, стилістичних особливостей, побутових звичаїв.

Відомою є практика звернення дизайнерів до вивчення та стилізації у сучасних формах історичних пам'яток. Сучасні тенденції дизайн-освіти спрямовані на засвоєння студентами національної культурної спадщини, що допомагають при створенні художнього образу методом трансформації форми, орієнтує студента на використання візуальної інформації при оволодінні методами образного проектування.

Ефективність навчального процесу пізнання визначається якістю викладання та самостійною пізнавальною діяльністю студентів. Самостійна робота студентів повинна бути спрямована на міцне закріплення знань і умінь, отриманих на аудиторних заняттях, а також на формування вміння раціонально розподіляти час, самостійно поповнювати знання з обраної спеціальності, розширювати свій світогляд, виробляти власні прийоми рішення творчих завдань, виховувати потребу до самореалізації за допомогою самообразовательної діяльності, самоконтролю і саморозвитку.

У площині досліджуваної проблеми, звернемо увагу, що саме самостійна робота передбачає таку розумову діяльність, яка вимагає не тільки вивчення предмету, а, розвиток мислення. У процесі такої праці найбільш повно виявляються індивідуальні здібності студента, його нахили та інтереси, які сприяють глибині та міцності знань, розвитку вміння аналізувати факти і явища, вчать самостійному мисленню, яке призводить до творчого розвитку і створенню власної думки, поглядів, уявлень, своєї позиції. Поряд з цим самостійна робота впливає на глибину і міцність знань учнів з предмету, на розвиток їх пізнавальних здібностей та позначається на темпі засвоєння матеріалу.

Висновки. Отже, створення міцної бази знань втілюється в тому, щоб використовувати фундаментальні знання з циклу основних художніх, мистецтвознавчих, спеціальних і прикладних дисциплін, отриманих у процесі навчання та обов'язково розвивати індивідуальне творче проектне мислення. Ефективне засвоєння міцних знань у дизайн-освіті можливе в межах сукупності дидактичних умов, а саме: цілі, завдання та зміст дизайн-освіти скоректовані відповідно до особливостей процесу міцного сприйняття студентами навчальної інформації; виконання самостійної індивідуальної форми творчої роботи, що спрямоване на застосування міцних теоретичних знань; використання міжпредметних зв'язків, задля оптимізації навчального процесу.

Професійні навчальні заклади повинні істотно удосконалювати підготовку молодих спеціалістів для їх успішної діяльності у сфері дизайну, бо це зумовлено його

чималим впливом на комфортні умови життєдіяльності суспільства, задля підвищення рівня якості його життя. Також для успішної дизайн-освіти особливу увагу слід приділяти аналізу тенденцій у розвитку світового дизайну, вивченню інновацій та досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алтухова А. Міцність засвоєння знань як психологічна проблема / А. Алтухова // Педагогіка та психологія : Збірник наукових праць. – Харків: Вид-во ТОВ «Щедра садиба плюс», 2014. – Вип. 45. – С. 188 – 193.
2. Алтухова А. Міцність як якість знань особистості / А. Алтухова // Гуманізація навчально-виховного процесу: збірник наукових праць. – Слов'янськ: ДДПУ, 2013. – Вип. LXII. – Ч. II. – С. 20–26.
3. Алтухова А.В. Самостійна робота учнів у контексті реалізації принципу міцності знань у загальноосвітніх школах України другої половини ХХ століття / А. В. Алтухова // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи: Збірник наукових праць. – Харків, 2014. – Вип. 42. – С. 5–12.
4. Бабанский Ю.К. Оптимизация процесса обучения / Ю.К. Бабанский. – М.: Педагогика, 1977. – 251 с.
5. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок, живопись, композиция / Г.В. Беда. – М.: Просвещение, 1981. – 240 с.
6. Ростовцев Н.Н. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститут. / Н.Н. Ростовцев – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.
7. Шорохов Е.В. Основы композиции: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд» / Е.В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.
8. Паньок Т.В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у ХХ столітті : монографія / Т.В. Паньок. – Харків : видавництво «Оперативна поліграфія» ФОП Здоровий Я. А., 2016. – 660 с.

*Севіндж Іманова
(Полтава, Україна)*

ВПЛИВ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ У МОЛОДІ ЦІННОСТЕЙ ЕТНОДИЗАЙНУ

Постановка проблеми та її актуальність: Вплив засобів масової інформації на формування у молоді цінностей етнодизайну розглядається вченими всього світу вже давно. Не секрет, що пропаганда будь-чого, за допомогою ЗМІ, є надзвичайно ефективною а для молоді, психіка та вподобання якої тільки формуються – тим паче. Ця тема фігурує у багатьох дискусіях, і ця робота присвячена саме впливу засобів масової інформації на трансформацію елементів національної культури.

Аналіз останніх джерел і публікацій: найширше тему впливу ЗМІ на саморозвиток молоді розкрито у працях таких авторів, як Головаха Е.І., Здіорук С.І., Шелестова Л.

Цілі статті: висвітлити та проаналізувати висвітлення інформації яку отримує сучасна молодь з засобів масової інформації про елементи національної культури. Розглянути позитивні та негативні аспекти впливу ЗМІ на формування у молоді цінностей етнодизайну.

Виклад основного матеріалу: Все більше в сучасному суспільстві стверджується думка про те, що людство знаходиться на початку розвитку “третьої” (поряд з усною та писемною) системи культури – культури засобів масової комунікації суспільства. У той же час, з точки зору соціологічної науки, люди, що складають аудиторію масової комунікації, розглядаються як особистості, котрі “включаються” в мережу реальних суспільних відносин завдяки функціонуванню технічних засобів.

Масова комунікація дозволяє їм встановлювати та підтримувати зв'язок з більш широким соціальним середовищем, кордони якого знаходяться далеко за межами їх безпосереднього оточення. Вирішальне значення у вирішенні ефективності та значущості для людини цих процесів має те, наскільки практика реального суспільного життя особистості співвідноситься із змістом одержаної інформації [4].

У сучасному світі людина з раннього дитинства опиняється в оточенні техносфери, вагомою частиною якої являються засоби масової комунікації, що грають важливу роль в житті людини. Саме засоби масової інформації “диктують моду” сучасній молоді. При чому, на перші місця вийшли так звані електронні засоби.

Подобається нам сучасна інформація, яку надають ЗМІ чи ні, вона є невід’ємною частиною ринкових процесів і сучасного життя в цілому. В умовах конкурентної боротьби великої кількості виробників однакових товарів, телекомпаній, політичних партій надання інформації виходить за межі простого інформування, розрахованого на свідоме сприйняття і трансформується у більш дійовий засіб впливу – в психологічне програмування, підсвідоме навіювання.

Орієнтуючись на позасвідому сферу особистості, на приховані інстинкти, інформація різних типів, фільми і реклама чинять певний тиск на вибір людини. Особливо під цей вплив підпадає молодь. По-перше, в пошуках науково-популярної інформації вона частіше за дорослих звертається до Інтернету, журналів, а всі ці інформаційні потоки супроводжуються рекламою, оголошеннями (зазвичай продаж товарів та знайомств).

По-друге, молодь більш емоційно вразлива, сприйнятлива. По-третє, молодь більше часу, ніж дорослі, проводить біля телевізорів та в Інтернеті.

ЗМІ широко пропагують закордонний спосіб життя, їх культуру. Це негативно впливає на молодь, яка бере приклад з поведінки молодих людей в рекламах або у фільмах, де головні герої ведуть антисоціальний спосіб життя, але представлені як позитивні.

Через те, що для підлітків дуже важливою є потреба у спілкуванні, а вуличне спілкування і спонтанні юнацькі групи тісно пов’язані з особливостями юнацької субкультури молоді люди легко підхоплюють ці стереотипи. Юнаки ототожнюють себе з веселими, безтурботними хлопцями і дівчатами у відео роликах, сильними і володарними чоловіками з поганими звичками, які звикли всього добиватися силою, яких постійно показують у фільмах і тим “красивим життям”, до якого нібито такий спосіб життя веде. Таке ставлення до життя і оточуючих, а також розбіжність ідеалів і буденності нерідко призводить до серйозних наслідків – агресії, наркоманії, алкоголізму, частих депресій, нервових зривів, розладів психіки.

На сьогоднішній день серед молоді є дуже популярним слухати зарубіжних виконавців, й висловлюватися як вони нецензурною лексикою.

Такий вплив ЗМІ на людей, їх моральні цінності, етичні і поведінкові норми, може зруйнувати структуру суспільних цінностей, викликати заміну вищих цінностей цінностями нижчих порядків, що призводить до морального розладу молоді і суспільства в цілому і, безумовно, може причинити розвиток негативних тенденцій у суспільстві [10].

Сучасні ЗМК, особливо телебачення набувають планетарного характеру, звертаються до багатомільйонної аудиторії, створюють новий тип культури – аудіовізуальний [8].

Національно свідомі працівники засобів масової інформації у своїй діяльності дотримуються принципів загальнолюдської моралі, суть якої полягає в тому, що завжди правильно чинить той, хто захищає свою мову, культуру.

Позитивним моментом є те, що на сьогоднішній день більшість телеканалів є україномовними, й наше телебачення стає більш націоналізованим, ніж раніше.

Йде постійний пошук засобів боротьби з цим суспільним злом, уряди та

громадські організації багатьох країн намагаються створити нові канали впливу на масову свідомість, щоб перешкодити подальшому зростанню числа скалічених та хворих “душ” нашого майбутнього покоління.

Як відомо, переломний момент у розвитку української держави співпав з переходом всього сучасного світу в якісно нову стадію суспільного розвитку, що характеризується як “постіндустріальне суспільство”, або “інформаційне суспільство”, в якому діяльність людей ґрунтується на використанні послуг, отримуваних за допомогою інформаційних та комунікативних технологій. Система масової інформації стає основним засобом формування етнодизайну, поширенню економічних і політичних ідей. ЗМІ сьогодні є не тільки провідником суспільно значущої інформації, а певним чином самі детермінують шляхи та формування соціальної комунікації.

Рекламні заходи займають особливе місце у здійсненні трансформації елементів національної культури. Реклама не тільки бере участь у формуванні споживчих потреб членів суспільства, але має певний вплив на всю життєдіяльність людини. Виконуючи роль механізму переконання, вона впливає на цінності та спосіб життя людини, і цей вплив має як позитивний, так і негативний аспекти [2].

Висновок: Засоби масової інформації та комунікації, реклама, елементи public relations у відношенні до потреб та смаків людини, мають досить виражений дуалістичний характер. З одного боку, саме за допомогою ЗМІ та реклами поширюються певні настанови. З іншого боку, – саме ЗМІ володіють найміцнішими каналами впливу для попередження подальшого розгортання тих чи інших подій.

У першу чергу, це пов’язано з важливим місцем, яке займають засоби масової інформації та комунікації у сучасному інформаційному суспільстві.

На мою думку, необхідно створити спеціальну програму “національної культури” зі ЗМІ для школярів і дошкільників. Розробити спеціальні заняття, на яких дітей будуть навчати критично ставитися до телебачення, розрізняти фантазію та реальність на екрані. Дітям також розкажуть про економічний базис телевізійної індустрії. Як свідчить закордонний досвід, такі програми досить ефективні. Запобігати негативному впливові телебачення можна і в колі сім’ї. Звісно, що батьки не мають змоги весь час контролювати зміст передач, які дивляться їхні діти, тому буде ефективніше сформувати в дитини певне ставлення до телебачення. Добре, коли вся сім’я обговорює побачене на екрані, коли батьки висловлюють ставлення до того, що відбувається у фільмі. Отже, протидіяти негативному впливові телебачення можна й потрібно, і робити це необхідно різними способами й на кількох рівнях: суспільства, сім’ї, окремої людини. Якщо ми й не можемо відмовитися від цього продукту людської творчості у своєму повсякденному житті, то хоча б спробуймо не перетворювати його на головну життєву цінність [9].

ЛІТЕРАТУРА

1. Борсукова І. Розірвати наркопаутиння - означає знешкодити павука. Інтерв’ю з начальником відділу по боротьбі з незаконним обігом наркотиків ГУ УМВС у м. Києві В.І. Кравченко // Урядовий кур’єр. - 2004. - 13 травня. - С. 7 - 10.
2. Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про рекламу» // Урядовий кур’єр. - 2003. - 24 вересня. - С. 25 - 27.
3. Здіорук С. І. Психологічне обґрунтування використання ЗМІ та різних видів рекламної продукції з метою профілактики нарко-, токсикоманії та алкоголізму // Практична психологія та соціальна робота. - 2004. - № 10. - С. 6 - 9.
4. Коваль Л.Г., Зверєва І.Д., Хлебнік С.Р. Соціальна педагогіка / Соціальна робота: Навч. посібник. - К.: ІЗМН, 1997. - 392 с.
5. Романова О.Л., Иванникова И.В. Культурологические аспекты антинаркотического воспитания // Вопросы психологи. - 1993. - № 3. - С. 48.
6. Шелестова Л. «Молоко» й «Екстрім». Про сучасні ЗМІ для підлітків // Шкільний світ. - 2004. - № 12. - С. 1 - 2.

7. Сайт «allbest» Рубрика: Педагогіка/Предмет: Соціальна педагогіка/ "Вплив ЗМІ на виховання дитини" <http://www.allbest.ru/>.
8. Сайт «Народна правда» стаття Вплив ЗМІ на поведінку молоді, автор Андрій Діцик.

Юрій Калязін, Тетяна Шевченко
(Полтава, Україна)

ОСНОВИ ФІЗІОЛОГІЇ ПРАЦІ

У статті викладено результати емпіричного дослідження властивостей організації організму людини в процесі розумової та фізичної праці. Аналіз наукової літератури засвідчив, що введення поняття «фізіологія праці» є проблематичною у виконанні певних видів робіт людей різних вікових груп. У публікації здійснено аналіз дослідження, за результатами якого висота організованості розглядається як взаємне доповнення функцій фізичної та розумової праці. Важливе значення для збереження і стабілізації трудових ресурсів суспільства має правильна організація праці підлітків.

Ключові слова: фізіологія праці, фізична праця, розумова праця, ЦНС, працездатність, стомлення, перевтома, тяжкість праці, напруженість праці.

Фізіологія праці – це наука, що вивчає зміни функціонального стану організму людини під впливом його трудової діяльності й обґрунтовує методи і засоби організації трудового процесу, які спрямовані на підтримку високої працездатності і збереження здоров'я працюючих.

У процесі трудової діяльності людині доводиться виконувати різні види робіт. Історично склався розподіл на фізичну і розумову працю, що з фізіологічної точки зору умовно. Ніяка м'язова діяльність неможлива без участі центральної нервової системи, яка регулює і координує всі процеси в організмі, у той же час немає такої розумової роботи, при якій відсутня м'язова діяльність. Розходження трудових процесів виявляється лише в перевазі діяльності м'язової чи центральної нервової систем. У даний час, у зв'язку з механізацією й автоматизацією виробничих процесів, фізичне навантаження в трудовій діяльності грає все меншу роль і значно зростає роль вищої нервової діяльності.

У процесі трудової дії в ЦНС надходить інформація про хід виконання програми, на підставі якої можливі поточні виправлення до дій. Точність програмування й успішність виконання програми залежать від досвіду і кількості попередніх повторень цієї дії, тобто автоматизму навичок.

У ході трудового процесу активізуються різні фізіологічні системи. Якщо переважають фізичні зусилля, то насамперед активізується м'язова система і система так званого вегетативного забезпечення м'язової діяльності (кровообіг, дихання); при інтенсивній фізичній роботі зростає рівень обмінних процесів, кількість споживаного за хвилину кисню, хвилинний обсяг і частота дихання, число серцевих скорочень і т.д.

У фізіології праці найважливішими є поняття працездатності і стомлення.

Під працездатністю розуміють потенційну можливість людини виконувати протягом заданого часу і з достатньою ефективністю роботу визначеного обсягу і якості. Під впливом безлічі факторів працездатність змінюється в часі й умовно підрозділяється на наступні фази:

- перша фаза – фаза “впрацюваності”, у цей період підвищується активність центральної нервової системи, зростає рівень обмінних процесів, підсилюється діяльність серцево-судинної системи, що приводить до наростання працездатності;
- друга фаза – фаза щодо стійкої працездатності, у цей період відзначається оптимальний рівень функціонування ЦНС, ефективність праці максимальна;
- третя фаза – фаза зниження працездатності, зв'язана з розвитком стомлення.

Тривалість кожної з цих фаз залежить як від індивідуальних особливостей ЦНС, так і від умов середовища, у яких виконується робота, від виду і характеру діяльності, від емоційного і фізичного стану організму. Розуміння процесів зміни працездатності дозволяє попередити і віддалити настання стомлення. Наприклад, у студентів перших курсів вищих навчальних закладів відповідно до біологічних ритмів “пік” працездатності приходиться на 11 годин ранку; фаза стійкої працездатності спостерігається приблизно до 16 годин, а потім починається третя фаза – зниження працездатності. Відповідно до цього, основною проблемою є продовження другої фази. Воно може бути досягнуто цілим комплексом заходів, серед яких найбільш ефективними є зміна видів діяльності, виробнича гімнастика, перерви в роботі і так далі, тобто всі заходи, спрямовані на попередження стомлення.

Стомлення – це зниження працездатності, що настає в процесі роботи. Якщо в роботі переважає розумова напруга, стомлення характеризується зниженням уваги, продуктивності розумової праці, збільшенням кількості помилок, що допускаються в роботі, стомленням аналізаторів. Якщо переважають у роботі фізичні зусилля, стомлення виявляється в зниженні м’язової сили.

Існує ряд теорій стомлення: теорія виснаження в м’язах енергетичних запасів, теорія “отруєння” організму молочною кислотою й ін. Однак, дослідженнями було доведено, що припинення роботи внаслідок стомлення залежить від стану центральної нервової системи.

При тривалому порушенні визначених ділянок нервової системи настає перезбудження і гальмування умовних рефлексів. Гальмування дозволяє кліткам не реагувати на імпульси, що надходять, унаслідок чого припиняється активна діяльність. Гальмування є мірою попередження функціонального виснаження кліток. Стомлення може накопичуватися зі дня в день і перерости в перевтому.

Перевтома – це патологічний стан – хвороба, що не зникає після звичайного відпочинку, вимагає спеціального лікування.

Важливе місце в питаннях фізіології праці займають поняття тяжкості і напруженості праці.

Поняття тяжкості найчастіше відносять до робіт, при виконанні яких переважають м’язові зусилля. Критеріями цієї характеристики праці при динамічному навантаженні є: потужність зовнішньої механічної роботи, максимальна величина вантажів, що вручну піднімаються, величина ручного вантажообігу за зміну, частота кроків в одну хвилину, нахили тулуба понад 500 за хвилину при роботі стоячи; при статичному навантаженні тяжкість праці оцінюють по величині статичного навантаження у кгс/с при утриманні зусилля однією рукою, двома руками, за участю м’язів корпусу і ніг, часу перебування в змушеній позі.

Поняття напруженість праці частіше відносять до робіт з перевагою нервово-емоційної напруги. Критеріями напруженості такої праці є напруга уваги (число виробничо-важливих об’єктів спостереження, тривалість зосередженого спостереження у відсотках від загального часу зміни, щільність сигналів чи повідомлень у середньому в одну годину), емоційна напруга, напруга аналізаторів, обсяг оперативної пам’яті, інтелектуальна напруга, монотонність роботи. Існує спосіб оцінки ваги роботи зі споживання кисню і енерговитратам.

При фізичній роботі важливе значення має правильна організація робочих рухів, чергування статичних і динамічних зусиль. Статичні м’язові зусилля характеризуються перевагою напруги над розслабленням. При цьому робота м’язів здійснюється в анаеробних, тобто в без кисневих умовах. Клітки і тканини м’язів одержують енергію в результаті дисиміляції, розщеплення складних органічних речовин до вуглекислого газу і води. Прикладом може служити гліколіз – розщеплення глюкози, що протікає в два основних етапи – без кисневий і кисневий.

Важливе значення для збереження і стабілізації трудових ресурсів суспільства

має правильна організація праці підлітків, у яких має місце недосконалість процесів збудження і гальмування в центральній нервовій системі, незавершеність анатомічного і фізіологічного формування рухового апарата, внаслідок чого стомлення настає швидше. Особливо важливий у цьому випадку професійний добір і професійна орієнтація. Професійний добір за медичними показниками повинний ґрунтуватися на точному з'ясуванні вимог трудового процесу до ступеня функціональної напруги різних фізіологічних систем. Особи з недостатньо розвинутими, слабкими фізіологічними системами не повинні допускатися до робіт, при яких потрібне значне навантаження саме цих фізіологічних систем, за умови, що вона не може бути ліквідована в процесі підготовки до того чи іншого виду діяльності. Це дозволяє зберегти функціональні резерви здоров'я у значної групи працюючих. Професійна орієнтація, що враховує схильності й особисті можливості майбутнього працівника і відповідність їхньому характеру трудової діяльності, дозволяє людині мати роботу по душі, по здібностях, в наслідок чого така праця буде для неї менш виснажливою. Важливе значення мають також режими праці і відпочинку, що відповідають віку, більш часті перерви в роботі, включення в режим прогулянок, елементів рухової активності, зміна діяльності, позитивні емоції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Миценко І.М. Забезпечення життєдіяльності людини в навколишньому середовищі: Навч. Посібник. – Кіровоград. – 1998.– 292с.
2. Чирва Ю.О., Баб'як О.С. Безпека життєдіяльності: Навч. посібник. – К.: АТІКА.– 2001.– 304с.
3. Джигирей В.А. та ін. Безпека життєдіяльності: Навч. посібник. – Львов: "Афіша". – 1999.– 254с.
4. Литвак С.М., Михайлик В.О. Безпека життєдіяльності: Навч. посібник. – Миколаїв: ТОВ "Компанія ВІД". – 2001. – 230с.
5. Методичні вказівки і завдання для самостійної роботи студентів з курсу "Безпека життєдіяльності людини", КНЕУ.– 1998. – 44с.
6. Жалібо Е.П. Безпека життєдіяльності.– Львів.: "Новий світ". – 2000. – 320с.
7. Стебляк М.І. Цивільна оборона.– Київ.: "Знання-прес". – 2003.– 430 с.

*Наталія Гатеж
(Вижниця, Україна)*

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті висвітлюються питання виховання естетичної культури майбутнього вчителя образотворчого мистецтва, а також аналізується зміст понять «естетична культура» та «естетичне виховання».

Ключові слова: *майбутній учитель образотворчого мистецтва, професійна підготовка, естетичне виховання, художньо-естетична культура, естетична культура, естетичний смак.*

The article highlights the issue of education of aesthetic culture of the future teacher of fine arts, and analyzed the meaning of "aesthetic culture" and "aesthetic education".

Key words: *future teacher of fine arts, training, aesthetic education, artistic and aesthetic culture, aesthetic culture and aesthetic taste.*

На сучасному етапі розвитку суспільства відбуваються значні зміни, як у соціально-економічній, так і культурній сферах життя України. В умовах модернізації освітньої системи України, спрямованої на інтеграцію до європейського простору, особливої актуальності набувають завдання виховати українську інтелігенцію, якій був

би притаманний високий рівень естетичної культури.

У зв'язку з цим виняткового значення набуває підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва, ерудованих спеціалістів, фахівців нової генерації, здатних адекватно сприймати, тонко і високо цінувати мистецтво, зберігати традиції, примножувати духовні й матеріальні надбання українського народу. Стрижневим завданням у сучасній педагогічній теорії і практиці постає виховання естетичних смаків у майбутніх вчителів, зокрема, образотворчого мистецтва. Успішне його розв'язання відіграє ключову роль як для особистісного розвитку кожного індивіда, так і для зміцнення української державності на засадах добра та краси.

Державною національною програмою «Освіта (Україна ХХІ століття)» пріоритетними визначено гуманізацію та гуманітаризацію системи освіти, що має сприяти вихованню й розвитку духовної культури підростаючого покоління. У реалізації цієї мети значна роль належить естетичному вихованню, спрямованому на формування в особистості естетичної культури.

Поняття естетична культура розглядається багатьма вченими (Г. Апресян, О. Буров, І.Зязюн, М.Каган, А.Комарова, В.Малахов, М.Овсянников, Л.Печко та ін.), які підкреслюють, що її формування пов'язане з розвитком естетичних творчих здібностей особистості. Останні сприяють перетворенню нею світу за законами краси. Естетична культура реально виявляється в будь-якому вчинку людини, в її ставленні до довкілля.

Значний внесок у розробку питань формування естетичної культури студентів здійснили вчені В.О.Кудін, Г.І. Кутузова, Н.Є. Миропольська, О.П. Рудницька та інші. Однак потреба широкого запровадження активних форм і методів естетичного виховання в навчальні заклади нашої системи вищої освіти набуває особливої актуальності в період її реформування.

На важливій ролі народного декоративно-прикладного мистецтва як засобу виховання естетичних смаків наголошували вчені Є. Антонович, М. Каган, Н. Калашник, Л. Масол, Г. Мельник, Н. Ничкало, Л. Савченко, Б. Тимків, В. Титаренко та ін. У концепціях науковців зазначається, що витвори народного декоративно-прикладного мистецтва розкривають безмежне поле креативності та мудрості народу і збагачують внутрішній емоційно-почуттєвий світ особистості.

Але сучасний стан сформованості естетичної культури навіть у головних організаторів естетичного виховання – вчителів образотворчого мистецтва характеризується наявністю певних суперечностей, що пов'язані з відсутністю новітніх педагогічних технологій, спрямованих на розвиток у майбутніх вчителів цієї категорії професійної компетентності, інформаційної грамотності та естетичної свідомості.

Метою нашого дослідження є висвітлення поняття «естетична культура» та визначення змісту формування естетичної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва.

Естетична культура включає в себе способи і результати діяльності людини і розглядається як механізм, що регламентує і регулює поведінку та діяльність людини, а сама людина є її носієм і ретранслятором (В.Гриньова, М.Каган, О.Лармін та ін.). Прихильники цього підходу визначають естетичну культуру як єдність естетичних знань, переконань, почуттів, навичок і норм діяльності й поведінки [3].

Печко Л. і Крилова Н. підкреслюють, що естетична культура виступає як фактор активізації творчого потенціалу особистості [9]. Властивість естетичної культури – перетворювати дійсність за законами краси в процесі естетичної діяльності (Г. Петрова); підкреслюється її інтегрально-особистісне утворення, яке дозволяє творити прекрасне в життєдіяльності і в людських стосунках (М. Верб) [2].

Здійснений аналіз значення естетичної культури для усвідомлення досягнутого в науці, мистецтві, моралі, філософії і особливо в педагогіці дає підстави для висновку щодо визначення поняття «естетичної культури» як феномену, що розглядається як

інтегрована особистісна якість, яка виражається у здатності індивіда естетично сприймати дійсність і мистецтво, давати їм естетичну оцінку, а також приймати активну участь у перетворенні оточуючого світу, втілювати його в створюваних цінностях.

Аналіз змісту поняття «естетична культура особистості» за результатами вивчення енциклопедичних, філософських, психологічних, педагогічних та інших джерел дозволяє стверджувати, що процес формування естетичної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва необхідно розглядати як комплекс взаємопов'язаних між собою компонентів, форм і методів виховання і навчання, які забезпечують цілеспрямований, послідовний, неперервний естетичний вплив на суб'єктів педагогічного процесу з метою розвитку в них естетичних знань, емоційно-чуттєвої сфери, естетичних позицій, естетичних здібностей, активності в естетичній діяльності, готовності до естетико-виховної роботи в школі [3].

Зазначимо, що естетична культура особистості містить у собі значний обсяг знань, умінь і навичок, спирається на засвоєні в попередні роки поняття, уявлення, погляди та орієнтації. Ідеться про складну систему ціннісних утворень особистості, її спроможність бути активним чи пасивним учасником педагогічної дії. У науковій практиці все частіше підкреслюється значущість того, що набута раніше естетична культура має бути в ролі інформаційного фонду, на який може спиратися студент у своїй роботі й цілеспрямовано використовувати його навчально-виховний потенціал.

Зв'язок між естетичною та загальнолюдською культурою визначається сферою активної життєдіяльності людини. Поняття «естетична культура» необхідно розглядати не лише з культурологічного, а й з психолого-педагогічного погляду. В «культурологічному підході встановлюються перш за все закономірності зв'язку суспільної та особистої культури людини, її гуманістичний пафос і суспільна сутність, а психологічний аналіз дозволяє побачити внутрішні, приховані рушійні сили для оволодіння людиною культурою, розглянути культуру як розвинену в людині здатність бачити світ, як її духовне освоєння в уявлених образах почуттєвої свідомості» [8, 6].

У науково-педагогічній літературі наголошується на тому, що естетичне виховання – це виховання любові до прекрасного, а також розвиток у людині здатності самій творити прекрасне. У зв'язку з цим Є. Шевцов пропонує такі напрями стимулювання естетичної активності особистості:

- виховання естетичних потреб і здатності правильного розуміння прекрасного в мистецтві, у природі, у явищах суспільного життя, у людських взаєминах, у побуті;
- розвиток естетичної сприйнятливості й поступове вироблення системи естетичних уявлень, почуттів і переживань, виховання естетичних смаків на основі поступового ознайомлення з творами мистецтва різних видів;
- розвиток художніх здібностей і прищеплення знань, умінь і навичок для користування засобами того чи іншого мистецтва й можливості вносити елементи краси в суспільне й індивідуальне життя [12].

Освоєння прекрасного не може бути функціонально реалізованим без відповідної активності особистості. Людина здатна засвоювати й певний час зберігати знання про прекрасне й піднесене. Але цього виявляється недостатнім для того, щоб ці знання перетворилися в систему естетичних цінностей особистості. Потрібна духовно-практична дія, наповнена естетичним змістом і спрямована на втілення ідеї краси у процесі певних видів діяльності [6].

Важливо зазначити також, що ознаками естетичної суб'єктної позиції є: 1) активні духовно-моральні та ціннісно-змістові орієнтації людини в культурі та мистецтві, їхня відповідність сучасному соціокультурному розвитку суспільства та індивіда; 2) розвиненість естетичних почуттів, розмаїття їхніх відтінків, здатність до естетичних переживань; 3) наявність художньо-естетичного смаку – здатність оцінювати з позиції художньо-естетичного ідеалу явища та предмети навколишнього

життя, мистецтва; 4) розвиненість в особистості естетичних потреб – потреб у спілкуванні з художньо-естетичними цінностями, у переживанні духовно-естетичних станів; 5) здатність людини до естетичних суджень – обґрунтоване емоційно-змістове оцінювання естетичних явищ життя, мистецтва, природи, людських стосунків [3, 61-67].

Отже, розгортання та збагачення естетичної культури відбувається у такому напрямі: художньо-естетична культура – естетична культура. Оскільки естетична культура є інтегративною якістю особистості, що містить знання, уміння й емоційно-ціннісне відношення, то стосовно її розвитку в майбутнього вчителя образотворчого мистецтва можна відзначити такі його складники:

1. Мотиваційний: естетико-педагогічна спрямованість діяльності майбутнього вчителя.

2. Когнітивний: художньо-естетична ерудованість (знання в галузі естетики, світового мистецтва, теорії мистецтва і виховання).

3. Діяльнісно-творчий: творча активність у всіх виявах педагогічної діяльності.

Якщо розглядати естетичну культуру особистості як замовлення її естетичного відношення до дійсності та умову її подальшого саморозвитку, то в структурі особистості вчителя естетичне ставлення до педагогічної діяльності вчителя виявляється як напрям її удосконалення. Естетичне переживання педагогічної діяльності стає метою, що конкретизує естетико-виховну потребу особистості вчителя, а також викликає активно-дійове ставлення до неї, прагнення до творення доцільної досконалості процесу виховання учнів.

У професіограмі вчителя образотворчого мистецтва естетична культура посідає центральне місце, на підґрунті якого вибудовуються його професійно-педагогічні здібності, оскільки естетична культура характеризує обсяг знань, умінь і навичок естетичної діяльності, а також особистісні компоненти структури його свідомості: естетичні погляди, смаки, інтереси тощо [11].

Отже, естетична культура зумовлює характер функціонування кожного з компонентів структури особистості художника-педагога надаючи їм певної естетичної орієнтації.

У нашому дослідженні процес формування естетичної культури розглядається як цілеспрямований і послідовний розвиток, удосконалення всіх її компонентів в органічній єдності. Тому, вважаємо, що розв'язання проблеми виховання естетичної культури у студентів – майбутніх учителів образотворчого мистецтва залежить від ефективної організації навчально-виховного процесу, використання на практиці різноманітних форм, методів і засобів впливу на естетичну свідомість особистості. Пріоритетного характеру виховання естетичних смаків у студентів набуває позааудиторна робота вищого навчального закладу. Зокрема, залучення особистості студента до спадщини мистецтва приводить до того, що її почуття, смаки, потреби набувають нового змісту, відповідної естетичної форми..

Володіння певними теоретичними знаннями та практичними навичками є художньо-естетичним самовираженням, моментом самореалізації особистості фахівця. Студент виражає у своїй спеціалізованій діяльності, у своїй майстерності своє розуміння, бачення змісту його творчості – створює художній образ відповідно до особистісних почуттів, думок, свого світовідчуття [4, 6].

На основі відокремлених компонентів естетичної культури майбутнього спеціаліста і їх складників можна визначити критерії його сформованості:

– естетико-педагогічна спрямованість мотиваційної сфери. Показники – вияв зацікавленості у професійній діяльності, розвиненість естетичних потреб та інтересів, різноманітність особистісних художніх уподобань;

– художньо-естетична ерудованість. Показники – виявлення знань у сфері естетики, світової художньої культури, наявність фонду спеціальних знань, умінь та

навичок, здатність правильно визначати естетичні категорії у сфері мистецтва;

– творчі вияви. Показники – оперування художньо-естетичними знаннями, використання творчих елементів в організації професійної діяльності, вияв здатності до творчого підходу в ній [11].

Не можна не відмітити, що праця вчителя образотворчого мистецтва є творчою за своїм змістом і способами здійснення. Вона не може бути ефективною і приносити користь, якщо відзначається домінуючим виявленням стандартів мислення, інертністю і байдужістю до того, що відбувається на практиці професійної діяльності. Професійна творчість є об'єктивно зумовленим процесом, до якого треба готувати майбутнього вчителя образотворчого мистецтва, підтримувати його креативні сили й можливості.

Зазначимо також, що практична підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва у педагогічному навчальному закладі має бути пов'язана з розвитком емоційно-чуттєвого сприймання краси. У процесі набуття професійної освіти майбутні вчителі повинні оволодіти вміннями й навичками естетичної оцінки своїх дій, творчого розв'язання професійних завдань, що пов'язані з естетичним змістом професійної діяльності. Духовно-практичне освоєння системи естетичної культури передбачає оволодіння необхідними способами організації педагогічного процесу з урахуванням естетичних вимог [12].

Отже, необхідність збагачення духовно-естетичного середовища майбутнього вчителя образотворчого мистецтва передбачає посилення його уваги до таких проявів, як естетичне сприймання й оцінка явищ суспільного життя, розвиток професійного мистецтва. Усі вони є складовими компонентами того середовища, у якому знаходиться студент, у якому він прагне себе самореалізувати. Звідси виникає гостра потреба в посиленні естетичного впливу на зміст і характер процесів, що відбуваються у сфері художнього середовища, наближення його можливостей до створення соціокультурних умов задоволення потреб студента у спілкуванні з прекрасним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брате Т.Г. Из опыта развития общей культуры учителя / Т.Г. Брате // Педагогика. – 1993. - №2. – С. 70.
2. Верб М.А. Педагогические основы формирования эстетической культуры старших школьников: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / М.А. Верб. – Л. : ЛГПИ, 1976. – 82 с.
3. Гриньова В.М. Духовність та культура особистості // Проблеми сучасного мистецтва і культури: Зб.наук.праць “Теоретико-методологічні питання педагогіки, культурології і мистецтвознавства”. – Київ. – 1998. – С.1-10. – 0,6 авт.арк.
4. Ежова Е.Ю. Развитие эстетической культуры личности будущего педагога в образовательном пространстве вуза // Российский научный журнал. – 2008. – № 4. – С.61- 67.
5. Замашна С.М. Шляхи оновлення змісту естетичного виховання в системі загальної середньої освіти // Збірник наукових праць „Оновлення змісту, методів та організаційних форм художньо-естетичного виховання учнівської та студентської молоді”. Наукові записки Рівненського педінституту. Випуск 3. – Рівне, 1998. – С.112-113.
6. Зязюн І.А. Культурологічна функція виховання студентів педагогічного вузу / І. А. Зязюн // Вища педагогічна освіта. - 1994. – № 17. - С. 52 - 58.
7. Каган М.С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа / М.С. Каган. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
8. Крылова Н.Б. Эстетический потенциал культуры. – М.: Прометей, 1990. – С.6.
9. Крылова Н.Б., Печко Л.П. Формирование эстетической культуры личности: школа, трудовой коллектив, вуз / Н.Б. Крылова, Л.П. Печко. – М. : Знания, 1986. – 64 с.
10. Лармин О.В. Эстетический идеал и современность / О.В. Лармин. – М. : Изд-во МГУ, 1964.

11. Рудницька О. П. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості / О. П. Рудницька // Художня освіта: проблеми виховання молоді: зб. наук. статей. - К., 1997. - С. 3 -10.
12. Шевцов Е.В. Эстетическое воспитание: пути и проблемы / Е.В. Шевцов. - М.: Знание, 1988. - 63 с.

УДК 378.22.015.311(39+687.01)-027.561

Белла Голик
(с. Прибишівка, Україна)

РОЛЬ ЕТНОДИЗАЙНУ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ

У статті розглядається роль етнодизайну, як одного з видів творчої художньо-проектної діяльності майбутнього викладача дизайну одягу, що ґрунтується на культурно-мистецьких засадах і має необмежені навчально-виховні та творчорозвивальні можливості. Етнодизайн дає можливість підвищити рівень сучасної освіти, збагатити навчальний процес з практичною діяльністю та підвищити художньо-культурну цінність.

Ключові слова: *етнодизайн, професійна компетентність, художньо-професійна діяльність, творчість, традиції, професійне мислення.*

The article examines the role ethnodyzaynu as one of the types of creative art and design of future teacher of fashion design based on the cultural principles and has unrestricted educational and creative and developmental opportunities. Ethnodyzayn will enable to improve education and enrich learning process with practical activities and improve artistic and cultural value.

Key words: *ethnodyzayn, professional competence, artistic and professional activity, art, traditions, professional thinking.*

Постановка проблеми. Зміни вітчизняної системи освіти мають глибинний характер, безпосередньо пов'язані з особистісним чинником та відповідно потребують вдосконалення та оптимізації системи художньо-етнічної підготовки майбутніх викладачів у галузі дизайну.

Носієм національно-культурних надбань різних народів сьогодення набуває особливого значення професія дизайнера. Тому актуалізується проблема процесу професійної компетентності підготовки майбутнього викладача в галузі дизайну, котрий міг би досліджувати та поєднувати етнотрадиції з сучасними технологічними процесами, оптимально втілювати фахові знання в загальну систему культури. Його вагома підготовка потребує особливої уваги особистий характер, його захоплення до занять з ручної праці, вміння цінувати витвори мистецтва та гармонійно інтерпретувати їх у власній сучасній творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття компетентності в психолого-педагогічній літературі визначено неоднозначно. Про це свідчать його різні інтерпретації в працях В. Байденка, Н. Бібік, Є. Зеєра, І. Зимньої, А. Маркової, О. Овчарук, О. Пометун, О. Савченко, А. Хуторського та інших учених. Упровадженню компетентнісного підходу в професійну підготовку фахівців різного профілю значну увагу приділяють А. Алексюк, В. Бондар, Р. Гуревич, С. Козак, М. Лазарев, О. Мармоза, В. Олійник та інші науковці.

Питання професійної компетентності фахівця знайшли своє відображення в теорії й методиці професійної освіти в роботах І. Агапова, Н. Кузьміної, А. Маркової, Л. Мітіної, В. Сластьоніна, Е. Зеєра та ін. Конкретно професійної компетентності дизайнерів одягу присвячена дуже невелика кількість дослідницьких робіт.

Бундіна Ю.М. [3] визначає професійну компетентність як «цілісну соціально-

професійну якість», що дозволяє успішно виконувати виробничі завдання, взаємодіяти з іншими людьми. Вона виділяє три компоненти професійної компетентності дизайнера: гносеологічний, праксеологічний та аксиологічний.

Бундіною Ю.М. також виділяються умови становлення професійної компетентності студентів-дизайнерів: освітнє середовище, професійна компетентність викладацького складу, сформована потреба в отриманні нових знань і вмінь, рефлексивна суб'єкт-суб'єктна взаємодія у творчому процесі, активність студентів [2].

Торшина І.Б. [6] так само, як і Бундіна Ю.М., розглядає професійну компетентність дизайнера як інтегративну якість особистості. Нею виділяються показники сформованості професійної компетентності, а саме: сприйняття проектної культури, професійне мислення, відповідність нормативної моделі фахівця.

Гаврилова Л.В. [4], аналізуючи діяльність конструкторів одягу (професія, близька до дизайнерів), називає професійну компетентність конструктора професійно-культурною компетентністю або «дизайн-культурою» і виділяє в ній п'ять компонентів: загальнокультурну, соціальну, комунікативну, когнітивну й спеціальну компетенції.

Вагомий вплив народного мистецтва на розвиток свідомості особистості в педагогічному процесі був предметом дослідження в працях Г. Васяновича, Н. Ничкало, О. Гончаренка, В. Фіголя, І. Зязюна та інших.

Однак нині бракує напрацювань щодо ролі етнодизайну в процесі професійної компетентності майбутніх викладачів дизайну в процесі професійної підготовки.

Отже, у підготовці майбутніх викладачів дизайну одягу необхідно вирішити існуючу суперечність між потребами освітнього простору в компетентних фахівцях і рівнем їхньої підготовки.

Мета статті – визначення ролі етнодизайну в процесі професійної компетентності майбутніх викладачів дизайну.

Виклад основного матеріалу. Сучасне суспільство потребує все більші вимоги до фахівця усіх сфер дизайну, зокрема актуальне місце займає серед них дизайн одягу, вимагає нового підходу до формування їхньої професійної компетентності.

У цей час відзначається розмаїття підходів до визначення професійної компетентності: 1) це властивість (або якість) особистості; 2) елемент культури фахівця; 3) здатність і готовність здійснювати професійну діяльність; 4) знання, уміння, а також професійно значимі якості особистості, досвід діяльності; 5) рівень освіченості фахівця.

Сьогодні вища мистецька освіта спрямована на ціннісне становлення майбутнього фахівця щодо глибокого осмислення й оцінки світу з позиції загальнолюдських і художньо-культурних цінностей. Особливе значення в цьому процесі набувають непересічні цінності етнодизайну.

За визначенням І. Черкесової, етнодизайном називається напрям у мистецтві, що використовує національні форми матеріальної культури з метою захисту природного середовища протягом усього циклу існування виробів (речей, предметів користування) [8, с.146].

Ми погоджуємося з А. Бровченком, який в своєму дослідженні етнодизайн називає, як один з напрямів сучасного мистецтва, що став культурним феноменом суспільного буття ХХ ст. і не втрачає своєї актуальності й на початку третього тисячоліття [1]. В Україні становлення етнодизайну відбувалося ще на початку ХХ ст. завдяки взаємодії професійних дизайнерів і народних майстрів.

Етнодизайн, на його думку, – «це трансформація елементів національної культури, зокрема декоративно-вжиткового мистецтва (форм, орнаментів, колористики, традиційних технік тощо) в сучасні промислові вироби» [1, с. 21].

Найбільш повне та розширене поняття сутності етнодизайну О. Чирва трактує як художньо-проектну діяльність, що ґрунтується на цілях, засобах дизайну продукції з характерними регіональними рисами, що передбачає виявлення регіональних

особливостей середовища, типу розселення, місць праці, що поєднують цінності всіх рівнів регіональних смислів [9, с.175].

Підготовка майбутніх викладачів дизайну та їх професійна компетентність поєднує в собі: розвиток свідомості, професійне мислення, виробниче завдання, проектну культуру, інтегративну якість особистості, рефлексивна взаємодію в творчому процесі, активність, креативність.

Термін «етнодизайн» (виник в Україні на зламі ХХ і ХХІ ст.) спочатку визначав міру засвоєння народних мотивів, тобто відповідну стилістику проектування і реалізації задуму. Внаслідок згасання народного мистецтва, його традиції стають своєрідною екзотикою, а згодом концепцією стилістичного напрямку. Вже в 70–80-х роках минулого століття зводять різноманітні громадські споруди (ресторани, кафе-колиби, мисливські будиночки тощо), стилізовані під дерев'яну архітектуру [5, с. 229], фольклорні мотиви застосовують у дизайні українського одягу [10, с. 21-30].

Очевидно, що словосполучення «етнодизайн» останнім часом часто звучить для позначення різних, іноді дуже несхожих явищ в різних галузях художньої предметної творчості. При цьому найбільш уживаним видом етнодизайну є текстиль як модель пластичної, видозмінної стихії, що супроводжує людство протягом його історичного розвитку. Пряме чи опосередковане запозичення символіки кольору, знаків та орнаментики текстилю різних народів та етнічних груп, особливо в дизайні одягу, зумовлює виникнення своєрідних етнічних стилів, які мають надзвичайний попит на ринку дизайн-послуг. У цьому контексті поняття «етнодизайн» слід трактувати як неформальне наслідування народним художнім традиціям, установлення зв'язку між ними й дизайн-інноватикою на рівні декору, форми, матеріалу й функціонального призначення. Та, щоб бути компетентним у цьому, необхідно постійно й ґрунтовно вивчати культуру й мистецтво конкретного народу способом зіставлення й знаходження зв'язків, відмінностей із культурами і мистецтвом інших народів. Особлива увага наголошується в дослідженні О. Фурси, яка стверджує, що майбутній дизайнер повинен уміти трансформувати образи культурного надбання людства в творчий задум [7, с. 16].

Саме тому роль професійній підготовці майбутніх викладачів дизайну доцільно організувати освітній простір навчально-виховного процесу на засадах етнопедагогічного підходу, що декларує вивчення народних художніх традицій та їх інтерпретацію в процесі проектно-творчої діяльності, а також на принципах особистісно орієнтованого підходу щодо врахування індивідуальних особливостей студентів, їх потреб та інтересів у творчому розвитку й самовираженні. Сьогодні все більш актуальне питання займає використання етнічних елементів різних регіонів світу в дизайні одягу.

Якщо ж направляти це на роль етнодизайну в процесі формування професійної компетентності майбутнього викладача дизайну одягу, то його основними напрямками має бути теоретичний, практичний, самостійний.

Реалізація теоретичного напрямку (теоретична частина у формі лекцій, семінарів, тематичних дискусій, бесіди, круглого столу) дасть змогу студентам отримати знання з основ культури різних етносів, народної декоративно-прикладної творчості, про провідних майстрів минулого.

Практичний напрям передбачає формування у студентів виконавських навиків і умінь для виготовлення художніх виробів на основі знань, отриманих у процесі теоретичного навчання (особливо - художньо-змістовному аналізі виробів). Необхідно глибоко вивчати і використовувати в роботі ту техніку і високохудожні прийоми народного декоративно-прикладного мистецтва, які мають значні художні традиції і пов'язані з дійсно національною культурою. При цьому необхідно не копіювати зразки, а творчо використовувати отримані знання художньої діяльності, вдосконалювати, інтерпретувати, проводити наукове дослідження, стилізувати та вдосконалювати.

Для розвитку творчої самостійності необхідно формувати індивідуальність художнього стилю майбутнього викладача дизайну доцільно створити спеціальні умови його професійного становлення. Реалізація напрямів інтегрує головне завдання – розвиток у майбутніх викладачів дизайну одягу сприйнятливості до досвіду народних традицій і декоративно-прикладної, художньо-мистецької творчості.

Висновки. Роль етнودизайну сьогодні займає важливе місце в процесі формування професійної компетентності майбутніх викладачів дизайну. Їх компетентність ґрунтується на національних засадах традиційного декоративно-ужиткового мистецтва й сучасного дизайну, сприяє розвитку художньо-проектної культури, творчих якостей особистості, наслідуванні художніх традицій, необхідних для здійснення ефективної професійно-педагогічної діяльності. Завдяки активному залученню до етнودизайну майбутніх викладачів дизайну одягу вдосконалюється культура, професійне становлення особистості, трансформація етнічного в сучасне. Це дає можливість здійснювати не лише систематичний виховний вплив, гармонійний розвиток особистості, але й дозволяє пов'язати цей процес із практикою, сприяти набуттю майбутніми педагогами необхідних дослідницьких, креативних та інноваційних умінь і навичок в фері дизайну одягу.

У процесі професійного навчання майбутніх викладачів дизайну значну роль відіграє етнодизайн, саме за допомогою нього майбутній викладач використовує методи історичної ретроспективи, копіювання, комбінування, стилізації та удосконалення авторського самовираження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бровченко А.І. Формування фахової компетентності з основ етнودизайну у майбутніх учителів трудового навчання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика трудового навчання» / А. І. Бровченко. – К., 2011. – 21 с.
2. Бундина Ю.М. Образовательная среда – условие формирования профессиональной компетентности будущих дизайнеров по костюму / Ю. М. Бундина // Вестн. Одес. гос. ун-та. – 2007. – Т. 1, № 7 (февр.). – С. 74–77.
3. Бундина Ю. М. Формирование профессиональной компетентности студентов-дизайнеров как аксиологическая проблема / Ю. М. Бундина // Вестн. Одес. гос. ун-та. – 2006. – Т. 1, № 6 (июнь). – С. 92–97.
4. Гаврилова Л.В. Поэтапное формирование профессионального понятия «дизайн-культура» у конструкторов одежды в процессе обучения в вузе / Л. В. Гаврилова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11 № 4. – С. 266–271.
5. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Станкевич. – Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2002.
6. Торшина И. Б. Формирование профессиональной компетентности будущего дизайнера по костюму: автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.08 / И.Б. Торшина. – Курск, 2002. – 20 с.
7. Фурса О.О. Організація навчально-виховного процесу у мистецькому коледжі : методичні рекомендації / О. О. Фурса. – К., 2005. – 58 с.
8. Черкесова І.М. Етнодизайн на Миколаївщині (освітянські аспекти) / І.М. Черкесова // Становлення і розвиток етнودизайну: український та європейський досвід: Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (28–30 жовтня 2010 р.). – Полтава: Полтавський літератор 2012. – Ч. I. – С.143-148.
9. Чирва О. Етноскладова дизайн – освіти / О. Чирва // Становлення і розвиток етнودизайну: український та європейський досвід: Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (28–30 жовтня 2010 р.). – Полтава: Полтавський літератор 2012. – Ч. I. – С.174-179.
10. Ширяев О. Дизайнер Генри Дрейфус // Декоративное искусство СССР. – 1974. – №3.

РОЗВИТОК ЕТНОДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ ГЛИБИННИХ ЧИННИКІВ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

Стаття присвячена розвитку етнодизайну в умовах сучасного розвитку України. Розглянуті основні глибинні чинники, які впливають на творення національної ідентичності нашої країни. Перераховані та проаналізовані аспекти, які дають можливість створити сучасний дизайнерський продукт.

Ключові слова: етнодизайн, Україна, традиції, дизайнерська практика, національна культура, інновації, розвиток.

The article is devoted to the development of ethno design in the context of modern development of Ukraine. The main underlying factors influencing the creation of the national identity of our country are considered. Listed and analyzed aspects that make it possible to create a contemporary design product.

Key words: ethnodesign, Ukraine, identity, traditions, designer practice, national culture, innovations.

Вступна частина. Мета цієї статті – дослідити розвиток етнодизайну в контексті глибинних чинників сучасного розвитку України. Сьогодні розвиток етнодизайну зумовлює необхідність наукового пошуку, бо саме відродження національної культури та мистецтва, вивчення традицій, набуває актуальності. Велику зацікавленість у дослідників привертає український дизайн, його розвиток, тенденції, становлення та інноваційний підхід. Різні аспекти розвитку цієї галузі висвітлено науковцями та дослідниками.

Виклад основного матеріалу. Нині можна говорити про те, що етнодизайнерські ідеї подолали той опір, з яким він стикався на протязі багатьох років в контексті глибинних чинників розвитку України. У вітчизняному дизайні сьогодні є професіонали, які підіймають престиж цієї галузі. Для дизайнера, який розвиває вітчизняний етнічний дизайн, джерелом натхнення залишається величезний пласт українського мистецтва, української культури. Специфіка його творчості вимагає особливого переосмислення цього багатства. Україна повинна мати власні творчі сили в такій необхідній галузі, як етнодизайн, бо є невід'ємною частиною національної культури. Не менш значущою постала свого часу думка, висловлена Й.- В.Гете, про те, що де б не була людина – вона сприйматиме світ через спогади свого дитинства, а широка дорога до людства починається з рідного краю [2, 168с]. Невичерпна скарбниця народної творчості надихає дизайнерів на створення об'єктів дизайну за народними мотивами. Прикладом такого натхнення є творчість Марії Примаченко, відомої української художниці. Геніальність Марії Примаченко в тому, що вона саме в народно-традиційних образах і картинах, своїми неперевершеними творами відкривала Європі і Україну і тим самим збагачувала і нас, і Європу. Художниця образами України відгранювала безмежність природи та наділяла своїм досвідом, радощами і стражданнями, мріями та філософією свого народу. Коли знайомишся з творчістю української художниці, то робиш висновок, що не все колишнє старе, як і не все сучасне – нове. Потрібно вводити в свою художню мову традиції українського мистецтва. Це завдання є найголовнішим на сьогодні, враховуючи тенденції розвитку дизайн-освіти студентської молоді. Етнодизайн національне ідентифікую нашу країну. Це завдання, на мою думку, є пріоритетним напрямом. Новому поколінню необхідно вносити принципові корективи у характер мислення та ідеалів. Дуже важливо не тільки наслідувати житі зразки, але створювати нове, бо це змінює не тільки почуття, але й мислення та стиль життя. Велику вагу має оновлення форм, а також гуманістично-філософська й етико-естетична наповненість. Хочеться відмітити, що особливо ця тема

є актуальною сьогодні, коли Україна на новому етапі розвитку. Етнодизайн завжди буде в моді, нове українське етно.

У педагогічній практиці Дніпропетровського обласного театрального-художнього коледжу вміло використовують інноваційні підходи, виконуючи завдання з таких предметів як «Макетування та робота в матеріалі», «Основи регіонального розпису», «Художнє проектування». Спираючись на творчість великої майстрині Марії Примаченко, студенти створюють цікаві завдання в стилі етно, де поєднують традиції та інноваційні дизайнерські рішення на глибинному рівні для того, щоб ми могли гідно представити імідж держави на міжнародній арені. Інновації в сфері етнодизайну завжди цікаві, бо це породжує нові філософські думки, теорії.

Головне в розвитку сучасного етнодизайну почерпнути з віків та переробити, осучаснити та оновити. В центрі уваги має залишитися все ж людина з її національними традиціями, поглядами на життя. Природа людини і традиційна, і вічно змінювана, і загальнолюдська, і особистісно-національна. Творити, тобто – відкривати, або наслідувати. Етномистецтво покликане підсилювати і змінювати національні цінності, показувати нам приховані і разом з тим найвищі можливості національної душі. Таке мистецтво виражає і створює національний світогляд.

Висновки. Розвиток етнодизайну можливий тільки при поєднанні традицій та інноваційних дизайнерських рішень. Сучасні технології дають можливість створенню сучасного дизайнерського продукту, де традиція відтворюється на глибинному рівні. Україна незалежна держава, і цей фактор докорінно змінює ситуацію щодо творення національної ідентичності та веде до зрушень у професійній дизайнерській сфері України. Оновлення національних рис дизайну пов'язано з сучасним розвитком країни, тому відшукати своє обличчя саме сьогодні є головним завданням етнодизайну. Освоєння інформаційних технологій та спілкування зі світом дає змогу молоді перейти до сфери дизайнерської практики у національному дусі. Дослідження в цьому напрямку і на ділі необхідно вести, розробляючи новий зміст освіти, враховуючи актуальність етнодизайну і вивчення його розвитку в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даніленко, В.Я. *Дизайн: підручник для студентів вищих навчальних закладів* / В.Я. Даніленко. – Харків: Видавництво ХДАДМ, 2003. – 371с.
2. Даніленко, В.Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо – проектної культури: монографія* / В.Я. Даніленко. – Х: ХДАДМ «Колорит», 2005. - 244 с.
3. Лаврентьев, А.Н. *История дизайна: учебное пособие* / А.Н. Лаврентьев. - М.: Гардарики, 2007. – 303 с.
3. Сбитнева, Н.Ф. *Історія графічного дизайну: навчальний посібник* / Н.Ф. Сбитнева. – Харків: ХДАДМ, 2014. – 190 с.
4. *Українське мистецтво: альбом* / ред. Г. Луків – К.: 2004. – 16 с.

*Галина Івасів
Лілія Куліш
Софія Крайківська
(Львів, Україна)*

СУЧАСНІ ДОСЯГНЕННЯ У СФЕРІ ЕТНОДИЗАЙНУ ТА ДИЗАЙН-ОСВІТИ

У статті досліджуються проблема підготовки молодого фахівця в галузі дизайну. Дослідження своєрідної трансформації елементів декоративно-ужиткового мистецтва в сучасних промислових виробках. Висвітлення приналежності людини до минулого характеризується вибором культурно-ціннісних орієнтирів сформованих протягом попередніх століть та десятиліть. Це і класичні філософські ідеї світосприйняття, і естетичні якості класичних творів мистецтва, архітектури та

дизайну.

Ключові слова: *етнодизайн, етномистецькі традиції, етнопедagogіка, дизайн, мистецтво, формоутворення.*

Мистецька освіта у вищих навчальних закладах потребує створення методологічної основи у формуванні шкіл з національною специфікою формоутворення. Специфіка формування образів сучасних творів декоративно-ужиткового мистецтва й дизайну ґрунтується на вивченні етномистецьких традицій українського народу і враховуються результати досліджень під час викладання спеціалізованих дисциплін завдяки комплексу практичних вправ.

Метою статті є актуалізація методологічних засад навчання етнодизайну, визначення ролі викладання спецдисципліни, враховуючи етнотрадиції, етнокультурну та взагалі етнос конкретного регіону.

В умовах глобалізаційних та національно орієнтованих культурно-цивілізаційних процесів, що відбуваються в Україні, повстає питання пошуку шляхів і механізмів втілення національних етномистецьких традицій і норм формоутворення у різних сферах предметної творчості. З огляду на це, українська орнаментика є невід'ємною складовою частиною національної художньої культури, що застосовується в методах викладання таких спецдисциплін як: формоутворення та конструювання, композиційна організація форм, проектування у вищих навчальних закладах.

Найтипівіші приклади використання етномистецьких традицій у сучасній художньо-проектній творчості пов'язані з методикою стилізації. Вирішення проблеми вдалої стилізації залежить від осмислення взаємовідношення понять традиції й інновації. Художня традиція формується і відшліфовується в результаті наполегливої праці багатьох поколінь майстрів. Кожна нова етномистецька традиція народжується з інновації. Інновація має значення, якщо вона адаптована і заснована ввійде в традицію, в її контекст і структуру. Таке розуміння сповна може торкатись і орнаменту.

Розробка методики використання етномистецьких орнаментальних традицій спрямовує на забезпечення умов творчого зростання особистості майбутнього дизайнера, формування національних, культурно-естетичних цінностей, високоякісної, професійної підготовки фахівців, їхньої здатності до самореалізації індивідуальній і колективній діяльності. Тому етнодизайн розглядається як комплексна міждисциплінарна діяльність студентів з проектування сучасних форм та розробки декору в яких домінують національні елементи і мотиви, а також втілення художніх проектів в матеріалі. Виходячи з цього фахова підготовка з етнодизайну студентів мистецьких закладів розглядається як здатність і готовність студента до творчої професійної діяльності, що ґрунтується на відповідних знаннях, уміннях та навичках, особистісних здібностях, цінностях та досвіді.

Отже, творчо переосмислене минуле дає поштовх до розвитку сучасного. Розкриваючи актуальність проблеми підготовки молодого фахівця в галузі дизайну, що міг би досліджувати та поєднувати традиції з сучасними технологічними процесами, фахові знання оптимально втілюються в загальну систему культури. Митці і дизайнери отримували джерело ідей для формоутворення, аналізуючи класичні твори архітектури, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Повніше поняття «етномистецькі традиції» розкривається за допомогою аналізу творів декоративно-ужиткового мистецтва як носіїв культурної спадщини, дослідження багатого досвіду формоутворення народних майстрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бровченко А.І. *Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика трудового навчання» / А. І. Бровченко. – К., 2011. – 21 с.*

2. Силко Р. М. Розвиток методики прикладного мистецтва Готфрідом Земпером у художньо-промислових школах Західної Європи (друга половина XIX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 05.01.03 «Технічна естетика» / Р. М. Силко. – К., 2002. – 23 с.
3. Максименко Г.Є. Формування художньо-графічних умінь майбутніх дизайнерів у процесі вивчення фахових дисциплін : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / Г. Є. Максименко. – К., 2009. – 20 с.
4. Прусак В.Ф. Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / В. Ф. Прусак. – К., 2009. – 20 с.
5. Тименко В.П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості : монографія / В.П. Тименко. – К. : Педагогічна думка, 2010. – 380 с.
6. Юрченко І.А. Гуцульська різьба. Візуально-морфологічні закономірності орнаменту/ І.А. Юрченко – «Львівська політехніка», 2011. – 202 с.

Ольга Костова
(Шумен, Болгарія)

ВИХОВАННЯ ТРАДИЦІЯМИ ТА КРАСОЮ У СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ В. СУХОМЛИНСЬКОГО

Творчість Василя Олександровича Сухомлинського кожного року з новою силою притягує до себе увагу світової педагогічної спільноти. Та це й не дивно, тому що, мабуть, немає в педагогічній теорії питань, котрих не торкався би талановитий педагог. Розроблена ним соціально-педагогічна система збагатила педагогічну науку новаторськими ідеями і положеннями, а серед них, окремої уваги заслуговують використання традицій, краси, творів мистецтва у вихованні підростаючого покоління. Сам педагог активно використовував народні традиції, свята, твори мистецтва у своїй повсякденній праці.

Ключові слова: педагогіка, ідеї, традиції, виховання, школа, учні, діти, образотворче мистецтво, краса.

The works of Vasyl Sukhomlynsky with each year more and more attract the attention of the global pedagogic community. This is not accidental, but because probably there is no topic in the entire pedagogical area, which has not been addressed in some way by the talented pedagog. The developed by him social and pedagogical system, has enriched the pedagogic field with innovative ideas and out-of-the-box approaches, and especially because of the vast use of the traditions, the understanding of the beauty, the works of art as tools for the upbringing of the generation. He, himself uses actively the folk traditions, the celebrations of different holidays and the works of art - in his daily work.

Keywords: pedagogy, ideas, traditions, education, school, students, children, art, beautiful .

Розглядання традицій, як важливі форми зберігання і передачі культурної спадщини підростаючому поколінню, стає причиною їх дослідження Богуславським М.В., Корнетовим Г.Б., Савіним М.В., а вивченням проблеми естетичного виховання підростаючого покоління займались К.Д. Ушинський, А.С. Макаренко, В.О. Сухомлинський, який в основу своєї соціально-педагогічної системи поклав виховання любов'ю до дітей і прекрасним. Тому у нашій роботі ми хочемо показати, як талановитий український педагог В.О.Сухомлинський звертався до традицій та прекрасного, як складової частини педагогічного процесу.

Ольга Сухомлинська пише: «...традиції склали важливу частину педагогічної системи Василя Олександровича, в якій разом злилися революційні, трудові, патріотичні традиції радянських людей, національні звичаї українського народу з оригінальними педагогічними формами, придуманими самим педагогом і котрі носили романтико-героїчний характер» [1].

А про виховання красою Ольга Сухомлинська напише: «Категорія краси також займала важливе місце в його системі. Вона виступає і як средство розвитку багатства людської природи, і як вища форма насолоди процесом праці і його результатом» [1]. А сам Василь Олександрович напише: «Про дитинство, отрочтво і ранню юність у наших вихованців на все життя лишається, безперечно, найтепліші і найщириші спогади. Окремі явища шкільного життя вже тепер передаються від одного покоління до іншого, стають традиціями» [2,79].

Зупинимось на найважливіших святах і традиціях Павлівської середньої школи.

Свято першого дзвоника для першокласників проводять в перший учбовий день. Випускники зустрічають першокласників, вітають їх, дарують книжки з побажаннями, ведуть в шкільний сад і врочисто передають їм турботу про дерева, які вони посадили, коли вперше прийшли в школу. І за традицією першокласники і випускники садять дерево-яблуню.

Свято останнього дзвоника для випускників. Збираються випускники і першокласники. Тепер уже першокласники дарують випускникам книги, квіти. Хорошою традицією стало дарувати книги українських, російських, зарубіжних класиків літератури. Подарунки першокласників, останній дзвоник – все це символи вічності знання, шкільного колективу назавжди залишається в серцях учнів.

Урочисте свято отримання атестатів випускниками. Найстарший із вчителів вітає молодих людей. Його слово-звертання готує весь педагогічний колектив, тому що в ньому сила всіх вчителів, весь педагогічний досвід колективу. Ці слова запам'ятовуються на все життя.

«Напутнє слово педагогічного колективу лишається в пам'яті тих, кому воно адресовано, на все життя – про це свідчать спогади людей, які давно закінчили школу. Виховна сила слова – величезна» [2,81].

Багато в школі свят, котрі переросли в традиції, пов'язаних з книгами.

Два рази в рік – в кінці першої чверті та в кінці навчального року в школі святкують день рідного слова. Діти запрошували старших людей села і проводили конкурси читців, в яких дуже часто брали участь і гості.

А загальношкільне свято книги проводили напочатку навчального року – 31 серпня. Тоді діти і батьки приходили в школу і дарували один одному книги.

Використовуючи ідеї народної педагогіки в своїй повсякденній праці, великий педагог виховував в дітей любов і повагу до батьків, особливо до матері. Він часто наголошував на тому, що треба утвердити в сім'ї культ матері.

У першу шкільну весну діти засадили «Сад матері» – яблуні і виноград. Ця робота приносила їм велику радість і задоволення, а також нетерпіння в очікуванні, коли ж зацвітуть дерева, коли достигнуть плоди. «Ні до якої роботи діти не ставилися з такою зворушливою турботою, як до догляду за цими деревами. Всі з нетерпінням чекали, коли зацвітуть яблуні» [3, 240]. А тому в школі створюється традиція святкувати Свято матері – весняне і осіннє. До свята готуються всі учні. Напередодні свята, 7 березня матерям дарують подарунки, зроблені руками дітей, а 8 березня діти стараються приємно здивувати матерів доброю вісточкою зі школи. А в осіннє свято матері діти дарують матерям плоди своїх зусиль: квіти, фрукти, вирощені своїми руками. Василь Олександрович докладає зусиль, щоб ці свята не були звучними, організаційними, а теплими, затишними, сімейними. Особливо великого значення у вихованні має духовна краса матері в підлітковому віці хлопчиків і дівчаток. Сухомлинський виховує уважне відношення до жінки, матері, дівчини. Тому святкують

у Павлиші і свято дівчат.

Прекрасними традиціями стали свята квітів. Їх було кілька. Весняне свято квітів – це свято весняних квітів - конваліїв, тюльпанів, бузку. Друге свято – то свято розів. Гурток любителів квітів показував нові посаджені квіти, нові сорти роз, збирались букети, а діти приносили сажанці і насіння для обміну. А осіннє свято квітів – це свято хризантем. В цей день діти переносили квіти в шкільну теплицю, щоб посадити їх знову навесні.

Спеціальної уваги заслуговує свято птахів. Це було велике св'ято для молодших дітей. Вони виносили і випускали птахів, яких знаходили зимою і про яких турбувалися у спеціально створеній для цього «лікарні птахів». Це свято проводили, коли прилітали ластівки. «Ці традиції виховують добрі почуття, – напише педагог, – моральні й естетичні, поглиблюють відносини дружби і товаришування, виховують любов і дбайливе ставлення до природи» [2, 82].

Умілий педагог у своїй системі дуже активно використовує виховне значення праці. Тому й не дивно, що в Павлиській середній школі великого значення набувають трудові свята та традиції. «Особливе місце в житті нашого колективу посідають трудові традиції, завдяки їм праця набуває романтичного забарвлення, супроводиться яскравими почуттями і переживаннями» [2,84].

Перед літніми канікулами учні виготвляють своїми руками шкільні наочні посібники: першокласники – альбом з малюнками і оповіданнями, другокласники – картина-інкрустація, третьокласники - колекція зернових культур, розсад дерев тощо. Учні старших класів дарують більші роботи, і, особливо це хвилюючий процес для випускників, котрі закінчують школу і хочуть залишити щось на згадку, а цим самим, віддячити вчителям за роки навчання і турботи про них.

Друга трудова традиція пов'язана з літніми канікулами, коли учні збирають матеріали для кабінету біології – колекція землі, гербарії, сухі квіти тощо.

Третя трудова традиція – прикрашання школи до нового навчального року, яке проводиться з вчителями, батьками і учнями напередодні навчального року.

Четверта трудова традиція – це праця дітей під час весняного і осіннього тижня саду. В шкільному розсаднику учні підготовлюють дерева, місце для посадки, воду. Всі учні, починаючи з першого класу, садять дерева. Ця традиція веде до наступної, коли діти колективно, або індивідуально садять дерева не тільки в школі, чи в своїх дворах, але й дворах старших людей, біля сільської дороги. І тоді діти розмінюють між собою деревця для посадки, а це розвиває почуття дружби і товариства.

Наступні традиції зв'язані з допомогою учнів трудовим колективам села – День першого снопа, Свято першого хліба, Літня косовиця. Немаловажну роль у розвитку громадянського відношення до світу відіграли традиції по благоустрою села і допомозі класних колективів батькам однокласників. «Пов'язуючи з працею радісні, піднесені почуття, ми облагороджуємо душі наших вихованців» [2,88].

Створення традицій не є самоціллю В. Сухомлинського, а мудрим відношенням до народної педагогіки, до духовної культури народу, до виховання мистецтвом і прекрасним, які зайняли важливе місце у його системі виховання. Теорія виховання красою Сухомлинського заслуговує особливої уваги. І тут педагог мав на увазі не просто абстрактне поняття краси, краси природи, скажімо, а красу слова, красу людини, красу людських взаємовідносин. Адже великий гуманіст Сухомлинський завжди і на перше місце ставить дитину – її розвиток, доброту, бажання допомогти іншим, її творчість. «В гуманізмі В.О.Сухомлинський бачить елемент гармонійного розвитку особистості» [4,18]. Сам педагог писав: «Краса – могутнє джерело моральної чистоти, духовного багатства, фізичної досконалості» [2,369]. Звичайно, працюючи над цим питанням, Василь Олександрович побоювався переоцінити вплив краси на виховання. Разом з колегами він роздумував над питанням: Коли краса стає педагогічним впливом? Відповідь на це запитання дає сам педагог: «Сила краси як виховного засобу

залежить від того, наскільки вміло розкривається сила праці як виховного засобу, наскільки глибоко й продумано здійснюється виховання розуму, почуттів» [3, 243].

У теорії виховання красою у Сухомлинського можна виділити кілька аспектів:

- Виховання красою природи.
- Виховання красою взаємовідносин між людьми.
- Виховання красою праці.
- Виховання красою слова.
- Виховання музикою, поезією, літературою, образотворчим мистецтвом.

Одним із основних впливів у вихованні красою є природа. «Краса природи відіграє велику роль у вихованні духовного благородства. Вона виховує в душі підлітка здатність відчувати, сприймати тонкощі, відтінки речей, явищ, порухи серця» [3,539]. Тому Сухомлинський круглий рік водить дітей спостерігати за явищами природи, подорожувати серед природи. Його учні слухали «музику весняних лугів», «лісову музику», «музику літнього поля», «музику лісового струмка». Педагог розумів, що бачення і переживання краси навколишнього світу, розвивають тонкість бачення, вразливість душі. А тому Сухомлинський надає великого значення вирощуванню квітів. Він підкреслював, що немає праці, яка б більше облагороджувала серце і поєднувала в собі красу і творчість, ніж догляд за трояндами. «Виростити кущ троянди, пережити радість першої квітки, віддати квітку іншій людині, зазнати хвилюючого щастя цієї миті важливо для виховання нової людини так само, як і зорати ниву, виростити хліб, пізнати напруження, піт, мозолі і насолоду праці» [3, 529]. Але видатний педагог не перебільшує виховного значення краси природи. Він зазначає, що: «Краса сама по собі не має ніякої магічної сили, що виховує в людині духовне благородство. Краса виховує моральну чистоту, людяність лише тоді, коли праця, що створює красу, олюднена високими моральними спонуканнями, передусім пройнята повагою до людини» [3, 242].

Отже, Василь Олександрович звертав велику увагу на виховання красою праці, красою праці для інших людей: «Якщо дитина не знає праці, одухотвореної ідеєю творення краси для людей, її серцю чужі тонкість, чутливість, сприйнятливості до тонких, «ніжних» засобів впливу на людську душу, воно огрубляється і сприймає тільки примітивні «виховні засоби: окрик, примус, покарання» [3,294].

З красою праці зв'язана краса людських відносин, яка дуже тонко впливає на підлітків. Особливо вразливі дитячі душі до відчуття справеливості – несправедливості. А дух справедливості повинен жити в шкільному колективі, в оцінці зусиль дітей і підлітків. Ці зусилля, підкреслював педагог, нелегкі, а тому учитель повинен докласти ще більших зусиль, щоб показати дитині, що вона даремно трудиться, щоб результат був позитивним. Адже «Справжня краса людських відносин – правдивість – далеко не завжди буває приємною» [3,535].

Але, коли діти ростуть в атмосфері товариства і дружби, їх серця стають чутливими до добра. «Людина відчуває красу в людях, ця краса утверджує в її серці віру в добро» [3,536].

Дуже важлива краса взаємовідносин у колективі. Василь Олександрович підкреслював, що коли в колективі кожен прагне бути хорошим, то тоді розкривається кожна індивідуальність, кожна особистість. Дуже важливо, щоб вчитель, вихователь показав своїм вихованцям красу людини, красу людських взаємовідносин. «Якщо ви хочете бути справжнім вихователем, розкрийте перед юним серцем красу людського передусім у самому собі» – напише педагог [3,536]. І тут Сухомлинський має на увазі не тільки особистий приклад вчителя, як виховну силу, а красу людського у праці вчителя. Вчитель повинен прагнути до того, щоб його вихованці відчували його, вчителя, тонку реакцію на їх поведінку і вчинки. Тоді вони бачитимуть красу людського у своєму вчителеві.

«Перш ніж вдатись до краси як до ліків, треба настроїти чутливі струни

людського серця так, щоб музика краси пробуджувала в ньому відгук» [3,538]. Великий педагог розумів і не одноразово підкреслював, що не існує абстрактної краси для виховання, без етичних цінностей, без формування людського почуття природи, без гармонії життя колективу. «Одна з найтонших і найважчих проблем виховання – добитися, щоб людина бачила, відчувала людську красу, людську працю, гідність у речах, предметах, цінностях, створених людиною для людини» [3,318].

Великий гуманіст Сухомлинський виховував юне покоління красою людського буття. «Повнота духовного життя дітей і підлітків немислимі без витонченої потреби віддавати своє серце людям, взагалі живим істотам, речам, усьому тому, що втілює в собі красу нашого буття» [3,523].

Василь Олександрович надавав великого значення вихованню словом. Він вважав слово одним із тонких, але таких потрібних учителеві інструментів, які в одного вчителя являються могутнім засобом виховання, а в другого не значать нічого. І тут біда в тому, що вчитель не зумів знайти в скарбниці мови ті слова, які найкраще підійшли би для конкретного випадку. «Щоб слово педагога виховувало, воно повинно жити в душі вихованця» [3,508].

Виховання словом складний процес, тому, що для його сприймання в душах дітей повинно бути духовне багатство слів. «Закохана в красу слова людина стає чутливою і вимогливою до естетичного й морального буття навколо себе. Чим тонша чутливість до слова, до багатства його відтінків, тим глибша сприйнятливність юного серця до моральних повчань, до найтонших засобів впливу на духовний світ підлітка – слова вихователя і краси всього людського» [3,510].

Л. Милков зазначає: «Сухомлинський вірить в силу слова, яке може зробити людину кращою» [4,24].

І, звичайно, не можна пропустити виховання красою мистецтва. «Мистецтво – це час і простір, в якому живе краса людського духу» [3,544]. А мистецтво починається з краси слова. І тут, підкреслював педагог, «Входження мистецтва в духовний світ підлітків починається з пізнання краси слова. Найдоступніше і водночас наймогутніше мистецтво – це красне письменство» [3,545].

Особливо відзначав Василь Олександрович те, що слово пов'язане з підготовкою до читання і сприймання художніх творів, поезії. «Ніякими повчаннями й роз'ясненнями, якими б тонкими вони не були, не донесеш до юних сердець усієї краси почуття любові до людської краси так, як поетичним словом» [3,552].

То ж не даремно у виховній теорії педагога любов до книги є однією з важливих у повсякденному житті школи.

Не одноразово звертався педагог і до краси музики. «Якщо музика є книгою для читання з мови почуттів, то буквар цього предмета починається із слухання музики природи, з пізнання краси звуків, що народжуються довкола нас» [3,554].

І, звичайно, не на останньому місці – це виховання красою творів образотворчого мистецтва. «Твори образотворчого мистецтва утверджують в юній душі почуття величі й краси людини, підносять особистість в її власних очах» [3,557].

Тому і не дивно, що питання про значення малювання для дітей, глибоко хвилювали великого українського педагога В.О. Сухомлинського. Адже ні для кого не є таємницею, що від малювання дитина отримує тільки користь, тому, що воно тісно пов'язане з мисленням, розвиває пам'ять, зосередженість, впливає на мовлення і словниковий запас. А творчість допомагає розвинути фантазію, навчає дітей розуміти не лише чужу творчість, але й свою. «Виховуючи дітей у початковій школі, я побачив у малюванні один із засобів, які розвивають творче мислення, уяву» – писав Сухомлинський [5, 519].

Проводячи заняття у своїй «Школі радості», Василь Олександрович з перших днів занять водив дітей на природу і там же проводились заняття з малювання. Але це були не просто уроки, це була справжня майстерня творчості. Спочатку малювали з

натури. І педагог бачив, що навіть у надзвичайно простій композиції малюнка, завжди відбивалися індивідуальні риси сприймання. Діти не просто щось переносили на папір із навколишнього життя, а жили цим життям, входили в нього. «Я побачив, що дитячий малюнок, процес малювання – це частка духовного життя дитини» [3, 53]. Василь Олександрович розумів, що з малюванням пов'язане переживання прекрасного, що творчість відкриває в дитячій душі добрі почуття. «Я прийшов до радісного висновку, – напише педагог, – зображення того, що хвилює, захоплює, вражає, – це своєрідна естетична оцінка навколишнього світу» [5, 519].

Уже в першому класі значне місце в дитячому малюванні зайняла творчість. Діти складали оповідання в малюнках, малювали казки. І навіть сором'язливі і мовчазні діти починали говорити у своїх малюнках. Адже дитяча фантазія невичерпна, тому Сухомлинський радив вчителям початкових класів, учити дітей пропорції, але не ламати дитячої фантазії.

«Творчість дітей – глибоко своєрідна сфера духовного життя, самовираження і самоутвердження, в якому яскраво виявляється індивідуальна самотність кожної дитини. Цю самотність неможливо охопити якимись правилами, єдиними і обов'язковими для всіх» [3, 54].

Старші школярі зробили малюкам маленькі альбоми, які вони завжди брали з собою, ідучи з вчителем у ліс, або в поле. А сам Василь Олександрович зробив великий альбом, який назвали «Наше рідне слово». Кожного разу картинку в загальному альбомі малювала та дитина, в якій слово пробуджувало найяскравіші уявлення, почуття, спогади. Ніхто не залишався байдужим до краси рідного слова. А вчитель в цей альбом записував коротенькі оповідання. І це було однією із сторінок духовного розвитку класного колективу. А ще невичерпним джерелом радості і натхнення було колективне створення невеличкої бібліотеки книжок-картинок. Звичайно, більшу частину створював вчитель, але діти кожного разу фантазували, розгортаючи таку книжку-картинку. А вже в 2, 3, 4 класах діти починали включати малюнок у творчі письмові роботи-твори, складені на матеріалах спостережень за явищами природи. І, якщо дитині не вистачало слів, то вона включала малюнок в свою роботу.

Цікавим у педагогіці Сухомлинського було й те, що він не просто вчив дітей зображати прекрасне у своїх малюнках, а активно використовував малювання у процесі навчання письма й читання. Педагог підкреслював, що навчання грамоти повинно бути для дітей яскравим, захоплюючим, цікавим. Навчання грамоти він розпочав з малювання. Діти спостерігали природу, наприклад «луг», а потім разом з вчителем малювали луг. Вчитель підписує малюнок словом «луг». А для дітей літери – це малюнок. І буква запам'яталась, адже наука показала, що легше запам'ятати те, що не обов'язково запам'ятати.

Ось таким чином, ідучи на природу, діти знайомилися все з новими і новими словами, буквами. Труднощі в оволодінні грамотою переборювались завдяки інтересу до малювання.

Цікаву паралель ми знаходимо у Песталоцці, який теж навчав дітей писати за допомогою малювання. «В своєму зусиллі навчити дітей писати, я підпорядковував цю діяльність малюванню...» [6,128]. А український педагог Сухомлинський через багато років писатиме, що в початкових класах дуже втомлює одноманітність. А тому «Могутнім засобом урізноманітнення праці було малювання» [3,115].

Сухомлинський радив своїм колегам використовувати малювання на уроках письма, математики і, звичайно, на уроках географії і історії, літератури і природознавства.

Великого значення надавав В.О. Сухомлинський розгляданню з дітьми картин. Він зауважував, що це складний засіб емоційно-естетичного впливу, як і музика, і природа. Адже вже в роки дитинства кожен повинен вчитися відкривати красу природи, яка входить в духовне життя. Великий педагог підкреслював, що є картини,

які складні для дітей і їх треба розглядати в роки отрочтва і юності, але немає картин, які б ти розглянув в дитинстві і потім ніколи не повертався до них. Кожна картина – це великий і глибокий світ почуттів, і повторне розглядання картин збагачує, розвиває емоційну пам'ять, виховує в світлі прекрасного.

У початкових класах вихованці Василя Олександровича почали створювати свої маленькі картинні галереї, збираючи маленькі репродукції картин. Сухомлинський підкреслював «Образотворче мистецтво – могутній засіб проникнення в духовне життя народу» [3,561]. Він вважав, що особливо сильним засобом інтелектуального, емоційного й естетичного виховання в підлітковому віці є портретний живопис.

Досвід роботи з дітьми переконав педагога в тому, що сприймання краси творів живопису, як за оригіналами, так і за копіями, збуджує в дітей прагнення передати у фарбах свої думки і почуття, своє ставлення до навколишнього світу.

Час від часу в Павлівській середній школі проводились виставки дитячого малюнка: «Спогади про літні канікули», «Настала золота осінь», «Зима», «Мрії про польоти в космос». А сам педагог напише: «Я прагнув того, щоб малювання зайняло своє місце в духовному житті дитини» [5,520].

А для учнів середніх і старших класів в школі проводились вечори і ранки, присвячені окремим творам живопису. Тут школярі знайомились з життєвим і творчим шляхом художника, і детально розглядали твори даного митця.

Василь Олександрович Сухомлинський, приділяючи велику увагу малюванню в школі, неодноразово підкреслював, що для того, щоб розкрити красу творів живопису перед учнями, самі вчителі повинні мати необхідну підготовку в галузі естетичної культури, постійно поглиблювати свої знання. Тому, що: «Мистецтво – величезна сила, здатна пробуджувати почуття гордості за людину. Треба, щоб це почуття пробуджувалося і міцніло у зв'язку з патріотичними ідеями, суть яких розкривається в художніх образах» [3,561].

Виходячи із вище сказаного, ми можемо зробити наступні висновки: мудрі ідеї Василя Сухомлинського про використання традицій у виховному процесі витримали перевірку часом і знаходять творчу реалізацію в сучасній педагогіці. А виховання красою – це неперервний і мудрий процес людського розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сухомлинская О.В. Идеи и свершения Василия Александровича Сухомлинского/1918-1970// Советская педагогика, 1988, № 9, 11-17.
2. Сухомлинський, В.О. Вибрані твори в п'яти томах. Том четвертий. – Київ: Радянська школа, 1977.
3. Сухомлинський, В.О. Вибрані твори в п'яти томах. Том третій. – Київ: Радянська школа, 1977.
4. Лучиян Милков. Хуманизмът на Василий Александрович Сухомлински. - Шумен, 1996.
5. Сухомлинський, В.О. Вибрані твори в п'яти томах. Том другий. – Київ: Радянська школа, 1977.
6. Песталоци, И.Х. Избранные педагогические произведения. - София, Народна просвета, 1969.

*Сергій Куліш
(Харків, Україна)*

МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ У СТУДЕНТІВ ЗДОРОВОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ (ДОСВІД ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ)

Підписання Україною асоціацію з ЕС потребує широкий спектр реформ в усіх галузях суспільства. Важливою проблемою реформ в сфері освіти і науки, особливо в підготовці молоді до здорового способу життя в сучасних умовах. Досвід Харківського університету може послужити запорукою відновлення у викладанні «приємних мистецтв» в першій половині XIX ст.

У Харківському університеті протягом дореволюційної доби студенти навчалися т. зв. «витонченим мистецтвам»: малюванню, музиці, співам, танцям, фехтуванню, верховій їзді, гімнастиці. У зв'язку з тим, що на першому етапі існування університетів студентами в них планувалося мати якнайбільше синів дворян, це рішення виглядало логічним.

Згадаємо «сім лицарських добродієв» раннього середньовіччя: верхова їзда, фехтування, плавання, володіння списом та щитом, полювання, гра в шахи, уміння складати вірші, співати.

Над цією проблемою працювали В. Антонюк, Ю. Вахраньов, Д. Колоней, О. Кононова, Й. Миклашевський, О. Микитюк, Т. Моргунова, Д. Хрисанфова та деякі інші вчені. В комплексі проблема викладання «приємних мистецтв» розглядалася в роботах науковців кінця XIX – початку XX ст. (Д. Багалій, М. Халанський, С. Редін, К. Фойгт), що мають в основному джерелознавчий, а не аналітичний характер.

Відомо, що у «Статуті навчальних закладів, підпорядкованих університетам та попечителям округів», прийнятому 5 листопада 1804 р., намічалася «мати учителів танців, музики і гімнастики» в гімназіях, але при наявності коштів. В той же час Статут Харківського університету передбачив виділення для оплати учителям малювання, танців («танцювання») і музики 1500 руб. щорічно. Крім того, у допоміжних навчальних установах необхідно було мати художника й різчика по міді. У Статуті йшла мова і щодо викладання гімнастичних вправ, але бюджетні кошти для цього чомусь не були передбачені [1, с. 289, 233, 253].

Хоча уряд відмовився реалізувати ідею В. Н. Каразіна щодо відкриття в університеті Академії мистецтв, але зі створенням художнього класу малювання стало обов'язковим навчальним предметом для всіх студентів першого курсу. Воно вважалося, як і інші «приємні мистецтва», засобом морально-етичного удосконалення особи. Ще в 1803 р. В. Н. Каразіну вдалося придбати бюсти для художнього й живописного класу, станки для малювання картин, фарби тощо. Протягом 1804–1814 р. кабінет малювання було забезпечено ландшафтами з Лондона, естампами, умебльовано. Добре відомо про закупівлю В. Н. Каразіним у 1804 р. графічної колекції у російського й німецького історика, філософа, бібліографа Ф. П. Аделунга з 2477 предметів. Серед них – оригінали італійських, німецьких, голландських, французьких, британських майстрів-граверів 16–17 століть [2, с. 122, 124].

Першим учителем малювання в університеті з 1805 р. став 22-річний Я. М. Матес з Гамбурга, запрошений до Харкова завдяки зусиллям В. Н. Каразіна. Він володів високою технікою малювання й малярства; до дня відкриття університету виконав історико-алегоричну емблематичну картину, що символізувала освітній поступ. Викладав образотворче мистецтво й гравірування, давав бажаним і приватні уроки досить дорого. За дорученням німецького ботаніка, мандрівника, спеціаліста з мовнівництва Ф. К. Біберштейна, що жив в Мерефі, підготував до I-го тому його книги з ботаніки «*Centuria plantarum Rossiae Meridionalis*» 100 таблиць малюнків рослин.

Ландшафтний живопис викладав уродженець Базельського князівства А. Ф. Шепфлінг, який навчався у Штутгарті й Швейцарії. До складу викладачів університету його було включено 13 листопада 1803 р. Запрошення саме з німецьких земель майстрів живопису було не випадковим. На той час німецькі художні школи вважалися найкращими у Європі – особливо саксонські. А. Ф. Шепфлінг якраз і домігся закупівлі у Лондоні 160 естампів з картин, 7 краєвидів Лондона, 12 індійських краєвидів.

Першим учителем малювання–українцем в університеті став Ф. П. Репнін-Фомін – уродженець нинішньої Черкаської обл. У 17-річному віці він став студентом Академії мистецтв Росії, закінчивши її у 1800 р. з атестатом I ступеня. Його картини «Смерть Сократа» і «Втеча святого сімейства» (1802 р.) Академія мистецтв придбала за 150 руб., присвоївши їй звання академіка з історичного живопису. З 23 листопада

1804 р. Ф. П. Репнін-Фомін викладав малювання у Катеринославському Головному народному училищі, потім з 1 серпня 1805 р. його направили на цю ж посаду до Слобідсько-української гімназії Харкова. Там він працював до 15 травня 1814 р., після цього з 16 серпня 1815 р. був призначений учителем малювання до Харківського університету.

На думку проф. О. М. Микитюка, протягом 1814-1815 рр. в університеті існував гурток мистецтв і музики [3, с.25]. Деякий час кабінет малювання й живопису очолював кандидат О. А. Вербицький. Відомо, що на заняття з малювання ходило небагато студентів, але ті, що їх відвідували, навчилися у Ф. Репніна складній техніці малюнку, поєднанню світла й тіней, дотриманню певних пропорцій у зображенні тих чи інших фігур. Сам викладач був автором кількох картин для університету.

У Санкт-Петербурзі Ф. Репнін став членом Всеросійського Вільного товариства любителів словесності, наук та мистецтв, підготував ілюстрації до книги «Свиток муз».

За весь період викладання в університеті малювання жодний його вчитель не працював більше ніж Ф. П. Репнін-Фомін – 23 роки. Крім того, він періодично вів цей предмет і в Харківському інституті шляхетних панянок [4, с. 371-373; 5, с. 284-285].

Деякий час помічником Ф. Репніна був італієць – художник А. І. Лопуес, причому з 26 травня 1823 р. він працював без оплати. Протягом 1839-1844 рр. образотворче мистецтво студентам викладав поляк Б. Ф. Клембовський. Дослідниця з Харкова Л. Соколук недавно реконструювала творчу біографію цього талановитого, але забутого митця. Народився він на Волині, вчився у Кременецькому ліцеї та Віленському університеті, з січня 1834 р. до серпня 1839 р. працював у Київському університеті вчителем малювання. З політичних мотивів його було переведено до Харкова. Відомий він насамперед як портретист, вдалий копіїст картин Рафаеля, Тиціана, використовував новітню на той час техніку пастелі.

Б.Ф. Клембовського у 1844 р. змінив С. П. Чіріков – випускник Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі 1819 р. З 1835 р. викладав малювання у інституті шляхетних панянок і двох Харківських гімназіях. У 1845 р. він склав каталог малюнків та бюстів.

Колишній випускник Харківського університету І. Є. Бецькій, знаходячись в Італії, протягом 1857–1858 рр. надіслав до класу малювання університету 543 картини майстрів європейського живопису XVI – XVIII ст. З ліквідацією у 1859 р. інституту казеннокоштных студентів викладання живопису було припинене, а кабінет малювання став основою музею «витончених мистецтв», що відкрився у 1861 р. З 1866 р. його зібрання (включаючи дарунок ще одного випускника університету А. М. Алфьорова – мистецтвознавця, колекціонера, сина відомого архітектора, художника, сподвижника О. О. Паліцина – з 50 картин, 421 акварелі й малюнка різних віків, гравюр, естампів тощо, стали основою Харківського художнього музею [6, с. 20–21, 24, 30].

У 1904 р. Вчена рада Харківського університету вирішила відновити викладання образотворчого мистецтва, запросити на роботу й гравера, але реалізувати задум не вдалося [7, с. 370]. Навчальним предметом малювання залишилося у середніх та нижчих навчальних закладах, у Харківському інституті шляхетних панянок. Ще у 1832 р. було прийнято «Положення про вчителів малювання», а 18 липня 1903 р. – «Положення про вчителів і вчительок малювання та креслення», але це вже інша тема.

Таким чином, викладання «витончених мистецтв» у Харківському університеті в першу половину XIX ст. привели до значного розвитку серед студентства здорового способу життя. В цей період був закладений фундамент для розвитку в майбутньому викладання приємних мистецтв» для виховання у студентства здорового способу життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Устав Императ. Харьк. ун-та // *Периодическое сочинение о успехах народного просвещения* (СПб.). – 1805. – №10. – С. 225–290.
2. *Историко-статистические записки об Императорском Харьковском*

- университете и его заведениях, от основания ун-та до 1859 года. составленные при содействии профессоров и чиновников ун-та, помощника попечителя Харьковского учебного округа К. Фойгтом. – Х. : В унив. тип., 1859. – 1272 с.
3. Микитюк О. М. Теорія і практика організації науково-дослідної роботи у вищих навчальних закладах освіти України в ХІХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. педаг. наук: спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / О. М. Микитюк. – К., 2004. – 42 с.
 4. Историко-филологический факультет Харьков. ун-та за первые 100 лет его существования (1805–1905); под ред. М. Г. Халанского и Д. И. Багалея; предисл. Т. Г. Павловой. – Х : Сага, 2007. – 45, 168, 390, XII, 91 с. – репринтне вид. 1908 р.
 5. Прокопенко Л. Л. Кадровий склад викладачів Катеринославської гімназії в першій половині ХІХ ст. / Л. Л. Прокопенко // Наддніпрянська Україна: Історичні процеси, події, постаті. Зб. наук. праць. – Вип. 8 Дніпропетровськ, 2010. – С. 278–286.
 6. Редин Е. Харьков как центр художественного образования юга России / Е. Редин. – Х. : Тип. Губерн. правл., 1894. – 36 с.
 7. Историко-филологический факультет Харьков. Ун-та за первые сто лет его существования (1805–1905). Под. ред. М. Г. Халанского и Д. И. Багалея. – Х : Сага, 2007. – 45, 168, 390, XII, 91 с.

*Микола Черноус
(Київ, Україна)*

ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОЇ СИСТЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

*«Учіться, брати мої,
Думайте, читайте,
І чужому научайтесь,
Й свого не цурайтесь».*

Т.Г. Шевченко

*«Освіта – найвеличніше з усіх земних благ,
але тільки тоді, коли вона найвищої якості».*
Д.Р. Кіплінг

Стратегічним завданням Болонського процесу є формування Європейського простору вищої освіти (ЄПВО), що ґрунтується на спільності принципів функціонування систем вищої освіти країн-учасниць. Цей термін, як правило, інтерпретується як процес конвергенції (узгодження) Європейських систем вищої освіти відповідно до низки Декларацій, підписаних міністрами, що відповідають за вищу освіту (Париж, 1998; Болонья, 1999; Прага, 2001; Берлін, 2003; Берген, 2005; Лондон, 2007...).

Необхідно зазначити, що Болонський процес перебуває в постійному розвитку. Підтвердженням цього є те, що у Болонській декларації (1999 р.) було зазначено шість цілей щодо формування ЄПВО: **дворівнева система підготовки фахівців з вищою освітою (бакалавр-магістр); запровадження академічних кредитів Європейської кредитно-трансферної системи (ЄКТС-ECTS); забезпечення якості вищої освіти; сприяння мобільності суб'єктів навчального процесу; гарантія працевлаштування випускників на європейському ринку праці; забезпечення привабливості вищої освіти Європи.**

На Конференції міністрів освіти європейських країн, відповідальних за сферу

вищої освіти, що відбулася 19-20 травня 2005 року в Бергені (Норвегія), Україна приєдналася до Болонського процесу і стала повноправним його учасником.

Приєднання нашої держави до Болонського процесу є незаперечним фактом міжнародного визнання системи вищої освіти України.

Це зобов'язувало нашу країну, в першу чергу, завершити модернізацію та реформування вищої освіти до 2010 року.

Тому інтеграція вищої та післядипломної професійної освіти в європейські та світові освітні структури за умови збереження й розвитку досягнень і традицій вищої національної школи – це один із принципів розвитку освітньої політики України.

Така інтеграція передбачає модернізацію та реформування системи вищої освіти, основною метою якої є формування потенціалу достатнього для підготовки кваліфікованого спеціаліста відповідного рівня і профілю, конкурентоспроможного на ринку праці, що володіє арсеналом інформаційно-комунікативних технологій на рівні світових стандартів, здатний до постійного професійного росту, мобільності, сповідує і демонструє інноваційну та творчу активність.

У багатьох європейських документах стосовно організації університетської освіти в ЄПВО зазначається, що Болонський процес – це не єдина уніфікована система освіти, а об'єднання 46-ти національних систем, що розвиваються відповідно до спільно погоджених принципів.

Тому модернізація та реформування вітчизняної вищої освіти здійснюється у двох площинах:

- національної стратегії соціально-економічного розвитку України;
- європейської співпраці та інтеграції вищої освіти України в ЄПВО.

Це вимагає подальших колективних зусиль щодо забезпечення відповідності вітчизняної вищої освіти європейським нормам та стандартам з метою успішного входження до ЄПВО як рівноправного партнера.

Таким чином, одним із основних завдань вищої освіти України впродовж останніх десяти-дванадцяти років є інтеграція у європейський освітній простір. І зараз вищі навчальні заклади держави намагаються повноцінно реалізувати передбачену Болонською декларацією систему академічних кредитів, аналогічну ECTS (Європейська кредитно-трансферна система). Саме її розглядають як засіб підвищення мобільності студентів при переході з однієї навчальної програми на іншу, включно з програмами післядипломної освіти.

За задумом авторів декларації кредитно-трансферна система повинна стати багатоцільовим інструментом визнання та мобільності, засобом реформування навчальних програм, а також сприяти узгодженню і передачі відпрацьованих кредитів вищим навчальним закладам інших країн. Визначення змістових модулів навчання з кожної дисципліни, узгодження кредитних систем оцінювання досягнень студента має стати основою для вирішення ще однієї, задекларованої в Болонії, мети – створення умов для вільного переміщення студентів, викладачів, менеджерів освіти та дослідників теренами Європи.

Але яким зараз є реальний стан впровадження кредитно-модульної системи у державних мистецьких вищих навчальних закладах України, варто було би проаналізувати відверто і неупереджено, зважаючи на те, що входженню у європейський освітній простір альтернативи немає. Все не так просто у мистецькій освіті та дизайн-освіті, зокрема, з етнічними і фаховими засадами формування мистецьких професійних якостей.

Рішенням колегії Міністерства освіти і науки України від 24.04.03. за №5/5-4 був затверджений «Перелік необхідних умов для запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах III-IV рівнів акредитації». Серед переліку всіх умов варто зупинитись на досить визначальних і

доленосних.

1. «Наявність структурно-логічних схем підготовки фахівців за усіма напрямками та спеціальностями».

На той час «Мистецтво» за освітньо-кваліфікаційним кодуванням зазначалось як напрям підготовки, а не галузь знань. Що стосується структурно-логічних схем підготовки фахівців, то вони давно розроблені й використовуються протягом багатьох років у всіх вишах мистецького спрямування. На сьогодні кожний вітчизняний спеціалізований мистецький вищий навчальний заклад і спеціалізовані кафедри інших, не мистецьких вишів здійснюють підготовку фахівців за певними мистецькими напрямками підготовки, спільної галузі знань – «Мистецтво».

Інша справа – це спеціальності та спеціалізації (напрями підготовки та профільні дефініції). Галузь знань 0202 «Мистецтво» об'єднує в собі різні напрями підготовки: образотворче та декоративно-прикладне мистецтво; реставрацію творів мистецтва; дизайн; театральне мистецтво; хореографію; кіно і телемистецтво; музичне мистецтво та музичну педагогіку і виховання.

Очевидно зрозуміло, що не може бути єдиної структурно-логічної схеми підготовки для живописця і танцюриста, для театрала і дизайнера, хоча всі вони навчаються в одній спільній галузі знань – «Мистецтво». А якщо проаналізувати фахові особливості кожної дефініції (спеціалізації) будь-якого напрямку підготовки, то взагалі специфічні розбіжності такі, що у рамках кожного окремого напрямку підготовки принципово важко знайти блок чи модуль, який був би універсальним для усіх в однаковій мірі. У музичному мистецтві – соліст або виконавець оркестру народних інструментів, у хореографії – артист балету або танцюрист ансамблю народного танцю, в образотворчому мистецтві – живописець або скульптор, графік або мистецтвознавець, у дизайні – дизайнер середовища або дизайнер-графік, індустріальний (промисловий) дизайнер або дизайнер одягу – галузь знань одна, навіть напрям підготовки можливо один, а виховувати професійні якості майбутніх митців потрібно різноманітні, а інколи й зовсім різні.

Вивчення проблем і практичні експериментальні дослідження свідчать, що подібна стандартизація творчого навчального процесу нівелює головну мету мистецьких навчальних закладів і, зокрема, щойно запроваджених мистецьких напрямів підготовки в інших, не мистецьких вишах – виховання високопрофесійної творчої особистості. Мабуть варто прислухатися і з порозумінням ставитися до певного скепсису досвідчених корифеїв мистецтва, але тяжіючих до традиційної академічної мистецької освіти.

У більшості своїй вони не проти сучасних навчальних технологій, але просто не знаходять можливих позитивних засобів пристосування кредитно-модульної системи до класичної, академічної мистецької освіти. Доречно відмітити, що ця проблема є складною не лише для вітчизняних мистецьких вишів – ті ж самі труднощі постають також і в Європі, і саме у мистецькій освіті.

2. «Запровадження модульної системи організації навчального процесу, системи тестування та рейтингового оцінювання знань студентів».

Обговорення системи тестування в мистецьких навчальних закладах є багаторічною темою дискусій і суперечок між міністерськими посадовцями та викладачами-практиками. Уміння та навички фахівця з образотворчого мистецтва чи хореографії не такі очевидно підхожі для випробування за тестами, як теоретичні знання, тому тести і процеси тестування викликають певну антипатію у викладачів фахових мистецьких дисциплін. Наприклад, теоретичну частину фахової навчальної дисципліни студент може скласти на «відмінно», а якщо запропонувати йому зробити практичну музичну або творчу композиційну вправу, часто виявляється, що рівень теоретичної підготовки не завжди гарантує високопрофесійні творчі здатності та практичну, виконавську майстерність митця. Саме митця – нехай ще молодого, але

спроможного творчо і практично створювати, а не тільки теоретично обґрунтовувати свій мистецький художній, музичний, театральний або дизайнерський витвір. Життєвий досвід мистецтва вже знає таких, вибачте, фахівців-теоретиків.

3. «Організація навчального процесу на базі програм навчання, які формуються як набір залікових кредитів, що передбачає певний відхід від традиційної схеми «навчальний семестр – навчальний рік, навчальний курс».

Педагогічна практика свідчить, що програми навчання з фахових мистецьких дисциплін досить складно формалізуються у «набір залікових кредитів» через те, що виховуючи творчу особистість, враховуються не загальні, посередні показники, а індивідуальні професійні якості конкретної особистості. А ще до того ж, багато мистецьких спеціальностей потребують саме колективних і не завжди індивідуальних форм навчання.

Від тенора не можна вимагати виконання басової партії, а від скульптора – живописного твору. З іншого боку, підготовка висококваліфікованого фахівця з кожної окремої мистецької дисципліни вимагає від нього знань відразу комплексу навчальних дисциплін – рисунку та академічного живопису, основ композиції, теорії та історії мистецтв, перспективи, нарисної геометрії, пластичної анатомії, кольорознавства, формотворення, комплексного проектування та інших. А у підсумку фахової підготовки це віддзеркалюється у кінцевому результаті – творі образотворчого мистецтва, дизайну, театральній виставі, сольному або хоровому, оркестровому концерті тощо.

Саме тому важко уявити собі відхід від традиційної класичної схеми «навчальний семестр – навчальний рік, навчальний курс» без підведення підсумків, результатів комплексу попередніх пропедевтичних заходів. Уявіть собі театральну виставу, коли кожен артист трупи на «відмінно» здав свої ролі, тобто кредити, а вистави, остаточного результату немає – вистава не відбулася, бо не було головного – часу для колективних занять з гармонізованого узгодження твору в цілому.

4. «Введення граничного терміну навчання за програмою навчання, включаючи граничний термін бюджетного фінансування».

Відомо звичайно, що будь-яке бюджетне фінансування зацікавлене у скороченні термінів навчання для заощадження власних витрат, але ця позиція має сенс у випадку інтенсифікації одержання теоретичних знань окремим студентом. У мистецькій освіті фактор часу має принципове значення для здобуття умінь та закріплення навичок. Для оволодіння мистецькими навичками окрім бажання і старання необхідні практичні, досить складні та тривалі творчі заняття і практичні вправи, неабиякий тренінг, а намагання якомога скоріше завершити навчання призводить, частіше за все, до негативного результату – заощадження на терміні навчального часу перетворюється на марнотратство, низьку якість підготовки фахівців за будь-яким напрямом підготовки, галузі знань «Мистецтво» і дизайнерів, зокрема, та досить сумнівну конкурентоспроможність митця на ринку праці, як результат подібного «заощадження».

5. «Дозвіл Міністерства освіти і науки України на частковий відхід від галузевих стандартів вищої освіти (для напрямів і спеціальностей, для яких вони затверджені)».

Тут також є проблема. Традиційно у вищих мистецьких навчальних закладах навчання тривало шість років. Тобто за галузевими нормативами навчальний процес тривав п'ять років, а за шостий рік студент проходив відповідну фахову практику і виконував дипломний проект (роботу).

Треба відзначити, що дипломні роботи відомих живописців, графіків, скульпторів дійсно були і повинні бути творами мистецтв – варто згадати дипломні роботи художників, наприклад, В.Чеканюка, Г.Мелехова, В.Пузиркова і багатьох-багатьох інших, які увійшли до скарбниці національного образотворчого мистецтва і

зберігаються в найкращих музеях держави. Архітектурні та дизайнерські дипломні проекти, перш за все, повинні бути досконало готовими до реального впровадження у життя, маючи високе призначення – створення і покращення комфортності побутових та виробничих умов життя і діяльності людини.

Саме не державна атестація чи випускна робота, яку виконують студенти інших вишів, інших спеціальностей задля отримання диплому певного освітньо-кваліфікаційного рівня (бакалавра, спеціаліста, магістра), передбаченого ступеневою освітою, а створення повноцінно завершеного, високопрофесійного художнього твору, або комплексного дизайнерського проекту – є обов'язковою складовою мистецької освіти.

Певний час Міністерство освіти і науки України визначало категоричний термін навчання: за освітньо-кваліфікаційним рівнем «бакалавр» – 4 роки навчання, а «спеціаліст-магістр» на базі «бакалавра» - 1 рік. При цьому взагалі не йшла мова про створення дипломного проекту і про те, що на його комплексну розробку, наукові дослідження та апробацію за темою проекту потрібний відповідний час. Якимось так сталося, що в Законі про вищу освіту взагалі навіть не згадувалися мистецькі навчальні заклади та їх специфічні особливості, хоча ще в Постанові Кабінету Міністрів за №65 від 20 січня 1998 року «Про затвердження Положення про освітньо-кваліфікаційні рівні (ступеневу освіту)» відокремлювалися вищі навчальні заклади мистецького спрямування, в яких термін навчання був збільшений, порівняно з класичними гуманітарними та технічними навчальними закладами.

З пропозиціями щодо проблем запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу в мистецьких закладах освіти свого часу (2005-2006 р.) звертались до Інституту змісту і методів навчання МОН України: Харківська державна академія дизайну і мистецтв та Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Нас звичайно вислухали та мабуть не почули.

Але варто зазначити, що сьогодні Міністерство освіти і науки України, запроваджуючи оновлений Закон України про освіту, реально приступає до конструктивних позитивних змін у цьому питанні.

6. «Розроблення індивідуальних графіків навчального процесу з урахуванням кредитно-модульної системи організації навчального процесу».

Особливістю навчального процесу мистецьких вищих навчальних закладів завжди було поєднання колективних (групових) та індивідуальних занять. Але у такому вигляді, як його, тобто індивідуальний графік, представляють автори кредитно-модульної системи, ставиться під сумнів можливість взагалі навчання мистецтву. Для прикладу можна взяти танцювальний клас, коли одночасно в заняттях беруть участь два десятки студентів. Заняття проводить балетмейстер-педагог та акомпаніатор. Так от за задумом авторів кредитно-модульної системи, студент разом із куратором по кредитно-модульній системі повинен скласти індивідуальний графік, де як правило, більша частина навчального часу займає самостійна робота і за межами навчального семестру, без колективних (групових) занять студент повинен набрати свої індивідуальні кредити. Таке ж саме спостерігається і у живописців, скульпторів, дизайнерів та у будь-кого за певними напрямками підготовки, галузі знань «Мистецтво».

Чи може живописець, скульптор, дизайнер або реставратор набрати свої кредити за межами аудиторії-майстерні, без роботи з демонстраторами пластичних поз, що завжди ставляться для навчальної групи і завдання виконується впродовж певного, методично обґрунтованого та достатньо тривалого часу?

З іншого боку, чи можна сприймати колективні (групові) практичні заняття як лекційні, коли викладач проводить індивідуальну роботу комбінованого заняття, аналізуючи роботу над завданням персонально кожного студента, обговорює наочно, як приклад, успіх чи недолік у виконанні того чи іншого елемента роботи його сусіда?

Індивідуальна робота в мистецькій освіті – це не лише робота викладача окремо з кожним студентом, а перш за все, – гармонійне поєднання колективної та персональної, особистісної форм виховання.

Більше того, деякі види практичних творчих занять зі спеціальних дисциплін можливі виключно лише за колективними формами, зокрема, освоєння творчого методу колективного пошуку дизайнерського концептуального вирішення об'єкту проектування – «мозковий штурм», «мозкова атака» тощо.

Все це свідчить про нагальну потребу глибокого вивчення доцільності прийняття принципової позиції болонської системи: запровадження індивідуального графіка (плану) навчального процесу, скасування понять «навчальний семестр», «навчальний курс», «навчальна група» тощо, перш ніж запроваджувати її до класичної мистецької національної освіти України.

7. «Зарахування на навчання до вищого навчального закладу здійснюється тільки за напрямами підготовки».

Думається, що автори цієї тези мали на меті довести, що згідно з Болонською декларацією, студенти різних навчальних закладів мають право продовжувати освіту або переходити з одного навчального закладу до іншого тільки у межах певного напрямку підготовки. Задекларувати право ще не означає надати реальну можливість. Декларація – не закон і не канон досконалості освітнього простору, а лише офіційне проголошення намірів і принципів діяльності.

Дійсно, якщо порівняти напрями підготовки (галузі знань), наприклад, «Будівництво» і «Медицина», то безумовно перехід чи продовження навчання можливе лише в одному з цих напрямів – настільки очевидна різниця у напрямках і галузях. Але у напрямках підготовки, галузі знань «Мистецтво», різниця навіть у межах одного напрямку підготовки така суттєва, що перехід або продовження навчання, наприклад, художника-графіка або скульптора на живописця виглядає достатньо проблематичним, а головне, який сенс здобувати універсальність професійної діяльності тому, кому Богом даровано мати свій неповторний мистецький хист?

Головна мета вищої класичної мистецької освіти – виховання художньої індивідуальності, самобутньої та неповторної творчої особистості, але парадокс і полягає у тому, що диплом фахівцеві певного виду мистецтва видається не за абстрактні «творчі здібності» або «талант», а за набуття високих професійних знань і умінь, згідно з відповідними державними критеріями та нормативами шляхом експертних оцінок у конкретному напрямі творчої мистецької діяльності. Не знає ще світова практика такого, щоб диплом видавався одночасно за музичні та, наприклад, хореографічні досягнення разом з кваліфікацією живописця чи скульптора.

А між іншим, практика запровадження кредитно-модульної системи вже надає життєві приклади, коли після отримання диплому бакалавра в одному навчальному закладі, випускник претендує на продовження навчання за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліст-магістр в іншому виші, наполягаючи на тому, що він вже отримав диплом саме з певного напрямку підготовки, галузі знань «Мистецтво», не зважаючи на те, що навчався він зовсім за іншою спеціальністю та іншими програмами у фахівців зовсім іншої кваліфікації. Але все це і є специфіка класичної мистецької освіти, яка створює власне неповторне культурне і освітнє середовище, назва якому – національна мистецька Школа.

Історичні факти мають, звичайно, і виняткові приклади. Геній доби Високого Відродження – Леонардо да Вінчі, водночас був живописцем і графіком, скульптором і архітектором, вченим та інженером, художником-практиком і мистецтвознавцем, математиком і фізиком, філософом, винахідником і конструктором. Наш співвітчизник, всесвітньо відомий авіаконструктор, вчений, академік, заслужений діяч науки України, автор понад 60 типів транспортних літаків і планерів – Антонов Олег Костянтинович, від природи був обдарованим, талановитим художником. Можна назвати ще ряд таких

прикладів та, нажаль, це лише виняткові особистості.

У синтезованій професії дизайнера та дизайн-освіті, зокрема, кожна дефініція має свої суттєві відмінності щодо фахового творчого мислення і професійної діяльності хоча і відносяться всі до одного напрямку підготовки «Дизайн», галузі знань «Мистецтво». Таким чином, наприклад, дизайнер середовища не може бути дизайнером одягу і навпаки, адже у цих фахівців, перш за все, різні об'єкти проектування, а відповідно і різні категорії творчого мислення, різні проектні задачі, різний професійний інструментарій, матеріали формотворення тощо.

Останнім часом вигадується безмежна кількість «нових» різновидів дизайну. В усьому світі викристалізувалися лише три основні напрямки творчої діяльності дизайнерів: промисловий (індустріальний) дизайн, графічний дизайн та дизайн середовища з логічним розгалуженням всередині цих напрямків. В Україні сьогодні вільне, а вірніше свавільне тлумачення мистецтва дизайну породило досить дивні, по меншій мірі, напрямки та гілки «модного дизайну»: дизайн зачісок, дизайн візажу, дизайн стилю, дизайн нігтів та безліч інших. Не потрібно перекручувати заради некваліфіковано вигаданої моди сутність великого, історично сформованого, перукарського мистецтва і декоративної косметики та інших професій, штучно приєднуючи їх до дизайну, коли вже він став «таким модним». Водночас таке всенародне «визнання» наносить неабияку шкоду справжній сутності мистецтва дизайну.

Особливої уваги заслуговують ще деякі, «науково» вигадані, різновиди українського дизайну: екодизайн, ергодизайн, артдизайн і тому подібні. За таким «філософським» тлумаченням можемо додуматися називати класичний живопис «кольороживописом»?!. Як живопис не може бути без кольору, так і твори дизайну не можуть бути без вирішення екологічних, ергономічних, естетичних, економічних, технологічних... аспектів і критеріїв. Екологія та ергономіка взагалі є невід'ємними, комплексними складовими будь-якого дизайнерського твору. Дехто пропонував окремо виділити спеціалізацію «дизайн віртуальної реальності», забувши доповнити... «з віртуальною заробітною платою». Щодо терміну «артдизайн», то це взагалі тавтологія, адже дизайн – це потужне мистецтво по своїй суті, це синтез мистецтв та інженерної творчості. Перефразовуючи відомий вислів польської народної мудрості, варто з цього приводу зауважити: «Що занадто, то не здорово».

8. «Наявність необхідного навчально-методичного, матеріально-технічного та інформаційного забезпечення кредитно-модульної системи організації навчального процесу».

Очевидно, що мабуть жодний навчальний заклад мистецького спрямування в Україні навіть на сьогодні повноцінно не забезпечений необхідними матеріалами для найшвидшого переходу до кредитно-модульної системи відповідно до Болонської декларації, а це і не дивно.

У документах, які були оприлюднені Міністерством освіти і науки щодо болонського процесу (рішення Колегії МОН України від 24.04.03. №5/5-4), йшлося про навчальні заклади типу європейських класичних або технічних університетів, але жодного рядка не було про гуманітарну чи мистецьку освіту; жодний навчальний мистецький заклад України не брав участі в експерименті, запровадженому Міністерством освіти і науки ще 2002 року. Тобто досвіду, який одержали класичні та технічні виші України, в мистецькій освіті немає та його і не могло бути.

Міністерство освіти і науки України директивно-вольовим методом впроваджувало, вимагаючи від усіх вишів, незалежно від напрямку та специфіки підготовки, безумовного застосування всіх складових кредитно-модульної системи, в тому числі й скорочення нормативних термінів навчання, тим самим ставлячи навчальні заклади мистецького спрямування у незручну ситуацію – начебто неспроможності чи небажання приєднатися до болонського процесу.

9. «Формування програм навчання усіх освітньо-кваліфікаційних рівнів на основі освітньо-кваліфікаційних характеристик випускників та освітньо-професійних програм підготовки, які передбачають можливість зміни співвідношення обсягів кредитів освітньої та кваліфікаційної складових підготовки».

Ця вимога Міністерства освіти і науки також наводила на певні роздуми стосовно тези «...освітньо-кваліфікаційних рівнів на основі освітньо-кваліфікаційних характеристик випускників...». Всім відомо, що в Україні згідно всіх попередніх директивних документів того ж Міністерства освіти і науки, всі ОКХ розроблялись для трьох рівнів: бакалавра – спеціаліста – магістра. А щодо можливості зміни співвідношення обсягів кредитів освітньої та кваліфікаційної складових підготовки, постає питання – на чий розсуд і в яких межах?

Окремо варто зупинитись на питанні, яке мало би бути відображеним в одній із шести цілей щодо формування ЄПВО – забезпечення якості вищої освіти. **Досить важливим, чи навіть визначальним фактором цього питання є те, хто очолює і керує навчальним процесом у мистецьких навчальних закладах і спеціалізованих мистецьких підрозділах не мистецьких вишів?**

Коли це співаки, музиканти, композитори, актори, режисери, художники, архітектори, дизайнери або мистецтвознавці – тоді це закономірно, природно і правильно. Лише тоді треба сподіватися, що саме власний творчий потенціал керівників мистецького навчального закладу, фахове сприйняття і розуміння специфічних професійних аспектів підготовки митців відповідного напрямку, галузі знань «Мистецтво» визначають належну спроможність забезпечення високої якості мистецької освіти.

На жаль, не всі державні службовці це усвідомлюють та вважають, що можна призначати на керівні посади мистецьких вишів будь-кого, лише були би хорошими менеджерами. Для керівництва мистецьким навчальним закладом, навчальним процесом підготовки митців чи мистецьким навчальним підрозділом не достатньо бути хорошим менеджером, тим більше з іншої галузі професійної діяльності. Чи може хтось собі уявити, що авіаційним університетом керує професійний знаний співак, а консерваторію очолює заслужений металург, військовою академією керує народний артист балету, а медичний університет очолює народний художник чи професійний мистецтвознавець? Абсурд!!! Та, що стосується різновидів образотворчого мистецтва, а особливо дизайну, то в цій галузі, виявляється, сьогодні всі не просто великі знавці, а навіть законодавці.

Саме тому ще й сьогодні очолюють деякі мистецькі навчальні заклади і керують навчальним процесом професійні історики-архіваріуси, авіаційні інженери та медичні працівники, юристи і спортсмени, економісти, господарники і менеджери будь-якого фахового спрямування. Це відвертий і свідомий глум не лише над мистецькою вищою освітою, а й над самими такими посадовцями. Зокрема, дуже прикро і соромно, коли навіть намагання таких керівників брати участь в обговореннях та оцінюваннях виставкових творів мистецтва викладачів або мистецьких навчальних робіт студентів перетворюється на елементарну дилетантську демагогію, порівняно з професійним мистецтвознавчим дослідженням. Відповідно, таке ж саме сприйняття і розуміння професійної специфіки підготовки митців певного напрямку, галузі знань «Мистецтво» та забезпечення належної якості вищої мистецької освіти.

Навчальна, наукова та мистецька діяльність таких навчальних закладів здійснюється лише завдяки потужному якісному професорсько-викладацькому складу, адже це, як правило, високопрофесійні митці, члени творчих спілок, заслужені та народні художники, академіки Академії мистецтв України. А креатури, призначені за протекцією очолити мистецький навчальний заклад або керувати навчальним процесом посадовці, маючи наукові ступені технічних, медичних, юридичних та інших наук, але

не володіючи професійно мистецькими кваліфікаціями, виконують роль лише адміністративних чиновників, а інколи навіть таких собі, «святкових генералів». Та ще добре, що подібне явище – виняток, а не правило. Чи потрібна така практика для формування Європейського простору вищої освіти? Треба сподіватися, що на теренах європейського освітнього простору такої недолугості просто не може бути.

Незважаючи на всі негаразди та непорозуміння, нині продовжується формування та удосконалення національної мистецької освіти як цілісної системи послідовного багатоступеневого комплексу підготовки фахівців дизайну, декоративно-прикладного та ужиткового мистецтва, всіх різновидів образотворчого мистецтва, музичного, театрального, хореографічного і кіномистецтва. Якість дизайн-освіти, зокрема, залежить, в першу чергу, від логічної послідовності та безперервного циклу підготовки фахівців усіх різновидів дизайнерського мистецтва, дотримання нормативних термінів навчання, належного фахового керівництва навчальним процесом при достатньо високоякісному професорсько-викладацькому складі професійних мистецьких кадрів.

Сьогодні Міністерство освіти і науки України, запроваджуючи оновлений Закон України про освіту, реально приступає до конструктивних позитивних змін у цьому питанні, що вселяє оптимістичні надії. **Сутність Болонського процесу, шляхи оновлення і модернізації українських освітянських стандартів повинні запроваджуватися об'єктивно, із максимальним збереженням всього того національного позитиву і переваг, які напрацьовані вітчизняною системою освіти впродовж її історичного розвитку.**

ЛІТЕРАТУРА

1. Рішення колегії Міністерства освіти і науки України від 24.04.2003 р. за №5/5-4.
2. Боднар О. «За» і «проти» європейського вектора розвитку дизайн-освіти в Україні / Вісн. Львів. акад. мистец. – Львів, 1999.– Спецвипуск.–С.177-181.
3. Бойчук О.В. Мистецтво дизайну та навчальний процес // Художня освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку. – К. : 1998. – С. 67-69.
4. Болонський процес: головні принципи та шляхи структурного реформування вищої освіти України / Згуровський М. З. – К., 2006.
5. Болонський процес: тенденції, проблеми, перспективи / Уклад. Бех В.П., Маліновський Ю. Л. – К., 2005. (НПУ на замовл. «Освіта України»).
6. Вища освіта в Україні і Болонський процес: Навч. пос. / За ред. В.Г. Кременя. Авторський колектив: М.Ф. Степко, Я.Я. Болюбаш, В.Д. Шинкарук, В. В. Грубінко, І.І. Бабин. – К.: Освіта, 2004. – 384 с.
7. Даниленко В.Я. Дизайнерська освіта України у Європейському контексті // Вісн. Львів. акад. мистец. – Львів, 1999. – Спецвипуск. – С. 173-177.
8. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-промислової культури. – Х. : Колорит, 2005. – 244 с.
9. Художня освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: Матеріали науково-практичної конференції / Академія мистецтв України, Національна спілка художників України, Міжнародний фонд «Відродження». Керівник програми: Президент Академії мистецтв України, академік А. В. Чебикін. – К.: ЕММА, 1998. – 96 с.
10. Чебикін А. В. Художня освіта в Україні ХХІ століття (культуро-творчий аспект) // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Зб. наук. праць / Упоряд. і відп. ред. С. О. Черепанова. Вип. 5. – Львів: Світ, 2000. – С. 30-39.

ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙН-КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ІНЖЕНЕРІВ-ПЕДАГОГІВ ШЛЯХОМ КОМПЕТЕНТІСНОГО ПІДХОДУ

Людство, вступивши в активну фазу науково-технологічних прогресів, створило дизайн-культуру, яка пов'язана з проектною діяльністю і тим самим спрямована на усвідомлене формування штучного середовища, що оточує людину. Вона включає в себе: цінності життя, середовища або культури; зв'язок культури з іншими спорідненими з нею утвореннями, способом життя і притаманною йому соціальною культурою, візуальною культурою, які охоплюють широке коло візуально-значущих цінностей, образів, творів [1, с.58]. Таким чином, дизайн-культура, спрямована не тільки на формування середовища життєдіяльності людини, але і практично на будь-яку діяльність людини. Настала сутнісна необхідність побудови системи безперервної дизайн-освіти, що охоплює підготовку педагогічних кадрів для освітньої вертикалі від дошкільних установ до після вузівської освіти.

Професійна підготовка фахівців з дизайну в галузевих вузах порівняно новий вид вищої освіти в сучасному суспільстві, але затребуваний і такий, що бурхливо розвивається. Професія інженера-дизайнера, як зазначає більшість дослідників, має таку специфіку, що відрізняє її як від інженерних, так власне і художніх професій. Але тут же постає питання про підготовку педагогів, які будуть проводити освітній процес для майбутніх інженерів-дизайнерів. Готувати нові педагогічні кадри «з нуля» – процес тривалий, але ефективний. А так як напрямки в освіті швидко змінюються, то можна ввести в підготовку майбутніх інженерів-педагогів дисципліни, які будуть давати можливість формувати у них дизайн-культуру відповідає сучасним вимогам суспільства, а зробити це можна за допомогою компетентнісного підходу.

У вітчизняній педагогіці вищої школи завжди приділялася певна увага процесу формування професійної культури майбутніх фахівців. Загальнотеоретичні і методологічні проблеми формування професійної культури глибоко досліджені в роботах, присвячених розробці культурологічних основ змісту і технологій навчання у вузі [2, с. 5].

Діяльність інженера-педагога в області дизайну являє собою специфічну соціально-виробничу систему, що реалізовує потреби суспільства в організації просторового середовища життєдіяльності людини, що включає в себе три основних взаємопов'язаних функціональних підсистеми: інженерну, педагогічну і дизайнерську.

Існують різні визначення комплексного багатоаспектного поняття «дизайн-культура», зміст якого змінюється в залежності від існуючих художніх пріоритетів і цінностей. З нашої точки зору, дизайн-культура інженера-педагога – це якість, що відбивається в знаннях, уміннях, навичках, духовних цінностях, накопичених людством, засвоєних і розвинених особистістю фахівця, які отримали втілення в предметі її діяльності.

Дизайн-культура майбутнього інженера-педагога виступає як професійно-особистісна якість, що включає:

- сукупність професійних знань, що відповідають сучасному рівню науки і техніки;
- адекватні знанням функціональні вміння і навички проектування педагогічного процесу;
- психологічну готовність здійснювати процес практичного навчання інноваційним підходам в дизайн-культурі;
- морально-особистісні якості, що дають можливість здійснювати організацію дизайн-освіти за допомогою формування культури в процесі навчання майбутніх фахівців;
- не тільки усвідомлення, але і готовність нести відповідальність за наслідки

своїх професійних дій [4, с. 219].

Використовуючи компетентнісний підхід у навчальній діяльності можна виділити творчий і технологічний аспекти. Від усвідомлення важливості кожного з цих аспектів і повноцінного їх використання залежать всі показники навчання. Очевидно, що ступінь узгодження і координації цих складових важлива в першу чергу для підвищення якості навчання, більшої самореалізації всіх суб'єктів освітнього процесу і досягнення високої компетентності фахівців, що випускаються.

При формуванні дизайн-культури за допомогою компетентнісного підходу необхідно дотримуватись вимог нової моделі освіти, які дадуть можливість швидко і якісно підготувати майбутніх фахівців, вони в себе включають:

- планування змісту освіти має починатись не тільки із завдань оволодіння студентами досвіду попередніх поколінь, а й необхідності успішної соціалізації, здобуття професійно-значущих особистісних якостей, ключових компетенцій, сформованих на міжкультурній та міжгалузевій основі;

- повинні бути створені умови для активізації самостійної пізнавальної, розумової та комунікативної діяльності студентів, що дозволяють діяти з опорою на цілісне уявлення про дійсність і про сутність дизайн-культури;

- процес освіти має спиратися на внутрішню активність особистості в сприйнятті навколишнього середовища в контексті дизайн-культури;

- важливо фіксувати і накопичувати дані, що відображають рівень сформованості, динаміку зміни особистісного розвитку, творчих здібностей, інтелектуально-моральної свободи і професійної дизайн-культури студентів;

- виявлення позитивних якостей майбутнього фахівця і сприяння їх подальшому розвитку для формування вмінь проектувати навчальний процес на розвиток дизайн-культури;

- оптимальний вибір і доцільне поєднання методів, форм і засобів розвитку професійно значущих особистісних якостей, творчих професійних умінь і навичок; забезпечення спрямованості всіх дисциплін навчального плану на формування дизайн-культури фахівця як інтегральної характеристики, що стійко виявляється в системі мислення, поведінки, відносин, цінностей, у виборі і реалізації студентами своєї соціокультурної позиції;

- поетапний розвиток і підвищення суб'єктивної і свідомої ролі студентів у процесі професійної підготовки і формуванні дизайн-культури [5, с. 346].

Компетентнісний підхід в освіті передбачає чітку орієнтацію на майбутнє, яка виявляється в можливості побудови своєї освіти з урахуванням успішності в особистісній і професійній діяльності. Компетентність виявляється в умінні адекватно оцінювати свої можливості в конкретній ситуації, і пов'язана з мотивацією на безперервну освіту.

Особистісно-творчий компонент в компетентнісному підході розкриває дизайн-культуру майбутнього інженера-педагога як специфічний спосіб реалізації індивідуальних особливостей (якостей) людини, що дозволяють йому здійснювати творчу проектну діяльність, яка виявляється в варіативності, винахідливості, вміння генерувати безліч ідей, сміливості, ініціативності, нетрадиційність рішень .

Дизайн-культура сучасності все більше наближується до безпосередніх учасників педагогічного процесу технічного спрямування і вносить свої корективи у формування загальної культури майбутніх інженерів-педагогів. Викладачі зосереджуються на впровадженні варіативної проектної методології, моделюванні педагогічних та дидактичних систем, використанні гнучких технологій навчання, спрямованих на становлення дизайн-культури майбутнього фахівця. Такий підхід дозволяє розглядати суб'єкт навчання як «метаіндивідуальність» із складними інтегральними якостями, становлення яких відбувається в освітньому та соціокультурному просторі [3, с. 147].

Розробка цієї версії щодо формування дизайн-культури майбутніх інженерів-педагогів передбачає більш органічну інтеграцію і ранню стадію одночасного освоєння інженерних, педагогічних і дизайнерських знань. Цільова інтеграція покликана забезпечити не стільки послідовне освоєння обов'язкових гуманітарних, спеціальних і педагогічних знань, скільки формування особливого професійно-педагогічного статусу майбутніх інженерів-педагогів у формуванні їх дизайн-культури.

У цілому компетентнісний підхід до формування дизайн-культури можна розглядати як перспективну і системну форму створення культуротворчого середовища по всій вертикалі освіти і, як наслідок, в суспільстві і державі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глазкова І. Я. Компетентність майбутнього вчителя у запобіганні та подоланні педагогічних бар'єрів : [монографія] / Глазкова Ірина Яківна. – Бердянськ : Видавництво О. В. Ткачук, 2013. – 416 с.
2. Дейнеко С. В. Педагогічна компетентність учителя як умова та засіб гуманізації освітнього середовища [Текст] / С. В. Дейнеко // Управління школою: Науково-методичний журнал. – 2007. – № 4. – С. 2 – 7.
3. Освітні технології: Навчально-методичний посібник / За заг. редакцією О.М. Пехоти. – К.: А.С.К., 2002. – 255с.
4. Фурса О. О. Інноваційні технології у розвитку професійної компетентності викладачів дизайну / О. О. Фурса // Инновационные технологии в образовании : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. «Инновационные технологии в образовании» (г. Ялта, 27–30 сентября 2012 г.) : сб. статей. – Симферополь–Ялта : РВВ КГУ, 2012. – С. 217–220.
5. Чирва О.Ч. Педагогічний дизайн як умова впровадження ефективних моделей мистецької освіти /О.Ч.Чирва // Педагогіка вищої та середньої школи: Збірник наукових праць / гол. ред. проф.. Буряк В.К.-Кривий Ріг: КДПУ, 2008. – Вип. 21. – 498с., С. – 344 – 351.

Олена Сакалюк
(Київ, Україна)

ПРОФЕСІЙНО-ГУМАНІТАРНА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО РОБОТИ З ДІТЬМИ, ЯКІ ЗАЗНАЛИ СІМЕЙНОГО НАСИЛЬСТВА: ЕТНОХУДОЖНІЙ АСПЕКТ

У статті розглядається проблема гуманітаризації професійної підготовки майбутніх учителів початкової школи, виокремлюється етнохудожній аспект гуманітаризації навчально-виховного процесу педагогічного ВНЗ. Доведено пріоритетність даної освітньої стратегії в сучасних умовах розвитку суспільства, що сприяє формуванню готовності студентів до роботи з дітьми, які постраждали від сімейного насильства, розумінні студентами власної індивідуальної сутності, створення власної педагогічної концепції.

Ключові слова: гуманітаризація професійної підготовки майбутніх учителів початкової школи, етнохудожній аспект, навчально-виховний процес, емпатія, професійна здатність, індивідуальність, традиції.

The article focuses on the problems of teaching staff training, the basis of which makes the principles of humanistic education and upbringing. One of the chief tasks is to create educational environment. The result of the environment must be teacher and pupil's interaction. Professional training must contribute to the teacher's understanding of his individual essence and the formation of his individual pedagogical conception.

Key words: the professional and pedagogical training, the ethnicity, the ethno and artistic aspect, the empathy, the scientific activity, the professional ability, the professional

individuality, the traditions.

Одним із найважливіших напрямів сучасної вітчизняної педагогічної науки і практики є розробка концептуальних підходів до мети і змісту навчання та виховання майбутнього вчителя початкової школи, пошук нових ефективних шляхів його всебічного розвитку. Пробудити в юних душах майбутніх педагогів почуття людяності, милосердя, доброчесності і працелюбства можна, лише спираючись на споконвічну мудрість і трудові традиції нашого народу, на підвалини етнопедагогіки, традиційну культуру предків, що зберегли національний характер і мораль.

Мета статті полягає у висвітленні ролі етнохудожнього аспекта професійно-гуманітарної підготовки студентів педагогічних ВНЗ до роботи з дітьми, які зазнали сімейного насильства.

Проблеми гуманізації та гуманітизації освітнього процесу у ВНЗ знайшли своє відображення в науковому доробку багатьох вчених, зокрема: Г. Балла, Ю. Пелеха, В. Рибалка, Ю. Бабанського, І. Зязюна. Аналіз наукової літератури показав, що зміст гуманітизації освітнього процесу на сучасному етапі його дослідження розглядається неоднозначно (С. Гончаренко, В. Добриніна, М. Андрєєва, А. Кузнєцова). Такі вчені, як І. Бех, В. Розумовський, Є. Бондаревська переконують, що антиподом гуманітизації освіти виступає не природничо-науковий напрям у пізнанні, а система, яка знеособлює людську свідомість. Будучи джерелом стабільності в періоди потрясінь, гуманітарні знання облагороджують характер людини, розширюють її духовний виднокіл, розвивають почуття проникливості та інтуїції, вміння розбиратися в суті речей та забезпечують ціннісною шкалою, за допомогою якої можна визначити, що є важливим, а що – другорядним з точки зору моральності. Вони невід'ємні від людського буття, людської особистості та допомагають створити моральний клімат, в якому легше перебувати і приймати правильні рішення.

У науковій педагогічній літературі сучасні педагогічні концепції художньо-естетичного розвитку майбутніх учителів у своїх наукових працях висвітлювали Є. Антонович, І. Зязюн, О. Олексюк, В. Орлов, Г. Падалка, О. Хижна, О. Щоколова.

Проблема готовності майбутніх фахівців до професійної діяльності широко висвітлена у працях К. Дурай-Новакової, Р. Завіна, В. Сластьоніна, В. Шакотько та ін. Систему методичної підготовки студентів науковці пов'язують із розв'язанням багатьох проблем педагогіки: розвитком професійної активності майбутнього вчителя (С. Костанян), його професійного мислення (О. Куликович), самостійності (Р. Джердімалієва), творчих якостей (Л. Бамбурова), професійних інтересів (В. Яконюк) тощо. Плеяда науковців (М. Барахтян, О. Безпалько, Л. Долинська, З. Зайцева, Л. Кадченко, А. Ліненко) готовність майбутнього вчителя до професійної діяльності визначають як особистісне утворення, яке забезпечує внутрішні мотиви діяльності, педагогічну самосвідомість, педагогічні здібності, знання, вміння та навички, здатність до інтегрування знань, професійно значущі якості особистості.

Аналіз психолого-педагогічної літератури, здійснений з метою з'ясування стану дослідження проблеми професійно-гуманітарної підготовки вчителя до роботи з дітьми, які зазнали сімейного насильства дає можливість стверджувати, що гуманітизація освітнього процесу ВНЗ – це поняття, яке відображає складне і багатопланове явище, пов'язане з розв'язанням проблем докорінного реформування освіти, і не передбачає механічного збільшення кількості дисциплін гуманітарного циклу, які включаються до навчального процесу. *Дослідження, які проводилися в Україні, підтверджують надзвичайну гостроту проблеми і поширення різних форм насильства над дітьми.*

Гуманітизація професійної підготовки майбутніх учителів початкової школи, на нашу думку, є цілеспрямованим, систематичним виявленням, розвитком загальнокультурних компонентів у змісті професійної підготовки, що сприяють

формуванню у студентів єдиної картини духовно-матеріального світу і ролі людини в ньому; розвитку гуманістичної спрямованості свідомості студента, який прагне у взаємодії з навколишнім світом встановлювати відносно гармонійні відносини і цьому вчити своїх вихованців. Польські дослідники Б.Гурницька та Л.Валечко [8] вважають, що ефективне вирішення різноманітних фахових завдань значною мірою залежить від рівня сформованості у майбутніх педагогів професійно значущих особистісних рис і якостей, а саме – толерантності, емпатійності, сенситивності, асертивності.

Нами узагальнені аспекти удосконалення професійно-гуманітарної підготовки майбутніх учителів початкової школи до роботи з дітьми, які постраждали від сімейного насильства, а саме: *культурно-історичний; морально-етичний; емоційно-оцінний; екологічний; психологічний; соціально-правовий, естетично-ціннісний; діяльнісно-творчий, етнохудожній та інтегративний.*

Особливої ваги, на нашу думку, у професійно-гуманітарній підготовці майбутніх учителів початкової школи варто надавати етнохудожньому аспекту. *Етнохудожній аспект* привертає увагу до культурної спадщини як основи для адекватного і цілісного сприйняття реальності, виявлення у змісті предметних знань ціннісного значення результатів діяльності людини в процесі суспільного розвитку.

Як зазначає А.Донцов, майбутній учитель початкової школи має уособлювати в собі інтелектуальний, найбільш прогресивний морально-духовний і етнокультурний потенціал майбутнього українського суспільства. Від того, яку світоглядну й ціннісно-моральну орієнтацію отримують студенти педагогічних спеціальностей в умовах вузівської освіти, залежить розвиток демократичних державотворчих процесів [3, с.9].

Людина творить культуру й водночас використовує її як засіб власного розвитку. Творчі можливості особистості виявляються в природних схильностях, естетичних ідеалах, емоційних переживаннях. Ось чому етнокультура є невіддільним складником професійно-гуманітарної підготовки вчителя – творчої особистості, яка в майбутньому допоможе самореалізуватися у творчості своїм вихованцям.

Уточнюючи своє бачення суті етнокультури, науковці визначають її як: накопичення й передача молодому поколінню історичного досвіду народу для забезпечення художньо-творчої діяльності, створення матеріальних і духовних художніх цінностей, що мають не тільки національне, але й загальнолюдське значення. “Етнохудожня спрямованість навчального процесу майбутніх учителів початкової школи – зазначає В.Шинкаренко – має полягати на формування у студентів ціннісного ставлення до художнього досвіду майбутніх поколінь, дозволяючи особистості розвиватись в гармонії з національною та загальнолюдською культурою” [7, с. 436]. На думку М. Степико, “етнічна культура, як специфічна парадигма життєтворення, яка, акумулюючи в матеріальних і духовних цінностях, знакових системах певні знання, значення творчі здібності й уміння народу, постає особливим способом буття етносу щодо інших спільнот людей” [5, с.11].

Професор О. Хижна вважає, що етнохудожній аспект професійної підготовки майбутніх учителів є складовою системи безперервної педагогічної освіти, основний принцип якої – створення умов для виховання гуманної особистості, здатної до культурного саморозвитку в сучасному полікультурному суспільстві. Дослідниця підкреслює: “Зміст етнохудожньої підготовки вимагає залучення студентів до вивчення національних та регіональних традицій, субкультур, трансформацію домінуючої культури як бази етнохудожньої підготовки за рахунок інтеграції з іншими культурними цінностями і передбачає діалог, який в змозі організувати лише педагог, відкритий культурному різноманіттю власної країни. Такий вектор стратегії етнохудожньої підготовки майбутніх учителів створює можливості для виховання покоління людей, здатних ефективно працювати і навчатися впродовж усього життя, оберігати й примножувати цінності національної культури та громадянського суспільства, розвивати і зміцнювати суверенну, незалежну, демократичну, соціальну і

правову державу як невід’ємну складову європейської та світової спільноти” [6, с.594-603].

На основі аналізу наукових літературних джерел і результатів власного практичного педагогічного досвіду нами було виокремлено шляхи удосконалення професійно-гуманітарної підготовки майбутніх учителів початкової школи, серед яких проведення систематичних лекцій, лекторіїв, круглих столів, бесід на етнохудожню тематику для забезпечення засвоєння студентами педагогічних ВНЗ необхідних уявлень, знань і вмій; стимулювання відвідування майбутніми вчителями початкової школи етномузеїв, виставок художніх виробів тощо.

З огляду на культурну ситуацію, яка склалася в студентському середовищі, доводиться констатувати, що йому бракує насамперед естетичної культури як необхідної умови підвищення культури спілкування та поведінки, культури побуту і дозвілля. На жаль, створена раніше мережа закладів духовної культури нині втрачає здобуті позиції через високі податки, “витратні” й неекономічні технології організації дозвілля. Відтак, поле вільного часу молоді віддається на поталу приватним установам, які мало переймаються рівнем репрезентації цінностей духовної культури. Тому в молодіжному середовищі зростають тенденції маргінальності духовно-творчої діяльності: з одного боку, духовні цінності попередньої епохи втрачають актуальність, з другого – експансія зразків чужих культур досить потужно та агресивно поширюється на українських теренах. Тому важливим завданням гуманітаризації професійної підготовки майбутніх учителів початкової школи є залучення студентської молоді до пізнання багатомісної національної культури, актуалізації найсуттєвіших її аспектів і втілення їх у власну життєдіяльність.

Вважаємо ефективним засобом гуманітаризації навчально-виховного процесу Інституту педагогіки і психології НПУ імені М.П.Драгоманова організацію етнічних свят, концертів, проведення ярмарків, фестивалів, екскурсій, наприклад, до Національного музею українського народного декоративного мистецтва, де представлена виставка творів заслуженого майстра народної творчості України, члена Національної спілки художників України, Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Міжнародної текстильної асоціації, викладача Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, кавалера ордена «За заслуги» III ступеня Олександра Олексійовича Бабенка, або неповторні враження від відвідин “гончарної столиці” України – селища Опішне, що на Полтавщині, де на порівняно невеликій глибині залягають пластичні барвисті керамічні глини. У 1986 р. в Опішному було засновано Музей гончарства (з 2001 р. – Національний музей-заповідник українського гончарства), у складі якого працюють Інститут керамології, Центр дослідження українського гончарства, Національний архів українського гончарства, гончарська книгозбірня України, меморіальні садиби майстрів О.Селюченко та Пошивайлів, Державна спеціалізована художня школа-інтернат I-III ступенів “Колегіум мистецтв у Опішному”, що діє у складі музею, також не має аналогів на теренах СНД та в Європі. Нині музей-заповідник володіє найбільшою в Україні колекцією творів народних майстрів-гончарів та художників-керамістів, де представлено роботи всіх національних шкіл художньої кераміки. Його відвідують усі, хто прагне глибше пізнати свою минувшину [2].

Застосування отриманої інформації студентами у процесі засвоєння арт-терапевтичних технік, дозволило здійснювати більш ефективний вплив на формування емоційної сфери молодших школярів, виховання гарного смаку, здатності відчувати, передавати красу в різних її проявах, спонукало до подальшого розвитку компенсаторних властивостей збережених функціональних систем, адже діти *часто соромляться або бояться розповісти про те, що над ними знуцаються. Тому в процесі соціально-психологічної адаптації молодших школярів має велике значення готовність учителя початкової школи до застосування арт-терапевтичних технік в роботі з*

неповнолітніми, що постраждали від насильства. Таким чином, виявлення, збереження та передача новим поколінням зразків творчості етносів, культурних знань і досвіду має стати одним із провідних завдань збереження та поширення самобутніх регіональних культурних традицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрущенко В. Світанок Європи. Проблема формування нового вчителя для об'єднаної Європи XXI століття / В. П. Андрущенко – К., 2015.
2. Вдовенко Н. Опішне. Гончарна столиця України.-2012.[електронний ресурс].-Режим доступу:<http://kpi.ua/opishne>.
3. Донцов А.В. Моральна культура вчителя. Монографія. – Х .: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2008. –240 с.- С.- 9.
4. Пуцик О. Роль етнохудожньої культури в розвитку особистості майбутнього вчителя музики як педагогічна проблема /О. Пуцик// Науковий Вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія:Педагогіка.- №1(10).-2013.-С.225-226.
5. Степико М.Т. Філософсько-методологічний аналіз становлення та буття етнонаціональних спільнот: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філософських н. : спец. 09. 00. 03 “Соціальна філософія та філософія історії” / М. Т. Степико. – Київ, 1999. – 34 с.- С.11.
6. Хижна О.П. Потенціал етнохудожньої підготовки майбутніх учителів музики в системі безперервної педагогічної освіти /О.П.Хижна //Освіта для сучасності = Edukacja dla wspolczesnosci: зб. наук. пр. / [редкол. : В. Г. Кремень (голова), заступники голови : В. П. Андрущенко, Н. Г. Ничкало, члени редколегії: Ф. Шльосек та інші]; НАПН України, НПУ імені М. П. Драгоманова, Комітет педагогічних наук Польської академії наук, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України. – Київ; Варшава : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. – С. 594-603.
7. Шинкаренко В. Методичне забезпечення вчителів початкової ланки до систематичної та цілеспрямованої роботи щодо формування етнохудожньої культури.-С.436.[електронний ресурс].-Режим доступу:http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hKt-AuXylwAJ:irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/nvkogpth_2013_1_28.pdf+&cd=1&hl=uk&ct=clnk&gl=ua&client=ubuntu
8. Górnicka B., Waleczko Ł.: *Terapeutyczne aspekty organizacji czasu wolnego dziecka niepełnosprawnego przez rodziców/ w Rodzicielstwo w sytuacji dezorganizacji rodziny i możliwości wspomagania rodziców* //wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2014, 286s.

*Валентина Гриньова
(Полтава, Україна)*

НАРОДНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ МУЗИКОТЕРАПІЇ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Музикотерапія сприяє розвитку потенційних якостей особи чи відновлення функцій організму шляхом досягнення вищого ступеня міжособистісної інтеграції й, відповідно, вищої якості життя. Музикотерапія може бути засобом профілактики, реабілітації чи лікування.

У практиці зарубіжних музикотерапевтів, наприклад, згідно з Правилами клінічної практики Американської асоціації музикотерапії, оцінюванню підлягають “основні категорії психологічних, пізнавальних, комунікативних, соціальних та фізіологічних функцій із зосередженням на потребах та сильних сторонах пацієнта та визначенням особливостей реакції пацієнта на музику, його музичних здібностей і смаків”. За результатами оцінювання складається індивідуальний план

музикотерапевтичного впливу.

У студентів відзначаються позитивні ефекти від прослуховування музики, наприклад, позитивний вплив на емоційний стан, соціальну поведінку, на формування власної особистості тощо. Музика допомагає відчувати свою незалежність та індивідуальність, що, своєю чергою, дозволяє людині глибше пізнати себе. Музика, сигналізуючи про співзвучність почуттів її авторів та прихильників із власними почуттями конкретного слухача, виступає чинником, що єднає людину з оточуючими, даючи їй тим самим відчуття душевного комфорту.

С. Шабутин, С.Хміль, І.Шабутіна вважають, що музикотерапія: впливає на рецептори шкіри; активізує функції нервової системи; зменшує больовий поріг; регулює виділення гормонів, що знижує стрес; впливає на серцевий ритм і пульс; може підвищувати і знижувати кров'яний тиск; знижує м'язову напругу і покращує координацію рухів; нівелює неприємні відчуття, впливає на температуру тіла; впливає на травлення; впливає на енергоінформаційний потенціал організму; може поліпшити пам'ять і здатність до навчання; стимулює внутрішньоутробний розвиток плода.

Західні вчені, провівши численні дослідження і експерименти, прийшли до переконання: деякі мелодії володіють сильним терапевтичним ефектом. Духовна, релігійна музика відновлює душевну рівновагу, дарує відчуття спокою. Якщо порівнювати музику з ліками, то релігійна музика – анальгетик у світі звуків, вона полегшує біль. Спів веселих пісень допомагає при серцевих недугах, сприяє довголіттю. Але найбільший ефект на людину надають мелодії Моцарта. Цей музичний феномен, до кінця ще не пояснений, так і назвали – "ефект Моцарта".

Враховуючи, що музика може знімати втому і заряджати людину енергією, позитивно впливати на системи кровообігу та дихання. Розрізняють пасивну та активну музикотерапію. Для кожного конкретного студента потрібно добирати індивідуальні мелодії. Існують мелодії – цілители, мелодії – подразники.

Певні ноти впливають на певні органи: звукова частота, що відповідає ноті до, впливає переважно на функції шлунка та підшлункової залози; ре – на жовчний міхур і печінку; ми – на органи зору і слуху; фа – на сечостатеву систему; сі – на функції серця; ля – легені та нирки; сі – на функцію енергообміну, зігріваючи тіло.

Низькі звуки резонують більше з нижньою частиною тіла, високі – з верхньою (головою).

Музикотерапевти відзначають, що для кожного конкретного пацієнта треба підбирати індивідуальні мелодії, але існують універсальні "мелодії -цілители" для певного психічного стану чи захворювання.

Вчені стверджують, що спів може лікувати хвороби. У стародавньому Єгипті співом хору лікували безсоння. Сьогодні фахівці радять батькам, діти яких страждають на заїкання, віддати їх на хор. Хоровий спів також допомагає тим, хто не вимовляє певні звуки. Загалом спів нормалізує фізичний стан людини. Під час цього процесу активно задіяний весь організм – активно б'ється серце, дихають легені, виконуються рухові функції. Після 5-10 хвилин власного співу покращується настрій, підвищується активність.

Безпосереднє «живе» колективне виконання або слухання фольклорних творів сприяє творчому натхненню, породжує емоції, радість творчості, підсилює переживання, думки, має лікувальні властивості. Тому що краса мелодики українських народних пісень злилася з життям. У них звучить жива, сповнена барв та істини, яскрава народна історія, яку ми відчуваємо всім серцем.

Історична цінність давнього язичницького фольклору полягає в тому, що він є глибинним кодом, що несе інформацію від верхнього палеоліту (40 тис. років до н. е. – час виникнення первісного мистецтва), через усі подальші епохи аж до наших днів. У його глибинах у вигляді логічних і виразових структур живе пам'ять про усі минулі епохи. В кожній народній мелодії можна аналітичним шляхом за допомогою

спеціальних прийомів і досліджень виявити релікти фольклору минулих епох, на які накладалися пізніші здобутки. А ми знаємо, що дата виникнення обрядового фольклору – епоха пізнього неоліту 4-3 тис. р. до н. е. Архаїчний шар фольклору не зник: він законсервувався разом з патріархальним побутом і язичницькими уявленнями, і становить зараз найціннішу частину обрядової музики, що дійшла до нашого часу. Фольклорні твори містять величезну культурно-історичну інформацію, а також здатні впливати на почуття людини емоційно.

При слуханні та виконанні фольклорних творів перед студентами у всій історичній конкретиці постають гуманістична природа народної музичної творчості, морально-естетичні ідеали в жанровій інтонаційності музичного фольклору, естетична своєрідність стильових закономірностей музично-фольклорних традицій, особливий склад мислення українського народу.

Виконання традиційного фольклору передбачає спілкування з досвідом сотень поколінь українського народу, який міститься в інтонаціях, наспівах, ритмоструктурах. Синкретичний характер творів музичного фольклору сприяє активізації та розвитку мислення студентів. Опанування жанрами гуртового народного виконавства також необхідно студентам для використання музикотерапії в майбутній професійній діяльності, щоб проводити оздоровлення людини засобами фольклору.

На думку Л.М. Балакланової, художнього керівника народного фольклорного ансамблю «Жива вода», фольклор має надзвичайно важливі цілющі властивості. При слуханні та виконанні фольклорних творів перед студентами у всій історичній конкретиці постають гуманістична природа народної музичної творчості, особливий склад мислення українського народу.

У репертуарі колективу «Жива вода» сконцентровано найкращі зразки фольклорної спадщини українців різних регіонів – Полтавщини, Слобожанщини, Житомирщини, Чернігівщини, Київщини, Рівненщини, Черкащини, Сумщини.

Опанування жанрами гуртового народного виконавства необхідно студентам для використання музикотерапії в майбутній професійній діяльності, щоб проводити оздоровлення людини засобами фольклору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жавініна О. Музичне виховання: пошуки і знахідки / О.Жавініна, Л.Зац /// Мистецтво в школі. – 2003. – № 5.
2. Шанских Г. Музика як засіб корекційної роботи / Г.Шанских // Мистецтво в школі. – 2003. – № 5.
3. Яковенко Т.Є. Музика і здоров'я людини: Фестиваль педагогічних ідей "Відкритий урок" / Т.Є.Яковенко. – М.: Перше вересня, Чисті ставки, – 2004.

УДК 378:37.011.31–051:792.054

Лідія Лимаренко
(Херсон, Україна)

СЦЕНОГРАФІЯ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ЦІЛІСНОГО ОБРАЗУ ВИСТАВИ СТУДЕНТСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті обґрунтовується сценографія як необхідна складова цілісного образу вистави студентського театру. Аналізуються можливості театрального колективу вищого навчального закладу у вирішенні просторового рішення вистави. Доводиться, що створення цілісного образу театрального дійства – результат індивідуальної і колективної художньо-творчої діяльності всіх учасників студентського театру.

Ключові слова: студентський театр, сценографія, художня форма, цілісний образ вистави.

The article views scenography as a necessary detail of a holistic image of the

performance of a student theatre. Any opportunities of the theatre troupe of a high school are analysed in order to solve room problems of the performance. It's proved that creating a holistic image of a theatre representation is a result of individual and collective artistic activity of all members of student theatre.

Key words: *student theatre, scenography, art form, holistic image of the performance.*

Дослідження теоретичного й практичного аспектів діяльності студентського театру в системі професійної підготовки майбутніх педагогів сформувало низку мистецько-педагогічних позицій, що дозволило констатувати факт значущості впливу досліджуваного явища на підвищення компетентності фахівців педагогічного профілю.

Студентські театри беруть активну участь у загальноуніверситетських, міських та обласних святах, у концертних програмах, театралізованих вітаннях учасників наукових конференцій, проводить профорієнтаційну роботу в міських і сільських школах, граючи свої вистави для школярів – майбутніх абітурієнтів університетів. Театральні колективи репрезентують студентську творчість на всеукраїнських і міжнародних фестивалях театрального мистецтва. В їхньому репертуарі – краща українська та світова класика, сучасна драматургія. Студентські постановки вражають своєю яскравістю, своєрідним баченням загальновідомих творів, креативним підходом до сценічного втілення драматургії. Студенти, які у повсякденному житті конспектують лекції, відповідають на семінарських заняттях, на сцені перевтілюються, створюють не лише правдиві художні образи персонажів, а й знаходять зорове сценографічне рішення театрального дійства, чим дарують яскраві враження глядачам, які переживають справжні естетичні емоції, бажання займатися мистецтвом театру, щоб бути схожими на тих, хто майстерно грає на сцені та знаходить влучні сценічні метафори, цілісну художню образність вистави.

Зауважимо, що питання теорії сценографії, її технічні можливості у створенні художнього образу вистави розглядаються у працях теоретиків і практиків (В. В. Базанов, Т. І. Бачеліс, В. Й. Березкін, Д. Д. Лідер), які пов'язані з діяльністю професійних театрів. Однак, щодо розробленості проблеми сценографії вистав студентських театрів, то вона не отримала у сучасній фаховій літературі належного висвітлення. Тому **метою статті** є обґрунтування сценографії як необхідної складової цілісного образу вистави студентського театру.

На основі аналізу діяльності таких студентських театрів як: навчальний народний театр „Студі-Арт“ Херсонського державного університету (м. Херсон); загальноуніверситетський театр читців „Есперанто“ Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (м. Харків); театр „Борисфен“ Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ); театр „Вавилон“ Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ); молодіжний драматичний театр Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (м. Суми); загальноуніверситетський народний театр „Резонанс“ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (м. Кіровоград); молодіжний драматичний театр „Такі-да“ Державного закладу „Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського“ (м. Одеса); інтерактивний студентський театр „Театр життя“ Житомирського державного університету імені Івана Франка (м. Житомир); театр драми і комедії Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань) було визначено особливості організації простору художньо-творчої діяльності студентського театру в системі професійної підготовки майбутніх педагогів, а саме:

1) студентський театр як форма роботи зі студентами створює особливе художньо-творче середовище, в якому провідне місце займає рефлексивна дія, яка забезпечує успішність розвитку професійних та особистісних якостей, а також

психічних процесів та властивостей, таких як емоції, увага, уява, діалогічність;

2) ресурсним аспектом діяльності студентського театру є можливості колективної художньої творчості на всіх етапах створення вистави та систематична робота з емоційного розвитку учасників і глядачів сценічної дії.

Досліджуючи специфіку діяльності студентських театрів ВНЗ України, ми переконалися, що фактично учасники театральних колективів отримують додаткову спеціалізацію, що стосується саме театального мистецтва. Діяльність у студентському театрі забезпечує майбутніх педагогів знаннями про цінності в галузі світового та українського мистецтва, зокрема класичної і сучасної драматургії; розвиває у фахівців почуття прекрасного, здатність розуміти й цінувати твори мистецтва, закладає основи естетичної культури особистості; сприяє розвитку, саморозвитку і самореалізації студентства в художній творчості, практичному застосуванню різних театральних форм дії та видів діалогічної взаємодії не лише між акторами й глядачами, а також у освітній практиці майбутнього педагога, а саме у створенні цілісного образу уроку (за І. А. Зязюном), де неможливо обійтися без певних знань науки про просторову образність вистави – сценографію.

Слід підкреслити, що нині існують різні тлумачення терміна „сценографія“. У словниковому довіднику „Дизайн“ зазначається, що „Сценографія (від лат. scena і грец. γραφο – пишу) – мистецтво художнього оформлення й організації простору театральної вистави, телевізійного дійства, телешоу, художнього фільму, що включає в себе художнє оформлення, декорації, освітлення, реквізит і костюми“ [3, с. 341]. Крістофер Бальме обґрунтовує сценографію як „...сценічні декорації, освітлювання і костюмування. Навіть якщо сьогодні ці елементи на практиці створюють різні митці і кожна ділянка має самостійну дослідницьку традицію, вони всі разом роблять внесок у загальне візуальне враження від вистави“ [2, с. 225]. У „Театрально-драматичному словнику ХХ століття“ під редакцією А. Г. Баканурського термін „сценографія“ визначається як „...мистецтво оформлення сцени. У вузькому розумінні під сценографією слід розуміти діяльність художника-постановника спектаклю; у широкому – роботу всіх, хто створює просторово-зоровий образ (речовинне середовище) театральної постановки: сценографа, художника по костюмах, бутафора, мебельників, фахівців з освітлення, гриму та ін. У спектаклі сценографія виконує три головні функції: ігрову, персонажну і ту, що позначає місце дії. Ігрова функція реалізується у перетворенні зовнішнього вигляду актора за допомогою костюма, гриму, маски, сприяючи зображенню ним дійової особи певного віку, фізичної кондиції, відтворенню етнічних особливостей персонажа. Персонажна роль сценографії передбачає включення її у спектакль як самостійно значимого матеріально-речовинного елемента. Функція ж позначення місця полягає в організації простору спектаклю“ [1, с. 230]. Відомий український сценограф Д. Д. Лідер розуміє сценографію як „...спосіб композиційного мислення, властивого розумній істоті; як спосіб засвоєння і перетворення світу [5, с. 12]; як саму сутність дії“ [5, с. 13].

Загалом, у професійних театрах художники-постановники вважають, що „сценографія, яку раніше називали театральньо-декораційним мистецтвом, не є самостійним видом художньої творчості. Це явище не тільки образотворчого мистецтва, а й театру, невід’ємна складова вистави, частина сценічного дійства. Однак вона відіграє значну роль у естетичному впливі, спрямованому на глядача, й недооцінювати її не варто“ [6, с. 11].

У професійних театрах робота над режисерським задумом вистави відбувається у тісній співпраці режисера і художника-сценографа. До їх послуг складна технологія театру, апаратура сцени, всі засоби і види мистецтва: живопис, архітектура, музика, танець тощо. Щодо студентського театру, то навпаки – відсутність перерахованих послуг.

Для учасників студентського театру сценографія – це, перш за все, художньо-

творча дія, що відбувається у розвитку, вічній динаміці й тому для влучного просторового вирішення, для створення художньої форми вистави необхідним є глибоке розуміння проблематики мистецького твору, енергетичний заряд пошуку, гостре відчуття сучасності, свіжість і креативність ідей, колективна співпраця, злагодженість і взаєморозуміння, що забезпечує очікуваний результат – довіру глядачів до поєднання вигаданого і реального, до міри обраної умовності, до пластичної мови та стилю гри акторів. Художня творчість молоді починається з колективного образно-художнього задуму майбутньої вистави, який переводиться на мову простору. Зазвичай, можливості сценографії та декораційного оформлення у театральних колективах ВНЗ недостатні в силу матеріальних проблем, але саме це дозволяє студентам відшукати несподівані, новаторські сценографічні втілення драматичних творів, що не потребують великих матеріальних витрат. Студенти все більше використовують різноманітні фактури недорогих за вартістю матеріалів (мотузки, канати, роґожі, полотно, папір, картон тощо).

Наприклад, основним сценографічним матеріалом для студентського театру „Студі-Арт“ під час постановки вистави „Ніч на полонині“ за мотивами драматичної поеми Олександра Олеся („останнім акордом філософської драми ХХ століття“ [7, с. 313) були канатні конструкції, форма яких символізувала не лише ліс, а й долі людей, що тісно переплітаються. Така художня форма, завдяки світловим і звуковим спецефектам, перетворювалася на живий, динамічний, незвичайно фантастичний ліс, передавала неповторну красу природи України та її людей, відбивала своє відношення до дійових осіб вистави, передавала їхні почуття, хвилювання, настрої, душевну драму головного героя Івана, котрий уві сні нехтує народними моральними настановами. Все це давало сильний емоційний поштовх глядацькій аудиторії, яка добре відчувала, що не можна побудувати власне щастя на горі іншої людини. Завдяки знайденій художній формі, її єдності зі змістом філософсько-поетична драматургія О. Олеся сприймалася доступно, переконливо. Органічна взаємодія сценографічного, музично-звукового й пластичного рішення твору „Ніч на полонині“, глибоке розуміння його змісту, сума засобів впливу на глядачів, об'єднаних мистецтвом, а також як індивідуальним так і колективним задумом учасників студентського театру створили цілісний образ вистави, яка на Міжнародному театральному фестивалі „Південні маски“ отримала Гран-прі – Золоту маску.

Отже, створення цілісного образу вистави – результат індивідуальної і колективної художньо-творчої діяльності всіх учасників театру. Цій роботі ми приділяємо значну увагу, адже урок у школі – також цілісний образ. Між цими двома поняттями існує безпосередній взаємозв'язок як педагогічний, так і мистецький. На цьому аспекті акцентує увагу академік І. А. Зязюн: „Цілісний образ педагогічної дії включає вироблені вчителем на основі науки і практичного досвіду уявлення про дитину, про її здібності, про те, якими повинні бути: урок, знання учня, дух школи, колеги, нарешті, він сам, як учитель. Це цілісний, багатогранний та дуже індивідуальний (до ексклюзиву) образ і ріднить педагогічну дію з творчістю, з мистецтвом“ [4, с. 4]. На нашу думку, якщо студент опанує складну постановочну роботу в створенні ролі, сценографії – складової цілісного образу вистави, у яких він себе реалізує, то майбутній педагог зуміє вибудувати й цілісний образ свого уроку. Тому що, плануючи задум уроку і створюючи його, учитель у своїй художній ролі як сценарист уроку, є драматургом; як організатор-постановник – виконує роль художника, музиканта, режисера; як викладач – перебуває у ролі артиста. Учитель як сценарист, як організатор-постановник свого уроку має відповісти самому собі на велику кількість складних запитань для того, щоб привести у відповідність художню форму і зміст уроку.

Переконані, що діяльність студентів у театральному колективі – це ефективний шлях розвитку творчої особистості майбутніх педагогів. Активна участь у постановці

різноманітних форм художньої творчості спонукає студентську молодь до переоцінки власних художньо-педагогічних здібностей, розвиває естетичне ставлення до культурних надбань, традицій і спрямовує на постійний розвиток і саморозвиток. Саме в студентському театрі як дієвому компоненті професійної підготовки фахівців, майбутні педагоги реалізують набутий естетичний досвід у різних сценічних формах багаторівневої художньо-педагогічної комунікації (етюдах, драматичних монологах, діалогах, інсценізаціях, виставі). Уміння створювати цілісний образ вистави є яскравим результатом набутого естетичного досвіду учасником студентського театру, його реалізацією в якісно нову художню форму. У художніх образах персонажів, створених студентами, відбивається їх індивідуальна неповторність, а в цілісному образі вистави через комунікативну взаємодію видів мистецтв, у процесі художньо-творчої діяльності – колективна естетична неповторність театральних форм діяльності-дії студентського театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баканурський А. Г. *Театрально-драматичний словник ХХ століття* / А. Г. Баканурський, В. В. Корнієнко. – Київ : Знання України, 2009. – 504 с.
2. Бальме Крістофер. *Вступ до театрознавства* / Крістофер Бальме. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – 269 с.
3. *Дизайн: Словник-довідник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України; За ред. М. І. Яковлєва; Упоряд. : Ю. О. Іванченко, О. І. Ваєрик, О. Г. Бросаліна та ін. ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін. – К. : Фенікс, 2010. – 384 с.*
4. Зязюн І. А. *Екзистенціальні особливості педагогічної дії* / Іван Андрійович Зязюн // *Вісник Черкаського університету. Серія : Пед. науки / Черкаський нац. ун-т імені Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2012. – Вип. 1. (214). – С. 3–6.*
5. *Лидер Даниил : Человек и его пространство / Из воскресных бесед с Даниилом Даниловичем Лидером, записанных в его белой мастерской в 1994–1999 годах Александром Клековкиным / Ін-т проблем совр. искусства НАИ Украины. – К., „Арт Економи“, 2012. – 88 с.*
6. *Образотворче мистецтво / Національна спілка художників України. – Київ, 2011. – Ч. 3–4. – 160 с.*
7. *Олесь Олександр. Вибране : для серед. та ст. шк. віку / Упорядкув. текстів, підготов. прим. та навч.-метод. матеріалів Т. С. Бакіної. – К. : Школа, 2002. – 352 с. : іл. – (Шкільна хрестоматія).*

УДК 7.012.23

*Наталія Дядюх-Богатько
(Львів, Україна)*

П'ЯТЬ ПРАВИЛ У ДИЗАЙНІ: ВІД ПРАКТИКА СТУДЕНТАМ

П'ять моментів, які повинен «тримати в голові» кожний дизайнер при створенні дизайн-проекту і розкривають особливості «далекі» від «творчого польоту». 1) Велика різниця між проектом і можливим втіленням. 2) Інновації у виленні, новітні матеріали, тенденції. 3) Залишки на складі, якщо про них не пам'ятати, то можете віддати їх на благодійність. 4) Відповідальність: ви працюєте над проектом у якому несете відповідальність за всі процеси. 5) Калькуляція: розумний і оптимальний кошторис дизайн проекту – це запорука вашого успіху.

Ключові слова: *дизайн, проект, творчий, практика, досвід.*

Five things that should «keep in mind» every designer to create a design project and reveal the features of the "distant" from the "creative eye". 1) The big difference between a project and a possible incarnation. 2) Innovation in viilenni, the latest materials, trends. 3) The remains of the warehouse, if they are not to remember, you can give them to charity. 4)

Responsibility: You are working on a project in which you are responsible for all the processes. 5) Calculation: smart and optimal design of the project cost estimate - is the key to your success.

Tags: design, project, creativity, practice, experience.

Метою моєї статті є поділитись практичним досвідом, що викладені у п'яти правилах Наталки Дядюх: велика різниця, інновації, залишки, відповідальність та калькуляція – зі студентами, які обрали дизайнерський фах, про які мені ніхто не розповідав, коли я вчилась. Студентам часто знається, що їх вчать зовсім не того, що їм потрібно. Життя воно десь там за межами, а тут на парах нудно... Ті, у кого виникають подібні думки рекомендую перечитати нарис для студентів, чому вони мають іти на пари, якщо є вибір **Назара Козака** [1].

З аналізом останніх досліджень і публікацій з проблеми чого потрібно навчати студентів, найбільш вагомими вважаю тези із форуму сесії Всесвітнього економічного форуму в Давосі у січні 2016. У статті «Майбутнє освіти: уроки невизначеності» модератор, журналіст і ведуча швейцарського телебачення SRF **Сюзан Вилле** розпочинає зі слів Альберта Ейнштейна: «Освіта – все, що залишається після того, як забувається все вивчене в школі». Учасниками дискусії були **Йоханн Шнайдер-Амманн** – президент Швейцарії; **Анжела Хоббс** – професор філософії Шеффілдського університету; **Джиммі Вейлз** – один з творців Вікіпедії, засновник і почесний голова опікунської ради Фонду Вікімедія; **Гордон Браун** – экс-прем'єр-міністр Великобританії та **Алан Дехейз** – виконавчий директор, Adecco Group [2].

Із вітчизняних публікацій рекомендую ознайомитись статтею **Світлани Хутки**, яка викладає у Оксфорді, і пише «у мене ВЗАГАЛІ не стояло питання як мотивувати студентів учитись. Але дуже важливо мати максимально привабливий і варіативний курс, з якого вони зможуть отримати унікальну інформацію. І тоді навіть якщо до вас записався один студент – курс відбудеться. Далі є десь 2-3 тижні, коли учасники визначаються, чи вони лишаються на курсі, чи йдуть з нього. Читають багато. І обмеження в сторінках, в принципі, офіційного немає. Кожний викладач сам вирішує, що робитиме: 1-2 роботи і трохи читання, чи купа текстів і ще групова робота...» [3]. Більший вплив на мою публікацію, ніж наукові монографії, мало коло людей, з якими мене звела доля і які навчили мене того, про що мовчать у ВИШах. Згадаю лише трьох. Це **Єжи Онух**, у співпраці з ним я вперше повірила, що розпорядники фондів це є не заангажовані люди, у яких все куплено наперед. Це **Олесь Дзиндра**, з яким я пізнавала особливості спілкування із замовниками. І це **Орест Шийко** з яким довелось мені пізнавати тонкощі маркетингових таємниць. Люди, які навколо нас – навчають більше, ніж останні наукові дослідження (бо за їх публікацію, ще треба заплатити).

Актуальність. Індоктринація дизайну. Не можливо розповісти все при викладі навчального матеріалу, особливо важко зрозуміти, що потрібно студенту, якщо він мовчить і ще нічого не знає. Розвиток технологій іде з турбулентною швидкістю, і це збільшує прірву між тим, що віддавна викладає покоління професорів і чого хоче майбутній роботодавець.

Виклад матеріалу. Якщо художники більшість творів малюють у творчому пориві коли рука з пензлем це не наче продовження мелодії душі, то у дизайні все складніше. Тут шлях від ідеї і творчого задуму митця пролягає крізь складний процес технологічного втілення: від креслення чи комп'ютерного проекту до розкрою матеріалів та можливих колірних похибок при втіленні. Ці два шляхи творення є абсолютно різними і вимагають від їх творців різних підходів, навиків, знань.

Дизайнер при творчому проектуванні мусить «тримати у голові» певні правила та винятки. Ми визначили п'ять правил, які на наш погляд (як практика) є надзвичайно важливими окрім базових знань основ композиції т.п., що дають вищі навчальні заклади (як студент у минулому та теоретик у сьогоденні) і про які ми дізнаємось

ставши на граблі реалізації у практику своїх проєктів. Правила та винятки!

1. Велика різниця! Уявити і пояснити наперед можливу різницю між проєктом роботи і його втіленням. Якщо замовнику подобається оця фантастична червона сукня, то це означає для вас, зазвичай, довге і дуже делікатне пояснення клієнтці, що її фігура далека від ідеалу, спорт-зал сильно скучає за нею, можливо, але за умови багатьох композиційних та інших відволікаючих моментів, що плавно перетворює ваш твір на абсолютно нову сукню, що буде бездоганною, для конкретної пані.

Теж саме з інтер'єрами красива картинка не факт вдалої реалізації. Є величезна кількість факторів, що варто пояснити клієнту: різниця кліматичних умов (ця картинка зі журналу це середземноморський тип житла, вона не буде пасувати до наших зятяжних дощів, похмурих міжсезонних днів, бо ті на картинці прагнуть тіні і трохи вологості з басейну, а у нас її з неба забагато...)

Поліграфія. Один студент відповідаючи на запитання, чому така велика різниця між ілюстраціями на проєкті (вручну намальованими) і вже поліграфічним виробом, відповів «бо то фотошоп». Фотошоп ні в чому не винний, він лише інструмент. Інші юні дизайнери доводять, що растрове зерно при широкому формі це «вади друку». Любі мої, це лише «вади знань». Знання різниці кольороподачі на моніторі і особливості практичного втілення дуже часто можуть нести жмут несподіванок. Тому дуже важливо уявляти і попереджувати про ці моменти. Лише на дипломі вам можна поправити проєкт під те, що вийшло. Замовників це злить.

Існують винятки. Великої різниці у дизайнерському проєкті і його реалізації звичайно може і не бути. Але таке співпадіння на ранньому творчому етапі дизайнерів є вже винятком, ніж правилом. Досягнути цього вдається з досвідом, з часом - практично, усім.

2. Інновації! Успішний креативний дизайнер повинен «тримати у голові» складну кухню наявності матеріалів на ринку. Бо гіперактивні процеси гонитви за сучасними тенденціями спричинили до того, що колекції базових матеріалів: тканин, пластиків, шпону і т.п. змінюються в середньому два рази на рік.

Небезпека використання лише інновацій полягає по-перше, у завищеному кінцевому кошторисі (бо те, що супер-модно і шойно з'явилося на ринку – то так і коштує). По-друге, не факт, що шойно запропонований на ринок матеріал витримає перевірку часом, особливо якщо це стосується проєктування середовища – вплив від УФ променів, перепаду температур, про це ви дізнаєтесь за рік-два від розлючених замовників: заплатили за штучний камінь, стільниця 3 м і на сонці вона розтиснула величезну вітрину. Вина дизайнера, бо він не врахував коефіцієнт розширення матеріалу від перепаду зовнішніх температур. А чи знаєте ви, що певні тверді матеріали досить тверді та гнучкі, на морозі при мінус 15⁰С стають крихкими навіть від легкого дотику? Тому обережніше з тим про, що ви не багато знаєте, використовуйте інновації дозовано.

3. Залишки! Пам'ятати, що з матеріалів є на залишку з попередніх разів. Іноді в процесі роботи вам просто необхідно зробити зміну певних частин (не той колір-тон, не та фактура, не той ефект на який ви сподівались). Добре якщо зміна не з вини дизайнера, тоді у вас є шанс, що за неї заплатить хтось інший. Але навіть при такому варіанті, з кількістю виконаних і реалізованих проєктів залишки накопичуються, і якщо їх не залучати при проєктуванні наступних то тоді ваша творча майстерня має всі шанси поступово перетворитися на склад.

Винятком при використанні залишків є орієнтація виключно на залишки. Вважайте, щоб при перегляді ваших робіт не виникло небезпечне враження що всі роботи ви робите з одного рулону. Чи це те саме, що вже було тільки трохи по іншому складено. Залишки потрібно дозовано «підмішувати» до наступних проєктів, а не робити їх основою

4. Відповідальність! Тримати руку на пульсі, бути активним учасником, часом

наполегливим контролером всього процесу, починаючи від закупівлі гудзиків чи цвяшків (можливо немає того кольору чи форми), до фінальної здачі реалізованого арт-об'єкту.

Де кому з опонентів, може видатись що дизайнери – це просто, бо віддав ескіз і його друкують, шують, клеять, тешуть... Проте так скажуть тільки не обізнані. Бо на абсолютно будь-якому етапі реалізації мистецького проекту його можна «запороти». Ну я, приміром, одного разу попросила придбати лист матеріалу вказавши колір і його номер – Просто? Виявилось, чоловік до якого я звернулась з проханням має зорову ваду – дальтонізм (це колірна сліпота, спадкова, рідше набута особливість зору людини та приматів, що виражається в нездатності розрізняти один або декілька кольорів. [4]), а продавець у магазині люб'язно дозволила йому взяти лист зі стелажа самостійно, а підписаних номерів з означенням кольору – не було...

Варто також зауважити, що колірна сліпота не означає неможливість бути художником, він просто не буде живописцем. У нас (на кафедрі книжкової графіки та дизайну друкованої продукції, УАД) вже випустились студенти зі подібними особливостями. І дуже складно на професійному і навіть на побутовому рівні помітити у студента дальтонізм. У таких добре розвинуте світло-тонове відчуття композицій, вони прекрасно володіють комп'ютерними програмами, а те, що їх живопис більше нагадує гризаль з одним кольоровим акцентом – лише додає особливого шарму та авторського почерку. Дизайнери, графіки можуть бути з особливостями вад зору прекрасними.

Тому, чим з більшою кількістю виконавців має справу дизайнер, тим складнішою і більш ризикованою є реалізація проекту. У людському факторі дизайнери-модельєри залежні від конструкторів, швачок і моделей, хоча останнім може й видатись що їх експлуатують... А виконувати все самостійно можуть лише дизайнери початківці.

У дизайнерів, що працюють з кінцевим поліграфічним продуктом – початковий етап може бути «без хмарним», проте фініш – кольороподіл, попадання «в пантон», граматура паперу, обріз формату – моменти які можуть зіпсувати не лише настрої автору, а й його ім'я (бо відповідь на запитання «Хто ж так робить? – є на кожній останній сторінці тиражу) та ймовірно цього замовника наступного разу у вас не буде. Рекомендація від практика: при можливості, робіть «пробники», тобто пробні екземпляри.

Проектування у просторі – все ті ж проблеми. Я була свідком «розбору польотів», коли робочі за один день умудрились перекрити морилкою дві стіни будинку із кругляку, три рази - логіка робочих, щоб добре взялося!!! Шок замовника і дизайнерів: замість легкого тону етно-хати, чорні стіни як у хатки баби Яги. Крик замовника (бо морилки треба ще!!!) і ступор дизайнера як вийти з такого експромт-ефекту...

У спостереженні все ж таки також є винятки. Ви дизайнер, в першу чергу творча особистість, тому не можете і не повинні абсолютно за все-все відповідати. Ваш обов'язок при передачі дизайн-проекту перевірити чи вірного результату ви очікуєте. Чи швачка (тесля, маляр, принтер) можуть видати кінцевий продукт таким як вам потрібно? Ви як дизайнер повинні довіряти частину реалізації (бо інакше забудете про творчість) але обов'язково перевірити ваш продукт при отриманні від підрядчика (а вони люблять вам його віддати вже красиво запакованим, а ви лише розрахуйтеся). То ж винятком у спостереженні є 1) найняти особу яка це буде робити змість вас: майстер у швейному цеху, що замість вас буде все контролювати, прораб, що буде гаркати на недолугих «роботяг», менеджера по реалізації 2) створити співпрацю з колективом професіоналів яким ви довіряєте (Знаєте як це важко? - то, мабуть, ви вже практик).

5. Калькуляція. Важливість об'єктивного кошторису непотрібно обговорювати. Якщо ви митець початківець, то за кожну свою похибку кошторисі будете нести відповідальність. Якщо ви не врахували всі фактори ринку (змінний курс

валют) чи вагаєтесь до останнього з певними елементами (а їх вже не має, а дет-лайн цього тижня), то та ноша відповідальності може боляче бити вас по власних кишнях, доки не навчить бути ощадливими. У випадку якщо ви плануєте кошторис із великим фінансовим запасом, то інші небезпеки: 1) ви будете не конкуренто спроможні на ринку (бо на цей самий кінцевий виріб хтось витратить меншу кількість матеріалів); 2) матеріали куплені «із запасом», навіть оплачені спійманим замовником, поступово перетворять ваш творчий простір на склад.

Кошторис!!! – розумний і оптимальний – це запорука вашого успіху.

Висновки. Невдалість дизайнерського проекту може впливати навіть з акцентування лише одного з вищеперелічених пунктів: інноваційних матеріалів, ощадливість у залишках, мінімальна калькуляція, абсолютно все контролювати. Проте найвагомим фактом вашої успішності, як дизайнера буде кількість зреалізованих вами проектів. Саме кількість у минулому, що вказуватиме на ваш досвід, кількість вже випробуваних на комусь помилок...

Вчитись ніколи не пізно. Без бази знань фундаментальних дисциплін, що дають мистецькі ВИШІ також неможливо. Бо найбільше здивувань у митців-дизайнерів як раз виникає коли вони вже «влізли» у бізнес кухню, що їхніми конкурентами є люди із набором бізнес-технічних знань з інституту, про з абсолютно відсутньою мистецькою базою. Бо для таких «псевдо-дизайнерів» достатньо є зайти на сайт Пантон і вибрати колір, що модний цього сезону, підтверджуючи цим і свою правоту.

Якщо ви обрали фах дизайнера – не засмучуйтесь, що не знаєте всього! Ваша кретивність буде вам завжди в пригоді, просто не зупиняйтеся у відкритті нових горизонтів!

ЛІТЕРАТУРА

1. Козак Н. *Нафіга їти на пари, якщо можна піти на пиво?* [електронний ресурс] // http://www.academia.edu/2622638/Нафіга_їти_на_пари_якщо_можна_піти_на_пиво_ – Львів, 2013.
2. *Будущее образования: уроки неопределенности: Тезисы сессии Всемирного экономического форума в Давосе* // [Електронний ресурс] <http://biz.liga.net/upskill/all/stati/3225018-budushchee-obrazovaniya-uroki-neopredelennosti.htm>. Дата доступу: 23.01.2016.
3. Хутка Світлана. *Світлана Хутка: як це – викладати у Стенфорді* // [Електронний ресурс] <http://osvita.ua/blogs/49525/>. Дата доступу: 22.01.2016.
4. *Дальтонізм* [електронний ресурс] // <https://uk.wikipedia.org/wiki/дальтонізм>. Режим доступу: 5.02.2016.

СЕКЦІЯ №2

ЕТНОДИЗАЙН: ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

*Володимир Федь
(Слов'янськ, Україна)*

ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ЕТНОДИЗАЙНУ

Сучасна наука відходить від техноцентристського тлумачення дизайну до його визначення в просторі соціальних комунікацій в контексті візуального повороту, коли формується сучасна метамова, нова неопіктографія, що реалізує своєрідні комунікативні алгоритми невербальної комунікації. Етнодизайн вписується в коло сучасних комплексних дисциплін, які виникають на гранях міждисциплінарного

синтезу етнокультурології, дизайну, мистецтвознавства, естетики, філософії тощо. З іншого боку можна виділити цілу палітру диференційних технологій проектної діяльності в етнодизайні, архітектурі, рекламі, моді та власне кажучи мова може йти про проект як соціальну стратегію конструювання майбутнього, зокрема «еко-майбутнього». Врахування сучасної специфіки розвитку дизайну, що має етнонаціональні специфікації проектної діяльності та метапозиційне обрання міждисциплінарного синтезу виступають в основі методології етнодизайну та забезпечують привабливі перспективи його розвитку.

Естетична еволюція етнодизайну успішно реконструюється, починаючи зі стилю модерн, досвіду У. Морріса, Г. Земпера, гурту прерафаелітів, абрамцівського кола С. Мамонтова, Х. Ван де Вельде та ін. Теоретико-методологічні засади етнодизайну можуть тлумачитись досить широко: від образних трансформацій в авангардній поетиці до постмодерних імплікацій фрактального простору, генетичного алгоритму тощо. Горизонти психологічних та феноменологічних перспектив розвитку естетичного сприйняття у етнодизайні можуть доповнюватись аксіологічними розвідками М. Гартмана, Р. Інгардена, семіологічними студіями Ф. де Соссюра, Ч. Пірса, Дж. Ділі та ін. Отже, проблематика етнодизайну розкриває доволі широку панораму духовних пошуків у межах яких відбувається осмислення естетичної та культуротворчої діяльності в контексті рефлексивного синтезу та синтезу мистецтв.

У розкритті естетичних і культурологічних вимірів етнодизайну важливого значення набула творчість Н.В. Барна, зокрема її докторська дисертаційна робота з естетики «Естетична еволюція проектної діяльності в контексті художньої культури ХХ – ХХІ століть» [1]. Дизайн інтерпретується дослідником як єдність теоретичної рефлексії, сфера мистецьких адекватій, конструктивно-будівна діяльність, менеджмент та маркетинг. Така системна дефініція підтверджена авторськими розробками, результати яких апробовано у трьох монографіях. Імператив комунікативного осмислення етнодизайну є безсумнівним пріоритетом автора та, в цілому, позиціонується в роботі як «візуальна» домінанта проектної діяльності, що осмислено в численних статтях та окремих підрозділах монографічних досліджень.

Етнодизайн як напрямок сучасної науки спирається на синтез етнології, культурології, дизайну, мистецтвознавства, естетики та філософії як певної культурно-історичної цілісності. Естетична домінанта етнодизайну розкриває чуттєву проблематику сприйняття предметного середовища та моделювання надцінних станів реципієнта в проектному процесі. Дослідник повинен використовувати антропологічні, культурологічні, естетичні та психологічні знання задля інтегративного, полісистемного аналізу предмету дослідження етнодизайну.

Етнодизайн спирається на проектну діяльність як певну метацілість просторових видів мистецтв (декоративно-прикладного мистецтва, архітектури, дизайну, реклами, моди тощо). Теоретичні та практичні основи етнодизайну дістали методологічно завершене обґрунтування в працях Є.А. Антоновича, Ю.Л. Афанасьєва, Л.А. Корницької, А.А. Руденченка, О.В. Семенової та інших, підтверджені численними фактами з історії світової та європейської мистецько-проектної спадщини. У відповідності до результатів провідних досліджень різних сфер проектної діяльності можна виділити класичну, некласичну та постнекласичну парадигми проектного процесу.

Специфіка мовної архітектоніки етнодизайну полягає в її політермінологічності, коли поряд з філософсько-естетичною, культурологічною, мистецтвознавчою термінологією можуть використовуватись суто музикознавчі терміни, які можуть більш широко розкрити музикознавчий аспект етнодизайну. Саме музикознавча термінологія (у її зв'язках із філософсько-естетичною) може відіграти далеко не останню роль у створенні та аранжуванні самої атмосфери дослідження етнодизайну, витворенні його особливого континууму, без якого дослідження естетико-культурологічного аспекту

буде не повним, а можливо й втратить концептуальні риси. Специфіка викладення дисертаційного матеріалу Н.В. Барна має особливі авторські риси, до яких можна також зарахувати реалізований підхід, згідно з яким естетичний аналіз корелює з поетикою, опрацьованою в рамках Празького кола, особливо в дослідженнях Р. Якобсона. Методи дослідження в повній мірі відображають обрану стратегію естетичного аналізу дизайну як проектної цілісності.

Перший розділ «Теоретико-методологічні засади дослідження» присвячений аналізу історіографії проблеми, визначенню рефлексії в проектній діяльності в аксіологічному, феноменологічному, семіологічному та психологічному аспектах. Автор презентує естетичну еволюцію проектування в рамках антропологічного, лінгвосеміотичного та візуального поворотів, в яких послідовно прослідковується логіка зростання візуальної компоненти наукової рефлексії.

Другий розділ «Антропологічні виміри дизайну в культурі ХХ – ХХІ століть» присвячений визначенню комунікативної, екологічної, психологічної проблематики проектного процесу в архітектурі, дизайні, рекламі, моді. Автор відзначає, що образи, концепти, іміджи протягом розвитку в предметному середовищі змінювали свій контекстуальний зміст. Комунікативна реальність образних імплікацій реклами, дизайну, залежить від конкретних технологічних властивостей комунікації. Так, Дж. Гібсон підкреслює, що характеристики модальностей образу виникають на основі когнітивних карт або картосхем, які формуються в досвіді сприйняття. Досвід функціонування системи рецепцій акумулює етичний, естетичний, феноменологічний досвід єдності людини зі світом.

У третьому розділі «Стилетворчі настанови художньої культури ХХ-ХХІ століть» надається аналіз розвитку провідних стилів у культурі ХХ століття. Еклектика, модерн, авангард, постмодернізм презентуються як певні цілісні образи культури. Автор уникає одномірних схем ідеологізації культури, наголошує на амбівалентності тоталітаризму. «Людина тоталітарного соціуму досить дивна тотально-проективна, більше того тотально означена як дизайнер майбутнього. Втім вона є жертвою, занурена в ніщо. І саме екзистенціалізм стає актуальним в нонконформізмі як філософська доктрина опору в одній душі» [1, с. 262]. Так звана «людина майбутнього», в тоталітаризмі свідчить про той політичний авангард, якого так швидко позбулися. Сильові виміри постмодернізму розмивають проектний монізм авангарду як надцілісності соціуму в різних сферах його виявлення.

Четвертий розділ «Дизайн ХХ-ХХІ століть в контексті новітніх проектних технологій» присвячений визначенню постмодерністських технологій проектування. Автор лапідарно малює ключові формотворчі інтенції постмодерністської поетики в дизайні та архітектурі. На думку автора, «постмодерністи все повернули назад. Гарно декорований хлів або сарай – це той образ, який Роберт Вентурі вживлює в архітектуру. Роботи П. Ейзенмана, С. Хадід, Ф. Гері – це складні постмодерні об'єкти, де форма розчиняється в просторі. Ці форми до архітектури попередніх часів не мають ніякого відношення, хоча вони мають величезний естетичний вплив» [1, с. 314]. Отже, радикально трансформативний, розчинений простір має власну нелінійну поетику проектування. Цей естетичний контекст описано коректно без апологетики або нігілістичного упереджених аналітичних максим, що можна побачити в сучасних теоретиків.

Таким чином по-перше, естетичні та культурологічні виміри етнодизайну розкривають сферу синтезу чуттєвого та раціонального людини-в-культурі. Естетика доводить думку про те, що етнодизайн розкриває сферу «непотаємного сущого» (М. Гайдеггер), буття сучасної людини, центр якої тяжіє до чуттєвого від раціонального, а частка «етно» апелює до культуротворчості, адже етнодизайн як новий науковий напрямок і вид духовності розвивається в межах певної національної (етнічної) культури. За змістом етнодизайн наднаціональний, за формою –

національний і напевно прийде час, коли дослідники будуть звертатись до поняття етнодизайну (характеризуючи його українські ознаки, нехай і у їх поліетнічних імплікаціях) у меншій мірі, ніж до поняття «український національний дизайн», хоча воно і має ряд застережень. По-друге, розвідка Н.В. Барна розкриває перспективні, на наш погляд, шляхи дослідження етнодизайну в плані обґрунтування його теоретико-методологічних основ, антропологічних вимірів, стилетворчих «настанов», в контексті новітніх проектних технологій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барна Н. В. *Естетична еволюція проектної діяльності в контексті художньої культури XX – XXI століть: дис. ... доктора філос. наук : 09.00.08 «естетика» / Н. В. Барна. – К., 2016. – 406 с.*

Василь Гудак

(Івано-Франківськ, Україна)

ПЕРСПЕКТИВИ ЕТНОДИЗАЙНУ В РУСЛІ ДОСЯГНЕНЬ ВХУТЕМАСУ-ВХУТЕІНУ: ІСТОРИКО-ХУДОЖНІЙ АСПЕКТ

Експериментально-новаторське досягнення відомих російських художніх шкіл початку XX ст.: ВХУТЕМАСу, ВХУТЕІНу бажано використовувати для оновлення й подальшого розвитку навчально-методичного процесу мистецьких ВНЗ різного творчого спрямування.

Вартісність публікацій 60-х років XX ст. обумовлена появою термінів художнє проектування, конструювання, якими реабілітовувався західний дизайн задля вирішення назріваючої й актуальної естетизації машинно-промислового виробництва.

***Ключові слова:** вищі державні художньо-технічні майстерні, графіка, художник-конструктор Олександр Родченко, 1920 рр., композиція, етнодизайн-освіта.*

Experimental-innovative achievements of famous Russian artistic schools of the beginning of XX century: HATW (High artistic-technical workshop), HATI (High artistic-technical institute) should be used for renovation and further development of pedagogical-methodological process at artistic high schools of different creative directions.

The importance of publications of 60-th of XX century is caused by appearance of such terms as artistic designing, construction, which rehabilitate western design for solution of looming and actual esthetization of machinery-industrial production.

***Keywords:** high state artistic-technical workshops, graphic, artist-constructor Oleksandr Rodchenko, 1920-th, composition, design.*

Кожен час втілює в собі певний розвиток, а чи регрес в тих чи інших ділянках суспільної діяльності. Завжди одне неминує змінюється іншим. Однак фахівці різних професій, виявляючи себе у обраній сфері праці, все-таки стабільно працюють над її розвитком. І наріжним каменем у цьому процесі була, є і залишається освіта, зокрема в підготовці митців особливо декоративно-прикладного мистецтва. Сьогодні митців частіше іменують дизайнерами. А якщо вихідними позиціями такого дизайну є суто народне мистецтво й творчість, то цілком логічно така сфера мистецької діяльності зветься етнодизайном. Сьогоднішній дизайн багатий найрізноманітнішими розгалуженнями, його паростки в тій чи іншій первісній формі, можливо, існували в доісторичні часи. І напевно вже тоді побутував етнодизайн у вигляді народного мистецтва, творчості, які, таким чином, є його вихідними позиціями. Вони й сьогодні залишаються його стабільною «зарядкою», своєрідними «акумуляторами». Це ж стосується професійного мистецтва. Тобто сьогоднішній, так розрекламований і поширений дизайн, існував давним-давно.

Розвиток промислового виробництва став вбивчим конкурентом народного

мистецтва і творчості. Вже на початках невідворотніх господарчих процесів видатні діячі, зокрема архітектори, митці, бачили в народному мистецтві ті духовні цінності, які втрачались у машинному виробництві. Про це писали Г.Земпер, У. Морріс, закликаючи здобувати фах рукотворною працею в майстернях.

Сьогодні цікавим є ознайомлення з існуючими публікаціями 60-х рр. минулого століття, коли проблема дизайну, тобто промислового мистецтва, «стукала в двері», і з ідеологізованого погляду в тодішньому СРСР на противагу «буржуазного» дизайну необхідний розвиток промисловості ховали в терміни «художнє проектування», та «художнє конструювання». Автор вибрав із згаданих публікацій ті вартісні художньо-архітектурні позиції, які на його думку не втратили актуальності. Зокрема взято до уваги дослідження таких відомих вчених, митців і дослідників, якими є: Є. Антонович, Ю. Білодід, О. Боднар, Ю. Божко, І. Волкотруб, В. Даниленко, Т. Загоруйко, К. Кантор, Ю. Лебедев, В. Михайленко, О. Нестеренко, О. Поліщук, Є. Рагулін, В. Рунге, В. Сьомкін, Б. Тимків, А. Тиц, М. Туркус, С. Хан-Магомедов, П. Хілл, О. Хмельовський, П. Шпара, В. Шпівьчак, В. Шимків, С. Шумега, М. Яковлев та багато інших. Їхні різнопланові та різновекторні за проблематикою праці розвинули не лише здобутки видатних новаторських художньо-архітектурних шкіл початку ХХ ст., а й суттєво розвинули їх згідно вимог та потреб часу. Виходячи з цього, зазначимо, що в більш вузькому професійному плані метою даної праці є довести до відома як студентів, так і молодих викладачів мистецьких ВНЗ ті здобутки попередників, які повинні використовуватись для розвитку сучасної мистецької освіти. І тут на порядок денний виступає етнодизайн, який і сьогодні потребує подальшого розвитку, на жаль, навіть визнання як професії і то серед мистецтвознавців. Тут значну допомогу може надати засвоєння досвіду і здобутків видатних експериментально пошукових шкіл, починаючи з ХVII ст. і особливо німецького БАУХАУЗу (будівельний будинок – навчальний мистецько-архітектурний заклад), російських ВХУТЕМАСу (вищі художньо-технічні майстерні), ВХУТЕІНу (вищий художньо-технічний інститут), які успішно функціонували і залишили помітний новаторський архітектурно-художній слід в культурі і мистецтві і не лише європейського континенту.

Автор використовує значний літературний матеріал 60-70-х рр. минулого століття, коли йшлося про повну наукову реабілітацію тих шкіл. Здавалось би давній матеріал на переконання автора, не втратив актуальності, оскільки містить справжні розсипи цікавих ідей та міркувань про композицію, що може надати значну допомогу в справі вдосконалення навчально-методичного процесу в сьогоднішніх ВНЗ мистецького й архітектурного спрямування.

На початку ХХ ст. відповідно художньо-естетичних вимог і потреб часу назріла господарсько-промислова необхідність виробництва речей, предметів, творів та об'єктів широкого вжитку, що пізніше стало називатися дизайном.

Ще до виникнення (англійського) дизайну на просторах України, зокрема на Покутті, Гуцульщині, широкого розвитку набули народні художні ремесла та мистецтва, які чужинці в останні десятиліття причислили до дизайну. На переконання автора, кожен митець обов'язково є вправним ремісником, оскільки, крім техніки, володіє даром відчуття краси, а це зручність, практичність й необхідність у побуті та господарстві речей, предметів, творів, які творить майстер. Більше того, з огляду на глибокі історичні джерела розвитку ремесел, які стали мистецтвом, дивує велике відчуття пластично-композиційної впорядкованості, організованості всього всього, створеного майстрами. Окрім довершених вдосконалих форм речей та особливо їх оздоблення, що стало в центрі авторського дослідження, вони загалом виконані переважно завдяки використанню геометричних елементів, мас, об'ємів.

З літературних джерел цікавим є те, що «перші художні експерименти відомого російського митця широкого профілю Олександра Радченка свідчать про його чітку орієнтацію на взаємодію живопису з архітектурою та дизайном, що тоді народжувався.

Вже в 1915 р. він створює серію графічних композицій, всі лінії яких нанесені з використанням креслярських інструментів – лінійки, циркуля, рейсфедера (1, с.7). Тут слід згадати думку видатного японського художника Кацусіка Хокуся. Про те, що в основі всіх форм лежать геометричні фігури. Комбінуючи квадрат, коло, трикутник, шестикутник, Хокусай зображає весь оточуючий світ (2, с.49).

Стосовно творчого підходу О.Родченка до геометричних елементів, то очевидно слід зазначити, що в його уяві розрослись певні конструктивні механізми, які він втілював у кресленнях, мабуть маючи на увазі речі, предмети, а то й цілі архітектурні мотиви, споруди. Треба сказати, що таке геометризоване мислення й уподобання в творчості характерне митцям різних часів і епох і, очевидно, може мати продовження як сьогодні так і в майбутньому і особливо в декоративно-прикладному мистецтві. Під цим оглядом доречно згадати ще й вислови видатного французького митця Поля Сезанна, який зазначав, що все в природі будується за допомогою кулі, конуса, куба і т.д.

Добрим словом згадую свого консультанта з «Основ композиції» доц.кафедри художньої обробки дерева колишнього Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (далі ЛДПДМ, тепер Львівська національна академія мистецтв, далі ЛНАМ) М.В.Курилича, який справедливо зазначав, що геометричні елементи дають значно більше можливостей у вирішенні композиційних проблем, ніж природні елементи (3, с.62).

Після Жовтневого перевороту в Росії відбулась реорганізація приватних та державних структур, установ, організацій, а також всього господарсько-культурного комплексу суспільно-економічного життя. Стосовно підготовки митців, то в 1918 році там були організовані Вільні державні майстерні. В 1921 р. на основі майстерень створили ВХУТЕМАС, а в 1926 р. реорганізували його у ВХУТЕІН (4, с. 15.). Першими вільними державними художніми майстернями було названо колишнє Строганівське художнє промислове училище, реорганізацію якого очолив А.В.Лентулов (5, с. 33). Сюди було приєднане і Московське Училище живопису, скульптури і зодчества. З грудня 1918 р. вільні майстерні одержали відповідно назву «перші» і «другі». Характерно, що на відміну від інших шкіл, при відборі учнів тут не враховували ні соціальне походження ні вік, ні національність, ні навіть рівень освіти. «Це було єдине місце, куди приймали без свідоцтва про благонадійність», – згадував В.В.Маяковський, виключений за революційну діяльність із «Строганівки», але продовжував тут вчитись. (6, с.23).

У декоративному мистецтві 20-х рр., одним із яскравих представників якого був Олександр Родченко, йшла боротьба за утвердження функціональної краси простого предмету, виконаного вмілими технічно-озброєними руками. Спеціально виявлялась конструкція речі і підкреслювались властивості її матеріалу (7, с.23). Слід згадати, що

Родченко Олександр Михайлович (1891-1956) – російський дизайнер, графік, майстер фотомистецтва, художник театру і кіно, один із засновників конструктивізму, родоначальник дизайну, у 1920-30-х рр. викладав на дерево-металообробному факультетах ВХУТЕМАСу – ВХУТЕІНу, а в 1928 р. зосередив свою увагу на винахідництві.

У творчості О.Родченка процес аналітичного вивчення живопису завжди йшов паралельно з художнім осмисленням креслярської графіки. В 1915,1919-1920 роках він використовував циркуль і лінійку в експериментальних, графічних і живописних композиціях. В циклі гравюр-креслень 1921 року він ставив за мету побудувати лінії на закономірному математичному співвідношенні і в такий спосіб досягти точного обліку форм не на шкоду художності. Таким чином, уява Родченка про лінію як про елемент, за допомогою якого лише і можна конструювати і створювати, стала підсумком поступового звільнення живописного простору від його звичних атрибутів: фактури, світлотіні, кольорової глибини. З уведенням лінії як самостійної форми простір вже не

зображається, а переходить у сферу образного мислення, уяви. Саме здатність представити простір через маніпуляцію лінійно-геометричними формами і намагався розвинути своєю дисципліною Родченко (8, с.19).

У розпису посуду чи в рисунках для тканин, де здавалось би в будь-яких умовах митець був вільний у створенні живописної композиції, О. Родченко залишається вірним тій же креслярській геометрії, на базі якої створював орнаментальні рисунки.

Родченко О. активно працював в усіх галузях художньої культури (реклама, святкове оформлення, плакат, книжкова графіка, тканини, одяг, посуд, побутове устаткування, малі архітектурні форми, архітектура і т.п.). Він підкреслював, що той, хто працює в ділянці виробничого мистецтва, відрізняється від інженера в розумінню, спостереженню і вмінню бачити (1, с.17,26,27).

Молоде покоління повинно вчитись у Родченка не технічних і композиційних прийомів, а самого духу його справді революційного мистецтва, його здатності бачити в сьогоднішньому дні прийдешні. Саме тому зі стендів виставки, з книжкових оправ, плакатів і фотографій звертається до нас Родченко – «як живий з живими говорючи» (7, с.28).

З майстерні О.Родченка виходили вже не живописці в традиційному розумінні, а художники проектно-конструкторського складу.

Дисципліна «Графіка» Родченка начебто синтезувала ряд дисциплін: креслення, геометрію, композицію, проектування. Це сприяло розкриттю ролі дизайнера як митця при створенні речі і давало йому засоби виразної організації форми предмету (8, с.21).

Варто згадати про особливості підготовки художників широкого профілю у школах, зокрема ВХУТЕМАСу, ВХУТЕІНу, які, як вважає автор цих рядків є цікавими і навіть повчальними сьогодні, оскільки залишаються корисними в справі підготовки митців різних художніх споріднених професій, в т.ч. звісно і як тепер кажуть дизайнерів.

Стосовно програм та тогочасних навчальних планів Л.Марц свідчить, що викладання художніх дисциплін велось по чотирьох центрах:

1. Графічному концентру, що вивчав рисунок як основу образотворчого мистецтва.
2. Площинно-кольоровому з комплексом предметів, що вивчають взаємовідношення між кольором і формою, а також способи вияву кольором об'єму і простору при зображенні на площині.
3. Об'ємно-просторовий концентр вивчає окремі особливості і принципи побудови трьохмірної форми в просторі.
4. Просторовий концентр охоплює закони і методи організації різних видів просторових форм.

Автором курсів «Вступ в теорію просторових мистецтв» і «Теорії композиції» був відомий графік Володимир Андрійович Фаворський. Діяльність В.А.Фаворського у ВХУТЕМАСі і особливо його роль у встановленні і розвитку аналітичного курсу основ формотворення до цього часу не досліджена і об'єктивно не оцінена (9, с.33). Тут слід наголосити, що розквіт ВХУТЕМАСу на думку дослідників належить періоду, коли на чолі закладу стояв В.Фаворський. Два роки студенти вивчали загальнохудожні дисципліни. В основному відділенні найбільш опрацьована була дисципліна «Простір», яка зародилася на архітектурному факультеті і була керована архітекторами. Навчальний процес відбувався на високому професійному рівні, свідченням цього є те, що низка студентських проектів з успіхом демонструвалась на паризькій виставці в 1925 р.

Однією з визначальних рис педагогіки ВХУТЕМАСу її автори вважали колективні методи викладання. Однак, на станковому відділі це призводило врешті-решт до нівелювання, примітивізму і схематизму в завданнях і методах. Справа в тому, що станковий живопис найменш об'єктивізований вид мистецтва. Наголосимо, що з

ВХУТЕМАСом пов'язане народження самобутньої школи дизайну. І в цьому плані на особливу увагу заслуговує педагогічна діяльність перших дизайнерів: Родченко багато років керував металообробним факультетом, Попова викладала на деревообробному і керамічному факультетах (10, с.42).

Вивчення матеріалів ВХУТЕМАСу не лише дає чисто педагогічні результати, й відкриває можливості побудови нових систем формотворення різних художніх мов, універсальні можливості, принципи формотворення, жанр експериментальної проектно-художньої діяльності (8, с.16).

У 1927 р. ВХУТЕМАС був перейменований на ВХУТЕІН (з «майстерень» в «інститут») (11, с.35).

ВХУТЕІН складався з 8-ми факультетів: архітектурного, живописного, скульптурного, металообробного, деревообробного, керамічного, текстильного, поліграфічного (графічного). Існувала пропедевтична підготовка студентів на основному відділенні, де викладались дисципліни «Колір», «Обсяг», «Простір», «Графіка». Незважаючи на важливі зміни, що тут відбулися, О.Родченко залишився на викладацькій роботі до 1930 року, коли ВХУТЕІН був розформований і поділений за спеціальностями, серед яких найважливіше місце посіла «архітектура». Факультет «дермет», яким керував О.Родченко, перестав існувати (11, с.35).

У травні 1920 р. в Москві організовано ІНХУК (Інститут художньої культури), що складався з двох секторів: теоретичного і лабораторного. Тут і зародилась група конструктивістів, перше засідання якої відбулось 18 березня 1921 р. Членами групи були О. Родченко, В.Йогансон, К.Медуницький, В.Степанова і брати В. і Г. Стенберги. Цей інститут перебував у тісних зв'язках з ВХУТЕМАСом.

1 грудня 1921 року був створений і ІНХУК в Петрограді, керівником якого став Татлін. ІНХУК з самого початку шукав, а частково і знайшов контакти з «лівими» митцями Заходу. В цій справі значну допомогу надав Лісіцький, який проживав тоді в Німеччині і Швейцарії. Таким чином встановився зв'язок з голландською групою (Петрус Альма), з «Листопадовою групою» в Берліні, з угорськими емігрантами у Відні (Бела Уітц), з французькими митцями із групи «Lesprit nouveau» і, через Бубнову, з японськими художниками. Найактивнішим у житті ІНХУКу був 1921 р., коли було представлено для обговорення більше 20 тем. Серед них були і дві доповіді Родченка – одна про «лінію», друга, більш загальна, про «проблеми мистецтва». В цей же період Родченко починає займатися і питаннями сценічної декорації.

Важливим центром науково-дослідних розробок у сфері просторових мистецтв став саме Інститут художньої культури, створений задля формування науки про основні аналітичні і синтетичні елементи як окремих мистецтв так і мистецтва загалом. Як відомо, першим головою ІНХУКу був В.Кандінський, серед активних працівників – К. Малевич, В. Татлін, А.Веснін, Л.Попова, О.Родченко. Більшість із них були викладачами ВХУТЕМАСу. Згодом при ІНХУКу виникла спеціальна робоча група архітекторів, на чолі якої стояв Н.Ладовський (10, с. 39).

Саме в московському ІНХУці вперше одержали розробку багато питань морфології, теорії, форми образотворчого мистецтва, які вплинули на програми ВХУТЕМАСу, Музею живописної культури. Знайомлячись з експериментальними за своїми настановами роботами, студенти виробляли власне ставлення до проблеми що вивчалась. Згадуючи минуле і беручи до уваги специфіку підготовки митців, сьогодні, слід зазначити, що виховання особистості в атмосфері пошуку і експерименту – традиція, хоча й забута, але очевидно, плідотворна. ВХУТЕМАС прагнув до того, щоб його позиція випереджувала запити життя. Художня школа готує людей до завтрашнього мистецтва, це вже само по собі визначає її становище між теперішнім і майбутнім. Лише таким чином вона може бути адекватна вимогам, які висуває до неї життя. Тому й не можна механічно реставрувати програму ВХУТЕМАСу якими би не були привабливими її деталі. Можна говорити лише про головні принципи підходу

до виховання митця. Тут співставлення і порівняння можуть бути надзвичайно корисними (12, с.8).

Аналогічні міркування щодо викладання даних дисциплін подають Л. Марц, А. Лаврентьев, Р.Шмагало: «В навчальному плані Основного відділу ВХУТЕІНу на 1929-1933 рр.» окремими предметами названі «Об'єм» і «Простір» (9, с.32). Зауважимо, що у ВХУТЕМАСі на перших двох роках навчання викладались чотири пропедевтичні дисципліни «Простір», «Колір», «Графіка», «Об'єм» (8, с.16)». або «...в основі методики викладання ІНХУКу викристалізувалася сутність так званого пропедевтичного курсу з трьох чільних дисциплін: «Колір», «Простір», «Об'єм», який з успіхом застосовував тривалий час колектив ВХУТЕМАСу-ВХУТЕІНу» (13, с.298).

У 20-ті роки минулого століття в ділянці становлення тодішнього дизайну було зроблено дуже багато. Причому в значній мірі ці досягнення були пов'язані з іменем О. Родченка. Без перебільшення можна сказати, що О.Родченко був найкрупнішою фігурою тоді радянського дизайну (1, с.26).

Оцінюючи здобутки згаданих художніх шкіл, А.Абрамова ще в 60-х р. ХХ ст. слушно зауважує: «Це було 40 років тому. Тепер, коли реалізація методів художнього конструювання стала однією із першочергових проблем, ми не можемо пройти мимо робіт групи ентузіастів, які сказали перше слово, внесли перший, хоча і досить скромний вклад в благородну справу створення простих, доцільних і зручних побутових речей (14, с.12).

Більшість студентських проектів залишились на папері. Але ідеї, вкладені в них, так випередили час, що починають одержувати справжнє суспільне визнання і розуміння тільки тепер (10, с.37). На фундаменті цих знань і набутих навичок, згадувала в 60-ті роки учениця Родченка А.Ахтирко, вже не важко перейти в образотворчість, у будь-який вид творчості: станкового живопису, графіки, оформлення і т.п. (8, с.21).

Колишній студент ВХУТЕМАСу А.Гончаров засвідчує: «я вважаю, що роль ВХУТЕМАСу у формуванні і вихованні митців була дуже великою. ВХУТЕМАС намагався виробити об'єктивну систему художньої освіти, побудовану на науковій основі. Важливо сьогодні усвідомити, що те, що зберегло цінність до теперішнього часу, і може бути використано сьогодні в наших художніх ВНЗ» (4, с.16).

У 60-і рр. ХХ ст. писали, що «художник-конструктор означає професію художника промисловості, яка відрізняється від професії художника-прикладника чи художника-оформлювача. Цей термін також приблизний». Входить в нашу літературу англійський термін «дизайнер» (15, с.27). Або в ті часи реорганізація щодо підготовки аналогічних кадрів у львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва проявилась у припиненні прийому на відділи монументально-декоративного живопису і скульптури (у зв'язку з відкриттям в Києві відповідних відділів), а також у певній перебудові існуючих тут раніше відділів і розширенні профілю підготовки спеціалістів. Так, наприклад, замість художньої обробки дерева уведено проектування меблів й оформлення інтер'єру. У зв'язку з обмеженим розміром навчальної площі Інститут не має можливості в ближчі роки відкрити відділи з інших спеціальностей (зокрема з конструювання промислових виробів) (16, с.2).

У 1961 р. було створено Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики (ВНДІТЕ), почав видаватись журнал «Технічна естетика». Це особливо збагатило теоретико-практичні позиції художників, які почали працювати в промисловості. Був обґрунтований зміст праці художника-конструктора як естетичне засвоєння промислового виробництва. Хтось тоді добре сказав, що художник «об'їжджає коня техніки, щоб в упряжці передати його людині». Вирішується це завдання в процесі формотворення промислового виробу (17, с. 25). Це стосується майже всіх митців різних спеціалізацій. Тодішнім майстрам прикладного мистецтва було від чого відштовхнутись. Митці 20-х років розчистили їм дорогу, створили

традиції сучасного мистецтва в архітектурі, оздобленні інтер'єру, конструкції речі (7, с.25).

І тут слід наголосити, що здобутки експериментально-творчих шкіл як і зарубіжної літератури, яка поступала в книгарні «Дружба» дозволили доценту кафедри проектування інтер'єру та меблів Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва М.АВ.Куриличу виношувати і зрештою реалізувати ідею оновлення проблем композиції загалом і можливо і всього навчального процесу в інституті. Саме з його ініціативи тут в 1966 році на перших курсах була введена тоді досить таки проблемна дисципліна «Основи композиції»: I-ий семестр - площинні графічно-живописні, а в II-му семестрі - об'ємно-просторові. Нововведення дістало широку підтримку і випускники ЛНАМ почали викладати «Основи композиції» в інших мистецьких ВНЗ України, зокрема в Івано-Франківську, Косові, Луцьку, Черкасах.

Авторитетні свідчення авторів згаданих публікацій зможуть стати підґрунтям створення дещо оновленої навчально-методичної документації мистецьких ВНЗ різного спрямування. Сьогодні, як свідчить практика саме така документація в силу невпинного розвитку художньої освіти та педагогіки потребує всебічно послідовного і цілеспрямованого вдосконалення.

Підсумовуючи сказане, наголосимо на тому, що визначні експериментальні художньо-архітектурні школи минулого століття, якими були ВХУТЕМАС, ВХУТЕІН, відомі загалом митцям і архітекторам різних творчих напрямків як основні центри, в яких формувалась нова методика викладання спецдисциплін. Саме тут вироблялась професійна мова речей, предметів, творів декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та архітектури завдяки вмілому керівництву лідерів новаторських творчих течій з використанням ініціативи молоді для розвитку сучасного мистецтва, формування його спрямувань, концепцій, стилю. І вважаємо, що історико-етнічні традиції тут брались до уваги.

Зазначимо, що спадщина ВХУТЕМАСу, ВХУТЕІНу ще далеко не достатньо оцінена, а навпаки з волі колишніх офіційних кіл була забута, відкинута і не використовувалась ні науковцями, ні художниками. Коли в 50-х рр.. ХХ ст. т.зв. «прикрашання» було оголошено зайвим, то фахівці усе частіше почали звертатись до ідей формотворення архітектури, творів декоративно-прикладного мистецтва, що також властиві народній творчості.

На думку автора, дизайном слід вважати промислове мистецтво, тобто речі, предмети, твори, об'єкти господарсько-промислового призначення, які відносяться до окремої ділянки художньої творчості, що власне, і складає дизайн. Прикро, що сьогодні особливо серед молоді, студентів це магічне слово окупувало не лише розум, мислення, свідомість окремих індивідуальностей, а й країни, народи і то в планетарному масштабі. І тепер годі протистояти цій художньо-термінологічній експансії. Адже історія свідчить, що в глибоку давнину за сучасними професійними термінами також були дизайнери. Але цього терміну, можливо, і в самій Англії не вживали. Зазначимо, що саме визначення, переклад слова дизайн – не те саме, що втілює в собі теперішній термін дизайн чи дизайнер, який тепер виступає як вид художньої діяльності, як професія. Адже колись все виконували ремісники, а більш вправні з них були первісними митцями. Бо якщо немає художника, то й немає дизайнера. Це означає, що треба володіти рисунком, живописом, скульптурою, конструюванням, кольорознавством та ін. професійними (хай допоміжними) дисциплінами, а головне композицією. Тому наріжним каменем всього є художник, бо без нього не відбувалось, не відбувається і не відбудеться розвиток, естетизація художньо-предметного й – господарського чи – економічного середовища.

Не дивлячись на сучасне комп'ютерно-машинне устаткування, яке полегшує працю митця, він і сьогодні повинен внаслідок вміння рисувати, малювати, ліпити,

проектувати, конструювати.

Історія свідчить, що в народному середовищі засоби праці, виробництва побутово-господарських речей, предметів, творів послідовно і цілеспрямовано розвивалися і вдосконалювалися. І саме цей сьогодні перманентний процес теж властивий етнодизайну, який як і дизайн має різні розгалуження, зокрема декоративно-прикладне мистецтво, найбільш демократичне, наближене до народу, потрібне йому в щоденному вжитку, потребах. Тому етнодизайном слід вважати все те сьогодні витворене мистецтво, яке базується виключно на глибоконародній основі, на вивірених традиціях національної мистецької мови. Він сьогодні сповна черпає із скарбниці народного мистецтва, що залишається незмінним джерелом поступу сучасної культури, а тому таке мистецтво завжди перебуває в сьогоднішньому часі і ніколи не втратить своєї актуальності.

Упродовж багатьох десятиліть ми сповідуємо нестаріючу ідею збереження і примноження традицій досвіду, знань, досягнень, звичаїв, обрядів наших предків. Тут мається на увазі не лише матеріальна, а й домінуюча духовна основа. Це те відвічне надбання, яке не втрачає актуальності, бо витворене народом втілює у високохудожніх проявах в собі минуле – сучасне і майбутнє. І тому це той дороговказ, який спроможний в інтелектуально-духовному вимірі накреслити перспективні обрії розвитку культурно-мистецького потенціалу народу, нації, як в наші дні, так і на майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хан-Магомедов С.О. *Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве Александра Родченко / Селим Хан-Магомедов // А.М.Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. – Москва: Советский художник, 1982. – С.6-38.*
2. Воронова Б.Г. *Кацусика Хокусай. – Графика / Беата Воронова. - Москва: Искусство, 1975. – 104 с., 158 илл.*
3. Курилич М.В. *До методики викладання основ композиції / Михайло Васильович Курилич // X наукова конференція присвяч. Підсумкам наук. – дослідної методич. та творч. роботи кафедр Львів.держ.ін-ту приклад. та декорат.мистецтва за 1968 р. Зб. Матеріалів. – Львів: Вид-во Львів.ун-ту, 1969. – С.60-63.*
4. Гончаров А. *ВХУТЕМАС / А.Гончаров // Творчество. – 1967, № 4. – С.15-16.*
5. Овсянникова Е. *В.В.Кандинский «Тезисы преподавателя» Свободных государственных художественных мастерских. 1918, октябрь / Елена Овсянникова // Искусство. – 1989. - № 3. – С.31-33.*
6. Овсянникова Е. *Свободные или государственные? / Елена Овсянникова // Декоративное искусство СССР. – 1988. - № 10. – С.23-27.*
7. Айзенштадт О. *Художник А.М.Родченко / О.Айзенштадт // Декоративное искусство СРСР. -1961. - № 7. – С.23-28.*
8. Лаурентьев А.Н. *Пропагандистическая дисциплина «Графика». ВХУТЕМАС 1920-22 годы / А.Н.Лаурентьев // Техническая эстетика. - 1984. - № 7. - С.16-21.*
9. Марц Л. *Пропагандистический курс ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНА (Основное отделение) / Л.Марц // Техническая эстетика. – 1968. - № 2. – С.31-34.*
10. Жадова Л. *ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Страницы истории) / Л.Жадова // Декоративное искусство СССР. – 1970. - № 11. – С.36-43.*
11. Маца И. *Олександр Родченко / И.Маца // Искусство. – 1972. - № 7. – С.31-36.*
12. Ракитин В. *ВХУТЕМАС. Традиции и эксперименты / В.Ракитин // Творчество. – 1970. – № 12. – С.7-8.*
13. Шмагало Р.Т. *Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Тарасович Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.: 742 іл.*

- 14.Абрамова А. Наследие ВХУТЕМАСа / А.Абрамова // Декоративное искусство СССР. – 1964. - № 4. – С.8-12.
- 15.Калужский Н. О терминологии художественного конструирования / Н.Калужский // Декоративное искусство СССР. – 1963. - № 11. – С.26-27.
- 16.Манизер М.О Художественно-промышленное образование / М.Манизер // Декоративное искусство СССР. – 1964. - № 7. – С.1-3.
- 17.Розенблюм Е. Художественное конструирование как профессия / Е.Розенблюм // Декоративное искусство СССР. – 1964. - № 7. – С.13.

Юрій Афанасьєв
(Київ, Україна)

ДЕФІНІЦІЯ ЕТНОДИЗАЙНУ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У статті, на підставі аналізу існуючих визначень понять «дизайн» та «етнодизайн», обґрунтовується дефініція етнодизайну як виду професійної естетичної діяльності, що запозичує стилеві мотиви народного декоративно-прикладного мистецтва при моделюванні форм предметів сучасного масового виробництва.

***Ключові слова:** дизайн, етнодизайн, мистецтво, професійна естетична діяльність.*

The article, based on the analysis of existing definitions of design and ethnodesign, substantiates the definition of ethnodesign as a form of professional aesthetic activity that borrows stylistic motifs of folk arts and crafts in the process of modeling the forms of items in modern mass production.

***Keywords:** design, ethnodesign, art, professional aesthetic activity.*

Слово, термін, поняття «етнодизайн» нині широко використовується у культурологічній та мистецтвознавчій літературі, у посібниках, підручниках, у публіцистичних статтях тощо. Цим терміном зазвичай користуються для визначення чи то виду, чи то жанру (у цьому ще треба розбиратись), чи продуктів, чи процесів дизайнерської діяльності, в яких вочевидь присутні певні формо-принципи, елементи чи символи, узяті з народного декоративно-ужиткового мистецтва. При цьому термін цей використовується у самих різноманітних контекстах, від чого його ймовірне значення видозмінюється до невпізнанності. В деяких випадках поняття «етнодизайн» набуває майже всеохоплюючого характеру, стаючи чи не на один щабель з поняттям «культура». Так, у експериментальній шкільній програмі «Етнодизайн. Експериментальна програма для 5-9-х класів» зазначає, що «метою курсу етнодизайну є формування в учнів цілісного сприйняття сучасного культурного простору України, ознайомлення з групою пластичних мистецтв і, зокрема, пластикою як засобом художньої виразності, форми, об'єму, кольору». [3, с.4]. Отже, «етнодизайн» тут виступає як якась метакультурологічна і метамистецтвознавча категорія. В іншому ж випадку етнодизайн береться лише як «форма розвитку традиційного декоративно-прикладного мистецтва» [5, с. 44] тобто щось прикладне до власне декоративно-прикладного мистецтва. А ще в іншому випадку, незважаючи на своє ж судження, що «етнодизайн – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничою та професійної культури» [2, с. 581], далі автори збиваються на опис предметного середовища традиційного народного побуту як зразка вже власне етнодизайну.

Наведення прикладів такого різноманітного застосування терміну «етнодизайн» можна продовжувати. Але й цих достатньо, щоб зрозуміти – такий дефінітивний плюралізм недопустимий ні в теорії, ні у практиці.

Уявімо, що реальному житті, у побуті ми по різному розуміємо значення життєво важливих слів-понять. Припустимо, заходимо у магазин і просимо дати нам

буханку хліба. А нам дають цукерку. Абсурд? А якщо під час лекції про етнодизайн студент попросить показати йому продукт етнодизайну, і ви принесете аутентичний рушник і граблі позаминулого століття з кабінету українознавства? А може ви принесете горщик, створений сучасним майстром з Опішні і розписаний їм орнаментом, максимально скопійованим з автентичного зразка 19 ст.? Або ви покажете горщик того ж майстра, але такий горщик, де в традиційному орнаменті з'являються якісь сучасні мотиви, так би мовити, форми розвитку? І в якому випадку ми можемо стверджувати, що принесли зразок етнодизайну? Чи може ні в якому?

Труднощі визначення етнодизайну мають свої коріння у недостатній визначеності дизайну взагалі. Вже тут має місце чимала плутанина. Залишаючи за межами нашого дискурсу розгорнутий аналіз усього розмаїття визначень дизайну, абстрагуємось від численних деталей та нюансів і визначимо, на наш погляд, два основних напрямки у трактуванні характеру дизайнерської діяльності. З одного боку, дизайн розуміється як, перш за все, проектування, конструювання предметного середовища, а з другого – як вид мистецтва, як художня творчість. Є ще і третій, компромісний варіант: дизайн -це художнє конструювання. Одна з версій, вважається, веде свій відлік від теоретичних робіт Джона Глаога, який пропонував відокремити дизайн від декоративного мистецтва, розглядати його як нормальну технічну операцію у виробництві. Другу пов'язують з ім'ям Герберта Ріда та його роботою «Мистецтво та виробництво». Третя, як вже зазначалось, компромісна і суті не міняє.

У обох цих версіях (третю поки що не розглядаємо) сучасне їх трактування хибить вже тим, що не зовсім вірно розуміє зміст висловлювань авторитетних попередників. Слід розуміти, що вони писали свої праці в умовах гострої полеміки. Так, Джон Глаога вів боротьбу з тими діячами культури, які не сприймали продукції масового промислового виробництва та ідеалізували декоративне мистецтво як атрибут ремісництва і ручної праці. Він же розумів, що майбутнє за масовим промисловим виробництвом і дизайном як його неодмінним і важливим атрибутом. Але у запалі полеміки, бажаючи підкреслити спільність роботи дизайнера з роботою інженера у процесі проектування промислових виробів, Джон Глаога не дуже чітко окреслив специфіку участі дизайнера у цьому процесі. Хоча певною мірою він цю специфіку виразив, вимагаючи від результатів роботи дизайнера, зокрема, і задоволення від споглядання, і доторкання до предмету. А це не що інше як задоволення естетичних потреб користувачів.

І це головне і найспецифічніше в дизайні. Ми ж, на жаль, й досі у своїх визначеннях дизайну на перше місце ставимо проектну діяльність взагалі, нерідко й зовсім забуваючи про безпосередню функцію дизайну – естетичну. Відтак, в українській «Вікіпедії» ми читаємо: «Метою дизайну може виступати вирішення проблем проектування від найменшого елемента конструкції до глобально великих і навіть утопічних ідей».

Не слід перебільшувати роль дизайнера навіть у формотворенні тих чи інших технічних виробів. Їх формальні параметри у першу чергу продиктовані технічними та функціональними характеристиками предмету проектування. Так, форми фюзеляжу літака чи не на 99% визначені показниками потужності, вантажопідйомності, швидкості, а відтак – відповідними вимогами аеродинаміки тощо. І це стосується й предметів, значно простіших, ніж літак. Так що коли ми пишемо, наприклад, що «діяльність дизайнера спрямована на розробку промислових виробів...» [4, с. 9], ми повинні неодмінно зазначати, що мова йде тільки про розробку, у межах заданих техніко-функціональних вимог, таких чуттєво сприйманих якостей цих виробів, що викликають позитивні естетичні емоції, задовольняють естетичні потреби сучасного споживача.

Чи можна таку діяльність, тобто розробку моделей естетично привабливих форм промислових виробів вважати мистецтвом, художньою творчістю?

Вважаємо, що підстав для цього аж ніяк недостатньо. Між іншим, Герберт Рід, на якого посилаються прихильники мистецького трактування дизайну, як ми знаємо, дизайн розумів як абстрактне мистецтво. Але згадаймо, від чого абстрагувалось його «абстрактне мистецтво»? Воно абстрагувалось від таких властивостей і якостей мистецтва як способу культуротворення, без яких мистецтво вже перестає бути як таким.

Адже художній образ як ефективна форма продукування і передачі культурно значимої інформації лише тоді і демонструє свою ефективність і силу, коли гармонійно поєднує у собі три необхідних компоненти: міметичний (від грецького слова «мімесис», що означає відтворення, уподібнення, відображення), поетичний (від слова «поезіс» як перетворення, у подальшому – мислення нелінійне, асоціативне, тобто – поетичне) і нарешті естетичний (від слова «естезіс», тобто чуттєвий, що в Новий час характеризує відношення людини до чуттєво сприйманих форм дійсності). Саме цей, віднайдений і геніально апробований древніми греками синтез, дав людству мистецтво, яке здатне відтворювати усю глибину і водночас тонкість буття людського духу, та не тільки відтворювати а творити це буття як буття культури.

Поєднання цих елементів не є їх простою сумою. Воно дає принципово іншу якість, іншу величину, ім'я якої – мистецтво у високому сенсі значення цього слова. І навпаки, кожен з цих елементів сам по собі значно втрачає у своїй силі за межами цього синтезу і, власне, виходить за межі мистецтва. Тому називати мистецтвом діяльність, яка полягає лише у створенні естетично досконалих, естетично привабливих форм, зокрема, предметів масового виробництва навряд чи коректно. Крім того, велика різниця між мистецтвом і дизайном полягає ще й в тім, що у мистецтві автор є творцем свого твору від задуму до втілення у матеріал. При цьому він є автором свого твору як у змістовній його частині, так і у кожній деталі форми, у той час як дизайнер, як правило, не має прямого стосунку до внутрішнього змісту та навіть і до основних параметрів форми предмету дизайнерської розробки, що диктуються техніко-технологічними та функціональними характеристиками виробу. Не бере участі дизайнер і виробничому процесі матеріалізації, запропонованої їм моделі естетичного образу того чи іншого предмету промислового виробництва.

Втім, відмінність роботи дизайнера від праці митця аж ніяк не применшує його ролі. Адже задоволення однієї з найлюдяніших потреб людини – естетичної потреби, особливо у її безпосередньому побутовому житті – чи не є це достатньо гідна місія? Тому зайве накидати на дизайнера роль проектувальника усього предметного світу чи роль митця. Дизайнер грає на полі естетичної діяльності, професійної естетичної діяльності.

Поняття професійної естетичної діяльності тому і повинно стати у дефініції дизайну таким, що визначає і специфікує його родову сутність, відносить до того класу явищ, якому він органічно належить. Відтак, методологічно коректним ми вважаємо визначення дизайну наступним чином: дизайн є видом професійної естетичної діяльності, суть якої полягає у моделюванні чуттєво сприйманих форм предметів масового виробництва, що відповідають естетичним потребам і смакам сучасного суспільства.

Визначившись таким чином з поняттям «дизайн», ми можемо чіткіше розібратися і з поняттям «етнодизайн», зокрема, відповісти на питання, яке ми залишили без відповіді вище. Нагадаємо, питання полягало в тому, чи можна аутентичний рушник й граблі позаминулого століття, горщик, створений сучасним майстром, але розписаний їм орнаментом, скопійованим з автентичного зразку, а також горщик того ж майстра, але такий, де в традиційному орнаменті з'являються якісь сучасні мотиви, вважати зразками етнодизайну?

Виходячи з логіки вищезазначеного, – ні. Хоча б тому, що усе це hand made – ручна, реміснична робота. Причому лише автентичні предмети з них є етнічними у

прямому сенсі, бо напряду реалізують традиції певного етносу, за якими стоїть певна етнокультурна. Роботи ж сучасного майстра, навіть коли він ретельно копіює автентичні зразки, можна лише умовно вважати етнічними, бо сучасний майстер, як правило, вже втратив зв'язок з етнокультурою, що породила відповідну стилістику, ізографію тощо, про що ми вже писали [1, с. 177-178]. Ці предмети є зразками сучасного декоративно-прикладного мистецтва.

У тому ж, що називають етнодизайном, відстань між етнокультурою та сучасною дизайнерською практикою ще більша. Адже дизайнерська робота, як вже зазначалось, відокремлена від втілення моделі образу у матеріал – це вже абстрагування наступного рівня. Тому усі спроби приписати етнодизайну функції чи то відродження, чи то розвитку національної культури, при тому забуваючи, що етноси і нації – то різні речі, є марною справою. Навпаки, як ми вже писали, «етнодизайн сьогодні з чималою долею правди можна назвати інструментом неокolonіалізму. У контексті глобалізації він усе більше стає формою неокolonіального етномаркування – етномаркування народів, що етнокультуру вже втратили, а якусь іншу, зокрема національну, по великому рахунку ще не витворили». [1, с. 181]

Втім, це дещо інша тема. Ми ж на підставі проведеного дискурсу можемо зробити висновок, що етнодизайн є напрямом у дизайні, який вирізняється використанням стильових мотивів народного декоративно-прикладного мистецтва при моделюванні форм предметів сучасного масового виробництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьєв Ю. Л. *Етнодизайн як естетичне та геополітичне явище* / Ю.Л. Афанасьєв // *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст. Кн. 1: зб. наук праць.* - Полтава: ПНПУ, 2014. – С. 175-181.
2. *Дизайн: посібник для ВНЗ третього та четвертого рівня акредитації з спеціальності «Дизайн»* / Т.І. Андрущенко, І.І. Дробот, Ю.Г. Легенький. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. – 703 с.
3. *Етнодизайн. Експериментальна програма для 5-9-х класів* / Є. Антонович, В. Вдовиченко, В. Томенко // *Сіп. шк. України.* - 2004.- №21 (93). лип. – С. 4-13.
4. Руденченко А.А. *Вступ до спеціальності: дизайн. Модуль 2: навч. посіб.* / А. А. Руденченко. – К.: Київ. Ун-т ім. Б. Грінченка, 2011. – 88 с.
5. Тимків Б. М. *Роль етнодизайну у підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва* / Б.М. Тимків // *Наукові записки Терн. нац. пед. у-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Педагогіка* – 2011. №3 – С. 44-49.

УДК141.7: [316.61:65.012.32]

Ірина Рижова
(Запоріжжя, Україна)

АКСІОЛОГІЧНА СКЛАДОВА ЗМІСТУ ДИЗАЙНУ ТА ПРОДУКУВАННЯ ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИХ ІДЕЙ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ПРАКТИКИ

У статті дається аналіз дизайну як цінності, що є реальним процесом життя людей і спільнот, і постає як сукупність форм ціннісної об'єктивної національно-етнічного буття. Обґрунтовується, що дизайн як цінність – це динамічний безперервний процес, нескінченне творення нового, що спирається на історичні традиції, набутий етносом досвід, наявний континуум культурних умов. Доведено, що аксіологічна складова змісту дизайну являє собою сукупність створених людиною цінностей; духовного збагачення людини; творчих здібностей; пошуку смисложиттєвих потреб. З'ясування сутності дизайну як цінності враховує багатоманітність варіантів «буття можливого», що зумовлюється історичними традиціями, ритуалами, мовою, культурою, духом народу, є конструктивною основою

нації.

Ключові слова: дизайн, цінності, творчість, етнодизайнерські ідеї, етнос, культура, географічне середовище нації

The article analyzes design as values that are the real process of people's and communities' life and appear as a set of values objectification forms of national-ethnic being. It is grounded that design as a value is a dynamic continuous process, endless creation of something new based on historic traditions, experience acquired by the ethnos as well as available continuum of cultural terms. It is proved that axiological feature of design content is a combination of values created by people; a person's spiritual enrichment; creative abilities; search for life sense needs. The definition of design content as a value takes into account numerous variants of "probable being" caused by historic traditions, rituals, language, culture, people's spirit being the constructive basis of a nation.

Keywords: design, values, creativity, ethnic design ideas, ethnos, culture, geographical location of a nation.

Ціннісні виміри дизайну існують у нерозривній єдності з функціональними вимірами предметного світу людського буття, утворюючи сукупність форм суспільної об'єктивації індивідуально-особистісного та національно-етнічного буття. Кожна модель дизайну так чи інакше є теоретичним синтезом органічної динамічної цілісності усіх його аспектів, об'єднаних у таку цілісність саме аксіологічними його вимірами. *Дизайн як ціннісний феномен* – це динамічний безперервний процес, нескінченне творення нового, що спирається на історичні традиції, набутий етносом досвід та наявний континуум культурних умов. Цінність дизайну можна визначити через його сприяння саморозвитку людини, через цілеспрямоване надання антропогенному світові людського родового буття антропогенеративних вимірів. Дизайн як цінність є специфічною переорганізацією утилітарних предметів, які можуть слугувати “субстратом” для функціонування символів, стаючи для цього спочатку об'єктами тих чи інших типів, форм, моделей дизайнерської творчості. Саме тому аналіз ціннісних параметрів дизайну реалізованого у предметному світі культури “людського досвіду” має бути спрямований на пояснення форм, методів та засобів “додавання” ціннісного виміру об'єктам дизайнерської творчості, структури цих ціннісних вимірів, специфіки дизайнерських цінностей, їх етногеографічних, етнологічних, екзистенційно-діяльнісних та культурогенеративних аспектів.

Основою аналізу дизайну є осмислення його ціннісних вимірів у естетичних, футурологічних та інших поглядах на людину, соціум, культуру, менталітет, історію. Саме праксіологічна спрямованість на вирішення конкретних завдань соціуму створює ту точку перетину, в якій перебуває розвиток дизайну як культурного феномена і цінності. На думку В.Горбатенка, “...сьогодні потрібно наповнення ідентифікаційних практик новим змістом, з орієнтацією на поєднання у свідомості суб'єктів суспільно-історичного розвитку реального і символічного світосприйняття, адекватне співвіднесення групового та особистісного рівнів національної ідентичності з процесами національно-державного вдосконалення конкретного суспільного організму” [1, 17]. Дизайн враховує багатоманітність варіантів “буття можливого”, що зумовлюється історичними традиціями, ритуалами, вихованням, мовою, культурою, естетико-етичними диспозиціями, менталітетом, духом народу. Будучи описом найбільш стабільного, немов би закріпленого у своїй нерухомості фактора національної ойкумени, географія найчутливіше реагує на найрізноманітніші аспекти соціально-культурної історії (роль географічної міфології в реальній долі культури Давньої Греції; Рим то зливався з реальним географічним Римом, то переміщався у Візантію). Зрештою, право пересувати політико-міфологічну географію у просторі географії реальної перетворювалося на гостро конфліктні релігійні, політичні чи воєнні

проблеми. Тобто співвідношення географії реальної та міфологічної (політичної, релігійної) є незмінним важливим фактором у динаміці культури і дизайну. Дизайн в тій чи іншій формі виступає конститутивною основою нації і носить *феноменологічний характер*; це така концептуальна і праксіологічна модель відображення світу, яка свідчить про специфіку того чи іншого народу, його колективного та індивідуального духу, виявлення особливостей національної культури в розумінні вдосконалення світу довкола нас і світу у нас самих, творення і плекання духовного і матеріального характеру людськими спільнотами. Реальні відносини і суспільні структури цілком можуть зруйнуватися, матеріальні основи здатні стати непридатними, але дія національного дизайну завжди обумовлює напрямки і форми активності людей у творчості, культурній і соціальній орієнтації. Кожен із зрізів дизайну в тій чи іншій соціальній спільноті визначає культурну матрицю певних соціальних груп і соціальних верств.

Поняття *географічного середовища нації* введене Е.Реклю та Л. Мечниковим. Воно означає сукупність елементів зовнішньої щодо суспільства природи, яка є умовою його існування. Сам факт значного впливу природи на життя етнічних спільнот і суспільства взагалі привернув увагу вчених раніше – ще за часів давніх греків (Геродот, Аристотель). Перше обґрунтування ідеї геодетермінізму традиційно пов'язується з іменем Ш.Монтеск'є, який в праці “Про дух народу” звертає увагу на те, що процвітання одних країн та занепад інших багато в чому пояснюється природними умовами. Ідея геодетермінізму набула обґрунтування в працях О.Гумбольта, К.Ріттера, які акцентували увагу саме на природному чиннику географічного середовища (специфіки рельєфу, клімату, рослинного та тваринного світу тощо) на житті суспільства в цілому, дизайн зокрема.

Г.В.Ф. Гегель зазначав, в свою чергу, що національне розмаїття таке ж стійке, визначається природними умовами, які формують його клімат, географічне положення. Як відзначає Є.Сміт, рідний край стає скарбницею історичної пам'яті, місцем, де жили, працювали, молились і боролися “наші” мудреці, святі й герої, що робить рідний край унікальним. Його річки, узбережжя, озера, гори й міста стають “священними” – місцями шаноби і захоплення, внутрішнє значення яких під силу збагнути тільки втаємниченим, тобто свідомим членам нації [2, 19]. М.Данилевський у доробку “Росія та Європа” (1868) розробив метод вивчення національної (що є істинним і дизайнерською), культури в координатах географічного простору. Він розглядає історичні типи і народи, з яких ці типи складаються, як глибоко укорінене на певному географічному просторі явище, що детермінує і дизайн як цінність і феномен культури. Якщо вдатися до поняття середовища як контексту розвитку національних особливостей окремо взятого етносу, то для М.Данилевського воно має характер незалежних або відносно незалежних специфічних центрів у їхньому національному забарвленні, що ініціюють свій вплив по всіх напрямках від себе з більшою чи меншою інтенсивністю [3, 81]. На думку Л.Гумільова, специфіка кожного етносу полягає в тому, що різні етноси по-різному взаємодіють з довкіллям. Отже, характер взаємодії із середовищем, в контексті якого розвивається дизайн, є його сутнісною особливістю. Дизайн в контексті географічного середовища – це взаємодія між природними та культурними умовами (ландшафтом, кліматом, ресурсами та ін.), внаслідок якої формуються деякі, досить важливі риси культури в процесі її становлення, специфіки культур визначають ставлення людей, носіїв даної культури до географічного середовища: після досягнення деякого високого рівня науки й техніки дизайн може впливати на збереження чи погіршення географічного середовища, тобто природних умов та їх носіїв [4].

Географічне середовище нації є цілісністю в тому сенсі, що співвідноситься з конкретною моделлю дизайну. Географічне середовище (простір) за ступенем включення в життєдіяльність нації поділяється на: мініпростір (мін-ареал) – простір

компактного проживання представників конкретної нації; макропростір – простір, взаємодія між компонентами якого є настільки довготривалою в часі та інтенсивною за характером, що він є необхідним для реалізації потенцій людини як творчої істоти. Саме через макропростір можна мати уявлення про специфіку дизайну, а його зміни неминуче позначаються на особливостях національної культури; природні процеси макропростору істотно впливають на природу мініпростору; міні- і макропростір становлять простір культури, у межах якого відбувається становлення дизайнерської культури: 1) національна культура виявляє себе як цілісність; 2) саме вона є простором найбільш інтенсивної і багатобічної реалізації людиною і нацією своїх власних потенцій; мегапростір – це простір, зв'язок з елементами якого у конкретної нації є незначним (перший рівень), або його немає взагалі (другий рівень). Як етносоціальний організм нація є таксоном географічного середовища. Різновидом географічного підходу можна вважати геокультурний підхід, орієнтований, передусім, на дослідження системотворчих зв'язків, котрі характеризують відносини дизайнерських цінностей і національного простору [5].

Дизайн як ціннісний феномен слід розглядати в контексті *етноекологічного підходу*, головний акцент в якому робиться на геосередовищі існування етносу. Національне середовище має розглядатися як етносоціальний і етнокультурний чинник. Існує два рівні взаємодії природи й суспільства: 1) природа як частина світу людини; 2) природа як самостійна субстанція, що взаємодіє із суспільством як ціле з цілим. Тобто природно-географічне середовище є частиною географічної ойкумени і штучно створеними людиною природними географічними умовами її існування. У це середовище входять: 1) перетворені людиною об'єкти природи або штучно створені нею об'єкти, яким властиві природні якості; 2) створені або змінені людиною елементи природи, які можуть функціонувати як засоби праці тільки в поєднанні з технікою (іригаційні споруди); 3) елементи природи, які створені або змінені людиною, але не входять у сферу виробництва (парки, сади). В межах етноекологічного підходу слід розглядати взаємозв'язок дизайну з природним середовищем, що припускає дослідження кола питань, які стосуються зв'язку, що існує між дизайном і тим простором, у межах якого він виникає і розвивається [6].

Етноекологічні чинники діють переважно на ранньому етапі етногенезу, але на пізніших етапах свого розвитку людство дедалі більше звільняється від невблаганного тиску природних факторів. У процесі еволюції етносу посилюється тенденція зменшення ступеня впливу чисто природних факторів на внутрішню сталість етносу і тенденція зростання впливу з боку подібних етносу спільнот через все зростаючу заселеність екологічних ніш і зростаючу інтеграцію між етносами. В основі етноекологічного підходу лежить переконання в тому, що врятування людства і кожного етносу потребує кардинального поліпшення екологічної ситуації в окремих країнах, регіонах і на всій планеті, і що ніхто так не зацікавлений і не здатний до боротьби за відтворення екологічних умов, як етнонаціональні спільноти. Аксиологічні чинники дизайну – це максима конкретної соціоісторичної культури, в контексті якої розвивається дизайн як сукупність креативних функцій творчої особистості.

Про дизайн як феномен культурного середовища, можна сказати, що він рівнозначний культурній реальності, бо людина як соціальна істота існує лише за умов культурного середовища. Водночас не існує соціальності взагалі, всяка соціальність – це світ певної культури як результат її етногенезу. Культурні явища дизайну являються первинним елементом і творяться в природних умовах життя людини і народу. Явища дизайну є ознаками взаємного зв'язку між народами і повинні поширюватися через душу людини як задаток ідеї форми [7, 55]. Наприклад, Ф.Ратцель як один із представників дифузного напрямку в етнографії, вважав, що природні умови викликають відмінності в дизайнерських культурах, що вони постійно вирівнюються в процесах зовнішніх відносин. Він розглядав у явищах дизайну як культурних

феноменах ознаки взаємного зв'язку між народами, вивчав феномен культури у зв'язку з конкретними, перш за все, географічними умовами існування етносу.

У процесі культурних змін відбувається довготривалий контакт між двома або декількома етнічними спільнотами, внаслідок чого втрачаються відмінні риси одних спільнот, або вони запозичаються іншими спільнотами. Здатність етносу до сприйняття елементів чужого дизайну є одним з проявів менталітету спільноти і стоїть в одному ряду зі здатністю переосмислювати, пристосовувати до нового етапу історичного розвитку застарілі (чи забуті) елементи досвіду, уявлень із арсеналу дизайнерської культури. Структура ціннісних орієнтацій дизайнерської культури включає співвідношення смислотворчої і стимулюючої функцій, змістовно динамічних сторін, наявних і перспективних культурних утворень. Так, цінності дизайну розподіляють на: 1) індивідуалістсько-конкурентні: кожен індивід є унікальним; об'єктивним для кожного є те, що його турбують власні потреби і прагнення, кожен шукає шляхи самоутвердження та самовираження; 2) групово-кооперативні: особа – лише частинка Всесвіту і частинка суспільного ладу; кожен покликаний відігравати власну роль у ньому, добровільно підпорядковувати себе вищим цілям, реалізувати своє призначення шляхом кооперативної взаємодії з іншими в процесі дизайнерської кооперації); 3) егалітарно-колективістські: цінності – виробляються певними егалітарними групами для того, щоб реалізувати своє покликання [8, 13-14]. Дизайнерська цінність є опосередковуючою ланкою включення суб'єкта в колективну дизайнерську діяльність, у процес реалізації цінностей конкретного етносу; з іншого боку – вона відкриває для суб'єкта можливості культурного розвитку або культурної адаптації з метою самореалізації особистості. У контексті вивчення дизайну як цінності, важливим є діяльнісний підхід [9]. Субстратом його може бути практична діяльність, яка охоплює собою всю сукупність повсякденних потреб і інтересів. Категорія “діяльності” розроблена Г.В.Ф. Гегелем [10], К.Марксом: це теоретична абстракція всієї загальнолюдської практики, що має соціально-історичний характер. Вихідною формою всіх видів діяльності є суспільно-історична практика, тобто раціональна, почуттєво-предметна колективна діяльність людей.

У дослідженні структури життєдіяльності етносу вирізняють *особистісно-типологічний та суспільно-груповий підходи*. Перший дає можливість розглядати життєдіяльність етносу опосередковано, через модель діяльності типової особи. Цей підхід потребує аналізу діяльності окремих представників етносу за трьома параметрами: рівнем розвитку; змістом опосередкованих ланок; своєрідністю операціонального складу мислення. У полі зору цього підходу структура життєдіяльності особистості потребує вивчення специфіки не тільки окремих діяльностей, але й аналізу цілісних сфер – тобто сукупності діяльностей, спрямованих на задоволення певної потреби, більше того – аналізу своєрідності співвідношень, що існують між різними сферами в цілісній життєдіяльності етносу [11, 21]. В рамках дослідження дизайну як ціннісного феномена найбільш плідним видається *суспільно-груповий підхід*, адже в процесі формування концепції дизайну пріоритетною є колективна діяльність (що, однак, не виключає індивідуальну діяльність як прояв одиничного в загальному та особливому). При цьому вона носить характер виробництва не тільки матеріального, але й ідеального, під яким розуміється віддзеркалення зовнішнього світу в суспільно визначених формах діяльності людини. Матеріальна життєдіяльність суспільної людини породжує ідеальні форми здійснення цієї діяльності у формі дизайнерських виробів. Ці ідеальні продукти стають найважливішим компонентом матеріальної життєдіяльності в усій її багатогранності. Упродовж віків відбувається циклічне накопичення, збагачення дизайнерського досвіду, колективно створюваного людьми в суспільно визначених нормах діяльності. *Діяльнісний підхід* розглядає дизайн як специфічну властивість суспільного (колективного) життя людей, яка дозволяє їм при використанні засобів ідеального

плану відокремлювати від самих себе свою діяльність і уявляти її як особливий об'єкт, що допомагає випробувати можливі дії на шляху досягнення бажаного результату, яким є дизайн як культурна цінність.

Культурологічний підхід до дизайну як ціннісного феномена розвивається наступним чином: початок культурологічних досліджень в дизайні припадає на 70-і роки; ціннісні інтонації досліджень з теорії дизайну в 60-і рр., що спиралися на методологію системного підходу і теорію діяльності, були близькими до виробничого пафосу 20-х рр., ідейних спонукань “нових лівих” в Європі наприкінці 60-х рр. Звернення до культурології було одним із шляхів подолання функціональної парадигми виробничого мистецтва. Інший шлях розробки цього підходу спостерігався в художньо естетичних теоріях дизайну, які раніше були обґрунтовані функціоналістами. Культурологічному дослідженню природи дизайну були присвячені роботи, в яких дизайн представляється феноменологічним і морфологічним об'єктом, який розглядається через просторово-предметне середовище. Культурологічний підхід до дизайну виходить із того, що робота з дизайнерським виробом – це поліпшення, ушляхетнення тілесно-духовних сил, схильностей і здібностей людини, а отже, ступінь їх розвитку; сукупність способів і прийомів організації, реалізації та поступу людської життєдіяльності, способів людського буття; сукупність матеріальних і духовних надбань, що відображають історично досягнутий рівень розвитку суспільства і людини, втілених в результатах дизайнерської праці, локалізоване у просторі й часі соціально-історичне утворення, що специфікується або ж за історичними типами, або ж за етнічними, континентальними чи регіональними характеристиками суспільства.

У найширокому значенні, зафіксованому ще Д.Віко, цінність – це те, що твориться людиною, на відміну від того, що твориться природою. З XVIII ст. започатковується розбіжність між дизайном натуралістичним, коли його витoki вбачаються у незайманій природі людини, та ідеалістичним, якщо ототожнюється з досягненням морально-духовного стану. Відбувається також протиставлення дизайну як осередку духовних цінностей, зусиль, пов'язаних з внутрішнім удосконаленням особи – цивілізації – як чогось зовнішнього відносно людини, спрямованого на поліпшення умов життя, як еволюційного континуального розвитку в напрямку інтегрального універсалізму. З другої половини XIX ст. формується некласичний підхід до дизайну, утверджується ідея його дисконтинуальності (Данилевський, Шпенглер, Тойбні, Натроп, Шубарт), відбувається онтологічний поворот у розумінні дизайну (філософія життя, феноменологія, екзистенціалізм, філософська антропологія). В результаті планетарний культурно-історичний процес постає вже не як монолітно єдина лінія неухильного сходження, а як поліцентричне і багатолінійне утворення, сукупність співіснуючих і наступних форм дизайну, що виступають як уособлення і відтворення темпорального духу людства в цілому.

Дизайн як культурна цінність, розглядається тут не лише як певний образ і взірць життя, а передусім як особлива реальність, буттєвий вимір унікальності існування різномасштабних індивідів, в історії – націй, цивілізацій, суспільств тощо. Нині поряд з традиційними проблемами дослідження дизайну як цінності про співвідношення природи і дизайну, сутності дизайну, зв'язку дизайну між собою та цивілізацією – дедалі актуальнішими постають проблеми: дослідження дизайну як цінності; етнекологічного, етногеографічного, діяльнісного, аксіологічного підходів до дизайну як цінності; соціального і культурного поступу, загальнолюдського, особливого й унікального у розвитку дизайну. Характерною ознакою досліджень початку XXI ст. є посилення уваги до розробки питань дизайну як соціального та культурологічного явища, як сукупності цінностей, норм та ідеалів, що виконують конструктивну, регулятивну роль у тому чи іншому конкретному суспільстві, конкретній соціальній спільноті, коли дизайнерські цінності виконують роль аксіологічного вибору потреб, інтересів, переживань, цілей, планів, способів реалізації,

наслідків діяльності.

Отже, дизайнерські цінності (життєвий сенс) є основою вибору суб'єктом цілей, засобів, результатів та умов діяльності, що відповідають на запитання: “В ім'я чого здійснюється дана діяльність?” Дизайнерські вироби як цінність можуть входити до більш складних духовних утворень і трансформуватися через ланцюг різних станів духу, що доводять цінності до їх реалізації в процесі дизайнерської діяльності. Різним епохам, соціальним групам і особистостям властиві свої цінності, які різняться між собою, але всі вони є атрибутами (невід'ємними властивостями) ставлення людини до навколишнього світу. На нашу думку, культурологічний підхід, який використовується в дослідженні, з одного боку, дає змогу розглянути і пояснити поведінку людей через панівні дизайнерські цінності і правила поведінки. З іншого боку, культурні традиції, норми, цінності неоднакові для людей різних національностей і соціальних груп, визначають їхню культурну свідомість і реальну поведінку, тим більше, що кожний феномен дизайну в культурі може набувати етнічного характеру. Звідси гостра потреба дослідження міжкультурної взаємодії (етнокультурні зміни); водночас саме культурні кордони, соціально - культурна дистанція є важливим стрижнем у розумінні близькості чи своєрідності відмін, змін конфігурації взаємодії культур різних народів, специфіки взаємної адаптації, адже цінності й інтереси кожної людини, родини, страти, етносу, нації і людства мають бути збалансованими, в ідеалі – гармонізованими, бо втілюються вони в різних навичках та знаннях, а також у мистецтві окремого члена колективу.

Дизайн як ціннісний феномен у тій чи іншій національній моделі є стійким ізоморфізмом, притаманним культурі або групі культур, що вважається в цій культурі природним, таким, що не змінюється під впливом ідеологічного чи політичного тиску. *Етнодизайнерське ціле* являє собою єдину систему, що репрезентує структурну єдність економічних, культурних, географічних та інших потоків, які об'єднують його елементи у функціональне ціле, здатне підняти ті чи інші цінності на вищий щабель суспільно-історичного розвитку. В цьому відношенні дизайн різних країн являє собою культурне самовираження спільноти людей, відбиває специфічні умови існування певної нації. Дизайн як ціннісний феномен – це певна сукупність інтелектуально-творчих уявлень, традицій, ментальних особливостей, що дозволяють виокремити ейдетико-структурні особливості кожної культури. Саме дизайн як цінність має важливе практичне значення для формування творчої особистості, є глибинним творчим чинником, що підносить людину над світом “розірваного буття і свідомості”, вміщує в собі рефлексію найвищих духовних станів, з якими пов'язані акти самотворчості, самостановлення, самоактуалізації, вільного волевиявлення вільної людини.

Основою функціонування і розвитку дизайну як цінності, є суспільно-історична практика, насамперед суспільне виробництво, зокрема, його економічний базис, якому, проте, властива відносна самостійність, що виявляється у спадкоємності, взаємодії культурних дизайнерських традицій різних народів і націй. Значний вплив на розвиток, зміст і характер дизайну як цінності мають: особливості історичної епохи; специфіка географічного середовища; національний характер і психічний склад того чи іншого народу. Кожній цивілізації та епосі відповідає свій тип дизайнерських цінностей, який змінюється зі зміною суспільних відносин, що не виключає успадкування, розвитку в системі нових відносин попередньої дизайнерської культури. Дизайнерські цінності в контексті матеріальної культури – це система цінностей, які є продуктом матеріального виробництва, задовольняють матеріальні потреби людей (знаряддя праці, житло, одяг, транспорт, зв'язок тощо), а також діяльність щодо створення названих цінностей. До духовних дизайнерських цінностей належать витвори духовної культури (образотворче мистецтво, твори художньої літератури), які виконують регулятивну, прогностичну та інші суспільні функції, і відповідні форми людської діяльності; в цьому контексті дизайнерські цінності задовольняють духовні потреби й інтереси, естетичні та інші уподобання людей.

Таким чином, сьогодні проблема дизайну як цінності для окремої людини і людства в цілому є дискусійною; всю її багатоманітність можна звести до основних визначень: 1) дизайн як цінність – це творча діяльність людини, спеціальні зусилля людей, внаслідок чого їхні здатності й таланти перетворюються на об'єктивні матеріальні та духовні цінності; 2) дизайн як цінність – це процес духовного збагачення людини, динаміка перетворення існуючих цінностей на духовні надбання, творчі сили та здібності.

Чим розвиненішим є духовне “Я” особи, тим суттєвішою для неї є реальність. У дизайнерських цінностях поєднується матеріальна й фізична культура, міцний зв'язок між якими досягається через їх взаємодію. Духовність буття і є елементом самого життєвого процесу. Саме тому мова йде не про пошуки абстрактного загального замітника всіх духовних явищ, а про духовні засади людського співжиття. Для адекватного осягнення духовності дизайнерських цінностей слід звернутися до проблематики екзистенціалізму, адже людина розглядається як суб'єкт емоційного життя, оскільки потреба в емоційних контактах природна для неї. Відношення людини до світу – соціального і природного – включає не тільки момент розумово-раціонального світорозуміння, але й емоційно-чуттєвого світопереживання. Аналіз буття людини, тобто дослідження зрізу соціально-культурного поля, свідчить, що людина – це квант, мікрочастина, що являє собою автономний мікрокосм, поєднаний універсаліями культури, які являють собою дизайнерські цінності, якими оточує свій світ людина як цілісна істота. Аналіз дизайну як ціннісного феномена дозволяє глибоко проникнути в специфіку людської діяльності, суспільства і культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбатенко В.П. Модернізація українського суспільства у контексті сучасних цивілізаційних процесів: Автореф. дис...докт. політ наук: 23.00.02 Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького НАН України. – К., 1999.-36 с.
2. Сміт Є. Національна ідентичність. -К.: Основи, 1994. -223 с.
3. Патлах І.М. Національний менталітет як об'єкт етнополітологічного аналізу /Дисертація канд. політ наук: 23.00.05 Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького НАН України. – К., 2002. -216 с.
4. Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период.-Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1990.-278 с.
5. Енциклопедія етнокulturознавства. Понятійно-термінологічний інструментарій, концептуальні підходи. Книга перша /Ю.І. Римаренко, В.Г.Чернець, та ін., За ред. Ю.І. Римаренка,-К. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2000. -336 с.
6. Сулятицький І. Етнічні риси психіки і український менталітет //Человек, бытие, культура. – К.: Переяслав – Хмельницький, 1991.-123 с.
7. Кресіна І.О. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси (етнополітологічний аналіз); Монографія.-К.:Вища школа, 1998.-392 с.
8. Гаврилишин Б. Дороговкази в майбутнє. Доповідь Римському клубові.- К.: Основи, 1993.-238 с.
9. Юдин Э.С. Системный подход и принцип деятельности: Методологические проблемы современной науки.-М.: Наука, 1978.-392 с.
10. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. - М.: Мысль, 1972.-Т. 3.-371 с.
11. Павленко В.М. Етнопсихогенез: феноменологія, фактори, механізми: Автореф. дис... д-ра психол наук 19.00.01 /Дніпропетровський держ. університет.-Дніпропетровськ, 1996.-24 с.

ПРОДУКУВАННЯ ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ В УМОВАХ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Стаття висвітлює теоретико-методологічні основи етнокультурного виховання засобами дизайну. За допомогою сформованих базових творчих умінь, дизайнери вміло використовуючи методики, технології, створюють унікальний, творчий продукт, зокрема етнодизайн

Ключові слова: етнодизайн, творчі уміння, відродження, інтеграція

The article highlights the theoretical and methodological foundations of ethnic and cultural education by means of design. With the prevailing basic creative skills, designers skillfully using techniques, technologies, creating a unique, creative product, including ethnodyzayn.

Keywords: ethnodyzayn, creative skills, regeneration, integration.

Постановка проблеми. Професійна підготовка фахівців дизайну, й зокрема етнодизайну, в нашій країні здійснюється на засвоєнні культурно-історичних традицій та вивчення багатой спадщини українського народу. Надбання цих традицій розкривається передусім у контексті забезпечення національної самоідентифікації особистості, а саме: предметів побуту, оформлення інтер'єрів, декоративних розписів, килимарства тощо. Особливе місце серед засобів національного виховання в дизайні належить відродженню традицій українського етносу через пошиття народного одягу.

Сучасний етнодизайн розглядається у контексті українського національного відродження і його європейської інтеграції, виготовлення творчих продуктів конкурентоспроможними і екологічно чистими, на рівні європейських стандартів.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Концепція етнодизайну повинна розглядатися як сукупність своєрідних духовних, інтелектуальних, педагогічних та художньо-естетичних аспектів щодо створення системи таких цінностей, які характеризують життєдіяльність педагогічного колективу, відродження кращих рис національної свідомості майбутніх поколінь.

Українські народні традиції в декоративно-прикладному мистецтві та дизайну досліджувались в працях відомих вітчизняних й зарубіжних науковців, дизайнерів (Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич) [1], З. Болтарович [2], Т. Кара-Васильєва [4] та інших, які визивають зацікавленість етнографічними скарбами нашого народу. Цікавий науковий аналіз українського етносу, а саме: мистецтва, одягу, побуту здійснила львівська дослідниця З. Болтарович. Це стосується народного вбрання українців, вишивки, килимарства, ткацтва й взагалі, художнього оздоблення народних виробів, що є важливим продуктом національної культури й свідомості, розкриваючи етнокультурні взаємозв'язки і взаємозалежність мешканців даного регіону. Проблема дуже актуальна, і незважаючи на проведені дослідження, творчі можливості українських мистецьких традицій в межах всієї країни й підготовка фахівців дизайну ще не вичерпані, і не знайшли належного висвітлення в художньо-педагогічній теорії і практиці.

Мета статті. Висвітлити через види декоративно-ужиткового мистецтва продукування етнодизайнерських цінностей в умовах українського відродження, професійного становлення фахівців, спроможних використовувати існуючий досвід, методи, «ноу-хау» під час створення українських цінностей етнодизайну на рівні європейських стандартів.

Викладання основного матеріалу. Декоративно-ужиткове мистецтво нашого народу існувало поряд з мелодійною українською мовою, чарівною українською піснею, красою рідної природи, різнобарв'ям вітчизняного одягу, останнім часом

переживає нове національне відродження в сучасному етнодизайні. Студентська молодь й взагалі творчі люди, дедалі виявляють інтерес до народної творчості, а саме: українського декоративного розпису, килимарства, вишивки, писанкарства, різьблення з деревини, національного одягу тощо. Народна творчість здатна виховувати гармонійну, творчо мислячу людину, в тому числі й студента, потребує від дизайнера наявність базових творчих умінь, за допомогою яких виготовляється будь-який творчий дизайн-виріб, з подальшим створенням специфічних умінь, скажімо етнічна одежа, під час виготовлення визначеного нового, унікального продукту етнодизайну. Визначимо базові творчі уміння, а саме:

1. Уміння залучати методологічні концепції етнодизайну.
2. Уміння зображувати реальну дійсність у художніх образах відповідно специфіці образотворчого і декоративного мистецтва та дизайну.
3. Уміння визначати головне, другорядне під час побудові твору.
4. Уміння проводити аналіз та синтез гармонійної цілісності твору.
5. Уміння пропонувати гіпотези, оригінальні ідеї.
6. Уміння співпрацювати в системі «дизайнер-споживач».
7. Уміння трансформуватись у нову ситуацію, зокрема дизайн.
8. Уміння проводити наукові дослідження.
9. Уміння бачити протиріччя та творчо вирішувати їх.
10. Уміння використовувати матеріали та новітні технології під час виготовлення творчого продукту, зокрема етнодизайну.

На наш погляд, ці вміння є важливими й ефективними, і ми рекомендуємо їх використовувати під час виготовлення виробів дизайну, в тому числі й етнодизайну. При побудові твору дизайнер швидше розкриває всі творчі можливості, вирішує творчі питання.

Тому, ознайомлення й вивчення студентами різних видів народного мистецтва зумовлює національне відродження кращих традицій й етносу цих мистецтв, як соціального, культурологічного та педагогічного феномену. Студентська молодь виявляє інтерес до розпису, килимарства, вишивки, ткацтва, народного одягу. Вишиті сорочки, рушники, дитяча іграшка, розмальована хата, печі ставали духовним життям українського народу.

Вивчення саме народного мистецтва, його витоків, невичерпних джерел натхнення, мистецької спадщини України стає актуальним у сучасній освіті. У процесі навчання молодь вчиться грамотно будувати композицію твору, добирати кольорову палітру, матеріали й технологію виконання, що впливає на загальний задум, тематику та змістовне вирішення.

Дослідження проведемо з тих видів декоративно-вжиткового мистецтва де найбільш яскраво віддзеркалюються художні етнонаціональні традиції, ментальність, історична сутність, які становлять творчий потенціал для розбудови українського етнодизайну, що тісно пов'язаний з декоративним мистецтвом. Вивчення, зокрема українського декоративного розпису, формування уявлень про композиційну виразність розпису й гармонійну її цілісність, колорит твору, а також уміння будувати малюнок, засвоєння технологічних процесів із розкриттям національних рис характеру надають декоративним розписам широких знань, умінь створювати художній образ безпосередньо в виробах етнодизайну, як художньо-виразного формоутворюючого акценту. Разом з тим, необхідно знайомити студентів з витоками й джерелами творчої спадщини Національного музею народного мистецтва України, що збагачує творчий інтелект, здійснювати відбір матеріалів, репродукцій з робіт визначних майстрів художньої творчості, як: Марії Приймаченко, Катерини Білокур, Марфи Тимченко, Пелагеї Глущенко, Федора Панка – це майстри Київщини, Полтавщини, Гуцульщини, що дивовижним розписом покривають миски, чашки, тарілки, ложки, фляжки, перетворюючи природні мотиви в різні стилізовані, виразні художні твори. Саме твори

цих геніальних майстрів надихають нас на творчість. Відомі далеко за межами нашої країни картини Марії Приймаченко вражають творчим мисленням, гармонією, майстерністю, досконалістю. Весь світ у 2009 році відзначав 100-річчя від дня народження української художниці.

Це яскравий приклад для українського національного відродження та входження в Європейський художньо-освітній простір, створення українського дизайну, водночас й етнотдизайну, що є актуальною темою, яку підкреслив видатний науковець, дизайнер, професор Євген Антонович.

Європейська інтеграція – новий навчальний процес, правила спілкування, нове креативне мислення, висока якість знань, умінь, передові технології виготовлення продукту відповідно європейським стандартам.

Тому, попередньо розглянутий декоративний розпис згідно європейської інтеграції, зумовлений бути конкурентоспроможним й привабливим. Декоративний розпис за композиційними й кольоровими ознаками наближений до художнього килиму, але зображення там здійснюється за перетинами кольорових ниток на площини тканини, водночас, як декоративна поверхня безпосереднього виготовлення художніх килимів. На теренах України ще сьогодні практикується ткання на вертикальних та горизонтальних верстатах. Виготовлення килимів на верстатах пов'язано з утворенням геометричного орнаменту, або з квітковим узором. Обидва типи малюнка представлені у буковинському ткацтві [3].

Слід зазначити, що різноманіття тканих виробів, у тому числі й килимів, залежить від художньо-декоративних властивостей та естетичної якості сировини і технології ткацтва. Тут відображаються особливості виробництва, визначені індустріальними техніками, що позначаються на художньо-виразному вирішенні дизайн-виробів. Художнє відображення українського етносу, характер рідної землі, «український звичай»: хліб на столі й рушник – широко відтворюється в галицьких та буковинських килимах, як добро, справжня радість. Місцеві художники черпають своє натхнення в народних епосах за творами Івана Франка, Ольги Кобилянської та інших письменників. Килими за виготовленням розподіляються на дві техніки – ворсова та безворсна або гладкоткана. Кожна з них має різні похідні техніки ткання. Техніка килимових виробів в українському мистецтві, зокрема буковинський малюнок, має модульну структуру, що є (малюнок вразливий – очей не відведеш), досить регламентована. Чіткість малюнка досягається завдяки геометричним технікам, перевага надається тканню «на межову нитку», оскільки має характерну буковинську ступінчасту структуру. Ця техніка найкраще розкриває модульну структуру форми, до якої найбільш схильне художньо-стильове зображення. Вироби етнотдизайну, неодноразово і завжди з успіхом демонструвались у залах Києва, діаспори та інших країнах.

Одним із особливих засобів етнічного спрямування є художнє конструювання української іграшки, зокрема ляльки, її формотворення, оволодіння майстерністю, художніми техніками і прийомами моделювання, оздоблення та декорування. Українська іграшка є цілісною культурною цінністю, втілює в собі мистецькі, побутові, народні традиції, через неї трансформуються джерела творчого натхнення й невичерпної художньої спадщини України, здійснюється зв'язок поколінь. Українці належать до тих цивілізованих етносів, які зберігають унікальну національну культуру, водночас й народну іграшку для розвитку дитини. Українська народна іграшка здійснює для багатьох поколінь уроки навчання: краси, добра, істини, що сприяє художньо-естетичному вихованню. На нашу думку, краса, добро, істина – збереже світ.

Розгляд проблеми етнокультурного виховання потребує звернення до етнічної педагогіки, базис якої знаходиться у фундаментальних працях К. Ушинського, А. Макаренка, В. Сухомлинського та ін.

Саме дизайнер у процесі розбудови й оволодіння різних культурних цінностей

формує етнічну ідентичність за оптимальними педагогічними умовами закономірності дитячого розвитку.

Суттєво важливими є дослідження еволюції етнопедагогічних ідей в історичному етносі, де визначено дитину як суб'єкт народного виховання та визначена роль педагогіки щодо національного відродження.

Науковці сьогодні розробляють моделі освіти етнопедагогічної спрямованості, зокрема, досліджують застосування можливостей української народної іграшки як засобу формування творчої активності студентів, виховання у студентської молоді позитивного ставлення до трудових традицій і звичаїв українського народу в процесі мистецької діяльності, засвоєння народних звичаїв, символіки, традицій, моралі.

Перспективи розвитку етнодизайну природно закладені найбільше з виготовленнями народного одягу, художнього моделювання народного костюму, де українські дизайнери показують на подіумах європейських столиць (Парижа, Лондона, Рима тощо) чудові колекції сучасної індустрії моди. Разом з тим передбачені значні зрушення в системі підготовки фахівців з методологічних й технологічних знань, перебудови оснащення за екологічними параметрами в художньому проектуванні костюма, а також запровадження комп'ютерного моделювання й виготовлення лекал крою.

Отже, виконання складних креслень, точних економічних розрахунків, наближає виготовлення дизайнерської продукції до європейських стандартів.

Важливими етнографічними ознаками є способи формоутворення, моделювання, технологія виготовлення традиційного народного костюму: крій, методи пошиття, декорування, які взаємопов'язані між собою і відповідають функціям народного одягу, є актуальним етнодизайну.

Український народний костюм складається з компонентів: натільний одяг, верхній та нижчий одяг, головний убір, пояс, взуття, прикраси. Наприклад, головний убір по значимості співвідношень частин костюма рівень взуттю. Якщо взуття відкриває костюм, то головний убір його завершує, надає всьому образу цілковиту виразність, акцентує риси обличчя. За допомогою неперевершеної форми головного убору, кольору, фактури матеріалу можна корегувати індивідуальні недоліки обличчя – звузити широкі скули, форму носа, замаскувати вуха, будуючи гармонію ансамблю.

Традицією жіночого і чоловічого одягу в Україні є полотняна сорочка, відповідно призначенням і типам: тунікоподібні, з суцільними рукавами, плечовими уставками, вшивне плечико з'єднує передню й задню частини сорочки. Рукав викроюється із суцільного шматка тканини і пришивається до станика під прямим кутом з символами української народної вишивки. Малюнок вишивки віддзеркалює етнічну приналежність.

Народному костюму, взагалі, притаманна проста раціональна конструкція, яка обумовлена шириною домотканих полотен, побудовою анатомічної фігури. Конфігураціями крою народних костюмів є квадрат, прямокутник або трикутник з використанням модульної структури та гармонійних пропорційних відношень, пов'язаних з природною побудовою, скажімо, чоловічої фігури. Народний одяг завжди прикрашали орнаментами. Усі частини народного костюму мають свій глибокий зміст й символи життя..

У головному уборі жінки бачили символ народження діток і загального щастя, тому і уподібнювали його формі вінку. Символи, орнамент, колір отримували змістовність у обрядових й святкових костюмах, що зумовило червоні та білі кольори, декорування квітами, орнаментальних прикрас.

Взагалі в народному костюмі кольорові символи тісно пов'язані з зображенням життя людини, святковості й традиційних відмінностей.

Колір, орнаментальні мотиви, символіка, виразна вишивка завжди приваблювали багатством фантазій народних майстрів своїми композиційними та

кольоро-фактурними рішеннями в залежності від призначення одягу, соціального стану, вікового зростання. Традиції, що існували в суспільстві передавали із покоління до нового покоління, обумовлювали технологічні прийоми крою, матеріали виготовлення речей, розташування символіки, вишивки, орнаменту для різного віку й регіону. Наприклад, погруддя вишивки призначалась для певної символіки. Особлива увага приділялась оздобленню рукава, що відносилось до раннього культу освячення рук. Своєрідний орнамент або вишивка набувала магічної дії і виконувалась у визначених місцях, освячених віковими традиціями, реалізується й донині. Магічні відносини перетиналися з естетичними.

Виготовлення народного костюму відзначено параметрами крою, характером художнього ансамблю, утилітарним та естетичним функціям.

Отже, специфічною визначальною й притаманною якістю залишається народний одяг, зокрема ансамбль народного костюма, сформований за ознакою гармонійної ансамблевої єдності, як: головний убір, сам костюм, пояс, взуття, а також аксесуари (тростина, парасолька, віяло тощо) – все орієнтовано на екологічній технології фарбування й обробки текстилю, водночас економія матеріалів і міцність виробів. Прототипом розробки концепцій етнодизайну може служити український дизайн, що виник як варіант творчої модернізації регіональних етнонаціональних традицій, наприклад закарпатського або придніпряньського слов'янського одягу, що створювався на протязі багатьох століть. Тому, на основі етносу й народних традицій від дизайнера одягу вимагаються широкі знання історичної спадщини і менталітету свого народу, умінь застосовувати сучасні технології, зокрема, комп'ютерне конструювання й моделювання. Існує багато програм, які полегшують завдання дизайнерів, скажімо, від побудови лекал на різний тип фігури до динамічних виразних віртуальних моделей в 3D. Сьогодні існують декілька систем автоматизованого проектування одягу. Використовується система крою по Мюллеру – «Система автоматизованого проектування одягу» (САПР) «Грація», програмний комплекс Julivi [5]

Паралельно пропонується комп'ютерне проектування й моделювання форми костюму, що здійснюється в 3D графіці, де рекомендується виділити три головних напрями використання комп'ютерної графіки, як:

- віртуальна примірювальна;
- моделювання екологічних матеріалів, які використовуються для проектування й пошиття одягу, створюючи інтерактивний дизайн 3D моделі;
- комбінація між прискореним макетуванням і анімацією динаміки поведінки тканин, до спроектованих технологічно віртуальних моделей.

Сьогодні, завдання процесу проектування одягу зводиться до розбудови нової концепції образу і філософії зорієнтованого на кінцевого споживача.

У дизайні одягу функціонує нова, авангардна течія «деконструкція».

Поняття «деконструкція», яке пропонує французький філософ і культуролог Жак Дерріда, характеризує новий образ думки, з постійним переосмисленням предметів, речей, контексту; протиставлення мов і стилів, вихід за рамки й розширення кордонів можливостей. Шляхом руйнування класичних пропорцій, конструкцій, взаємозв'язків між елементами народження нових, дивовижних з власної сили й виразності образів.

Деконструктивізм дав початок появи нових принципів і прийомів у конструюванні, перегляду методів технологічної обробки й розробки нових штучних структур матеріалів, скажімо, нанесення пластмас на метал, керамічний двигун внутрішнього згорання, лазерне різання різних матеріалів, лазерне лікування в офтальмології й стоматології, вакуумне пресування тощо (за Франсуа Бодо, «Шик і Шарм», переклад з франц.).

Підприємства текстильної промисловості продовжують широкі пошуки й винаходи нових способів декорування і отримання матеріалів з дивовижними структурами форм, фактури, текстури. Так португальська фабрика Riorele виготовляє

тканини за зовнішнім зором нагадує ідентичний матеріал з металевою ниткою. Але, замість металу до складу тканини задіяна тактильна з тілом людини, міцна органічна /тварини/ нитка. Проектна культура етнодизайну в такому ракурсі повинна застосовувати новітні інноваційні технології одягу, взуття на умовах «деконструкції» виробів, тривалого їх використання, які проектуються на принципах саме «безвідходного» виробництва та не забруднення середовища.

Процес формоутворення образу народного костюма потребує від дизайнера логічного мислення, визначення об'ємно-просторової структури костюма, раціональної конструкції, технології, використання екологічних матеріалів /тканин, шкіри/ й комп'ютерного проектування і моделювання.

Корисними для навчання моделювання можуть бути вправи з художнього ескізування:

1. Художнє моделювання сучасного одягу з використанням елементів українських етнотрадицій.

2. Виконати ескізи відповідно типів крою жіночої і чоловічої сорочок, регіональної специфіки українського вбрання.

3. Творчий проект виготовлення чоловічого та жіночого головного убору.

4. Залучення символіки у виготовленні українського віночка.

Саме тренінги дають змогу краще створити форму, силует, пропорції етнічного народного одягу. На етапі творчої розробки створюють художні образи, оздоблюючи їх.

Професійна здатність художніми засобами відображувати український етнос, що виявляється в системі сформованих творчих умінь надає підстави готовності методично й творчо вирішувати завдання продукування етнодизайнерських ідей та цінностей в умовах сучасної практики.

Дослідження розвитку етнодизайну засвідчили позитивну динаміку в професійній підготовці фахівців у художньо-конструкторських аспектах:

- розширення обсягу знань про історію українського етносу: його відродження, функції, регіональні особливості, способи декорування;
- підвищення інтересу до народних традицій загалом та мистецтва створення українських національних цінностей;
- удосконалення художньо-конструкторських умінь з дизайнерського ескізування, конструювання, моделювання, декорування;
- розширення гами декоративних елементів, які використовуються для виготовлення етнодизайну (художній розпис, килими, лялька, тощо).

Кожна область республіки має власні особливості й специфіку, етнос народної творчості. Щоб вивчати і зберігати ці чудові, дивні традиції в центрах, де розвинути художні ремесла, відкрити спеціальні художні школи,

Таким чином, висвітлення етносу, менталітету українця, взагалі потенційних скарбів декоративно-вжиткового мистецтва українського народу, розкриття таємниць його художньої спадщини, що в підсумку й обумовлюють створення етнодизайну.

Висновки. Процес продукування етнодизайнерських цінностей в умовах українського національного відродження потребує логічного мислення й створення творчого продукту за параметрами європейських стандартів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич. – Львів: Видавництво «Світ», 1992. – 270 с., іл.
2. Болтарович З. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст./ З. Болтарович. – Київ: Наукова думка, 1976. – 139 с.
3. Кожоляно Г. Етнографія Буковини / Г. Кожоляно. – Чернівці: Золоті литаври, Т.1. – 1999.
4. Кара-Васильєва Т., Черноморець А. Українська вишивка / Т. Кара-

- Васильева, А. Черноморець. – Київ: Лебідь, 2002. – 160 с.
5. САПР ГРАЦІЯ / Высокие компьютерные технологии швейной промышленности / Сапр – проектирование и конструирование / [Электронный ресурс] / режим доступа: anhttp://www.saprgrazin.com/articles, php.

Людмила Романенко
(Богуслав, Україна)

ФЕНОМЕН ЕТНОДИЗАЙНУ В НАЦІОНАЛЬНІЙ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦЯ

У статті теоретично обґрунтовано феномен етнодизайну та досліджено його вплив на національну свідомість українця і необхідність поширення його в сучасній культурі.

Ключові слова: дизайн, етнодизайн, свідомість, етнічність

The article theoretically grounded etnodyzaynu phenomenon and investigated its effect on the Ukrainian national identity and the need to spread it in modern culture.

Keywords: design, etnodyzayn, consciousness, ethnicity.

Постановка проблеми. Визнаючи важливу роль національної свідомості у процесі державотворення, зауважимо, що національне відродження – це не просто усвідомлення народом своєї етнічної єдності, національної неповторності. Воно пов'язане з усім цілеспрямованим процесом життєдіяльності людей тієї чи тієї нації, формуванням особи як суб'єкта національної свідомості. Феномен етнодизайну намагалася осмислити кожна епоха, але ця проблема залишається недостатньо вивченою в нових умовах глобалізації, як універсальне явище, що поступово поширюється на всі сфери людської діяльності, етнодизайн потребує системного і послідовного дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Дослідженню сутності етнодизайну та його вплив на свідомого українця є в працях філософів (М.Бердяєва, Г.Вашенка, Б.Кроче, В.Онищенко, Г.Сковороди, О.Лосєва, П.Юркевича, О.Кульчицької, та ін.), істориків (М.Грушевського, І.Огієнко, М.Поповича), ідеї наближення дизайну до культурних традицій нації знайшли відображення в працях сучасних науковців з дизайну: Є.Антоновича, Н.Біловола, Г.Гребенюка, В.Даниленка, С.Мигаля, Л.Оршанського, А.Чебикіна, О.Хмельовського, Н.Чуприни та ін.

Результати дослідження. Відомо, що мистецтво є феноменом людської свідомості. Сутнісну основу мистецтва становлять: етнічне, національне і загальнолюдське.

Етнічне – це те, що пов'язане з належністю до певного народу. У нинішній час увага до етносу, етнічних ознак в народонаселенні планети надзвичайно велика, оскільки нових форм набуває рівень міжетнічних відносин. З одного боку з появою таких засобів спілкування, як телефон, інтернет іде тенденція до глобалізації і, як наслідок, стирання границі між різними етнічними групами. З іншого боку, поділ країн на «багаті» та «країни третього світу», політичні конфлікти, дискримінація та таке інше веде до підсилення цієї границі між етнічними групами. Таким чином, перед нами постає проблема: як зберегти культурні цінності, що є притаманні окремим народам, і при цьому примножити глобальні (загальнолюдські) цінності, бути «відкритими» до нового.

Мистецтву притаманна властивість – нести в собі конкретне вираження художнього генія, художніх прагнень народу. Воно також обов'язково має відповідний культурно-історичний ґрунт, на якому завдяки зусиллям творців проростають зерна нових надбань і досягнень. Національна самоідентифікація громадян України –

запорука безпеки і соборності держави. В сучасному космополітичному суспільстві все менше лишається місця для традиційної культури. Наш одяг, їжа, житло, побут все частіше мало чим відрізняється від жителів інших країн. Однак, є сфери нашого життя, які ми продовжуємо берегти – традиційні вірування, звичаї і особливості декоративно-прикладного мистецтва [5].

Завдяки етнодизайну здійснюється зв'язок поколінь, а через задоволення художніх потреб реалізується соціальне призначення мистецтва. Тому звернення до національного є на сьогодні одним із головних засобів самозбереження.

Соціальна та педагогічна значущість проблеми формування національно-культурної свідомості підрастаючого покоління, знайшли свій відгук у працях відомих науковців, таких, як Н. Вишнякова, Є. Горунович, С. Діденко, О. Ковальов, С. Коновець. Вони наголошують на важливості використання народного мистецтва як засобу формування національної свідомості, яке унікальним чином інтегрує у собі побутові, мистецькі та педагогічні традиції.

У суть етнодизайну закладена інформація, що закріплює знання про всесвіт і закони природи, а також про відносини між людьми, опредмечує колективний досвід, що переходить від покоління до покоління відповідно до мови, звичаїв та традицій. У цьому випадку середовище з'являється одним із засобів комунікативної діяльності, що зв'язує людей через простір і час. Простір складно сприймається людиною без матеріальних предметів, що перебувають у ньому, насиченості життям і духовними процесами. Твори декоративного мистецтва – не мертві символи, а живі записи людських справ, прагнень, почуттів, задумів. Вони активно впливають на створення нових духовних цінностей, підтримуючи і посилюючи інтерес до творів мистецтва, пам'ятників історії й культури, до національних звичаїв та обрядів, стимулюють розвиток культури народу.

Предметно-просторове середовище, що створює навколо себе людина й розгортає свою життєдіяльність, виступає у вигляді організованого простору, наповненого величезним обсягом інформації про суспільство, нескінченно різноманітною системою предметів і їхніх компонентів. За допомогою декоративно-прикладного мистецтва органічно передавався у спадок художній генокод, який постійно збагачувався новими елементами, тонкими нюансами композиційно-колеристичного вирішення в рамках вироблених канонів в окремих осередках України.

У форми предметного середовища закладена інформація, що закріплює знання про всесвіт і закони природи, а також про відносини між людьми, опредмечуваний колективний досвід, що переходить від покоління до покоління. У цьому випадку середовище з'являється одним із засобів комунікативної діяльності, що зв'язує людей через простір і час, надає їм інформацію, формує національну свідомість та приналежність. Зокрема, О.Ф.Найден вважає, що взаємодія мистецтва з факторами середовища створює ту складну надбудову, яка, по суті, впливає на розвиток базисних елементів і формує місцеві ознаки, загальновидову і загальностильову моделі. Середовище містить в собі «поживні речовини», тобто енергію та інформацію, необхідні для існування і розвитку мистецтва. На думку Л. Виготського, "мистецтво... ніколи прямо не народжує з себе тієї чи іншої практичної дії, воно лише готує організм до цієї дії". Однак значно глибиннішими є "наслідки впливу" мистецтва, коли воно здатне схилити людину до рішучих вчинків і навіть змінити її життя, а по відношенню до суспільства – викликати значні переміни в настроях, переконаннях і діях тих чи інших соціальних груп. Встановлення гармонії між запитами і потребами людини, з одного боку, і її ідейно-моральним розвитком, з іншого, значною мірою залежить від етнічної культури. Науковцями доведено тісний зв'язок між прихильністю людини до мистецтва і сформованістю її ідейно-моральних позицій.

Втрата традиційних мотивуючих факторів викликає зміни в мистецтві на видовому рівні: види відмирають або втрачають активність. У період різких суспільних

змін критичне відношення до традиційного предметного середовища доходить до крайнощів, до насильницької заміни одних форм іншими [3, с.18].

Світоглядні погляди на сутність штучно створюваного середовища перебування людини сприяли усвідомленню комплексної й багаторівневої природи етнодизайну як соціально-функціонального явища, детермінованого суспільними закономірностями. Визнання правомірності цієї тези відкриває нові можливості поглибленого дослідження співвідношення утилітарних і художньо-естетичних компонентів речей, взаємозв'язку конструктивних і декоративних початків, взаємодії краси й користі, зручності й міцності, словом, усього того, що становить сутнісні основи дизайну в його світоглядному контексті для людини. Саме ці компоненти етнодизайну дотепер не перестають залишатися предметом, що не припиняється дискусій вчених і практиків.

Даниленко В. зазначає: «дизайн має двоїсту природу з огляду на об'єднавчо-роз'єднавчі процеси, що відбуваються у світі: з одного боку, він сприймає від навколишнього світу інтеграційні, міжнаціональні віяння та, модифікуючи їх, віддає у тому ж інтернаціональному вигляді. З іншого боку, дизайн намагається творити й у річищі пошуків власної ідентичності окремих націй, відтворюючи у своєму продукті унікальність» [1, с. 12].

Отже, продуктивним науковим методом об'єктивації цілісної картини мимовільного розвитку сучасного етнодизайну, що переборює фрагментарні описи дизайну, на наш погляд, виступає розгляд цього явища як суб'єкт певної соціокультурної системи суспільства, у якій концептуальні, формаційні, комунікаційні, технологічні підходи до дизайну об'єктивуються процесами соціокультурної організації, регуляції й комунікації.

Таким чином, етнодизайн – це еволюційний процес, який ґрунтується на спадковості багатовікових традицій і поступовому нагромадженні знань і набутті нових його рис. Це важлива художня цінність, що виконує численні функції – пізнавальну, комунікаційну, естетичну, збагачується новими аспектами естетичного звучання, його інформаційна складова формує свідомість сучасного українця. Потрібно вивчати нові тенденції розвитку цього феномена, в якому знаходить самовираження геніальність українського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти): дис. ... доктора мистецтвознавства: 05.01.03 / Даниленко Віктор Якович. – Харків, 2006. – 401 с.
2. Криволапов М.О. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / Мистецтво України. Вип..1. – К.: 2000. Спалах, 2000, – С. 11-12.
3. Найден О. Ф. Орнамент українського народного розпису/ О.Ф.Найден// Витоки, традиції, еволюція. - К., 1989. - 261с.
4. Станкевич М. Утилітарність декоративного мистецтва / М.Є. Станкевич // Мистецтвознавство'04: [зб. наук. праць] / Гол. ред. М.Є. Станкевич. – Л.: Інститут народознавства, 2004. – С. 9-18.
5. Роль народної творчості та декоративно-прикладного мистецтва в естетичному розвитку учнів. Переоцінка цінностей декоративного мистецтва в пострадянський період. [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://batik-art.kiev.ua/articles/article1>

УДК 378.04:745/749

Володимир Томашевський
(Кривий Ріг, Україна)

ВІД ДИЗАЙН-ОСВІТИ ДО ДИЗАЙНУ СВІДОМОСТІ! (ДО ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У СИСТЕМІ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ)

Проблема професійної підготовки майбутніх дизайнерів в системі ВНЗ. У

статті розглянуто роль естетичної культури в процесі підготовки майбутніх дизайнерів у системі вищих навчальних закладів України на сучасному етапі розвитку суспільства, а також її структура, надано характеристики окремих структурних компонентів естетичної культури, а саме естетичної свідомості та естетичної діяльності та їх складових категорій.

Ключові слова: професійна підготовка майбутніх дизайнерів, естетична культура, естетична свідомість, естетична діяльність.

The problem of the professional preparation of future designers in the system of the higher education. In article is considered the role of the aesthetic culture in process of the professional preparation of future designers the system of the higher education on the contemporary stage of society's development, and also her structure, represented the character of separate structure components, in particular aesthetic consciousness and aesthetic activity, their categories.

Key words: professional preparation of future designers, aesthetic culture, aesthetic consciousness, aesthetic activity.

Питання професійної підготовки фахівців різних галузей в сфері освіти на сучасному етапі розвитку українського суспільства ставляться досить широко. Зважаючи на це, сьогодні студенту вищого навчального закладу вже недостатньо володіти тільки навичками практичного характеру, нехай навіть вони і будуть відповідати найвищому рівню якості – необхідно усвідомлювати реальну чи приховану користь або шкоду від того чи іншого виду діяльності, володіти знаннями функціонування загальної системи в цілому і мати на увазі причинно-наслідкові зв'язки поміж окремими її елементами. Тим більше це важливо для професійної підготовки майбутніх дизайнерів, адже роль і значення дизайн-діяльності для сьогодення і майбутнього величезна – це перенесення сприймання гармонійних і красивих предметів і явищ дійсності в естетико-культурну площину, естетизація естетичного, якщо так можна висловитися.

Професійна підготовка майбутніх дизайнерів в системі вищих навчальних закладів посередництвом естетико-культурного наповнення особистості постає одним із ключових питань підготовки висококваліфікованих кадрів в галузі дизайну як фахівців, що призвані нести і пропагувати ідеали краси, гармонії, змістовно насичувати навколишнє середовище продуктами матеріальної та духовної культури високої гатунку.

Свого часу в науковій літературі проблемами професійної підготовки займався цілий ряд дослідників, а саме У.Аренс, Л.Бове, Ф.Джефкінс, Г.Мінервін, О. Чернишов, П. Шпара та ін., в тому числі і вітчизняних (Є.Антонович, В.Даниленко, М. Куленко, М. Ліфінцев, О.Маторін, В.Прусак, С.Рибін, В.Сьомкін, В.Титаренко та ін.). У свою чергу, питання формування естетичної культури особистості підіймала й вітчизняна естетика (В.Бутенко, П.Гаврилюк, М.Євтух, І.Зязюн, В.Іванов, М.Каган, А. Канарський, А. Комарова, В.Корнієнко, Л.Левчук, В.Лозовий, Л.Масол, Н. Миропольська, Н. Ничкало, О.Рудницька, В.Толстих, Г.Шевченко та ін.).

Праці означених вище вчених стали теоретичним підґрунтям для нашого дослідження і зумовили тематику та мету статті – дослідити роль естетичної культури в процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів у системі вищих навчальних закладів України.

Сучасні наукові дослідження доводять, що важливим результатом підготовки фахівця в системі професійної освіти є не стільки сформована система знань, умінь й узагальнених способів виконання професійних функцій, скільки професійно-орієнтована особистість, яка здатна до самореалізації. Естетична культура в цьому сенсі виступає як інтегративна якість особистості, що складається з когнітивного, емотивного і поведінкового компонентів та надає можливість для творчої

самореалізації людини за законами краси відповідно до висоти морально-духовних ідеалів. Оптимізація шляхів підвищення естетичної культури особистості у вищих навчальних закладах передбачає акцентування уваги на інтеграції всіх елементів культури: трудової, виробничої, побутової, фізичної, духовної, культури спілкування та ін., а сама естетична культура мислиться як складова підготовки майбутнього фахівця в системі професійної освіти [5, с.61].

Якщо вести мову про підготовку майбутніх дизайнерів до професійної діяльності, то в цьому випадку естетична культура повинна стати тією узагальнюючою сферою, через яку заломлюється все, що людина відчуває, про що вона мислить і мріє, що робить практично. «У формуванні естетичної культури мистецтву взагалі належить особливе місце за будь-яким фактом художньої творчості у будь-якому виді мистецтва» [1, с.175].

У своїх працях М.Каган та інші здійснили спробу виявити різноманітні структурні утворення естетичної культури суспільства і наголошували на тому, що основними її компонентами є *естетична діяльність* та *естетична свідомість*. Естетична свідомість (споглядання) є форма духовної, внутрішньої активності суб'єкта, що виростає із зовнішніх, матеріально-практичних форм його діяльності. Практична естетична діяльність є зовнішньою, матеріальною формою естетичної активності суб'єкта, що стимулюється і контролюється його естетичною свідомістю. і тісно з нею взаємодіє.

Загальноприйняте, що до структури естетичної культури особистості відносять естетичну свідомість, що відтворюється в ідеалах, потребах, настановах, смаках, поглядах, концепціях, та естетичну діяльність у праці, побуті, під час спілкування, в суспільному житті, спорті тощо.

Естетична культура особистості – це ступінь, рівень опанування естетичною культурою суспільства. «Естетична культура забарвлює і емоцію, і волю, і розум людини вмінням бачити, відчувати та створювати красу» [1, с.174].

На відміну від суспільної естетичної свідомості, що містить в собі все багатство знань та художнього досвіду, індивідуальна свідомість, або свідомість окремої особистості, «як би вона не була розвинута, не може повністю охопити всю суму знань, якими володіє людство» і в більшій мірі «залежить від суспільних потреб і ідеалів» [3, с.99]. Не зважаючи на це, в структурі естетичної свідомості особистості багато спільного з естетичною свідомістю суспільства – того, що в значній мірі впливає на формування естетичної культури особистості, а отже і на професійну підготовку майбутніх фахівців з дизайну.

Важливість ролі естетичної свідомості як одного з структурних компонентів естетичної культури для професійної підготовки майбутніх дизайнерів в системі ВНЗ полягає в тому, що вона за своєю природою *емоційно-оцінна*, а в своєму функціонуванні – універсальна. А. Комарова зазначає, що естетична культура особистості відображує рівень розвитку естетичної свідомості, здатність і потребу естетично сприймати дійсність, брати участь в естетичній діяльності, що втілюється в естетичних цінностях [2, с.19].

Емоційно-оцінний характер естетичної свідомості особистості визначається тим, що естетичне засвоєння світу нерозривно пов'язане з конкретною чуттєвістю і цілісністю відтворення [2, с.38], а у вмінні людини вловлювати міру, навіть коли вона рухома і раціонально незбагненна, є важлива особливість його естетичної культури.

З точки зору психологічної науки суть свідомо-естетичних відношень полягає в тому, що вони розгортаються у всіх видах спеціалізованих діяльностей, в тому числі і в професійній дизайнерській діяльності, і створюють у людини *настанову* на досягнення її універсальності. З одного боку, естетична свідомість пов'язує естетичне засвоєння світу як специфічну людську діяльність з іншими видами діяльності особистості, а з іншого – є опосередковувачим елементом активної взаємодії результатів естетичної

діяльності на всі види життєдіяльності та на образ життя в цілому [2, с.36].

Основними й найбільш сталими компонентами естетичної свідомості вважають: естетичні почуття, що представляють специфічне переживання людиною її відношення до дійсності, до інших людей, до своєї діяльності, до творів мистецтва; естетичні оцінки як специфічні судження про природу і суспільство, про продукти людської праці і твори мистецтва; естетичні смаки як здатність до естетичної оцінки; естетичний ідеал як уявлення про естетичну досконалість життя і досконалу людину; естетичні погляди як сукупність ідей, думок, суджень про естетичне в дійсності і мистецтві; естетичні теорії як система понять про сутність естетичного, головним принципів його пізнання в дійсності і в мистецтві, про природу і суспільну роль естетичної і художньої діяльності людей.

Вивчаючи феномен естетичного засвоєння світу людиною, вчені слушно зазначають, що на відміну від наукової чи моральної діяльності, які орієнтовані на конкретно визначені явища, їх об'єктивні якості реального світу або людські вчинки та відносини, естетична культура, як і естетична діяльність, не має скільки-небудь чітко визначеного об'єкту. Вона спрямована не на окремі певні предмети чи явища, а на все, що реально існує. При цьому естетична діяльність орієнтована не на предмети і явища самі по собі, а на те, як визначаються їх внутрішні якості в їх зовнішній формі, наскільки ці якості виявляються і сприймаються чуттєво незалежно від того, чи мова йде про мінерал або рослину, тварину чи людину, про виробничий процес або стихійне явище. Ця обставина з необхідністю призводить до того, що естетична культура, як і естетична діяльність, не набуває самостійного, автономного буття, а немов насичує собою всі інші види діяльності, всю людську культуру.

За минулих часів розвиток естетичної культури особистості на основі діалектико-реалістичного методу визначався окремими положеннями. Вважалося, що «пізнання дійсності починається з чуттєвого сприйняття; процес пізнання це діалектична єдність чуттєвого і раціонального; в основі виникнення і розвитку естетичних почуттів лежить трудова діяльність; фундаментом всебічного естетичного розвитку особистості є матеріальні умови життя людей; естетичне міститься в умовах та меті перетворення людьми дійсності у відповідності зі своїми ідеалами; естетичне як духовне формування людини в цілому безпосередньо пов'язане з нагальними потребами практичного перетворення суспільства; естетичне відношення носить загальний характер тому, що включаються всі сторони діяльності людини» [4, с.28]. Відкинувши окремі настанови суто ідеологічного характеру, слід зазначити, що загалом окреслена вище характеристика естетичної культури особистості не втрачає актуальності і донині.

«Естетична культура особистості – це єдність почуттів, смаків та ідеалів, що матеріалізуються в процесі перетворення світу за законами краси. Це культура чуттєвого засвоєння і перетворення світу у відповідності до створених певним суспільством можливостей для максимального розкриття сутнісних сил людини... В ході цього процесу відбувається моральне насичення нашої чуттєвості, яке якнайбільш успішно здійснюється в мистецтві» [4, с.80].

У цьому і полягає, на нашу думку те, що ріднить естетичну культуру як діяльність та дизайн. Саме дизайнерська діяльність і є, в найбільшій мірі, такою естетичною діяльністю, а професійна підготовка фахівців означеного напрямку якнайповніше відчуває на собі вплив естетичного компоненту. Естетична культура сприяє розвитку у особистості образного мислення, мислення за аналогією та асоціацією, цільності сприйняття конкретних образів, розвитку фантазії, зорового уявлення, інтуїції. «Професійна (дизайнерська) діяльність, що є специфічною за своїм змістом та функціями, зумовлює своєрідність вияву естетичної культури особистості, її трансформацію в структуру та якість професійної культури людини» [1, с.178].

Унікальність дизайн-діяльності полягає в тому, що вона є не тільки

вузькопрофесійною художньою або конструкторською діяльністю, а вона наскрізь пронизана естетичним змістом і розуміння цього майбутніми дизайнерами надає можливість розглядати і застосовувати її не тільки до зміни зовнішнього природного чи предметного середовища, але й до життя самої людини, можливості змінювати себе, свій світогляд на краще, змінювати відповідно до вимог нового тисячоліття, вимог, продиктованих новим часом та еволюцією суспільства.

За словами В.Прусака, «уже сьогодні дизайн необхідно розглядати як концепцію способу життя. Тому, він повинен не тільки формувати естетичні ідеали, визначати потреби та направляти суспільство на ті продукти й матеріали, які існують в достатній кількості і не наносять шкоди навколишньому середовищу; не тільки впливати на економічне використання ресурсів, але творити середовище життєдіяльності, яке сприяло б лише здоровому образу її життя» [6, с.83].

Від дизайн-освіти до дизайну свідомості! І в цьому сенсі естетична культура і є тим стрижнем, навколо якого органічно переплітаються і професійні вміння і навички, і світоглядні знання, і особистий естетичний та культурний досвід людства. Саме естетична культура майбутнього дизайнера спрямовує його в необхідне русло, свідомо керує його діяльністю. Естетична свідомість не тільки пробуджує людину на досягнення ідеалу, але в той самий час і реально існує в формі повсякденних суспільних відносин, є моментом естетичного аспекту взаємодії людини з природою і моментом естетичного аспекту соціально-історичного процесу [4, с.62].

Професійна підготовка майбутніх дизайнерів завдяки формуванню високої естетичної культури фахівців дизайнерського спрямування як складової цілісного процесу становлення гармонійно розвинутої особистості, потребує на сьогодні конкретизації її змісту, визначення шляхів забезпечення її ефективності за певних педагогічних умов. З швидким розвитком інформаційних технологій людство перейшло в епоху, яка потребує системного підходу до вивчення естетичного впливу дизайну на розвиток суспільства у взаємозв'язку з усіма галузями наукових знань.

На сьогодні стає очевидним, що технократичний устрій (система) поволі вичерпує себе. Розвиток найновітніших технологій передбачає швидке (протягом декількох років або десятиріч) і у значних обсягах невідворотне використання природних ресурсів, що накопичувалися тисячоліттями. Окрім цього, будь-яке виробництво (навіть екологічно «чисте») вимагає переробки матеріалу і передбачає певний відсоток відходів, що забруднюють оточення. Шкода, яку несе в собі подальше нарощення технічних та технологічних ліній та методів розвитку і господарювання, відчутно проявляється останнім часом в тому чи іншому куточку нашої планети.

Завдяки дизайну як продуктивній образно-предметній діяльності є можливість змінити погляд на доцільність людського існування, на красиве і корисне, і ствердно відповісти на одвічне питання підпорядкованості одне одному. Висока естетична культура особистості, що формується під впливом дизайну (освіти чи професійної діяльності) передбачає наявність цілісного світогляду та світовідчуття, системи поглядів, смаків, ідеалів та цінностей, що ставить понад усе життя людини, її здоров'я. Усвідомлення себе не тільки як частини екосистеми планети, частини її біосфери, але й одиниці, здатної завдяки уяві, образному мисленню та практичній діяльності перетворювати все існуюче на Землі на красиве і корисне для людини, ставить дизайнера як фахівця на передові позиції майбутнього позитивного перетворення світу.

Реальна потреба особистості в пізнанні, спілкуванні з природою та іншими людьми, творами мистецтва і, що найважливіше, в творчості як гармонійному та естетичному перетворенні навколишнього світу робить процес підготовки майбутніх фахівців з дизайну осмисленим та змістовним. Це знаходить своє відображення в світогляді особистості, ознаками якого є *світоглядна інформація*, що отримана в ході творчого засвоєння і присвоєння знань; *самосвідомість*, що досягається в ході рефлексії і визначення свого місця в світі; *формування картини майбутнього образу*

світу, самовизначення, а засвоєний засіб духовно-практичної і духовно-теоретичної діяльності, дозволяє гармонійно і творчо конструювати і досягати мети свого життя і діяльності.

У цьому сенсі, розуміння естетичних ідеалів щодо продуктів дизайнерської діяльності повинно виходити, перш за все, з доцільності їх подальшого використання людиною, збереження природних ресурсів та принесення користі природі та людству.

Таким чином, справляючи значний вплив на процес професійної підготовки і становлення майбутніх дизайнерів, естетична культура формує іншу, нову якість мислення, започатковує розвиток у людини цілої низки загальнокультурних здібностей на вимогу часу.

З огляду на це, актуальною є проблема, що спрямована на підготовку майбутнього дизайнера в єдності професійно-практичного досвіду та формування його естетичної культури в сучасних умовах зміни пріоритетності дизайнерської освіти, тобто цілісного підходу до фахової, психолого-педагогічної, методичної та науково-дослідницької діяльності, формування особистісних смислів не лише в межах моно художнього простору дизайну, але й в умовах вирішення проблеми його цілісного розвитку в контексті інтеграції, взаємопроникнення різних видів художньої діяльності, їх взаємозв'язків та активної взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Естетика: навч. посібник* / [Колесніков М.П., Колеснікова О.В., Лозовой В.О. та ін.]; за ред. В.О. Лозового. – К.: Юрінком Інтер, 2003. – 208 с.
2. Комарова А.И. *Эстетическая культура личности* / Алина Ивановна Комарова. – К.: Вища школа, 1988. – 152 с.
3. Корниенко В.С. *О законах красоты* / Василий Степанович Корниенко. – Х.: Изд-во Харьковского ун-та, 1970. – 224 с.
4. Липский В.Н. *Эстетическая культура и личность* / Владимир Николаевич Липский. – М.: Знание, 1987. – 128 с.
5. Лісова С.В. *Естетична культура особистості як складова підготовки майбутнього фахівця в системі професійної освіти* / С.В. Лісова // *Вісник Житомирського державного університету ім. І.Франка*. – 2010. – Вип. 50. – С. 60–63.
6. Прусак В.Ф. *Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04* / Прусак Володимир Федорович. – Івано-Франківськ, 2006. – 211с.

*Роман Силко
(Чернігів, Україна)*

ГОТФРІД ЗЕМПЕР ТА ПОШУКИ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ

У статті аналізуються етнокультурні основи української проектної культури в історичному контексті становлення теорії та практики європейського дизайну. Висвітлюється важлива роль німецького архітектора та теоретика мистецтва у цьому процесі та його вплив на розвиток європейської та української художньо-промислової освіти.

Ключові слова: *етнодизайн, дизайн-освіта, художньо-промислова освіта.*

This article analyzes ethno-cultural foundations of Ukrainian designed culture in the historical context of formation of the theory and practice of European design. The author reveals the important role of the German architect and theorist of art in this process and its impact on the European and Ukrainian art and industrial education.

Keywords: *ethnodesign, design education, art and industrial education.*

Захист самого ремесла, як колективної пам'яті народу, бажання не втратити своєї природи є сьогодні однією з найважливіших задач, орієнтованих на етнокультурну проблематику проектних культур. Однак, на сучасному рівні вирішується питання не лише їх фізичного збереження. Виступаючи на захист ремесел, теоретики і практики дизайну вбачають сьогодні в них джерело інновацій. Зокрема, такої позиції дотримуються: М. Станкевич, Ю.Серьогін, О.Хмельовський, Р. Шмагалю, В. Тименко, П.Татіївський, В. Даниленко, А.Руденченко та інші.

У своїй доповіді «Етнодизайн: етнокультурне коріння та глобалізаційна крона» доктор філософії, професор Ю.Л.Афанасьєв висловив дискусійну думку, що етнодизайн – це перехідний період між декоративно-прикладним мистецтвом та національним дизайном [6]. Поняття «Етнодизайн» є досить молодим і багатограним водночас. Це зумовлює виникнення різних (часом полярних) поглядів на це важливе для української культури явище. Для кращого розуміння та усвідомлення сутності певного явища вкрай корисним є використання принципу історизму. Тому метою нашої статті є розкриття особливостей становлення європейської та української проектної культури, що відбувалося на базі вивчення традицій прикладного мистецтва. Важливе місце у цих процесах належало німецькому архітектору і теоретику мистецтва Готфріді Земперу.

Що стосується походження та хронології „академічного” дизайну, то тут переважна більшість дослідників сходяться на думці, що він зароджується в надрах прикладного мистецтва у другій половині XIX століття у відповідь на стрімкий науково-технічний прогрес та машинне виробництво (Р. Розенталь, М. Каган, Н. Ковешнікова, В. Рунге, Т. Бистрова, М.Морозова, В.Даниленко, С. Мигаль, М. Станкевич, В.Кардашов та ін.). Саме в цей період були сформульовані головні положення теорії та творчі принципи дизайну, закладаються основи дизайн-освіти.

Розвиток промислових технологій, необхідність освоєння нових технічних форм, створення промисловим способом нових речей та недосконалість їх перших зразків, все це провокувало конфлікт між машинним виробництвом й естетичними поглядами суспільства. Ремесла починають занепадати. Відбувається порушення фундаментальних принципів та криза у галузі формотворення предметного світу.

У відповідь на ці процеси в Англії зародився „Рух за оновлення мистецтв та ремесел”, який охопив майже всі регіони Європи. Його натхненником був Дж. Рескін та його послідовник В. Морріс, які представляли, за В. Ароновим, романтико-історичний напрямок. Вони звеличували ручну працю, відроджували ремесла, а протиріччя між технікою та мистецтвом вирішували шляхом повного заперечення техніки та машинного виробництва.

Однак існував й інший напрямок, який базувався на усвідомленні та визнанні ролі техніки у виробництві речей. Яскравим представником цього напрямку був відомий німецький архітектор та теоретик мистецтва Готфрід Земпер. Він, за свідченнями К. Фремптона, за десять років до того, як В. Морріс та його соратники створили свої перші предмети домашнього вжитку, розглядав вплив індустріалізації та масового споживання на прикладне мистецтво й архітектуру. На відміну від Дж. Рескіна, В. Морріса та їх послідовників, Г.Земпер на основі дослідження прикладного мистецтва прагнув відновити колишню єдність мистецтва і техніки у нових умовах машинного виробництва. У своєму знаменитому вченні про стиль на основі закономірностей прикладного мистецтва, він створив практичну теорію формотворення, яка б слугувала для художників своєрідним керівництвом, путівником із застосування основних закономірностей естетичної практики в умовах технічного прогресу. Більше того, німецький дослідник Ю. Пауль назвав „Практичну естетику” Г. Земпера першим посібником з дизайну. Земпер справедливо вважається одним з піонерів дизайну. Саме Г. Земпер, за Ю.Боревим розробив основи технічної естетики як теорії дизайну, теорії освоєння світу за законами краси промисловими засобами. [1, с.

23].

Теоретичні дослідження Г.Земпера, які багато в чому випередили свій час, послужили основою для формування в проектній ідеології концентрації раціоналізму, відіграли значну роль у розвитку промислової культури, вплинули на становлення педагогічних концепцій дизайн-освіти. Адже принципи його програми з підготовки художників для промисловості, яку він розробив на прохання принца Альберта, були запозичені, як свідчать Р. Розенталь та Х. Ратцка, по всій Європі у навчанні художньому ремеслу [5, с. 21]. А його Південно-Кенсінгтонський музейно-педагогічний комплекс став взірцем для аналогічних центрів, які створювалися в європейських країнах. За словами К. Фремтона, ідеї Г. Земпера поступово стали складовою німецької теорії культури XIX століття.

Наприкінці XIX століття починається рух за відродження стилістичної єдності пластичних мистецтв. Стиль модерн в архітектурі та прикладному мистецтві, якому передували теоретичні роздуми Г. Земпера та практичні дослідження В. Морріса представляє собою першу спробу повернутися до синтетичного розуміння пластичної культури, до єдиного „великого” стилю, куди органічно входять і монументальний живопис, і архітектонічно продумана скульптура, і вся художня обробка матеріального середовища. Багато крупних майстрів звертаються до роботи у галузі прикладного мистецтва. Ці пошуки супроводжуються поживленням принципу відкритого конструювання та переважання експресивної функції форми; відбувався подальший розвиток ідеї дизайну як мистецтва.

Центром оновлення архітектури, ремесла та промислової продукції у цей час стає Німеччина, яка, прагнучи вийти на нові ринки, що традиційно охоронялись старими морськими державами, систематично вивчала продукцію своїх суперників та за допомогою типологічного відбору й переробки поступово створила машинну естетику XX століття.

Єдиною стала точка зору про нагальну необхідність свідомого тісного співробітництва художників та промисловців. Принцип доцільності, обґрунтований ще у 1860-х роках Г. Земпером, і який розвивався французьким архітектором Е. Віолле ле Дюком, почав, нарешті, багатьма трактуватися як естетичний. Починають активно розвиватися ідеї функціоналізму та конструктивізму, які, на переконання В. Рунге, значною мірою визначило вчення Г. Земпера [7, с. 20].

Знаменною подією стає створення у 1907 році промисловцями спільно з видними діячами мистецтв (Г.Мутезіус, П.Беренс, Х.Ван де Вельде та ін.) Німецької художньо-промислової спілки (Веркбунду). Промисловці та незалежні художники почали розуміти один одного. Члени Веркбунду присвятили себе питанням покращення ремісничого навчання та створенню центру, який би сприяв реалізації цілей організації. Як зазначає К. Фремтон, незважаючи на різномірну природу, Веркбунд повністю розділяв погляди Г. Мутезіуса про нормативний дизайн для промислового виробництва. Саме Г. Земпер у своїх працях, за словами В. Аронова, певною мірою зумовив ту логіку предметно-просторового мислення, яка була характерною для майстрів архітектури і прикладного мистецтва кінця XIX – початку XX століття (А. Ван де Вельде, П. Беренса, Г. Мутезіуса, А. Лооса) [3, с. 307]. Своєю діяльністю Веркбунд сприяв становленню функціоналізму, широкому та швидкому визнанню продукції масового промислового виробництва, прогресу художніх ремесел.

Веркбунд підготував ґрунт для діяльності Баухауза – першого навчального закладу, для підготовки художників для роботи у промисловості. Його заснував у 1919 році В. Гропіус, учень П. Беренса. За короткий час „Баухауз” став справжнім методичним центром у галузі дизайну. Вклад Баухаузу у розвиток теорії та практики дизайну полягає в тому, що ця школа першою втілила ідею злиття мистецтва з масовим виробництвом. Баухауз запровадив практику міждисциплінарної освіти. В цьому Ковешнікова вбачала втілення в життя принципів Г. Земпера зі знищення принципових

відмінностей при навчанні архітектора та „прикладника-декоратора” [4]. Вітчизняний дослідник дизайну В. Татіївський також відзначає, що „... ідеї Г. Земпера підняли на нову висоту функціоналісти і конструктивісти з оточення Баухаузу та Ле Корбюзьє” [8, с. 51].

Короткий огляд становлення європейського академічного дизайну дає змогу стверджувати, що він зародився і розвивався в межах прикладного мистецтва, поступово зменшуючи розрив між технікою та мистецтвом. Саме джерельна база традиційного прикладного мистецтва, яке активно відроджувалося в усіх європейських країнах стала основою розвитку теорії та практики дизайну.

Але найбільш переконливим доказом можливості та ефективності розбудови українського національного дизайну на базі традицій вітчизняного прикладного мистецтва є розгляд тих процесів, які відбувалися в українському мистецтві та художній промисловості на тлі загальноєвропейських мистецьких змін та становлення академічного дизайну.

Найбільш ґрунтовною в цьому плані є монографія львівського вченого Р. Шмагала „Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття: структурування, методологія, художні позиції” [9], в якій автор подає цілісну картину розвитку української мистецької освіти в межах загальноєвропейських процесів зазначеного періоду. Серед інших автор виділяє такі характерні особливості українського мистецького процесу, на які ми можемо спиратися:

- український мистецько-освітній процес розвивався у контексті радикальних змін в економічному, суспільно-політичному і культурному житті Європи і був тісно з ним пов’язаний;

- еволюційний розвиток «Руху за оновлення мистецтв і ремесел» від збереження і популяризації традиційного ремесла до вироблення естетичних засад художньої промисловості, яка стала масштабним явищем;

- фахова реміснича і художньо-промислова освіта, а також музейна діяльність виявились, за Р. Шмагалом, необхідними структурними ланками в системі історично випробуваних форм мистецької та виробничої самоорганізації;

- перед художньо-промисловою освітою постали нові завдання: визначення співвідношення технічної праці та мистецького начала у навчанні; знаходження шляхів взаємодії традиційної народної естетики та новітньої індустріально-технічної.

Шмагало Р. яскраво змальовує тодішні події: „...осмислення масштабності творення викликало масштабність творчості, в якій мистецькі здобутки всієї минувшини і народної традиції переплавлялися в горнилі сучасності, озаріннями своїми сягаючи надсучасності” [9, с. 527].

Татіївський В.М., досліджуючи становлення вітчизняного дизайну, засвідчив опосередкований вплив ідей Г. Земпера на творчу діяльність української майстрині Є. Прибильської, яка глибоко досліджувала вітчизняні ткацькі промисли та створила у часи Першої світової війни 10 майстерень ткацтва і вишивки на Буковині. Вона вивчала народні мотиви і адаптувала їх для машинного виробництва [8, с. 65]. Також дослідник прослідковував певний вплив поглядів Г. Земпера на діяльність М. Бойчука, який, розвиваючи їх, стверджував потребу співдії архітектури і мистецтва, виробництва і художньої творчості, відстоював погляди про синтез мистецтв та універсалізм праці митця [8, с.67].

Освітні ідеї Г. Земпера також активно використовувались в Україні у процесі формування системи художньо-промислової освіти у другій пол. ХІХ ст. Яскравим підтвердженням цьому може слугувати заснування Львівського художньо-промислового музею (1873) та художньо-промислової школи при ньому за принципами, розробленими Г. Земпером. Подібні музейно-педагогічні комплекси як прогресивна форма організації художньо-промислової освіти, розроблена Г. Земпером, були засновані в Англії, Австрійській імперії, Російській імперії.

Своєрідним підсумком огляду мистецьких процесів в Україні в період становлення європейського академічного дизайну може слугувати висновок В. Татіївського: „...впродовж періоду з 80-х років XIX століття до 20-х років XX в Україні сформувалася струнка інфраструктура художньо-промислової освіти, становлення якої відбувалось у межах загальноєвропейських художніх процесів [8, с. 83]. До подібного висновку приходять і Р. Шмагало, наголошуючи, на співіснуванні та взаємодії професійного і народного мистецтва, яка породжувала якісно нову форму художньої культури.

Але такий стрімкий злет національного мистецтва та мистецької освіти на базі вивчення українського народного мистецтва одночасно із засвоєнням надбань європейської мистецької теорії та практики був різко зупинений радянським тоталітарним режимом. З цього приводу Р.Шмагало пише: „Радянська влада насильницьки перервала живі, пульсуючі мистецькі і мистецько-освітні процеси, позбавила їх самої серцевини – вільного пошуку на ґрунті традиції та спадкування мистецьких досягнень” [9, с. 419].

Ми цілком погоджуємося з думкою Р.Шмагала, що сучасні проблеми мистецької освіти значною мірою ідентичні з тими, які вирішувалися у кінці XIX – на початку XX ст. [9, с. 9].

Середовищне відчуження, помітна деградація предметного, архітектурного та природного середовища, у розповсюдженні якої є винним і дизайн – це симптоми культурно-екологічної небезпеки. На думку вітчизняних та зарубіжних дослідників, настає епоха екологізації проектної культури, яка буде домінуючим ціннісним орієнтиром третього тисячоліття. Поступово приходять розуміння, що прості матеріальні потреби не можуть бути абсолютною цінністю ані в житті, ані в дизайні. У потоці загальнокультурних цінностей все частіше звучить тема традиційного народного мистецтва, регіональних культурних цінностей, на основі яких починає створюватись новий авангардний напрям. Тут тісно переплітаються турбота про охорону народних ремесел та спроба відродження втраченої своєрідності культури, забутої у предметному світі „інтернаціонального” дизайну. Таким чином, наступ техносвіту на природні та культурні цінності, криза „інтернаціонального стилю” обумовили зростання інтересу до матеріального світу як відображення культурних традицій, його етнокультурній своєрідності. Визнаючи культурну спадкоємність традицій, новий етнокультурний напрям вбачає, передусім, в традиційному ремеслі колективну пам’ять народу.

Останнім часом активно відбувається процес формування нового явища у проектній культурі, основний пафос якого полягає в його культурно-екологічному спрямуванні, що прагне вирішити протиріччя типу „інтернаціональне – національне”, „традиції – інновації”, „специфічне – універсальне”.

Звернення до традиційних ремесел, усвідомлення їх ролі у розвитку сучасної проектної думки є, мабуть, визначальними векторами сучасної культурно-екологічної версії дизайну. Взірцями у цьому відношенні повинні слугувати школи дизайну таких країн як Японія, Італія, Фінляндія, спеціалісти яких користуються найбільшою популярністю у світі. Слід підкреслити, що історія дизайну, як її розуміють у зазначених країнах, – це передусім історія національного дизайну, який коріниться у традиціях матеріальної культури цих країн, зовсім не схожих ані за природними, ані за історичними, ані за соціокультурними параметрами. Таким чином, дизайн, який усвідомлює свою етнокультурну ідентичність, вбудованість у процес загальнокультурного розвитку, передусім підкреслює свою національну своєрідність, яка виділяє його серед інших культур.

Характерним повинно стати відношення до традиційних ремесел як до хранителя і джерела колективної пам’яті народу, який увібрав багатовіковий досвід формування предметно-просторового середовища та середовища регіону і здатний потенційно вирішити альтернативу „специфічне-універсальне”, оскільки істинно

народне завжди є універсальним.

Отже, розглянувши особливості зародження і становлення академічного дизайну в Західній Європі, мистецько-освітні процеси, що відбувалися на цьому тлі в Україні та враховуючи сучасні тенденції у сфері дизайну, можемо стверджувати, що розвиток українського національного дизайну повинен базуватися на ґрунті невичерпних традицій народних ремесел і прикладного мистецтва, які є втіленням пам'яті народу і протягом багатьох віків зумовлювали предметно-просторове середовище українця. На переконання вітчизняного дослідника П. Татіївського, своєрідність українського дизайну повинна виявлятися через переосмислення наших історичних культурних традицій у сфері протодизайну. „В руслі усіх процесів і течій, що сприяють розвиткові українського дизайну, першоосновою є і залишається українське декоративно-ужиткове мистецтво”, – пише він. [8, с. 74].

Своєрідним підтвердженням і розвитком таких міркувань можна вважати твердження В. Даниленка: «Українська дизайнерська культура повинна розвиватися на основі активного пошуку форм діалогу національного з глобальним в ній: відтворювати предметно-просторові структури, пов'язані із глибинною традицією та водночас генерувати інноваційні форми для вигідного оновлювання національного менталітету в діалогах з іншими культурами» [2, с. 356].

Звичайно, створення національної творчої концепції дизайну, українського національного стилю, потребує значної кількості досліджень і певного часу, але, як свідчить досвід Японії, яка за досить короткий час створила власний неповторний стиль, заснований на істинному новаторстві та тонкій універсалізації національного культурного спадку, це є цілком можливим і конче необхідним для нашої молоді держави.

Напрочуд корисним в цьому плані є вчення Г. Земпера, який розвиток технічної естетики пов'язував з глибинними дослідженнями прикладного мистецтва. Його теорія формотворення може стати дієвим чинником у формуванні українського національного стилю дизайну, оскільки розкриває об'єктивний механізм трансформації найдавніших форм-типів прикладного мистецтва під впливом змін матеріалів та технологій. Також його концепція художньо-помислової освіти може стати основою для оновлення змісту і форм сучасної національної дизайн-освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Боров. – М.: Высш. шк., 2002. – 511с. – С. 23.
2. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти): дис. ... доктора мистецтвознавства: 05.01.03 / Даниленко Віктор Якович. – Харків, 2006. – 401 с.
3. Земпер Готфрід Практическая эстетика / Готфрід Земпер: [пер. с нем. В.Г. Калиша]. – Москва: Искусство, 1970. – 319 с.
4. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: Учеб. Пособие / Н.А. Ковешникова. – М.: Омега-Л, 2005. – 224 с.
5. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка; пер. с англ. Д.В. Сильвестров. – М.: Искусство, 1971. – 223 с.
6. Руденченко А. Етнотдизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору / А.А. Руденченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя, № 10 (Ч.3), 2014. Електронний ресурс: [http://library.udpu.org.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2014/10_3/22.pdf].
7. Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна. Учебное пособие / В.Ф. Рунге, В.В. Сеньковский. – М.: МЗ-Пресс, 2003 – 252 с. – С. 20.
8. Татіївський П.М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні: дис... кандидата технічних наук: 05.01.03 / П.М. Татіївський. – К., 2002 р. – 170 с.

9. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р.Т. Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.

*Євгенія Гайова
(Київ, Україна)*

ЗВИЧАЄВО-ОБРЯДОВА КУЛЬТУРА ЛЬВІВЩИНИ В КАЛЕНДАРНИХ СВЯТАХ ЗИМОВОГО ЦИКЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ЕТНОГРАФІЧНИХ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ)

У даній статті розглядається колекція традиційної різдвяної атрибутики, подарованої Володимиром Шагала із с. Нижанковичі Старосамбірського району Львівської області, яка зберігається у фондах Національного музею народної архітектури та побуту України.

Упродовж XX ст. відбулися значні зміни у всіх видах обрядовості українців і календарній зокрема.

Починаючи з 90-их років XX століття, ми спостерігаємо, як 7 січня у різдвяні дні виходять колядники і заповнюють вулиці Львова і всіх сіл та містечок Західної України з різдвяними шопками, зірками, зіздами, співаючи різноманітні колядки. На Львівщині різдвяна обрядовість українців зберегла основні структурні елементи з текстовим супроводом, атрибутикою і діями.

У фондах Національного музею народної архітектури та побуту України в Києві є дивовижна колекція різдвяної атрибутики, подарована Володимиром Шагала, який власноручно виготовив різноманітні різдвяні прикраси і звичаєву різдвяну атрибутику в кількості 57 штук на зразок тих, які побутували в Галичині.

У кожному селі, місті за багато століть з'явилися свої звичаї, примівки, страви та віншування під час святкування Різдва. І добре, що є на нашій землі люди, які зберігають та популяризують народну пам'ять, які доносять і відроджують цей загадковий світ вишесемських зізд, різноманітних зірок, вертепів, шопок – традиційних різдвяних виробів, з якими колядувала Західна Україна.



Володимир Шагала

Народився Володимир Шагала у 1919 році у селі Клоковичі Перемишлянського повіту Львівського воєводства, там і закінчив початкову школу (нині це Польща). Після переселення в Україну працював у клубі художником-оформлювачем, потім художником на місцевій меблевій фабриці, а коли вийшов на пенсію, продовжив і поглибив своє улюблене заняття – записувати, зарисовувати та вивчати етнографічні пам'ятки рідного краю.

Володимир Шагала розповідав, що занотовувати почав дякуючи мамі, яка зимовими вечорами розповідала казки, які читала у книжках та самостійно складала. А коли її не стало, він по пам'яті записав 75 маминих казок.

На цьому його етнографічна збірка не скінчилася. Серед його записів є і опис рідного села, і тисяча архаїчних слів, є оповідки про історію навколишніх сіл та містечок, є старі вірування та гаївки, щедрівки, легенди та народні прислів'я.

У 87 нарисах В.Шагала розповідається про громадські шпихліри, традицію збору кропиви для виготовлення тканини, обжинкові обряди, фестинки (ігри) та флірти (забави молоді). Зібраний ним у різні роки різноманітний етнологічний матеріал, систематизований і представлений у збірках: «Вогняний перстень». «Судьби і доли

деяких людей нашого краю», «Як колись ми були пастухами», «Колись зимою у селі», «Визначні місця Старосамбірщини», «З минулого побуту». Володимир Іванович не оминув своєю увагою й коней та залишив після себе збірку «Все про коней», де детально описав догляд за тваринами, розказав про їхню роль у сільській роботі, надав інформацію про коней на військовій службі, на дорозі, в українській пісні.

Він ретельно вивчав й млинарство, зафіксувавши схеми роботи водяних млинів. Весь цей цінний матеріал сформований в окремих альбомах та зошитах за темами: «Млинарство», «Назви частин колеса, воза, саней іншого сільськогосподарського інвентарю». У наш час уже не довідаєшся про таку інформацію у селах – інформаторів немає.

Володимир Шагала надав детальний опис виготовлення віфлеємських зізд, залишив малюнки елементів зізд, вертепів, шопок, святкових павуків з соломи.

Маючи величезні знання та небайдужу художню душу, Володимир Шагала самостійно виготовив і подарував музею унікальні вироби звичаєвої різдвяної атрибутики (мал. 1). Коли я запропонувала закупити ці вироби, він серйозно відмовляв: «Ні, я дарую і хочу, щоб і Центральна Україна відродилася і заколядувала».

Починаючи з 1992 р., вироби Володимира Івановича декілька років підряд виставлялися в Києво-Могилянській академії, Музеї літератури, неодноразово займали центральне місце в експозиціях різних виставок, які відбувалися у музеях та виставкових галереях Києва.

Колекція Володимира Шагала стала зразком для виготовлення різдвяних зірок у Центральній Україні – багато народних колективів скопіювали різдвяну атрибутику для використання їх у своєму дійстві. І цього року його зірки, шопки, ляльковий вертеп зайняли чільне місце на виставці різдвяної атрибутики, яка проходить у Національному заповіднику «Софія Київська».

Хотілось би звернути вашу увагу до вертепів та шопок, які були маловідомі на Наддніпрянщині, а більш побутували у Західних регіонах України.

Подаровані шопки різного розміру і вигляду, є невеликі у вигляді хатки, яка по боках має ручки, з ними колядували дітки 7-10 років. Її ще називають настільна – це була прикраса в хаті під час Різдвяних свят. Крім шопки, діти ще носили в руках дзвіницю-гарбузик, невеликі зірки на 6-8 кутів і маски: коня, кобилойки та кози.

Шопою на Західній Україні називають господарчу будівлю, де знаходяться тварини під час холодної пори року, тому вона має вигляд хатки без дверей, дах викладено колосками, в глибині якої Різдво – народження маленького Ісуса і вирізані з паперу та розмальовані силуети Божої матері, немовляти Ісуса, Йосипа, пастирів, трьох царів, тварин.

Великі шопки мають вигляд триярусних храмів зі сценою на першому поверсі, де був встановлений дерев'яний кружок, який обертався за допомогою корби, а на ньому були наклеєні картонні зображення: пастирі, три царі, вівці, корови, ангели, які рухаються навколо народженого маля – Різдва. Це однорядні або дворядні конструкції з круглим ходом ляльок.

Вертеп подібний формою до шопок, але на «сцену» виставляли 20 ляльок: цар Ірод, смерть, чорт, парубок, воїн, пророк, ангел, жид, ціпак Клим, чарівниця, п'як, теща, дівчина, циганка, веселий оповідач, які сповіщають господарям дому про народження Ісуса. Театралізований різдвяний вертеп відбувався довільною або віршованою мовою.

У колекції Володимира Шагала є різдвяні прикраси, якими прибирали хату на Різдвяні свята: три павуки та їжак, і величезна кількість різноманітних за розміром та оздобленням віфлеємських зірок, зізд, які відзначаються багатоманітністю. Зірки та зізди зроблені з паперу і тримаються на дерев'яних каркасах. Вони оздоблені декоративним малюванням та паперовими кутасами. Найбільша в діаметрі зірка сягає 1 м 30 см. Володимир Іванович розповідав, що інколи зізда мала до 50 рогів з паперовими кутасами.



Шопка для дітей



Павук



Дзвіниця-гарбуз, з нею колядували дітки 8-10 років



Рухомі шопки для дорослих, з нею колядують ватаги дорослих парубків



Звізда для дорослих



Звізда з кутасами на 16 рогів та зірки на 6-8-12 кутів (рогів)



Рухома велика звізда з кутасами з корбою, яка поверталася по колу і всередині підсвічувалася свічками



Кобилойка



Львівські вулиці із традиційними звіздами, зірками на Різдвяні свята

Мал. 1. Колекція виробів Володимира Шагала

Каркас для великої ЗВІЗДИ, яка буває на багато рогів складається з двох обручів, на ободі яких пропалюють отвори і закладають туди роги (кути). Всередині звізди є валок на який встановлюють свічку. Передня стінка звізди має чотири

перехрестя, які утворюють вісім рівних частин, усі даталі скріплюють клеєм або тоненьким дротиком. До кінців рогів прив'язують нарізаний папір – кутаси. А потім все обклеюють папером, оздоблюють.

Зірки і звізди великих розмірів (з ними ходили в коляду старші хлопці і дорослі чоловіки) мали всередині валок, на який кріпилися по дві свічки – їх запалювали під вечір. Коли під час ходи каркас повертався корбою навколо свічок, відбувалося диво: звізда, обертаючись, світилася різнокольоровими барвам. Передня частина у зірки називається небо, вона оздоблена паперовими різнобарвними зірками, місяцем та ангелами.

Кобилойку вирізали з дошки у вигляді голови коня, гриву робили з конопляних волокона пізніше – з паперу. Прив'язували її до пояса, це як правило було атрибутом перевдягненого козака. На Різдвяні свята старші хлопці ходили «з кобилоюкою» до рідних та знайомих колядувати, щедрувати.

Все ця різдвяна краса виготовлена однією людиною з паперу, соломи, тоненьких дерев'яних рейок, колосків. Такий матеріал завжди можна знайти не тільки в селі, а й за бажанням, у місті. Дивись на зроблені ним речі і відчуваєш, скільки любові та знань вкладено цим чоловіком у кожен предмет. Колись Володимир Шагала мені сказав: «В місто їдуть люди за грошима, а в село – за розумом» – і я цьому вірю.

Володимир Іванович Шагала давно пішов у вирій, а його безцінна колекція продовжує дивувати своєю довершеністю та розмаїттям.

*Євгенія Сявавко
(Львів, Україна)*

НАРОДНА ПОБУТОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ: ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ (ДО ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ)

У статті обґрунтовано актуальність піднятої у дослідженні проблеми, доведено доцільність обраного для дослідження часового періоду (друга половина XIX – перша половина XX ст.). Окреслено територіальні межі для виявлення типових явищ у народній побутовій культурі цього періоду в означеному регіоні, що дає можливість показати характерні для народної побутової культури зміни і тенденції, виявити загальні закономірності у її розвитку.

Ключові слова: народна побутова культура, етико-естетичний аспект, самоідентифікація, традиції, цивілізаційні процеси, взаємовпливи

A topicality of the problem, clarified in this article, was justified and there was argued expedience of this time period (late XIX - early XX century). The territorial boundaries to identify typical patterns in people's everyday culture of this period in the defined area were described and it makes possible to show the characteristic changes and trends, which were inherent for people's culture in everyday life and identify common patterns in its development.

Keywords: people's culture in everyday life, ethical and aesthetic aspect, identity, traditions, civilization processes, interplay

Побутова культура, тобто ті цінності – матеріальні і духовні, які є пріоритетними при організації людиною свого повсякденного життя, які вона намагається зберегти, примножити, передати нащадкам, у найбільшій мірі характеризують цю окрему людську індивідуальність (родину, спільноту людей) з точки зору високості її духовних запитів, її розвитку як *homo sapiens*.

Етико-естетичний компонент побутової культури чи не найяскравіше відображує загальний стан культури народу, рівень його цивілізованості. Поряд з цим,

етичні норми і естетичні уподобання населення того чи іншого регіону, якими позначені усі сфери його духовного та матеріального буття, чітко вказують на ступінь усвідомлення та прийняття ним визначальних цінностей своєї етнічної спільноти, тобто її самоідентифікації. З цього огляду найважливішим є дослідити традиційні етико-естетичні ідеали представників різних етнічних чи регіональних утворень, що не піддавались або майже не піддавались змінам і які засвідчують глибинні культурні зв'язки в межах усього етносу. З іншого боку, важливо виявити закономірності змін та трансформацій побутової культури населення під тиском як зовнішніх, так і внутрішніх чинників, що рухають розвиток національної культури в масштабах загальнолюдських цивілізаційних процесів. З цієї точки зору можна прогнозувати моделі як етико-естетичних стереотипів близького і подальшого майбутнього, так і шукати засоби для сприяння чи протидії їм.

Особливо важливо у зв'язку з цим дослідити особливості побутової культури, зокрема її етико-естетичного аспекту, населення пограничних зон упродовж тривалого історичного періоду, що дає можливість виявити чинники та динаміку імовірнісних новоутворень або ствердити історичну перспективу стабільності й непохитності глибинного культурного ядра того чи іншого етносу, його самодостатності і можливості впливу на сусідні етноси чи його окремі групи.

З цього огляду і з огляду незворотності пошквалювання міжетнічних відносин у найближчій перспективі етнологічній науці важливо проаналізувати особливості культурно-духовних цінностей населення західного пограниччя України, зокрема українсько-польського, що є найбільш протяжним. В силу історичних причин територія українсько-польського пограниччя упродовж віків знаходилась у складі різних адміністративно-політичних утворень, що сприяло посиленню чи нівелюванню етнічної самобутності культури українців. З цього огляду є доцільним дослідження українсько-польського пограниччя у період – друга половина XIX – перша половина XX ст., який характеризується великими перемінами як в соціально-економічному, так і в суспільно-політичному житті населення, що, безумовно, вносило певні корективи в його етико-естетичні погляди та підходи.

Українсько-польське пограниччя включає в себе на території Польщі такі територіально-культурні одиниці як Підляшшя, Холмщина та Надбужанщина, Надсяння й бойківсько-лемківський масив. Тобто воно включає як населення власне українсько-польського пограниччя, так і українсько-білоруського – на півночі та українсько-словацького на південному заході. Якщо йдеться про пограниччя з українського боку, то, крім відомих районів Волинської й Львівської областей, включаємо й Берестейщину, яка у досліджуваний період була етнічно українською. Як відомо, вона в 1918 р. була включена до Української Народної Республіки, про що свідчить «Протокол засідання Малої Ради 6 березня 1918 року» під головуванням М. Грушевського [1]. Ця територія історично належала до Київського, Галицько-Волинського, окремі регіони – до Галицького князівства і споконвічно була заселена етнічними українцями. Українське населення пограниччя за мовними ознаками включає кілька діалектних українських груп: підляську, холмсько-волинську, надсянську, наддністрянську, лемківську і бойківську.

Мовна строкатість відображує специфічні нюанси менталітету населення різних місцевостей на загальному масиві пограниччя, що відбивалось на його етико-естетичних підходах.

Останнім часом у зв'язку з інтенсифікацією євроінтеграційних процесів підвищився інтерес до регіону, що знаходиться по обидва боки ріки Буг. Деякі вчені вважають, що саме Побужжя є центром слов'янства. З метою глибшого всебічного дослідження цієї території започатковано міжнародний проект «Євро-регіон Буг», що має своєю метою дослідити його гуманітарний та економічний потенціал і сприяти його інтеграції в європейське співтовариство.

Етнологічні дослідження на цій території та на інших, перерахованих вище, можуть суттєво вплинути на налагодження стосунків та усунення непорозумінь між народами. Своє місце мають посісти тут народні погляди на споконвічні моральні та духовні цінності.

Етика – зовнішній прояв моралі. Моральні постулати, сповідувані суспільством, знаходять свій вияв у стосунках та діях. Естетика узагальнює і викристалізовує підходи людей до прекрасного, його еталонів та взірців, сформовані в процесі тісної взаємодії з довкіллям. Хоча в сучасній науковій літературі поняття «мораль» та «духовність» розглядаються окремо, однак ми в аналізі побутової культури українців слідуємо за традиційно-народними підходами, де духовно-моральне виступає єдиним нероздільним цілим, адже в традиційній народній ментальності моральне асоціюється з духовним і навпаки. Так само естетичні погляди й переживання невіддільні від поняття «благо» (добро). Цим пояснюється об'єднання двох понять – етика та естетика в назві теми даного дослідження. До них включається й поняття *етикет*, де в рафінованому вигляді сконцентроване як морально-етичне, так і естетичне начало.

Етико-естетичний аспект побутової культури українців як окремих, поза іншими, є одним з головних, коли йдеться «про наше державницьке освідомлення», як висловлювався свого часу один з ідеологів української геополітики Тиміш Олексіук. Він вказав на ряд ознак, за якими людина може себе ідентифікувати як представника українства. Українець є: «Евгенічно-елітарним та побутово-етикальним, що високо цінить в людині її душевні й фізичні якості, яко успадковані нею від предків «добротного роду», і вміє висловити свою пошану до гідності людини у шляхетній мові й поведінці, а не егалітарно-простяцьким, що... не має усталених критеріїв для оцінки фізично-психічних якостей людини та не має пошани до її генетичних первнів...»; «Благочестивим і людяним, із суспільною мораллю, опертою на давно вже усталеному всенародному світогляді соняшного оптимізму і приязного до всього природного світу...» [2].

Деякі вчені до поняття *народна побутова культура*, крім матеріальної і духовної, відносять соціоармативну культуру, що, в свою чергу, включає сферу спілкування, бо саме в ній «зберігаються етнічні стереотипи, символи і стандарти, які знаходять свій вияв в етнічних традиціях» [3].

Завданням даного дослідження є фіксація яскраво виражених, таких, що виступають на поверхні, етико-естетичних характеристик, які вирізняють певні угруповання людей з-поміж інших, у даному разі населення вище названих місцевостей; виявлення стійких, таких, що не піддаються розмиванню, основ, з'ясуванню їх значення в самоідентифікації населення, визначення міри, доцільності чи згубності іноетнічних впливів на розвиток побутової культури корінного етносу, його подальшої повноцінної життєтворчості.

Актуальність наукового вивчення даної проблеми є очевидною з багатьох точок зору: унормування добросусідських відносин між українцями і їх сусідами – поляками на основі загальноєвропейських етико-естетичних ідеалів; прилучення підростаючих поколінь до культуровідповідної, у дусі місцевих традицій, поведінки в природному довкіллі та соціумі; спонукання молоді до підтримання й розвитку кращих надбань побутової культури українців пограниччя за умов засилля бездуховної масової побутової культури в її численних сучасних зразках; розширення інформативної складової в галузі народознавчих досліджень побутової культури означеного періоду і ін.

Історичний період, обраний для дослідження, можна охарактеризувати як знаковий для дослідження такого роду, адже він являє собою суцільний ланцюг соціальних, міжетнічних, політичних тертів та маніпуляцій, змін і трансформацій суспільства. Окреслений період (друга половина XIX – перша половина XX ст.) є етапним для людства загалом (ломка традицій і запровадження інновацій), для

населення українсько-польського пограниччя зокрема, яке в результаті міжвоєнних та післявоєнних переділів опинилось перед потребою корекції чи узгодження власних багатовікових традицій в нових умовах.

Разом з тим, побутова культура корінного населення українсько-польського пограниччя з метою свого самозахисту і утримання єдності з праотчим етнічним організмом затримала в собі багато пережиткових явищ, які при їх вивченні проливають світло або доповнюють уже відомі істини про етнічну історію українців, джерела та чинники їх самобутньої культури, що здатна не лише саморозвиватись, але і впливати на культури інших народів завдяки своїм глибоко духовним базовим підвалинам. У той же час етико-естетичний компонент побутової культури українців пограниччя означеного періоду може продемонструвати міру та позитивні наслідки іноетнічних впливів для розвитку народної культури без небезпеки втрати власної ідентичності.

Етико-естетичний компонент, що присутній в усіх сферах традиційно-народної культури (від звичаїв і дитячих забавок – до знарядь праці і господарського реманенту), особливу функцію виконує там, де взаємодіють усі вікові групи, представники обох статей незалежно від характеру їх трудових занять, адже він сприяє гармонізації стосунків між ними, стимулює їх до активної життєтворчості. Цим обумовлений перелік питань, які охоплює дане дослідження, а саме:

I. Сімейна побутова культура.

II. Поведінкова культура в сільській громаді.

III. Естетика житла та народної ноші. Культура харчування.

IV. Етика та естетика традиційної звичаєвості, святковості.

V. Виховні традиції як засіб ретрансляції етико-естетичних ідеалів народу.

VI. Реліктові явища в народній побутовій культурі українсько-польського пограниччя (друга половина XIX – перша половина XX ст.).

Окремі параграфи розділів мають на меті конкретизувати заторкнуте питання, проілюструвати його переконливим матеріалом у відповідності до загальної проблеми дослідження.

Географічні межі дослідження (з півночі на південь), окреслені приблизно такими населеними пунктами: Біла Підляска, Володава, Савин, Циців, Дрогобуськ, Березно, Холм, Сілець, Красностав, Грубешів, Замостя, Білгорай, Томашів, Чесанів, Любачів, Радимно, Перемишль, Ярослав, Павлокома, Бірча, Дукія, Одрехова, Криниця – на території Польщі. Брест (етнічно), Любомиль, Володимир-Волинський, Сокаль, Рава Руська, Яворів, Устріки Долішні, Лісько, Самбір, Стрий – на схід від кордону з Польщею.

Слід зазначити, що даний аспект проблеми ще не був предметом спеціального дослідження, хоча ті чи інші питання стосовно матеріальної і духовної культури на окресленій території неодноразово підіймались в науковій літературі.

Складність вивчення даного питання полягає в тому, що переконливий науковий виклад його результатів вимагає докладної поінформованості в різних напрямках народної культури, а не обмежується якимось одним. Інформація з даного питання розсипана в її пам'ятках різного плану.

Але виявлення етико-естетичного елемента народної побутової культури (тобто самої її серцевини) корінного етносу окремих земель, збереженого в умовах багатовікового іноетнічного тиску, додає оптимізму у справі подальшого розвитку самобутньої культури українського народу.

Наявна література, свідчення старих людей, переселених на територію України, ознайомлення із пам'ятниками матеріальної і духовної культури в музейних збірках, інші джерела переконливо доводять, що побутова культура населення українсько-польського пограниччя упродовж століття (друга половина XIX – перша половина XX ст.) розвивалась іманентно і в ній відобразились ті закономірності, які діяли в

загальноєвропейському масштабі. Тобто, побутова культура як на території Польщі (до виселення українського населення), так і в Україні розвивалась в межах етнографічних культурних зон: поліської, волинської, опільської, бойківської, лемківської. Хоча, безперечно, тривале перебування носіїв даних культур в складі тих чи інших державно-адміністративних утворень (Російська імперія, Австро-Угорська монархія, Річ Посполита Польська) наклали певний відбиток на народну культуру.

У часи Київської Русі відбувалось розселення наших предків на захід – до Вісли. В період правління Ярослава Мудрого українці остаточно закріплюються в привіслянських територіях. Пізніше ці території ввійшли до Галицько-Волинського князівства, яке визнавалось Європою як держава руського народу. За часів Володимира Великого до Київської держави також належало і Підляшшя. Кордон між Польщею і Київською Руссю тоді пролягав по Віслі. Отже, значна частина етичних норм, які регулювали стосунки в родині і громаді, довгий час тісно пов'язані з «Руською правдою» – кодексом прав і законів, що, в свою чергу, опирався на народне звичаєве право. Через століття Холмщина і Підляшшя підпадають під владу Польщі, хоча, будучи приєднаними до так званого Руського воєводства, ці землі етнічно не належали до Польщі. Після смерті Б. Хмельницького етнічна межа українського розселення на заході поволі відсувається на схід. На 1916 р. західна межа українського етносу пролягала від Лежайська над Сяном далі на схід – до Білгорая, Замостя, Красноставу, далі Вепром до Коцк, звідти на Радзінь, Луків – до Дорогочина над Бугом [4]. Хоча ще на початку XIX ст. західніше знаходилось багато українських автохтонів, які ще розмовляли українською, хоча їх діти вже переходили на польську. У 1909 р. українці в Холмі становили 48,16 відсотків, у Володаві – 64,97%, у Томашові – 46,71%, в Грубешові – 54,3%. На початку XX ст. український етнічний масив на українсько-польському пограниччі був досить потужним.

Вкорінення польського елемента в українському етнічному середовищі прискорилося в роки Першої світової війни. Виселення українського населення на час бойових дій на схід від Бугу, включно з територією Росії, обернулося тим, що український етнос уже не зміг відродитися навіть у попередніх кількостях на цих землях, хоча в результаті лютневої буржуазної революції 1917 р. в Росії значна частина українського населення повернулася на свої землі, зберігши свою мову і звичаї. Серед старшого покоління холмщаків збереглись перекази батьків про стан тогочасної побутової культури росіян: берези навколо житла, таргани, дерев'яна соха, ликові постолі та «щі» (страва з квашеної капусти) кожного дня. Це в той час, коли вони в себе на батьківщині вже орали плугом з металічним лемешем і навіть під час посту щодня міняли страви.

Територія Холмщини й Підляшшя в історичному минулому була предметом інтересів різних держав: Польщі, Австрії, Пруссії, Росії. У зв'язку з цим для українців з цього регіону було важливим питання рідної віри, якою була для них православна віра. Створена в результаті Брестської церковної унії (1596 р.) греко-католицька церква вже в кінці XVIII ст. була піддана латинізації й полонізації. Піддавалась ломці споконвічна сакральна культура українців: насаджувались зміни в церковному устрої, звичаях, обрядах, в обладнанні храмів. В результаті поділів Польщі, об'єднань та роз'єднань греко-католицької та православної церкви, зрештою у складі Царства Польського Російської імперії Холмщина й південне Підляшшя у 1905 р. здобули право міняти православне віросповідання на інше. Гасло російського імперіалізму «розділяй і володарюй» дало свій результат. Почалась жорстока міжконфесійна боротьба, яка посилилась у 1913 р., коли Холмщина і Підляшшя були виділені в окрему Холмську губернію. З метою поступової русифікації українського населення цього краю толерувалися елементи української культури. Пожвавилось громадське життя, українці потягнулись до товариств «Просвіта», «Рідна школа». Однак невдовзі почались репресії української громадськості з боку російського царизму. В кінцевому рахунку Холмщина

стала оплотом автокефальної православної церкви, яка активно впливала на новітню побутову культуру українців навіть у той час, коли на території Радянської України вона була заборонена (1929 р.), навколо неї гуртувались національно свідомі громади і родини.

Надсяння (сучасний Любачівський, Перемиський і Ярославський повіти Польщі), що тісно примикає до Львівщини, територіально і культурно споріднене з нею, становить органічну частину Галичини. У міжвоєнний період тут буяло громадське життя українців, ширився культурно-освітній рух, творились нові традиції, збагачувалась і розвивалась побутова культура у відповідності до загальноєвропейських вимірів.

Що стосується Лемківщини, то вся її північна частина належить тепер до Польщі. Давніми предками лемків, як і бойків, вважається слов'янське плем'я білих хорватів, яке проживало в Карпатах і Прикарпатті. У княжі часи Лемківщина належала до Київської Русі, Галицько-Волинського і Галицького князівств (північна частина). Упродовж століть цей край шматували іноземні загарбники. Запорукою збереження лемків як складової українського етносу була їх народна мова, традиційна культура, релігія і виховні традиції, завдяки яким молоді покоління засвоювали від старших ці національні цінності.

У результаті другої світової війни українське населення було виселене з даних регіонів. Історія земель по східний бік українсько-польського кордону не вимагає звернення до неї в цьому дослідженні.

Українська історична наука, оперуючи неспростовними фактами, документальними даними, архівними матеріалами, висвітлила драматичні, сповнені важких випробувань для українського населення пограниччя події, що відбувалися упродовж століття, зафіксувала колосальні втрати його людського, економічного, культурно-духовного ресурсу, вказавши на недопустимість подальших розчленувань єдиного тіла української нації.

Народознавчі дослідження конкретизують, наповнюють живими, достовірними свідченнями неперервність, несхитність споконвічних ідеалів, світоглядних позицій, віри своїх пращурів, сформованих у тісній єдності з природним довкіллям. Побутова культура, її реліктові явища, зокрема на західних теренах пограниччя, доводять автентичність їх походження, нерозривну єдність з культурною традицією східної галузки слов'янства, сформованою з урахуванням міграційних процесів народів, впливів і взаємовпливів упродовж історичного розвитку. Зображувально-художні засоби, символи, властиві побутовій культурі населення даного регіону, в своїй основі є ідентичними з загальноукраїнськими. Разом з тим вони відображають здатність українців до критичного осмислення, відбору і раціонального введення в неї всього найціннішого, найдоцільнішого з побутової культури сусідніх народів, різних національностей без втрати самобутності, органічності функціонування власної побутової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Сергійчук Володимир. Етнічні межі і державний кордон України. – Київ, 2008. – с. 19.*
2. *Ibidem, с. 7-8.*
3. *Українці. Історико-етнографічна монографія. У двох книгах. 2 книга. – Опішня: «Українське народознавство», 1999. – с. 153-187.*
4. *Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1997. – с. 79.*

ЗАГАЛЬНИЙ ОБРАЗ САДИБИ СЕЛЯНИНА-ГОСПОДАРЯ (УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКЕ ПОГРАНИЧЧЯ: ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ ст.)

У даній статті стисло відображені основні підходи селян-господарів українсько-польського пограниччя до оформлення своїх садиб, підкреслюється сталість традицій, а також ментальна здатність українців, що, за статистикою, домінували серед селянства пограниччя у даний історичний період (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) до застосування новітніх європейських здобутків у цьому напрямі.

***Ключові слова:** садиба, дім, український селянин-господар, традиції, нововведення, українсько-польське пограниччя (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.)*

This article briefly describes the main approaches of peasants-owners of the Ukrainian-Polish borderland to the designation of their estates, emphasizes the sustainability of traditions, as well as the mental capacity of Ukrainians, which, according to statistics, dominated in the given historical period (second half of the XIX - first half of the XX century) to the use of the latest European achievements in this direction.

***Key words:** farmstead, house, Ukrainian peasant-owner, traditions, innovations, Ukrainian-Polish borderland (second half of the XIX - first half of XX century).*

Дана стаття є одним з підрозділів розділу ІІІ цілісного монографічного дослідження «Народна побутова культура українсько-польського пограниччя: етико-естетичний аспект (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.)», виконаного автором.

Окремі відомості з даного конкретного питання почерпнуті з праць: Хв. Вовк. Студії української етнографії та антропології. – К., 1995; «Бойківщина: історико-етнографічне дослідження». – К., 1983; Данилюк А. Народне житло Волині другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – «Народна творчість та етнографія». – 1981, №6; «Депортації. Західні землі України кінця 30-х – початку 50-х рр. Документи, матеріали, спогади. У 3-х томах». – Львів, 2002; Костюк Н. Мовно-духовний образ дому у творах лемківських авторів. – Lemkowie, Wojkowie, Rusini – historia, współczesność, kultura materialna i duchowa. – Legnica - Zielona Góra. – 2007; Красовський І. Матеріальна культура лемків північних схилів Карпат ХІХ – ХХ ст. // Науковий збірник музею української культури в Свиднику. – №13. – Пряшів, 1998; Мельниченко П. Оздоблення садиви виробами з дерева. – К., 1991; Радович Р. Народне житло. Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1997; Ярошевич Й. Русини Більського повіту. – «Над Бугом і Нарвою». – Bielsk Podlaski. – 1933, №14 та ін., а також матеріали архіву ІН НАН України і власних польових досліджень автора (2009 – 2013).

Світоглядні засади, природні умови, а також вікові традиції народного будівництва українців зумовили сталість характеру, загального вигляду та внутрішнього оформлення житла селян українсько-польського пограниччя упродовж століття, хоча у міжвоєнний період тут відбулись деякі зміни. В описах Побужжя Ф.Малицький («Бистрий Буг»), зокрема в селах та містечках Долобичів, Потуржин, Вишків, Володава, Томашів, Крилів, Грубешів, Варіж, Новосілки, Турковичі постає «біла хата у вишняку»: «Навесні ота біла хата без загати молодшала, ясніла великими вікнами з розмальованими віконницями». Цей образ зустрічаємо у спогадах Ф. Малицького про свій рідний край постійно: над Бугом «скрізь я бачив нашу білу хату», або: «біла хатинка, над якою смутно смерека шумить». Із спогадів В.Лучука,

Й. Струцюка, П.Маха – вихідців із Холмщини, постають деякі деталі, що доповнюють загальний образ «родового гнізда» українця, конкретизують реалії господарського побуту, відтворюють «знаки» рідного краю: «дубові ночви під плотом», «півні, грядки і вила», «од Грубешова до Холма... ростуть тополі», а «річка молода... ластівок в собі купає»; «Ось – лавчина, ялинка, подвір'я, навіть казка бабусина є «... Я звеличу стареньку хату і прадідівський наш поріг» (Й.Струцюк). Двір, господарська забудова невіддільні від загального ландшафту та одвічних святинь:

*Я в Корхові.
На високому пагорбі чола
печаль струменить хрестами,
А невдалік калина стоїть...*

(П.Мах)

Про калину, як звичний атрибут селянського осідку часто йдеться в пісенній творчості Підляшшя:

*А в пана Андрія стояла каліна...
Пуд тею каліной Маннюля стояла...*

Характер забудови обумовлювався положенням господарського двору щодо природного доквілля («Старенька хата хилиться на Буг»).

Народна будівельна культура виявляється в глибокому розумінні потреби гармонізації своїх дій з благоустрою власного двору (садиби, обійстя) з оточуючим середовищем.

Народна будівельна творчість – явище багатомірне, яке розвивалось у руслі поступу загальнолюдської цивілізації. Воно постійно зазнавало впливу різних факторів суспільного, зокрема суспільно-світоглядного, соціально-економічного, морального характеру, сприймаючи на своєму шляху все найцінніше. Цим зумовлено виникнення різних форм, застосування конструктивних прийомів, характерних для всієї української архітектури. Типові риси в усіх регіонах України простежуються у плані будинку, організації використання окремих приміщень, у художньому оздобленні. Вони виробились у процесі багатовікового розвитку і є результатом спільності етнічного складу народу, а також творчого методу народних майстрів.

Говорячи про будівельну культуру населення українсько-польського пограниччя, не можна зігнорувати історичні чинники, що вплинули на конкретні типові ознаки, які були результатом впливу цих чинників. Так, територія Більська Підляського, середнє Побужжя, особливо в долині Бугу – це пограниччя зарубинецької культури, що розповсюдилась по басейну Прип'яті, Дніпра, Десни й Сожі.

Зарубинецька культура стикалася на цій території з пшеворською, що охоплювала басейн Вісли й частину басейну Одера. У той же період (III-IV ст.) на території обох слов'янських культур (східнослов'янської й західнослов'янської) з'являються нові елементи, характерні для германської людності (готів, гепідів), мігруючої в напрямку чорноморських степів (вельбарська культура). Пізньоримське поселення зникає на Побужжі в V ст.н.е. Найстаріші ранньосередньовічні поселення датовані другою половиною VI ст. – між притоками Бугу Ливцем і Нурцем (Підляська низина) з Ломіжинським Межиріччям і Більською височиною.

Вчені вказують також на зрощення двох поселенських традицій – старого руського люду, що заселяє територію Середнього Побужжя від початку VI ст. н.е. і прийшого – мазовецького населення. Мазовецька колонізація почалась в XI ст. Мазовецька народність була асимільована руським людом, який частково прийняв мазовецьку конструкцію могил, утримуючи її до XIII ст.

Щодо населення, то антропология свідчить, що і Волинь, і середньовічна Берестейська Земля (тобто Середнє Побужжя) були заселені народністю, що належала до центрального українського антропологічного типу. Підкреслюється, що простір Підляшшя у X ст. колонізували «від півдня берегом Бугу разом з експансією руських

князів волинські русини, а не північно-східні дреговичі...». (Холмщина і Підляшшя, С.29). За М. Грушевським, дуліби – це найстаріша, праслов'янська назва населення даного регіону, пізніші – волиняни і бужани (від назви Волинь і Бужеськ). Територія, яку заселяли дуліби, була кордоном з територією, заселеною балтійцями.

Давньоруська (давньоукраїнська) спільність населення Підляшшя й Холмщини з центральноукраїнським відобразилась в характерних рисах забудови, в підходах до господарювання, в естетичних уподобаннях, зокрема в оформленні садиби.

Усі українці, незалежно від їх місцезнаходження, виходили з того, що ділянка землі, призначена під будову («пляц», «обисць», «обійстя», «город», «обоза», «оків») має бути звернена до сонця, до півдня. Друга умова – житло потрібно зводити там, де є зручний підступ до ріки чи потоку або де можна поставити джерельну криницю.

У історико-географічних нарисах ХІХ ст. відзначається, що українці Люблінщини «...біля будинків, як в Малоросії, розводять квітники і фруктові садочки, у яких нерідко тримають вулики з бджолами». Садівництво було добре розвинене особливо на Холмщині – різні сорти яблунь, груш, вишні, черешні, сливи, морви, волоські горіхи, малина, порічки, агруст. Можна скласти картину про кількість осідку, відведеного під сади з таких свідчень: «Так, на сто садів (на Холмщині й Підляшші – Є.С.) мали порічки 67 садів, агруст 27 садів, малини 70 садів, полуниці 59 садів, суниці 24 сади, ліщини (лісковий горіх) 25 садів. Щодо кількості цих кущів, то на 1 га саду було в пересічі 72 кущів порічок та 36 кущів агрусту».

Традиційна поетично-романтична ментальність українця обумовила загальнопоширений образ рідного житла в оточенні краси й достатку, що дає оточуюча природа, де б не жив українець. «Садок вишневий коло хати»... ми зустрічаємо і в поезії Т. Шевченка, і в колядках та щедрівках українців, що проживали в найпівнічніших районах нашої етнічної території – в Північному Підляшші: «Ой чиї ж чиї ж дворця новенькі – коляда / дворця новенькі сад вишньовенький – коляда». І загалом тут фігурують загальноукраїнські образи і символи краси і достатку.

«В першум городі вішні-черешніє

В другом городі вінни яблушка

В третьом городі жито-пшениця».

(«Традиційні пісні українців Північного Підляшшя», ст. 37).

Загалом наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Холмщина і Підляшшя, особливо східна частина, що була найбільш заселена українцями, залишалася аграрним краєм. У селах Холмського, Грубешівського, Томашівського, Володавського повітів проживали переважно українці. Упродовж другої половини ХІХ ст. селянські наділи в заселених українцями районах постійно зменшувались. Якщо в 1864 р. в повіті Більському в середньому на господарство припадало 21, 5 морга, у Володавському 25,3 морга, то вже в 1875 р. у Володавському було 7 моргів, а в інших – по 2-3 морги. Лише на Холмщині (від Володави до Грубешова) родина середнього достатку мала 10 моргів землі. Це вже був господар. Добрий господар мав 15-20 моргів і більше землі. На Холмщині трипільна система була переважаючою. Орали плугом з теліжкою. Перед другою світовою війною у доброго господаря була жнивварка, косарка, молотарка, що приводилась в дію кіньми (молотарка – завдяки розташованому посеред подвір'я «керату»). Скрізь сіяли льон і коноплі, на Володавщині та Томашівщині особливо багато землі відводили під ці культури. Переробка їх вимагала наявності в господарстві терлиць, коловоротів і ін. На Грубешівщині був розвинутий ткацький промисел, окремі села тут виробляли по 300 тисяч ліктів полотна. Всі ці засоби виробництва вимагали певного місця на господарському подвір'ї та в хаті.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. на Холмщині та Підляшші важливе місце посідає скотарство. Селяни Холмщини й Підляшшя тримали троє-четверо коней, чотири-п'ять корів, свині вівці, кури, гуси («Холмщина й Підляшшя», С.109). А ще треба було розмістити вози, сани, інший інвентар. Все це обумовлювало характер

розміщення окремих об'єктів у садибі. Як правило, у садибі («пляц», «обійсціє») в даному регіоні огорожувалось. За уявленням підляських селян, садиба разом з городом мала бути огорожена. В одній з пісень, яких співали на хрестинах, йдеться:

*Ой чий то город негороджани,
Негороджени неосаджани...
Ой чий то город нигороджаний
Нигороджаний ниобстружаний...
...Поб'ємо кульє всьо дубовоє...*

На Холмщині дім з городом і садом знаходився по один бік подвір'я, з правого боку подвр'я розташовувались хлів, стайня, курник, обора, в кінці подвір'я навпроти хати – стодола. На подвір'ї, майже в центрі – колодязь («студня») з жолобами для поїння худоби і «крат», який деякі господарі на зиму ховали до стодоли (чи обори), якщо в хаті було досить рук, щоб нарізати січки для худоби на січкарни вручну.

Приблизно таким самим було розташування житла та господарських об'єктів по цей бік сучасного українсько-польського кордону – у Любомльському і Шацькому р-нах. Волинської обл., що у другій половині XIX – на початку XX ст. належали до Росії. Вся забудова – з городом, садом тут називалась хазяйством, подвір'я – двір.

А ось як виглядала садиба на Любачівщині: «Посмутнілі, погаслі вікна. Присадкуватий комин, стріха з острівцями зеленого моху. Наша хата була рублена, із соснових колод. Щілини та виїмки між колодами були зароблені лляною паклею упереміж з глиною, а відтак вибілені гашеним вапном. Збоку від хати стояв довгий хлів з таких же колод, але не білених. Хлів під одним солом'яним дахом раціонально об'єднував декілька окремих стаєнь, зокрема для однієї – двох корів, коней, свиней, овець. Мали тут своє окреме місце гуси, кури. Довкруг хати відкривався краєвид, від якого важко було відірвати очі. За невеликим садом виднілася у низовині срібляста річка Солотвина, обабіч якої стояли шеренги лапятих вільх, а далі розгляглися луки та хвилясті поля. «Невдовзі... вогняний вихор пройшовся по всьому селу... Досягнула вогнева хвиля і нашу хату, клуню, хлів і стодолу. Більшої половини своєї крони позбувся крилатий столітній дуб, липа».

У XIX ст. на Холмщині й Підляшші побутовало трикамерне житло, до складу якого входили «хата», «сень» (сіни) і «комора», тобто житло типу хата – сіни – комора, що вважається класичним типом української хати. Цей тип мав місце на заході Українського Полісся і на рубежі XVIII – XIX ст. був повсюдно поширений у південно-східній частині колишнього Любельського воєводства (Холмщина), на території колишньої Седлецької губернії, в околицях Грубешова. Комора поступово перетворилася в друге житлове приміщення. Виникло житло типу: хата – сіни – хата. Такі будівлі в к. XIX – на поч. XX ст. відомі на території Седлецької губернії. У будівлях з двома житловими приміщеннями комору часто виділяли в сінях або прибудовували до причілкової стіни хати. Відомий з першої половини XIX ст. ще один тип житлової будівлі – хата (житло) розміщена між сіньми і коморою. (Більський повіт, Холмська губернія). Дискусійним є питання про поширеність серед українського населення «подвійних» (дворядкових жител – будівель з виділеними по ширині житлового приміщення ванькирами, коморами чи іншими камерами). Є свідчення про їх значне поширення серед заможних верств населення (як польського, так і українського) в другій половині XIX ст., хоч їх наявність на Холмщині і Підляшші деякими дослідниками заперечується.

Досить часто в к. XIX – на поч. XX ст. на дві чи три частини перегороджували сіни: хата/кухня – сіни/сіни – хата/комора (с. Кривоверба Холмського воєводства), хата/кухня – сіни/комора/сіни – комора (с. Каплоноси Холмського воєводства), хата/кухня – сіни/сіни – стайня (с. Кривоверба Холмського воєводства та ін. (Холмщина і Підляшшя. – С. 117).

Поширення будівель, де комора розташовувалася паралельно до житлового

приміщення, як підкреслюють дослідники, спостерігається у районах зі значною концентрацією дрібної української шляхти. «Хати з виділеними по ширині житлової камери ванькирами чи коморами відомі на Волині, півночі Львівської області, Львівському Підгір'ї, траплялися у деяких районах Поділля й Карпат, такі житла споруджувала козацька старшина на Лівобережжі...» (Холмщина і Підляшшя, С. 117-118). І. Могитич, аналізуючи бойківський варіант такої хати, виводить її походження від житла рядових дружинників давньоруських оборонних споруд, вказує, що зруб-п'ятистінок, який входить цілісним компонуючим елементом до складу такого житла, виник ще в період Київської Русі і проіснував на території розселення східних слов'ян аж до ХХ ст.

Траплялись у окремих місцевостях випадки, коли під одним дахом з хатою блокувалися деякі господарські приміщення – хлівець, стайня, конюшня, шпихлір тощо в різних комбінаціях. Причини такого явища, не типового для даної території, потребують дослідження. Поки що відомий підхід до пояснення цього явища дослідником Холмщини В. Ткачем (див.: Холмщина і Підляшшя, С.118.), який вважав, що блокування в одному ряду з хатою інших холодних будівель було однією з диференціюючих рис, котрі відрізняли українське житло Холмщини та Підляшшя від польського. Дослідники вказують також на наявність в деяких житлових будівлях «широких сіней», які могли бути прохідними («на виліт») або мали лише один вхід, з чільного фасаду.

У традиційному житлі українців Холмщини та Підляшшя майже ніколи не було ганків перед входом у сіни. В окремих селах за рахунок сіней виділяли внутрішню «нішу» (підсіни) (Холмщина і Підляшшя, С.118). Один з варіантів (докладніше – Холмщина і Підляшшя, С.118) житлової будівлі з підсінями відомі в околицях Шацька Любомльського р-ну Волинської області (села Мельники, Острів'я, Шацьк та ін.).

У поліських селах добудовували в трикамерному житлі ще одну комору для зберігання овочів («стебку», «пукліт»). Типовою, як вказується у літературі, для західних районів України є добудова приміщення для сільсько-господарського реманенту, яке називалось «хлів» («Українське народознавство». – Львів, 1904, С.461).

У другій половині ХІХ ст. курних хат у даному регіоні пограниччя не було, за рідкими винятками.

Як на Холмщині, так і Підляшші, переважали чотирихилі дахи на кроквах. Така форма даху була характерна для оселі українського і польського населення. Дахи покривали соломою.

Найважливішими спорудами, крім хати, в садибі були клуня (стодола), в Карпатах – боїще та хлів. Розташування складових частин клуні було однаковим на всій території українсько-польського пограниччя. У стодолі (клуні) знаходився тік, де обмолочували збіжжя, по боках – засторонки, в яких тримали снопи жита, пшениці, ячменю, обмолочену соломю, часом сіно. Тік робили з добре утрамбованої глини. Зовнішній вигляд стодолі мав типовий для всіх українських сіл вигляд. Стодоли мали високі дахи і низькі стіни з високими, найчастіше двостулковими воротами. У плані вони були квадратні, прямокутні, зрідка такі, що нагадували овал (семи- і восьмикутні будівлі). Дахи у клунях тримались на ключинах, які лежали на сволюку, покладеному на поставлені в ряд сохи.

Худобу утримували в хлівах (в деяких поліських селах – «одринах»). У багатьох місцевостях хліви називали стайнями або оборами (Холмщина). На Холмщині стайнями називали місця утримання коней. У кожному господарстві були нависи (шопа), відкриті з одного боку будівлі, де складали дрова, сільськогосподарське знаряддя, ставили вози, сани. В деяких поліських селах при хатах для цього відводили окремі приміщення – колешні. Усі будівлі двору об'єднувались в один ансамбль за допомогою огорож, які водночас були перешкодою для худоби і лісових звірів.

У лемків до складу обійстя входять такі об'єкти: стодола (стоділка) стайня

(стаєнка) оборіг, куча, курник, сипанка (шпихлір), комора, загата, пивниця, боїско, шопа, колесня (колешня), студня (студенка), сушарня овочів, плетар, пліт, подвір'я (подворец).

Можна говорити про мовно-культурний образ дому, оселі як загального поняття, що охоплює весь найближчий простір, у якому проходить життя людини. На польсько-українському пограниччі, як правило, слово «дім» у значенні «хата» майже не вживалось. Хата, халупа (Холмщина, Лемківщина), хижа (Лемківщина) – це селянська дерев'яна хата, вкрита соломою чи гонтом. У словнику М. Онишкевича дається пояснення: «Дім – мурована хата, вкрита черепицею. Дім – мурований, бо інакше – хижа або хата».

В основі народного стереотипу дому для жителів пограниччя лежить не уявлення про будівлю, а уявлення про щось створене, постійне, спільне для всіх «своїх». У лемківському говорі первинне значення виразу «дім» було пов'язане з родинною спільнотою, ріднею. Це характерне й для інших місцевих говорів пограниччя. Реалізація концепту «Дім перш за все» як психосоціального об'єкту, як цінності є типовою для традиційної народної культури слов'янських народів.

Щодо слова «хата», то воно теж подекуди вживалось і в значенні господа, тобто вся господарська забудова разом з хатою. З лемківських говірок встановлюємо, що хата часто асоціюється з поняттям ґрунт і навіть худоба. У традиційному уявленні хижа поєднується з господарськими будівлями, які часто розташовувалися під одним дахом з житловим приміщенням (т.зв. «довга хижа») або ж знаходилися на території обійстя чи загороди. Увесь комплекс господарських будівель сприймався лемками як продовження домівки, утворюючи нерозривне ціле – газдівку. На усі ці будівлі поширювалися охоронні практики: «Прокіп Парашак обышов з паском хижу, сыпанец, стайню, кучу, кузню и вітрак, аж пак з повагом перекрочыв поріг хыжы зо словами: «Христос воскрес!»» (Костюк Н. «Мовно-культурний образ дому... – С.456).

Лемківська хижа в середині ХІХ ст. ще була курною, що відповідало традиційному уявленню лемків: «Хыжа мусит быти димом. /Добрі окопчена, Хоц бы была така чорна, / Як угель спалена / Втовди буде витримала / І не буде гнила». (Костюк Н. Мовно-культурний образ дому... – С.457.). Про будівельний матеріал, з якого будують хату: « Хыжа з тесаного дерева, крыта гонтом (західна Лемківщина), і не было ту нич з глини, лем з кльоців, зо швалів, делин, округляків; навет підпоры, што пыдперали од берега причолок, были з грубых ялицьових пняків». Загальний вигляд: Хыжа довга, курна, віконця маленькі». (Костюк Н. Мовно-культурний образ дому... – С.457.). Основні риси типової лемківської хижі: дерев'яна, курна, задимлена, чорна, чеперата, крита гонтом (соломою, бляхою), мальована на жовто, отулена загатою, низка, мала, моціцька, велька, простора. Розміри та вигляд хижі: нова, стара, простора, порядна, солідна – свідчили про майновий стан господарів. Про обійстя доброго господаря: «Штесьо гвошов на подвіря, хыжа была велика, стодола осібна, видно жи мешкат ту заможний газда» (Костюк Н... – С.457).

На Бойківщині хати всюди крили соломою. Будівлі вирізнялися добре виваженими пропорціями, оригінальним завершенням фасадів у вигляді галерей із стовпчиками. У плані бойківської хати відрізнялися розміщенням у ній житлових приміщень між коморою і сіньми. У західній частині хати дуже часто блокувалися з господарськими приміщеннями у довжину.

На рівнинній галицькій частині пограниччя (Мостищина, зокрема в с. Буців, Шегині, Волиця) місце під всією забудовою і інфраструктурою має назву пляц, обійстя. У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. хата (халупа) в плані мала такі різновиди: кімната, кухня, сіни (там пекарський «пец» – це в доброго господаря; в біднішого – хата і комора; в заможного – дві кімнати через сіни, комора окремо (прибік). Горище має назву стрих або вишка (на Холмщині – вишки). На подвір'ї криниця розташовувалась справа від житлового будинку, стодола, господарські будівлі – теж,

тільки далі від криниці. Господарські будівлі – це, крім стодоли, яку ще називали боїско, возовня, хлів (стайня), оборіг з сіном. У stodолі – три сусіки. Сад знаходиться переважно за хатою. У багатьох господарів були вулики.

Як правило, на рівнинній частині всього українського пограниччя (з обох боків кордону), включаючи гірські села Бойківщини і Лемківщини (де город розміщувався оддалік від хати), біля хати був невеличкий город з грядками цибулі, часнику, «салати», кропу, які господиня хотіла мати для зручності «під рукою». Перед II світовою війною почали вирощувати помідори. Інші овочеві культури, як і зернові, висаджувались і висівались «в поли». На городі, окрім того, вирощувались квіти – піонії, айстри, жоржини, «нюфтки» (крокіс), «півники» (лілові і жовті), на Холмщині – мальви. Скрізь з обох боків хати або за нею садили кущі жасмину («ясьок», «кілкічка») та бузку. З боку від стежки, що вела від хати, садили дерево (або кілька дерев) – ясен, вербу, тополю.

Співвідносність будівлі з просторовим оточенням, визначення її місця в цьому оточенні, гармонійність з ним є неписаним принципом у народному будівництві. Цей принцип виводить конструктивно-технологічні засоби на архітектурно-художню основу будівництва, і, в першу чергу, житлового будівництва.

Головним будівельним матеріалом упродовж усього пограниччя було дерево. На Холмщині та Підляшші, як на Поліссі та Волині, перевагу віддавали сосні. Хоча в піснях з північного Підляшшя (часто в обрядових піснях) як найкраще для будівництва житла фігурує дерево явір. Можливо, це данина старій загальноукраїнській традиції: «Поїдемо до бору, Насічемо явору, Явору насічемо, Світлицю збудуємо». Згадується також липа: «Зотні Ясюню ліпку дитяті на колибку...». (Традиційні пісні українців Північного Підляшшя. – С.52.). Тим більше це стосується гірських районів, заселених бойками і лемками, де народні майстри, добре знаючи властивості потрібних для будівництва порід дерева, створювали з нього шедеври архітектури.

Зруб хати в лісових і гірських районах пограниччя був відкритий. Добре підібрані й оброблені вінці зрубу обумовлювали чудову фактуру стін, що створювала враження вагомості, взаємної пов'язаності та міцності. Конкретні технологічні властивості матеріалу – дерева (наприклад, довжина колоди), рівень будівельної техніки (обробка дерева сокирою, відсутність металевих цвяхів) зумовлюють як сам процес будівництва, так і в основному розміри й форму самих споруд (прямокутні, квадратні хати) і деталей (отвори для світла, врубки, форма даху та ін.), що дало органічно злиті з матеріалом архітектурні форми і тільки їм властиву архітектурну виразність. Кожна порода дерева вмщує багатоманітність малюнків текстури: від простих дрібних зигзагів – до складних композиційних сюжетів. Кожна порода дерева має свій колір. Колір деревини дуба – від жовтувато-білого до жовтувато-коричневого з сіруватим або зеленуватим відтінком. «Сіруватий, спокійний тон хати всередині робив на мене дуже приємне враження», – писав В. Щербаківський. Бук має деревину від рожево-жовтого до червонувато-бурого кольору із слабо вираженими річними кільцями. Деревина граба – білувато-сірого кольору із слабо вираженою текстурою. Клен і явір мають тверду і щільну деревину з жовтувато-білим кольором із шовковистим блиском та гарною текстурою. «Кленова хата всередині бувала така біла, як вимазана крейдою, або білою глиною». Дуже часто цю породу використовують для вирізьблення архітектурних деталей. Ясен має деревину сірого кольору з рожевим або жовтуватим відтінком. Текстура різко виражена, рисунок у вигляді смуг. Світла деревина ясена з часом темніє. Вона тверда, добре зберігається в сухому місці і під водою, але в умовах перепадів вологості швидко загниває. Тому ясен застосовується у столярно-декоративних роботах тільки для внутрішнього оздоблення дверей, стін та ін. Деревина вільхи у свіжозрубаному стані – біла, але на повітрі швидко набуває червонувато-бурого кольору. Вона добра для всіх видів робіт, але через невеликі розміри стовбура, незначні запаси цієї деревини її використовували рідко, частіше

всього як додатковий матеріал. Недостатньо тверда для будівництва деревина липи часто застосовується для оздоблення інтер'єру житла – для виготовлення рамок, полицок, шкатулок, посуду. З тиса, що має однорідну структуру і що добре піддається різьбі, роблять меблі, зокрема столи («Застеляйте столи тисові...»).

При будівництві житла брались до уваги не лише твердість, що гарантувала довголіття будівлі, а й декоративні якості деревини. Господарі й господині намагались надати деревині бажаного естетичного вигляду. Щоб деревина мала темніший відтінок і була витривалішою, її мочили в гноївці. А на Лемківщині, аби стіни не псувались від дощу, ялинові дошки мажуть олією, вони від того стають червонуватими. Вибирали також деревину певного (відповідного) віку, коли вона найбільш придатна для будівництва. «Геблені хати раз на рік промазували олією з льону, а також (в горах) сировицею – гірською солоною водою, аби червак не їв і не пукало» Щоб вироби з дерева (малі архітектурні деталі, меблі, посуд) не тріскалися, їх випарювали у відварах та настоях з різних рослин (дубова кора, яка давала ще й колір, нагідки (в народі – крокіс), кропива та ін., мочили в олії, капустяному розсолі або занурювали в соляну ропу. Дошки для причілкових схилів, дахів обпалювали, щоб краще виглядав різьблений декор, яким прикрашали причілки. До того ж дим консервував і зберігав його. Відповідно до традиційних світоглядних позицій населення Карпат найдоцільнішим вважалось природне консервування деревини на повітрі – «аби ся добре вимарінувало». Наприклад, зрізаний явір повинен був пролежати чотири роки, бо, за народними поглядами, «він протягом часу на землі росте», кріпне і потім менше піддається гнилизні.

В Українських Карпатах у народному будівництві найбільше використовували хвойні породи дерев. З них також вирізьблювали архітектурні оздоби.

Натуральна краса деревини в районах, багатих на ліс, вважалась найкращою окрасою хати. Тому тривалий час, коли в лісах було достатньо доброї деревини, в будівлях основну декоративну функцію виконували самі колоди. Вони робили стіни виразними, збагаченими світлом і тінню. У формуванні дерев'яних споруд тут завжди використовувався принцип контрасту, оскільки, через недостатнє сонячне освітлення визначалася особлива виразність архітектури. У другій половині XIX – і особливо на початку XX ст. у зв'язку із масовою вирубкою лісів, що було наслідком розвитку лісообробної промисловості, у народному будівництві, поряд з колодами, почали застосовувати бруси, які відрізнялись характером обробки поверхні, – замість заокруглених вінців з'явилися гладкі поверхні стін, що складались з окантованих колод. Дещо пізніше в українських селах виникла інша художня тенденція в обробці поверхні стін – обшальовання стін повністю або частково тесаними дошками, гонтом. На початку XX ст. обшальовання тесаними дошками здійснювалось як вздовж стін, так і вертикально. Подекуди шви між дошками «зашивали» тоненькими дерев'яними клинками – рейками.

При вертикальній шалівці використовують два основних прийоми кріплення з націльниками (рейками). Дощова вода легко стікає вздовж рейок, минаючи стики самої шалівки. Завдяки рельєфу поверхні стіни, що створюється за допомогою вертикальних рейок, краще сприймається увесь фасад будівлі. Подекуди зустрічаються хати з комбінованою шалівкою. Довгими писаними дошками обшальовані краї будівель, горизонтальними, короткими – всі стіни інколи піддашся виділяють окремо гонтом.

Сильний художній ефект створює так зване «косе» шальовання, яке будівельники застосовували з давніх-давен, особливо при обшальовуванні причілків.

Традиційним елементом оздоблення житлових будівель українців є художня різьба. Різьба по дереву прикрашає стовпчики та арки галерей, дерев'яні балки-сволоки, одвірки тощо. В Українських Карпатах, в тому числі на досліджуваній території Бойківщини й Лемківщини, створювались величні ансамблі простих дерев'яних будівель, що завдяки різьбі сприймались, як музика в дереві. Щоправда, в

Карпатах різьблення було найбільш поширене в південно-східній частині гір і значно менше в північно-західній частині. Тут воно зустрічалось тільки на одвірках і стовпчиках галерей чи опас. На Бойківщині орнамент на одвірках зустрічається рідко і «проходить упоперек одвірків у нижній частині і цим схожий на вишивку на рушниках або на рукавах сорочки».

Декорування житла всередині певною мірою загальне і традиційне, започатковане ще у глибокій минувшині. Одна частина оздоб пов'язана із самою конструкцією хати (наприклад, сволоки, які часто бувають гарно оздоблені різьбою). Інша частина декорування незалежна від конструкції. Це образи на покутті і стінах, посуд на миснику, вишиті рушники і ін. У досліджуваний період основні традиційні мотиви декоративної різьби та малюнку залишаються типовими для різних регіонів України і зокрема пограниччя. Це – розета, хрест, риба, листя папороті, «вазонак» (дерево життя), хвиляста лінія і ін. Хоча, з кінця XIX ст. і до початку II світової війни (особливо в міжвоєнний період, коли населення пограниччя змушене було мігрувати та й під впливом політичного тиску з боку сильніших народів-сусідів) проглядаються спроби селян індивідуалізувати своє житло у відповідності до обставин і власних смаків, поєднуючи різноманітні стилі, техніки, прийоми оздоблення, а також орнаментальні мотиви, кольори. Так, наприклад, в загальну гаму жовтуватого-сірих кольорів дерев'яних частин житлових будівель деяких бойківських сіл вводиться синій колір, надзвичайно красиве різьблення ганку у відповідності до стилю майстрів із Закарпатської Бойківщини. Так само несподівано вривається в загальне згромадження білих хат шальована хата заможного господаря, помальована у небесно-голубий колір у Холмському повіті (Холмщина).

Слід зазначити, що поступово упродовж століття в оформленні сільського житла фарби, барвники, бляшане покриття будівель набувають дедалі ширшого застосування. Для господаря з Холмщини, Надбужанщини, який у результаті I-ої світової війни змушений був кілька років блукати просторами Росії (був у так званих біженцях), втратив все своє майно і, пішки повернувся на рідне подвір'я, було справою честі швидко відбудувати господарку і самоутвердити себе у ній. Це дозволяли матеріали, які з'являлися у продажу і були зручними для швидкого будівництва, зокрема житла. Цьому сприяють і тодішні загальні тенденції у будівництві. Про це йдеться у спогадах однієї з колишніх мешканок села Демолтичі-Королівські (Холмщина): «Через кілька років вже і хата під білою бляхою, і хлів, і стодола, пара коней, не одна, а декілька корів, свині, вівці. Здавалося є все...». Однак через політичні переслідування з боку польських урядовців, загострення україно-польських взаємин під впливом тиску більшовицької пропаганди люди позбуваються того звичного душевного комфорту, який вселяє в їх душі традиційний культурно-духовний елемент життя, за який вони чіпляються як за останню надію: «...Тут був сад, а там криниця, ось тут – дрібний дзвін прив'язаної рейки попереджав про небезпеку... збереглась моя рідна хата, а при ній – стара-престара липа, що навіть бабуня не знала, хто її садив» («Депортації», С.314.).

І все ж традиційні засоби художнього оформлення житла продовжують зберігатись упродовж всього досліджуваного періоду. Утилітарно-практичні цілі традиційно переплітались із світоглядними засадами та естетичними уподобаннями. Лемки найчастіше обтесували дерево з двох або чотирьох боків для того, щоб підвалини краще пасували одна до одної і щоб стіни були гладкі. Технологічні прийоми водночас впливали на екстер'єр та інтер'єр житла. Сволоки лемки ніколи не білили. У курних хатах вздовж стін чи лише фасадної стіни клали нижче сволока два паралельні бруски («грядки», «грагарі») які використовували для сушіння дров, лікарських трав тощо.

Сволоки оздоблювали різьбою. Традиційний орнамент – розета, хрест, риби, листя папороті. Матеріалами для покриття даху у досліджуваний період були гонти та житня солома. На польській Лемківщині хати, пошиті житньою соломкою, майстер

укладав у вигляді східців сніпками-китицями. Були дві форми вхідних дверей – прямокутної і прямокутної з овальним верхом. Друга форма (вгорі овал) мала місце в Сяноцькому і Горлицькому повітах («Лемківщина», т.2. С.265). Двері арочної форми мали переважно заможні селяни. Розміри дверей тут були незначними (С. 265). Вікна («облак», «облачок», «вигляд», «вузор», «оболоки») бойки виготовляли із смереки та ялини. Аж до початку ХХ ст. вони тут мали (в курних і напівкурних хатах) прямокутну форму (35 x 40 см, 40 x 50 см, 50 x 60 см, навіть 30 x 30 см («Лемківщина, Т.1, С.265)). Поступово, в ході конструктивного вдосконалення отворів для вікон, вікна збільшуються у розмірі – 60 x 75 см, 65 x 75 см, 45 x 90 см. («Лемк.», Т.І, С. 266). Вікна складались з різної кількості шибок – від однієї до дванадцяти, спорадично зустрічались вікна з 20-30 маленькими шибками («Лемк.», С. 266). Горизонтальне планування хати належить до однієї з найголовніших типологічних ознак житла. Для усієї території Лемківщини в кінці ХІХ – у першій половині ХХ ст. були характерні двокамерні, трикамерні, спорадично чотирикамерні житла з однією та двома п'ятистінками, а також блокування їх з господарськими приміщеннями під одним дахом. Довжина і ширина стін становила 4 м. Оригінальним був екстер'єр та інтер'єр «хижі», де прибудоване «боїско» до житла («хижа» + «боїско») виконувало одночасно функцію току та сіней. Вхід до «хижі» вів через «боїско». При такому варіанті планування ворота «боїска» висунуті вперед від фронтальної стіни на 75-80 см. Робили це з метою зручнішого заїзду кінями з возом до нього. Вузькі вхідні двері були як в одній із половин воріт «боїска», так і збоку його виступаючої передньої частини.

Чотирикамерні житла побутували в контактній лемківсько-бойківській території і були рідкістю.

Сіни були сполучною ланкою між власне житлом і іншими допоміжними приміщеннями. Розміри сіней у середньому становили 3,5x6 м. Сіни ніколи не білили, лише мастили знизу жовтою глиною («Лемківщина», Т.1, С. 271).

Комора була своєрідним зосередженням достатку. Тут стояла скриня, сусік з зерном. На полицях зберігалися продукти харчування, на жердках висів одяг, тканини, прядиво. Комору не білили. Інколи в стіні комори було маленьке заготоване віконце. Двері в коморі зачинялися з хати дерев'яним дрюком (латою) чи залізним дротом (штабою).

Кожна з головних конструктивних частин лемківської хати з самого початку її будівництва несе в собі художньо-естетичний елемент. Особливо це стосується зрубу і даху. Тут домінували два основні напрямки вирішення екстер'єру житла – теслярський та малярний. Найбільша увага зосереджувалася на профільованих виступаючих частинах зрубу – кутків окрентів, півокрентів, а також фігурно різаних знизу дощок, розташованих з боків двосхилого даху, верхньої його частини – завершення гонтового гребеня, дверей, одвірків («почапу») тощо. Двосхилий дах збоку шалювався вертикально («доземне в'язання») дошками, т.зв. «фальбані», які знизу мали примітивні контурні вирізи. Їм пилою надавали форми трикутників, півкругів, півкругів з хрестиками, круглої форми з хрестиковими отворами, з квадратними або прямокутними вирізами та іншими довільними формами.

Різнманітними композиційними формами відзначалася шалівка боків, даху самими дошками («скісне в'язання») у вигляді ромбів, трикутників. Звершував гонтовий дах гребінь, часто із зарізами та перепадами різнманітних форм. На його краях набивали у верхній частині контурно вирізані невеликих розмірів фігури птахів, сонечка, хрести, ромби тощо («Лемківщина...» Т.1. – с. 272).

Чотирихилий солом'яний дах лемківської хати, вив'язаний сніпками-китицями («кичками»), теж слугує декоративною окрасою при вирішенні її екстер'єру.

Мальовничо виглядали вхідні двері, викладені («спучковані») поверх несучих дощок вузькими рейками («клепками»), які по краях мали паси і щільно прилягали одна до одної. Прибивали їх ковальськими цвяхами. На основній площині дверей «клепки»

викладалися різноманітними композиційними завершеннями у вигляді квадратів, ромбів, зигзагів, проміння сонця тощо. Декоративно оздоблені також металеві клямки та завіси на входних дверях, які виготовляли сільські ковалі.

На Лемківщині мали місце три способи малювання стін зрубу: 1) білення вапном всієї поверхні зрубу чи лише горизонтальними чи вертикальними смугами; 2) вживання нафтової ропи, фарби і глини як підґрунтя для подальшого малювання зверху вапном смугами; 3) малювання орнаментів на зовнішніх частинах хати. Перші верхні два-три ряди протес не білили, оскільки вони ховалися під дахом.

На Бойківсько-Лемківському пограниччі зруби хат були «малювані на червоно або чорно, в білі паси в шпаринах». У селах, пограничних з польськими підгірськими селами, хати білили вапном. Окрім повної побілки зрубу, білили шпари лише на житловій частині хати або по всій його поверхні: В «довгих» хатах стіни житла часто білили повністю, а в господарській частині – лише шпари у вигляді зигзагів та крапок. Зруби малювали також за допомогою нафтової ропи (друга половина XIX – початок XX ст.). Малювання зрубів нафтовою ропою запозичили від лемків сусідні підгірські польські села.

Складним за виконанням і різноманітним за тематикою є розпис зовнішніх дверей хати. Це були мотиви стилізованих квітів, гілчок сосни, «кулічок», вазон з одною чи трьома квітками, геометричні розети, барвінок, зірки, сонечко і ін., знаки-символи, що відображали світоглядні уявлення українців.

Мав місце розпис довкола входних дверей та вікон хати з використанням геометричного орнаменту – квадратів, прямокутників, кіл, ламаних ліній. Одвірки входних дверей були мало розмальовані. В основному тут застосовували ламані лінії, стилізовані рослинні мотиви, крапки тощо. Навколо вікон малювали орнамент з листочків барвінку, який вважався символом щастя.

Своєрідністю оформлення відзначались кути лемківських хат («вуглики-кліни»). Виступаючий кут тут відігравав значну декоративну функцію. Його або білили, або розписували відповідними мотивами. На житловій частині на наріжних кутах малювали сонце, квіти, гілочки барвінку, май-зілля тощо.

На пограниччі між львівськими і перемиськими землями житлові будівлі були глинобитними («биті хати»), без галерей. Їх білили в блакитний або ясно-синій колір.

Глинобитними були в основному хати на Мостищині. Підлоги почали настелявати в останній чверті XIX ст. На всьому відтинку Львівщина – Перемишль, Ярослав, Жешув, Томашів, крім хат з солом'яним покриттям, у кінці XIX ст. було багато будинків під черепицею. Вікна – прямокутні, розміром 1x2 або 1x1,5 м.

Біля хат на квітниках найбільше висаджували георгіній, лілій, гвоздик, «качурів».

З колядок ми дізнаємось, що в традиції наслення Північного Підляшшя було збереження в конструкції будинку призьби: «А там у Йвана на золотой призьбі», «А в пана Мірка призьба золота, призьба золота, жуонка молода...».

У інтер'єрі досліджуваного періоду помітні польські впливи і загальні європейські тенденції, що мали місце в оформленні житлового простору. На вікна вшали фіранки, ставили вазонки – фуксії, водник, шкарль. У хатах заможніших людей, як і на Холмщині, тут стояли на спеціальних столиках у великих, виготовлених з дерева вазонах великі фікуси, рододендрони. Образи висіли над столом, без рушників. З початку XX ст., особливо в 20-30-ті роки, серед обов'язкових атрибутів інтер'єру з'являється портрет Тараса Шевченка. На мисниках виставляли керамічний посуд.

На Холмщині і Підляшші вже в останній чверті XIX ст. в хатах добрих господарів замість «землі» (глиняної долівки) з'являється дерев'яна підлога. Підлогу настеляли і в коморі. Однією з найсуттєвіших відмінних рис у житлах українського та польського населення Холмщини й Підляшшя дослідники вважали інтер'єр. Якщо ще на початку XX ст. в хаті українця (як багатого, так і бідного) всі предмети

внутрішнього обладнання були домашнього виробництва і інтер'єр відзначався «...чорно-сіруватими тонами з невеликими краплями яскравості», то житло поляка вражало яскравістю кольорів і наявністю, в основному, предметів промислового виробництва». Однак перед депортацією українців з рідних земель в їх інтер'єрі вже було більше яскравих кольорів, купованих у крамницях речей. Так, у вовняних килимках, які прибивають господині над ліжками (тканих на верстатах у домашніх умовах) в гаму сіро-чорних поперечних смуг вплітаються бежеві і яскраво-зелені (с. Святиця, Холмського повіту). Серед речей, що знаходились в хаті чи коморі – гасова лампа – ліхтарка, праска, «банька на камфіну» (гас). В хатах з'являються швейні машинки.

Традиційний інтер'єр Підляшшя та Холмщини, який зберігається до I світової війни, нічим не відрізнявся від загальноукраїнського. В куті між сінешньою і тильною стіною стояла піч. Між піччю і причілковою стіною знаходилась постіль (до другої половини XIX ст. із збитих дощок). У досліджуваний період (починаючи з другої половини XIX ст.) – це вже «лужко». Парадний кут між чільною і причілковою стіною називали «покуте». У цьому куті на стіні розвішували ікони. Тут стояв стіл, стілець (на Холмщині – «стулок»), вздовж чільної і причілкової стін стояли лави, що сходилися на покутті. Колись лави могли замінювати «топчани», у міжвоєнний період лаву в хаті доброго господаря замінює «софка» (дерев'яний диван, що розсувається). В куті між дверима й піччю ставили коцюбу, «бабило» – кий для підпирання затички комина – «баби». В іншому куті при печі ставили мітлу («віник», «драпач»). По другий бік дверей висів «комин», у якому в хатах бідніших селян ще в кінці XIX ст. «лучиною» («лучивом») освітлювали хату. Біля ліжка підвішували колиску (найчастіше – плетену з лози) або ставили дерев'яну колиску (як правило – «на дугах»). У Північних районах Холмщини, за Кольбергом, у другій половині XIX ст. мало місце розташування «полатей» при тильній і чільній стороні.

Сталість традиційних підходів до оформлення інтер'єру житла з одночасним введенням нових елементів, запозичень від поляків у 70-х роках XIX ст. відзначає І. Нечуй-Левицький в результаті поїздки в Седлецьку губернію (Підляшшя – тепер Білопідляське воєводство). Зокрема побувавши в селах Сидорки, Королівський Ортель, Княжий Ортель, Велика Дубровиця, Мала Дубровиця, Кривулька, Вулька, Тучна, Яблучна та ін. він відзначав повну ідентичність тутешнього інтер'єру з загальноукраїнським. Тут знаходилися лави, стіл, піч з «бовдуром», полиця для мисок, під нею шафка, «комин», в якому світили лучиною, мальована скриня тощо. «Тільки образи були з паперу і польського малювання». У коморі стояли скриня, «боденьки», солом'яні сипанки та інше. Тут зберігали одяг, полотно, сало, м'ясо, муку тощо.

Отже, в оформленні садиби господаря-українця на українсько-польському пограниччі в досліджуваний період в цілому домінують традиційні принципи: органічна єдність з оточуючим природним довкіллям; господарська доцільність; дотримання традиційно-народних духовно-моральних та естетичних засад.

Водночас український селянин-господар вдумливо й доцільно застосовує нові цивілізаційні напрямки, характерні для даного періоду, в доборі будівельного матеріалу, в розташуванні приміщень для господарського реманенту, в художньо-естетичному оформленні екстер'єру та інтер'єру житла, в оформленні своєї садиби загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів ІН НАН України. – ф. 1, оп. 2. Спр. 384.
2. Вінценз С. На високій полонині. – Львів, 1997. – С. 34.
3. Воек Хв. Студії української етнографії та антропології. – К., 1995. – С. 112.
4. Грушевський М. Історія України – Руси. Т. III. – К., 1991. – М. 186-187.
5. Данилюк А. Давнє народне житло в Шацькому національному парку // Народна творчість та етнографія. – 1994, №2/3. – С. 72.

6. Данилюк А. Народне житло Волині другої половини XIX – початку XX ст. // Народна творчість та етнографія. – 1981, №6. – С. 77.
7. Спогади. – У кн. «Депортації. Західні землі України кінця 30-х – початку 50-х р.р. Документи, матеріали, спогади. У 3-х томах. Львів, 2002. – С.18, 315.
8. Kępa E. Urządzenie wnętrza mieszkalnego na Żemkowoszczyźnie w XIX i XX wieku // Materiały Muzeum Budownictwa ludowego w Sanoku. – Sanok, 1971. – Т. 13. – С. 36.
9. Кирчів Р. Світоглядні уявлення і вірування // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 243-260.
10. Kolberg O. Chelmskie (obraz etnograficzny). – Kraków, 1840. – Т.33. – Cz. I. – С. 77.
11. Костюк Н. Мовно-духовний образ дому у творах лемківських авторів. – Lemkowie, Bojkowie, Rusini – historia, współczesność. Kultura materialna i duchowa. – Legnica - Zielona Góra. – 2007. – С. 453,455.
12. Красовський І. Матеріальна культура лемків північних схилів Карпат XIX – XX ст. // Науковий збірник музею української культури в Свиднику. – №13. – Пряшів, 1998. – С. 336.
13. Купчинський О.А. Найдавніші слов'янські топоніми України як джерела історико-етнографічних досліджень. – К., 1981.
14. Лемківщина. У 2-х томах. Т. I. Матеріальна культура. – Львів, 1999. – Сс. 263-264, 271, 272-273, 274.
15. Lemkowie, Bojkowie, Rusini – historia, współczesność, kultura materialna i duchowa. – Legnica - Zielona Góra. – 2007.
16. Мельниченко П. Оздоблення садиби виробами з дерева. – К., 1993. – С. 13.
17. Могилич І.Р. Типи та розвиток будівель селянського двору // Народна архітектура Українських Карпат XV–XX ст. – К., 1987. – С. 57-59.
18. Нечуй-Левицький І. В Карпатах. З мандрівок в горах / Подорожі в Українські Карпати. – Львів, 1993. – С. 139.
19. Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок. Т. I. – К., 1994. – С. 221.
20. Радович Р. Народне житло. – Холмщина і Підляшшя. – К., 1997. – С. 121.
21. Reinfuss R. Malowane zręby chalup wiejskich // Polska sztuka ludowa. – 1949. - №78. – С. 204.
22. Reinfuss R. Śladami lemków. – Warszawa, 1990. – С. 22.
23. Світовий конгрес Холмщини і Підляшшя – Матеріали наукової конференції (Львів – Холм, 17-21 вересня 1994 року). – Львів, 1996. – С. 87-101.
24. Ткач В. Очерки Холмщини и Подляшшя. – Холм, 1911. – С.19-20.
25. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя (За матеріалами експедицій 1999 – 2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич). – Львів, 1994. – С. 33-34, 35-38.
26. Українське народознавство. – Львів, 1994. – С. 458, 471.
27. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину / «Жовтень», №8. – Львів. – 1972. – С.1; №9 – С. 137-143.
28. Холмщина і Підляшшя. – К., 1997. – С. 25, 103, 105, 116-117, 121.
29. Czajkowski J. Wiejskie budownictwo mieszkalne w Beskidzie Niskim i na przyległym Pogórzu // Rocznik muzeów województwa Rzeszowskiego. – Rzeszów. – С. 191.
30. Чуйко В. Географический очерк Польши // Живописная Россия. – Спб., М., 1896, Т. IV, ч. II. – С. 18.
31. Щербаківський В. На високій полонині. – Львів, 1997. – С. 34.
32. Юрченко П.Г. Дерев'яне зодчество України (XVIII – XIX ст.). – К., 1949. – С. 132.
33. Ярошевич Й. Русини Більського повіту. – Над Бугом і Нарвою. – Bielski Podlaski, 1933, №14. – С. 32.

ЖИТЛОВИЙ ПРОСТІР У ТРАДИЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ГОРЯН: ДУХОВНИЙ АСПЕКТ

У фольклорі та міфології символами дому виступають сволок, домашнє вогнище, піч, покуть. Дім – житловий простір людини, символ сімейного добробуту і багатства, місце багатьох календарних та сімейних обрядів. Дім протиставлений зовнішньому світу і тому є об'єктом різноманітних магічних ритуалів, які здійснюються для його захисту та охорони від злих сил.

Ключові слова: світогляд, інтер'єр, сволок, піч, стіл, ритуал.

Symbols of home in folklore and mythology are ceiling beam, family hearth, homemade oven, God's corner. House is human living space, a symbol of family prosperity and wealth, a place of many calendar and family rituals. House opposed to the outside world and therefore are the subject to a variety of magical rituals, performed for its protection and protection from evil forces.

Keywords: world-view, interior, ceiling beam, homemade oven, table, ritual.

«Якщо прослідкувати за ареалом розповсюдження діалектів української мови – закарпатців, лемків, бойків, гуцулів і буковинців, то видно, що вони майже точно співпадають з границями архітектурних типів народного житла і культових споруд, декоративного мистецтва, орнаменталії в різьбі, на писанці, вишивці і одязі» [1].

Дім – житловий простір людини, символ сімейного добробуту і багатства, локус багатьох календарних та сімейних обрядів. Дім протиставлений зовнішньому світу і тому є об'єктом різноманітних магічних ритуалів, які здійснюються для його захисту та охорони від злих сил. У фольклорі та міфології символами дому виступають сволок, домашнє вогнище – піч, покуть, стіл, скриня.

У давній Греції філософи вважали, що мірою речей є людина. І для наших пращурів, що тисячоліттями оволодівали простором, еталоном, мірою була людина, тому всі розміри, якими вони оперували – лікоть, п'ядь, сажень мають яскраво виражений антропоморфний характер.

«Тим-то й забудова садиби – хата, стайня, комора, ворота і обладнання для них – в хаті – стіл, ліжко, мисник, лави, діжки, скрині, відра й ночовки, у дворі – віз і сани – все це відповідало людині, гармонувало з нею, було співрозмірним. Багатівіковий досвід попередніх поколінь вкарбувався у свідомість і в підсвідомість як відчуття єдності всього суцього, зв'язку людини з Всесвітом» [2].

Оскільки культура житлового будівництва складалась упродовж тисячоліть, то про її світоглядні передумови можна міркувати в основному за знаками і символами, які можна віднайти у фольклорному середовищі – як словесному, так і в художньо-орнаментальному. Саме у традиційному фольклорному середовищі предмети завжди суть знаки, а знаки – суть предмети. Образно-символічний статус зумовлюється їх функціональним призначенням у семіотичній системі свята та обряду. При включенні в цю систему вони функціонують як «знаки», обрядові символи з певною семіотикою, без неї – позбавляються цього символічного змісту, перетворюючись на звичайні ужиткові речі, предмети, у цьому випадку складові житлової будівлі як, наприклад, піч і вогонь в ній. Залежно від актуалізації тієї чи іншої властивості предмети набувають того чи іншого статусу.

У свідомості українця рідна хата асоціюється з усім найдорожчим – родом, краєм, святинями.

Хата – це свій мінісвіт у загальному макросвіті, де людина відчуває себе захищеною. Селянська хата є не лише річчю, але й знаком. «Що не хатка, то інша гадка».

«Попід «віконною» та «образною» стінами завжди ставлять масивні лави, де спить молодь. Ці лави застеляють товстими вовняними ліжниками, що розкішно оздоблені гарними темно-зеленими, чорними, фіолетовими узорами, які газдині тчуть самі. Зимом в цій частині хати, в лавиці, може бути куделя, а з нею поруч – коловорот. На покутті ставлять стіл-скриню або майстерно різьблений стіл на перехресних ногах, який накривають білим обрусом. Окрасою інтер'єру, центром хати є розміщений над столом «образник» (низка ікон), весь «учічканий» (тобто прибраний) свяченим зіллям, писанками й «голубцями» (голубами, тулуб у яких зроблено з випорожнених писанок, голова – з воску, а крила і хвіст – із паперу). Над іконами вішали качани кукурудзи, калачі з сиру ті, що вживають при весільних обрядах або приносять з полонини». Справжнє яскраве враження, як згадує австрійський мандрівник Ганс Цібінден мандруючи карпатськими горами – «справляють понакладані на полицях уздовж стін миски і дзбанки, прикрашені різними фігурними і орнаментальними зображеннями, а деякі – із зображенням церков з численними банями, що скупчуються наче якісь орієнтально-фантастичні небесні міста» [3].

Світоглядні уявлення зумовлювали створення системи естетичних та утилітарно-практичних підходів до будівництва дерев'яного житла, формування своєрідних форм освоєння природних ресурсів та вироблення відповідних виробничих комплексів, визначення технологічно-операційних пріоритетів та стереотипних уявлень про них, вибір найсприятливіших часових параметрів початку, продовження та закінчення кожного з виробничих етапів, стимуляцію виділення професійно-орієнтованих майстрів та способи освоєння ними будівничих професій, продукування обрядово-ритуальних дій, якими супроводжувалися етапи будівельного циклу.

Серед обрядових дій, пов'язаних із житлом, виділяються періодичні, коли житло або окремі його частини чи елементи входять до системи календарних або сімейних ритуалів, які мають канонізовану періодичність, натомість okazальний характер властивий обрядовим діям, приуроченим до конкретних етапно-будівельних процесів.

Богатирьов П., досліджуючи магічні дії та обряди українців Закарпаття, стверджує, що більша частина народних повір'їв, обрядів та магічних дій і досі є для українських горян не лише простою традицією та автоматичними пережитками, а являє собою досить актуальну сферу їхнього сучасного життя [4].

Символіка, яка проступає як в самій конструкції житла, так і в розташуванні окремих її елементів, наприклад, печі, вікон і особливо в його художньо-декоративному оформленні, свідчить про намагання гармонізувати стосунки між людиною і оточуючим світом, прихилити його добрі сили на свій бік. Крім того, для стародавніх суспільств, які не знали писемності, архітектурна організація середовища була чи не головним засобом передачі наступним поколінням людей норм соціальної поведінки.

Універсальною формою діяльності людини у стосунку до простору є його *освоєння*, тобто перетворення «чужого», хаотичного, «нечистого» простору у «свій», космічний, «чистий». Хата простого селянина – це символ понять і відношень до світу. Покуть уподібнювався зорі, стеля – небесному склепінню, а сволок – Чумацькому шляху. Такий взаємозв'язок народжувався з глибокого відчуття селянського буття, знання природи.

Справді, усе обладнання і предмети в інтер'єрі традиційної української хати, крім своїх основних функцій – створення зручностей для відпочинку, зберігання різних речей, оздоблення – мають і символічне значення. Таке ставлення народжувалося світоглядом селянина, його поетичною душею. Це природно, бо символізація є головною рисою народної творчості.

Щодо тридиційного інтер'єру українського житла, то він ще із часів давньоруського періоду характеризувався типологічною єдністю. «До якої б української хати, – починаючи з західних частин Курщини та Вороніжчини і кінчаючи західними схилами Карпатів, – ми б не заглянули, геть-чисто скрізь знайдемо в ній те

саме. Вхід до хати – з сіней; коло самого входу з одного боку – піч у кутку, з другого – в другому кутку або біля печі – полиця чи мисник для посуду, між піччю та так званою *причільною стіною...*, знаходиться *піл*, дерев'яний поміст для спання, або рухоме ліжко на ... *покуті*, під образами, приміщують стіл, вздовж *стін – лави*, а біля столу – *ослін*, цебто рухома лавка; в кутку, між дверима та піччю, *кочерги* (коцюби), у другому кутку, біля мисника, – *зрізок* (відро – Т.Ф.) з водою (коли він не стоїть у сінях). Варіації цього розпологу речей у хаті дуже нечисленні, трапляються там, де еволюція трьохкамерної хати пішла далі, та полягають найбільше в тому, що замість полу чи ліжка біля печі приміщують мисник, замість лав з'являються *тапчани*, цебто дерев'яні диванчики, або, краще сказати, рухомі лавки зі спинками та з поруччями; іноді в хаті ставлять скрині тощо» [5].

Давні будівлі вражають своїм виглядом, вдалим дотриманням пропорцій хатнього обладнання, завжди доречним декоративним оздобленням, доцільністю і раціональністю. Кращі зразки архітектури витримали випробування часом і стали пам'ятниками культури, свідчать про високу майстерність, художній смак їх творців.

Традиційно простір народного житла розподілявся таким чином, щоб кожен кут і суміжні зони мали певне призначення. Тільки виділивши місце для відпочинку, їжі, праці, могла розміститися в ньому велика родина.

Дерев'яний брус – сволок, який є основою для стелі і всього верху житла, має конструктивне та семіотичне значення у просторі дому і відіграє роль основного класифікатора внутрішнього простору і, завдяки своєму розташуванню, означає подвійну межу: між верхом і низом та між внутрішнім і зовнішнім світом. Сволок метонімічно означає все житло і має значення зв'язуючого начала не тільки в архітектурі, але й у сімейному відношенні. Готовий сволок теслярі обв'язували хустками і рушниками, «щоб у хаті було тепло», а після укладання бруса майстрів обдаровували цими речами і пригощали.

Із поперечним розташуванням сволоку пов'язана його роль як символічної межі між «внутрішньою» («передньою») частиною дому і «зовнішньою» («задньою»), які співвідносяться із входом/виходом, тобто основним поділом внутрішнього простору дому. Тому гість, який зайшов до хати, сідав на лавку біля входу і не повинен був заходити за сволок без запрошення господарів.

Місце під сволоком (під його центром) є топографічним центром дому, де відбувається більшість обрядів, які не пов'язані із сидінням за столом або піччю.

Деякі обрядові дії із сволоком могли вплинути на долю мешканців дому. Так, щоб шлях був щасливим, перед виходом із дому слід потриматися за сволок. При важкій смерті одного із мешканців дому, бажаючи полегшити агонію і звільнити вихід для душі, свердлили дірки у стелі, знімали дошки і піднімали сволок.

Сволок в Україні завжди символізував міцність оселі і ним завжди пишалися, вихвалялися перед гостями. На ньому вирізьблювали дату спорудження, прізвище, ім'я господаря. Іноді записували важливу подію в житті родини чи суспільства.

«Він (сволок) ввібрав в себе міць скель, ясноту погіддя і довговічність світу. А ще мав у своєму серці лепську силу і добродійного духа, надійного захисника хатніх од різних щезунів, що надсилають до гірняка хвороби, блуди, капості, безголів'я всілякі» [6].

Згідно народних вірувань сили сволоку надавали містичні «освячення». Йдеться про зілля, яким прикрашали («кличали», «майовили») хати на Зелені свята. Крім гілок липи, клена, «шувару» («лепехи»), вживали, наприклад, кропиву, різноманітні квіти [7].

Прагнення мати в оселі надійного захисника зумовлювало появу на сволоці різноманітних знаків. Звичайно, найчастіше вони містили в собі відбиток повсякденних клопотів селянської родини, але інколи акумулювали якісь основоположні засади її складного життя, виступаючи в ролі чинників вироблення світогляду, становлення

особистості, ставлення до тих чи інших процесів, явищ.

«Здавна покуття («там, де сходяться лави») вважалося найпочеснішим місцем. Так повелося, мабуть, що там, де розміщувався пантеон домашніх богів, сиділи на весіллі молода і дружки. Весільне «гільце» (символ вроди, молодості, а також прощання з дівуванням), прикрашене квітами, калиною, барвінком, вівсом, кольоровими стрічками, стояло на столі. Його втикали у коровай чи спеціально спечений хліб. У деяких місцевостях молода трічі «поза стіл ходила» і до покуття кланялася, вшановуючи так його. Сюди під час весілля ставили житній сніп, завжди запрошували почесних гостей, а коли сім'я обідала, то тут сидів господар. На Святий вечір тут ставили сніп збіжжя («дідух») і клали сіно, в якому вміщували горщик із кутею. Немовля відразу після народження загортали у кожух і клали на покуття, щоб було багате. А на Гуцульщині навіть заходили за нього, щоб всістися, за рухом сонця» [8].

Дім вважався житлом лише з того часу, коли спалахував у печі вогонь. Можливо, тому до прийняття християнства піч завжди була своєрідним центром, головним місцем, до якого тяжіло все у хаті. З прийняттям християнства вогнище «віддало» частину своїх функцій покуттю, де завжди вішали ікони і стояв стіл.

Піч – це насамперед вогонь, вогнище. А воно в оселі відіграло роль не лише «осередку» тепла, а й духовну, згуртовуючу. Вогнище – сакральний центр дому, пов'язаний з культом вогню, місце здійснення обрядових і магічних дій, скерованих на забезпечення благополуччя дому, здоров'я мешканців дому та успіху у господарці. Відкрите вогнище відоме південним слов'янам та пастухам у Карпатах, у східних та західних слов'ян у домі ставили піч. За народними уявленнями, у вогнищі перебували домашні духи та прашурі. Порожнє вогнище (без вогню) втрачало свою творчу силу. Згідно уявлень, на порожньому вогнищі здійснюються шкідливі магічні дії.

Навколо печі здійснюються дії основних обрядів життєвого циклу: народження, одруження, смерті. Звідси метафора: родинне вогнище. Біля вогнища здійснювалися ритуальні дії під час календарних свят: на Святий Вечір, Різдво, Новий рік, Благовіщення.

На відміну від покуті, у якій перебувають ікони і людина ніби стає перед лицем Бога, піч втілює сакральність іншого типу. Піч відіграє особливу роль у внутрішньому просторі дому, суміщуючи у собі символіку центра та границі. Як джерело їжі і домашнього вогнища, піч втілює ідею повноти та добробуту дому і в цьому сенсі співвідноситься із столом. Оскільки через пічну трубу здійснюється зв'язок із зовнішнім світом, зокрема і «тим світом», піч співставляється із дверима та вікнами. Пічна труба – специфічний вихід з дому, який призначений назагал для контактів з іншим світом: через неї всередину прибувають вогняний змії і чорт, а назовні вилітають відьма, душа померлого, хвороба, доля. Через те в хаті не можна казати лихого слова, що відбилося і в прислів'ї «Сказав би, та піч в хаті» [9].

Стіл завжди був у кутку навпроти печі. Таке розташування визначалося кількома його функціями – тут працювали, відзначали урочистості чи сумували, споживали їжу, тому його ставили у чистій та освітленій частині житлового приміщення.

Можна передбачити, що сама назва «стіл» тісно пов'язана із словом «стелити», тобто поставити на щось страви. Колись слов'яни їли просто на землі, принаймні щось підстеливши, або розкладали харчі на дощці, навколо якої і всідалися.

Великий стіл уособлював у собі ідею єдності, родинної міцності та злагоди. За ним збиралися усі разом, щоб їсти, тому він, образно кажучи, сприймався як «годувальник» сім'ї.

Стіл відігравав функцію певного магічного символу. На ньому навколишній світ із землею і лісом, водами і луками, звірами і птахами набував форми хліба насущного, який завжди лежав на обрусі. Говорили: «Хоть в день, хоть в ночі ніколи не прибирайте хліб зі стола»; на стіл не можна класти шапки, «бо це місце Бога (хліба)», а також

сідати: «Не сідай на стіл, бо чиряками обсипле». «На стіл не можна класти ключі, бо сварка буде» [10].

Таким чином, стіл у селянській хаті набував майже культового відтворення результату праці. Його «ландшафт» складений з багатства наїдків та напоїв, повторював у своєрідній формі достаток за стінами оселі.

«Раніше в селі неповнолітній син чи дочка не сміли до столу сісти. За стіл сідали всією сім'єю тільки у велике свято. Батько благословляв страву, першу ложку ніс до рота, а за ним уже бралися до їжі всі інші члени сім'ї» [11].

Скрізь і завжди домінувало поважливе ставлення до нього. Так, після закінчення будівництва хати першим до неї вносили стола і клали на нього хліб. «Обов'язковим вважалося також залишати його навіть у проданій новим власникам хаті, хоч інші предмети можна було забирати з собою» [12].

Стіл у селянській хаті використовувався як обрядовий предмет. Вірили, що певні ритуальні дії з ним забезпечували родинний достаток. На Святий вечір на нього клали сіно, застеливши обрусом зверху, потім хліб й мисочку з сіллю, що означало гостинність, а у лемків під ним опинявся посуд, сокира, леміш чи колесо від плуга. А його ніжки зв'язували ланцюгом, щоб коні були міцні й корова добре доїлася, ставили поблизу дійничку. У деяких місцевостях насипали зерно і залишали гроші, а на краєчках – часник, який мав охороняти людей і худобу від захворювань.

Як бачимо, ця, на наш буденний погляд, звичайна, виготовлена людськими руками річ хатнього умеблювання надіялася ще й здатністю творити диво. Наприклад, з хати виносили стіл, щоб відганяти бурю («прогнати бурю за ліси і гори») [13].

Столи, крім міцності, відзначалися й вигадливою різьбою. Їх прикрашали геометричним орнаментом у вигляді шести пелюсток, вписаних у коло, або хрестів, складених із квадратиків та трикутників, тощо.

У орнаменті стола-скрині на Закарпатті зустрічаються також колосся пшениці, олені. Майстер надає їм символічного значення (наприклад, колосок – постійна думка про хліб, олені – сила й багатство).

Стіл зберігся в побуті й донині, але місце його в кімнаті змінилося. Усе частіше він у центрі помешкання. Поступово втрачається і його символічне значення.

Овіяна легендами і оспівана в піснях, скриня, часто була дійовою особою у казках.

«Скриня в українській етнографії тепер уже трохи відійшла від того, що це слово означало у римлян (*scrinium*), хоч сама річ існує й досі на Україні під назвою *бодні*. Бодня – це невисока кадушка, або довбана, або складена з клепок та обручів з приладженим до неї верхом та з замком; вона виключно служить дівчатам та жінкам для переховування їхнього майна. А словом «скриня» звать тепер те, що римляне звали *area*; скриня буває досить велика, дерев'яна (іноді обкована), на Україні вона майже завше розмальована квітками або (найбільше у гуцулів) оздоблена різьбою, її часто ставлять на чотирьох невеликих коліщатках, щоб легко пересувати з місця на місце» [14].

Ніхто не мав права зазирати до скрині – ні мати, ні батько, ні сестра. Скриня залишалася власністю дівчини, а пізніше жінки, на все життя, адже була головним об'єктом весільного обряду. У спадок могла перейти тільки після смерті жінки.

Скрині ставили у світлиці біля столу. Вони, мальовані або різьблені, завжди виділялися серед інших селянських меблів, які переважно не оздоблювалися.

Про скриню складено чимало пісень:

*Ой вийди, мати, огляди,
Щось тобі бояри привезли:
Да привезли скриню, перину
І молодую княгиню.*

Скриня була символом майбутньої нової сім'ї. Молода дружина вивозила її з

рідної хати як спогад про минуле своє дівочтво, як частину родового вогнища, батьківської хати, звичаєвих устоїв, духовних і моральних засад. Вона ставала в певному розумінні фундаментом нової родини.

Лавка – ще один елемент оснащення селянської хати. Це – широка дошка, яка нерухомо прикріплена до стіни або стоїть окремо на ніжках, інколи із опертям, використовувалася не тільки для сидіння або лежання, але і як обрядовий атрибут. Подібно до вікон і дверей, лавка символізувала життєвий, наповнений простір дому у протилежність до порожнечі смертного житла, пор. у похоронному голосінні:

*Вже там побудували тобі хатинку,
Без дверей та без віконечок
І без білих дерев'яних лавочок [15].*

У обряді «скочити з лавки» лавка метонімічно означала батьківську хату, а скочити означало залишити батьківській дім.

В Україні на Новий рік головного «засівальника» запрошували сісти на лавку, при цьому примовляли: «Сядь же в нас та й посидь, щоб усе добре у нас сідало: кури, гуси, качки, рої і старості». На лавці на покутті звичайно ставили останній сніп, який урочисто вносили до хати після закінчення жнив; на Різдво там клали соломі або сіно та ставили кутю. На те місце на лавці, де лежав небіжчик, клали ножа – щоб «уся господарка не пішла за померлим», та буханець хліба – «щоб хліб ніколи не зникав із хати» [16]. Інколи залишали цей хліб на лавці доти, доки якийсь убогий його забере, однак насамперед він повинен був позамітати хату і сміття разом із віником віднести на «порожнє місце», де не ходять люди («щоб не втоптувати небіжчика у землю» [17]. Подекуди лавку мили (інколи свяченою водою) або ж ставили воду і клали сокиру [18].

Обереги – різноманітні магичні засоби (вербальні тексти, предмети, дії, порухи, обряди), які охороняють людину та його світ (дім, худобу, врожай, знаряддя праці і т.п.) від потенційної небезпеки: нечистої сили, хворіб (зокрема вроків), хижих тварин, змій, градових хмар тощо. Дія оберегу полягає у тому, щоб різними способами відвернути ще не реалізоване зло – створити перепону між об'єктом, який охороняється, і небезпекою, магично «закрити» цей об'єкт, зробити його невидимим, нейтралізувати носія небезпеки, заподіяти йому шкоди, знищити його, відігнати небезпеку, задобрити або наділити об'єкт, який охороняється, захисними властивостями і здатністю опиратися злу.

У число оберегів входили дії, які скеровувалися на те, щоб надати об'єкту, який охороняється, такі властивості, які робили б його неушкоджуваним небезпекою.

У народному житловому будівництві усі дії, спрямовані на досягнення практичного результату, супроводжувалися діями ритуальними, спрямованими на поєднання своїх намірів з волею вищих духовних сил. Люди продукували ці ритуали, постійно вдосконалювали їх і передавали нащадкам. Вдосконалення йшло по лінії наближення до найвищих зразків духовності. Все це відбувалося у залежності від ступеня наближення людства до духовних ідеалів у результаті самовдосконалення, ступеня розвитку духовності в самій людині.

Якщо ми говоримо про житло як феномен культури, то виявляється, що саме збалансованість утилітарних і символічних функцій визначає виняткову роль.

ЛІТЕРАТУРА

1. Логвин Г. *Украинские Карпаты*. – К., 1973. – 192 с.
2. Логвин Г, *Народне мистецтво і його роль у формуванні ментальності людини*, «Народне мистецтво» 2009, №2-4, 2010, №1-2, с. 193.
3. Данилюк А.Г. *Скарби народної архітектури Гуцульщини*, Львів 2000, с. 25-26.
4. Богатырев П.Г. *Магические действия, обряды и верования Закарпатья // Вопросы теории народного искусства*, Москва 1987, с. 181-184.
5. Вовк Хведір, *Студії з української етнографії та антропології*, Київ 1995, с. 114.

6. Загорулько В. Черногора, Львів 1980, с. 202-203.
7. ПМА, записано 02.06.2008 в с. Зарічеве Перечинського р-ну Закарпатської обл. від Іванків Марії Павлівни 1933 р.н.
8. Данилюк А, Українська хата, Київ 1991, с. 21.
9. ПМА, записано 20.06.2009 в с. Зелена Верховинського р-ну Ів.-Франківської обл. від Васильчук Василини Юріївни 1930 р.н.
10. *Ibidem*
11. ПМА, записано 03.08.2011 в с. Лумшори Перечинського р-ну Закарпатської обл. від Заріцької Надії Іванівни 1938 р.н.
12. ПМА, записано 07.08.2011 в с. Верхнє Синьовидне Сколівського р-ну Львівської обл. від Коник Ольги Богданівни 1940 р.н.
13. ПМА, записано 28.06.2010 в м. Перечин Закарпатської обл. від Файник Василя Івановича 1941 р.н.
14. Толстая С.М. Лавка, (в:) Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти т. под редакцией Н.И. Толстого, Москва 2004, т. 3; К-П, с. 72.
15. Kolberg O., *Dziela wszystkie*, Wroclaw – Poznań 1963, t. 29: Pokucie, s. 220.
16. Kolberg O. *Dziela...*, s. 216-217.
17. ПМА, записано 02.06.2008 в с. Зарічеве Перечинського р-ну Закарпатської обл. від Іванків Марії Павлівни 1933 р.н.

Олександр Крижанівський
(Київ, Україна)

ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ПРИРОДИ БУДІВЕЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ В ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У статті висвітлюються аспекти взаємодії людини з природним середовищем як на фізичному так і на психологічному рівнях при формуванні знакової функції життєвого середовища. Надається характеристика двох типів особистості - "персонного" та "іпостасного" та визначається їхня роль у формуванні семіотичного статусу та типів організації життєвого середовища в історії України - хуторянського, сільського та міського.

Ключові слова: "persona", "hypostasis", будівельна обрядовість, семіотичний статус життєвого простору.

The article highlights aspects of human interaction with the natural environment on a personal level as on the physical and the psychological level at forming the sign of the living environment. Small individual characteristics of two types - "persona" and "hypostasis" and determined their role in shaping the semiotic status and type of living environment in the history of Ukraine - the village, rural and urban.

Keywords: "persona", "hypostasis", building rituals, semiotic status of living space.

Для вияснення принципів функціонування механізмів освоєння людиною навколишнього середовища в історичному аспекті об'єктом дослідження становиться будівельна обрядовість. В традиційних культурах саме обряди є основними засобами збереження та передачі інформації, культурних зразків, соціального досвіду у часі. Аналіз результатів досліджень проведених в сфері етнографії свідчать про те, що на території України здавна існували «правила забудови», які передавалися із покоління в покоління через будівельну обрядовість. Наукові статті на цей напрямок ритуальної обрядовості появляються в етнографічних записах кінця XIX початку XX ст. [11]. У 80-х роках XX ст. символіка будівельної обрядовості східних слов'ян стає об'єктом дослідження, їй присвячені роботи Байбуріна А.К. [1]. На початку 90-х років XX ст. будівельна обрядовість, як елемент української культури, досліджується в роботах

Сілецького Р. [14, 15, 16], Гребіня І.Ф. [4], в статтях Гощіцької Т. [3], Смолинської Е. [17]. В наукових працях будівельні обряди в Україні представлені нам у вигляді чотирьох послідовних етапів формування життєвого середовища: обряд щодо вибору та випробовування ділянки під забудову; обряд закладин будівлі; обряд будівництва; обряд вхідчин [1, 6].

На сьогоднішній день будівельна обрядовість традиційно розглядається як безцінний народний досвід гармонізації життєвого простору в екосистемі України, як досвід адаптації людини із навколишнім середовищем.

Увага до історичних витоків обумовлена також результатами сучасних досліджень у сфері геоєкології, що доводять існування аномальних процесів у земній корі. У науковій літературі вони відомі під назвою – геопатогенні зони (ГПЗ) або зони біологічного дискомфорту (ЗБДК) [13]. У цьому аспекті, народний досвід гармонізації життєвого простору в наукових роботах розглядається перш за все із точки зору історії взаємодії людини із аномальними факторами зовнішнього середовища. [9, 10].

У будівельній обрядовості традиційний сільський будинок наділявся не тільки утилітарною, але й знаковою функцією зі своїм семіотичним статусом. Будинок стає складовою частиною сакрального простору. При організації осілого життєвого простору в конкретному ландшафті, людині, окрім забезпечення продуктами харчування та організації заходів безпеки від ворожих нападів, необхідно було забезпечити безконфліктне співіснування з навколишнім природним середовищем. Це відбувається через гармонійне "входження" людини в біосферу та включення себе в кругообіг речовин та енергій. Адаптація людини у навколишнім середовищем відбувається як на фізичному та психологічному рівнях. У результаті відбувається перетворення «природного середовища» в «культурне», «неосвоєне» в «освоєне». Людина вступає у об'єктно-суб'єктні взаємовідносини з компонентами навколишнього ландшафту.

Визначальним фактором на фізичному рівні є співвідношення між такими показниками:

- швидкість використання ресурсів для забезпечення життєвими потребами людини, сім'ї, громади, населення;
- швидкість відновлення життєвих ресурсів території;
- площа території, яка необхідна для життєдіяльності населення;
- кількість населення, яке проживає на даній території;
- щільність населення.

Ці показники визначають екологічну ємкість території, за Устіновою І.І. [18], або «поле врожаю», за Одумом Є. [12]. У залежності від характеру співвідношення між цими показниками, населення може перебувати у трьох станах – стабільності, адаптації та виживання [8].

У природі існує закон внутрішньої динамічної рівноваги. Будь-які зміни в компонентах природного середовища призводять до якісних та кількісних змін енергії, інформації та речовини в системі цілому. Наслідком цього закону в природі існує принцип "дії – протидії". Для біосфери як і для самого організму людини характерне явище гомеостазису. Біосфера як живий, цілісний планетарний організм намагатиметься відновити порушену рівновагу, компенсуючи зміни, що виникають на вході системи. Процес відновлення рівноваги відбувається не завжди на користь людині. Створене людьми штучне середовище, біосфера може розглядати як стороннє явище і намагатиметься привести штучне середовище у рівновагу з навколишнім середовищем, або відторгнути його від себе. Так само поступає і живий організм, якщо в нього попадають віруси або сторонні тіла. По закону самозбереження живий організм, що має достатній імунітет, не допустить знищення своєї форми існування. Він почне виробляти антитіла, що виштовхують або знищують сторонні тіла, не допускаючи порушення рівноваги та життєдіяльності цілісної системи. Не тільки для

біосфери але й для Землі, в цілому, як для живого кристалу характерно явище гомеостазису, і поділ на живу та неживу природу є умовним [7].

Будь-яка модель культури містить в собі розділення явищ оточуючого середовища на світ фактів та світ знаків. У культурі традиційного типу, окрім фізичної природи предметів, існувало знання про його символічне значення. По мірі гармонійного освоєння людиною природного ландшафту формувалась культура взаємовідносин, що впливала на етнопсихологічний стереотип поведінки [5], який диктував вимоги до вибору ділянки під забудову, визначав функцію життєдіяльності, формував філософське сприйняття навколишнього середовища. Формування етнічної культури – це, перш за все, формування культури виживання та адаптації даного етносу в даному ландшафті в просторі і в часі. Будівельна обрядовість є частиною культури виживання та адаптації багатьох народів, які вели осілий образ життя.

Для пошуку та визначення причин існування екологічних проблем, які завжди супроводжували людину на протязі усієї історії її існування, пошуку шляхів безконфліктного та гармонійного співіснування людини у навколишньому середовищі на фізичному та психологічному рівнях, на думку автора, необхідно розпочинати із філософського осмислення самого поняття особистості. Питання взаємодії людини із зовнішнім середовищем, визначення місця її в світі, займає основну проблему особистості у філософії.

Особистість у філософії, це – соціальний індивід, як суб'єкт відношень. У своєму первинному значенні слово – особистість походить від латинського слова **persona**, що буквально визначало в античні часи маску, роль, що виконував актор в грецькому театрі. Отже, при такому тлумаченні поняття "особистість", в основі відношень між індивідуумами закладається лицедійство. Щоб виразити свою індивідуальність в сучасних умовах людині необхідно формувати певний образ, імідж. У залежності від умов, такій людині необхідно одягати ту чи іншу маску і знати коли змінювати, закриваючи усіма засобами справжню свою сутність.

У природному середовищі ця маска безжалісно зривається. Лицедійство сучасної цивілізації в природі, губить свій зміст, особливо коли людина знаходиться у стані виживання. У цих умовах в людині розпочинається проявлятися його істина сутність. З природою як цілісною системою зможе спілкуватися та поріднитися людина як цілісна, неділима і самодостатня сутність. Це людина з розвиненою індивідуальністю.

Індивідуальність походить від латинського слова – **individuum**, що значить неділимий. В людині повинно бути неділимим фізичне, душевне та духовне. В природних умовах особистість проявляє себе не як **persona** а як **hypostasis**, що значить від грецького – лице, сутність, введений Аристотелем у значенні "індивідуальне". Особистість, як "іпостась" характеризується його внутрішнім змістом. Це вказує на існування двох типів взаємовідносин людини із природою – «**персоний**» та «**іпостасний**».

Сучасна технократична, урбанізована цивілізація – це розгорнута в просторі і часі творча діяльність особистості як персони з пріоритетом соціального над індивідуальним. Цілісність та неділимість стають другорядними в людині, в той час домінує роздробленість сутності, та роздільність у фізичному, душевному та духовному. Творча діяльність людини направлена на самовираження себе у зовнішніх проявах соціального життя. Особистість оцінюється по певним критеріям виробленим соціумом. Цікаво, що критерії оцінки, що домінують в одному соціумі можуть бути відмінними в іншому. Розвиток соціальної системи відбувається за рахунок природного середовища, де біосфера поступово починає перетворюватися в ноосферу.

Історія людства знає інший тип взаємодії людини із природним середовищем. Ця взаємодія базується на «іпостасній» сутності людини сприймати навколишнє середовище. «Іпостасна» сутність людини передбачає цілісність фізичного, душевного

та духовного. Завдячуючи цілісності, формується та розвивається перш за все поетичне сприйняття світу, благоговійне відношення до природи, як до живого організму. Це чітко проглядається в будівельних обрядах та релігійних системах. Чим цілісна людина, тим вищий у неї духовний імунітет, тим менше засобів їй потрібно для організації життєвого простору.

Відповідно до типів взаємодії особистості із зовнішнім середовищем, необхідно виділити три типи організації життєвого простору на теренах України.

Тип «Особистість в природному середовищі». Для цього типу характерними є хуторянські поселення. Життя в лоні природи вимагає від хуторянина певного фізичного, психічного та духовного тону. У таких умовах він повинен бути і господарем, і майстром, і знахарем. Таке середовище, яке формує певний уклад життя хуторянина є одночасно не придатним для "персонального" типу особистості. В лоні природи в людини починають розкриватися психічні прояви "іпостасної" сутності людини. Психіка людини стає потужним, та чи не єдиним засобом взаємодії із природним середовищем. Через психіку вона починає пізнавати сутність кожної речі. Для хутора формування обрядів знаходяться в живому процесі. Для досягнення душевної рівноваги, життєве середовище наділяється не тільки утилітарною функцією, але й знаковою функцією із високим семіотичним статусом. По мірі гармонізації людини із ландшафтом формується етнопсихологічний стереотип поведінки, який диктує вимоги до вибору ділянки під забудову, визначає функцію життєдіяльності, формує філософське сприйняття навколишнього середовища. Цей досвід передається через родинні зв'язки. Формується принцип нерівнозначності природного середовища для організації життєвого середовища. Для нового будівництва визначаються обмеження природного походження: це ділянки з високим рівнем ґрунтових вод, де ростуть вологолюбиві дерева, особливо кущі бузини, терну і калини; понижені ділянки рельєфу із зонами зосередження дощової води; болота; ділянки з виносом з ярів обломного каменю, зсуви; згарища від блискавки; місце, де росте живе дерево, особливо груша. Індикаторами якості простору виступали також рослини, комахи, тварини та людина [6].

Хутір на Україні ставав джерелом живої води для розвитку знахарства. Значення хутора у культурному житті народу ще не достатньо досліджено, особливо в українському порубіжному суспільстві.

Тип «Особистість - соціальне середовище - природне середовище». Перехідним типом від "іпостасної" до "персональної" взаємодії особистості із природним середовищем є сільське поселення. Творча активність селянина направлялась на організацію зовнішніх форм суспільного життя громади. Творча активність направлена на інтерпретацію та консервацію матеріальної та духовної культури на шляху формування різних обрядів. Будівельні обряди є нерозривною частиною матеріальної та духовної культури українського села. Соціальне середовище сільської громади сприяє активізації "персонального" типу особистості. Із пониженням ролі "іпостасного" типу особистості у житті селянина зростає проблема у взаємовідносинах між людьми на психічному плані. Зростають вимоги до психічної культури взаємовідносин. Для запобігання виникнення психоаномальних явищ активно розвивається культура оберегів, формуються правила та обмеження будівництва в певних місцях [6].

Для нового будівництва виникає необхідність у виявленні аномальних зон антропогенного та психогенного походження та визначення їхніх обмежень на ділянках: розвалин старого будинку; місцерозташування колишніх господарських будівель, смітників; доріг, стежках, особливо роздоріжжях, перехресть; пустирів; гульбищ; вигонів; токів; меж; осель, в якій постійно відбувалися сварки, бійки, розлучення; місцях, де проживали неблагонадійні родини (п'яниці, злодії, бандити); місцях, де здійснено вбивство або будь-яке насильство; місцях, де вимерла родина від хвороби; кладовищ, або одиноких поховань, поховань вішалників. Визначаються

обмеження і психогенного походження: місця, де з'являлися астральні сутності; місця, де відбувалося ворожіння [6].

Тип «Особистість в штучному середовищі». Прикладом максимального прояву «персонного» типу взаємодії особистості з природним середовищем є міське поселення. Творча активність міщан направляється на максимальний прояв особистості у зовнішні форми організації суспільного життя з пріоритетом соціального над індивідуальним. Цілісність та неділимість стають другорядними в людині, в той час домінує роздробленість сутності, та роздільність у фізичному, душевному та духовному. Творча діяльність людини направлена на самовираження себе у зовнішніх проявах соціального життя. Особистість оцінюється по певним критеріям виробленим соціумом. Для нього характерний процес постійного змішування різних культур. Будівельна обрядовість в багатокультурному міському середовищі втрачає свій зміст і повністю зникає. В містах формується поняття комфорту, яке відсутнє в природному середовищі. Відбувається пониження семіотичного статусу знакової функції елементів декору на предметах. Вони стають прикрасою та відображенням певного матеріального статусу їхнього господаря.

Висновки.

У будівельній обрядовості України взаємодія людини з навколишнім середовищем відбувається як на фізичному так і на психологічному рівнях, де життєвий простір наділявся не тільки утилітарною, але й знаковою функцією зі своїм семіотичним статусом. Цей статус залежить від типу взаємодії особистості із навколишнім середовищем. Прояв особистості відбувається двох типів: «персонний» та «іпостасний». Відповідно до цих типів взаємодії особистості із навколишнім середовищем формуються типи організації життєвого простору.

Тип «Особистість в природному середовищі». Для цього типу характерне хуторянське поселення з максимальним проявом «іпостасного» типу особистості. Життєвий простір наділяється знаковою функцією із високим семіотичним статусом.

Тип «Особистість – соціальне середовище – природне середовище». Це перехідний тип від «іпостасної» до «персонної» взаємодії особистості із навколишнім середовищем. Для цього типу характерним є сільське поселення.

Тип «Особистість в штучному середовищі». Для цього типу характерне міське поселення з максимальним проявом «персонного» типу особистості. Знакова функція життєвого простору має низький семіотичний статус, або взагалі відсутня.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с. (2-е изд., испр.).
2. Бердышев Г.Д. Биодом (безопасный и здоровый дом и рабочее помещение) / Г.Д. Бердышев // Наш дім, №6. 1997. – 50с.
3. Гоціцька Т. Обрядодії в процесі спорудження житла (на основі польових матеріалів, зібраних на бойківсько-підгір'нському пограниччі) / Т. Гоціцька // «Наука. Релігія. Суспільство», №2, - 2010. – С. 8-12.
4. Гребінь І.Ф. Обряди, пов'язані з будівництвом сільського житла / І.Ф. Гребінь // В зб.: Поділля. – К.: Видавництво НКЦ “Доля”. – 1994. – 504 с. – С. 244.
5. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли / Л.Н.Гумилев. – М.: ТОО «Мишель и К°». - 1993. – 512 с.
6. Крижанівський О.А. Будівельна обрядовість як соціокультурний феномен в історії етнотрипартитивного архітектурного середовища: передпроектні дослідження / О.А. Крижанівський. В зб. наук. праць: Етнотрипартитив: європейський вектор розвитку і національний контекст. Кн. 3 / редкол.: голов. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є.А. Антонович, В. П. Титаренко та ін.; ПНПУ ім. В.Г. Короленка, Інститут реклами. - Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. - 577 с. - С. 136 - 141.
7. Крижанівський О.А. Особливості містобудування на Поділлі у другій

- половині ХХ ст. / О.А. Крижанівський // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Вип. 19. Серія: Історія: Збірник наукових праць / За заг. ред. проф. П.С. Григорчука – Вінниця, 2011. – 337 с. – С. 78 – 85.
8. Крижанівський О.А. Теоретичне осмислення культурно-історичної спадщини населених пунктів України в контексті сталого просторового розвитку Європи / О.А. Крижанівський // В зб.: Історико-культурна спадщина Дніпровського Лівобережжя, Курського Посейм'я та Слобожанщини: минуле і сучасність: Зб. матер. міжнар. наук.-практ. конф., присв. 285-річчю обрання Данила Апостола гетьманом Лівобережної України (24 лют.2012 р., Глухів) / редкол.: О.І. Курок [та ін.]. – Глухів; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М. -176 с. – С. 73 -77.
 9. Крижанівський О.А. Удосконалення передпроектного аналізу території у містобудівному проектуванні з урахуванням геопатогенних зон / О.А. Крижанівський // Матеріали наук. – техн. конф. “Основні напрямки забезпечення безпеки населення та стійкості функціонування господарства України при загрозі виникнення природних та техногенних катастроф”. – Ч. 2. – К., 1997. – С. 63–64.
 10. Крижанівський О.А. Формування екодизайну міського середовища відносно геопатогенних зон тектонічного походження / О.А. Крижанівський // В зб. тез доповідей міжн. наук.- метод. конф. «Дизайн архітектурного середовища: сучасні концепції і перспективи розвитку» Київ 20 травня 2010 року // Відповідальний за випуск В.О. Тімохін. –К.: КНУБА, 2010. – 56 с. – С. 17 – 18.
 11. Милорадович В.П. Життє-бытє лубенського крестьянина / В.П. Милорадович // В зб.: Пам'ятки історичної думки України. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : “Либідь”. – 1991. – 640 с. – С. 171.
 12. Одум Е. Экология. Пер. с англ. и предисл. проф. Алпатова В.В / Е. Одум. – М: «Просвещение», 1968. – 168 с.
 13. Павловец И.Н. Влияние геопатогенных зон на экологические параметры геологической среды и здоровье человека / И.Н. Павловец, Р.В. Каневец, Т.Ю. Павловец. – К: Госкомгеологии, Геоинформ. - 1997.
 14. Сілецький Р. Поставлю хату і кімнату / Р. Сілецький // Берегиня, - № 1. – 1992. – С. 59.
 15. Сілецький Р. Хато моя тесовая / Р. Сілецький // Берегиня, № 4-5. – 1995. - С. 63.
 16. Сілецький Р. Традиційна будівельна обрядовість українців / Р. Сілецький. Traditional building rites of Ukrainians : монографія / Роман Сілецький. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – 428 с.
 17. Смолинська Е. Пережитки примітивної обрядовості в українському побуті / Е. Смолинська // Берегиня, № 3 (22), – 1999 р. – С. 66.
 18. Устінова І.І. Еколого-містобудівне обґрунтування сталого розвитку урбанізованих територій України: автореф. дис. канд. архітектури: 18.00.04 / КНУБА. – К., 2005. – 19 с.

Валентина Залуніна
(Володимир-Волинський, Україна)

УКРАЇНСЬКІ ОБРЯДОВІ ТРАДИЦІЇ ДЕКОРУВАННЯ РОСЛИНАМИ

У статті аналізується сучасний стан збереження та побутування літніх календарно обрядових звичаїв на території Полісся і Західної Волині та питання трансформації обрядових квітчальних традицій та рівень їх збереження.

Ключові слова: народні традиції, Західна Волинь, Полісся, Поділля, рослини, народні, церква, освячення, обряд.

This article deals with the reflections of archetypal religious beliefs of the Ukrainian people and the questions about archaic cults transformations into sacral traditions, the level of their conservation in western Volyni and Polisia regions.

Key words: *fjik traditions, Western Wolun, Polissya, floristry, plants, church, folk, consecrate, ceremonial.*

Декоративно-прикладне мистецтво не тільки поширює сферу свого впливу на формування сучасного дизайну але й поглиблює пошук свого коріння. Таку стратегію розвивають митці та науковці, досліджуючи українське традиційне квітчання, яке практично не вивчено, відомості, здебільшого фрагментарні.

До питання прикрашання рослинами підійшли М. Максимович, Ф. Вовк, В. Шухевич, О. Воропай, С.Килимник, Н. Здоровега, В. Борисенко, О. Курочкін та ін. Рідше його торкалися мистецтвознавці О. Найден, Г. Стельмашук. З точки зору фольклористики, це питання розглядали Е. Гаврилук, В. Голобородько. Традиційне оздоблення квітами в Україні привернуло увагу флористів М. Табунщикова, Г. Корнієнко й І. Добруцького.

Рослинні мотиви в пластичних видах українського народного мистецтва розглядали О. Найден, М. Селівачов, С. Китова. Теоретичною основою дослідження символіки квітчання послужили праці К. Сосенка, О. Найдена.

Мета даної статі висвітлити маловідомі факти обрядових квітчальних традицій та рівень їх збереження на терені Західної Волині та Полісся як складової народної творчості.

Розглядаючи історичні зв'язки слов'янських племен, які заселяли територію України, можна простежити розвиток народних вірувань та давніх традицій. Примітивна дохристиянська демонологія базувалась на одухотворенні сил оточуючої природи.

Новий етап розвитку народних вірувань настав після прийняття християнства, зростає елемент надприродного й одночасно посилюється віра в реальність, його існування, силу. Залишки язичної демонології виявляються у збереженні вірувань на побутовому рівні.

Поряд з утилітарною функцією рослини займали значне місце в широкому комплексі традиційних вірувань, звичаїв і забобонів. Обряди і повір'я, пов'язані з деревами, травами, зіллям і квітами, доносять відгомін язичницьких уявлень наших предків про навколишню природу і базуються як на реальних, так і на уявних властивостях рослин.

Обрядові дії, пов'язані з рослинністю, відігравали важливу роль у календарних святах. Ці обряди мали забезпечити людині здоров'я, зміцнити добробут сім'ї, посилити плодючість землі й худоби, вберегти господарство від нечистої сили. Усілякі незгоди люди вважали справою демонічних сил, дія яких проявлялась через природні сили. Для захисту від злих сил, дія яких невідчутна на дотик, використовували різні засоби. Серед них рослини, зібрані у певні свята і відповідно заготовлені. У науці вони мають назву апотропейних. Використовували, як правило, рослини, які мали лікувальні властивості, сильний одурманюючий запах, небезпечні колючки. Все це повинно було відлякувати злі сили. Цікаво й те, що з погляду прояву апотропейних властивостей рослин їх можна поділити на дві групи:

Рослини, апотропейні властивості яких проявляються без церковного освячення (май – на Зелені свята, зілля – на Івана Купала).

Рослини, апотропейні властивості яких посилюються після церковного освячення (віночки – на свято Божого тіла; овочі, фрукти – на свято Спаса; зілля – на Зелені свята, Першу і Другу Пречисту) [7].

Про першу групу рослин є дані, за якими можна відтворити більш детальну картину. Що ж до освячуваних у церкві рослин, то точності у переліку їх назв не знаходимо. Переважно звучать узагальнюючі назви: «польові квіти», «городні квіти» або вживається термін «зілля». Очевидно, увага акцептувалася лише на факті освячення. Хоч все ж таки частково зберігся перелік рослин, які у певні свята (Івана Купала,

Божого тіла, Першої і Другої Пречистої, Спаса, Маковея) освячувались у церкві [3, с.10].

Важлива ще форма, якої надавали цим освячуваним рослинам: букети, віночки, пучки зілля. Вінок – це символ пошани, молодості в українській обрядовості; крім цього, вінок з живих квітів – оборона від злої напасті. Тут, очевидно, мають значення не тільки властивості зілля, але й замкнутість форм. Магічний круг, описаний навколо людини або предмета, вважався домінуючим охоронним засобом від «нечистих сил», оскільки найповніше викопував функцію замикання доброго і виключення злого. Рослини, складені й скріплені вузлом, стають носіями зібраних в одне ціле заклять проти злих сил і зичень щастя, добра, достатку. Отже, анотропейна сила згадуваних рослин посилюється, коли вони виступають у певних геометричних формах. Наприклад, волинсько-поліський регіон (Турійський, Старовижнівський, Камінь-Каширський, Ратнівський райони Волинської області). Зілля несуть святити у формі віночків. Кількість віночків різна: переважно 3, 7, 9, 12 – цифри, які у народних віруваннях вважалися магічними. До зілля, з якого плели віночки, – польове, іноді додавали городні квіти. Якщо віночків кілька, а не один, то їх зв'язують [8].

У селі Тадані Кам'янка-Бузького району плели 12 віночків: два з барвінку, 2 з копитника, 2 з розхідника, 2 з м'яти, 2 з перерви, 2 з пристріту і прикрашали ці вінки ружею [8, с.142].

У селі Желдець цього ж району плели 3, 5 або 7 віночків з польового зілля, обов'язково додавали копитник. Один вінок з польового зілля плетуть у селі Руда Сілецька, тут обов'язковим елементом є розхідник. Також по одному віночку, але тільки з 12 складників, плетуть у селі Батятичі (барвінок, перестріт, м'ята, розхідник, копитник, перерва, рута, ромашка, васильки, реберця, звіробій, боже тіло). Два-три віночки з копитника або розхідника з барвінком плетуть у селі Жовтанці. У Сокальському районі плели віночки з блавату, рожі, дзвіночків, м'яти. У Радехівському р-ну плетуть 5, 7, 9 віночків з м'яти, розхідника, чебрецю, городніх та лісових квітів або листя ягід. Також у вінки влітають кропиву. [8;142]. Як бачимо, на порівняно невеликій території фіксуємо такий різноманітний матеріал.

Крім освячення віночків, на свято Божого тіла дівчатка віком до семи років, одягнені у національній стрій, несли до церкви кошички, наповнені пелюстками городніх і польових квітів. Ці пелюстки вони розсипали навколо церкви (село Боброїди Жовківського району). У цьому обряді простежується зв'язок з давнім культом рослин. 7, 9 віночків з розхідника, м'яти, рожі, блавату, чебрецю, рум'янку плели у Жидачівському р-ні (с. Тейсерів, Подорожнє), у селі Бережниця плели тільки з барвінку [8].

Очевидно, що при освяченні віночків із зілля його захисні властивості посилюються завдяки тому, що рослини влітаються у вінок. А як відомо, форма кола у магії – це виключення злого і замикання доброго. Важливо й те, що рослини, з яких виплітають вінки, переважно мають лікувальні властивості, а іноді і незвичайний вигляд, що теж відіграє певну захисну функцію. Певний магічний заряд несе і кількість складників у вінку, або кількість самих віночків.

Поділ рослин на вищезгадані групи тісно пов'язаний із святами літнього обрядового циклу. В їх основі – народні вірування в активізацію «злих сил» у період літнього сонцестояння. Особливо в час Зелених свят, коли цвіте жито і, за народними віруваннями, прокидаються мерці, виходять з води русалки. Тиждень перед Трійцею (Зеленими святами) називають «кличальним», «зеленим» або «русальним». Гілля й молоді деревця, зрубані у клечальну суботу для оздоблення хати, називають клечанням або маєм. У деяких місцевостях замайовували хату також і на Івана Купала.

Кличальними рослинами, що не освячені в церкві, прикрашають хату у відповідальну пору річного циклу – період розквіту і родючості природи та, водночас, найбільшої напруги демонічних сил, які в цей час зустрічаються на своїх «сходинах».

Згідно з народними повір'ями, вони завдають шкоди чарами, вроками, недугами, загрожують смертю.

У прагненні захистити себе перед небезпеками оточуючого середовища людина використовувала оздоблення житла як оберіг від ворожих сил. Хата ставала повноцінним захистом людині, коли оздоблювалась клечальними рослинами, які виконували не тільки естетичну функцію, а й захисну.

Хату маїли ззовні і всередині: одні рослини застромлювали за стріху, чіпляли біля вікон, дверей, інші клали в хаті за ікони, стелили па підлогу, доповнюючи інтер'єр (с. Холопичи Локачинський р-н. та с. Островок Володимир-Волинський р-н Волинської обл.). Клечальними рослинами прикрашали не тільки хату, але й увесь двір, господарські споруди.

Ось як описує Зелені свята на Україні відомий польський етнограф А. Фішер: «Коло хати ставлять зелені деревця, затикають зелень на воротах, хаті, порогах, корівнику. Зокрема, осикою мають корівники, аби охоронити корів від чарівниць». За матеріалами К. Мошипського, на Івана Купала «...обтикають стріхи хат і кладуть попід стінами різне зілля, зокрема полин і лопух.» [7].

У ролі «маю», залежно від місцевості, виступають різні рослини. Територія Західної України з погляду вживання клечальних рослин ділиться на дві частини: рівнинну і гірську. Домінуючою клечальною рослиною па рівнинній місцевості виступає липа, а в гірській частині віддають перевагу явору.

Поряд з липою, використовують на рівнинній території березу, клен Володимир-Волинський та Локачинський р-ни Волинської обл. тільки березу у Ковельському р-ні с. Зелена. Ясен, рідше – акація, бузок, каштан, ліщина Золочівський район Львівської області, Терехівський район Тернопільської області. Окремий засяг (рослину композицію) становить поліський регіон – Рожищенський, Старовижівський, Камінь-Каширський, Турійський, Ратнівський райони Волинської області: береза, клен, рідше – ліщина. Гілками цих дерев мають житло, на підлогу кладуть «лепеху». Крім липи, клена, на Зелені свята хати клечать зіллям (любисток, м'ята) крім вищезгаданих, фіксується використання дуба, хоч рідше (с. Витилівка).

7 липня – свято Івана Купала, день літнього сонцеповороту – тепер сходить ся з християнським святом Різдва св. Пророка Предтечі і Хрестителя Господнього Івана. Це пора, коли рослинність досягає повного розквіту. У народі широко побутовали вірування в апотропейну силу рослин, зібраних у це свято або напередодні.

Купальська обрядовість на території Західної України збереглась не скрізь однаково. Можливо, тому й поширення клечання на це свято не однаково.

Менші чи більші, але окремі, характерні і дуже своєрідні засяги утворюють лопух і чорнобил (Турківський, Кам'яно-Бузький райони Львівської області). Лопухом маїли хати, застромлюючи листя за стріху. В деяких місцевостях свято Івана Купала відоме під назвою Івана Лопушника.

Ще один засяг лопуха і чорнобиля (поліні) знаходимо у Золочівському, Терехівському районах, Тернопільської обл. Крім цього, у ролі маю тут виступали полин, рум'янок, «божа кривця», та інші польові квіти. Охороняючи житло від проникнення демонічних сил, клечальні рослини виконували роль своєрідного сторожа. Очевидно, вибір тої чи іншої рослини не був випадковим. Можливо, лікуючі властивості більшості клечальних рослин зіграли вирішальну роль у їх використанні в магічному плані [2]. Лікуючі властивості липи, берези, дуба, клена, верби, ліщини та інших дерев відомі з давніх часів.

Освячення в церкві зілля на Івана Купала характерне не для всіх територій. Зілля: полин, рум'янок, купчаки, кропиву, «божу кривцю», а також мак і пшеничку святили у формі букетів (село Острівці Тернопільської області), часом виплітали віночки (село Зелений Гай, Заліщицький район). На Підгір'ї фіксуємо освячення букетів переважно з польового зілля, але обов'язкова наявність звіробою (село Слобода

Болахівська, Долинський район). Важливим був час збирання зілля. Святили зілля, зібране напередодні. Іноді зілля збирали на світанку, перед службою в церкві, на якій воно освячувалося (с. Мислів).

Освячене у церкві на Івана Купала зілля у формі букетів прибивали до брами (село Милозань Івано-Франківської області), маїли ним хату (село Кизлівка Рожнятівського району), але найчастіше його висушували і клали на зберігання до комори (Волинська обл.).

Церковний празник в пам'ять семи братів Маковейських. Цього дня у церкві освячується вода, на знак загального хрещення України за св. Володимира. Крім того, священник благословляє зілля, мак, які приносять у букетах. Маківки і зілля, гвоздику, руту святять на Волині та Поділлі (с. Островок Володимир-Волинський р-н, с. Холопичи, с. Кисилин Локачинського р-ну Волинської обл., с. Ренезівці Золочівського району), крім того, між зіллям іноді давали колючі рослини: чортополох, шипшину (с. Сороцьке Терехівського району) та миколайчики (Володимир-Волинському р-н.). На Львівщині святили мак і зілля (Кам'янка-Бузький та Жовківський райони) або ж мак, моркву, кукурудзу (Радехівський р-н, с. Сушно).

На Поліссі на Маковей святили «на грім» (Старовижнівський р-н), а також льон, жито, овес, верес, «басики» (квіти) і маківки (Камінь-Каширський р-н), тільки маківки (с. Забріддя, Ратнівський р-н).

Освячують віночки у деяких місцевостях також і на Зелені свята. Їх виготовляють з розхідника, барвінку з польових квітів.

19 серпня – Спаса. У цей день за св. Літургією освячує священник овочі та фрукти з нового урожаю і молить Господа, щоб ці плоди, які принесли до церкви, як первістки, умножились і дали здоров'я споживаючим...

Майже на всій Західній Україні, для якої характерний цей обряд, святили яблука, груші. Але, крім того, на Поліссі і Волині святили у цей день також колоски пшениці, мак, городні квіти (Володимир-Волинський та Локачинський райони с. Новий Двір, с. Кульчин Турійського р-ну Волинської обл.), лепеху, жито, клен, горіх, кропиву, м'яту, городні квіти (с. Серковичі, с. Грабово Старовижнівського р-ну). У Камінь-Каширському р-ні святили також жито, пшеницю, овес (с. Черче) і разом з цим моркву, льон, городні (с. Піщане), кропиву, «веріс», «котики», м'яту (с. Полиці), ліщину, кропиву (с. Гута Кам'янська), льон, верес, «басики» (квіти), маківки, миколайчики та квіти (с. Островок Володимир-Волинського р-ну). У Долинському р-ні на Спаса святять лише яблука (с. Витвиця, Слобода Болахівська). Яблука і віночки з розхідника, катеринка (по одному) святять у с. Побережжя Івано-Франківської району, хоч у інших селах цього району на Спаса святять лише яблука (с. Козине, с. Сілець).

Святять зілля також на Першій Пречистій. В основному це зілля городнє, хоч букети доповнювались також і польовим зіллям. Але через брак інформації поки що не варто робити узагальнення і виводити певну схему.

Крім лікувальних властивостей, згідно з народними віруваннями, липа вважалась берегинею домашнього вогнища, верба – охороняла людей, їх житло від пожеж, «берегла від нечистої сили худобу. Дуб вважався священним деревом, у шелесті його листя жерці читали волю богів»[8].

У розвитку цих поглядів можна виділити два етапи. Перший: дерева – одухотворені істоти, які мають магичну силу і здатні викопати будь-яке прохання тих, хто їм поклоняється. Другий: ці властивості передаються богам, які обрали житлом дерева, чи богам дерев. Важко тепер визначити, який саме етап із цих двох більше вплинув на формування функції клечальних рослин.

Проаналізувавши ритуальну функцію рослин календарно-обрядові флористичні композиції за формальними ознаками можна об'єднати в чотири групи. До першої слід віднести пучки зілля, композиції, що імітують дерево, а також і саме дерево, друга група – це вінки (кола), до третьої входять хрестоподібні вироби, а всі інші композиції

становитимуть четверту групу. Цей поділ доволі умовний, бо пучок, вінок і хрест часто бувають елементами одного цілого.

Варто згадати про «Хрест» і розкрити особливості флористичних композицій, побудованих на мотив хреста, який буває чітко виражений або й прихований.

Хрест можна розпізнати у «квітці» на хаті, у листяних аплікаціях на віконному склі на Зелені свята і весілля, у хатніх оздобах із польових квітів на св. Івана.

Подекуди на св. Макавеїв установлювали високі хрести, прикрашали їх квітами і маківками, зверху чіпляли гарбузову маску.

Згідно із зібраними даними, квіткова гірлянда в українській народній традиції не була самостійною композицією. Її намотували на каркаси ритуальних фігур, нею декорували хрести.

Подекуди обжинковому атрибуту надавали зооморфного вигляду і відповідну назву (коза). В багатьох обрядах фігурували ляльки, виготовлені з природно і сировини, зодягнені і завітчані (на Івана Купала, на Зелені свята). Природний матеріал слугував і для виготовлення різноманітних дитячих іграшок, вінків для іменинників, та у вінках та букетів із сухоцвітів, призначених для померлих (Волинська обл.).

«Композиційна формула квітчання» – узагальнена композиційна особливість української народної флористики. Пучок, вінок, хрест, різнобарвні стрічки і декоративне наповнення з квітів часто фігурують як елементи однієї композиції.

Отже, матеріалом для квітчання слугували: 1) живі рослини, що переважно при висиханні зберігають форму деякого часу; 2) сухий природний матеріал (соломка, колосся, сіно); 3) рукотворні квіти (роблені та мальовані); 4) декоративні та конструктивні елементи з природних і штучних матеріалів.

Флористичним виробам властиві ритм, зокрема метричний, симетрія, статичність, підкреслена компактність більшості композицій, насиченість декором.

Саме у формі проявляються канонічність і поліваріантність квітчання, формою найкраще передається його зміст. З'ясовано, що українське народне квітчання охоплює взірці з різними художньо-естетичними й конструктивними ознаками: вишукане оздоблення вінця і граничний лаконізм квітчання окремими рослинами; компактність переважної більшості композицій і ажурна легкість підвісних «павука» і «їжака». Здебільшого флористичні композиції просторові, є і площинні.

У традиційних композиціях із природного матеріалу можна виявити ряд мотивів і елементів, притаманний і іншим видам українського народного мистецтва: Світове дерево, коло, хрест, розетка, спіраль, волута, меандр.

У способах побутування флористичних композицій найвиразніше простежується обрядова функція квітчання, адже більшість відомих нам традиційних рослинних композицій існувала в минулому як атрибути родинних та календарних обрядів.

Отже, переходячи до **висновків** зазначимо про те, що українські народні флористичні композиції і квітчання загалом – яскраве культурне явище зі своєю історією, художніми властивостями, функціями, світоглядними цінностями, семантикою, поєднане з іншими видами мистецтв та середовищем побутування, має самобутні ознаки, традиційну й елітарну галузі та сучасні напрямки розвитку.

Укладання флористичних композицій складає особливий вид творчої діяльності, заснований на художньому застосуванні здебільшого природної сировини. Народні флористичні композиції, задіяні в обрядах календарного циклу, перебували в оселі лише деякий, визначений звичаєм час, проте поновлювалися тієї ж пори щороку, зберігаючи сталість форм. Квітчання було й залишається засобом відділення святкового від буденного, підкреслює особливість свята, створює урочистість. Рослинні композиції поєднувалися і раніше і в наш час виявляються в гармонійній єдності з об'єктом прикрашання, іншими видами декоративно-ужиткового мистецтва.

Якщо порівняти українське, європейське квітчання та японську ікебану – імовірно, різні гілки прадавньої культури, які набули національних рис. З цих міркувань типові українські флористичні вироби доречно називати не «ікебаною», а «пучком» («китицею», «букетом»), «композицією». Основні типові форми українських народних флористичних композицій – пучок, вінок, хрест – часто поєднані між собою. Зустрічаються й інші варіанти: різноманітні весільні вінці і барвінкові віночки, гірлянда, піраміда, куля, форми серпа і серця, дуги і віяла.

В Україні збереглася спадкоємність багатомісячних художніх традицій, як і взаємозв'язки і взаємовпливи з іншими видами народної творчості. Народні флористичні композиції, акумулюючи колективний досвід художньої передачі знаків і символів, не втратили архаїчних мотивів, що відображають давній світогляд. Імовірно, традиційна галузь квітчання зберігає художні й семантичні ідеї з кам'яного віку, а елітарна, що базується на традиційній, еволюціонує водночас із розвитком культури.

Матеріальна основа флористичних композицій і прив'язаність до певних свят і дат поєднує їх із декоративно-ужитковим мистецтвом і фольклором.

Якщо сьогодні ми трактуємо флористичні композиції як прикрасу, то в минулому, окрім естетичної функції, квітчання слугувало вагомим обрядовим атрибутом, виховним чинником, семіотичним засобом. Магічну функцію приписували не так флористичним композиціям, як поодиноким рослинам.

Квітчання має вагоме пізнавально-виховне значення. Компонування квітів привчає спостерігати за природою, розширює рамки естетичного виховання, розвиває художній смак, творчі здібності, сприяє формуванню гармонійно розвиненої особистості (мал. 1).

До напрямків подальших досліджень можна віднести з'ясування регіональних особливостей українського традиційного квітчання; поглиблене дослідження художніх і конструктивних особливостей, техніки виконання традиційних композицій, дівочих вінків, весільних вінців і вінчиків; визначення педагогічного аспекту квітчання.

Отже, в умовах урбанізованого суспільства існує потреба у сучасних виробах, які, з одного боку суголосні з традиційними, а з іншого, – відповідають новим тенденціям розвитку декоративного мистецтва й теперішнім естетичним запитам.



а) флористична композиція з писанкою «Оберіг. Півень». (Сіно, коріння сосни, зілля)



б) флористична композиція «Вікно»



в) фрагмент флористичної композиції «Великдень»

Мал. 1. Флористичні композиції

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Декоративно прикладне мистецтво / Є.А. Антонович., Р.В.Захарчук-Чугай., М.Є. Станкевич. – Львів: Світоч. – 1993. – 272 с.
2. Бодревич-Буць О. Народне будівництво Західного Поділля / О.М. Бодревич-Буць – Львів : Архів МНАП. – 1978. – С.114.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай – К.:АВПТ «Оберіг», 694 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В.Давидюк–Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
5. Давидюк В. Нове життя старих традицій: Традиційна Українська культура в сучасному мистецтві і побуті / Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору «Бе- регіня» / За ред. проф. В. Давидюка. – Луцьк : ПВД«Твердиня», 2007 – 532 с.
6. Гпатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків. У кн.: Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / В. Гпатюк/– К., 1992. – С. 385.
7. Данилюк А. Наукові записки. Випуск I / А. Данилюк. – Львів, 1998. – С. 33.
8. Данилюк А. Наукові записки. Випуск II / А. Данилюк., Є. Амбіцька., Т.Андрієвська. – Львів, 2008. – С.141.
9. Кондратович О. Весілля на Поліссі. Народні звичаї та обряди / О.П. Кондратович. – Луцьк, ВОРВП «Надстир'я», 1996. – 112 с.
10. Крип'якевич І. Історія української культури / [В.Радзикевич., М.Голубцем., С.Чернецьким, В.Барвінським.] ; за загал. ред. І.Крип'якевич. – [3-тє вид., стереотип.]. – К.: Либідь, 2000. – 656 с.
11. Охріменко Г. Населення Волині в праісторичні часи. Розвиток матеріальної та духовної культури / Г.В.Охріменко. – Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2004. – 250 с.
12. Охріменко Г. Нариси культури давньої Волині / Г.В.Охріменко. – Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2006. – 600 с.
13. Хмільовський О. Вступ у дизайн. Основи проектування систем життя. Цикл «Образотворення». Курс лекцій. / О.Хмільовський – Луцьк: ЛДТУ, 2002. – 208 с.
14. Шкода М. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу. / М. Шкода. Донецьк: ТОВ ВКФ«БАО», 2008. – 544 с.:іл.
15. Шухевич В. Гуцульщина Ч. IV. – Львів. – С. 250.
16. Шухевич В. Гуцульщина – Львів. – С. 258-259.
17. Польові матеріали експедиції Музею народної архітектури та побуту у Львові. 992-1994 рр. – Архів МНАПІ.

Олександр Босий
(Київ, Україна)

ОБРЯДОВІ ФУНКЦІЇ РУШНИКІВ У ПОХОВАЛЬНО-ПОМИНАЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ

Сімейні звичаї й обряди становлять вагомий підрозділ традиційно-побутової культури українців. Багатство архаїчних елементів і локальних варіантів засвідчує давнину походження народної сімейно-побутової обрядовості, її популярність і стійкість. Зокрема, у звичаях і віруваннях пов'язаних зі смертю людини, простежується нашарування елементів різних часів і культурних рівнів: архаїчні язичницькі уявлення про смерть, загробне життя і вплив покійників на живих поєдналися з пізнішими християнськими, утворивши складний смислово-емоційний комплекс. У ньому виділяються три цикли: 1-й – пов'язаний з актом смерті; 2-й – з похоронами; 3-й – поминальнiзвичаїта обряди. Традиційно поминають померлого на 9 і 40 день, через рік, та під час поминальнихднів, зокрема в першу неділю після Великодня (Провідну)

відвідування ммогил родичів. Більшість народних поховально-поминальних обрядів і звичаїв українців зберегли у своїй основі дуже давні вірування й уявлення про потойбічний світ та існування зв'язків і взаємодії померлих з живими нащадками. Тому ці обряди й спрямовані на забезпечення благополуччя душі на «тому світі», «у царстві небесному», а також на охорону живих від шкідливого впливу мерця. Сьогодні вони практично втратили своє первісне магічно-ритуальне осмислення і вживаються переважно в атрибутивному, знаковому значенні як необхідність дотримання звичаю, традиції, уваги, пошани й любові до померлої людини.

У радянські часи традиційні поховально-поминальні обряди заборонялась і викорінювалася, а в роки Голодомору та репресій (син «ворога народу») взагалі були виключена із життєвої сфери, що призвело до втрати українцями цілого пласту історико-культурної пам'яті. Тому дослідження цієї сфери є актуальним, адже дає цінний матеріал для істориків, етнологів, психологів. Важливими для нас є записи зроблені у кінці XIX-на початку XX ст. етнографами П. Чубинським, Ф. Вовком, В. Ястребовим, а пізніше О. Воропаєм, С. Килимником. а також дослідження сучасних етнологів: О. Боряк, Г. Захарченко, В. Сушко та ін.

У контексті актуальності цієї теми й для сучасників, розглянемо і узагальнимо деякі найголовніші функції та мотивації використання традиційного рушника у поховальній та поминальній обрядовості, які були зафіксовані автором за останні два десятиліття в численних етнографічних експедиціях в Україні.

Серед різноманітної атрибутики поховально-поминальної обрядовості в українців найголовнішими завжди були і є рушники. Це вироби як народного ремесла для використання в побуті, так і унікальні твори мистецтва, котрі належать як минулому, так і сучасному. З найдавніших часів рушник присутній у обрядах, що супроводжують людину у найважливіших і переломних етапах її життєвого шляху – там де святкують родини, весілля чи коли хоронять. Тож він не випадково сприймається як символ людського щастя й дорога людського життя: батьки дають його своїм дітям, коли вони вирушають у дорогу власного життя. А старші люди за звичаєм – заздалегідь готують рушники та вбрання собі «на смерть». Подекуди такі рушники виготовляла одна жінка на все село.

Універсальність рушникової тканини дозволяла використовувати його в різноманітних ролях: як річ утилітарну та знаково-обрядову, декоративну. У звичаєво-обрядовій сфері рушник міг перетворитися на ритуальний пояс, перев'язь, головний убір, покров, підножник, лікувальний засіб та ін. Відтак у всіх найважливіших життєвих обставинах людини – від народження і до смерті, він виступав родовим оберегом і символом роду.

У дні поминання померлих предків, які завершують цикл Великодніх свят, їх нащадки приходять до рідних могил. Упорядковують їх, висаджують квіти, прикрашають хрести рушниками і виконують узвичаєні традицією обряди, недотримання яких вважалося провиною перед померлим і осуджувалося людьми.

У Центральній Україні у разі смерті людини у сім'ї на воротах садиби зав'язують рушник або хустку як інформативно-комунікативний знак. Це означає, що у дворі є покійник», а сам вузол за народними віруваннями захищає двір від пануючих навколо сил смерті, тобто виступає магічним оберегом «щоб Смерть інших з двору не забрала». Селяни вірять, що цей рушник «вбирає пам'ять за померлим». Родичі мають зняти рушник з воріт відразу після виносу тіла небіжчика з двору «інакше чужі люди можуть забрати, і ним наслати порчу на всю сім'ю». Цей рушник після похорону родичі мають прив'язати до крокви на горищі хати. Інколи в нього зав'язують ще й білизну померлого, що є своєрідним оберегом хати від усякого зла: від хвороб, нашестя гризунів тощо.

Спеціальним рушником останнім часом миють і витирають небіжчика. Така символічна дія передбачає дотримання ритуальної чистоти померлого в його

останньому земному переходу ритуалі: «щоб чистим ішов на «той» світ». Проте ця дія є лише залишком давнішого переходного ритуалу, коли померлого мали обов'язково занурити у воду, щоб він міг змінити свій соціальний статус «живої людини» і стати повноцінним «правильним» духом-предком, який допомагає своєму родові (а не переслідує родичів – як самогубці чи утопленики). Лише тоді його душа втілюється у новонароджених внуків, яких в Україні традиційно і називали іменами дідів. Як відомо, обов'язкове занурення у воду для зміни соціального статусу немовля із «дикого» природного стану до повноправного члена роду було необхідним у ритуалі його узаконення в статусі повноцінної людини у давнину, а пізніше і при хрещенні (лише тоді дитя отримувало імя, перший одяг (крижмо), хрещених батьків, прилучалось до релігійної конфесії).

На Поліссі ще недавно перед весіллям свахи занурювали молоду дівчину у діжку з водою, щоб вона символічно «вмерла» у статусі незаміжньої дівчини для своїх колишніх подруг по вечорницям, і «народилась» у статусі заміжньої жінки з новими правами та прилучилася до дорослої жіночої громади села.

Повсюдно в Україні збереглося стійке вірування, що рушник яким миють і витирають небіжчика є магічно небезпечним, тому його відносять на річку й пускають за водою, або ж закопують у місці «де люди і худоба не ходять». При цьому ще й кладуть його у горщик, який накривають соломою і шматком тканини (традиційний сітка-оберіг), а зверху присипають землею. Рушник вивішують над дверима, якочиснийзасібвнутрішнього простору кімнати, де лежить небіжчик.

Рушником, хусткою чи будь-якою тканиною (як сіткою-оберегом) завішують дзеркала в хаті, де є померлий, щоб закрити відкритий тимчасово вхід-канал між «цим» і «тим» світом, «щоб не пропустити Смерть в хату» та «щоб Смерть інших із сім'ї не забрала». Цей самий звичай, але з ширшими значеннями бачимо і при народженні дитини: це завішування дзеркал полотном та рядном місця, де лежить дитина, оскільки існувала заборона показувати її односельцям до хрещення, заборона вдягати до хрещення на дитину новий одяг, померлих до хрещення дітей ховали не на кладовищі, а у окремому місці чи «під тином – де люди не ходять». Це пояснюється тим, що дитина до свого офіційного узаконення в соціумі (пізніше хрещення) вважалась магічно небезпечною, оскільки за міфологічними уявленнями її душа приходить у цей світ з іншого «того» світу, де панують хвороби і сама смерть. Не випадково говорили, що «у породіллі до 40-днів могила відкрита», а рушник як традиційну сакральну жертву мати дарувала бабі-повитусі.

Передчасно померлому нежонатому хлопцеві (чи дівчині) проводять весільні ритуали під час похорон (ніби вдогонку на цьому світу). Так рушник пов'язують на руку померлому, інший стелять під ноги в домовину одягають перстень з воску, чіпляють квітку, біля голови кладуть іконку з маленьким рушничком – це все «щоб вінчаним на «той» світ ішов». Померлому нежонатому хлопцеві пов'язують на шию ще й короткий рушник як «вінчальну хустку». У цих діях реалізована віра в те, що невчасно померлий може порушити кругообіг «життєвої сили» в природі, оскільки українці вірили, що душі онуків – це втілені душі їх дідів.

Інкони рушник вкладають у руки покійному «як оберіг для душі при переході в іншийсвіт», а також, як інформаційно-комунікативний знак – символ українського роду, щоб померлі предки признали за свого на «тім» світі.

Рушником або полотном застеляють дно домовини. Тканина в даному випадку виступає як символічна сітка-оберіг. З метою дотримання ритуальної чистоти рушником застеляють кришку домовини, а тоді кладутьхліб і сіль.

Рушниками-оберегами або хусточками перев'язують ліву руку активних учасників поховального обряду, зокрема, тих, які найближче знаходяться до межі світу живих і мертвих (ті хто несе труну, вінки, хреста, корогви, віко й домовину). Вони залишаються учасникам процесії. Копачам також дають хустки чи рушники. Нікому з

тих, хто допомагає на похороні, не платять грішми.

Рушники-обереги здавна прив'язували до дуги коня (нині до дзеркала машини), якими везуть домовину на кладовище, а також до хреста, до вінків та накладають на ікони як магичний відгінний засіб від пануючих довкола сил смерті у час проведення поховального обряду.

Рушник стелять під ноги поховальній процесії на воротах двору, на перехрестях доріг, перед входом на кладовище. Тут рушник виступає як засіб магичного очищення і захисту учасників від небезпечної стихії сил смерті на певних етапах символічного шляху поховальної процесії у напрямку до потойбічного світу (на кладовище). Цей рушник-підножник вважається лікувальним засобом, оскільки за віруваннями умертвляє й хвороби. У того, хто стане під час обряду на нього «голова ніколи не буде боліти».

Домовину в яму опускають на довгих рушниках (пізніше на мотузках, поясах) які символізують «шлях на «той світ». У південних слов'ян існує цікавий звичай, коли один кінець рушника прибивають до домовини, а інший прив'язують до основихреста – а потім засипають яму. Цей ритуал моделює дорогу із світу мертвих у світ живих, і дає можливість душі померлого повернутись до кола родичів, які відвідують могилу поминальні дні.

Після опускання домовини в яму довгі рушники часом розрізають на шматки і роздають копачам. Цей ритуал символізує ідею розриву всіх зв'язків між «цим» і «тим» світом та частково присутній мотив жертви-дару за виконану роботу. Подекуди на Поліссі виготовлені для цього довгі «обиденні» рушники (виткані в особливих умовах жінками за одну ніч) зберігають в церкві.

Після повернення з кладовища учасники поховальної процесії біля воріт двору з метою магичного очищення від всякої скверни та контактів із світом мертвих перед поминальним обідом обов'язково миють руки і витирають спеціальним рушником, забезпечуючи таким чином вимогу дотримання ритуальної чистоти. За віруваннями цей рушник вбирає в себе «смертну інфекцію», принесену з кладовища.

Рушник вивішують у кімнаті на кілку біля вікна, де лежав небіжчик, там на ньому до 40-ка днів «душа померлого відпочиває» і «ним душа втирається». В поминальні дні рушник вивішують одним кінцем за вікно (маркер межі між світом живих і мертвих), а на інший край кладуть ритуальну їжу для душі померлого.

На 3-й, 9-й, 40-й день після поховання, а також через рік провідують покійних, розкладають на могилах рушники з поминальними стравами. Ці рушники не забирають – вони лишаються на могилі, поки не зотліють. Зняти рушник з хреста на цвинтарі або при дорозі вважається за тяжкий гріх.

Рушники вивішують біля вікон у всі визначені календарем дні поминання померлих родичів – у поминальний день після Великодня, на русальний тиждень, та дні поминок – весняні, літні, осінні та зимові Діди.

На Поліссі та в Карпатах зберігся до наших днів звичай вішати рушник на хрест у поминальні дні. Подекуди в ці дні поминальні рушники вивішують на деревах, що ростуть поблизу могили. Рушник тут виступає як знак-оберіг і як «культурна» жертва-дар духам предків.

На Буковині в поминальні дні рушником покривають могильний пагорб, освячуючи його таким чином «Божою осанною». Вірили, що цей рушник має лікувальну силу «умертвляти» хвороби, зокрема, заспокоює ревматичні болі.

Спеціально вишиті поминальні рушники у дні поминок розстеляли на підвіконнях, так, щоб край рушника звисав за відкрите вікно (у «той» світ) – вірили, що на 40-й день душа померлого вмивається росою біля свого будинку і втирається цим рушником, після чого остаточно відправляється в Ірій (Рай), де спочивають всі душі померлих. Цей рушник вишивали скромно, вузькою смугою по краю, білими нитками

по білій тканині. З приходом християнства виник звичай після сорокового дня передавати поминальний рушник до церкви. В цей звичай вбачають прагнення захиститися від духів померлих, щоб вони по поминального рушнику не знайшливоротну дорогу до будинку, але, повертаючись у світ людей, прийшли б до храму.

Крім магічно-символічної сили, яку отримує рушник у процесі його ритуального правильного виготовлення, а та задіяння у необхідних ритуалах, варто сказати і про його високий статус як мистецької речі, сила якої – у візерунках, вишитих на ньому. Адже рушники можна читати так, як читають книги. Требалише розумітися на орнаментах. Основні світоглядні ідеї та мотиви, які посідають місце у орнаментальній символіці поховальних рушників, відзначимо, що найчастіше на них присутні перевернуті ініціали померлих та квіти з перевернутими голівками донизу – це знак їх приналежності до світу мертвих, «де все навпаки». На Дереві Життя, яке зв'язує підземний, земний і небесний світи, сидять маленькі сірі пташки – це душі померлих. Присутній у таких композиціях образ гуски-перевізниці душ померлих міжсвітами. Пізніші християнські образи поминальних рушників – це парні зображення канделябрів з запаленою та згаслою свічкою, ангели, хрест, голуб – образ Св. Духа, монограми Хреста, зображення церков, куполів тощо.

Таким чином збереження традицій унікального образно-поетичного світу наших предків у сучасному побуті та звичаєво-обрядовій культурі, є важливим чинником збагачення духовності людини. Ці традиції стверджують глибинність нашої культури, зв'язують нас із поколіннями, що навечно відійшли, несуть ідею шанування предків які продовжують жити у нашій пам'яті, утверджують високий морально-етичний статус традиційної української сім'ї, підкреслюють роль і значення в ній цивілізованої і культурної людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Босий О.Г. *Рукописний архів. // Етнографічні записи 1995-2915 рр.*
2. Босий О.Г. *Священне ремесло Мокосі. // Вінниця, 2011. - 211с.*

*Валентина Костюкова
(Київ, Україна)*

УКРАЇНСЬКИЙ РУШНИК – НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті досліджено український рушник, що символічно відображає цінності, норми, зміст народної культури. Актуальність теми зумовлена науковим дослідженням тканих рушників м. Кролевець Сумської області кінця XIX □ початку XX століття. Проведено аналіз кролевецьких рушників на прикладах приватної колекції В.А. Юценко. Розглянуті стилістичні особливості в художньому спрямуванні та традиційні підходи у творенні кролевецьких рушників, як самодостатнього творів декоративного мистецтва.

Ключові слова: *український рушник, тканиня, композиційне вирішення, національні традиції.*

Рушник займає особливе місце в національній культурі українського народу. Саме він є неодмінним атрибутом у народних обрядах та слугує сакральним предметом в дохристиянських і християнських віруваннях. Важливі події в житті людини: народження дитини, весілля, Свята вечеря, Різдво, Великдень, проводи померлого в останню дорогу, тощо – не проходить без вишитого, або тканого рушника. Крім того, рушник виконує практичні функції і є предметом народного побуту, та слугує окрасою українського житла. Широкий спектр застосування рушника в інтер'єрному і господарському призначенні не обмежується, лише естетичними й утилітарними

функціями. Надзвичайно важливим є використання рушників в звичаях та обрядах, які виконують знакову роль у традиційній культурі українців.

Вивчення і дослідження рушника як унікального складника української традиційної культури привертає увагу не лише професійних художників, народних майстрів, а й науковців, мистецтвознавців, етнологів, культурологів та інших. До розгляду даної теми було присвячено низку наукових праць, статей, збірок, влаштовано цікаві виставки, широкомасштабні проекти. Цінним і невичерпними внеском у висвітленні й вивченні українського рушника в декоративно-ужитковому мистецтві є наукові праці провідних вчених таких, як Жук А. [7], Кара-Васильєва Т. [12;14], Селівачов М. [22], Орел Л. [20], Зайченко В. [8], Захарчук-Чугай Р. [9;10], Никорак О. [19], Булгакова-Ситник Л. [1], Причепій Є. [3] та інші. Так, майже кожен із науковців хоч раз у своїх дослідженнях звертався до теми українського рушника [15, с.205-210].

Кожне село України створило свій (і не один) – образ рушника з улюбленими орнаментами, багато з яких мають давню традиційну основу складової народної культури. В них відбиті міфологічні уявлення нашого народу, дохристиянські вірування. З середини XIX ст. народне мистецтво, зокрема рушник, привертає увагу шанувальників старожитностей, стає об'єктом дослідження та колекціонування. Рушників XVIII ст. налічується небагато; більше збереглися рушники XIX – XX ст., початок XXI ст. характерний тим, що на основі кращих музейних колекцій, створюються авторські рушники, які зберігають народні традиції. Найкращі їх колекції прикрашають музеї Києва, Полтави, Чернігова, Львова, Санкт-Петербурга, в обласних та районних музеях України, й приватних збірках. Про давність рушників свідчать рештки волокон на денцях посуду ще з часів трипільської культури (IV-III тис. до н.е.), які дають уявлення про полотняне та саржеве переплетення. Виготовлення рушника пройшло історичний шлях (від глибинної давнини до сучасності), від звичайного шматка полотна до високохудожнього твору [20, с.6].

У рушнику як і в мові, відбилися індивідуальна та колективна творчість української нації, що символічно наповнює орнаментальну структуру та відображає народні традиції. Виготовлення рушників передавалось із покоління в покоління, та було спочатку домашнім заняттям для жінок і молодих дівчат рідше для чоловіків. За тканням та вишиванням рушників люди створювали тисячі пісень, балад, в зміст яких вкладали історії жіночої долі, кохання, мрії про подружнє життя тощо. Рушник знайшов своє відображення і в народній пісенній творчості. Саме, в народних обрядових піснях рушник виконує функцію оберегу, що захищає зародження міцного кохання молодих і оберігає весільне подружжя від повсякденних негараздів, випробувань, біди та лиха.

Символ материнської любові, тепла, найважливіших почуттів вміщено у ліричній поезії Тараса Григоровича Шевченка. Саме, цікавість до народного рушника та його особливу роль у звичаях і обрядах розкриває в своїй поезій геніальний поет. Тарас Шевченко глибоко знав народні звичаї. Сватання він описує такими словами: «Я все виглядала – чи не шли за рушниками...», «А у мене, як на теє, й рушнички вже ткались...», «Вернулись люди з рушниками!». Існує легенда про те, що коли Тарас Шевченко готувався до свого весілля, він замовив у Кролевіці рушники з птахами та, на жаль, не дочекався. Коли перевозили домовину Т. Шевченка з Петербургу до Канева та проїздили через Кролевець, замовлені весільні рушники кролевчани поклали на домовину. [26].

Вшановуючи пам'ять великого Кобзаря, його щирю любов до народного мистецтва, Леся Українка, вперше відвідала могилу Т.Г. Шевченка у Каневі. Вона принесла в дарунок рушник, що виконала власноручно. Зараз рушник відновлено майстрами Черкащини, і він зберігається в музеї Т.Г. Шевченка на Тарасовій могилі [12, с.15].

Рушник в Україні – це полотнище з вишитими, або тканими кінцями, який з

давніх давен виконує функції дарунка поміж родичів у весільних ритуалах та обрядовості: освячення новонародженого, рушники-божники займали чільне місце в хаті [10, с. 88-90; 7, с.96-107].

Як вже вище зазначалось, частиною нашого побуту є рушник. Окрім побутових функцій, □ рушник слугує прикрасою інтер'єру жилого приміщення. З давніх-давен мало оздоблений, з грубішого полотна рушник на щодень висів у кожній хаті біля порога, на кілочку або на жердині. Ним витирали руки й посуд, накривали хліб, з ним доїли корову, поралась біля печі. Ознакою охайності української жінки є прибрана хата, а в ній обов'язково чистий рушник напхвату [20, с.15].

Крім практичної функції, рушник є естетичним оздобленням інтер'єрів житла та громадських споруд. Залежно від художнього та естетичного призначення рушники можна розділити на окремі групи: побутово-гігієнічні та обрядово-декоративні. Група побутово-гігієнічних вміщує рушники, які майже не оздоблюються вишивкою, але найбільш вживані у господарстві. Група побутово-гігієнічних рушників поділяється на основні типи: господарські – для користування на кухні та гігієнічні □ для тіла.

До обрядово-декоративної групи за типологією належать інтер'єрні «кілкові» рушники, що характерні для центральних, східних і північних районів України, зокрема Полісся (Сумського, Чернігівського, Київського, Житомирського, дещо менше – Рівненського й Волинського) [4, с.74-75]. Конкретне місце розташування таких рушників традиційно зустрічається – на вбитих у стіну кілках: над одвірками, мисниками, вікнами (або між ними); а найчастіше – над поодинокими іконами (образами, богами), на покутті (покутті) чи й над цілими рядом ікон на стіні, що знайшли своє відображення у термінології: «наобразники», «завіси», «набожники», «божники», «підвіконники», «кутові», «на покуть», «рушники на всі боги», «на сволок» та інше [19, с.441-445].

Окрім інтер'єрних рушників, які слугують декоративною оздобою хатнього житла та інтер'єру українських церков, звернемо увагу на такий тип, як обрядовий рушник, що використовується в різних обрядах, а саме: весільному, подарунковому, поминальному.

Декоративне оздоблення та орнаментация українських рушників надзвичайно різноманітна і унікальна. Кожен регіон впродовж сторіччя сформував свої традиційні мотиви, характерні особливості в композиційній побудові, застосування колірної гами та використання відповідних технологічних прийомів ткацтва.

На початку ХХІ століття рушник розглядається як самодостатній художній твір, наповнений глибоким символічним змістом, що надає йому нового бачення й трактування у мистецькому просторі. Одним із яскравих таких прикладів слугує унікальна колекція тканих та вишитих рушників кінця ХІХ – початку ХХ століть Віктора Андрійовича Ющенко (Третього Президента України (2005-2010)). В.А. Ющенко, більшу частину свого життя присвятив пошукам і збиранню старовинних крелевецьких рушників датованих кінцем ХІХ – початку ХХ століть. Ця унікальна колекція налічує близько 1000 тканих рушників. Саме своїми художньо-образним композиціями й характерними традиційними техніками перебору з ремізно-човниковим ткацтвом крелевецькі рушники вирізняються один поміж одного.

Кролевець – відомий центр поліського ткацтва. Історичний розвиток ткацького промислу в Кролевіці датується приблизно ХVІІ століттям. У 1863 році в місті налічувалось 208 ткачів. Наприкінці ХІХ століття візерункове ткацтво стало кустарним промислом. Найбільшу славу крелевецькі рушники здобули в ХІХ столітті [16]. Більшість наукових праць присвячено дослідженню традиційного крелевецького ткацтва в контексті промислового виробництва після революційного періоду. Коли у 1922 році народні майстри художнього ткацтва Кролевецького р-ну об'єднались у промислову артіль «Відродження», яка виготовляла рушники [18, с.132]. Це дало можливість промисловій артілі модифікувати місцеві традиції та сформувати оновлені

моделі регіональних виробів, розвиваючи потужну текстильну інфраструктуру. На нашу думку першоосновою кролевецького ткацтва залишаються народні традиції кінця XIX – початку XX століть, які потребують детального дослідження.

У приватній колекції кролевецьких рушників кінця XIX – початку XX століття В.А. Ющенко, домінує більша кількість тканих червоно-білих рушників, де орнамент виконується червоним кольором на білому тлі тканини. Рідше зустрічаються біло-червоні ткани рушники, де навпаки варіативне співвідношення кольорів та використання тональних переходів збагачують загальне композиційне рішення.

Неможливо залишити без уваги кролевецький рушник (1915 р., автор невідомий), який вражає своєю символічністю та декоративно-монументальними елементами, що наповнює композиційний задум величиною та могутністю. Рушник містить низку символів і має певні унікальні стилізовані мотиви у вигляді рідкісних парних геральдичних зображень птахів (двоголових орлів) та умовне зображення фігуративного образу «Берегині». Загальна композиція тканого рушника умовно розділена на чотири рапортні орнаментально декоративні частини. Кожна із окремих трьох частин заповнена стилізованими елементами двоголових могутніх та величних птахів. Розмежуванням рапортних частин, які відділяються одна від одної – виступають рослинні орнаментальні смуги. Різноманітність стилізованих зображень величних двоголових орлів, могутніх птахів та фантастичних маленьких пташенят у тканому рушнику не повторюються. В загальній композиції такого тканого рушника їх зображено 13.

Нижня орнаментально-декоративна частина, яку умовно можна назвати, базисною, наповнена симетричним зображенням чотирьох стилізованих двоголових птахів, щільно заповнена червоним кольором. Союзні зображення голови птахів повернені один до одного. Всі птахи виглядають крупномаштабними декоративними елементами, які гармонійно компонується у ромб, широкі щільно-орнаментальні смуги заповнюють краї рушника. В центральній частині композиції символічно розміщена стилізована фігура Берегині. Краї рапортного квадрату заповнюють ромбовидні, щільні орнаментальні смуги, які врівноважують центральну частину композиції. Чим ближче до середини рушника, тим менша насиченість червоного кольору. Верхнє полотнище рушника прикрашає рідкісний стилізований двоголовий орел, зображення голови птахів оздоблені гребінцями, погляди їх розвернуті один від одного. Величний птах розташований у верхній третій частині рушника. Відокремленням композиції слугують декоративні стилізовані горизонтальні смуги рослинного орнаменту. Верхню частину загальної композиції завершують дві двоголові пташки менші за розміром. Саме, використання ритмічних повторів та їх вдале чергування створює певний лад у загальній композиції рушника і є характерною особливістю усього композиційного рішення.

Використання в композиціях стилізації двоголових орлів є характерною ознакою кролевецьких рушників. На нашу думку, гіпотетично, зображення двоголового орла було запозичено із геральдики. А саме гербових зображень, емблематики, що належали високим особам, родам чи спільнотам, які по різному кодували і систематизували знаки [6]. З одного боку – двоголові орли активно використовувались в геральдиці під час перебування українських земель під владою Російської Імперії. Використання зображення двоголових орлів тривалий час було у гербах Волинської та Подільської губерній. Нині двоголовий орел є гербом Чернігівської області [6]. Що дає припущення запозичення образу величного двоголового птаха, який еволюціонував у стилізований народний мотив тканого рушника на Кролевещині.

З іншого боку – зображення двоголового орла походить від древніх цивілізацій, наприклад, хеттам і шумери. Їх зображення містяться на рельєфах, виявлених при археологічних розкопках на території сучасної Туреччини. Зображення двоголового орла сусідить із хеттськими божествами. Двоголові орли широко використовувались в

оздобленні тканин та настінних розписах. В якості культурної спадщини, перейшло до сельджуків від стародавньої цивілізації Передньої Азії, зображення двоголової птаці стало відомо мусульманському світу епохи середньовіччя. А європейці познайомилися з нею в період хрестових походів і почали використовувати зображення у якості декоративного елемента. [6]. Що свідчить про можливість запозичення та інтерпретації характерного зображення двоголового орла в тканих кралецьких рушниках кінця XIX – початку XX століть.

Одним із найдавніших українських знаків є символ хреста. Даний символічний знак часто зустрічається в кралецьких тканих рушниках кінця XIX – початку XX століття. Як зазначає Я. Музиченко, «Хрест є модифікацією світового дерева [24, с.70-71]. «Виступаючи в якості символу життя, плодоносного начала в природі, хрест часто розглядається як універсальний символ безсмертя, як символ животворящого незгасного джерела життя – сонця, як образ божественного вогню» [21, с.69]. Хрест є моделлю людини. Всесвіт також, як уже зазначалось вище, уподібнюється людині» [24, с.71].

Аналізуючи онаментальні мотиви народних тканин, М. Селівачов наголошує, що: «Емблемою української народної орнаментики міг бути розквітлий хрест, як головна іконографічна особливість і втілення глибинної ідеї християнства». [22, с.208]. У ранньоземлеробській культурі хрест був знаком бога землі. Сама графема позначала чотири сторони світу, структурно-просторову організацію світу, що більше стосувалася землі: саме за такою схемою будували стародавні міста. Хрест не просто символ сонця, це ідеограма, що передає «уявлення про сонце, яке проходить по небу протягом дня, з'являючись ранком і виходячи ввечері, щоб завтра знову воскреснути. [5, с.100]. З прийняттям християнства це лише закріпило значущість зображення символічного хреста в орнаменті, яке широко використовували у декоративно-прикладному мистецтві.

Стилізований хрест завжди розміщений у центральній частині композиції тканого рушника. Загальна композиція рушника умовно ділиться на три рапорти, центральну і основну частину якої заповнюють зображенням символічного хреста. Зображення символічного хреста компонується в центрі восьми пелюсткової розетки. За рахунок цього складається враження укрупненого декоративного елемента, що надає головного акценту композиційного рішення. Червоний колір є насиченим та активним на білому тлі рушника. Навколо хреста по периметру розміщена неширока орнаментальна смуга, що об'єднує в цілому центральну композицію. Верхня і нижня частини рушника наповнені широкими рослинно-геометричними смугами орнаменту, саме їхнє ритмічне чергування збагачують загальну композицію тканого рушника. Тональні переходи поперечних смуг витримують певний ритм, а техніка перебору дозволяє експериментувати та поєднувати ці кольори в різноманітні геометричні узори.

Крім зображень символу хреста, в тканих кралецьких рушниках частково зустрічаються стилізоване архітектурне зображення церковних споруд, храмів та монастирів. Образ церкви вже давно вписався в українську народну картину світу. Храм в обрядових піснях виступає заміном хати – земного образу космосу. [17, с.28]. Майстри вдало стилізували зображення одних із найдавніших церковних споруд, умовно передаючи особливості будівельних традицій, які є характерною ознакою в православній церковній архітектурі. В більшості таких рушників загальна композиція поділялась на три частини. Як правило у верхній частині рушника містилось стилізоване зображення храму чи монастиря. Середня частина наповнювалась геометричним орнаментом та масивними ромбами. Нижня частина композиції рушника зображувала двоголових птахів прикрашених стилізованими коронами. Двоголові птахи розміщені на горизонтальних смугах, які складаються в ритмічні поперечні смуги, що підпорядковані загальній композиційній структурі. Нижні краї рушника мають декоративне оздоблення, це залишки тканих кінців виконаних у бахрому, які

мають рапортне чергування червоного та білого кольорів.

Особлива увага приділяється розгляду рідкісним тканим кралевецьким рушникам, які можна умовно назвати «іменні», або «датовані». Унікальність цих рушників полягає в тому, що по краях низу рушника за допомогою техніки перебору майстерно ткалися прізвище автора або рік виконання.

Таким чином, приватна колекція тканих кралевецьких рушників кінця XIX □ початку XX століття В.А. Ющенко є унікальною, надзвичайно багатого та різноплановою. І дає можливість детально прослідкувати шляхи творчого розвитку цього виду мистецтва на при кінці XIX □ початку XX століття. Це особлива пам'ятка народних традицій, яка залишається частиною історії для наших нащадків

ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова Л. П. Архаїчні мотиви у вишивці вінницьких рушників // *Культура і слов'янський світ: Тези доп. Та повд. Наук.-прак.конф.* – К., 1992. – С.101-102.
2. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка: Етногр. аспект / Ред. О. М. Козакевич. – Львів, Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 328 с.: іл.
3. Вишивка Східного Поділля: Альбом / П 77 Автори: Є. М. Причепій, Т.І. Причепій, керівник проекту: Л. П. Лихач. – К. : Родовід, 2007. – 344 с.
4. Герей О. Рушник у предметному середовищі української церкви // *Вісник Української академії дизайну.* – Львів, 2003. □ №1. – С.74-75.
5. Голан А. Миф и символ / А. Голан. □ М. : Русслит, 1993. □ 374 с.
6. Двоголовий орел. Походження символу російської державності [Електронний ресурс] : за матеріалами журналу / Style Zhinki. Ru «Суспільство». Двоголовий орел. Походження символу російської державності. □ Режим доступу до журналу : <https://stylezhinki.ru/suspilstvo/9715> □ *dvogolovij* □ *orel* □ *pohodzhennja* □ *simvolu* □ *rosijskoi.html*
7. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини. [Текст] / А.К. Жук. □ К. : Наукова думка, 1985. □ 120 с.
8. Зайченко В. В. Вишивка козацької старшини XVII-XVIII століть. Техніки / В.В. Зайченко. – Альбом. – К. : Родовід, 2006. – 128 с.: іл.
9. Захарчук-Чугай Р.В. Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. □ Львіі, Світ, 1993. – 272 с.
10. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка (західні області України) / Р. В. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 192 с.: іл.
11. Зеленін Д. К. Обыденные полотенца и обыденные храмы // *Зеленін Д. К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901-1913 гг.* □ М. : 1994. □ С.208.
12. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка: Альбом / Авт. тексту та упоряд. Т. Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 1993. – С.15, 19, 136-141.
13. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. – К.: Либідь, 2002. – С.86.
14. Кара-Васильєва Т. В. Український рушник : наук.-методичний посібник / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Наукова думка, 1997. – 55 с.: іл.
15. Костюкова В. М. Традиційні і сучасні мотиви у вишитих рушниках Київщини початку XXI століття // *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. Праць. Вип. 14 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.* – К. : 2014. – С. 204-210.
16. Кралевецькі рушники □ Вікіпедія [Електронний ресурс] : матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. □ Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Кралевецькі_рушники.
17. Манько В. Українська народна писанка / Віра Манько. □ Львів: Свічадо, 2005. □ С. 28.
18. Народні художні промисли УРСР. Довідник / [відповід. ред. Р.В. Захарчук-Чугай]. □ К. : Наукова думка, 1986. □ С. 132.
19. Никорак О. Українська народна тканина XIX – XX ст.: Типологія,

- локалізація, художні особливості. Частина I. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / О. Никорак. – Львів : «Афіша», 2004. – 286 с.: іл.
20. Орел Л. Українські рушники (історико-культурологічне дослідження) / Л. Орел. – Львів : «Кальварія», 2003. – 235 с.: іл.
21. Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни : философское размышления / Н.Н. Рубцов. □ М. : Наука, 1991. □ С.69.
22. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника «АНТ»; Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. – XVI, 400 с., іл.
23. Український рушник □ Народні ремесла □ Про Україну [Електронний ресурс] : матеріали з Вікіпедії – вільної енциклопедії. – Режим доступу : about-Ukraine.com/inde.Php
24. Українські символи / [Я. Музиченко та [ін.] ; за ред. М. К. Дмитренка. □ К. : Редакція часопису «Народознавство», 1994. □ С.70-71.
25. W Рушник □ Вікіпедія [Електронний ресурс] : матеріали з Вікіпедії □ вільної енциклопедії. – Режим доступу : ru/Wikipedia/org/wiki/Рушник.

УДК: 745:7.016.4

Анна Селезньова
(Хмельницький, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ РУШНИК ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОГО УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми. Упродовж останніх років спостерігається зростання інтересу до вивчення народної вишивки різних регіонів України. Втім, наукові праці ХХ ст. свідчать про те, що художньо-стилістичні особливості вишивки на рушниках не були предметом спеціального дослідження. Аналіз літературних та писемних джерел дозволяє також стверджувати, що значна кількість даних про вишивку рушників здебільшого фрагментарна, що не створює повного уявлення про її цілісний образ.

Тому мета статті полягає в тому, щоб проаналізувати художньо-стилістичні особливості вишивки на українських рушниках та розкрити їх взаємозв'язок із функціональним призначенням. Вивчення окресленої проблеми здійснено за допомогою методу аналізу, синтезу, порівняння. В результаті проаналізовано основні орнаментальні мотиви та колорит, окреслено типологію та призначення вишивки на рушниках [1, 3].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографія проблеми дослідження вишивки українців включає в себе монографії, дисертації, навчальні посібники, наукові й науково-популярні статті, нариси та краєзнавчі розвідки. Серед існуючих на сьогоднішній день монографій, що стосуються даного питання, найбільш цінною є монографія кандидата історичних наук Л. Булгакової-Ситник «Подільська народна вишивка» [1], в якій вона у контексті етнографічної науки проаналізувала вишивку на тканинах інтер'єрного призначення Західного Поділля.

Значний і цінний матеріал, який стосується вишивки українських рушників, знаходимо у працях таких дослідників: Білан М.С. [2], Селівачова М.Р. [3], Мельничука Ю. [4], Никорак О. [5], Кари-Васильєвої Т. [6,7], Захарчук-Чугай Р. [8] та ін.

Незважаючи на ґрунтовні дослідження зазначених науковців, поставлена проблема залишається з'ясованою не у повній мірі.

Мета статті: проаналізувати художньо-стилістичні особливості вишитих українських рушників.

Відповідно до мети дослідження, поставлено наступні завдання:

- дослідити основні типи вишитих рушників та систематизувати їх у окремі групи за такими ознаками як: технологія виготовлення, кольорове вирішення, функціональне призначення;

- визначити топографію вишивки на українських рушниках, окремих мотивів і стилістичних особливостей орнаменту у генетичному їх взаємозв'язку з народними звичаями і традиціями українського народу.

Виклад основного матеріалу. Сучасний стан нашого суспільства характеризується зростанням етнічної свідомості народу, посиленням його інтересу до вітчизняної історії та культури, усвідомленням необхідності збереження традиційного мистецтва народу як генофонду його духовності, втрата якого загрожує існуванню самої нації [9].

Проблема дослідження особливостей культури кожного народу – одна із найскладніших та найактуальніших проблем, адже народні традиції завжди здійснювали важливу педагогічну функцію. Дослідження національних традицій, їх сутності, особливостей виникнення, збереження є основою виховання та становлення повноцінного покоління, яке здатне побудувати демократично гуманне суспільство.

Отже, знайомство із народним декоративно-прикладним мистецтвом – це розвиток художнього смаку, пошук свого стилю, усвідомлення свого родоводу, духовних традицій та відродження української культури загалом. Для студентів – це можливість приймати участь у пошуковій науковій діяльності та виконувати елементи наукових досліджень, оскільки знання особливостей етнографічного району становлять собою міцний фундамент для вивчення народних промыслів, робить це вивчення більш органічним, а його використання у педагогічному і виховному процесах підвищує ефективність роботи як викладача, так і студента.

Одним із життєдайних джерел духовності українців є народна вишивка. Вона відображення певного світогляду, віри у надприродні сили, знань, вмінь, надбань, звичаїв, і традицій наших пращурів, рівня їх культурного розвитку, високої майстерності та любові до прекрасного [10].

Усі вишиті речі, наповнені символічним змістом орнаментів, виступають своєрідними оберегами у житті українського народу. Серед них особливе місце посідає вишиваний український рушник.

Найдавніший рушник, знайдений на території України, датується кінцем Х століття, на полотнищі якого збереглися лише сліди вишивки, тобто проколи від голки. Відомо також, що в XI ст. сестра Володимира Мономаха Ганна відкрила школу, де навчалися вишивати і шляхетні дівчата, і бідніші поселянки. З тих часів відоме вишивання на дорогих тканинах золотом, сріблом та червоним шовком.

Тканий і вишиваний рушник, як і настінне малювання, кераміка, різьблені і мальовані меблі, килими та інші види народного мистецтва досягли найвищого розвитку в козацьку добу на Наддніпрянській Україні. Це пояснюється високим суспільним розвитком цього краю. Родючі ґрунти, розвинена мережа торговельних шляхів, величезні природні багатства сприяли розвитку всіх галузей народної культури [10].

Мова населення цієї території, народна архітектура, вбрання, пісенно-обрядова творчість складають основу традиційної культури українців. На Чернігівщині, яка була частиною Гетьманської України, на основі орнаментики місцевого тканого рушника, з'явився відомий, поширений по всій Східній Україні так званий крелевецький рушник. В середині XIX ст. він набуває такої художньої досконалості, що завойовує собі славу як на місцевих річних ярмарках, так і по всій Україні та за її межами. Так, у 1936 р. на міжнародній виставці в Парижі крелевецький рушник виборов золоту медаль. З тих пір його експонують у Франції, Німеччині, Японії, Австралії, США, Канаді, він прикрашає королівські палаци багатьох європейських держав [3,5,8,9].

Виготовлення рушника пройшло довгий шлях від звичайного шматка полотна до високохудожнього твору. У ньому відбилася індивідуальна та колективна творчість нашого народу. Понад 100 технік вишивки і понад 20 технік ткацтва використовують народні майстри при виготовленні рушника.

У давнину рушник використовувався як неодмінний атрибут різноманітних обрядів. Важливі події в житті народу ніколи не обходились без рушників. Мабуть, у всьому декоративному мистецтві немає іншого такого предмета, який би концентрував у собі стільки різноманітних символічних значень. У вишивці рушників знайшли відображення орнаменти, пов'язані з образами добра, краси, захисту від усього злого й недоброго.

У сучасному житті він не втратив свого значення. Й зараз ним прикрашають інтер'єри помешкань, вівтарі та ікони в церквах.

Отже, в залежності від призначення, рушники утворюють два класи – функціональний та обрядовий, які, в свою чергу, складаються із декількох груп. Клас функціональних рушників налічує дві групи: побутово-ужиткову та декоративно-інтер'єрну (рис. 1). Клас обрядових рушників складається із таких груп: для родин, хрестин, весілля, ритуалів, рушники іншого призначення та рушники комбінованої групи.

Семантика вишитих рушників полягає у тому, що шматок домотканого полотна певного розміру, оздоблений вишивкою, виконує обрядово-ритуальну, естетичну та утилітарну функції. При цьому розмір та форма рушника, а також мотиви орнаменту завжди є традиційними. Основною ознакою приналежності рушника до тієї чи іншої типологічної групи виступає топографія нанесення орнаменту.

Якщо обрядовий рушник оздоблюється лише по краях, то на рушниках побутового вжитку вишивається усе полотно [3,4].

Функціональне призначення рушника полягає у його безпосередньому використанні у побуті людини. Так, для витирання обличчя і рук використовували у побуті рушник, що носив назву «утиральник», для посуду і стола – «стирок».

Утиральник (утирало, утирач) – це рушник для утирання обличчя та рук. В основі його назви слово-дія – «утирати, витирати».

Утиральник призначався для витирання рук і обличчя при вмиванні вранці і ввечері. Такі рушники були присутні обов'язково в кожному будинку. Вишивалися утиральники за своїми, особливими правилами, і користуватися ними також треба було за певними правилами: вранці утирались нижнім (лівим) кінцем рушника, ввечері – верхнім (правим). Основним візерунком у вишивці утиральника були солярні символи – свастика, пізніше – ромби. Нижній край вишивався від широкої до вузької смуги, верхній – навпаки. Таким чином, візерунок символізував схід і захід сонця. Вважалося, що умивання з використанням рушника-утиральника вранці захищає і надає сили для денної праці, увечері – знімає втому. Існує також приказка «утерлись і далі живемо», що зберігає в собі відгомони цієї обрядової семантики.

Такий рушник був ще й символом гостинності і доброзичливості. Перед тим, як просити гостя до столу, господиня вішала йому на плече чистий "утирач" й лила на руки воду з кухлика [9].

Стирок (стирач) – невідбілений рушник, що слугував для витирання столу і посуду. В основі його назви слово-дія – «стерти, стирати».

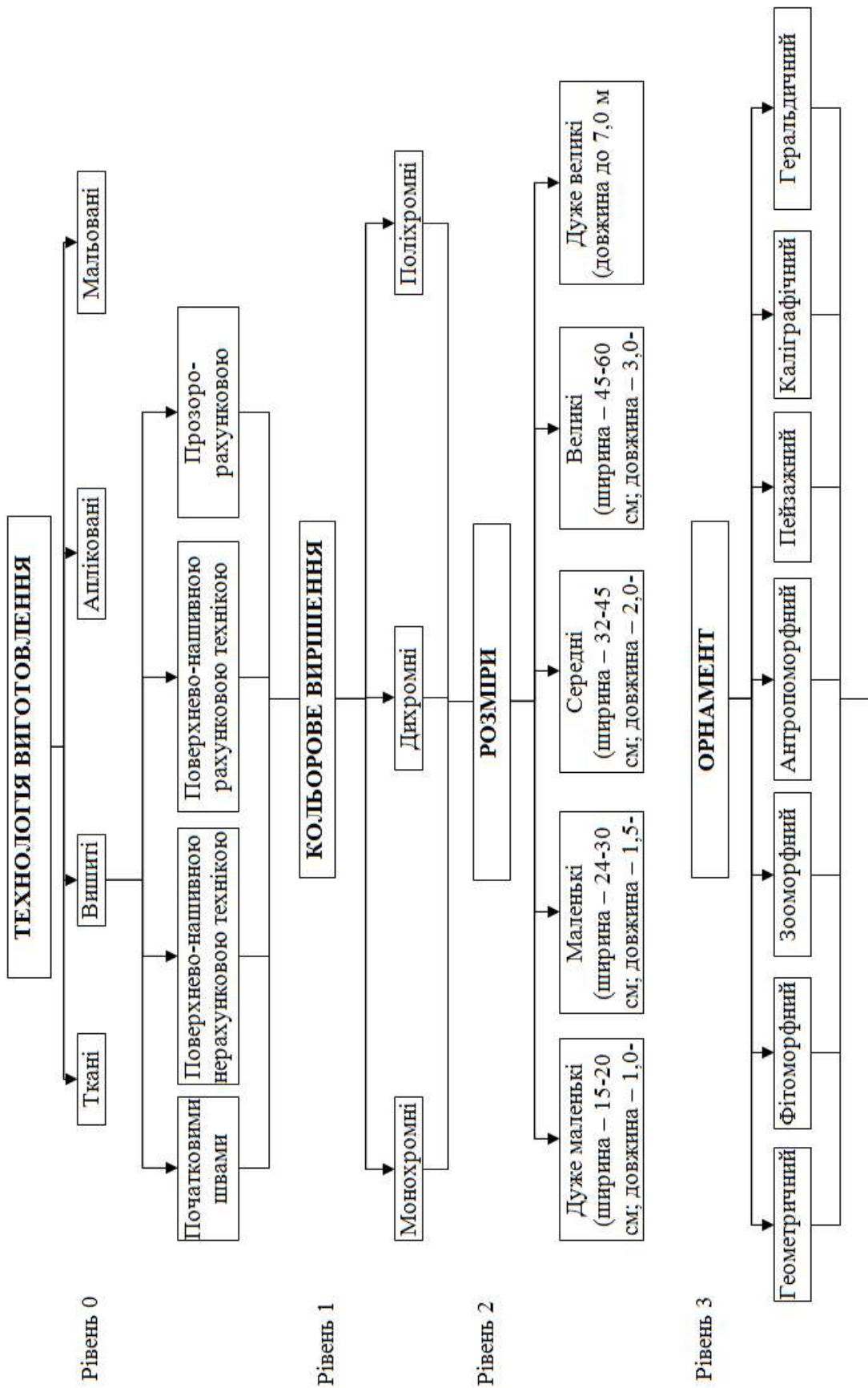
«Утиральник» та «стирок» подекуди оздоблювали вузькою смугою орнаменту по краях виробу, від обрядових такі рушники відрізнялись формою та розмірами.

Представниками декоративно-інтер'єрної групи є такі рушники: портретний, картинний, кілковий, настінний, що виконували в основному декоративну функцію.

Портретним називали рушник, яким прикрашали портрети, фотокартки, **картинним рушником** оздоблювали картини.

Кілковий рушник ("Рушник на кілочку – хата у віночку") – декоративний рушник, який вішали, розіп'ятим на кілок, забитий над дзеркалом.

Настінний рушник – давній український звичай. Не було, здається, в Україні жодної оселі, якої не прикрашали б рушниками. Хоч би як судилося їм убого жити, а все ж естетична принада повсякчас знаходила місце в помешканнях – хай то була



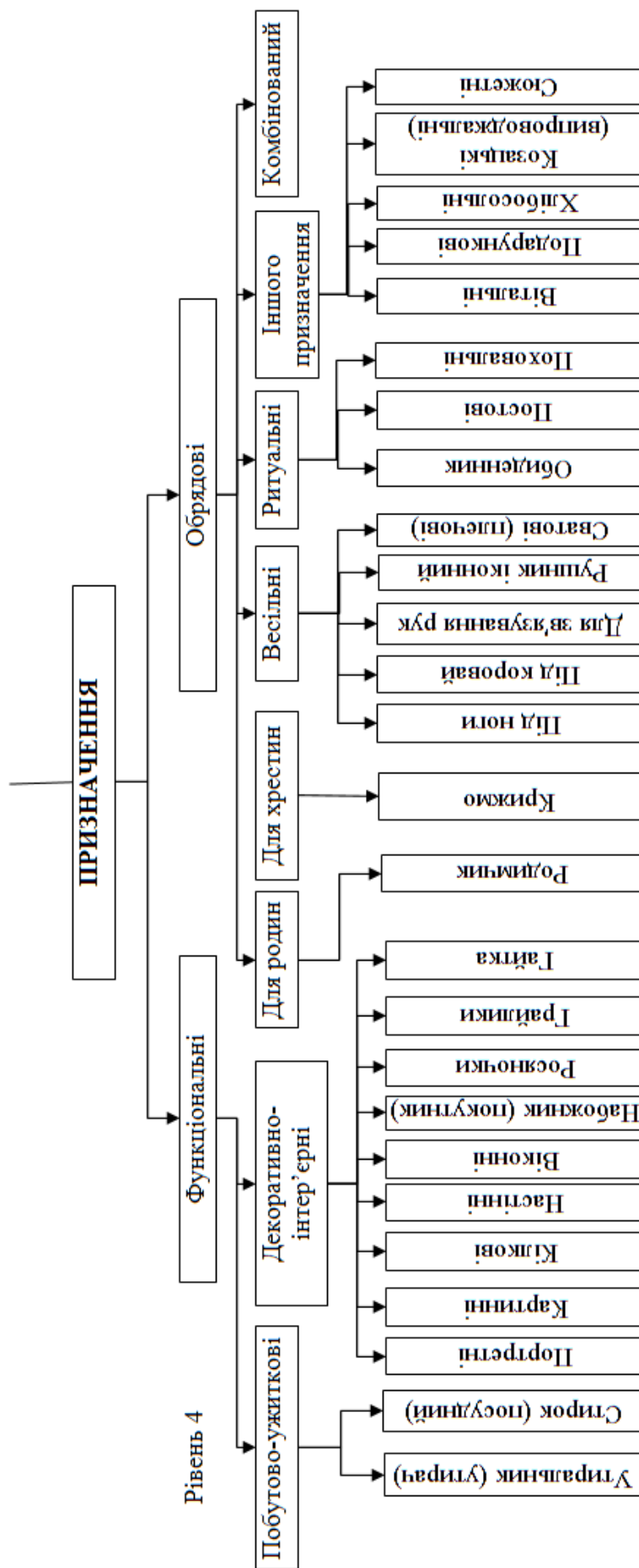


Рис. 1. Систематизація основних класифікаційних ознак українського рушника

одинок хатина вдови чи затісна багатодітна оселя, приземкувата мазанка на півдні України або курна хата поміщика – всюди палахкотіли багатством кольорів рушники. Хата без рушників, казали в народі, що родина без дітей. Рушник з давніх-давен символізував не тільки естетичні смаки, він був своєрідною візиткою, а якщо точніше – обличчям оселі, відтак і господині. За тим, скільки і які були рушники, створювалося враження про жінку, її дочок. Ніщо, здається, так предметно й точно не характеризувало жіночу вправність, майстерність, зрештою охайність і працьовитість, ніж ті вимережані витвори. Вони завжди були на людях, розкривалися мистецьким багатством, оцінювалися справжніми пошанувачами.

Покутник (божник, біжник) – рушник який вішали на покуття (покут, покуть) над образами, що стояли, як правило, на божниці. Такі рушники рясно прикрашалися рослинним орнаментом, по всім краям обшивались мереживом. Найчастіше зображенням слугували побажання, які просили у Бога. Такі рушники – довгі (від 3 до 6 метрів) і достатньо вузькі (до 35 см) – ткалися ремізно-підніжковою та килимовою техніками. Розміщення орнаменту на рушниках-“божниках” підпорядковане конкретному художньому канону, який передбачає поперечний ритмічний уклад смуг по всій площині виробу. Смуги, утворені з геометризованих елементів, укладалися у ряди. Їх могло бути від трьох до дев’яти. Кожен з цих рядів утворений з геометризованих квітів, іноді зі складних геометричних елементів, першооснову яких важко розпізнати. Рушники завжди висіли на покуті, святому місці, де збирається вся родина на трапезу, освячуючи її молитвою. По суті, вони виконували роль тих-таки святих образів. Із запровадженням християнства вони не зникли, а почали співіснувати разом із іконами, слугуючи для них прикрасою.

Росяночки – рушник для дівчаток, вишивали на них цвіт яблуні та вишні, нижче ромашки й незабудки, а між ними дрібненькі листочки барвінку і вишеньки.

Грайлики – рушник для хлопчиків. Вишиті по середині чорнобривці, з боку волошки та синій барвінок, а між ними листячко дуба, листя любистку й вусики хмелю схожі на виноградні.

Гайтка – рушник для примотування і носіння на собі дитини. Він застосовувався у випадках, коли треба було працювати на полі, або сходити в гості, в інших справах. Ця мудра, актуальна річ існує і на сьогодні. Вона дійшла до наших часів майже незмінною, її сучасна назва – «слінг» або «слінг-шарф».

Родимчик – рушник з найтоншого лляного білого полотна, у який замотували немовля при народженні. В основі його назви слово-дія – «родити, народжувати».

Крижмо – рушник, який використовується у обряді хрестин. Назва походить від старослов’янської мови («криж» – «хрест»). На ньому вишивалися побажання здоров’я, щастя, багатства (колосся, виноград, жолуді, птиці).

На рушнику, вишитому світлими, веселими кольорами, без жодного чорного стібка, несли дитину до хрещення. Хрещена мати готувала його задалегідь, а загортаючи в нього немовля, примовляла «красну дорогу» новонародженому, щоб життєвий шлях був такий же світлий і добрий, як той рушник. Цього рушника не можна було нікому передаровувати. Вважалося, що через «те» зломиться дорога життя.

Отці Церкви у своїх писаннях і богослужбових текстах іменують крижмо як одяг блискучою ризою, ризою царською, одягом нетління. Облачення в «ризу світло» після Хрещення знаменує, насамперед, повернення людини до цілісності і невинності, якими вона володіла в раю, відновлення його істинної природи, замутненої і спотвореної гріхом. Під час Хрещення крижмо наділяється Божою благодаттю і повинно зберігатися в будинку у батьків хрещеного або у самого хрещеного, якщо він доросла людина.

У першій половині ХХ століття рушник (за часів брутального атеїзму), «крижмо» – замінено на чисте біле полотно, якого має бути непарна кількість метрів. З того полотна цій дитині шили сорочечки чи платтячка.

Рушник весільний під ноги – найголовніший на весіллі, оскільки він символізує подальше життя нареченого і нареченої. На цьому рушнику не дозволяється зображувати пару птахів (символ молодих), побажання (На щастя!), квіти, кільця тощо. Вважається, що стаючи на такий рушник молодята, затопчуть все, що могло бути гарного в їхньому житті. Найоптимальніший варіант вишивки – це геометричний візерунок або рослинний орнамент (грона винограду – це символи сім'ї, достатку, благополуччя; грона калини, жолуді, дубове листя). Це обмеження стосується тих випадків, коли у весільній церемонії молоді стають ногами на рушник. Проте, якщо вони стають на рушник коліньми, вишивка птахів, квітів дозволяється.

Весільний рушник під коровай – на цьому рушнику вишивають пару птахів, що цілуються дзьобиками, побажання, дерева роду і море квітів, щоб життя молодят було успішним, щасливим, радісним та квітучим. Крім інших візерунків з середини ХХ ст. вишивають і весільні кільця, але кожне з них не повинно бути замкнутим.

Весільний рушник для зав'язування рук – використовувався під час вінчання. Молодим зв'язували руки, бажаючи їм тим самим взаєморозуміння, щасливого і довгого подружнього шляху. Такий рушник може бути чисто білим (вишивка білим по білому), щоб життя було безхмарним, або вишитий тільки червоними нитками – на радість.

Іконний рушник – для благословення молодят. При чому орнаменти рушників для ікон відрізняються для нареченого і нареченої. Спільним елементом для обох рушників є виноградне листя з гронами, що символізують достаток у домі. Крім спільних елементів, на "чоловічому" рушнику вишивають дубове листя та жолуді, що є символами чоловічої сили, а на "жіночому" – калину, символ жіночого начала, продовження роду, та лілії – символ любові і краси.

Плечовий (сватовий) – рушник, який використовували для пов'язування сватів. Усі елементи рушника вишивались тільки червоними нитками, обов'язково із зображенням птахів (півень, павичі або голуби), листя дуба, жолуді, виноград – як символ багатства.

Обиденник – рушник, який ткали, або вишивали за одну ніч – від заходу до сходу Сонця. Їх виготовляли жінки з нагоди багатьох проблем в родині, сільській общині (хвороби, епідемії). Зазвичай, його робили в одній хаті, куди збиралось непарне число ткаць. За всю ніч вони не промовляли жодного слова, так як всі були сконцентровані на роботі та проблемі, яку подумки кожна жінка вирішувала і вкладала свою частку енергетики.

Поховальний (поминальний) – рушник для похорону, на якому зображувались ангели й хрести. Вони задіяні в обряді кілька разів на рік. У поминальні дні відчиняли вікно і один кінець вивішували надвір, а другий – в середину хати. На середній, не зашитій, частині ставили запалену свічку, воду та хліб. Так нащадки шанували своїх померлих предків, родичів, запрошуючи через рушник (дорогу) завітати до хати.

Подарунковий рушник. Для чоловіків на таких рушниках вишивали дубові листя, жолуді, колосся як побажання здоров'я, багатства, а для жінок – квіти, найчастіше рози, колосся, що символізують здоров'я, виноград – багатство.

Хлібосольний – рушник, з яким зустрічають і проводжають дорогих гостей, накривають святий хліб на столі, паску і крашанки, які на Паску несуть святити до церкви, хлібну діжу після випікання паляниць. Такі рушники багато орнаментувались рослинним узором, обов'язково присутній напис «Хліб-сіль».

Козацький – рушник, який готували сину, проводжаючи його до армії. На рушнику вишивались коні, зброя тощо.

Сюжетний – рушник, на якому зображенням виступали будівлі, які-небудь сюжетні картини тощо.

Відповідно до призначення рушники розрізнялись за технікою виготовлення та вишивання. Кольори та орнамент рушників характерні регіональним особливостям, за

якими розрізняються «подільські», «поліські», «київські», «гуцульські», «галицькі», «буковинські» тощо.

Висновки. Проведена типологія українського рушника дає змогу ґрунтовно проаналізувати художні засади рушника як твору народного мистецтва: естетичну ознаку матеріалу, форму, оздоблення, орнаментику, колорит. Аналіз типологічних ознак рушників ще раз переконує, що народне мистецтво заслуговує на високе поцінування, вивчення та розуміння. Важливо, що кожний функціональний тип та підтип рушників тісно пов'язаний з художніми якостями. Чітко сформульовані сталі канонічні вимоги до традиційних українських рушників дали підстави для їх систематизації. Зокрема, запропоновано систематизацію українських рушників за структурними класифікаційними ознаками – технологією виготовлення, кольоровим вирішенням, розмірами, орнаментом, призначенням.

На основі детального аналізу орнаментальних мотивів та особливостей їх застосування можна стверджувати, що орнаментация українських народних рушників відбувалася за чіткою традиційною системою, пов'язаною з сакральною, символічною та естетичною функціями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова-Ситник Л.П. Подільська народна вишивка (етнологічний аспект) / Л.П. Булгакова-Ситник. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 338 с.
2. Білан М. С., Стельмашук Г. Г. Український стрій. – Львів: Фенікс, 2000. – С. 99.
3. Селівачов М.Р. Українська народна орнаментика XIX – XX ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія): Автореф. на здоб. наук. ступ. док. мистецтвознавства. – К., 1996. – С. 20.
4. Мельничук Ю. Духовне і матеріальне в українській вишивці / Ю. Мельничук // Ямгорів. Літературно-краєзнавчий і мистецький альманах. Числа 13-14. – С. 192.
5. Никорак О. Українська народна тканина XIX – XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / О. Никорак. – Львів, 2004. – 583 с.
6. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка / Т.В. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. – К.: Либідь, 2002. – 160 с.
7. Кара-Васильєва Т.В. Народна вишивка / Т.В. Кара-Васильєва. – К.: Либідь, 1996. – 99 с.
8. Захарчук-Чугай Р.В. Народні художні промисли УРСР: довідник / Р.В. Захарчук-Чугай. – К.: Наукова думка, 1986. – 136 с.: іл.
9. Волянчук Н.М. Художньо-стилістичні особливості вишивки на рушниках тернопільської області першої половини XX ст. / Ю. Мельничук // Теорія та історія мистецтва. – 2014. – № 7. – С. 192.
10. Орел Л. Українські рушники: Історико-культурологічне дослідження / Л. Орел. – К.: Кальварія, 2003. – 230 с.

*Мирослава Жаворонкова
(Вишніця, Україна)*

ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЕ ПИСЬМО БУКОВИНСЬКИХ РУШНИКІВ-ПЕРЕМОТ

Особистим внеском у дослідження стало те, що проаналізували Буковинських знаків-символів у рушниках-перемітках на основі реальної колекції відомого діяча мистецтва Шкрібляка М.М.

Ключові слова: Буковина, рушники, перемітка, символи.

A Personal contribution to the research was that analyzed the Bukovina signs and symbols in the towel-peredo on the basis of a real collection of well-known artists M.

Shkribliak.

Keywords: *Bukovina, towels, pereda, symbols.*

Мета даної роботи – визначити особливості знаково-символічного орнаментального письма буковинських рушників-переміток за допомогою колекції заслуженого діяча мистецтв України – Шкрібляка Миколи Миколайовича. Основні завдання роботи – простежити історію побутування українських наміток, регіональні особливості їх найменування; розкрити семантику кольорів буковинських рушників-переміток; охарактеризувати своєрідність знаків і символів, які були традиційними для території; визначити та розподілити побутування рушників-переміток за їхніми орнаментальними особливостями; виготовити власноруч міні-перемітки та порівняти їх із оригіналом; розшифрувати знаково-символічне орнаментальне письмо одного з рушників.

Проблема знаково-символічного орнаментального письма рушників-переміток в українській культурі ґрунтовно не досліджувалася. Деяких аспектів дослідження торкалися О.Олійник, Є. Антонова, Л. Бебешко, Ю. Мельничук, Л. Бебешко. Чим і зумовлена актуальність роботи.

У роботі виділено класифікацію рушників-переміток за основною орнаментальною композицією, створена таблиця за локальними особливостями орнаментики таких виробів, порівняльна таблиця між оригінальними перемітками та виготовленою міні-наміткою, а також інтерв'ю з дослідником та власником великої колекції таких рушників Шкрібляком М. М.

Як висновок, зауважимо, що в орнаменті буковинських наміток переважав білий колір, що є, на наш погляд, домінантою порівняно з іншими етнічними територіями. Також спостерігаємо велику перевагу геометричного та рослинного орнаменту над зооморфним чи антропоморфним мотивом. Слід зазначити, що рушники-перемітки перестали виготовлятися від початку Другої світової війни. В ході роботи була спроба створити відповідник до цих рушників, який засвідчив їхню феноменальність. Перемітки виконувались технікою бурунчукового ткацтва, що теоретично сучасна людина повторити може, а практично – ні. Тому на часі постає проблема збереження та відтворення композицій рушників-переміток, вивчення орнаментальних тенденцій та призначення [11, 10].

Одним із культурних надбань українців є вишитий рушник. У ньому народ відтворював свої сподівання на краще майбутнє, передавав усю глибину своїх почуттів. Саме тому є вишивки сумні й веселі, радісні і замріяні. Глянеш на рушник – душа радіє та підноситься, а інколи – стискається від суму та печалі. Це все підтверджує, що народне шитво злито воедино з життєдіяльністю людини, визначає її світорозуміння, відтворює традиції та звичаї, всю систему духовних та естетичних цінностей.

Протягом століть українські рушники зберігали свою етнічну самобутність та цілісність. На них відображені праобрази і трипільської культури, і побуту скіфів, і старослов'янське мистецтво; вони пов'язані з народними віруваннями, фольклором українців. У їх узорах зберігаються прадавні магичні знаки, образ дерева життя, символ червоного кольору, священні язичницькі зображення, сповнені глибокої архаїки. Тому наші далекі пращури вважали, що рушники мають велике оберогове та заклинальне значення. Їх ділили відповідно до застосування. Так, рушник для прикрашання оселі називався кілковим, бо вішали його над вікном на спеціально вбитий кілочок. Його давала мати, коли виряджала сина в дорогу, на ньому підносили хліб-сіль гостям. Рушник для прикрашання ікон дістав назву “покутний”, “божник”. Крім цього, відомі ще рушники пасхальні, спасівки, обруси (скатертини), стирки, намітки, які мали свою специфіку в орнаменталістиці та колористичному вирішенні. Орнаментальна різноманітність рушників зумовлює широке застосування їх в обрядовості та народній магії.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім вивченням знакової символіки орнаментального письма буковинських рушників-переміток.

Джерелом дослідження стала колекція таких рушників відомого діяча культури, голови Чернівецького обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України Шкрібляка Миколи Миколайовича.

Проблема знаково-символічного письма рушників-переміток в українській культурі ґрунтовно не досліджувалася. Монографій з поданого питання практично не існує. Деяких аспектів дослідження торкалися О.Олійник, Є. Антонова, Л. Бебешко, К. Качур, Ю. Мельничук.

На Буковині проблему переміток досліджує Шкрібляк М.М., у колекції якого налічується понад 100 рушників, що неодноразово експонуються У Чернівецькому обласному краєзнавчому музеї, в учбово-методичному центрі культури Буковини і послуговували нам джерелом дослідження знаково-символічного орнаментального письма [6,10-12].

Буковинці, талановиті від Бога, донині дивують світ своїми вишитими, витканими, наче вирізьбленими чи виписаними візерунками на рушниках. Край митців настільки різноманітний у розвої народної культури, як і багатонаціональний за своїм населенням. Беззаперечний сучасний ренесанс народного мистецтва. Тому й не дивно, що перемітка як феномен матеріальної культури відроджується сьогодні із забуття, адже нове – це добре забуте старе. А що ж воно, старе... Екологічно чисте, космологічно виважене, таємничо закодоване у знаках і символах. Ці знаки та символи варто знати, адже вони прямо пов'язані з нашим життям, віруванням, традиціями та звичаями.

Як свідчать дослідження матеріальної культури, рушники виготовлялися з природних матеріалів рослинного походження, таких як льон, коноплі, а з середини ХІХ ст. до них додалась бавовна. Подібні тканини називались полотном. Поодинокі для вироблення наміток використовувались і тканини з сировини тваринного походження (сукно, шовк) або ж змішаного типу (рослинно-тваринного походження).

До початку ХХ ст. полотно виготовлялося переважно в домашніх умовах на ручних, з ХІХ ст. – на механізованих ткацьких верстатах. З розвитком мануфактурного та фабричного виробництва тканих матеріалів для виготовлення рушників уживалися і фабричні тканини.

Буковинці, як і загалом усі українці, акумулювали в надрах традиційної духовної і матеріальної культури великий масив інформації у тканих і вишитих рушниках-перемітках. Орнаменти, символи, знаки, нанесені на рушники, передають інформацію про планетарну та космічну генезу, про форми життя. Ці полотняні криптограми, які зберегли і донесли до нас жінки як хранительки традицій, містять коди, ключі до розуміння життя. Тому в рушниках-намітках так багато вишитих сюжетів, кольорів.

Умовно рушники-перемітки можна поділити за колористичним вирішенням: одноколірні (оздоблені нитками одного кольору на полотні такого ж кольору), двоколірні та багатоколірні. У науковій класифікації існують назви монохромні, дихромні та поліхромні намітки [8,10,4].

Зробимо короткий огляд колірних тенденцій.

Білий – це колір сили, адже він містить усі кольори. Поширений вислів – “білий світ”. Білі вишивки розраховані не на чуттєві враження, а скоріше для розуму, роздумів, для духовних потреб. Вони сприймаються вищими духовними центрами (чакрами) людини. Білий колір випромінює силу, енергію. Тому в білому житлі, в білому одязі людина швидко відпочиває, відновлює сили. В основному, саме жінки дітородного віку носили білі намітки. Літні – сірі, жовті й брунатні, чорні – якщо були в жалобі.

Біла перемітка, вишита або виткана, є характерною для Буковини, надзвичайно цінним надбанням матеріальної та духовної культури цієї етнічної території. Крім того,

вона є найпоширенішою у зв'язку з вірою у магічність білого.

Чорний колір, як антипод білого, навпаки – вбирає в себе енергію, інформацію. Старші люди, котрі є хранителями мудрості, носили чорно-колірні вишивки, тобто утримували в собі інформацію. Через те чорний колір не заслуговує лише характеристики як колір смерті. Чорний – це також колір землі, багатства, колір урочистості.

Найпоширенішу групу становлять рушники-перемітки, вишиті виключно червоними нитками. Таке вишиття характерне для Полтавщини, Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини, Полісся. Червоний колір, як найбагатший, найкрасивіший притаманний для всіх народів світу.

Червоний колір, так як і білий, є сильним, найбільш активним, порівняно з іншими кольорами. Він випромінює енергію і через те використовується переважно у весільних рушниках.

Поєднання червоного, чорного і жовтого кольорів також було поширеним на Правобережній Україні та на Буковині зокрема. Жовтий колір символізує Божественну мудрість – якість, яка набувається людиною протягом усього життя. Мудрість – це гармонійне поєднання Знання, Волі і Любові. Правильне поєднання кольорів у рушниках мало неабияке значення для наших предків. Саме таким чином вони намагалися відобразити свої почуття та передати певний код нації.

Зробивши короткий огляд колористичних тенденцій та матеріалів для виготовлення, постає питання, в чому ж особливість рушників-переміток, окрім того, що вони виготовлялись із тонкого полотна?

Важко не звернути увагу на те, як чітко видно орнамент, кожену деталь, що виступає над поверхнею рушника. Ще більше вражають буковинські перемітки, котрі в основному були білого кольору. Фактично, тут композиція ткалась білим по білому. Вона створювалася технікою бурунчукового ткацтва (петельчатих тканин), особливість якої полягає саме в цьому. На жаль, сьогодні не виготовляють рушники-перемітки, бо теоретично сучасна людина відтворити їх може, а практично – ні.

Рушники-перемітки виготовляли з майстерно фабрично зроблених найдорожчих та найтонших ниток. Нитки були двох типів: білева або більцева нитка (більця) та лляна. Тому контраст двох кольорів утворював делікатну орнаментацию. Білий орнамент чіткіше виділявся на жовтуватому фоні. Рідше бувало, що лляна нитка також доповнювала бавовняну нитку в елементах орнаменту, і тоді він виглядав навіть об'ємно.

Потрібно було мати неабиякий хист до самої техніки виконання. На всіх перемітках рівний край з обох боків. Нитка затягувалася рівно, щоб полотно не виглядало горобиками та було цінним [15,1].

Дуже важливо було правильно розрахувати все композиційно. Починалася перемітка, як правило, із нижньої частини орнаментальною смугою, яка вказувала на світ землі, його основу. Елементи візерунку “корінчики” частково символізують підземний світ, а далі простягалась центральна композиція – Дерево Життя, від якої відходили інші знаки-символи.

Знаково-символічне орнаментальне письмо буковинських переміток – це невмирущий код народу, складений у неповторні візерунки; мудрі письмена, що творилися нашими предками протягом багатьох віків. Крім того, це мова, яка є живою, манить своєю вишуканістю, феноменальністю. Це своєрідні листи-заповіти мудрих попередників, втілені в знаки-символи, образи-обереги.

Біла буковинська перемітка – яскравий зразок коду високої духовності нашого народу. Декорування таких рушників є надзвичайно багатим.

За локальними особливостями буковинські рушники-перемітки умовно можна поділити на 4 етнографічні зони (див. додаток М) та охарактеризувати специфіку кожної:

1. Буковинське Покуття поділене на Верхнє і Нижнє.

Верхнє включає села Кіцманського району, які прилягають ближче до Прута, ближні села до Чернівців, околиці Садгора, Жучка.

Проста смугаста геометрична композиція (ромбічні візерунки, ламані лінії і квадратикова композиція сітки, рапортний повтор), велика розлога (Дерево Життя) майже не зустрічається. Розташована лише на краях перемітки. Колір полотна – білий та жовтуватий (чергується), рідше чисто білий. Повторюються смуга за смугою, зберігається симетрія. На невеликих полях (18-20 см) зустрічається вишивка бісером або ниткою, це, як правило, квіткові композиції. Вони нагадують гілочки з квіточками, пуп'янками, листочками. Центральна частина переміток тут орнаментована не виразно. В центрі може бути виткане полоно, на якому зображені елементи, викані технікою ільчистого письма, коли полотно поділене на ромбічний візерунок. Воно тчеться на чотирьох підніжках і вимагає ретельного виконання, щоб не помилитись у їхньому переборі.

Нижнє включає села Новоселицького району, вплив молдовської традиції (с. Маршинці).

Тут перемітки делікатні, не сприймаються за своєю орнаментальною мовою на відстані, тому їх варто розглядати зблизька. Наявні більш складні геометричні композиції, аніж у зоні Верхнього Покуття: стилізоване зображення квітки, листочка, котре десь ближче до геометричної форми, але видно, що це рослинний орнамент. Це зумовлено впливом молдавської традиції. Рушники-перемітки виконувалися на білому полотні білими нитками, орнамент не об'ємний.

2. Буковинська Наддністрянщина включає села Заставнівського району, які через Дністер межують із Борщівським і Заліщицьким районами Тернопільської області, а також Хотинський район.

Ці рушники схожі більше на Подільські та на Покутські перемітки. Полотно дуже тонке, біле, виткане зазвичай простим полотняним ткацтвом. Переважають лінійні композиції з Деревом Життя та S-подібними мотивами, восьмикутною зорею. На кінцях такі перемітки можуть бути оздоблені кольоровими нитками (червоними, чорними, зеленими, синіми).

3. Для Буковинського Підгір'я характерні більш виразні орнаментальні мотиви. Нитка в таких виробках для петельчатого ткання використовується товстіша та м'якіша, тому візуально вони виглядають об'ємнішими. Якщо в нижній частині рушника можна побачити одні-два поперечні смуги, то далі це може бути величезна композиція до 80-90 см у вигляді Дерева Життя, яке сходиться з одного і другого боку перемітки.

Села Сторожинецького району, ближчі до Кіцманського:

На краях спостерігаємо багатий стрічковий, крапковий та геометричний орнамент, рідше антропоморфний. На середині рушника-перемітки – виключно проста смугаста композиція. Полотно з жовтуватим відтінком, нитка біла, деколи використовували шовкову. Краї подекуди оздоблювали тасьмою.

Порубіжжя: села між Верхнім Покуттям і селами Сторожинецького району, ближчих до Кіцманського району – села Сторожинецького і Кіцманського районів, околиця Чернівців.

У окремих районах Буковини відчутний вплив румунської традиції (Глибоччина, Герцаївщина). Зустрічаємо не тільки рослинні мотиви, але і цікаву стилізацію зооморфних, антропоморфних мотивів та символи, що перегукуються з буковинським килимовим ткацтвом. Яскрава композиція Дерева Життя, що простягається вздовж усього рушника і зображується у вигляді квітки (лілеї, троянди), винограду, гілочок. Наявні стрічкові орнаменти. На деяких екземплярах зображено корінчики, які частково уособлюють підземне життя. Тканина лляна, біла з темними відтінками. Нитка біла, орнамент виступає над основою.

Тут зустрічаємо смугастий геометричний орнамент (з'являються хрести) та композицію, що поєднує у собі ознаки Верхнього Покуття і Буковинського Підгір'я. Полотно з жовтуватим відтінком, нитка біла, орнамент подекуди об'ємний.

4. Буковинська Гуцульщина репрезентує поодинокі екземпляри рушників-переміток.

Зазначимо також, що стародавня буковинська намітка особливо тканина – на жовтавому тлі білі поперечні смужки. На кінцях – рослинний узір, обшитий з обох боків кораликами. Довжина її 3 м, ширина 42 см. Розчесане і впорядковане волосся закривали турецьким фезом (своєрідна шапочка). Закидали намітку на нього і прикріплювали шпильками над скронями. Правий кінець був довший, лівий – коротший. Правим підводили підборіддя, вели його понад голову і спускали з правого боку. Лівим кінцем також обводили підборіддя і спускали з лівого боку на спину.

У буковинських намітках (рушниках) основні частини орнаменту розташовували на кінцях, оскільки намітку вив'язували так, що її довге полотнище вільно стелилося на плечах. Жіночим убором була кибалка (жіночий головний убір у вигляді високої пов'язки на голові, з двома довгими кінцями, які спадали на спину), яка розвинулась із перев'язі, котрою об'язували волосся довкола голови. Це круги, виготовлені з ліщини, соломи і паперу, обмотані зверху полотном. Поверх кибалки накладали очіпок, який пов'язували наміткою або хусткою.

Намотане на кибалку волосся закривали очіпком, що виготовляли з білого шовку, парчі, бідніші селяни – з полотна, ситцю та ін. Відмінна форма очіпка – капори, невисокі шапочки, їх ззаду зав'язували стрічкою.

Буковинські жінки під намітку в якості формоутворюючих елементів для отримання бажаної висоти на зачіску накладали «тарілочку» («мисочку», «тарільчик»), «фес» («фис») або «коробочку».

Перемітка – архаїчний вид жіночого головного убору; прямокутне платове вбрання голови; лляна, зрідка конопляна або взагалі прозора (часом підкрохмалена) тканина завдовжки до 5 м і завширшки до 50 см. Вона була невід'ємним елементом традиційного вбрання буковинських жінок.

Досліджуючи знаково-символічне орнаментальне письмо рушників-переміток на Буковині, ми можемо зробити певні висновки.

Саме стародавність цих знань і є найвищою цінністю сьогодні для нас, нащадків. Це є той таємничий код, який ми маємо прочитати, щоб відчути себе спадкоємцями великого і мудрого народу, щоб вийти на шлях правильного життя.

Особистим внеском у дослідження стало те, що ми проаналізували систему знаків-символів у рушниках-перемітках на основі реальної колекції відомого діяча мистецтв Шкрібляка М.М., взяли у нього інтерв'ю, створили умовну класифікацію буковинських рушників-переміток за їхніми орнаментальними композиціями та визначили характерні їх особливості, а також мали можливість виготовити мініатюри наміток, на основі яких створили порівняльну таблицю.

Отже, буковинський рушник-перемітка своїми художніми особливостями формувалася на основі певної традиції у тісному взаємозв'язку із обереговою та знаковою функцією. На часі постає проблема збереження та відтворення композицій рушників-переміток, ґрунтовне вивчення їх орнаментальних тенденцій та призначення. Сьогодні намітка, яка століттями слугувала моделлю людського світосприйняття, світогляду, стала просто прикрасою домівок, та й то далеко не всіх.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова Є. І. *На весілля з рушниками (традиції і сучасність)* / Є.І. Антонова. – Донецьк : Донбас, 2011. – 144 с.
2. Бебешко Л. *Класифікація і призначення українських рушників* // *Рідна школа*. – 2000. – № 10. – С. 25-29.
3. Гурська А. *Мова та граматики українського орнаменту: Навчально-методичний посібник*. – К.: *Альтернативи*, 2003. – 144 с.

4. Качур Катерина. *Викидайте обручки – одягайте намітки* // www.rukotvory.com.ua
5. Кожелянко Я. І. *Буковинський традиційний одяг*. – Саскатун, 1994. – 260с.
6. Кононенко П. *Українознавство*. – К., 1994 – 750 с.
7. Косміна О. Ю. *Традиційне вбрання українців*. – К. : Балтія-Друк, 2008. – Т. 1 : Лісостеп; Степ. – 2008. – 160 с.

*Микола Шкрібляк
(Чернівці, Україна)*

ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЕ ПИСЬМО ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ БУКОВИНСЬКИХ РУШНИКІВ-ПЕРЕМІТОК

Проблема знаково-символічного орнаментального письма та художньо-стилістичних особливостей рушників-переміток в українській культурі ґрунтовно не досліджувалася. Деяких аспектів цієї теми торкалися О. Олійник, Є. Антонова, Л. Бебешко, К. Качур, Ю. Мельничук та інші [11; 1; 2; 5; 10]. Тому досі актуальним залишається вивчення орнаментальної мови та художніх прийомів на цих унікальних архаїчних виробах одягового призначення, які були невід'ємним елементом та атрибутом традиційного вбрання українських заміжніх жінок по всій території України. Особливо нині, в час відродження та збереження українських традицій, ця проблема постає дуже гостро.

Мета даної роботи – визначити особливості знаково-символічного орнаментального письма та художньо-стилістичних принципів декорування буковинських рушників-переміток. Основні завдання – простежити історію побутування українських наміток (переміток), регіональні особливості їх найменування; розкрити семантику кольорів таких виробів на Буковині; охарактеризувати своєрідність знаків і символів на них, традиційних для цієї території; визначити та розподілити побутування буковинських рушників-переміток за їхніми орнаментальними особливостями.

Відомо, що намітка (рушник-перемітка) чи покрівець були оберегом для жінки, супроводжували її протягом всього життя: від заміжжя – до смерті.

Перемітка – прямокутне платове вбрання голови; лляна, зрідка конопляна або прозора (часом підкромалена) тканина завдовжки до 5 м і завширшки до 50 см. Вона була невід'ємним елементом традиційного вбрання українських заміжніх жінок. Інші назви – , намітець, серпанок, рантух, склендячка, покрівець [9, 10]. Саме широка розповсюдженість такого головного убору по всій території України та за її межами зумовила таку різноманітність у назвах, художніх ознаках та в розмаїтті поєднання орнаментальних мотивів. Вражає також система знаків-символів, яка є своєрідним кодовим письмом для нас.

Такий рушник-покрівець українки використовували протягом усього життя.

До прикладу, намітка у весільному ритуалі відігравала особливо значну роль. Вона була «юридичним символом», запорукою багатьох весільних зобов'язань. Основна роль намітки на весіллі полягала в обряді «Покривання молодої». Ця дія була присутня на всій етнічній Україні і утверджувала наречену в новому статусі заміжньої жінки.

У родинній обрядовості на перемітку, якою покривали матір на весіллі, баба-повитуха приймала новонароджену дівчинку. Такий рушник у родильній традиції виступав у ролі посередника між світами, що в народній уяві мало сприяти народженню. Він був одночасно подарунком і платою за послуги тим, хто сприяв продовженню роду.

У поховальній обрядовості, щоб звістити, що в хаті хтось помер, зовні на вікні

вішали білу перемітку. Для померлих вона служила дорогою з потойбічного у земний світ.

У народній магії на Зеленому (Русальному) тижні жінки вивішували намітки на дерева в подарунок русалкам, як задобрення, адже вважалось, що вони могли впливати на родючість поля.

Перемітка – давній елемент українського традиційного одягу. Ще в княжу добу жінки обмотували голову видозміненими рушниками (обррусами, які сьогодні відомі як скатертини), схожими на перемітку. Однак намітка як головний убір, широко починає побутовувати лише з XV-XVI століття.

У писемних джерелах термін «намітка» згадується під 1565 роком у Львівській міській книзі, а також у «Актовій книзі житомирського міського уряду XVI ст.». У Лохвицькій ратушній книзі другої половини XVII ст. з'являються терміни «наметка» і «переметка». Але найпоширенішою назвою цього головного убору на той час була «серпанок». Намітка і серпанок відрізнялися матеріалом. Намітка виготовлялася із звичайного полотна, серпанок – із дуже тонкого [6,10-12].

У XIX столітті вона була відома по всій території України. У цей час її ткали у домашніх умовах із найкращих сортів льону та тонкою, як марля.

У XIX – поч. XX століття на Київщині та Черкащині у спадок від бабусі отримували прозорі зеленуваті або сизуваті намітки із шовку-сирцю, але виготовляти їх уже не вміли.

На початок XX століття по всій території України, окрім центрів на Рівненщині, вже не ткали тонких лляних переміток. Вони залишилися виключно полотняні.

Наприкінці XIX – на початку XX століття намітки ще побутовували у селянок Полісся, Буковини та Західного Поділля, а також Білорусії, у росіянок Брянської та Смоленської губерній [12].

На початку XX століття вони майже повністю вийшли з ужитку на Східній Україні. У передвоєнні роки перемітки ще носили в західних областях, а в Карпатах і на Волині їх використовували й до другої половини XX століття. Виняток становлять ткацькі осередки Рівненської області, зокрема село Крупове Дубровицького району, де виготовляють прозоре серпанкове полотно ще й у наші дні. В західноукраїнських областях навіть у повоєнні роки намітки ткали з таких ниток і таким способом, як звичайне полотно. Ще й тепер там можна зустріти намітки в скринях старих жінок.

Кожен регіон мав свою назву перемітки: на Волині – «плат», на Поліссі – «завивало», на Лемківщині – «рубок», на Буковині – «рушник»; на Волинському Поліссі – «намітець»; на Гуцульщині, сході Закарпаття, заході Буковини, півдні Західного Поділля – «перемітка»; Буковині та Східному Поділлі – «франтух»; на Західному Поліссі – «серпанок», на Чернігівському Поліссі – «зав'язка»; на Східному Поділлі – «нафрама» [10; 1]. Широка розповсюдженість рушників-переміток в XIX столітті по всій території України зумовила таку різноманітність у її назвах.

Нині намітки є частинами музейних колекцій, крамом на антикварних ярмарках, елементом одягу фольклорних колективів. Підвищується інтерес до них у сучасних заміжніх жінок, які хочуть зберігати елементи та одягатися традиційно в стилі етно. Майстер-класи з давніх способів вив'язування проводять у Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара», Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського у Коломиї, Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, Чернівецькому обласному художньому музеї.

Буковинці, талановиті від Бога, донині дивують світ своїми вишитими, витканими, наче вирізьбленими чи виписаними, візерунками на рушниках. Край митців настільки різноманітний у розвої народної культури, як і багатонаціональний за своїм населенням. Беззаперечний сучасний ренесанс народного мистецтва. Тому й не дивно, що перемітка як феномен традиційної культури відроджується сьогодні із забуття, як екологічно чисте, космологічно виважене, таємничо закодоване у знаках і символах.

Саме ці знаки-символи варто знати, адже вони прямо пов'язані з нашим життям, віруванням, традиціями та звичаями.

Як свідчать дослідження матеріальної культури, рушники виготовлялися з природних матеріалів рослинного походження, таких як льон, коноплі, а з середини ХІХ ст. до них додалась бавовна. Подібні тканини називалися полотном. Поодинокі для вироблення наміток використовувались і тканини з сировини тваринного походження (сукно, шовк) або ж змішаного типу (рослинно-тваринного походження).

До початку ХХ ст. полотно виготовлялося переважно в домашніх умовах на ручних, з ХІХ ст. – на механізованих ткацьких верстатах. З розвитком мануфактурного та фабричного виробництва тканих матеріалів для виготовлення рушників уживалися і фабричні тканини.

Буковинці, як і загалом усі українці, акумулювали в надрах традиційної духовної і матеріальної культури великий масив інформації, що втілювалося у їхніх виробках, зокрема у тканих і вишитих рушниках-перемітках. Орнаменти, власне, – знаки-символи, нанесені на рушники, передають інформацію про планетарну та космічну генезу, про форми життя. Ці полотняні криптограми, які зберегли і донесли до нас жінки як хранительки традицій, містять коди, ключі до розуміння життя. Тому в рушниках-намітках так багато складних і водночас зрозумілих сюжетів, несподіваних поєднань кольорів.

Умовно рушники-перемітки можна поділити насамперед за колористичним вирішенням: одноколірні (оздоблені нитками одного кольору на полотні такого ж кольору), двоколірні та багатколірні. У науковій класифікації існують назви - монохромні, дихромні та поліхромні намітки [7; 8; 4].

Зробимо короткий огляд колірних тенденцій.

Білий – це колір сили, адже він містить усі кольори. Поширений вислів – “білий світ”. Білі елементи візерунків розраховані не на чуттєві враження, а скоріше для розуму, роздумів, для духовних потреб. Вони сприймаються вищими духовними центрами (чакрами) людини. Білий колір випромінює силу, енергію. Тому в білому житлі, в білому одязі людина швидко відпочиває, відновлює сили. Найчастіше саме жінки дітородного віку носили білі намітки. Літні – сірі, жовті й брунатні, чорні – якщо були в жалобі.

Біла перемітка, виткана, деколи – вишита, є характерною для Буковини, надзвичайно цінним надбанням матеріальної та духовної культури цієї етнічної території. Крім того, вона є найпоширенішою у зв'язку з вірою у магічність білого.

Чорний колір, як антипод білого, навпаки – вбирає в себе енергію, інформацію. Старші люди, котрі є хранителями мудрості, носили чорно-колірні вишивки, тобто утримували в собі інформацію. Через те чорний колір не заслуговує лише характеристики як колір смерті. Чорний – це також колір землі, багатства, колір урочистості.

Найпоширенішу групу становлять рушники-перемітки, виткані чи вишиті виключно червоними нитками. Така традиція характерна для Полтавщини, Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини, Полісся. Червоний колір, як найбагатший, найкрасивіший, притаманний для всіх народів світу.

Червоний, як і білий, є сильним, найбільш активним, порівняно з іншими кольорами. Він випромінює енергію і через те використовується переважно у весільних рушниках.

Поєднання червоного, чорного і жовтого кольорів було поширеним на Правобережній Україні та на Буковині зокрема. Жовтий колір символізує Божественну мудрість – якість, яка набувається людиною протягом усього життя. Мудрість – це гармонійне поєднання Знання, Волі і Любові. Правильне поєднання кольорів у рушниках мало неабияке значення для наших предків. Саме таким чином вони намагалися відобразити свої почуття та передати певний код нації.

Зробивши короткий огляд колористичних тенденцій та матеріалів для виготовлення, постає питання: в чому ж особливість рушників-переміток, окрім того, що вони виготовлялись із найтоншого полотна?

Загалом важко не звернути увагу на те, як чітко видно орнамент, кожну деталь, що виступає над поверхнею рушника-покрівця. Особливо вражають буковинські перемітки, котрі переважно були білого кольору. Як правило, орнаментальна композиція тут ткалася білим по білому. Вона створювалася технікою бурунчукового ткацтва, схожою до техніки петельчатих тканин. Саме в цьому їхня особливість та унікальність. На жаль, сьогодні рушники-перемітки на Буковині не виготовляють, бо теоретично сучасна людина відтворити їх може, а практично – ні.

Колись буковинські рушники-перемітки виготовляли з майстерно фабрично зроблених найдорожчих та найтонших ниток. Нитки були двох типів: білева або більцева нитка (більця) та лляна. Тому контраст двох кольорів утворював делікатну орнаментальну композицію. Таким чином білий орнамент чіткіше виділявся на жовтуватому фоні. Бувало, що лляна нитка в елементах орнаменту доповнювала бавовняну, тоді візерунок виглядав об'ємніше.

Потрібно було мати неабиякий хист до самої техніки виконання, аби на перемітці з обох боків вийшов рівний край. Тому нитка при поворотах човника затягувалася надзвичайно рівно, щоб полотно вийшло не тільки без горбиків, а й без кривизни по краях.

Важливо було правильно розрахувати й поле для композиції орнаменту. Узір на перемітці починався, як правило, із нижньої частини – горизонтальною смушкою з декількох контрастних ліній, які ритмічно повторювалися, або стрічковим орнаментом з одного чи двох знаків-символів, що уособлювали землю, як основу всього живого. Деякі елементи візерунку – корінчики, завитки, наче нагадували про існування підземного світу. Та основною була центральна композиція – нерідко у вигляді дерева життя, на якій розташовувалися найхарактерніші знаки-символи орнаменту не тільки для Буковини, а й для більшості етнографічних регіонів України.

Досліджуючи знаково-символічне орнаментальне письмо буковинських переміток, переконуємося, що це невмирущий код народу, складений у неповторні візерунки, мудрі письмена, які творилися нашими предками протягом багатьох віків. Крім того, це жива мова, яка манить своєю вишуканістю, феноменальністю, це – своєрідні листи-заповіді мудрих попередників, втілені в знаках-символах, образах-оберегах.

Біла буковинська перемітка ще й яскравий зразок коду високої духовності нашого народу. А художні принципи та прийоми її декорування надзвичайно гармонійні та неповторні.

За локальними особливостями буковинські рушники-перемітки умовно можна поділити за чотирма етнографічними зонами. Охарактеризуємо хоча б коротко кожну з них.

Буковинське Попруття, яке поділяється на Верхнє і Нижнє.

Верхнє включає села Кіцманського району, котрі прилягають ближче до Прута, Чернівці з околицями Садгора і Жучка. Тут на рушниках-перемітках характерно: проста стрічкова композиція з геометричними орнаментальними мотивами, які утворюють ромбічні візерунки, квадратикові композиції у вигляді сітки, узор з ламаних ліній. Усі ці смуги часто рапортно повторюються. Натомість композиція великого розлогого дерева життя майже не зустрічається. Колір полотна перемітки – білий та жовтуватий, чергується зі зміною ритмічних повторів орнаментальних стрічок, рідше – чисто білий. При повторенні узорчатих стрічок, обов'язково зберігається симетрія по відношенню до центральної (основної) орнаментальної смуги. На не широких полях (10-15см), витканих простою полотняною технікою, зустрічається вишивка бісером або білими чи кольоровими нитками. Це, як правило, квіткові

композиції – вазончики, дерева роду з гілочками та квітами, пуп'янками, листочками. Центральна частина таких переміток орнаментована не виразно. Зазвичай, це більша частина рушника-перемітки з ромбічним візерунком, який витканий технікою ільчистого письма, як кажуть на Буковині, – «ткання у вільче».

Нижнє Буковинське Попруття включає села Новоселицького району, де помітний вплив молдавської традиції.

Тут перемітки за своєю орнаментальною мовою виразніше сприймаються здалеку, хоча завдяки розмаїттю використання матеріалів – вкрапленню бісеру, леліток, ниток чорного, коричневого чи темно вишневого кольорів, їх варто розглядати зблизька. На таких виробках зустрічаються складніші геометричні композиції, а ніж у зоні Верхнього Попруття. Окрім стилізованого зображення квітів, листочків, які наближені до геометричної форми, звертають увагу мотиви орнаментів з прадавніх часів трипільської культури – ідеограми дощу, грому, вогню [3]. Таке орнаментальне оздоблення рушників-переміток тут також створювалося найчастіше на білому (бавовняному) полотні білими нитками, рідше – на лляному.

Буковинське Подністров'я включає села Заставнівського району, які через Дністер межують із Борщівським та Заліщицьким районами Тернопільської області, а також ближні села Хотинського району.

Рушники-перемітки, виткані на Заставнівщині, вражають своєю різноманітністю орнаменталії. У тих селах, які розташовані ближче до Городенківщини (Івано-Франківщина), ці головні убори виготовлялися як тонке біле полотно простого переплетення, кінці котрого акцентувала помірної ширини (10-15см) виткана орнаментальна стрічка на традиційному червоному, бордовому, рідше – бурячковому, тлі. Орнаментальна композиція з ромбів, трикутників, баранячих ріжок, виткана чорними нитками на такому фоні виглядала виразно, а всього декілька знаків-символів, що ритмічно повторювались, утворюючи цілісний візерунковий мотив, читалися промовисто. Такі рушники-перемітки були схожі на покутські з сіл Городенківщини, а за своїм композиційним і колористичним рішенням нагадували навіть гуцульські перемітки з гірських сіл Косівщини та Верховинщини. В інших селах Заставнівщини перемітки виготовлялися за технічними прийомами та принципами декорування так, як у наближчих селах Кіцманщини, Новоселиччини (вплив попрутської традиції), Заліщицького та Борщівського районів (вплив традиції західноподільської). Але, оскільки жіночий народний стрій Заставнівщини традиційно завжди вирізнявся багатством декору квіткового орнаменту, на тамтешніх перемітках рослинні елементи приваблювали багатобарв'ям та більшими формами. Такі перемітки на кінцях оздоблювали ще й кольоровими нитками – червоними, чорними, зеленими, синіми, оранжевими, застосовуючи прадавній декоративний обметувальний шов.

У селах Хотинщини, які ближче розташовані до Заставнівського району, перемітки, як головні жіночі убори, виготовлялися також різними техніками перебірного ткання, здебільшого біловою (бавовняною) ниткою, тому і переважав у них білий колір. А у селах, ближче розташованих до Новоселицького району, у перемітках не тільки для створення узорів, а й для піткання більше використовували нитки лляні. Це ж стосується і квіткових мотивів в орнаментах: у хотинських селах Подністров'я вони вишивалися різнокольоровим бісером, який витончено доповнював виткані стрічкові композиції, а у селах, ближчих до попрутської зони, на перемітках бачимо значно крупніші рослинні та орнітоморфні мотиви, відтворені нитками золотистого льону.

Для рушників-переміток Буковинського Підгір'я (Прикарпаття) характерні найбільш виразні орнаментальні мотиви порівняно з іншими етнографічними зонами Північної Буковини. У таких виробках нитка для ткання використовувалася товстіша та м'якша, тому й орнамент сприймався значно об'ємнішим, рельєфнішим, а завдяки рівномірному скрученню ниткам візерунок виглядав графічно. Цей ефект посилювався не

тільки великими формами листків, квітів, кучерів, пуп'янків, грон винограду, птахів, коней на «качалці», віконечок, барвінкових вінків, хвилястих ліній із завитками, «S» - подібних знаків, які сприймалися здалеку великими білосніжними бавовняними плямами на жовтому лляному тлі, а й косими та рівними лініями, які художньо поділяли один простий мотив. Це створювалося технікою килимового ткацтва з поступами, змінюючи щоразу межу нитку основи.

Найчастіше орнаментальна композиція на таких перемітках (з сіл Сторожинеччини, де переважає румунська традиція) починалася з одного чи двох поперечних в'юнків, а далі розлого і пишно будувалася з названих вище знаків-символів у формі дерева життя чи світового дерева, яке починалося двома закрученими завитками вгору, поєднаними між собою поперечною горизонтальною смужкою чи окремим мотивом орнаменту (зустрічаються й інші «початки» світу – ромби, трикутники, обернені вершиною вниз, кружечки тощо). Такі однакові композиції з двох боків перемітки займали майже дві третини полотна. Решту ткалі також щедро декорували двома-трьома поперечними смугами-вінками, які ритмічно повторювалися. Таким чином на Буковинському Підгір'ї створився протягом століть тип жіночого платового головного убору, який не просто вирізнявся суцільним тканим орнаментом, а й сприймався як єдине композиційне ціле.

А у селах підгірної зони Сторожинецького району, які знаходяться ближче до Кіцманщини, схожі орнаментальні мотиви стають меншими, дерево життя часто обрамлене двома бічними стрічковими композиціями з листків і квітів чи кучерів-завитків, які з'єднують поздовж обидва краї перемітки. Нерідко зустрічається й розташування стрічок-шеvronів з дрібними мотивами, Вони двічі, а то й тричі повторюються. Поміж них на гладкому лляному тлі, витканому простим переплетенням, деколи бачимо галузки квітів, букети (інколи навіть вишиті білими чи кольоровими нитками з делікатним доповненням бісеру, леліток). Це спільні ознаки з рушниками-перемітками Буковинського Попруття, однак відмінних рис між ними значно більше.

Подібних висновків доходимо й характеризуючи перемітки сіл Глибоччини, де компактно проживають українці, а поряд – румунські села. З тією лише особливістю, що на таких жіночих головних уборах рослинні орнаменти ще багатші завдяки поєднанню бісеру і м'яких кольорових ниток, а оздоблення кінців переміток – ніжне та ажурне, виконане плетінням за допомогою крючка.

Інколи перемітки Глибоччини декорували виключно простою смугастою композицією, де переважали геометричні елементи, які не часто, але гармонійно поєднувалися з дрібними орнітоморфними та антропоморфними мотивами. Лляне полотно з жовтуватим відтінком виглядало ще святковіше, коли деякі майстрині вдавалися до використання білих шовкових ниток – саме вони підкреслювали ритмічність мотивів орнаментів.

На Герцаївщині та в деяких селах Глибоччини, де побутує традиція румунська, зустрічаємо на рушниках-перемітках оригінальну стилізацію не тільки рослинних мотивів (лілей, троянд, винограду), а й самотутнє трактування зооморфних та антропоморфних форм.

Буковинська Гуцульщина (Путильський район та гірські села Вижниччини) представлена у музейних та приватних колекціях поодинокими екземплярами переміток. Їх тут перестали використовувати раніше, ніж в інших районах Чернівецьчини, до того ж гуцульські перемітки Буковини оздоблювалися досить скромно, зазвичай перебірними орнаментами з геометричними формами, які то вирізнялися у поперечних смугах, то зливалися з тлом полотна. Саме у цьому регіоні перемітки ткалі тільки у не бідних родинах, а замовляли – ще рідше.

Узагальнюючи зібрані та проаналізовані матеріали, зазначимо, що стародавню буковинську намітку ткалі переважно на жовтому лляному тлі з білими поперечними

орнаментальними смугами, у підгірній зоні стрічкові орнаменталії часто замінювала композиція дерева життя чи розлогого квіткового букета, нерідко в обрамленні з двох боків поздовжними стрічковими візерунками з квітів, завитків або окремих знаків-символів та орнітоморфних мотивів. Подекуди такі складні і водночас змістовно промовисті оберегові композиції підсилювалися використанням кольорових ниток, виділяючи контури форм орнаменту, доповнювалися вкрапленнями кольорового бісеру, золотих та срібних леліток, вив'язаних крючком ажурних країв, що нагадували мереживо. Загалом же найсуттєвішою особливістю буковинських рушників-переміток є багата знаково-символічна орнаментальна мова геометричних та рослинних (інколи – орнітоморфних, зооморфних, антропоморфних) мотивів. І ці прадавні виткані письмена, деколи – вишиті, зазвичай були відтворені білосніжними бавовняними нитками, наче наголошуючи на святій мудрості, закладеній у них багатьма поколіннями предків.

Важливо й те, що буковинські рушники-перемітки чітко підпорядковані та гармонійно узгоджені з усією художньо-образною системою народного строю. Орнамент на них і колорит, способи оздоблення та манера пов'язування завжди становили єдине ціле з рештою компонентів одягу. Не випадково на Буковині тканий орнамент з жіночих головних уборів наче переходить для декорування на інші одягові вироби – горбатки, обгортки, запаски, крайки, тайстри і навіть ткані «з плечиками» сорочки.

Готовим виробом – рушником-переміткою, який завжди виглядав ошатно та був досить вартісним, буковинські жінки покривали голову, але перед тим під намітку в якості формоутворюючих елементів для отримання бажаної висоти на зачіску накладали «тарілочку» («мисочку», «тарільчик»), «фес» («фис») або «коробочку».

Отже, буковинський рушник-перемітка своїми художніми особливостями формувався на основі певної традиції у тісному взаємозв'язку із обереговою та знаковою функцією. На часі постає проблема збереження та відтворення композицій рушників-переміток у сучасних виробках, ґрунтовне вивчення їх орнаментальних тенденцій та призначення. Бо сьогодні намітка, яка століттями слугувала моделлю людського світосприйняття, світогляду, стала просто прикрасою домівок, та й то далеко не всіх.

А стародавність знань, закладених у цьому унікальному витворі народного мистецтва, є найвищою цінністю для нас, нащадків. Адже це той таємничий код, який ми маємо прочитати, щоб відчути себе спадкоємцями великого і мудрого народу, щоб вийти на шлях правильного життя.

ЛІТЕРАТУРА

8. Антонова Є. І. *На весілля з рушниками (традиції і сучасність)* / Є. І. Антонова. – Донецьк : Донбас, 2011. – 144 с.
9. Бебешко Л. *Класифікація і призначення українських рушників* // *Рідна школа*. – 2000. – № 10. – С. 25-29.
10. Гурська А. С. *Мова та граматики українського орнаменту: Навчально-методичний посібник*. – К.: Альтернативи, 2003. – 144 с.: іл.
11. Захарчук-Чугай Р. В. *Українська народна вишивка: Західні області УРСР*. – К., 1988. – 191 с.
12. Качур Катерина. *Викидайте обручки – одягайте намітки* // www.rukotvory.com.ua
13. Кожелянко Я. І. *Буковинський традиційний одяг*. – Саскатун, 1994. – 260 с.
14. Косміна О. Ю. *Традиційне вбрання українців*. – К. : Балтія-Друк, 2008. – Т. 1 : Лісостеп; Степ. – 2008. – 160 с.
15. Кульчицька А. *Орнамент трипільської культури і українська вишивка ХХ ст.* - Львів, 1995. - 72 с.
16. Лозко Г. *Українське народознавство*. – Тернопіль: Мандрівець, 2011. – 215 с.
17. Мельничук Ю. *Семантика українських вишитих рушників. Семантика*

- чисел // Народне мистецтво. 2005. № 1-2. С. 59-65.
18. Олійник О. Традиційні перемітки і хустки на Покутті // www.literacy.com.ua
19. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Передмова акад. М. В. Поповича. 3-є вид. – К.: Редакція вісника “Ант”; Фенікс, 2013, – XVI, 416 с., іл.

*Людмила Зубко
(с. Хитці, Україна)*

ЕТНІЧНА СИМВОЛІКА В ПРОЕКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ГУРТУ «ЧОРНОБРИВЦІ» ХИТЦІВСЬКОЇ ШКОЛИ ГАДЯЦЬКОГО РАЙОНУ НА ПОЛТАВЩИНІ

Є на Гадяччині маленьке, мов макове зернятко на карті України мальовниче село Хитці. Знайшло собі куточок на запашних луках при впадінні тихоплинної річки Грунь у повноводний широкий Псел. «Краєм лагідної краси» називала його у своїх етнографічних розвідках Олена Пчілка. Милувався прийняттям у свої обійми Пселом своєї посестри – річки Грунь з Михайлової гори Михайло Драгоманов. Називала «найукраїнішою землею на Україні» Леся Українка, запрошуючи до себе на гостину Ольгу Кобилянську.

У етнологічних, етнографічних працях Ф. Вовка читаємо, що родюча, красива Земля-матінка впливає на характер людини, приймає активну участь у формуванні менталітету Українця, по якому його вирізняють з поміж усіх народів світу.

Ось, напевно, закономірно що жінки трьох поколінь: бабусі, матері і діти об'єднались в одному прагненні передати красу, багатство, унікальність рідного краю на полотні голкою і різнокольоровим світлом нитки.

Кодування етнічних ознак культури – важлива, проте не єдина їхня функція; головна ж спрямована на виявлення соціальних цінностей. Природно, що будь-яке порушення системи етнокультурного коду обов'язково позначається на цінностях етносу. Скажімо, послаблення між поколінних зв'язків призводить до дезорганізації сім'ї: дестабілізації родини, та ще й підсилена втратаю мовних компонентів культури, – до знецінення духовності. Отже, збереження етнокультурних традицій, і зокрема системи етнічних стереотипів, має непересічне значення, бо від цього залежить не лише доля етнічної культури, а значно більше: цілісність етносу, стабільність суспільства і навіть держави.

Це розуміння важливості об'єднавчої роботи є домінантою в родинях Романенко Оксани та Юлії, Котяш Лесі та Валентини, Супуненко Лідії та Лесі та Ольги Григорівни, Мироненко Тетяни та Лізи, та Мисюри О.І. 1946 р.н., Капуста Р.В. 1947 р.н., Муковоз Т.С. 1950 р.н., Мигаль Т.С. 1951 р.н., Бельська Є.І. 1952 р.н., Ворона М.І. 1952 р.н., та координатор наших проектів вишивальниця, яка увійшла в 10 найкращих майстринь України Остапенко К.П. 1952 р.н

Вишивка – код української нації. Знакова система лежить в основі національної культури, а вишивкою вона передається всім єством майстрині наступним поколінням. Пробудити національну культуру етнічні стереотипи здатні лише в тому випадку, коли вони набувають значення національного символу і більш національного гасла, що, зрозуміло, пов'язане з певними національними інтересами. А це можливо лише в ситуації загального національного піднесення і особливого стану духовності нації.

Каталізатором тут виступає національна самосвідомість – не просто усвідомлення причетності до певної культури, а особливе розуміння її років консолідації нації, у формуванні її національних інтересів. Без чітко вираженої національної свідомості національна культура взагалі неможлива.

Природа виникнення етнічних стереотипів та національних символів також

відмінна. Етнічні стереотипи формуються шляхом поступового накопичування і відбору певного національного досвіду. Причому вони наскільки органічно вписані в життєву канву, що люди у своєму етнічному середовищі виконують їх автоматично, навіть не замислюючись над їхнім змістом. Національний символ виникає переважно спонтанно, як бурхлива реакція на якусь гостру етносоціальну ситуацію. Для українців усталеним символом національної культури традиційно був Тарас Шевченко, який уособлював і духовність народу, і його соціальні сподівання.

Григорій Олексійович Кисіль є творцем проекту «Шевченкіана на полотні», де портрети Кобзаря, герої його літературних творів перевишиті в перемиж із уривками поезії, що стали крилатими в народній творчості. Наш колектив вишив портрет Тараса Шевченка у вінку квітів до 200-річчя з Дня народження.

Під сумну, ліричну мелодію:

По діброві вітер віє, гуляє по полю

Крає дороги гне тополю до самого долу...

Вишивальниці відтворювали образ генія на полотні. Ця всеукраїнська Акція фінішує 22 травня на Чернечій горі у Каневі. Символом історичної долі виступав Б.Хмельницький, з яким пов'язувалась драматичність національно-визвольної боротьби 1648-1654 років та періоду Руїни.

Цій віховій події українського народотворення присвячене панно «Гадяцький полк 1648-1654 р.». Вишита територія Гадяцького полку із сотенними містечками Веприк, Рашівка, Лютенька, Книшівка, Великі Будища має у правому кутку свою захисницю і покровительку ікону «Покрова Гадяцька». Богородиця своїм омофором закриває від бід і нещасть Гадяцький замок що частково зберігся до наших днів із Підварком – ремісничим поділом та річкою Грунь. Ескіз ікони взяли із книги В. Костюка «Гадяч. Краєзнавчі розвідки», вишивали образ Богородиці подружжя Ніна та Віктор Карбач, Мигаль Т.С. Найбільша трудність була в передачі рис обличчя Покрови-Матері, допомагав у цьому Віктор Іванович художник від Бога.

Етнографічна своєрідність окремих регіонів і, отже, традиційно-побутової культури їхнього населення у найбільш концентрованому вигляді втілювалась у символіці і атрибутиці – геральдичних знаках, печатках, прапорах тощо, котрі є матеріальними проявами історичної пам'яті народу. Фіксуючи етнічну історію, вони стають тим містком, який з'єднує, з одного боку, окремі етнічні утворення, а з іншого – сучасний шар національної культури та її витoki. Ось чому такої актуальності набувають проблеми національно-етнічної символіки, у тому числі регіональної, що завжди складає невід'ємну частину української культури, історії та державності.

Символіка складалася разом з формуванням у східного слов'янства земель та князівств, тобто не пізніше IX-X ст. Геральдичні атрибути земель та «княжих столів» виникли дещо пізніше, у XIII-XIV ст., хоча їхня першооснова – князівські знаки, знаки – мітки, знамена, печатки, персні з'явилися саме з утворенням земель. Ці символи захисту територіальної приналежності по суті виконували функцію гербів.

«Вишивана геральдика України» – цей проект презентує геральдичні знаки всіх земель України.

Характерно, що кожного разу, коли в Україні спалахувало національне піднесення, тризуб набував значення національного символу, а у періоди творення державності – основного гербового знака. Як державний герб, він був, наприклад, упроваджений щойно після утворення УНР (золотий триденс на синьому полі). Це рішення перший президент України Михайло Грушевський пояснював так: «Для України, яка знов стала державою, найбільш природно ... звернутися до тих старих державних знаків або героїв, котрі використовувалися нею у давні часи». Особливо актуальності звернення до етнічних першовитоків набуло сьогодні, сформованих національних інтересів, національної ідеї й національної самосвідомості, до того ж на основі української державності.

Отож, природно звернутися до генезису такого важливого елемента національної символіки й атрибутики, як князівські знаки, які пройшли складний шлях трансформації, котрий сягав родоплемінних відносин.

Давня земля – Галичина, яка разом із Холмською, Сяницькою, Перемишлянською та Львівською землями пізніше увійшла до Галицько-Волинського князівства, у давнину мала герб із зображенням чорної галки з короною на білому полі та латинським написом, котрий, як вважають дослідники, пов'язаний з топонімом «Галицька земля».

У подальшому ж проявилася певна невідповідність: свою назву регіон отримав від Галицької землі, а пізніший герб (жовтий лев, який спирається на скелю у синьому полі) – від Львівської. Традиційний герб Волині (сріблястий хрест на червоному полі доповнюється елементом польської геральдики червоним щитом зі сріблястим орлом).

Вкраплення небесних знаків, зокрема півмісяця, означало особливий стан землі – її сусідство з татарсько-турецькими землями, або наявність в етнічному складі її населення тюркського елемента. Через це півмісяць присутній у гербі Буковини. Небесні знаки становили важливий компонент і герба Війська Запорізького, котрий у XVIII ст. став гербом Гетьманщини (Малоросії). Вони символізували перед усім глибинний зв'язок з віруваннями стародавніх слов'ян, хоча головним елементом герба запорожці слід вважати все ж зображення козака з мушкетом («лицаря з самопалом»). Літопис Г. Грабянки пов'язує його з печаткою запорізького гетьмана, подарованою йому польським королем Стефаном Баторієм у 1576 році. Приймаючи цей факт, слід, утім, наголосити, що герб Запорізької Січі в цілому формувався на власному етнічному та соціальному ґрунті. Не випадково саме він став символом національної ідеї, суверенності й незалежності України, пов'язаної з козацтвом, із запорізькою вольницею.

Зразки геральдики Київської землі X-XI ст. пов'язані із зображенням святих, котрі уособлювали перемогу добра над злом. Для землі, яка була форпостом боротьби зі Степом, така символіка уявляється особливо доречною. До того ж вона органічно вписувалась у нову християнську релігійну систему, розповсюджувачем якої якраз і був Київ, звідси й давнє зображення воїна на його гербі з XII ст. стало асоціюватися з архангелом Михаїлом – патроном Київської землі, а пізніше – просто з ангелом.

Можна у цьому зв'язку стверджувати, що у своїй першооснові українська етнічна спільність складалась із земельних об'єднань, кожне з яких являло собою субетнос – частину етносу, яка мала власну етнічну структуру, свої говірки і крайову самосвідомість. Такою, в цілому, уявляється схема зародження етнічної спільності і українськості в тому числі. Для об'єднавчої мети українського етносу ми виконали проект «Рушник – вінок української єдності». Символ краси, миру, благодаті – український вінок. Ось його ми вишили на 19-ох полотнищах різних областей, регіонів України. Всі разом вони проголошують «УКРАЇНА – ЄДИНА КРАЇНА». В час військової агресії зі сходу народ об'єднується у боротьбі за мир і незалежність, добробут єдність українського етносу, його культури.

Вінок оберіг – символ миру і краси, різний у всіх регіонах за композицією, матеріалом, формою. Але він має багатofункціональність, пріоритетною є мироносна.

Проекти «З нами Бог і Україна», вишита писанками карта України, рушник «Хитцівському роду нема переводу «були переможцями на обласному конкурсі «Великодня паска» 2016, 2017 роки в м. Полтаві. Рослинна та зооморфна символіка тісно переплетені і поєднані передали об'єднавчу мету всіх земель – областей України. Красу і святість хліборобського поля золотистого кольору, величність духу українського хлібороба, патріотизм душі кожного українця ми намагались передати наступним поколінням вишиваним полотном.

Полотняні нашого народу є вічним носієм етнічного коду українства на землі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горленко В.Ф. Становление украинской этнографии. Киев, 1988.
2. Зеленін Д.К. Про кївське походження карпатських українців – гуцулів // Українська етнографія. Київ, 1958.
3. Дмитро Бучинський "Християнсько-філософська думка Т.Г. Шевченка. Київ – 2016. – С.172..
4. Євген Наконечний «Украдене ім'я : чому Русини стали українцями». Кам'янець-Подільський, 2013. – С. 117-120.
5. Володимир Косик "Україна. Довга і важка боротьба за існування". Київ. – 2014. – С.31-32.
6. Петро Одарченко Українознавчі спостереження й фрагменти. Київ «Смолоскип», 2002. – С.90, С.93.
7. Польові матеріали автора 2015-2017 рр. історико-краєзнавчий музей «Перевесло» Хитцівської ЗОШ Гадяцького району Полтавської області.

*Михайло Белень
(Ужгород, Україна)*

НАРОДНА СИМВОЛІКА БОЙКІВ-ВЕРХОВИНЦІВ КАРПАТСЬКОГО АРЕАЛУ

У бойків-верховинців Закарпаття є своя прадавня, праархаїчна і старожитня історія. На теренах Західної України – це особливий устрій життя горян. Усе, що творилося у душах простого народу, стало відбитками у символічних космогонічних знаках у народному і примітивному мистецтвах, які як один, так і другий є спорідненими напрямками образотворчості, що критиці не підлягають, оскільки це сокровенна духовність народу.

Візьмемо коротенький історичний відрізок на теренах Карпато-Австро-Угорщини другої половини ХІХ ст. Досліджуючи Карпатський багатонаціональний край, дійшов висновку: впродовж століть відбувалися взаємовпливи і взаємозбагачення культурницьких наслідувань слов'янських народів, особливо це стосується народних вжиткових нашарувань мистецтв.

Легенди, притчі, казки, найрізноманітніші вірування, серед них ворожіння, прокльони, босоркунство, Біла і Чорна магії – і все це відбувалося навколо біблійно-релігійного віросповідання, вкоріненого у мудрості народу, перемогти якого нечистим силам не вдалося.

Беремо інший аспект – найпростіший. Релігійні свята (основні!), за якими визначалися майже точні прогнози погоди на цілий рік. У добу сьогодення – це нереально. Життя людини за два останні століття настільки змінилося технократично, екологічно, що найближчі десятиліття вимагатимуть від людського розуму не стільки абстракцій і утопій розкішного життя, скільки неупереджених та невідкладних способів виживання. Людина віроломно порушує Закони Природи, водночас ігноруючи Всемудрість Неба, добре розуміючи, що Природа жорстоко наказує.

Я не торкаюся далекої минувшини, тобто археологічних знахідок (Палеоліт, Мезоліт, Неоліт), які свідчать про життя прадавньої людини в Карпатах. Бо ж із усвідомлення і самоусвідомлення в боротьбі за виживання з потойбічними силами й через страх смерті, людина змушувала себе шукати порятунку, замислювалася, як і коли рятувати родину та своїх прародичів від хвороб і нещасних випадків?

Засобів переконання не було, залишався один вихід: молитися Небу, тобто богам – вищим силам, які б тебе врятували. Язичництво не випадковість, а усвідомлена боротьба за мудрість Буття і Небуття. Вічність не на Землі, а в Небесах. Тут ми із землі вийшли і в землю повернулись і... так довічно.

Наше життя – біологічна біотрансформаційність, еволюційність переходу або

ж переходів з одного виміру в багатовимірність, яку людський розум не може ревізувати як Вічність. Безкінечність як Початок і Кінець – це Таїна Всесвіту.

Знову повертаюсь до своєї філософії мистецтва і буття простих горян-бойків. Чому я згадав період Австро-Угорщини. Саме тоді широкомащтабно будувалися дерев'яні храми в низовинних і гірських районах Карпатського краю. Звичайно, на пустому місці нічого геніального не виростає, якими б міфами не обростали чи хитрощами не прикривалися. Вплив архітектурних стилів дерев'яної архітектури (церкви, каплиці, дзвіниці, придорожні хрести і надмогильні пам'ятники) – це і є сукупна складова християнської віросповідності.

Уявлення, творча й інженерна конструктивність вражають своєю майстерністю будівництва дерев'яних храмів, порівняно з сусідніми народами Карпатського ареалу Валахія (Румунія), Хорватія, Болгарія, Угорщина, Словаччина, Польща, Моравія, Чехія. Вивчаючи, прискіпливо почав аналізувати, чому народна ікона бойків й ікони сусідніх народів такі близькі за сюжетами і тематикою композицій і чому так відрізняються за малюнком і кольоровим вирішенням? Виявляється, все просто. Горянин-бойко живе у суворих умовах клімату, його оточує краса гір і полонин. Одяг, пісня, народна музика, дерев'яний посуд і знаряддя праці – інші, тобто більша чи менша вираженість проявів ставлення до себе й оточуючих, зосередженість і взаємоповага до краси дикого тваринного світу.

У народів низовинного розселення все інакше. З одного боку, краще – широкомащтабніше, з іншого – менше правічної краси пралісів, хижих тварин і хижих птахів, орлів, яструбів, воронів, круків і т.д. Це ж непідробна, незрівнянна краса Природи.

Діти народжуються янголятками, а середовище їх виховує добрими, злими, мудрими або потенційними злочинцями. Такими ж бувають і відбитки духовності, покаліченої на бездуховності.

Людина в житті багато робить учинків, часом не прогнозованих. Зокрема, вибір залежить від її свідомості й любові до навколишнього світу і життя, від середовища, де ти народився, де ходив босоніж по землі, в якій довічно лежать твої предки. Чому горянин, крім того, що щоденно молиться до Всевишнього, скупими засобами придумує собі зображувальну красу (символіку), яку образотворчо трансформує у знаковість, символічність, що оточує його в природі. Це споконвічний потяг душі, серця, любові – творити красу духовну. Це в людині, як у частині Природи, закладено генетично. Ми бачимо, як етногенезис праєтносів еволюціонує в нас самих, скільки б не минуло поколінь.

За яку б мотивацію тієї чи іншої теми з життя не взявся горянин – понад усе свою мрію хоче втілити в красу зображувальну: в орнаментику вишивок одягу, писанок, скатертин, ліжників, взуття, посуду для їжі й збереження збіжжя... дерев'яних, різьблених віттарів і віттарників, скринь, столів, рушників, елементів символіки на возах, ярах, гелетах, дійницях, бербеницях, сопілках, трембітах і т.д. Автентичність, архетипність іноді вражають своєю досконалістю, майже логотипністю символів, сплетених із силуетів рослин: папороті, листочків, квітів, дерев, овочів, фруктів, китиць хвої, кореневищ і т.д., створюючи орнаментику та ритміку сотень варіантів повторів різних за величинами елементів.

Передісторія зібрання (колекціонування) сталася в моєму житті не випадково. Повіки буду вдячний художникові Ф. Манайлу, який змінив мої помисли молодого художника на святе ставлення і розуміння народного духу в мистецтвах горян.

Свого часу, будучи студентом Ужгородського художнього училища (1966-1970 рр.), мені таланило (де б я не вчився) на чудових вчителів у Києві, Москві, а згодом й на відомих професорів Ужгородського національного університету. З 1966 по 1968 роки за завданням Ф. Манайла ми, студенти художнього училища бойки-

верховинці, збирали багатющий різноманітний етнографічний матеріальний крам для майбутнього Закарпатського музею народної архітектури і побуту в м. Ужгороді. В той час я зібрав понад триста великих предметів, зокрема одяг чоловічий, жіночий і дитячий, господарські знаряддя праці, особливо теслярські сокири (планкачі), долота, свердла, дерев'яний і металевий триножник, посуд, вічарські й ковальські «причандалля»; окремі з народними символами вишивки, писанки, музичні інструменти, ложки, примітивні меблі; народні ікони на дереві й склі; із дрібних речей – люльки (піпи великі й малі, дерев'яні і керамічні), гудзики, пояси, застібки, стрічки, шапки-бирьки, кресані, нагайки для коней, вівчарські палиці-поплюваниці, ножі-скребла, ремені, тайстри, бесаги і т.д.

Водночас не можу оминати чехословацький період (1920-1939 рр.) у житті горян-бойків. Саме тоді відбулося своєрідне відродження в усіх напрямках суспільного життя завдяки демократичному і мудрому політику – президенту Чехословаччини Т.Г. Масарику. А саме: в цей період зростала нова генерація зі своїми досягненнями – наукова, освітня, історична, педагогічна, церковно-богословська, господарська, громадсько-політична і культурна еліта русинів-українців, здобуваючи фахову освіту в університетах і гімназіях Праги, Будапешта, Бухареста, Львова, Кракова, Варшави, Рима, Кошиць, Ужгорода і т.д., що привносило новітні погляди на архаїчну цнотливість буття горян-бойків. Особисті фотографії Т.Г. Масарика на віки зафіксували у сотнях світлин багатющу народну церковну архітектуру, і ми знаємо, скільки їх було і скільки знищено за період радянщини. Навіть важко собі уявити, скільки безцінних творів церковного мистецтва пограбовано заїжджими «фахівцями-реставраторами» та служачами-псевдоісториками з нашого краю, тобто аби минуше-нетямуше?.. Чи змінився наш внутрішній духовний світ до святого збереження і відродження, створеного народом у Карпатському ареалі, який творився впродовж не просто століть, а виринає з глибин тисячоліть величезними пластами-килимами карбів-віків етногенезисом народної культури? Все таки настає епоха в душах інтелігенції, аби порозумітися з самим собою, аби позбутися здичавілої моралі лжепророків брудного бізнесу, вторинного ринку торгашів над святими речами...

Що стосується колекції дерев'яних ложок, – кінець ХІХ ст., – які добре збереглися на горищі старих будівель, то, очевидно, майстер-горянин не встиг її вигідно продати. Ложкарі і бондарі були майже в кожному селі, й це не дивно, а навпаки, – закономірно. *На таблиці 3* (мал. автора) – графічні зображення шести (полонинських) ложок, різних за розміром. На кожній із них своєрідна хрестоподібна орнаментальна, оздоблювальна символіка, яка складається з умовних китиць хвої, маленьких хрестиків і подвійних хрестиків, крапочок, трикутників, Г-подібної (низ і верх) орнаментальної різьби. Це ложки-мірки під час приготування бринзи і сиру, житниці, парениці. Нетрадиційна форма ложок свідчить про особливе (ритуальне) ставлення чабанів до Божого дару – молока овець. Хрестоподібність – це нескінченна віра в небеса, оберіг овець від ураження блискавкою та нападу диких звірів. Завершення щасливого літнього періоду полонинського життя – єдиного цілого в природі – людина і свійська тварина...

На таблиці 1 (мал. автора) – ложки-псалтирні, так звані сербалки, для одночасного вживання ритуальної молитовно-заговорної їжі односельцями і родичами небіжчика. Ложки набагато меншого розміру, ніж полонинські. Надто чітка різьба. На кінці держака (ручки) ложки зубці – це кількість овець, кіз і рогатої худоби того чи іншого газди. Поряд під кутом майже 30 градусів (мал. 1, 2, 4, 5) – різки, що означає кількість дітей у родині. Якщо знизу – різки перехресні, з загостреними трикутничками всередині, то це свідчить про кількість дочок, які вийшли заміж. Під ними – зображення прадавнього старогрецького хреста з зерном пшениці, всередині якого продовгастий отвір – символ здорової родючості з

оберегом того ж хреста.

На малюнку 8 – дві різки, поперечно з'єднані, означають, що в родині народилися близнята, проте одне передчасно народилося мертвим, збоку вирізьблений один зубач. Хрестик архаїчний і складається з двох дзьобів птахів (низ і верх) і прямого перетину вертикальної лінії хрестика з коротенькими кінчиками вверх.

Малюнок 10 ускладнений символом трагізму в родині. Дві різки довгі й дві короткі під кутом (однаково!), збоку два зубчики – це – це дві смерті в родині. Хрестик архаїчний, знизу новий місяць (серп), вертикаль завершується симетрією пташиних дзьобів. Замість горизонтальної перекладини обабіч мертві зернини, тобто хліба – Божого дару небіжчики не вживатимуть вже ніколи...

Малюнок 6 – на держаку ложки чотири трикутники (по два). Між ними шість зубчиків. Хрестик завершується перекладинками, три кінці яких нагадують роздвоєність, четверта – початок (півколо). Тлумачення такої символіки проста (бо в гірських селах – один одного знають усі: в родині було шість чоловіків, а від старших двох синів чи дочок чекають по двоє онуків від кожного).

Малюнок 7 – у родині було чотири чоловіки. З них залишилося двоє дорослих онуків, інші померли. Тут хрестик, у якого всі чотири кінці роздвоюються. Висновок: селянин, який щорічно чи раз у три роки проводив у своїй оселі з односельцями читання з дяками псалтиря; закінчували читання і молитви словами: «Вічна пам'ять, блаженний покой». Виявляється, на псалтирних ложках сплітали десятками аналогічних символікою варіантів, зміст яких зразу прочитувався горянином. Беручи в руки таку ложку для споживання їжі, кожен молив Всевишнього, щоб у кожній родині було щастя і добро, а не так, як сталося в родині небіжчиків, тобто пам'ять про них житиме вічно.

На вівчарських ложках (великі), що на таблиці 2 на двох малюнках (1, 2), зображені вишукані за візерунками хрестики. Вертикальна лінія – два крила і два дзьоби птахів, горизонтальний перетин (2). На малюнку 1 по три крила на вертикалі – символ Трійці, по горизонталі роздвоєні кінці перекладинки, але з двома лініями – знаками попередження, щоб не було того нещастя чи випадку, що трапився колись...

На малюнку 3 сплетено складний набір символіки з ліній і різок: трьохраменний хрестик із зубчиками, повернутими вверх, і завершеної трикутниками вертикалі. Під хрестиком стародавня літера «Я», всередині якої чотирикутна зірка – чотири сторони світу, над якою сім трикутників (півколо). Слід зауважити, що цифра 7 – постулатна філософія Біблії. $7 \times 3 = 21$. 21 – це Трійця.

Вище над літерою «Я» – ромб-оберіг, наповнений восьмикутним хрестиком-зіркою подвоєного розміру. Над ромбиком – дві великі різки і дві малі, перехрещені, які нагадують літеру «Х», а символічно «Дах Неба», вищі потаємні сили. Під ромбиком – різка-півколо з гострими зубчиками, повернутими до Землі, тобто Божа благодать від землі, невичерпні сили до життя і мудрості Небес.

Погляньмо на таблицю 2 (мал. автора). На малюнку 1 – великодні ложки, які використовувалися один раз на рік для приготування тіста паски, припічок та іншого їства на святковий стіл. Хрестик по вертикалі складений із чотирнадцяти голок хвої з поділом обабіч по сім (знову символ цифри 7), перекладинка по горизонталі із роздвоєними кінчиками. Під хрестиком архаїчне, схематичне, символічне зображення людини з розпростертими руками, оточеної віночком із трикутників – сійте, посівайте на світлий празник Воскресіння в серцях і душах на істину Добра. Вселяти святу Благу вість – Благовість у совість, а саме Благо і Вість – у з'єднання мудрості з істинною Совістю!..

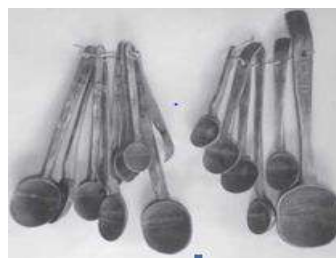
Серії малюнків на аркушах (малюнки символів) «Космогонія народного мистецтва бойків», «Космогонічні Знаки Бойківщини», «Космогонія бойків» я

збирав десятиліттями, аби переконати і доказати світові, якими були мої пращури бойки, якою була їхня духовність незаперечної культури і мудрість життя, і любов до навколишнього світу, земної краси – фауни і флори. Бойки знали, що є сокровенність і відступництво. Людина за своєю сутністю ніколи не перестане вірити у надсили Всесвіту, бо у цьому нескінченність Мудрості Істини, Буття і Небуття. Є поняття, які не коментуються тому, що це Таїна Небес, і вона ніколи не буде розгадана.

Звичайно, для того щоб я розтлумачив сотні символів бойківської культури потрібне порівняння з іншими слов'янськими народами. Завжди постає одвічне запитання: Що таке форма (символ) і її змістовність?

Земним світом правлять нумерологія (числа, математика) і символи. Через числа розуміємо зміст, а форма – символ того ж змісту. Замкнуте коло руху (еволюційність) всього того, що твориться у нескінченному Всесвіті, людина може тільки гіпо- тезувати.

Людина складається з тонких семи оболонки (аури, біополя) сили духу від Вседержителя – фізичної, астральної, біологічно-генезисної, ментальної, ефірної, казуальної, екстрасенсорної, і коли вони в людині об'єднані – людина як біоістота стає простою в житті, мудрою в помислах і високодуховною, тобто наділяється божественною силою святого всеосяжного провидіння.



Ватазські ложки. Символічна різьба на держаках. Перша половина XX ст. Іршавщина. (Приватна колекція М. Беленя, 1993 р.)



Бойківська символіка. Вівчарські ложки. Початок XX ст. (Приватна колекція М. Беленя, 1993р.)



Псалтирні ложки (мал. до табл. 1 (1, 2, 3, 4, 5))

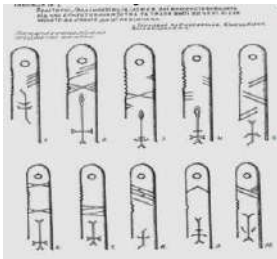
Псалтирні ложки (мал. до табл. 1 (6,7, 8, 9,10))

Великодні ложки (мал. до табл. 2)

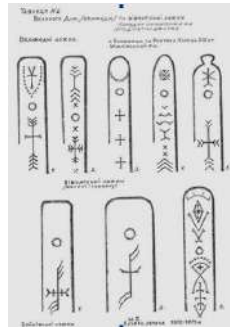


Полонинські ложки (мал. до табл. 3)

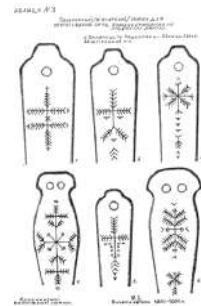
Таблиця 1



Таблиця 2



Таблиця 3



Автор малюнків Михайло Белень

Михайло Белень
(Ужгород, Україна)

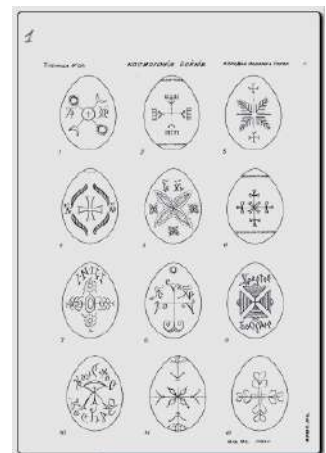
ВІД ДРОГОБИЧА ДО УЖКА І ТУРКИ: СИМВОЛІЗМ БОЙКІВСЬКОЇ ПИСАНКИ

Закарпатська обл.: територія Міжгірського, Воловецького, частина Свалявського, Іршавського та Великоберезнянського районів

Звісно, що в Бога випадкових зустрічей не буває... І не випадково на все, що робилося, творилося і нині спокусливо перевтілюється в цьому технократичному, суєтному й грішному світі, є своя міра і своя доля!

Архаїчність (від печерних і наскельних малюнків), патріархальність чи, як сьогодні модно казати, “екзотичність” духовних світів етносів із різних континентів, так і світу духу горян-бойків у витворах народно-вжиткових мистецтв дедалі глибше й ширше нуртує і болить (така споконвічна діалектика, еволюція людської природи) про те, наскільки ми, нащадки, зуміли або зможемо зберегти ці скарбниці, іноді не до кінця розуміючи цю сокровенну велич духовності древнього слов’янського етносу в Карпатах.

Очевидність, безповоротність всепоглинаючих втрат карбів людності через сивину віків і дещо поверхневе усвідомлення себе нинішнього осмислення (маю на увазі докази всьому світові про існування Мізинської культури – 20 000 р. до н.е.; Кам’яної Могили – 16-18 тис. років до н.е.; Трипільської культури – 12 000 р. до н.е.; Куштанської культури – 665 тис років до н.е.; кістяка первісної людини (селище



Королево, Закарпаття) – 800 000 р. до н.е., що ми є найдавніші слов'янські, українські етноси на Землі), страждаємо (в розумінні недооцінки) через певну власну байдужість чи навіть черствість. Зрештою, природа зі своїми вічними законами гармонії з Небом нас не вчила такими бути. Такими можемо бути або статися ми ж самі...

Проводити аналізи нашої пракультури (географія археології, геологія і антропологія, еволюційність етногенези) через усвідомлення себе, тобто Божого проникнення (інакше не буде руху вперед) «Я» – Бог, людство, «Ми» – себто Всесвіт, Вічна Гармонія, відтак тут, на Землі, потрібно нам навчитися по-християнськи чисто і просто не лукавити і не лицемірити собі й Богу. Не ми, смертні, прописали (постулатність) Вічності Істини – Небо всім без винятку дає можливість у душах народжувати нові й нові думки (втіленнями в образотворчості) про Нескінченну Премудрість і вічне Земне розуміння – Буття і Небуття.

Я не омовився і, даруйте, вчергове хочу продовжити розмову, як відбилися в моїй душі прохання, – наставництва дорогого моєму серцю мистця Федора Манайла. Це він, шанований і строгий, і тільки він зумів пробудити предківській ген (відгомін карбів у старожитностях), який дає порозумітися тому нащадку, що зріс у середовищі суворої правічності краси природи Карпат. Це не ейфорія і не ностальгія, а свята правда земного життя, віра етносу в надприродні сили. А звідси і всі витоки образного творення. Проста горянка з дзвінким голосом і статурою “амазонки”, не знаючи відпочинку, впродовж століть пахла димом прокурених хатинок, чоловіки, безстрашні й затяті, пахли бринзою і полонинськими вітрами.

Про що мріяв і як жив горянський люд, ми можемо тільки здогадуватись, на крупицях чудом уцілілих речей, символах, знаках у орнаментиці гіпотезувати. А гіпотези потрібно доводити. Однак не настільки через етнос, легенди, казки і таке інше, як речовими доказами. Час нинішньої цивілізації відбувається надто швидкоплинно. Здається, ми нічого не встигаємо зробити глибоко продуманого. Наука майже зверхньо і суцільно здавлює правдивість цноти людської натури. Ми на кожному кроці життєдіяльності боремось із “епідеміями” поверхового ставлення до першовитоків генетичного кодістеств із глибин тисячоліть. Нам сьогодні поетапно, планомірно нав'язуються інші релігії, і зараз, мабуть, як ніколи потрібно зберегти наш праслов'янський український генезис образотворення. Спричинюється ризик так званого потепління свободи творчості, у “вакханаліях” тотального втручання (привнесення і привласнення) попкультур як “чужорідного тіла” в родовід нашого генезису. Говорити про це вже запізно – треба діяти для самозбереження...

Думаю, кожен повинен знати, що таке ментальна структурність, сутнісні основи, певний універсум абсолюту національного (без якихось прототипів), духовний фактор присутності (метафоричність – М.Б.). Архетипне відображення, яке є в образотворчості Ф. Манайла, запалило мене назавжди до цієї проблеми. І на будь-яку тему, житейську чи мистецьку, Федір Федорович говорив: «Синку, роки ріхло (швидко) минулися, вбись нігда (ніколи) не обдурював своє прарідне і ближнє... Якщо взявся за якусь роботу, таланну (серйозну), а вадь (або) тему філософську – фактично доведи її до шорового і квалітного (належного, якісного) кінця. Завжди думай про те, кому того (це) буде потрібне, що робиш?»

Знай, «мудрують» у всьому лише тоги (ті), хто не знає свою минувшину і рідний нарід. Старі майстрове, що будували деревляні церкви, казали: «Пустий (бездарний) майстер завсе був «дорогий» (просив велику оплату), а богобойний робив ліпше (краще) і майже задарь (за їжу). Християнська мораль не згубила ні одного художника, а лиш додавала віру і силу. Життя від Бога є файное. Паскудним його роблять нечестивці і злодії».

Сьогодні гріх не пригадати мої чудові та зворушливі у клопотах юнацькі роки, що минули в художньому училищі. Не віриться, невже це колись було у моєму житті. Ніколи б не подумав, що колись (у майбутньому) з начерків і малюнків (1967-1969 рр.),

в які вкладав чимало зусиль, молодечої енергії, таким чином, зберіг віковічну неповторність народної мудрості.

Із кожних літніх канікул привозив численні малюнки і звітував перед майстром. Федір Федорович розглядав мої труди, підкручуючи вуса з цигаркою в роті, то посміхався, то був надто серйозний. Але я помічав і відчував, що майстер був задоволений побаченим. А далі... по-батьківськи запитував мене і тут-таки сам відповідав: «Слухай, неборе, но, а хто сесе (це) все буде приводити у порядок, систематизувати?». – продовжував, коли разом із Г. Якутовичем переконували С. Параджанова, як потрібно якнайкраще показати наш етнографізм у фільмі «Тіні забутих предків» – прислухалися уважно всі до мене. – Ти молодий, багато чого не розумієш, але життя попереду Серцевину бойків тобі краще знати, а не мені – роби все розумно! Оце все, що тут є, об'єднай і класифікуй. Рукодільництво (вишивки, ткацтво), вівчарське начиння: дійниці, бербениці, гелетки, пучі і всяке причандалля. Желізнярство (ковальські речі), дерев'яний посуд із орнаментами – символами систематизуй й покажеш мені окремо. Бачиш, скільки я майже за рік запроєктував різних колиб, а оригінального бойківського посуду тут немає. Чітко збери вишиту одягу, хлопську (чоловічу) і челядинську (жіночу), музичні інструменти та газдівські знаряддя».

«Ти це мусиш зробити, сам вбись порозумів, ко (хто) ти є і серед якого багатого горянського челядництва (людей) виріс. Се буде твій путь (дорога) істини в таку мудрість ги кой (як) вони.

Художество у всі часи любило і буде сповідувати Божу схожість чоловіколюбія (дар), людей терпеливих, роботящих і наохтема (назавжди) душевномудрих личностей (осіб). Бабрання (халтурність) нігда (ніколи) і нікому не буде потрібна, і упаси тя (тебе) Боже даколи у таке упасти. Зганьбиш себе і свій лютезний край».

Я слухав, радів, безмежно був піднесений і заворожений. Мені хотілося (подумки) цілодобово малювати, щоб завалити майстра своїми малюнками, але розумів, що все це ой як далеко до справжнього...

«Сесе всьо (це все), що зараз мені показав, не смій щось видумувати або шпекулувати (спекулювати), це має невдовзі давати користь і наснагу іншим. Орнаментака простого люду бойків, якусь так прицизно (прискіпливо і точно) замалював, є овирізнена (особлива) і несхожа й близько на орнаментовані різьблення у низовинних і гуцульських – в таких і подібних речах. Я колись у 30-ті роки намалював Рекітську унікальну дерев'яну церкву (показав мені невеликого розміру живописну роботу, і все детально розповів про неї) увидівим (побачив), што (що) лише у бойків-верховинців вирізали на деревляниці (дерев'яний посуд) якусь архаїчну, язичеську, малозрозумілу хрестоподібну, схожу на символіку балканських народів орнаментаку.

Видиш, се говорить про вто (про те), што народолобці (таланти з народу), слов'янський етнос з прадавен на Бойківщині століттями жив богобойно, тяжко і скупю, але щиро і благожелательню (співчутливо). Їхня орнаментака (сьогодні я це тлумачу космогонією) завжди була притаїнна, магічеська, архаїчно-язичеське тому і малозрозуміла».

Добре, що так склалося, всі збереглися малюнки, і я постараюся по-науковому це систематизувати. По суті справи, я і мій брат Василь – журналіст, заступник редактора Міжгірської райгазети – порушуємо ці питання через директорів шкіл, голів сільських рад, аби зібрати крупиці старожитностей, які час від часу нам приносять.

Там, де Ф. Манайло вбачав і відчував (у моїх рисунках, які я чесно і добросовісно збирав й замальовував побачене), що десь орнаменти з вишивок (на його думку) кимось бездумно переносилися на писанку чи дерев'яний виріб – відкладав у інший мій альбом і говорив: «Це неправда, се (це) чиясь перелицьована видумка – бойки – горяни так не думали... і не могли так думати...»

Просив, переконував: «Ти не тільки малюй схожо, як і всі ті, що у цьому мало

розуміються, а думай, аналізуй. Чому так, а не інакше, і тільки думками зможеш осягнути віковичну минувшину твоїх предків. Завжди образно (образотворчо) переноси себе ніби у ті далекі часи. Вдумуйся й зрозумієш: скільки у цих лініях вміщено горя, бід, всякого лиха і страху; молитв Небу, боротьби з нечистими (злими) силами. Придивляйся уважно, як просто відображував горянин і зображував свою дійсність, як гармонійно (у нашому розумінні) вкомпоновувалися у єдиний знак чи символ їхні складові: з грабельцят, кружечків, вилоподібних хрестів й хрестиків (пізніше релігійних, а не старообрядних), крапочок, трикутничків, листочків, деревцят, і майже чи не у кожному символі пращур зображував (доповнював образ знаків) китицями хвої і папоротнику».

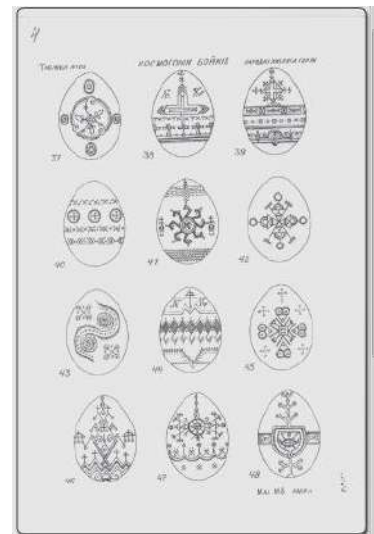
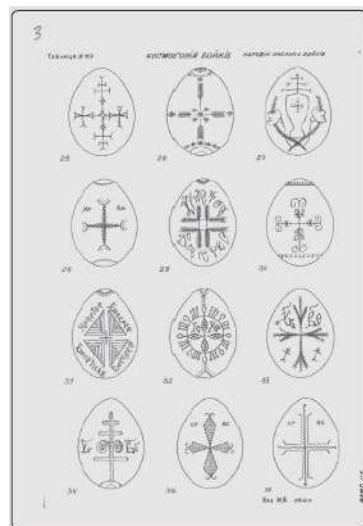
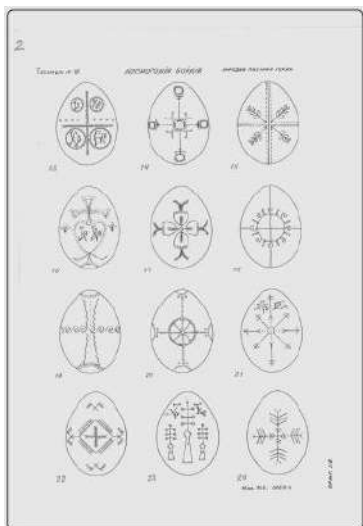
«Просто так нічого не буває, на все є свої причини, а наслідки через тисячі років вже (думаю) бачиш й сам. Людство ніколи не буде знати: хто ж придумав колесо, лук, стрілу чи колону? Але знаємо, що це придумано людиною. Так само і в цих знаках. Ти маєш, мусиш, іншого шляху не маєш не тільки про це знати, але й гордитися тим, що горяни-бойки настільки були злиті духовно і тілесно з лісистими горами й полонинами воєдино, що хочеш цього або ні – відчуваєш істинну прародність і непроминальність предковичності ества людини».

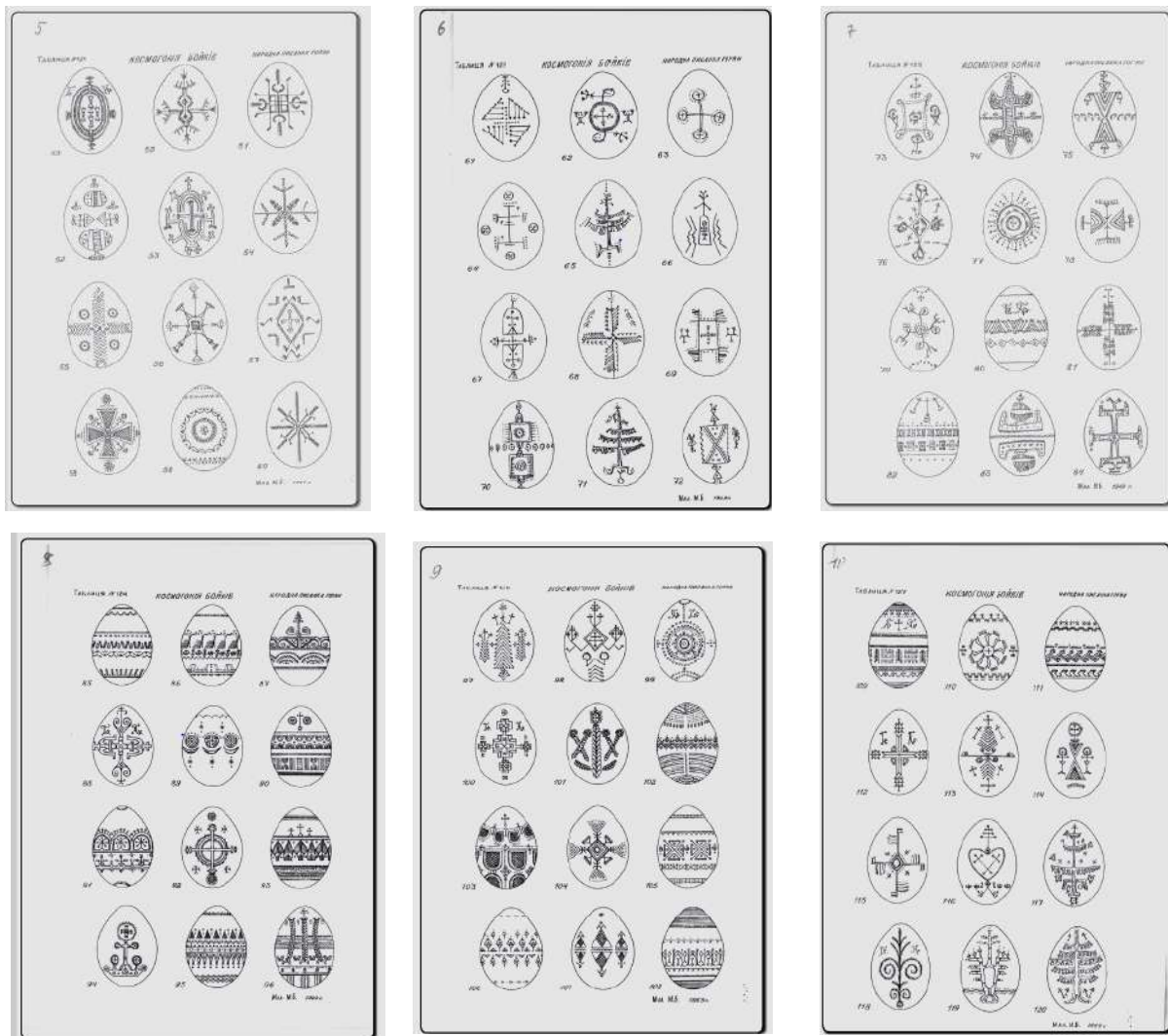
**Бойківська писанка
(тлумачення символів)**

1. У ніч Воскресіння.	61. Хай біда нас обмине.
2. На добру косовицю.	62. Хай горе нас обмине.
3. На добру папоротину.	63. Спомин за пращурами.
4. Припічки до пасочки.	64. За тих, кого прокляли.
5. Святковий Великий День.	65. За газдівську хащу (ліси).
6. Хрестики під пасочку.	66. Тим, що на тому Світі.
7. Радість до Спасителя.	67. Пам'ять про прадіда.
8. Радість Воскресіння.	68. Бережи, Боже, все суще.
9. Хрест-оберіг чабанів.	69. Пам'ять про всіх прародичів.
10. Вічність Спасителя.	70. Нажите газдівство.
11. Свято Воскресіння наближається.	71. Вічнозелена хаща (ліси).
12. Хрестик Весни.	72. Душам нечестивців.
13. Смертю смерть поправ...	73. Суєтні душі.
14. Вічне Життя.	74. Боже, віджени нечисту силу.
15. Земля прокинулась...	75. Зорана ріллиця.
16. Серце безмежної Любові.	76. Від пятики і бійки.
17. Хрестик усього молодого.	77. Світлий сон Богобойника.
18. Воскресіння сталося Вічністю.	78. На газдівство.
19. Земля, Вода, Небо...	79. Боже, віджени смерть від хати.
20. Премудрість Неба.	80. Радість бідняка.
21. Пам'ять про мертвих.	81. Тим, кого давно нема.
22. Боже, хорони обійстя.	82. Молодим вдовицям.
23. Святочні хрестики.	83. Нашому млинареві.
24. Радість йде по Землі.	84. Нашому церковникові.
25. Хрестики покоління.	85. Добрим сусідам.
26. Чиста душа до Неба.	86. Кумові й кумі.
27. Чаша Божого Милосердя.	87. Дякові.
28. Страсна П'ятниця.	88. Проти недоброти.
29. Ранок Воскресіння.	89. Світла пам'ять.
30. Хрестик Спокою.	90. Пам'яті священника.
31. Хрестик боротьби.	91. Пам'яті дяка.
32. Земля і Небо радіють.	92. Шасливий світ.
33. На отчому порозі.	93. Вода, Земля, Небо.

34. Пам'ять рабам Божим.
35. Примирення душі.
36. Сторони Премудрості.
37. Світ прокинувся.
38. Велике свято.
39. Молитва за всіх живущих.
40. Світлий Великий День.
41. Молитва за тих, що відійшли.
42. Дай, Боже, доброго Літа.
43. Все живе у Землі прокидається.
44. Великий День (Великдень).
45. Хрестики священикові.
46. Дитяча радість свята.
47. Урожайна Осінь.
48. На святковий одяг.
49. Наш Спаситель.
50. Тим, що загинули від блискавки.
51. Маленькі ялиці.
52. Писанка прабабці.
53. Живущій тварі (худобі).
54. Боже насіннячко.
55. Кучерява папоротина.
56. Бережи нас, Боже, від громовиці.
57. Благодать газдівства.
58. Діточкам, що відійшли на Небо.
59. Діточкам живущим.
60. Дівоча радість.

94. На щастя дітей.
95. Дзвонареві.
96. Дай нам, Боже, Хліба й Води.
97. Радість на Землі.
98. Спів у церкві.
99. Радість Воскресіння.
100. Нашим майстрам.
101. Боже Літо.
102. Щасливо прожити рік (священикові).
103. За нашу Церкву.
104. Боже провидіння.
105. Нашому дякові.
106. Нашим діточкам.
107. Щаслива Зірка.
108. За спокій серця.
109. За спокій у душах.
110. Дай, Боже, доброї Осені.
111. Нашим майстрам.
112. Храм у душі.
113. Полюби ближнього.
114. На щасливе життя.
115. Боже, бережи колиби і кошари.
116. Молоденьким серцям.
117. Боже, бережи прахашу (праліси).
118. За молоденький ліс.
119. Боже, хай довго горять свічки.
120. Бог любить тебе і твій сад у душі.





Автор малюнків Михайло Бель

Лія Безсонова
(Одеса, Україна)

МОВА ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СИМВОЛІКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЗНАКОВІЙ ГРАФІЦІ

Стаття розкриває специфіку залучення етнокультурної символіки до практики проектування знаків і логотипів в українському графічному дизайні нової доби. Простежений шлях трансформації давніх знакових елементів і перетворення їх на орнаментальні мотиви, які живлять образотворчу мову знакової графіки. Розглянуті найбільш показові приклади етнокультурних маніфестацій у сучасних вітчизняних знаках і логотипах, наданий аналіз їхніх відмітних зображувальних характеристик.

Ключові слова: етнокультурний, знак, знакова графіка, логотип, орнаментика, символіка, український.

The article exposes the specificity of implication of ethno-cultural symbols into practical signs and logotypes projecting in modern Ukrainian graphic design. There has been observed the way of transformation of ancient emblematic elements and their

conversion into ornamental motifs which nourish the artistic language of sign graphics. There have been examined the most indicative ethno-cultural projective examples within contemporary Ukrainian signs and logos, the analysis of their artistic distinctive features has been given as well.

Key words: *ethno-cultural, logotype, ornamentation, sign, sign graphics, symbolic, Ukrainian.*

Постановка питання. Постмодерністський контекст продовжує визначати загально-естетичну парадигму на поточному етапі розвитку проектно-художньої культури. Звернення до традиційних взірців та їхня модерна інтерпретація у цьому річизі виглядають цілком органічно. Актуалізація національного, що спостерігається в українському графічному дизайні нової доби, свідчить про прагнення до виразу візуальної самобутності, до ствердження автентичних естетичних цінностей. Етнокультурні проєкції посідають помітне місце в сучасному візуально-культурному континуумі та заслуговують на пильний розгляд і належну оцінку мистецтвознавців. А отже, виглядає доцільним дослідити специфіку залучення етнокультурної символіки до вітчизняної практики знакотворення, яка чутливо реагує на потреби сьогодення та претендує на перебування на вістрі модерних трендів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наразі спостерігається нестача дослідницької уваги до ролі, яку відіграє традиційна символіка у вітчизняній знаковій графіці. Найбільш загальних аспектів залучення національних мотивів до творів дизайну торкаються у своїх теоретичних розробках В. Даниленко [1], В. Косів [3]. Проте вияви етнокультурного в сучасному знакотворенні як часткове питання досі перебувають на периферії фундаментальних студій. У той же час сама по собі етнокультурна символіка в усьому розмаїтті її художніх проявів охоплена науковими розвідками набагато ширше: зокрема, аспекти української народної орнаментики розглянуті у роботах Т. Кара-Васильєвої [2], В. Манько [4], Ю. Нікішенко [5; 6], М. Селівачова [8], В. Щербаківського [9] та інших авторів.

Ревізія лексику мови етнокультурної символіки в сучасній українській знаковій графіці має стати для науковців нагальним завданням, покликаним заповнити очевидну дослідницьку прогалину та надати поштовх для всеосяжного вивчення спадкоємності традицій, у чому безсумнівно полягає цінний потенціал для розвитку вітчизняного графічного дизайну.

Переосмислення характерних особливостей, притаманних традиційній українській культурі, гармонійна інтеграція етнокультурної спадщини до галузі проектування знакової графіки в перспективі можуть стати важливою передумовою формування національної моделі українського графічного дизайну, що і визначає **актуальність даної розвідки.**

Мета роботи – дослідити вплив етнокультурної символіки на сучасну українську знакову графіку та визначити специфіку цього впливу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Значні суспільно-політичні зрушення останніх двох років в Україні стали чинником активізації національної свідомості. Патріотичний рух, протистояння сепаратистським настроям і загрози втрати державного суверенітету спричинилися до сплеску автентичної образотворчості. Миттєвий відгук на актуальні події знайшов вираз у плакаті, карикатурі, стихійних вуличних графіті. Не лишається осторонь і знакова графіка, яка чутливо реагує на суспільний запит на продукт графічного дизайну з виразно виявленою національною приналежністю. За таких умов природним виглядає звернення дизайнерів до етнокультурного спадку українського народу як до живильного джерела, яке надає багатий матеріал для творчого переосмислення.

Багатовікові традиції підтримують нерозривний зв'язок поколінь, виступають своєрідним оберегом українського етносу і важливою часткою його неповторної

культурної автентичності. Успадковані від праісторичних епох знаки та символи мають тісний зв'язок з архаїчними світоглядними настановами, міфологічними уявленнями та віруваннями. Символіка, уживана далекими предками, знайшла відображення у традиційній орнаментиці, вона збережена у набутках народного прикладного мистецтва, яке формувалося протягом сторіч у вигляді цілісної орнаментально-образної системи.

Дослідники єдині у погляді на те, що графічна символіка виникла у давні часи як засіб фіксації інформації, як предтеча писемності. Історики Є. Паламарчук та І. Андрієвський здійснили спробу дешифрування символів трипільської археологічної культури, поширеної на території сучасної України. За їхнім твердженням, трипільські знаки зародилися у VIII-VII тис. до н. е., остаточно оформилися у IV тис. до н. е. і склали певну систему піктографічного письма, в якому один малюнок передавав ціле повідомлення. Символьні зображення ставали дедалі більш стилізованими і згодом трансформувалися у логографічне письмо, за кожним знаком якого закріплювалося певне слово [7, с. 107].

Графічна символіка мала для людини прикладне значення: в давні часи вона відтворювала релігійне осмислення дійсності, була інструментом опосередкованої взаємодії з природою та цілим всесвітом, застосовувалася для магічного впливу на умови буття, слугувала для передачі різноманітних відомостей нащадкам. Знаки усталювалися за формою, спрощувалися, шліфувалися в образотворчому плані і з часом набули орнаментальних функцій. «Поступово початковий зміст давніх графем було забуто, але самі зображення продовжували використовуватись як необхідні, хоча в чому саме полягала ця необхідність, уже не усвідомлювалось. В результаті на перший план вийшло суто естетичне їх сприйняття, і вони стали застосовуватись не лише як магічні знаки, а і як прикраси» – так пояснює виникнення орнаментики Ю. Нікіщенко [6, с. 76].

В основі орнаменту лежить певний знаковий код. І хоча з плином часу семантика орнаментальних сюжетів втратила первісний сенс і майже всі свої одвічні функції, окрім декоративної, формальні ознаки символічних зображень не зазнали радикальних трансформацій. «Навіть при змінах у культово-ідеологічних сферах давня символіка залишалася досить стабільною, наприклад, в орнаментиці східних слов'ян, і, зокрема, українців, майже до кінця XIX ст. в орнаментах зберігались давні язичницькі символи, незважаючи на багатовікове панування християнства» [5, с. 61].

Слід зазначити, що культура українського народу пережила часи репресій, коли національні елементи викорінювалися різними методами, у тому числі, й адміністративними. На відміну від Європи, де вільні міста ставали осередками розвитку народної культури, у період жорсткого політичного приниження України (кінець XVIII – початок XX ст.) її міста перетворювалися на іншомовні анклавні. Охоронним середовищем для традиційних цінностей став український селянський фольклор, у тому числі образотворчий. Саме в селянській орнаментиці XIX–XX ст. найорганічніше виявлялися етнічні риси [8, с. 27], саме народне мистецтво стало своєрідним сховищем, яке врятувало автентичну образотворчу своєрідність.

Науковці стверджують, що кожній галузі вітчизняної прикладної культури притаманна власна неповторна система орнаментики. Цю важливу особливість відзначає Вадим Щербаківський у своїх студіях з українського мистецтва: «...оздоби одного роду речей ніколи не переносяться просто на другий рід речей, навпаки, кожен окремих рід речей має свою власну, незвичайно гарну і добре розроблену орнаментику» [9, с. 103]. Разом з тим знакові графемі позначені певною універсальністю, яка припускає їхнє втілення у найрізноманітніших матеріалах і прикладних техніках, а також залишає простір для інтерпретації засобами графічного проектування.

Графічний дизайн у процесі свого розвитку переосмислює, пристосовує до

своїх задач надбання найрізноманітніших мистецьких сфер. Аналіз актуального емпіричного матеріалу виявляє у творах вітчизняного графічного дизайну численні етнокультурні маніфестації. Порівняно до масиву знакової графіки останнього десятиріччя ХХ ст., у 2000-х роках, і особливо протягом останніх років не лише збільшилася частотність звернення до етнічно забарвлених взірців у знаках і логотипах, але й змінилася якість їхнього художньо-образного трактування, що простежується на численних прикладах.

Чи не найбільш шанованими в системі етнокультурної символіки більшості старих цивілізацій виглядають сакральні солярні знаки. Серед пантеону східнослов'янських язичницьких богів Даждь-бог (сонячний бог, син Сварога) був одним з головних, від нього залежало дуже багато в житті первісних людей. Віра в таємничу силу сонця, страх та пошана до нього тривали навіть за доби середньовіччя [4, с. 20]. Найбільш типовими солярними мотивами, вкоріненими в українській орнаментиці, є символічні зображення зірок – переважно чотирьох-, шести- або восьмикінцевих. Ці зображувальні елементи надзвичайно популярні як у вишивці, так і у ткацтві, килимарстві, різьбленні, писанкарстві тощо.

Відомо, що одним з найулюбленіших мотивів орнаментациї українського текстилю, є геометричний зіркоподібний символ, який складається з восьми попарно розташованих ромбовидних елементів. «Зірка небесна» уособлює людське життя та долю. Така восьмираменна зірка, або «зоря», виконана найчастіше у двоколірній червоно-чорній гамі, прикрашає численні селянські вишивки і ткацькі вироби. Поширений по всій території України, цей суто національний мотив став своєрідним архетипом, на основі якого побудовано чимало зразків сучасної знакової графіки (рис. 1–4). Необхідно відзначити, що у підборі кольорів сучасних знаків спостерігається відхід від догми червоно-чорного колірної рішення на користь менш традиційних колірних сполучень. Також спостерігається певне тяжіння до спрощення, схематизації зображувальних елементів.



Рис.1. Невідомий автор. Знак українського клубу арт-директорів ADC*UA, 2009 р.

Рис.2. Невідомий автор. Логотип політичної організації, 2014 р.

Рис.3. Невідомий автор. Логотип ресторану, м. Харків, 2015 р.

Рис.4. Невідомий автор. Логотип інтернет-магазину вишитого вбрання, сер. 2010-х рр.

До кола солярних символів належать і хрестоподібні елементи, за часів язичництва уживані як символи всесвіту, чотирьох сторін світу, а також пір року. У християнській традиції хрест символізує шлях земного страждання, смерть та воскресіння до вічного життя. Прикладом сучасної графічної інтерпретації хрестоподібного мотиву слугує персональний логотип (рис. 5), розроблений

дизайнеркою вишиваного взуття та аксесуарів для інтернет-магазину власних виробів. Схематичний хрест, інтерпретований як умовне деревце, виступає складовою частиною загальної знакової композиції.



Рис.5. Дизайнер А. Марчук. Персональний логотип автора, м. Рівне, 2015 р.

Меандрові мотиви побутують у індоєвропейській орнаментіці з епохи палеоліту, у ті ж часи цей тип декоративного стрічкового орнаменту розповсюдився і територією України, про що свідчать археологічні знахідки у Мізині Черкаської обл. Спіральний меандр зустрічається у численних зразках трипільської кераміки, яка належить до доби енеоліту. В праісторичні часи меандрові орнаменти пов'язувалися із небесним благословенням, добробутом і ситістю та виконували апотропеїчні, охоронні функції. Часто трапляються в орнаментіці українців і половинки меандрів, і ламані, гачкоподібні елементи, розташовані по кутах ромбів або трикутників (рис. 6). Іншим популярним мотивом стрічкового орнаменту є зигзаг, або хвиляста лінія, яка уособлює водну стихію як символ очищення.

Меандрові та зигзагоподібні елементи у сучасній знаковій графіці найчастіше вживаються для інтерпретації літерних графем. Так, зокрема, у логотипі міста Запоріжжя віддзеркалені ламані меандрові елементи формують літеру З та водночас сприймаються як етнічно забарвлений декоративний мотив (рис. 7). Персональний логотип Валерія Масика складається з орнаментального зображувального елемента та двоколірної зигзагоподібної лінії, яка утворює літери V, M, V відповідно до аббревіатури англійської назви інтернет-магазину – Vyshyvanka by Masik Valeriy (рис. 8).



6

Рис.6. Зразок вишивки, Хмельниччина.



7

Рис.7. Дизайнери М. Федоров, Ф. Матвеев. Логотип м. Запоріжжя, 2014 р.



8

Рис.8. Дизайнери В. і О. Масик. Логотип інтернет-магазину вишиванок Валерія Масика, м. Суми, 2013 р.

Висновки.

1. Використання етнокультурної символіки у сучасних українських знаках і логотипах формує помітний актуальний тренд, вплив якого наразі посилюється, будучи не в останню чергу обумовленим загостренням соціально-політичного становища в країні.

2. У основі етнокультурних маніфестацій у сфері сучасного українського графічного дизайну і, зокрема, у знаковій графіці, лежить давня символіка, закріплена в системі орнаментики, яка є одним з найстійкіших надбань традиційної культури і

виступає автентичним підґрунтям для подальшого розвитку та ствердження національної образотворчої самобутності.

3. Аналіз прикладів залучення етнокультурної символіки до українського знакотворення останніх років виявляє, що її елементи найчастіше використовуються: а) у функції візуального ідентифікатора національного походження знаку; б) у функції матеріалу для побудови літерних знаків – таким чином, елементи символіки набувають не лише декоративного навантаження, але й інформативного.

4. Художньо-образна мова етнокультурної символіки, яка знаходить застосування в українській знаковій графіці сучасної доби, відзначається, з одного боку, певним тяжінням до схематизації, спрощення зображувальних елементів, а з іншого боку – тоншими нюансами колірних рішень, які надають знакам оригінального, свіжого візуального присмаку.

Перспективи подальших розвідок полягають у поглибленні аналітико-дослідницької роботи з вивчення національно-автентичних ознак, які знаходять вияв у творах сучасного вітчизняного графічного дизайну, зокрема, у знаковій графіці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури* / Віктор Даниленко. – Х. : ХДАДМ – «Колорит», 2005. – 243 с.
2. Кара-Васильєва Т. *Історія української вишивки* / Тетяна Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 2008. – 464 с. : іл. – Текстівки парал. англ., рез. англ., рос. та фр.
3. Косів В. *Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст.* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Львів : ЛАМ, 2003. – 397 с.
4. Манько В. *Українська народна писанка* / Віра Манько. – Л. Свічадо, 2001. – 47 с.
5. Нікішенко Ю. І. *До специфіки побутування орнаменту у традиційній культурі* // Наукові записки: теорія та історія культури / Національний університет «Києво-Могиллянська академія». – К. : Києво-Могиллянська академія, 1999. – Т. 13. – С. 57-63.
6. Нікішенко Ю. І. *Символіка окремих геометричних орнаментів української вишивки* // Наукові записки: теорія та історія культури / Національний університет «Києво-Могиллянська академія». – К. : Києво-Могиллянська академія, 2002. – Т. 20-21. – С. 76-81.
7. Паламарчук Є., Андрієвський А. *Зорі Трипілья* / Євген Паламарчук, Іван Андрієвський. – Вінниця : ПП «Видавництво «Тезис», 2002. – 136 с. : іл.
8. Селівачов М. Р. *Лексикон української орнаментики: іконографія, номінація, стилістика, типологія : навч. посіб. для студ. вузів* / Михайло Селівачов. – К. : Редакція вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. — XVI, вип. 15. – 400 с. : іл. – (Наукове товариство ім. М. Трохименка : Праці).
9. Щербаківський В. *Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці* / Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. – К. : Либідь. 1995. – 288 с. : іл. («Пам'ятки історичної думки України»).

*Наталія Удріс
(Київ, Україна)*

ВИВЧЕННЯ ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕКЛАМНОЇ ГРАФІКИ У СУЧАСНІЙ ДИЗАЙН-ОСВІТІ

У статті висвітлюються аспекти викладання дизайну рекламної продукції у контексті формування професійної етики та соціальної відповідальності майбутніх професіоналів. Автор доводить, що ці поняття базуються на відповідальності про якість та зміст інформації, яку створюють дизайнери. З метою соціокультурного

модельовання в Україні та підвищення економічної ефективності від реклами як такої рекламний контент повинен містити національно ідентифіковану знаково-символічну систему. У статті наведено приклади навчальних завдань і проектів для формування у студентів навичок створювати етнічні форми у рекламній графіці.

Ключові слова: реклама, соціальна відповідальність, інформація, національна культура, графічний дизайн

The article deals with the teaching aspects of design of advertising production in the context of ethics and social responsibility of future professionals. The author argues that these concepts are based on the responsibility of the quality and content of the information you provide designers. In order sociocultural modeling in Ukraine and increase economic efficiency advertising promotional content should include nationally identifiable semantic-symbolic system. The article gives examples of learning tasks and projects for the formation of students' skills to create ethnic forms of advertising graphics.

Keywords: advertising, social responsibility, information, national culture, graphic design

Етнодизайн – поняття, що виникло під час усвідомлення науковою спільнотою глобалізаційних процесів. Інституалізація етнодизайну – це своєрідна протестна реакція на уніфікацію візуальних образів та форм, що стало тенденцією останніх десятиріч ХХ ст. Тяжіння до збереження національного колориту є актуальним для всіх видів дизайну, зокрема, – для графічного.

Рекламна продукція як складова графічного дизайну є своєрідним відбитком реальності та у той же час впливає на загальне культурно-інформативне середовище. Використання етнічних елементів у візуалізації рекламних ідей є корисним та ефективним щонайменше у двох аспектах: і у площині культурного розвитку нації, і у прагматичному просуванні продукції з метою фінансового збагачення замовників реклами. Адже національним виробникам, які потребують здійснення рекламної комунікації, необхідно мати «власне обличчя» та унікальний бренд, що інтерпретується. У той же час, реципієнтами сприймається як «своя» та є зрозумілою така реклама, що спроектована звичною для них вербальною та невербальною мовою. Український менталітет є чуттєвим до культурного знаку, зафіксованого протягом історії. Тож для українського виробника та клієнта має сенс проектувати рекламну продукцію на основі етнічної знаково-символічної системи.

Зазначені вище факти роблять актуальним національно орієнтований вектор практичної діяльності графічних дизайнерів та арт-директорів у рекламних агентствах. Багато у чому він забезпечується етапом професійної підготовки у навчальному закладі майбутнього фахівця. Іншими словами, концепцією навчальних завдань, за якою формувався професійний світогляд та майстерність дизайнера під час опанування усіма тонкощами ведення дизайн-проектів. Тому вважаємо доцільним висвітлити у статті досвід навчання прийомам розробки сучасних проектів рекламної графіки з українською ідентифікацією.

Мета статті – проаналізувати комплекс навчальних завдань з рекламної комунікації та дизайну реклами, спрямованих на створення унікального національно-ідентифікованого рекламного образу.

Для досягнення мети необхідно виконати наступні **завдання**:

1. Обґрунтувати науково-концептуальну платформу для активного введення у процес навчання графічних дизайнерів завдань з виконання національно-ідентифікованої рекламної продукції;

2. Висвітлити підходи до розробки рекламної продукції в рамках завдань, що виконуються студентами з дисципліни «Рекламна комунікація» та «Дизайн реклами»

Тема етнодизайну особливо активно розвивається вітчизняними дослідниками в

галузі мистецтвознавства, дизайну, педагогіки, історії мистецтва, соціальній комунікації (Антонович Є., Руденченко А., Бровченко А., Силко Р., Удріс І.), що повною мірою висвітлюється у збірниках наукових праць Конгресу. У нашій статті, що створюється на міждисциплінарній основі, значущими є роботи Д. Маккуейла в галузі соціальної відповідальності медіа засобів [2].

Концептуальним підґрунтям введення у навчальний процес завдань з дизайну національно ідентифікованої реклами ми вважаємо ідею соціальної відповідальності – поняття, що у ХХІ ст. отримало активний розвиток у науці та соціальній сфері. Ми вважаємо, що соціальну відповідальність можна розглядати як інтегральну властивість особистості, що визначає її поведінку та діяльність за принципом узгодження власних цілей та цілей середовища (суспільства) та постійного виваження наслідків від задіяних вчинків. І саме процес формування майбутнього фахівця у ВНЗ вважаємо тим періодом, коли закладаються підвалини його соціально відповідальної професійної діяльності.

Особливістю свідомості людини толерантного та гуманістичного суспільства є усвідомлення себе як частини цілого – природного середовища та соціуму. Законами існування будь-якого середовища є фізичні закони збереження енергії при обміні нею складовими підсистемами. Закон збереження енергії діє і у соціумі, багато у чому екстраполюючись на інформаційний простір. Людина інформаційного типу суспільства повинна усвідомлювати, що усі її соціальні знання – це накопичений досвід людства упродовж тисячоліть. І як підсистема середовища, людина повинна відчувати відповідальність за те, яким інформаційним контентом вона поповнює скарбницю людського досвіду. Проблематика взаємозалежності інформаційно-комунікаційної діяльності індивідуального (людина, мікросоціум) та колективного (макросоціуми, суспільства) рівнів, зокрема у сфері рекламної комунікації в Україні, її поточна ситуація та вектори розвитку, розглянута нами у статті «Соціальна відповідальність комунікативної практики у суспільстві на прикладі аналізу реклами» [1]. Окрім інших важливих спостережень і висновків, у статті присутня думка, що у комунікативній практиці значущим сьогодні є не лише передбачення наслідків та запобігання негативним впливам рекламних меседжей (наприклад, загострення геополітичних конфліктів, відсутності гендерної етики, схвалення лінощів, безпорадності у власному виборі тощо), але й їх соціальне моделювання. Адже створення рекламних повідомлень сьогодні вже не тлумачиться лише як розробка певних інформаційних арт-об'єктів (візуальних чи вербальних). Реклама вважається складовою соціальної комунікації, а ту, у свою чергу, можна трактувати як проектну діяльність, що виступає системочинником водночас людини та середовища. Необхідним є моделювання таких наслідків від поширення рекламної інформації, що були б позитивними і корисними для соціуму, зокрема українського. Зрозуміло, що наразі актуальним є урізноманітнення форм українізації рекламного контенту, і не лише за рахунок вербальних складових (текст та мова його презентації), а й невербальних елементів (основних та/або другорядних).

Другою парадигмою, у контексті якої формується майстерність дизайнерів-графіків у сфері реклами, є підхід, що все зображуване на рекламній продукції є певним знаково-символічним кодом, що має прямий або опосередкований зв'язок з тим, що він позначає. Іншими словами, кожний елемент (фрагмент пейзажу або інтер'єру, предмет побуту, декор, рослина, тварина, людина та її імідж, костюми, страви тощо, а також шрифти, колірні сполучення та абстрактні символи) обов'язково має не тільки зміст, але й смисли. Інтерпретації цих смислів залежать, безумовно, від тієї соціокультурної ситуації, в яких знаходиться адресат – споживач рекламного повідомлення. Тож вивчення аспектів того, що обирається дизайнером у зображувальній площині та яким чином це буде розкодовано та вплине на глядача, є необхідним у навчанні майбутніх дизайнерів. Виходячи з концепції моделювання соціальних наслідків, ми дотримуємось усвідомленого застосування кожного візуального елемента.

Найбільш ефективним та ємним засобом з погляду українізації рекламного контенту є використання традиційної знаково-символічної системи, яка народилась та продовжує жити у народній творчості, зокрема візуальній. Безумовно, вона потребує осучаснення згідно з останніми тенденціями в графічному дизайні. Власними статтями у збірниках матеріалів попередніх Конгресів з етнодизайну ми висвітлювали й обґрунтовували цю проблематику, також як і розкривали варіанти застосування знаків і символів відповідно певним характеристикам іміджу фірм, з якими вони виходять на ринок послуг [3].

У практиці ж викладання рекламних комунікацій та дизайну рекламних постерів ми намагаємось впроваджувати зазначений підхід у виконання студентами завдань з дисципліни. Прийоми дизайну у завданнях з розробки рекламної продукції можна угрупувати наступним чином:

1. Композиційна розмітка площини постера на основі традиційного знаку.
2. Орнаментальні композиції (або їх частина), основа яких складається з:
 - a. елементів-символів традиційної української культури, зміст яких доповнює ознаки бренду та рекламну ідею;
 - b. елементів-символів соціального оточення людини, упізнаваних та притаманних виключно певному регіону.
3. Застосування елементів декоративно-прикладного мистецтва України.
4. Колірні сполучення.
5. Лєтерінг із застосуванням українських шрифтів (типографіка у рекламній продукції сьогодні є одним з трендів).
6. Проілюстровані сюжети з життя українців, що є типовими й упізнаваними у рекламній продукції за зовнішністю та одягом.

Перший і другий прийоми реалізуються на основі ретельного семантичного аналізу студентами української знакової спадщини та вибору тих знаків й символів, що найбільш відповідають брендовим ознакам об'єкту рекламування та створюють сучасний графічний образ. У першому підході знакові форми рекомендується використовувати як базисну композиційну форму, що організовує художню площину постеру та якій підпорядковується розташування й зональне заповнення контентом. Зокрема, таким методом було створено плакати для 7 українських виробників. У них використано етнічні елементи, що ідентифікуються глядачем як українські та за своїм змістовним навантаженням мають безпосереднє відношення то товарної пропозиції. Фрагменти ділянок заповнені дрібними орнаментальними сполученнями також з традиційних знаків, що дотичні за змістом до рекламної концепції та діяльності виробника. Застосування чорно-білої графіки відповідає сучасній стилістиці візуалізації в графічному дизайні. Другий варіант застосування знаково-символічної системи, що створює відчуття реклами як «своєї», - використання у плакатах спрощених зображень відомих символів української матеріальної культури соціуму – споруди, пам'ятники, створені елементи ландшафту, історичні артефакти тощо. Це пов'язано не стільки з традиційною народною культурою, скільки з історією проживання етносу в тому чи іншому регіоні. Зразком такого проекту може бути плакатна серія для українського виробника прикрас, кожен з постер якої призначений для просування продукції у різних регіонах України. Орнаментальність утворюється з елементів, які є символами кожної місцевості.

Третій підхід міститься у ненав'язливому використанні елементів традиційного декору предметів ужиткової культури у другорядному фоновому наповненні. Рекламні плакати для ТМ «Кава зі Львову» виконані у сучасному напрямі інфографіки, але такі деталі як натуральна льняна тканина та фрагмент вишивки рушника, адаптована до символіки міста Лева, одразу ідентифікують і виробника, і рекламний постер як українських (мал.3).

Колірні сполучення – це знаковий код, що доповнює основні зображення.

Зрозуміло, що найупізнаванішим може бути використання відтінків жовтого і блакитного, однак вони не є вигідними для реклами через розповсюдженість. Тому варто вивчати та створювати колірні шаблони, що використовуються у регіональних традиціях декоративно-ужиткового мистецтва України. Летуерінг є особливо виразним зразком національної ідентифікації, оскільки він має вербальну мовну складову. Окрім використання українських шрифтів у написах, нами пропонується створення рекламних типографічних композицій і каліграм тематичного спрямування відповідно до об'єкту реклами.

Таким чином, теоретичні ідеї застосування національно ідентифікованих елементів у рекламній графіці, знаходять свою реалізацію в процесі формування світогляду та соціальної відповідальності майбутніх дизайнерів, що має забезпечити розвиток української візуальної культури у векторі етнодизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лисиця Н.М., Удріс Н.С. Соціальна відповідальність комунікативної практики на прикладі аналізу реклами – [Електронний ресурс] - <http://udris.com.ua/science/>
2. Маккуэйл Д. Массовая коммуникация и общественный интерес: к вопросу о социальной теории структуры и функционирования медиа – [Електронний ресурс] - http://www.i-u.ru/biblio/archive/hrest_pr/07.aspx
3. Удріс Н.С. Українська знаково-символічна система у рекламній комунікації / Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст / Книга друга. – Полтава, 2015. – С 294 - 298.

Олена Гнидіна
(Полтава, Україна)

МИСТЕЦТВО ГРАФІКИ ЯК КОМПОНЕНТ ДИЗАЙН-ОСВІТИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті проаналізовано теоретичні засади розвитку дизайну як різновиду художньої творчості; розглянуто мистецтво графіки як основу дизайну; розкрито шляхи введення елементів дизайн-освіти в професійну підготовку майбутніх учителів образотворчого мистецтва.

Ключові слова: дизайн-освіта, майбутні вчителі образотворчого мистецтва, графіка.

The article analyses theoretical bases of design development as a form of art creativity; examines art of graphics as basis of design; reveals ways of introducing elements of design-education to professional preparation of future Art teachers.

Key words: design-education, future Art teachers, graphics.

Нові реалії життя в Україні проектують нове майбутнє для молоді, ставлячи завдання самовдосконалення, самовиховання і самоосвіти. При цьому особливого значення набуває креативність, здатність до нестандартного мислення, творчий розвиток особистості.

Проблема відтворення інтелектуального й національного потенціалу суспільства зумовлює зміни в її змісті й призводить до пошуку інноваційних підходів в освіті, а саме, у підготовці майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. На наш погляд, введення елементів дизайн-освіти в професійну підготовку майбутніх учителів образотворчого мистецтва є одним із шляхів вирішення окреслених проблемах.

Питання дизайну як особливого виду творчої художньої діяльності розглядали психологи: Л. Безмоздін, О. Бойчук, Р. Б'юканан, М. Воронов, В. Даниленко, О. Дем'янчук, Дж. Джонс, М. Каган, Є. Лазарєв, Ю. Легенький, С. Лужецький,

Т. Мальдонадо, А. Моль, Л. Орнаський, В. Папанек, В. Прусак, В. Рунге, Г. Саймон, В. Сеньковський, В. Сидоренко [4; 5; 8; 9]; теоретики і практики мистецької освіти й естетичного виховання В. Бутенко, Г. Гребенюк, О. Олексюк, В. Орлов, О. Отич, В. Радкевич, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Тименко, О. Шевнюк та інші. Загальнонаукове і теоретичне обґрунтування в даному аспекті мають праці О. Асмолова, В. Аронова, Ю. Асеева, В. Глазичева, М. Лещенко, В. Лубенка, О. Пономарьова. Методологічні та гуманітарно-художні проблеми дизайну досліджували О.Вишневська, О. Генесаретський [1]. Є. Лазарев. Становлення і розвиток дизайн-освіти в Україні та за кордоном вивчали С. Ніколенко, А. Павлів, С. Чебоненко [10]. Тема графічної підготовки учнів загальноосвітніх шкіл засобами дизайну є основною в наукових розвідках О. Гервас [2; 3].

Проблема підвищення стану якості навчання в Україні є актуальною на державному, науковому й організаційно-методичному рівнях. Уміння використовувати знання в області дизайну стає одним з найважливіших якостей професіонала, фахівця в будь-якій галузі.

Мета статті – довести, що невід’ємним компонентом дизайн-освіти майбутніх вчителів образотворчого мистецтва є мистецтво графіки.

Доступним і цікавим практично всім дітям у навчанні є процес малювання. Малюючи, дитина відображає і упорядковує свої знання про світ. Усвідомлює себе в ньому. Це розвиває пізнавальний інтерес, сприяє вихованню естетичних якостей, залучає до пошукової творчої діяльності [3].

Саме вчитель знайомить вперше дитину з різновидами образотворчого мистецтва: живописом, скульптурою і графікою. Графіка, у порівнянні з живописом, не прагне передати всю барвисту повноту навколишнього світу, її мова більш умовна, символічна. Поняття «дизайн», «малюнок» і «графіка» тісно пов’язані між собою. Будь-якій дизайнерській ідеї передують графічний малюнок у вигляді схеми або короткочасної замальовки [6].

Знайомство з графікою – це не тільки малювання, але й пізнання різних ліній, форм, їх взаємного сполучення, компоновання, а також розвиток просторового і конструкторського мислення. А словосполучення «графічний дизайн» стало невід’ємним у нашому житті. Ми зустрічаємося з ним щодня, коли купуємо газети, книги, глянцева журналі, звертаємо увагу на рекламні листівки, етикетки, яскраві афіші, а також у мережі Інтернет.

Сьогодні дизайн є естетичним символом сучасної цивілізації [2]. Малювання доступним графічним матеріалами (олівцями, крейдою, ручкою, вугіллям) є засобами залучення учнів до образотворчої діяльності. Природно, не всі діти стануть художниками, але кожен зможе використовувати власний художній досвід у благоустрої свого життя за законами краси і порядку. А це і є основним завданням і змістом дизайн-діяльності.

Графічний малюнок – найпростіше зображення через яке відбувається початкове знайомство з оточуючим світом. Перші кроки створення художнього образу на аркуші – це прояв власного бачення і творчого мислення. Саме у дитячому віці закладається основа майбутніх креативних ідей. Пізніше у загальноосвітній школі згідно навчальної програми учні 7 класу вивчають тему образотворчого мистецтва «Дизайн». В ході вивчення якої вони знайомляться з різними видами дизайну: графічним дизайном, промисловим, дизайном середовища (інтер’єру та ландшафту). Ознайомлюючи школярів з дизайном вчитель звертає увагу на те, що фактично у сучасному світі неможливо знайти сферу виробничої чи соціальної практики країни, у якій би не брали участь професійні художники-проектувальники, дизайнери.

Дизайн сьогодні – це провідна технологія у створенні будь-яких речей, починаючи від літаків та суден і завершуючи модельним одягом та побутовими приладами [6]. Разом з навчанням вчитель образотворчого мистецтва проводить

профорієнтаційну роботу, розширює уяву учнів про сферу професій, вчить дивитися у майбутнє. Саме освіта повинна дати випускникам загальне представлення про поширення дизайну в житті сучасного суспільства.

Підростаюче покоління має бути забезпечене інформацією, що відповідає дійсності. Для відчуття комфорту в сучасному суспільстві необхідний дизайн, вивчення загальних понять та застосування практичних навичок. Знання про створення елементів дизайну потрібно закладати ще в шкільному віці, в період активного формування особистості. Дизайн-освіта - цілісна система, здатна творити ідеї у напрямку упорядкування життєдіяльності людини і створення гармонійного предметного середовища [3].

У шкільних навчальних програмах ще недостатньо відшліфовані методики викладання основ дизайну та практичних занять з графічної тематики. Тому зараз є актуальною проблема поліпшення стану методичного забезпечення та дослідження художніх графічних технік, які можна застосувати на уроках образотворчого мистецтва в загальноосвітній школі.

Розвиток нестандартного бачення важливо продовжити і далі у вищих навчальних закладах, це активізує різні способи пізнання. У сфері практичної підготовки майбутніх вчителів образотворчого мистецтва необхідно розширювати графічні знання, закладені в дитинстві для самоосвіти, підвищення свого фахового рівня та професійної компетентності. Більш популярними та масово доступними стають різноманітні графічні комп'ютерні програми: Photoshop, Illustrator, Cinema 4D, Open Design School (курс графічного дизайну), Adobe After Effects, Autodesk 3ds Max; комп'ютерна графіка: растрова, векторна та фрактальна. Вивчення художніх можливостей графіки та дизайн-технологій створять певний досвід для студентів, розвинуть творче мислення, комунікативність, активність та ініціативність. Сучасному вчителю все складніше бачити себе в освітньому процесі без допомоги комп'ютера. Застосування комп'ютерної графіки дуже різноманітне. Основними галузями застосування є: наукова, ділова, конструкторська, поліграфічна, Web-дизайн, мультимедіа.

Сучасна освіта націлена на індивідуальний розвиток особистості. В умовах динамічної зміни інформаційних технологій, людина повинна динамічно пристосовуватися до змін життя та його пізнання. Тому першочергова задача педагога – навчити вчитися. Необхідно вміти з потоку інформації виділяти необхідне і перетворювати у власний варіант рішення поставленої задачі.

Отже, мистецтво графіки є основою розвитку дизайн-освіти майбутніх вчителів образотворчого мистецтва, направлений на реалізацію творчих задумів за допомогою аналітичного, синтетичного і абстрактного мислення; оволодіння та вивчення сучасних графічних програм та мультимедійних систем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Генисаретский О. И. *Дизайн и культура* / О.И. Генисаретский. – М., 1994.
2. Гервас О.Г. *Аналіз стану навчання основ дизайну в загальноосвітній школі* / О.Г.Гервас // *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівця: методологія, теорія, досвід, проблеми* // Зб. наук. пр. у 2-х част. – Ч. 1. – (Випуск 5). – Київ – Вінниця: ДОВ Вінниця, 2004. – С.147-151.
3. Гервас О.Г. *Графічна підготовка учнів загальноосвітніх шкіл засобами дизайну* / О.Г.гервас // *Мистецтво та освіта*. – 2000. - №3. – С.17-18.
4. Даниленко В.Я. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія* / В.Я. Даниленко. – Х.:ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с.:іл.
5. Даниленко В.Я. *Основи дизайну: навч. посібник* / В.Я. Даниленко. - К.: ІЗМН, 1996. - 92 с.
6. Лемешева Н. *Образотворче мистецтво в нашому житті. 7 клас (за новим Державним стандартом базової і повної загальної середньої*

- освіту). Книжка для вчителя, слайд-презентації до уроків образотворчого мистецтва, 7 клас». / Н.А. Лємешева. – Черкаси: Видавництво ЧОІПОПП – 154 с.
7. Орлов В. Професійне становлення майбутніх учителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія / В. Орлов. – К.: Наукова думка, 2003. – 263 с.
8. Прусак В. Педагогічні умови підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України / В. Прусак // Збірник наукових праць. Педагогічні науки. Вип. 41. – Херсон: ХДУ, 2006. – 301 с.
9. Сеньковський В. Основи теорії і методології дизайну / В. Сеньковський. – М. Видавництво: МЗ-Пресс Мова, 2001. – 252 с.
10. Теория экономических механизмов: учебное пособие / Николенко С.И. -М.: ИНТУИТ.РУ: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2009. - 207 с.: ил., табл. - (Серия «Основы экономики и менеджмента»).

УДК 7.038.532 (477) «11/20»

Петро Нестеренко
(Київ, Україна)

РАРИТЕТИ УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО МИСТЕЦТВА, ОСОБЛИВОСТІ ЇХНЬОГО ЗОВНІШНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ

У статті розглядаються особливості зовнішнього оформлення раритетних зразків книжкового мистецтва від часів Середньовіччя до наших днів. Аналізується вибір художніх засобів художниками та майстрами золотих і срібних справ для оформлення рідкісних видань, як відгукувалися вони на художні запити часу, як ускладнився арсенал технік і прийомів, що використовувалися ними при виготовленні книжкових оправ.

Ключові слова: *раритети, книжкове мистецтво, оправа, рукописна книга, Євангеліє, Біблія, Конституція України.*

The article describes the external design features of rarity examples of book art from the Middle Ages to the present days. Analyzes the choice of artistic means artists and masters of gold and silver affairs for design of rare books, as they responded to the artistic demands of time as complicated arsenal of techniques and methods that they used in the manufacture of book frames.

Tags: *rarity, rarities, book art, frame, manuscripts, Gospel, the Bible, the Constitution of Ukraine.*

Розуміння того, що літературний шедевр повинен мати належне зовнішнє оформлення сягає в глибину давнини, в часи появи книги-кодексу.

Розкішні оклади для богослужбових книг почали виготовляти в Європі в часи Раннього Середньовіччя. В ті часи манускрипти вкривали різними пластинами зі слонової кістки. Пізніше їх стали оправляти в дерево, оббивали тканинами, шкірою з тисненим орнаментом, золото чи срібло, прикрашали дорогоцінним камінням, розписними емаліями. До найдавніших зразків належить Мстиславове Євангеліє переписане в Києві у 1103-1117 роках на замовлення новгородського князя Мстислава, старшого сина Володимира Мономаха, для Благовіщенської церкви князівської резиденції на Городищі в Новгороді. За часом княжіння Мстислава визначається й час написання книги: Мстислав був князем новгородським в 1095-1117 роках, а київським – з 1125 року [1]. Мстиславове Євангеліє належить до розряду на престольних. Такі книги як правило розкішно прикрашались і знаходились у вітварі на престолі. В ті часи до книги ставилися з такою побожністю, що не вказували на ній ціну, більше того – її просто не можна було вирахувати в новітньому сенсі поняття ціни, оскільки книга переписувалася або в монастирі для спасіння душі, або в княжому скрипторії, де переписувачі знаходилися на утриманні князя. У покрайньому записі 1125 року на

Мстиславовому Євангелії читаємо: «ціною же Євангелия сего єдинь Богъ відає» [2]. В іншому записі того ж року повідомлялося, що князь Мстислав Володимирович відіслав свого тиуна з цим рукописом до Царгорода, де ювеліри зробили окуття, прикрашене фініфтями. Проте цей початковий перепльот не зберігся. У 1551 році до рукопису було створено новий оклад, прикрашений срібною сканню з додаванням емалей, напівдорогоцінних каменів і річкових перлів. Над його створенням працювали новгородські ювеліри, які використали зняті зі старого окладу давні візантійські емалі X-XI ст. із зображеннями апостолів Іакова і Вафоломея. Оклад верхньої кришки Мстиславового Євангелія відноситься до 1551 р.: по срібній золоченій дошці накладено невисоку срібну золочену емаль. До цього ж часу належить і фініфть, яка обрамляє середник і має зображення архангелів Михаїла, Гавриїла, херувима і серафима. По скані розміщено ще 13 фініфтяних зображень різного часу й походження: дві маленькі вузькі фініфті внизу із зображеннями Іакова і Вафоломея – візантійської роботи X ст. Із п'яти квадратних фініфтей XI ст. одне, із зображенням «етімасії» – Престолу уготованого, має слов'янський напис, а інші чотири – Богоматері, Предтечі і апостолів Петра й Павла – грецькі. Нарешті, ще шість фініфтей XII ст., кожна у формі кіотця – безумовно київської роботи. На них зображення Христа Вседержителя поставлено в середнику, а зображення святих розташовані по краях окладу: Георгія і Дмитрія Солунського – вгорі, Бориса, Феодора Стратілата і Гліба – внизу. По краю окладу йде низина окладу з дрібних перлів (зображення святого Георгія осипалось, а скань і низина окладу під ним пошкоджені). Того ж 1551 року корінець і нижню дошку Євангелія обтягнули оксамитом [3]. Древній розкішний оклад Євангелія – визнаний шедевр декоративно-прикладного мистецтва. Нині, після тривалих переміщень, Мстиславове Євангеліє знаходиться в Російському державному історичному музеї м. Москви [4].

Окрасою багатьох музейних зібрань є книги, надруковані в типографіях Львова, Києва, Чернігова, Почаєва та інших центрів друкарства. Велике значення завжди надавалось перепльоту, кришки якого обтягували тканиною, парчею, оксамитом, але частіше за все шкірою. Шкіряні перепльоти прикрашали тисненими сюжетними композиціями. Для особливо цінних робилися металеві оклади, їх козацька старшина замовляла майстрам, які займались золотарським ремеслом. Прикладом може бути Срібна оправа, карбована, з дарчим написом кошового отамана Запорізької Січі П. Калнишевського з Роменського краєзнавчого музею [5].

На межі XIX-XX ст. з'являються бібліофільські видання, які демонструють високий рівень поліграфії та художнього оформлення. До категорії подібних видань можна віднести й «Царскую охоту на Руси». Ця багато ілюстрована книга виходила в Петербурзі з 1896 по 1911 роки накладом 400 (1-й том) і 500 примірників (2 – 4 тт.). Друкували її у типографії Експедиції заготівлі державних паперів. До роботи над книгами були залучені кращі російські художники й графіки. Оформлення перепльотів усіх чотирьох томів, рисунки форзаців, численні віньєтки, заставки, кінцівки виконав відомий український баталіст, академік Микола Самокиш [6].

Широкому загалу більш відомий альбом «Из украинской старины» 1900 року. До нього видатний історик, народознавець і письменник академік Дмитро Яворницький, котрий усе своє життя присвятив дослідженню запорозького козацтва, написав історико-етнографічний нарис. На створення ілюстративного ряду він надихнув українських художників Сергія Васильківського та Миколу Самокиша. Композиція обкладинки роботи М. Самокиша складається з напису і зображення козака, що мчить на білому коні на тлі багряного неба. «Альбом (формат 335 – 415 міліметрів) складається з 21 аркуша ілюстративного матеріалу, перед ним подано великий за обсягом (100 сторінок) пояснювальний текст Яворницького паралельно по-російськи та по-французьки (про українську в добу валуївщини не могло бути й мови). Цей альбом та низка інших раритетних видань М. Самокиша, який понад 20 років жив

і працював у Криму, зберігаються в бібліотеці Сімферопольського художнього музею і належить до категорії найбільш цінних видань [7].

Враховуючи велику наукову і культурно-історичну цінність рукописної книги, у ХХ ст. було налагоджено фотомеханічним способом випуск факсимільних видань, які точно відтворюють раніше випущені оригінальні видання чи рукописи (включаючи всі особливості пергаменту, паперу) чи перепльоту). В Державному музеї книги і друкарства експонуються факсимільні видання пам'яток давньоруської писемності: «Остромирове Євангеліє» (1056-1057 pp.), «Ізборник Святослава» (1073), «Повість временних літ» літописця Нестора (початок XII ст.), «Псалтир Київський» (1397 p.), «Пересопницьке Євангеліє» (1556-1561 pp.) та інші. Часто факсимільні видання супроводжувалися надрукованими дослідженнями вчених і об'єднувалися під одним художньо виконаним футляром. Наприклад: пам'ятка української мови XVII ст. «Грамматика» Мелентія Смотрицького, відтворена в Києві 1979 року [8]. Футляр, виконаний до факсимільного видання передає в кольорі зовнішній вигляд обкладинки й корінця пам'ятки.

Книга Пересопницьке Євангеліє свого часу стала важливим чинником утвердження живої української мови: представники українського суспільства відчували потребу впроваджувати її в релігійний вжиток. Написане пізнім уставом і багато орнаментоване, Пересопницьке Євангеліє цікавить українських дослідників мови наявними рисами західнобойківських і південноволинських говірок, лексичними церковнослов'янськими та полонізмами [9]. Нині цей рукопис зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. На цій священній книзі клялись на вірність народові України всі президенти. Появу на трибуні Верховної Ради священної для українців книги перший глава незалежної України Леонід Кравчук пояснив просто: Конституція Української РСР безнадійно застаріла, тому зупинились на зводі церковних законів. А «Пересопницьке Євангеліє» обрали тому, що це перший відомий переклад канонічного церковнослов'янського євангельського тексту на українську мову.

Факсимільна копія «Пересопницького Євангелія» видана обмеженим тиражем. Розмір книги 340 x 240 мм. Вага 6. 3 кг. Палітурним матеріалом для обкладинки було вирішено взяти італійську шкіру кольору чорний шоколад, аби максимально відповідати оригіналу Євангелія. На першій сторінці обкладинки зроблено тиснення сріблом заголовних сюжетів. Корінець книги округлий. Задня сторінка теж тиснута по шкірі з рисунком, який відповідає оригіналу. Для блоку книги зі Швеції завезли спеціальний папір кремового кольору – Munken print cream, який дав можливість при друці добитися максимальної схожості з оригіналом. Книга може служити прекрасним подарунком, оскільки має власний футляр [10]. Оригінальна обкладинка рукопису була втрачена, бо книгою користувалися впродовж століть. Палітурку (оправу) рукопису довелося міняти не менше трьох разів. В інвентарній книзі Пересопницького монастиря в запису від 25 жовтня 1600 року повідомлялось, що Євангеліє було «атласом зеленим вкрите, на ньому срібла білого бляшок п'ять», а в самому рукопису (в післямові) говориться, що на верхній дошці «є зображення розп'яття». Спеціалісти вважають, що мова йде про те, що верхня кришка перепльоту була прикрашена чотирма срібними кутниками («наріжниками»), можливо, з зображенням чотирьох євангелістів і «середником» із зображенням розп'яття Христа [11].

Вперше факсимільне видання Євангелія здійснено 2008 року Українською православною церквою (Московського патріархату) спільно з Національною Академією наук України, видавничим домом «АДЕФ – Україна». Наклад – 1000 примірників. 9 листопада 2010, в День української писемності та мови на виробничому комплексі видавничого дому «АДЕФ – Україна» (м. Буча) в урочистій обстановці надрукували 1 –й аркуш видання «Пересопницьке Євангеліє. Витоки та сьогодення» (загальний обсяг – понад 1800 сторінок, наклад – 200 примірників). У книзі художньо

поєднані зменшені зображення оригінальних текстів, доповнені транслітерацією та сучасною українською мовою [12]. Вартість факсимільного видання – 50 тисяч гривень, а її мала копія – в два рази дешевше. Українським музеям та бібліотекам було передано 500 точних копій «Пересопницького Євангелія».

У процесі дослідження шкіряних палітурок другої половини XVI ст. було визначено якою має бути історично достовірна палітурка факсимільного видання. Таким чином було використано металеву фурнітуру: боковики й центровик. Обкладинку сучасного видання прикрашають наріжники із зрізаними гострими кутами, які мають увігнутий контур лише з одного боку, протилежного прямому куту наріжника. На них традиційне зображення чотирьох Євангелістів, поодиноці в кожному кутку рамки. Вони зображуються з властивими лише їм символами: Матвій – з ангелом, Марк – з левом, Іоан – з орлом і Лука – з тельцем. Сюжет середника – це Розп'яття з оригінальних рукописів XVI ст. Темно-коричнева палітурка оформлена тисненням рамкою з орнаментом, наближеним до художніх особливостей прикрас самого тексту Євангелія, зокрема рамок, які прикрашають зображення Євангелістів.

2001 року керівництво Верховної Ради України доручає Парламентському видавництву розробити і виконати церемоніальний примірник Конституції України [13]. Над художнім оздобленням церемоніального екземпляру працювала група відомих київських графіків: Євген Матвеев, Михайло Шевченко та Василь Чебаник. Останній тривалий час очолював майстерню «Дизайн книги та інтролігація» в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури і є неперевершеним майстром виконання високохудожніх шкіряних обкладинок. Для обкладинки «Конституції України» було застосовано темно-коричневу шкіряну обкладинку, а замість золотого тиснення по шкірі, притаманного XVI ст., майстрами Київського ювелірного заводу на верхній палітурці обкладинки було створено золотий тризуб у гербі, а під ним золотом відтворено орнаментований напис «Конституція України» з декоративною прикрасою під ним. З боків від герба, в тому ж масштабі за розміром, та в чотирьох кутах обкладинки (меншого розміру) виконано квадратні орнаментовані вставки, на золотому полі яких накладки з бірюзи. Корінець Конституції також прикрашають шість квадратних ювелірних прикрас, таких як чотири на лицевому боці обкладинки. Доповнюють декоративні прикраси й вкраплення з рубінових камінців. Обрізи церемоніального екземпляру позолочені, закладкою книги слугує синьо-жовта стрічка з золотою медалькою наприкінці. До книги виготовлено й не менш цінний футляр. Нині очільники держави складають присягу, тримаючись за цей фоліант. Колектив художників та ювелірів було відзначено нагородами Верховної Ради України. Побачити цей твір мистецтва в електронній мережі мені вдалося лише за допомогою автора – Євгена Матвеева на сайті «Конституція України 2012» [14].

Бібліофільське видання – видання з якимись особливостями, що надають йому цікавості й цінності з погляду книголюба: художні ілюстрації, можливо розфарбовані від руки, особливий папір, оправа, обмежений тираж тощо [15]. До таких видатних пам'яток книжкового мистецтва належить і перевидана в Україні «Biblia Sacra» з ілюстраціями Сальвадора Далі. «Біблія Далі» вже виходила лімітованими тиражами в Італії, Німеччині, Чехії і Словаччині. Цікавість до неї лише зростає. Так, італійське видання оцінюється колекціонерами в 75 тисяч доларів й постійно зростає. Сучасні бізнесмени й колекціонери не безпідставно вважають, що купівля «Біблії Далі» буде не лише перлиною колекції, а й надійною інвестицією. Активно купує книги для себе й на подарунки – бізнес-еліта, тому нею зацікавився український підрозділ концерну-компанії «Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». Він отримав ексклюзивне право на публікацію російськомовної версії видання Біблії з ілюстраціями Далі. Власником авторського права є міжнародний медіа концерн «Bertelsmann», який придбав його безпосередньо в Дому Альбаретто – власника прав на початкове італійське видання. Враховуючи складнощі й тонкощі роботи, яка вимагає великого обсягу ручної праці й

застосування спеціальних технологій, «українська версія» «Біблії Далі» реалізувалась друкарями, майстрами перепльоту та ювелірами одразу трьох країн – Німеччини, Чехії і Словаччини, які вже мали досвід у цій царині. Варто нагадати, що для відтворення літографій Далі застосовувався семикольоровий друк, хоча зазвичай користуються чотирикольоровим.

Рішення видати в Україні унікальну книгу було продиктоване, в першу чергу, її виключно культурно-естетичною цінністю. Сто п'ять композицій спеціально створених геніальним іспанцем для Священного Писання, зібрані в одній книзі й випущені в Україні обмеженим накладом в 500 нумерованих екземплярів. Формат видання, який відповідає оригінальному розміру літографій, прикрашено дорогоцінним камінням, яскравим елементом обкладинки є позолочена відливка підпису Далі, а сама вона виконана з натуральної шкіри червоного кольору. Все це перетворює «Біблію Далі» в художній твір, який викликає інтерес не лише для колекціонерів, а й всіх знавців і цінителів світового мистецтва [16].

Книга – об'ємний носій інформації, який є синтезом роботи письменника, редактора, художника, поліграфіста. Культура видання значною мірою залежить від того, як відбувається процес перетворення авторського оригіналу на книжку. Зіставляючи видання різних епох, ми можемо бачити, що мистецтво книги багато разів занепадало і відроджувалося знову. Мало свої злети й падіння і мистецтво обкладинки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антиквар. Журнал об антиквариате, искусстве и коллекционировании (Шедевры книжного искусства). – № 7 – 8. 2012. – Іл. на стор. 61.
2. Наш друг книга. – К.: Реклама, 1977. – С. 181.
3. Низовский Ф. Ю. Сто великих реликвий и сокровищ Украины. – К.: Арий, 2009. – С. 173 – 174.
4. Низовский Ф. Ю. Сто великих реликвий и сокровищ Украины. – К.: Арий, 2009. – С. 172.
5. Низовский Ф. Ю. Сто великих реликвий и сокровищ Украины. – К.: Арий, 2009. – С. 182.
6. Петренко М.З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 129.
7. Роготченко О. Традиції та новаціїсучасне та надсучасне в творчості Євгена Матвєєва // МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія). Збірник наукових праць з мистецтвознавства і культурології. – Вип. 10. – С. 209.
8. Розен Ю. Раритеты Музейной библиотеки // Антиквар. Журнал об антиквариате, искусстве и коллекционировании (Шедевры книжного искусства). – № 7 – 8. 2012. – С. 90 – 97.
9. Смотрицький М. Грамматика. Підгот. факс. дослідж. та дослідж. пам'ятки В.В. Німчука. – К.: Наук. думка, 1979. – 111 с.
10. Фрис В. Історія кириличної рукописної книги в Україні: Навчальне видання. – Львів, 2003. – С. 88.
11. Шерман А. «Мы горды тем, что Украина вошла в пятерку стран, издавших Библию с иллюстрациями Дали» // Антиквар. Журнал об антиквариате, искусстве и коллекционировании (Шедевры книжного искусства). – № 7 – 8. 2012. – С. 30 – 37.
12. uk.wikipedia.org/wiki/Пересопницьке_Євангеліє.
13. <http://ntsh.org/content/deshcho-pro-istorichni-obstavini-stvorennya-peresopnickogo-iev>

Наталія Савенко
(Херсон, Україна)

ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНОЇ КНИГИ

У статті розглянуто сутність поняття «етнодизайн» у контексті розвитку

дизайну книги. Актуалізовано необхідність створення сучасної літератури, зокрема подарункових видань, задля збереження українських традицій і культури, етновиховання читача. Представлено авторське концептуальне бачення розвитку етнічного книжкового дизайну шляхом поєднання етнічних мотивів з новими технологіями у дизайні сучасної книги.

Ключові слова: етнодизайн, дизайн подарункового видання, етновиховання.

The article introduces the notion of “ethnic design” in the context of the development of book design. It is actualized the need of creation of modern literature, in particular gift editions, for saving Ukrainian traditions and culture as well as ethnic education of readers. It is presented author’s conceptual vision of the development of ethnic book design by means of combining ethnic motives with new technologies in design of modern book.

Key words: ethnic design, design of gift edition, ethnic education.

Сьогодення вимагає нових дизайнерських підходів до презентації культурного та етнічного надбання різних народів світу. Збереження рідної культури, мови, релігії завжди було головним питанням. Однак на полицях книжкових магазинів дуже рідко можна зустріти книгу, присвячену міфології та легендам народів світу, яку захотілося б придбати. Через брак якісних видань культурний спадок пращурів ризикує грати другорядну роль у вихованні народної свідомості. Тому сьогодні вкрай необхідно видавати такі книги, які б мали не лише інформаційну цінність, але й відповідали сучасним художньо-естетичним вимогам читача.

Для українського книжкового дизайну важливо зміцнювати основи і розвивати напрями етнодизайну. Етнодизайн, на перший погляд, знайоме поняття. Термін «дизайн» походить від англ. Design – задум, креслення, проект, малюнок. « Це термін, що позначає різні види проектної діяльності, спрямованої на формування естетичних і функціональних показників предметного середовища» [1].

Приставка ЕТНО- дає нам нове поняття «етнодизайн». Це вид проектної діяльності для формування нових естетичних потреб особистості, інтересу до традицій свого народу [2].

Актуальність статі полягає у необхідності розробки нових рішень у дизайні, зокрема, подарункових видань для підвищення попиту на книжкові вироби та розширення естетично-культурного світогляду людини.

Відомо, що друковане видання відіграє важливу роль у житті суспільства. При цьому на сприйняття змісту значною мірою впливають візуальні чинники, що формуються під час перетворення авторського твору в твір друку. До того ж, існують особливості, притаманні певному виду видань.

Питання оформлення художньої літератури в усі часи привертало увагу науковців та практиків. Саме цим пояснюється те, що більшість праць з художньо-технічного редагування, оформлення були написані практиками художниками-редакторами з багаторічним досвідом (П.Гіленсон, С. Добкін, Б. Валуєнко, Ю. Адамов, Н. Гончарова, В. Пахомов, В. Фаворський та ін.). Серед сучасних дослідників художньо-технічного оформлення друкованих видань слід зазначити М. Тимошика, В. Саву, С. Ярему, А. Мільчина, С. Гавенко, Е. Огар, Н. Дубіну, В. Єфімова, З. Партико.

На початку виникнення книжкового друку книга була предметом розкоші та ознакою привілейованої особи, оскільки коштувала вона неймовірно дорого.

Згодом книга стала сприйматися не лише як джерело здобуття інформації, але й як відмінний подарунок, що прикрашає колекції і особисті бібліотеки. Тому саме подарункове видання може грати роль посередника між читачем та світовою міфологією і культурою, яскравим прикладом книжкового етнодизайну [6].

Як самостійна область, етнодизайн у нашій країні ще тільки на початку свого шляху, не до кінця вивчений, хоч і відомий усім. Тому етнодизайн нам потрібен для

того:

– щоб знайти золоту середину між минулим і сьогоденням, модернізувати, використовуючи відомі нам джерела інформації, і перевтілити в новий комфортний і функціональний, естетично гармонійний новий стиль, «зігріти» предмети, що оточують нас, творчістю, духовним початком, народним духом;

– вивчити і привнести творчий початок традиційної культури, сформованої новаторством і рукотворною дією мільйонів майстрів і майстринь, в сучасний життєвий простір розвиненого інформаційного та індустріального суспільства з холодною побутовою технікою і квадратним екраном комп'ютера;

– реалізувати технологію консолідації всіх творчих людей в прагненні створювати естетичні предмети побутової культури, арт-об'єкти з екологічним контекстом.[3]

Етнодизайн дає надзвичайну свободу для творчих пошуків у художній практиці, бо ґрунтується на синтезі архаїчного, автентичного, етнічного матеріалу та сучасних академічних та неакадемічних форм культури. Таким чином, етнодизайн стає не тільки засобом виживання національної культури в сучасних умовах, але й реальним майданчиком діалогу культур. Тому, саме етнодизайн дає нам можливість сформулювати власне бачення проблеми і підходи до її дослідження.

Художники багатьох поколінь завжди знаходили і будуть знаходити в арсеналі народного мистецтва риси, співзвучні сучасності. В даний час існує стійкий інтерес фахівців до тих сфер народного мистецтва, які спрямовані на створення досконалих естетичних і практичних виробів.

Пропонуємо у якості прикладу до формування культури книжкового етнодизайну подарункове видання «Макові легенди» – це збірка легенд різних народів світу, яких об'єднує єдиний символ-образ – квітка забуття та сну – мак.

У різні часи у різних народів ця квітка була багатогранним символом, який міг трактуватися по-різному залежно від обставин. Про нього склалися міфи і легенди, його застосовували в медицині і присвячували богам. Саме тому зображення квітки чи плоду маку знаходимо в усіх жанрах народного мистецтва минулих століть і сьогодення, зокрема у традиційній культурі українського народу.

Аналіз міфології та легенд різних країн світу дозволяє стверджувати, що мак займає особливе місце в балканських та слов'янських міфо-ритуальних традиціях. У більшості народів ця квітка пов'язувалася з символікою сну і смерті; в міфології греків мак – атрибут Гипноса, бога сну, і Нюкту, персоніфікованої Ночі. Він же був одним із символів Деметри, богині землеробства, одне з прізвиськ якої звучить як Меконій – «макова» (Мекон, буквально: «мак» – ім'я її міфічного коханого): завдяки своїй надзвичайній плодючості ця квітка у фольклорних переказах і ритуалах нерідко асоціювався з родючістю. У той же час цей атрибут натякає на зв'язок богині зі світом мертвих: вона – уособлення Матері-Землі, що породжує все живе і приймаючої в себе померлих, мати Персефони, володарки підземного світу. У римлян вважалося, що мак присвячений Церере (аналог Деметри), оскільки він росте серед злаків [7].

Тому було вирішено створити збірку легенд різних народів, об'єднаних спільним образом-символом – маковою квіткою та прикрасити її авторськими ілюстраціями.

Від того, наскільки ефективно і професійно виконане художнє оформлення, багато в чому залежить ставлення читача до книги. Форма видання, його зовнішній вигляд, привабливість, зручність і комфортність сприйняття складових частин і елементів, у першу чергу, сприяють інтересу до твору, зміст якого читачеві ще невідомо. Професійно і естетично оформлену книгу хочеться читати, її важко випустити з рук при перегляді в книжковому магазині, до неї частіше хочеться повертатися, якщо зміст виявився цікавим і корисним.

З розвитком науки і технологій змінюються технологічні процеси підготовки до

друку подарункових видань. Проте, нині далеко не кожне видання можна визначити як подарункове, оскільки якість паперу, палітурки і дизайнерського оформлення багатьох екземплярів залишають бажати кращого, відтак, розробка дизайну багатосторінкового видання «Макові легенди» набуває особливого значення.

Основна задача проектної концепції полягає у тому, щоб через графічну складову дизайнерського проектування створити цікаве та незвичайне оформлення видання, дизайн якого зобов'язаний бути привабливим, приємним, максимально підкреслювати важливу інформацію, привернути увагу суспільства до світового фольклору за допомогою використання сучасних надбань етнодизайну в оформленні книги.

На першому етапі розробки дизайну видання вирішуються питання, пов'язані з розміщенням, характером і кількістю ілюстрацій, оформленням обкладинки, титульного аркуша, форзаца, інших елементів видання. Дуже важливим при цьому є створення стилю оформлення, взаємопов'язаність його частин.

Так, для художнього оформлення палітурки нашого видання підібрано малюнок, що відображає тематику і атмосферу твору. Основними кольорами для малюнка обрані білий, чорний і червоний. Форзац зроблено з дизайнерського червоного паперу з авторською графікою. Він підкреслює атмосферу твору і підсилює враження від видання в цілому, а також гармонує з кольором палітурки і внутрішнім дизайном книги.

Ще одним важливим структурним елементом книги є зміст. Зміст – показник заголовків книги, містить інформацію про твори, включені до книги (якщо їх декілька) та/або про розділи твору (частини, глави).

Зміст переслідує три мети:

1. Довідково-пошукову – дозволяє знайти потрібний фрагмент тексту.
2. Інформаційно-пояснювальну – дає читачеві загальне уявлення про тематичному змісті книги, про структуру одного або ряду творів (тобто про освітлювані в кожному творі теми і зв'язках між ними).
3. Рекламну – привернути читача, підсилити інтерес до тем, які розглядаються в книзі, викликати бажання прочитати її.

Оформлення змісту може бути досить довільним. Обов'язковими елементами є лише номери сторінок, відповідних тому або іншому розділу або твору. Основним критерієм є корисність змісту для читача. Зміст може бути розташований як на початку, так і наприкінці книги [4].

У нашому виданні зміст розташовується в кінці книги і оформлений у стилі всього видання (витриманий стиль заголовка, стиль символу і оформлення сторінки лінійками). Книга складається з шістьох легенд, всі вони відображені в змісті і розташовуються в послідовності, в якій представлені у книзі.

На підставі аналізу аналогового середовища й прототипів можна говорити про широке розмаїття можливих рішень розробки видань. Цілком природно, що, дотримуючись законів жанру, проектувальники завжди змушені працювати в рамках загальноприйнятих правил друку та верстки – тобто створювати книжки, підбираючи стандартні форми, кольори й шрифти. Але в кожному конкретному випадку знаходиться своє, індивідуальне рішення й розглянуті варіанти відрізняються один від одного розмірами, за кольоровою гамою й шрифтовою складовою. Таке ж завдання – спробувати створити оригінальний, унікальний і цікавий дизайн подарункового видання «Макові легенди» – стояло й перед нами. Тому нами використано авторську художню графіку у поєднанні з фактурними аплікаціями.

Найцікавішим дизайнерським ходом було поєднання сучасних технологій з ручною роботою (у нашому випадку візуальний ряд складається саме з графічного зображення). Тому, що розмаїття графічних засобів допомагають більш чітко передати настрій автора, а сучасні технології надають нові можливості для розкриття потенціалів

графіки, роблячи її більш сучасною та популярною серед молоді. Зовнішній вигляд видання повністю відповідає наповненню.

Таким чином, представлено багатосторінкове видання «Макові легенди» – яскравий приклад концептуального бачення розвитку етнічного книжкового дизайну, створеного для збереження українських традицій і культури, етновиховання читача, підвищення його художньо-естетичного смаку за допомогою поєднання етнічних мотивів з новими технологіями у дизайні сучасної книги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лемешева Н.А. *Образотворче мистецтво в нашому житті. 7 клас (за новим Державним стандартом базової і повної загальної середньої освіти). Книжка для вчителя, слайд-презентації до уроків образотворчого мистецтва, 7 клас*. / Н.А. Лемешева. – Черкаси: Видавництво ЧОІПОПП. 2015– 154 с.
2. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*. – 2011. – № 3. – 430 с.
3. *Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. Випуск 13 / Київський національний університет культури і мистецтв*. – К., 2012. – 280 с.
4. Фрэнк Р. *Современные технологии издательско-полиграфической отрасли / Р.Фрэнк*. – М.: ПРИНТ-МЕДИА бизнес, 2006. – 248 с.
5. *Електронний ресурс*. – Режим доступу : www.disingbook.com .
6. *Художественное оформление книжного издания / Електронний ресурс*. – Режим доступу : <http://ukrbukva.net/print:page,1,49780-Hudozhestvennoe-oformlenie-knizhnogo-izdaniya.html>
7. Киреевский И.Р. *Мифы древних славян / И.Р. Киреевский*. – Харьков : «Издательство «Клуб семейного досуга», 2009. – 240 с.

*Михайло Гнатюк
(Івано-Франківськ, Україна)*

ТРАДИЦІЇ ЕТНОДИЗАЙНУ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ГАЛИЧИНІ: ІСТОРІЯ І ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ

У статті висвітлено основні тенденції ілюстрування літератури для дітей, використання традицій етнотдизайну в творчості відомих художників-графіків ХХ століття, розкрито основні проблеми сучасного книгодрукування.

Ключові слова: художня ілюстрація, етнотдизайн, дитяча література, українське мистецтво, культура, казка, буквар, традиція.

The article highlights the main trends illustrating books for children, using ethnic design traditions in the work of famous graphic artists of the twentieth century, reveals the history and main problems of modern typography.

Key words: art illustration, ethnic design, children's literature, Ukrainian art, culture, fairy tale, ABC, tradition.

Значення малюнка, креслення й загалом ілюстративного матеріалу у процесі вивчення навчальних дисциплін неоціненне. Розповідь, підкріплена показом та демонстрацією ілюстрацій, малюнків, фотографій значно допомагає у засвоєнні нового матеріалу. Ще у Стародавньому Єгипті, Греції і Римі малюнки-креслення використовували не тільки в процесі навчання чи виготовлення певного виробу, але як дорожню карту для будівництва споруд та цілих міст. Термін ілюстрація (лат. illustratio, від illustro – освітлюю, пояснюю) – це зображення, яке наочно пояснює або доповнює друкований текст [12, с. 72]. Особливого значення набувають малюнки виконані художниками творчість яких має глибоко національний зміст, базується на

використанні народного мистецтва. Це здебільшого стилізовані орнаменти, які прикрашають не тільки вироби народного мистецтва в техніках вишивання, різьблення, ліплення, гравірування, різькування тощо, але й використовують для оздоблення друкованих видань надаючи їм рис національного стилю.

Проблеми ілюстрування дитячої літератури в минулому цікавили не лишень самих виконавців-художників, а й особливо письменників, педагогів, істориків та мистецтвознавців (Т. Шевченко, І. Франко, О. Барвінський, В. Шухевич, М. Грушевський, В. Щербаківський, Б. Заклинський, А. Крушельницький, В. Січинський, Б. Стебельський, Марійка Підгірянка та багато інших), які відзначали важливість ілюстрацій для сприйняття літературних і навчально-методичних книг і чимало робили для їх використання. Сучасний стан української дитячої книги і перспективи розвитку ілюстрації, її історію, висвітлювали Е. Огар [13], М. Гнатюк [7] в матеріалах конференцій тощо.

З появою дитячої літератури, зокрема народної казки, з'явилися й ілюстрації та оформлення самого тексту. Вони розвинулися завдяки фольклору, віруванням і зазнавали впливів різних академічних стилів, народного мистецтва, зокрема орнаменту. Важливу роль в Галичині у художньо-естетичному вихованні відігравав "Дзвінок", двотижневик для дітей і молоді, ілюстрований І. Косиніним (виходив з 1890 до 1914 року у Львові). Журнал заснований членом етнографічного відділу товариства "Просвіта" Володимиром Шухевичем, став органом Руського педагогічного товариства і був надзвичайно популярний серед українських родин [2, с. 104].

Про використання ілюстрацій у підручниках наголошував у промовах визначний громадський і культурний діяч, педагог, історик **Олександр Барвінський**. Він стверджував, що ілюстрація і малюнок у декілька разів підвищують якість навчання і виховання, і пропонував власну програму розвитку видавничої справи з метою урізноманітнення випуску педагогічної літератури [3]. На перше місце ставив ілюстрування книг для дітей молодшого шкільного віку, оберігаючи таким чином, українство від засилля іншомовної друкованої продукції і насаджування чужих смаків. Він надавав важливого значення зовнішньому виглядові читанки: "бо взірцевою формою вже тому не можна легковажити, що вона будить в морально добрій людині це чисте уподобання в красі, через що формується почуття правди" [9, с. 114].

У кінці XIX – на початку XX ст. значно зріс обсяг навчальної літератури, підвищилися її художній рівень, змістове навантаження та вимоги до якості підручників. Важливу роль у цьому відіграли українські товариства "Просвіта", "Руське товариство педагогічне" – "Рідна школа", прогресивна громадськість, які піклувалися про розвиток освіти, науки і культури, видавничої справи, поширення знань серед молоді [19, с.194]. Окрім підручників, культурно-освітні товариства сприяли випуску інших наочних матеріалів: картин, листівок, портретів письменників та композиторів. Зразковою, як на той час, вважалася друкована продукція Віденського мистецького товариства. Його дидактичні посібники: "Образки для школи і дому" схвально сприймалися педагогами краю і менш за все тяжіли до натуралізму чи оповідального історизму, чим грішила переважна більшість тогочасних видань. До першої світової війни лише в Коломиї діяло близько 15 українських видавництв, які час від часу видавали ілюстровані книжки та підручники. Для їх оформлення художники використовували прості засоби, здебільшого лінійні малюнки орнаментів в народному стилі. Загалом ілюстрація все більше починає завойовувати належне місце, особливо після статті В. Щербаківського про значення ілюстрацій для виховання, формування патріотичних почуттів і розмові на цю тему з М. Грушевським (напередодні світової війни 1914 р.).

Підняття мистецького рівня літератури для дітей сприяли засновані в Києві «Група українських художників», журнали "Искусство и печатное дело", "Искусство в Южной России", "Українська хата", "Сяйво" та "Артистичний вісник", "Ілюстрована

Україна” у Львові. У Петербурзі видавався часопис “Из украинской старины” (1890); художники М. Самокиш і С. Васильківський в Києві підготували “Мотиви українського орнаменту” (1902), вийшли друком “Українське мистецтво. I. Дерев’яне будівництво і різьба по дереву” (Київ-Львів 1913), “Альбом українських узорів”, Київ (1914) Ж. Клуні, “Альбоми народної різьби, вишивки і килимарства”, видані Полтавським губернським земством та інші [15, с. 73].

Важливе значення мали контакти галицьких художників з європейськими школами, щорічні виїзди на студії до Кракова, Відня, Мюнхена, Парижа, де знайомилися з новими течіями в малярстві, художніми техніками, творчістю відомих художників тощо. Запозичення та обмін досвідом за кордоном сприяли розширенню світогляду вітчизняних митців, які після відвідин зарубіжжя глибше розуміли і українську минувшину, народне мистецтво й культуру загалом.

У Галичині помітною була педагогічна і видавнича діяльність письменника Антона Крушельницького – голови Видавничої спілки українського вчителства, з 1908 року активного діяча товариства вчителів середніх і вищих шкіл “Учительська громада”, товариства “Взаємна поміч українського вчителства” (ВПУВ) [1, с. 252]. Його прості, невеличкі книжечки, ілюстровані здебільшого **Оленою Кульчицькою** [6, с.33-35], користувалися значним попитом і мали неабиякий позитивний вплив на розвиток галицької дитвори. Видання із серії “Нашим найменшим”, (“Читанки-Букварі”) відповідали своєму призначенню за змістом та формою мали привабливий естетичний вигляд, були модерними і сприяли розвитку естетичних смаків молоді. Часопис “Світ дитини”, що видавався у Львові (1919-1939рр.) Михайлом Тараньком, теж мав ілюстрації.

Провідним фахівцем, реформатором в ілюструванні книг вважають **Ю. Нарбута**, якому вдалося по-новому підійти до трактування літературних сюжетів, звільнити графіку від традиційного станковізму. Талант Ю. Нарбута проявився в різних видах робіт: від Букваря (“Абетки”) для наймолодших, ілюстрацій книг, журналів, грамот до гральних карт і грошових банкнот молоді держави. Його послідовниками стали Л. Лозовський, В. Цимбал та інші, твори яких стилістично були схожими.

Розвиток графіки в першій половині ХХ століття відбувався завдяки таким визначним митцям як: В. Кричевський, М. Бойчук, О. Судомора, А. Петрицький, П. Ковжун, Г. Світлицький, М. Жук, О. Архипенко, Р. Лісовський та інші, які ще працювали в галузі художнього оформлення книг. На еміграції відомими були: Я. Гніздовський, Г. Мазепа, М. Дмитренко, М. Левицький, П. Холодний, М. Бутович, І. Кейван, В. Баляс, П. Андрусів, Ю. Шіндлер. Серед них помітно виділяється художник і мистецтвознавець Святослав Гординський, який ілюструючи книги, поштові листівки, створив власний стиль етнодизайну. Ілюструванням дитячих книжок займався і **Едвард Козак**.

Водночас мало сприяв навчанню і розвитку дітей низький професійний рівень ілюстраторів, які з фотографічною точністю намагалися копіювати природу. Натуралізм прив’язаний до природи, як відзначав мистецтвознавець Богдан Стебельський, заважав появі різноманітних характерів, форм та розвитку мистецьких стилів. Це негативно відбилося на красі шрифтів та ілюстрацій, які прикрашали українську рукописну книгу, зупинився розвиток орнаменту на писанці, втратила художню вартість церковна ікона, старовинна історична пісня та колядка [15, с. 110].

В Україні проявився талант художника–графіка уродженця Снятинщини **Василя Касіяна** [10]. Його творчість означена рисами глибокої народності і національної самобутності. Одним із перших його зрілих творів є “Веснянки в Микулинцях” (1919), де показав традиції великодніх обрядів на Покутті. Ще студентом Празької академії мистецтв відвідав Німеччину (Берлін, Дрезден), канікули проводив на Закарпатті: вивчав народну архітектуру, предмети побуту, одяг, змальовував орнаменти, оволодівши різноманітними графічними техніками. Одними із перших професійних

творів того часу стали “Тайдамаки” (1922), літографія “Гуцул” (1923), гравюра на дереві “Селянка з Покуття”.

У подальших роботах художник показує себе прихильником реалістичного напрямку, створює об’ємні світлотіньові й кольорові образи, використовує елементи декоративності. На посаді викладача графіки в Київському художньому інституті, поряд з викладанням з головою занурився у нові теми й по новому вирішує старі. Твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки і В. Стефаника мали значний вплив на художника і в подальшому стали джерелом натхнення і творчості. Ставши членом “Асоціації революційного мистецтва України”, куди входили і художники-бойчукісти, В. Касіян не розділяв їхніх поглядів і організовував виставки реалістичного мистецтва [18]. На жаль, самобутню творчість бойчукістів оголосили буржуазно-націоналістичною, що мало трагічні наслідки для школи і них самих.

До визначних художників-ілюстраторів дитячої літератури другої половини ХХ ст. належить **Софія Караффа-Корбут** [7]. На все життя ще дитиною запам’ятала і шанобливо зберігала у своєму архіві “Перші книжечки”, які використовували як буквар в українських родинях для навчання і виховання дітей. Вершиною її художньої майстерності стали ілюстрації до поеми І. Франка “Іван Вишенський” та драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”. Ілюстраціям властивий стиль книжкової архітектури, в якому гармонійно поєднані шрифт, малюнок і вільне поле площини. Вони лаконічні і насичені елементами народного мистецтва.

Серед знаних художників Львова вирізнявся **Мирон Яців** – автор багатьох творів, обкладинок до журналу “Світ дитини”. Дитяча тема у ньому нуртувала максимально та сконцентровано і, за словами сина Романа, так і залишилася найприкметнішою ознакою його мистецтва. Він прагнув наповнити українськістю усі клітини відродженого національного життя через відновлення популярного в минулому журналу для дітей “Малі Друзі”, створивши різні варіанти обкладинок [11].

До відомих художників-графіків, котрі створювали книжки для дітей, належить **Іван Остафійчук**. Ілюструючи книжечку для розфарбовування “Пензлик-Чарівник” та працюючи над комплексним художнім оформленням “Безкінечних казочок” Марійки Підгірянки, він, в першу чергу, врахував жанрову специфіку літературного джерела, зміст та безпосереднє призначення видання. Його творам притаманна мова символів, індивідуальний спосіб організації внутрішнього простору та стилізації, діалогічність між класикою і сучасністю тощо [17, с. 291-296].

Одним із сучасних художників-ілюстраторів дитячих книг є **Іван Пенік**. Його творчість досліджували мистецтвознавці Христина Саноцька [13] та Михайло Гнатюк [4]. Працюючи після закінчення Львівського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова у видавництві “Вища школа” Львівського університету ім. І. Франка, а невдовзі у “Каменярі”, він ілюстрував казку Івана Франка “Фарбований лис”. В ілюстраціях відбилися спостережливість і тонкий гумор автора, досконалі знання основ образотворчої граматики, народного мистецтва, фольклору та індивідуальний графічний почерк і, як результат багаторічної праці, у видавництві “Веселка” 1984 року 400-тисячним накладом побачив світ “Фарбований лис”. Видання було подане на конкурс кращих книжок року, і як одне з його переможців експонувалося на відповідній республіканській виставці. У 1987 році світлини І. Пеніка до казки І. Франка опублікував журнал “Україна” англійською мовою для кордону. Згодом художник ілюстрував книги: Ю. Федьковича “Бідолашко” (1987), Гунасени Вітани “Чарівна сопілка”, Генрі Сенкевича “Янко-музикант”, Йова Крянге “П’ять хлібин”, румунські та сенегальські казки (окремі у співавт. з І. Опілат) [4, с. 83-84].

Високим мистецьким рівнем ілюстрування відзначаються книги для дітей таких визначних художників як Г. Якутовича (“Про бідного парубка і Марка багатого”, 1960), А. Базилевича (Українські народні казки: Для дошк. та шк. віку. – К.: Веселка, 1998). Серед кращих книг, що вийшли у видавництві “Веселка”, відзначимо: В. Чухліба

“Сопілкарік із джмелиного оркестру”, 1989 (худ. О. Абісінова), Д. Павличка “Рідна мова” 1994 (худ. Ніна і Олександр Ковалі), “Ой радуйся земле” (худ. З. Юськів), Є. Гуцала “Без дороги ходить дощ”, 1999 (худ. О. Ігнащенко), І. Франка “А в коваля серце тепле”, 1992 (худ. Ю. Правдохіна), “Коли ще звірі говорили”, 2001 (худ. С. Артюшенко), Лесі Українки “Мамо, іде вже зима” (худ. Н. Лопухова), І. Світличного “Побрехеньки для Яремки”, 2000 (худ. В. Ковальчук), Богдани Бойко “А гарний видався деньок”, 2007 (худ. В. Ковальчук). Художники-ілюстратори дитячих книг В. Голозубов, Ф. Гуменюк, О. Кошель, В. Дунаєва, І. Вишинський, О. Харук, Л. Андрощук, Б. Бойко, П. Андрусів вирізняються своєю творчістю. Більшість художників використали елементи національного стилю в оформленні книг.

Видавництво Івана Малковича «А-ба-ба-га-ла-ма-га» в Києві випустило серії прекрасних книжок, серед яких “Вовк і семеро козенят” (К, 1993, худ. В. Ковальчук), “Іде вояк морквяний” (К., худ. С. Павленко) – двотомне видання 100 найкращих українських казок (за ред. І. Малковича, 2007-2008) в ілюстраціях провідних українських художників (Вл. Єрко, К. Лавро, О. Колесников, К. Штанко, В. Пальчун, О. Петренко-Заневський, В. Харченко, І. Ключковська, І. Коршунов) та багато інших. Серед сучасних кращих видань є роботи львівських художників Вікторії Ковальчук, Зіновії Юськів, Миколи Барановського та інших.

Нині в час ринкових відносин працюють державні та приватні видавництва. Там, де весь процес від проектування і виготовлення книжкової продукції виконують і контролюють професійні художники і дизайнери, маємо якісно оформлену літературу у відповідному стилі і певній композиції. Звертає на себе увагу часто реалістичне, а подекуди і натуралістичне трактування ілюстрацій.

Важливу роль у розвитку вітчизняного книгодрукування відіграє форум видавців у Львові, який відбувається в середині вересня вже 23 роки поспіль. Серед значної кількості книжкової продукції широко представлена література для дітей провідних видавництв. Випуск якісної дитячої книжкової продукції в останні десятиліття не задовольняє потреби, навіть при наявності цікавих творчих ідей та нестандартних задумів. Як слушно відзначила Емілія Огар [13], гуманізація і гуманітаризація в суспільстві залишилися здебільшого декларативними. Однією з найбільшочісних окреслених аспектів є переважання творів, написаних давно, на яких виховувалися цілі покоління теперішніх батьків. Попри те, що проблеми добра і зла, правди і кривди є вічні, подача, форми і прийоми їх розкриття не можуть бути вічними і ефективними в час стрімких змін та інформаційних технологій. Особливості психології, сприйняття сучасних дітей, їх підвищена здатність до абстрагування, символізму, метафор, змінилися порівняно з тими, що були в однолітків 20-30 років тому. Вочевидь на часі – поява сучасних казкарів й створення нових казок: бажано, на рідному ґрунті, з урахуванням нинішніх реалій, поки в думках і свідомості наших дітей остаточно не запанували герої нової, та все ж чужої казки: різноманітні “трансформери” і “кібери” – широко розрекламовані атрибути масової американізованої культури. До того ж, у світі європейської дитячої книжки “мода” на видавничу продукцію, т.зв. “постдіснеївського зразка”, вже минає [13, с. 310].

Історія української графіки та етнодизайну свідчить, що в минулому ілюстрації дитячої книжки були наділені декоративністю, реалістичним і натуралістичним малюнком. Ілюстрування дитячої літератури є молодого галуззю творчої діяльності, проте дуже важливою. Література – це не лише засіб виховання підростаючого покоління, а й наочний матеріал для дорослих – літераторів, митців, педагогів і батьків. Серед негативних явищ у сучасному книгодрукуванні відзначимо обмежене використання елементів і мотивів народного мистецтва, відсутність єдиного стилю оформлення. Митець і письменник мають знати про творчість дітей більше, ніж педагог і психолог, оскільки на першому місці у мистецтві стоїть зворушення і переживання побаченого, а на другому свідоме розуміння. Ілюстрація і дизайн дитячої книжки

мусять мати власну стилістичну мову, звільнену від раціоналізму і абстракціонізму, які дитині незрозумілі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія педагогічної думки Східної Галичини та українського зарубіжжя ХХ століття: Навчальний посібник [Т. К. Завгородня, З.І.Нагачевська, Н. М. Салига та ін.] – Івано-Франківськ: Вид-во «Плай» ЦІТ ДП Прикарпат. нац. ун. ім. В. Стефаника, 2008. – 480 с.
2. Арсенич П. Шухевич Володимир, син Осипа // Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 13, літера Ш / За ред. Миколи Савчука. – Коломия: Видав.-поліграф. в-во «Вік», 2003. – С. 104.
3. Барвінський О. Література для рускої молодежи // Школьна часопись. – 1884. – Ч.4. – С. 25-30.
4. Гнатюк М.В. Феномен і драма художника І. Пеніка // Галичина: Всеукраїнський науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис.– Івано-Франківськ, 2006/7. – С.333-340.
5. Гнатюк М. Ілюстрування дитячої літератури: історія і проблеми розвитку // Джерела. Науково-педагогічний вісник. – 2009. – № 1-2. – С. 74-88.
6. Гнатюк, Михайло. Олена Кульчицька – визначний художник, дизайнер і педагог першої половини ХХ століття [Михайло Гнатюк] // Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки: наукові статті / за заг. ред. проф. М.В. Вовка. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника “Плай”, 2015. – Вип. ІХ. – С.28-36.
7. Гнатюк М.В. Традиції ілюстрування дитячої літератури в Україні // Матеріали науково-практичної конференції «Бібліотека, як науково-методичний та соціокультурний центр сучасного вищого навчального закладу (до 70-річчя з дня заснування Наукової бібліотеки Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника». 18 вересня 2014. – Івано-Франківськ, 2014.
8. Горинь Б. Любов і творчість Софії Караффи-Корбут: докум. роман-колаж у 2 кн. Кн. 1. – Львів: Априорі, 2013. – 576 с.: іл.
9. Гречин Б. Громадсько-просвітницька та педагогічна діяльність Олександра Барвінського. Монографія. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 232 с.
10. Касіян, Василь. Автопортрет: Літ. – мист. вид. / Упоряд., підгот. тексту, іл.: перед мова та після мова Я. П. Гояна. – К.: Веселка, 2004. – 671 с.: іл.
11. Мирон Яців. 1929-1996. Життя і творчість / Упор. Р. Яців. – Львів, 2000. – 368 с.
12. Ничкало С. А. Мистецтвознавство: Короткий тлумачний словник. – К.: Либідь, 1999. – С. 72.
13. Огар Е. Українська дитяча книжка: сучасний стан і перспективи // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта: Зб. наук. праць / Упор. і відп. ред. С.О. Черепанова. – Вип. 3. – Львів: Каменяр, 1998. – С.308-313.
14. Саноцька Х. Крізь призму часу // Жовтень. – 1988. – №12. – С. 128-129.
15. Стебельський Б. Малюнок дитини і для дитини // Ми і наші діти. Збірник I / За ред. Б. Гошовського. Об'єднання працівників дитячої літератури ім. Л. Глібова. – Торонто – Нью-Йорк, 1965. – С. 66-118.
16. Ясінчук Л. 50 літ «Рідної школи». 1881-1931. – Львів, 1931. – 270 с.
17. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: Ідеї, явища, персоналії. Збірник статей. – Львів. – 2006. – 350 с.
18. Шпаков А. Василь Ільич Касіян. – К.: Держвидав Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. – 31с., іл.

*Ірина Максимлюк
(Івано-Франківськ, Україна)*

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ

Потреба переосмислення подій та явищ минулого з метою створення цілісної картини розвитку українського мистецтва є одним із актуальних питань у вітчизняному мистецтвознавстві. Ключем до розуміння цих явищ є дослідження творчої спадщини українських митців, які тяжіли до стилістики народних художніх промислів. У статті розглянуто творчість Івана Пантелюка, Гната Колцуняка, Остапа Гнатюка і Миколи Грепіняка. Визначено основні чинники, що зумовили художньо-стилістичну спрямованість робіт художників та їх зв'язок з народним мистецтвом. Акцентовано увагу на аналізі графічних робіт митців, джерелом творчих інспірацій яких є народні художні промисли.

Ключові слова: графіка, народне мистецтво, різьба по дереву, орнамент, декоративність.

The need of rethinking events and phenomena of the past in order to create a coherent picture of the development of Ukrainian Art is one of the topical issues in the Ukrainian art criticism. The key to understand these phenomena is the research of the Ukrainian artists' creative heritage that gravitated to the style of folk crafts. The article deals with the art activity of Ivan Pantelyuk, Hnat Koltsunyak, Ostap Hnatiuk and Mykola Hrepunyak. The main factors, caused artistic and stylistic directivity of the artists' works and their relationship to folk art, were distinguished. The attention was focused on the analysis of graphic artists' works, the source of creative inspirations of whom is traditional crafts.

Keywords: *graphics, folk art, woodcarving, decor, ornamentality.*

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми вивчення, збереження та примноження національної культури неодноразово висвітлювалися провідними українськими істориками, етнографами, мистецтвознавцями. Зокрема, втілення традицій народного мистецтва у творчості сучасних митців Івано-Франківщини розкривали П. Арсенич, В. Ханко, О. Соломченко, Р. Дреботюк, Н. Лаврук, М. Яновський. Дослідниця Т. Сафонова, вивчаючи орнаменталізм сучасної графіки, аналізує екслібриси українських митців, зокрема Івана Пантелюка. У монографії О. Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ століття» згадується про зв'язок з традиціями народних промислів в орнаментальних мотивах Гната Колцуняка. Графічному доробку Остапа Гнатюка присвячені публікації В. Барана, М. Вуянко, М. Якимечка. Творчість Миколи Грепіняка висвітлено у публікаціях дослідника Гуцульщини, етнографа, краєзнавця І. Пелипейка.

Мета статті – аналіз процесів збереження і трансформації народних традицій у мистецтві графіки Івано-Франківщини ХХ століття; дослідження творчого доробку художників-графіків Івано-Франківщини, роботи яких тісно пов'язані з традиційною художньою культурою, зокрема з народними промислами Прикарпаття; визначення особливостей творчого методу івано-франківських графіків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед плеяди митців початку ХХ століття вирізняється талановитий художник Гнат Колцуняк (1888–1937), родом із села Яворів Косівського повіту. Він відомий як мистецтвознавець, художник-орнаменталіст, член етнографічної комісії НТШ. Працював у Львові і Коломиї. До 1918 року вивчав етнографію Гуцульщини [1, с. 235].

Художник цікавився книжковою і прикладною графікою, проектував настінні розписи, орнаменти для керамічних і дерев'яних виробів (майолікова таріль із гербом Галичини, 1913) [3], театральні декорації, стилізував мотиви українського народного мистецтва в дусі сецесії. Його оригінальні рисунки «Гуцульські мотиви» видавалися як

кольорові поштові листівки накладом товариства слухачів політехніки «Основа», видавництвом «Русалка» у Львові (1914), видавничою спілкою українського учительства в Коломиї і користувалися великим попитом [1, с. 236]. Цикл листівок зацікавлює писанковими орнаментами, поданими у формі стрічкової композиції, а також композиціями «Голубець» та «Герб Галицької України». Ще кілька листівок видані у місті Жовква (видавництво «Основа») у 1920-х роках. Це великодні листівки з мотивами гуцульських розписів на декоративно-ужиткових предметах. Кожна листівка містить прізвище автора, хоч оригінальна манера виконання легко вирізняється серед інших. Гнат Колцуняк особливо делікатно використовує білий колір у трактуванні орнаменту, що створює ефект тонкого мережива. Митець багато уваги звертає на деталі, символічні елементи народної орнаментики, відтворення кольорів, завдяки чому його листівки дихають автентичністю традиційного мистецтва горян [10]. У березні 1912 року товариство «Видавнича Спілка Українського Учителства» в Коломиї започаткувало видання серії (40 творів) «светкових карток» з гуцульськими мотивами з написом «Христос Воскрес» авторства молодого художника-етнографа Гната Колцуняка [11].

Творчість Г. Колцуняка тяжіє до декоративного орнаментування. Геометричні й рослинні орнаменти стають провідною темою у книжковій графіці художника. Так, наприклад, відому його обкладинку до книжки видавництва «Новітня бібліотека» (1912–1913, НМЛ) прикрашає щільно скомпонований орнаментальний декор, що складається із зображення двох павичів, симетрично розташованих рослинних і спіралеподібних мотивів. Стилистично Гнат Колцуняк наближає мотив павича до народного мистецтва. Його малюнок перетворюється на суцільне мереживо, яке уподібнює обкладинку до коштовного виробу. На книжковому оформленні позначився фаховий досвід художника, отриманий завдяки його роботі в інших мистецьких галузях – у кераміці, театральній декорації, ужитковій графіці [12, с. 33]. Художник оформляв обкладинки творів Івана Франка («Мойсей»), Леся Мартовича («Народна ноша»), Михайла Яцкова («Смерть бога») та інших відомих письменників-краян [11].

Екслібриси Івана Пантелюка – це маленькі графічні шедеври, своєрідне і цінне явище національної культури, пов'язане з давньою традицією. Художні книжкові знаки засвідчують самотність таланту їх автора, дозволяють виявити місце його творчості в історії розвитку західноукраїнського екслібриса.

У композиціях книжкових знаків Івана Пантелюка зберігаються і набувають подальшого розвитку традиції, на основі яких екслібрис отримує яскраву національну форму. Мистецтво графіки на Гуцульщині, на протигагу декоративно-прикладному мистецтву, – явище рідкісне, нетрадиційне, але й не випадкове. Розглядаючи дрібну тиражовану графіку, графічні мініатюри, зокрема, екслібриси, можна кваліфікувати творчість Івана Пантелюка як діяльність художника-самоука, як феноменальне явище на тлі графічного доробку прикарпатських митців.

З раннього дитинства батько навчав сина успадкованого ремесла бондаря. Пізніше юнак захопився орнаментальним різьбленням, експериментував у графіці [18]. Івану Пантелюку так і не вдалося здобути спеціальної художньої освіти. Проте праця у згаданій сфері припала йому до душі й стала справжнім творчим покликанням, адже вона вимагає особливого мистецького обдарування, скрупульозного малюнка, точності штриха і лінії, зібраності, а головне – вміння стисло і влучно віднайти графічний еквівалент особистості, котра є власником книжкової колекції. Серед колег митця почали називати першим графіком, вихідцем з Гуцульщини [23, с. 49]. Іван Пантелюк прийшов у мистецтво екслібриса саме через традиційне ремесло різьбяр [18]. З часом різець художника стає точнішим і виразнішим, а створені ним книжкові знаки – досконалішими.

Виконання мініатюрних композицій у дереві, що слугує основою для екслібрисів, вимагає не лише високої технічної, майже філігранної майстерності, а й

загостреного відчуття матеріалу, який різьбиться [18].

Образний лад екслібрисів І. Пантелюка побудований на етнографічно-фольклорній основі, вони постають національно-своєрідними творами, щедро насиченими орнаментально-декоративними деталями. Книжковий знак Івана Пантелюка набув неповторного стильового забарвлення – це довершеність декоративної гри чорного й білого, що ґрунтується на використанні мотивів і прийомів народного мистецтва, поєднуючись з витонченістю графічної мови орнаментальних зображень [4, с. 3–4].

Характерна риса творчого методу художника – досконале володіння шрифтом, оригінальність його вирішення у кожному творі. Шрифт несе не лише смислове, адресне навантаження, а й стає закономірною, невід’ємною частиною самої композиції, акцентом, що надає їй необхідної декоративності, органічно поєднуючись з орнаментальними зображеннями. Орнаментика, за якою приховується певна символіка, є визначальною рисою екслібрисів Івана Пантелюка і найповніше відповідає ідейно-образному задумові його творів [4, с. 4].

Аналізуючи екслібриси художника, дослідниця Т. Сафонова підкреслює, що візитною карткою у творчості І. Пантелюка є геометричні орнаментні лінійки як орнаментальні обрамлення і розетки, які набувають у екслібрисі значення візерунка [17].

Залежно від графічного вирішення і манери виконання декоративно-орнаментальних екслібрисів, відбитки можуть сприйматися по-різному. Іван Пантелюк найчастіше оперує такими символами: ромбом (екслібрис для бібліотеки ім. Марка Вовчка, 1997 р.); солярними знаками (екслібрис для Олексія Кузьменка, 1981 р.); восьмикутною зорею (екслібрис для Романа Фіголя, 1969 р.); безконечником (екслібрис для бібліотеки Музею народної архітектури України, 1980 р.) [17].

Демонструючи широкі можливості українського орнаменту, художник створив також цілу низку екслібрисів з портретами відомих українців: Б. Хмельницького, Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Котляревського, Л. Українки, М. Леонтовича та інших [15, с. 168].

Вагомий творчий внесок у розвиток західноукраїнської графіки зроблено Остапом Гнатюком – людиною своєрідного таланту і неповторної творчої індивідуальності. За освітою – прикладник, хоча його творчість різнопланова – він працював у графіці, в малярстві, виконував і монументальні твори, практикував різьбу по дереву [21, с. 58].

За порадою викладача Р. Закіна та рекомендацією директора Козинської школи П. Чверди О. Гнатюк обрав для навчання Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва (1957-1962) [5, с. 246]. Саме там він набув перших фахових знань і саме там розпочалось становлення як митця. Вчився на відділі художньої обробки дерева. Крім різьблення, захоплювався живописом, історією світового мистецтва, графічними техніками. Остапу Гнатюку добре вдавалися різьблені вироби, бо з юності навчився цінувати і використовувати текстуру дерева, випукло «добувати» з нього потрібне зображення [22]. Його різьблені в дереві декоративні тарілки (1961) з портретами Тараса Шевченка, Лесі Українки, космонавтів Юрія Гагаріна і Германа Титова експонувались на республіканській художній виставці, а потім були придбані кількома музеями України [2].

Під час навчання в Косові за порадою народного художника Володимира Масика з Києва опанував техніку гравюри. Вже перші його роботи в цій техніці «Діти весною у вербовій долині», «Господар полонини» та «Нові гроші» експонувались на Республіканській виставці в Києві у 1961 році [5, с. 246]. Основою для розвитку пластичної мови графіка став набутий Остапом Гнатюком досвід у декоративній різьбі по дереву, що сприяло більш виразній індивідуальній манері його графічних творів.

Зауважимо, що художник самостійно різьбив і власноруч оформляв кожну свою

роботу [19].

Згодом Остап Гнатюк працював у цеху художньої обробки дерева в івано-франківських виробничих майстернях [6]. Проте бурхлива фантазія художника виходила поза межі традиційного різьблення. Він почав інтенсивно працювати в техніці ліногравюри, створивши серії гравюр найрізноманітнішої тематики. Серед них вирізняються серія «Пори року», триптих «Гуцульське весілля», серія офортів «У Карпатах» [14]. Художник на все життя запам'ятав слова свого вчителя В. Масика: «Робіть гравюри народного змісту, то будете графіком відомим у світі». Остапа Гнатюка вже після його перших гравюр визнали такі відомі художники-професіонали як В. Касіян, О. Пашенко, Г. Якутович, М. Дерегус [5, с. 246].

Знання народного гуцульського мистецтва, багатого на яскраві барви, підказало, що гравюри у кольорі були б набагато ефектнішими [22]. Як розповідає Остап Гнатюк: «Але я не розлюбив декоративно-прикладне мистецтво Гуцульщини. Просякнуті давніми традиціями, самобутністю, твори карпатських умільців будуть для мене завжди зразком справжнього народного мистецтва. До речі, колоритне рішення ліногравюр я часто запозичую з барвистого, яскравого розпису гуцульської кераміки і писанок. Я не залишив прикладне мистецтво» [2]. Митець шукав нових прийомів у роботі, і в пошуках виникла нова техніка Остапа Гнатюка – глиномонотипія, секретами якої володів лише він. Цей метод забезпечує відчуття об'ємності зображення і багату колірну палітру, адже аквареллю і гуашню митець підсилює зображення, виконане різцем [22]. Саме цією оригінальною технікою Остап Гнатюк вирізняється серед інших графіків – він єдиний працював у техніці гравюри з підмальовкою [5, с. 246].

Твори О. Гнатюка належать до домінуючої фольклорно-декоративної течії у вітчизняній графіці 60-х років минулого століття, що мала вияв, зокрема, і в мистецтві Івано-Франківщини.

Характерна особливість творів Гнатюка – їх тісний зв'язок з народною творчістю, з образотворчим фольклором горян, із стилістикою окремих видів гуцульського мистецтва, зокрема з багатими традиціями плоскої різьби по дереву. Це високохудожні твори графіки зрілого майстра, наповнені радісною святковістю та дзвінкою декоративністю. Автор використовує свіжо-яскраві та соковито-насичені фарби, котрі гармонійно розсипає на зразок вишивки – від синьо-ультрамаринових, зелено-смарагдових на всій площині з акцентами жовто-золотистих та оранжево-кармінових тонів, що вносять в зображення колірне і композиційне повнозвуччя [14].

Миколу Грепиняка знають на Прикарпатті, передусім, як талановитого різьбяр. Він – уродженець села Брустори, що на Косівщині. Член Національної спілки художників України з 1962 року, Член Національної спілки майстрів народного мистецтва України з 1991 року [20]. Його мистецтво багатоганне – це різьба по дереву, графіка, живопис, фотографія з багатоплановим композиційним і тематичним вирішенням. Роботам митця властива естетична краса і народна стилістика. Вони свідчать про близькість майстра до гуцульського буття, про його знання автентичного орнаменту, видатних історичних постатей України, вміння бачити і відтворювати красу навколишнього світу у своїх творах. Від матері Микола Грепиняк навчився розписувати писанки, при виконанні яких треба вміти наносити рівні і правильні лінії, кривульки, з яких складається орнамент. Важливо працювати над композицією, не тільки лінійно, а й із застосуванням барвистих кольорів. Можливо, ось ця мамина наука допомогла засвоїти майбутньому художнику ази графіки і живопису [13].

Переїхавши жити до Косова, Микола Грепиняк вперше побачив як працюють гравери, коли разом із київським художником-графіком Володимиром Масиком відвідав Косівських майстрів у 1965 році [13].

Важливим був візит до Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини, де майстер познайомився з кращими зразками народної різьби. Він наполегливо вивчає традиційну гуцульську орнаментику. Для перших виробів

М. Гrepиняка характерне поєднання традиційних мотивів гуцульської орнаментики: «кривульок», «зубчиків», «кучерів», «парканця» та інших з нескладними сюжетними композиціями, виконаними в техніці «сухої» різьби та інкрустації [9, с. 3–4].

Його книжкові знаки, в яких гармонійно поєднуються портретна графіка і орнамент гуцульської різьби, часто присвячуються Т. Шевченкові [16, с. 2]. У своїх творах художник-самоук широко використовує елементи народного орнаменту, мистецькі атрибути [8], краєвиди гір, гуцульські оселі, характерні штрихи верховинського лісового краю, старої і нової Гуцульщини [23, с. 126].

З 1959 по 1975 рік М. Гrepиняк працює в Косівських художньо-виробничих майстернях, де створює, переважно, речі декоративно-побутового призначення: тарілки, шкатулки, рахви, топірці, палиці, різьблені писанки, рамки, церковні предмети, невисокі рельєфи тощо. Поряд з виробничою діяльністю, митець присвячує себе творчій праці, бере участь у художніх виставках [9, с. 4].

У 1993 році з нагоди 60-ліття в приміщенні Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини відбулася персональна виставка його творчого доробку. Це орнаментальні тарілки, рахви, скриньки, панно «Ісус Христос» (інкрустація в овалі), трійці, свічники, дерев'яна скульптура, малюнок олівцем, акварелі та твори малої графіки – екслібриси, а також мистецтвознавчі та краєзнавчі публікації з періодичних видань [7, с. 5].

Багато часу Микола Гrepиняк присвячує вивченню народного мистецтва та побуту гуцулів, які відображає у різноманітних творах. Своєю дослідницькою роботою – статтями, нарисами, — митець популяризував народне мистецтво, досліджуючи і вивчаючи його. Написав велику кількість статей про видатних митців Прикарпаття та їхню творчість, де висвітлив стан розвитку різних видів декоративно-прикладного мистецтва. Статті М. Гrepиняка неодноразово публікувалися в районних, обласних, республіканських газетах та журналах [13].

Висновки. В результаті розгляду творчої діяльності окремих прикарпатських графіків, чії роботи позначені використанням народних мотивів, та мистецтвознавчого аналізу їхніх творів виявлено, що художники-графіки Івано-Франківщини часто зверталися до скарбниці народних художніх промислів – різьбярства, писанкарства, вишивки, кераміки, а також історії, культури, літератури. Привабливою є для них тема Карпат. Їхня творчість насичена орнаментальними мотивами, символами, простежується тенденція до декоративності, підпорядкування пластики принципам народного мистецтва.

У графічних роботах, інспірованих народним мистецтвом, важливе місце посідає проблема відтворення історичного минулого українського народу, образного трактування фольклорно-етнографічного матеріалу. За сюжетними мотивами графічних аркушів стоять ідейно-естетичні проблеми буття, багата внутрішня культура жителів Гуцульщини.

Народні художні промисли є джерелом самовираження та ідентифікації івано-франківських художників-графіків. Це є характерною особливістю мистецтва графіки ХХ століття нашого краю.

Отже, одним із завдань піднесення національного мистецтва, зокрема графіки, вважаємо вивчення, збереження і розвиток народних традицій в сучасному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арсенич П. І. Уродженці Прикарпаття — дійсні та звичайні члени НТШ (1873–1989) / П.І. Арсенич // Прикарпатський вісник НТШ. Думка. – 2009. – № 3(7) – С. 235–236.
2. Баран В. Досвітні вогні [Графіка О. Гнатюка з селища Жовтень] / В. Баран // Прикарпатська правда. – 1966. – 21 січня.
3. Бірюльов Ю. О. Колцуняк Гнат Миколайович [Електронний ресурс] / Ю.О. Бірюльов, П.І. Арсенич // Енциклопедія Сучасної України – Режим доступу до ресурсу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3160.
4. Виставка екслібрисів І. Г. Пантелюка [Текст]: Каталог / склав

- Р.В. Дреботюк. – Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1983. – 40 с.
5. Вуянко М. Співець краси Прикарпатського краю Остап Гнатюк / М. Вуянко // Наукові записки. – 2003. – Випуск 7–8. – С. 245–247.
 6. Гілязова Н. М. Гнатюк Остап Романович [Електронний ресурс] / Н.М. Гілязова // Енциклопедія Сучасної України Том 5. – 2006. – Режим доступу до ресурсу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30644.
 7. Грепінняк М. І. М. Грепінняк. Автобіографія / М. І. Грепінняк // Голос краю. Часопис Березовських теренів. – 2003. – №1. – С. 2–5.
 8. Екслібриси Миколи Грепінняка [Художника-різьбяря, уродженця с. Брустори Косівського р-ну] // Поліття. – 1998. – № 6 (лютий).
 9. Каркадим К.Г. Виставка творів Миколи Івановича Грепінняка. Каталог / К.Г. Каркадим. – Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1984. – С. 3–4.
 10. Лаврук Н. К. Творчість митців Східної Галичини в оригінальних листівках першої третини ХХ століття / Н. К. Лаврук // Вісник ХДАДМ. – 2010. – № 1. – С. 125–130.
 11. Лаврук Н. К. Українські листівки до свят початку ХХ століття: мистецтвознавчий огляд [Електронний ресурс] / Н.К. Лаврук. – Режим доступу до ресурсу: <http://univerua.rv.ua/VNS2-2011/Lavruk%20N.%20K..pdf>.
 12. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття / О. А. Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2006. – 240 с.
 13. Микола Іванович Грепінняк – митець та дослідник народного мистецтва Гуцульщини. Магістерська робота [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://referat.co/ref/111985>.
 14. Миколайчук С. Довершеність графічного пейзажу [Про творчість художника-графіка Остапа Романовича Гнатюка] / С. Миколайчук // Західний кур'єр. – 1999. – 30 квітня.
 15. Нестеренко П.В. Історія українського екслібриса // Наукове видання / П.В. Нестеренко. – Київ: Темпора, 2010. – 328 с.: іл.
 16. Пелипейко І. А. Його надихає Шевченко / І. А. Пелипейко // Рідне слово. – 2003. – 6 березня. – С. 2.
 17. Сафонова Т. В. Український екслібрис: декор и орнаментация [Електронний ресурс] / Т.В. Сафонова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 5 (31). – С. 160–164. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.gramota.net/materials/3/2013/5-1/42.html>.
 18. Соломченко О. Добре серце художника [Про майстра екслібриса з Косова І. Г. Пантелюка] / О. Соломченко // Прикарпатська правда. – 1982. – 27 червня.
 19. Стефурак Н. Справжній митець завжди оригінальний [Про творчість художника-графіка Остапа Романовича Гнатюка] / Н. Стефурак // Галичина. – 2003. – 23 жовтня.
 20. Ханко В. М. Грепінняк Микола Іванович [Електронний ресурс] / В.М. Ханко // Енциклопедія Сучасної України Том 6. – 2006. – Режим доступу до ресурсу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=26974.
 21. Якимечко М. Мистецька хроніка [Івано-Франківськ] / М. Якимечко // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 58.
 22. Яновський М. Змужіння палітри [Про творчість художника-графіка Остапа Романовича Гнатюка] / М. Яновський // Комсомольський прапор. – 1973. – 7 листопада.
 23. Яновський М. В. Срібна пряжка. Розповіді про народних митців / М.В. Яновський. – Ужгород: Карпати, 1980. – 216 с.: іл.

УДК 738.76 (21-22)

*Ірина Міщенко
(Київ, Україна)*

ГРАФІКА ПЕТРА ПЕЧОРНОГО: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ

Графічний доробок Петра Печорного – народного художника України, відомого

кераміста – складає понад тисячу аркушів і вирізняється розмаїттям технік виконання та жанрів.

Звертаючись до образів козака Мамая, Березині, Святого Юрія, мотивів орнаментів Трипілля, дерева життя та давньослов'янської міфології, художник прагне формально переосмислити їх, поєднуючи язичницьку та християнську символіку, пластичні ідеї різних епох і мистецьких напрямів.

Ключові слова: Петро Печорний, кераміка, графіка, українське мистецтво.

Graphical works of Petro Pechornyj – a National Artist of Ukraine, famous ceramist – includes over a thousand pages and features a variety of techniques and genres.

Referring to images of Cossack Mamai, Guardian, St. Jurij, motives of Tripoli ornaments, the tree of life and the ancient Slavic mythology, the artist seeks to formally reconsider them, combining pagan and Christian symbolism, plastic ideas of different eras and artistic styles.

Keywords: Petro Pechornyj, ceramics, graphics, Ukrainian art.

Петро Печорний – відомий український кераміст, народний художник України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, проте ми хочемо висвітлити дещо інший бік творчості цього автора – його графічний доробок, що складає понад тисячу аркушів. Останній вражає як розмаїттям технік (олівець, туш, лінорит, літографія), так і жанрів (портрет, пейзаж, сюжетні композиції). На сьогодні ця складова творчого життя митця подана у виданні «Графіка» [2], де вміщено вступну статтю В. Підгори [4]. Частина графічних творів репродукована у книжці спогадів «Камінний спалах» [5], в якій видруковано начерки О. Ханка [6], М. Яковлева [7], М. Кагарлицького [1], Д. Янка [8], та альбомі «Петро Печорний» [3]. Проте ці публікації не можна вважати вичерпними, оскільки більшість згаданих авторів та інших дописувачів, огляди яких у часописах мають переважно популярний характер, розглядають в основному керамічні твори митця. Остання обставина спричинилася до того, що графіка художника, як і його хист майстра монументального мистецтва, певною мірою залишилися на другому плані. Тож подібна розвідка є актуальною для вивчення сучасного українського мистецтва.

Значну частину графічних аркушів Петра Печорного складають роботи декоративного характеру, які багато в чому нагадують ескізи майбутніх керамічних творів. Вони виглядають закінченими навіть тоді, коли є чи не першими начерками до майбутніх скульптурних композицій та рельєфів, що обумовлено відчутною й повною технічною свободою, точними, вивіреними лініями, народженими впевненістю рухів руки художника. Вочевидь, це пояснюється тим, що автор зі студентських років привчив себе до ретельної роботи над ескізами, прагнучи надати їм викінченості. Узагальнені ж форми, принципи вирішення більшості композицій зумовлюють характерну і для керамічних образів П. Печорного монументальність вирішення.

Прикметно, що вже під час навчання у Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі ім. В. Мухоміної (1960–1966) саме графічні роботи митця (ліногравюри та літографії) експонувалися у Великій Британії [4, с. 8]. На той час у доробку художника переважали реалістично вирішені твори, в котрих відчутною була ґрунтовна рисувальна підготовка, яка, окрім технічної майстерності, включає осмислення природи та самого процесу виконання. Саме такі вимоги на початку ХХ ст. ставили перед тими, хто студіював рисунок, у знаменитих мюнхенських майстернях А. Ашбе та Ш. Холлоші. Втрата подібного підходу нині нерідко призводить до «механізованого» відтворення природи під час роботи у навчальних майстернях мистецьких закладів, провокуючи фотографічність її відбиття або суто зовнішню ефектність подачі.

Одним з важливих чинників формування культури рисунка художника стало і

знання ним книжкової графіки різних епох та країн, яку він органічно відчуває, експериментуючи як з окремими елементами, так і структурою творів в цілому. До цього слід додати і знайомство з графічною школою тогочасного Ленінграду, яка була однією з найяскравіших на теренах колишнього Радянського Союзу.

Судячи з творів часів навчання, майстра вже тоді вабили найрізноманітніші прояви предметного світу, що до сьогодні є для нього одним з найважливіших джерел виникнення образів. Нерідко у його роботах висхідною точкою стають природні форми (гніздо ластівки, городні рослини та інше), трансформовані автором у складні, подекуди цілковито абстрактні композиції («Після шторму», 1996; «Фантазії», 1996; «Крок»).

Ретельне й наполегливе засвоєння технічних прийомів, опрацювання законів побудови композиції та змістової складової, разом з відкритістю до сприйняття різноманітних мистецьких проявів, і сформували здатність Петра Печорного до відбору засобів виразності, діапазон яких у нього є надзвичайно широким. Останній демонструє прагнення реалізувати розмаїті пластичні ідеї, для кожної з яких автор віднаходить відмінне мистецьке втілення.

Початок творчої діяльності художника співпав з коротким, але визначальним для розвитку українського мистецтва періодом шістдесятництва, потужним підйомом національної свідомості, що спричинився до появи непересічних особистостей, утвердження самотності вітчизняної культури.

Саме тоді у творчості кераміста з'являється образ козака Мамає, який надалі буде втілено у численних, виконаних у найрізноманітніших техніках, роботах. Зауважимо, що, використовуючи традиційні іконографічні схеми та орнаментальні мотиви, автор не обмежує себе винятково класичними або народними формами, вважаючи, що «Хоч у мене і є перегук з традиційними формами, але ми повинні зберігати дух традиції, а форми шукати нові» [4, с. 11–12].

Знаковість та самодостатність орнаментів давньої кераміки, яку докладно вивчав митець, вочевидь, вплинула і на його графіку, зробивши її лаконічнішою, сповненою символів. Останні нерідко пов'язані з багатьма культурними проявами, не замикаючись лише на візуальному мистецтві.

Форма ж у його графічних роботах завжди пластично виокремлена з масиву об'ємів, що існують навколо, утворюючи предметний світ. У ній відсутній навіть натяк на аморфність, хоча і сам силует зображень, всі об'єми, переходи, опуклості часто утворені з нібито нематеріальних орнаментальних візерунків («Український Самсон», 2006). Умовність їх уже задає самий напрям сприйняття змісту, а ритміка ліній вибудовує рельєфи чи площину, створюючи враження безкінечного перетікання елементів («Життя «Чудо-птаха», 2007; «Підводний світ», 2002). У площинності графічних аркушів Петра Печорного завжди виразно відчувається простір, унятий у визначену форму – як втілення концентрації Всесвіту, стиснутого до молекули, до краплини води, в якій відбивається безмежність.

Мотив у митця – як точка відліку, з якої розвивається форма, нестримно розгортаючись з центру пружної спіралі. Художнику притаманне і ставлення до орнаментального мотиву як сакрального знаку, котрим він і був у традиційній культурі. Такий елемент безкінечно опрацьовується автором у прагненні досягти найбільшої виразності зображення, підкресливши значимість кожної деталі і органічно сполучаючи їх. При цьому роботи видаються раціонально побудованими, вивіреними, у них практично відсутній момент випадковості, адже все підпорядковане основній і прочитуваній конструктивній ідеї. Нерідко щільно заповнені візерунками форми поєднані з прозоро-контурними зображеннями, насиченими повітрям ажурними елементами, що створює несподівано контрастні й водночас ніжні й настроєві композиції («Довіра», 2002). В інших аркушах видовжені вертикальні силуети надають твору враження піднесеності і разом з тим стримано-суворої величі звучання («Крила

всесвіту», 2006).

Існують мотиви, які проходять крізь усі десятиліття праці, зберігаючи впізнаваність і водночас відмінність, стаючи відбиттям мистецьких уподобань певного періоду. Серед образів, які найчастіше зустрічаються у роботах митця – козак Мамай, Берегиня, Святий Юрій, сюжет викрадення Європи, мотиви орнаментів Трипілля, дерево життя та давньослов'янські ідоли. Водночас художник не підпорядкований орнаментам, як не прагне він і наслідувати іконографію відомих міфологічних сюжетів, не просто видозмінюючи, а перш за все формально переосмислюючи їх.

При всій удаваній класичності окремих елементів зображення, він чинить як постмодерний художник, ідеї якого підпорядковане все, не боячись перефразувати, доповнювати відомі пластичні формули, видозмінювати їх, переосмислюючи прадавні образи, залишаючи іноді лише окремі елементи-натяки («Крилатий вершник», 2007; «Ранкова пісня», 2006; «Натхнення», 2009). Разом з тим, всі ці мотиви мають властиво українське забарвлення, сполучене із загальнонародськими почуваннями та сучасним формоутворенням («Випробування на терпіння», 1996).

Подібний підхід присутній і в графічній творчості, і у керамічних роботах. Так, працюючи над серією декоративних тарелей за мотивами поезій Т. Шевченка, художник не намагався буквально візуалізувати літературний текст, а послуговувався фольклорними образами, по суті, наслідуючи приклад самого поета, котрий звертався до символіки української пісні.

У графічних аркушах відчутне й властиве українській культурі сполучення язичницької й християнської іконографії, поєднання образів та стилістичних рішень різних епох і регіонів.

Друга половина 1990-их рр. стала для художника часом створення витончених і загострено-стрімких форм з чітко окресленими поверхнями, з перетинання яких виникають складні й багатшарові просторові побудови. Художник все більше наближатиметься до абстракції, яка, проте, ніколи не набуває вигляду холодно-відчуженого нефігуративу. Це зумовлене тим, що в основі композицій завжди присутня потужна складова знакових елементів, що відтворюють прадавні уявлення, та підкреслене емоційне начало.

У 2000-их рр. роботи Петра Печорного набувають ще відчутнішої експресії, в них збільшується кількість діагональних форм, що перетинаються, накладаючись одна на одну і утворюючи враження неспокою й неспинного руху («Хаос», 2005; «Морський мотив», 2006; «Конфлікт», 2006).

Зауважимо, що Печорний, гарно орієнтуючись в особливостях стилістики модерністських течій ХХ ст., вільно оперує розмаїттям елементів кожної з них, сполучаючи окремі мотиви та зображальні засоби, знаходячи своєрідну, а часом несподівану рівновагу останніх. При цьому художник завжди залишається лаконічним, відбираючи найвиразніші з формальних рішень, гранично узагальнюючи силует і підкреслюючи його цілісність використанням нечисленних промовистих деталей, які виступають змістовими контрапунктами.

Займаючись, здавалося б, найтрадиційнішим і чи не найдавнішим видом народного мистецтва, він готовий експериментувати з пластичним втіленням, залишаючи незмінною тільки найсуттєвішу – змістову складову творів, зберігаючи глибинний зв'язок кожного зображення з архетипами, що сприймаються на підсвідомому рівні. При цьому роботи П. Печорного вирізняються раціональністю й впорядкованістю частин, не випадковістю сполучень об'єктів і форм, продуманістю конструктивного вирішення. Водночас, очевидним видається нерозривний зв'язок керамічних та графічних творів митця. Оскільки гончарна форма має власні параметри та засоби виразності, майстер прагне розвивати саме ці властивості, не сперечаючись з матеріалом, а виявляючи його можливості. Подібне ставлення до творення форми спостерігаємо і в графічних аркушах, в яких технічні відмінності поєднані з

винятковим розумінням пластики зображуваних об'єктів. Впевнено почуваючись у багатьох техніках рисунку та гравюри, митець втілює найрізноманітніші образи, долучаючи до творення елементи різного походження. При цьому першорядною залишається загальна форма, котра концентрує в собі зміст, акцентований деталлю-вузлом.

Таким чином, графічні роботи Петра Печорного, демонструючи обізнаність з мистецькими течіями ХХ ст., мають і відчутну спорідненість з найдавнішими візуальними втіленнями світобудови, міфічними уявленнями та народною образотворчістю. Сповнені знаковості зображення вирізняються підкресленим відчуттям особистісного і водночас національного начала, а складові взаємообумовлені та пов'язані між собою, утворюючи єдність всіх елементів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кагарлицький М. З глибин українських тисячоліть // Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка / Микола Кагарлицький. – К.: Видавець О. Ханко, 7515 (2007). – С. 19–25.
2. Печорний П. Графіка / Петро Петрович Печорний. – К.: Софія, 2015. – 272 с.
3. Петро Печорний: Альбом / Петро Печорний. – К.: Софія А, 2005. – 112 с.
4. Підгора В. Графіка Петра Печорного // Печорний П. Графіка / Володимир Підгора. – К.: Софія, 2015. – С. 5–13.
5. Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка / Остап Ханко. – К.: Видавець О. Ханко, 7515 (2007). – 304 с.
6. Ханко О. Заспів книжкових досліджень // Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка / Остап Ханко. – К.: Видавець О. Ханко, 7515 (2007). – С. 8–15.
7. Яковлев М. В народньому ключі // Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка / Микола Яковлев. – К.: Видавець О. Ханко, 7515 (2007). – С. 16–18.
8. Янко Д. Народжені уявлюваністю маестро // Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка / Дмитро Янко. – К.: Видавець О. Ханко, 7515 (2007). – С. 26–29.

*Олена Спасскова
(Одеса, Україна)*

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗІВ ПОВІСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» У ГРАФІЦІ Г. ЯКУТОВИЧА ТА В. ЄФИМЕНКА

Стаття присвячена проблемі художньої інтерпретації образів повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» у графічних ілюстраціях Г. Якутовича та В. Єфименка. Детально розглядаються особливості їх стильової манери та графічної техніки.

Ключові слова: ілюстрація, графіка, ксилографія, ліногравюра, літографія.

The article is devoted to the problem of artistic interpretation of images M. Kotsiubynskogo story “Shadows of Forgotten Ancestors” in graphic illustrations G. Yakutovych and V. Efimenka. Detail considers the peculiarities of their style and manner of graphics technology.

Keywords: illustration, graphic, xylography, linocut, lithography.

Творчості видатного українського письменника М. Коцюбинського присвячено багато шедеврів образотворчого мистецтва. Повість М. Коцюбинського «Тіні забутих

предків» ілюструвалася багатьма українськими художниками, такими як: М. Жук, О. Кульчицька, С. Адамович та інші. Професор мистецтвознавства О. Лагутенко зазначає: «Показово, що всі визначні майстри української графіки увійшли до історії мистецтва завдяки їх роботі над книжкою – над ілюстраціями до літератури національної, до творів класичних і сучасних» [3; 51]. У нашій статті ми б хотіли привернути увагу до серії графічних ілюстрацій Г. Якутовича та В. Єфименка до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Для цих робіт характерним є глибокий психологізм, висока художня майстерність та любов до української культури. Однак, якщо твори відомого майстра книжкової графіки Г. Якутовича є досить відомими поціновувачам українського мистецтва, то стосовно творчості не менш талановитого, але, на жаль, маловідомого одеського художника-графіка В. Єфименка цього сказати не можна. Тому ми поставили собі на меті дослідити окремі фрагменти творчого доробку художників, а саме їх ілюстрації до зазначеної повісті М. Коцюбинського.

Твори майстра української ілюстрації Г. Якутовича отримали схвальну оцінку у дослідженнях мистецтвознавців Ю. Белічко «Георгій Якутович», Л. Попової «Георгій Якутович» та Л. Владича «Мовою графіки». Також, велике значення для вивчення української графічної ілюстрації має праця професора О. Лагутенко «Українська графіка ХХст.». Георгій Якутович не раз звертався у своїй творчості до відомої повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків». І, хоча художник давно планував приступити до роботи над ілюстраціями до цієї повісті, та спочатку йому довелося попрацювати над однойменним фільмом разом із видатним режисером С. Параджановим. Незважаючи на те, що художник давно мав задум створити ілюстрації до повісті «Тіні забутих предків», а тому вже підготував ескізи до більшості з графічних листів, робота над гравюрами тривала понад півтора року. Отримавши масу нових вражень під час зйомок фільму, Г. Якутович не хотів використовувати вже готовий матеріал. Тривале перебування в Карпатах дало йому новий ковток емоцій та вражень, він зміг по-новому поглянути на героїв повісті та переосмислити ключові моменти. Але це не означає, що художник повністю переніс напрацьований матеріал із фільму до книги.

Робота над гравюрами до «Тіней забутих предків» виявилася першою спробою Якутовича продемонструвати свої сили в техніці ксилографії. Майстер бездоганно впорався з усіма труднощами, що створювали для нього новий матеріал та техніка. Його ксилографії показують вірну руку досвідченого художника, різноманітність художніх прийомів і не мають ніякого натяку на показний декоративізм. Ось що пише В. Афанасьєв про техніку майстра: «Витончений артистизм гравірування, ніжна сріблястість, площинність просторового вирішення гармонійно поєднуються з половою набору» [1; 154]. Та, безумовно, ще більшу роль у високій художній оцінці гравюр Якутовича, відіграло його давнє захоплення образами повісті Коцюбинського, і те, що художник давно виношував задум цих ілюстрацій. Разом із письменником, він немов на власні очі бачив цілковите єднання гуцулів з природою Карпат, їх лісами, річками, полонинами, їх побожність, та, водночас, сильну віру в містичних лісових та гірських духів, чарівну силу природи. Л. Владич відзначає: «Якутович глибоко збагнув широке коло ідей, що їх на матеріалі гуцульського життя порушував Коцюбинський у «Тінях забутих предків». Тонко відчув він співзвучну його творчій особистості своєрідну стилістику твору, яка сягає корінням у фольклор гуцулів, у їхню демонологію, перекази, коломийки. Як і Коцюбинський, він не перестає захоплюватися благородством, чистотою народного характеру, а разом з тим гірко вражений владою темних пережитків далекого минулого над життям і побутом гуцулів, над усім їхнім єством» [2; 232].

Головна тема, що, безумовно, проходить крізь усі гравюри – це історія великого, чистого кохання Івана і Марічки, яке не можуть подолати ані смерть, ані

містичні сили, а тим паче родова ворожнеча. І саме ця тема з'являється на суперобкладинці до книги (мал. 1). Схожі зображення ми зустрінемо й на інших ксилографіях у книзі, але саме ця гравюра виконана в дуже світлій манері та справляє враження прозорості простору. В центрі зображення ми бачимо фігури Івана та Марічки у повний зріст, а внизу лежить покійник, над яким схилились плакальниці.

Інша гравюра, яка присвячена любові Марічки та Івана, зображує їх в пору юності (мал. 2). Пара змальовується відпочиваючими на лоні природи. Хлопець грає на сопілці, а дівчина лежить поруч і слухає. Вся картина проникнута відчуттям ідилічного щастя. Якутович використовує дуже цікавий ракурс, що відсилає нас до давньоруського іконопису. Головні фігури Івана та Марічки, що знаходяться на першому плані, ми бачимо згори, а на другому плані нам відкривається вид на безкрайні карпатські пейзажі. Вдаліні бавляться діти, пасеться худоба, а ще далі, в гірських лісах, лісоруб валить дерева, – і все це осяяне чарівним сонячним промінням, що пробивається крізь дерева. Складається враження, що головні герої немов знаходяться у райському саду. І, навпаки, знизу ми бачимо траурну процесію, але й сумна людська доля осяяна чарівним світлом з небес. Художник немов би підносить закоханих над усім світом, вони стають образами вічного, світлого, непорушного кохання. Для порівняння розглянемо гравюру із зображенням Івана та Палагни (мал. 3). Тут ми не відчуємо ліричного, світлого настрою, а навпаки – похмурий, приземлений. Подружжя замальовується на фоні своєї садиби, подвір'я, худоби. Показано усе, що становить їх сімейне життя і є для них головним. Коли дивишся на цю гравюру, на думку одразу спадає вислів «мій дім – моя фортеця». І справді, малюнок нагадує середньовічні мініатюри з їх схематичним зображенням архітектури. Ось, що пише Л. Владич, коли порівнює зображення Марічки та Івана з зображенням Палагни та Івана: «Художник різко протиставляє високість благородних почуттів почуттям мізерним, дрібновласницьким і домагається виразності цього протиставлення не лише проникливою психологічною характеристикою образів, а й відповідним просторовим вирішенням дереворитів: «Іван та Марічка» – безмежність любові, безмежжя осяяного сонцем простору. «Іван та Палагна» – обмеженість, прикутість до своїх дріб'язкових інтересів: то не Іванова господа, то все життя його затиснуте з усіх боків цим міцним, з грубесних дощок збитим воринням» [2; 233].

Наступна з аналізованих нами ілюстрацій знову присвячена темі кохання Марічки та Івана (мал. 4). Тут зображено героя повісті, який нарешті знайшов свою кохану в образі мавки. Фігури закоханих немов розчиняються у темному лісі. І, якщо Івана ми ще бачимо, хоча він немов витає в повітрі, а не міцно тримається на ногах, то постать Марічки-мавки зовсім безтілесна. Художник зображує лише її обличчя позаду Івана. Навіть розуміючи, що це лише примара, Іван готовий пожертвувати своїм життям заради коханої. Ці образи художник повторив на суперобкладинці до книги.

Повість М. Коцюбинського залишила глибокий слід і в душі одеського графіка Віктора Георгієвича Єфименко (1933-1994). Впродовж свого життя він неодноразово звертався до цієї теми, так само як і Г. Якутович. Ще в 60-х роках, навчаючись в Українському поліграфічному інституті ім. Федорова, він працює над ілюстраціями та оформленням книги М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», що стали його дипломною роботою. Готовий макет книги навіть мав бути надрукований київським видавництвом, але, на жаль, цього не сталось. Зі слів сестри художника, Тетяни Єфименко, ми дізнаємось, що, можливо, причиною цього став перфекціонізм художника. Він так сильно прагнув зробити свої ілюстрації доскональними, що не встиг подати макет книги до видавництва [Бесіда автора з Т.Г. Єфименко 18 жовтня 2015].

Навчаючись у Львові, художник відчув справжній колорит та унікальність

Західної України. Вже потім, працюючи викладачем на художньо-графічному факультеті тоді ще Одеського державного педагогічного інституту ім. К.Д. Ушинського, художник неодноразово їздив зі студентами на пленер у Карпати, щоб вони на власний погляд змогли побачити красу гірської природи. Свої перші ілюстрації до повісті художник створює у популярній на той час техніці ліногравюри. Він добре використовує можливості цієї техніки, застосовуючи як різноманітне штрихування, так і плями чорного та білого кольорів. «Художники звернулись до техніки ліногравюри з її посиленою умовністю і силою контрастових стикань чорного і білого – панувало прагнення розставити «всі крапки над і», відверто і сильно без напівтонів», – зазначає О. Лагутенко [3; 51].

Але, на відміну від Якутовича, в ілюстраціях Єфименко ми не бачимо чітко висвітленої лінії закоханих. Художник робить акцент на портретних характеристиках головних героїв. Він створює п'ять великих портретів головних героїв, звичайно це Іван та Марічка, Палагна, мольфар Юра та, навіть сусідка Івана та Палагни – Химка. В. Єфименко зображує головних героїв у їх щасливу пору – пору юнацтва. Іван, так само як і на гравюрі Якутовича, грає на сопілці (мал. 5). Головний герой не дивиться на нас, його погляд спрямований донизу, можна навіть сказати, що ми зовсім не бачимо його очей, що свідчить про повну заглибленість Івана у свій внутрішній світ, повну концентрацію уваги. Може він слухає музику, яку ще в дитинстві почув від лісового духа? В той самий час Марічка дивиться прямо на читача, на обличчі її грає тепла посмішка (Мал. 6). На відміну від Івана вона відкрита усьому світу. Портрет Палагни композиційно виконаний так само, як і два попередніх – це погрудний портрет (мал. 7). З гравюри на нас дивиться заможна молода жінка, про що свідчить її багатий одяг: намисто, хустка. Так само як Іван, вона має свій атрибут, посміхаючись, вона курить люльку. Ми бачимо щасливу жінку, але, якщо порівнювати її портрет із зображенням Марічки, яку художник змальовує у ліричному стилі, то у цьому випадку робиться акцент на зображенні певного статусу.

У зовсім іншій стильовій манері зображено портрет Юра (мал. 8). Єфименко змінює композиційне рішення з погрудного портрету на зображення напівфігури, чим досягає дуже цікавого ефекту. Сильній постаті мольфара немов не вистачає простору, його голова та лікті впираються у краї зображення, а містичності додає кожух, який схожий на чорні крила. В одній руці він тримає топірець, а іншу тримає на поясі, немов би показуючи, хто справжній господар карпатських гір. На відміну від попередніх портретів, де герої були зображені на чорному тлі, тут Єфименко створює символічний пейзаж. Внизу ми бачимо гірські вершини, а в небі – місяць та контур птаха. Ці деталі ще більше підкреслюють містичність образу Юра, його нерозривний зв'язок із природою та демонічними силами.

Отже, на наш погляд, художник створив глибокопсихологічні портрети головних героїв, не забуваючи приділяти увагу національному колориту. Він з великою любов'ю, детально змальовує вишивку на одязі, намисто та інші особливості національного костюму гуцулів, на відміну від Г. Якутовича, який надає перевагу більш схематизованому зображенню.

Але це не єдині ілюстрації, створені майстром до цього твору. У 1973 році Єфименко створює серію станкових ілюстрацій присвячених повісті М. Коцюбинського. Цього разу це диптихи, створені у техніці літографії. Не опираючись на попередній досвід, він створює принципово нові графічні листи, де ми бачимо зовсім іншу техніку, стилістичні та композиційні рішення. Нові ілюстрації виконані в більш реалістичному стилі, інколи навіть здається, що художник занадто конкретизує деякі деталі. Але для них характерна інша риса – кожного разу головні герої немов знаходяться на сцені. Така театральність ілюстрацій зовсім не випадкова, адже Віктор Єфименко дуже багато часу проводив у театрі і часто робив замальовки під час вистав.

Розглянемо перший диптих, який має назву «Іван та Марічка» (мал. 9). Спочатку на лівій стороні ми бачимо міфічну істоту – щезника, що грає на сопілці. Цього персонажа Іван зустрів у далекому дитинстві. І не дивно, що Єфименко його зображує, адже чарівна пісня щезника проходить крізь усю повість разом з містицизмом карпатських гір. Також варто зазначити, що тут прослідковується паралель і з іншою міфічною істотою – персонажем давньогрецької міфології – богом лісів Паном. Портрет цього персонажа дуже нагадує аналогічні зображення з античних фресок, розписів ваз тощо, наприклад, античну статую давньогрецького бога Пана, що знаходиться у Луврі. На правій стороні ми бачимо вже знайомі нам постаті Івана та Марічки, які, так само як щезник, занурені у музику. Іван грає на сопілці, а Марічка задумливо слухає, і все це відбувається на фоні гірського пейзажу. Гра на сопілці немов би об'єднує містичний світ з реальним. Отже, і Георгій Якутович і Віктор Єфименко неодноразово звертаються до образу Івана – молодого парубка, що грає на сопілці. Можна навіть припустити, що це вічний образ, він веде свій родовід від міфологічного образу Орфея, який своєю музикою намагався врятувати свою кохану з підземного царства Аїда. Можливо і тут музика стає тою чарівною силою, що об'єднувала Івана та Марічку. Що ж до композиції, то щезник, зображений з лівої сторони, є немов би частиною театральної куліси, що представлена у вигляді дерева-колони та дивовижного коріння, яке приймає вигляд чарівного створіння. З правої сторони композицію підтримує дерев'яний паркан, на який схиляються головні герої. Таким чином, Іван і Марічка сидять немов би з краю сцени та запрошують нас увійти.

Інший диптих присвячений вже сімейному життю Івана та Палагни (мал. 10). Його сюжет перегукується з ілюстрацією Якутовича, що також описує цей епізод. Подружжя зображується у дворі своєї господи, поряд з худобою, яка стала центром їхнього життя. Тут ми не бачимо такої очевидної взаємодії та зв'язку між персонажами, як це було в образах Івана та Марічки. І це цілком закономірно, так само як у повісті Коцюбинського, єдиним, що їх пов'язує, є маржинка – їх худоба. Фігура Палагни знаходиться в глибині сцени, вона немовби й поруч з Іваном, але водночас і осторонь. І знову Єфименко створює образ жінки, яка демонструє свій статок. Вона одягнена у традиційний для гуцулів одяг, на шії дороге намисто, а в руках парасолька та люлька. Поруч з нею фігура Івана виглядає ще більш контрастно. На гравюрі зображено людину, що повністю занурена у свій внутрішній світ, про що свідчить уся його поза. Навіть улюблена маржинка вже не радує свого господаря. Можна сказати, що це кінець сімейного життя Івана.



Мал.1. Г. Якутович.
Суперобкладинка до
повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих предків».
1967



Мал.2. Г. Якутович.
Ілюстрація до
повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих
предків». 1967



Мал.3. Г. Якутович.
Ілюстрація до повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих
предків». 1967



Мал.4. Г. Якутович.
Ілюстрація до повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих
предків». 1967



Мал. 5. В. Єфименко.
Ілюстрація до повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих предків».
1966



Мал. 6. В.Єфименко.
Ілюстрація до
повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих
предків». 1966



Мал. 7. В. Єфименко.
Ілюстрація до повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих
предків». 1966



Мал. 8. В. Єфименко.
Ілюстрація до повісті
М. Коцюбинського
«Тіні Забутих
предків». 1966



Мал. 9. В. Єфименко. Ілюстрація до повісті
М. Коцюбинського «Тіні Забутих предків».
1973



Мал. 10. В. Єфименко. Ілюстрація до повісті
М. Коцюбинського «Тіні Забутих предків».
1973



Таким чином, аналізуючи ілюстрації Г.Якутовича та В.Єфименка в контексті їх рецепції повісті М.Коцюбинського, ми бачимо як своєрідність творчої манери художників, так і спільне бажання якнайглибше проникнути в духовний світ літературних персонажів. Концептуальне осмислення Г. Якутовичем твору М. Коцюбинського вивело ілюстратора на розуміння глибинних архетипів повісті, поетичності образів і сцен. Схожим шляхом пішов й одеський художник В. Єфименко. Він не зупиняється лише на вирішенні стильових проблем зображення, а робить акцент на ідейно-змістовій стороні ілюстрації. Незважаючи на те, що художники вибрали зовсім різні техніки, та композиційні рішення зображення, але їх тлумачення персонажів повісті дуже близьке.

Отже, можемо зробити висновок, що обидва художника з великим розумінням поставились до творчості видатного українського прозаїка. Вони не просто ілюструють окремі моменти життя героїв, а зазирають набагато глибше, намагаючись передати як ідейно-художні особливості літературного твору, так і психологізм у змалюванні головних героїв. Дуже важливим є те, що вони роблять це зовсім по-різному, але все одно досягають поставленої мети, чим ще більше доповнюють надбання українського мистецтва та допомагають глибше осмислити шедевр української літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960-1980-х років / Афанасьєв В.А. – Київ : Мистецтво, 1984. – 224 с. – (Першотвір).
2. Владич Л. В.Мовою графіки /Владич Л. В. – Київ :Мистецтво, 1967. – 246 с. – (Першотвір).
3. Лагутенко О.А.Українська графіка ХХ ст.: навчальний посібник

Іван Підгурний
(Кам'янець-Подільський, Україна)

ЕТНОСТИЛЬ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті розглядаються основні аспекти створення елементів етнодизайну. На конкретних прикладах аналізується застосування елементів етнодизайну у графічному дизайні.

Ключові слова: *етнодизайн, символи, стилі, етносимволіка, етноелементи.*

The article gives the consideration to the main aspects of creation of elements of ethnodesign. By the concrete examples the use of ethno-elements in the graphic design is analyzed.

Keywords: *ethno-design, symbols, styles, ethno-symbolism, ethno-elements.*

Іноді графічний дизайн асоціюють із програмами Photoshop, Illustrator, Corel чи іншими графічними редакторами або зображеннями, виконаними за їх допомогою. В такому разі поняття графічний дизайн може поширюватись і на інструменти, та програмні елементи цих графічних редакторів, такі як кисті (brushes), заливки або узори (patterns), текстури, стилі графіки чи інші елементи. Серед них досить поширені елементи, виконані з використанням етносимволіки різних народів. І якщо припущення про асоціацію графічного дизайну із комп'ютерною графікою є не правильним, то сучасні продукти графічного дизайну просто не можливі без використання можливостей програмного забезпечення.

Зважаючи на тему статті, варто зауважити, що стиль «етно» поки що не дотягує до традиційно вживаних в образотворчому мистецтві понять архітектурного стилю на зразок відродження, барокко, модерну тощо. Загалом, стосовно дизайну інтер'єру виокремлюють наступні стилі: класичний, європейський, авангардний, експресіонізм, кантрі, функціоналізм, скандинавський, сучасна еkleктика. У графічному дизайні виділяють класичний стиль, мінімалізм, поп-арт, вінтаж, типографіка, ампір, модерн, ар-деко, гранж. швейцарський стиль, психоделіка, інфографіка [1]. Але якщо у музиці присутні академічний стиль, рок чи реп, стиль гранж чи навіть етно-рок, то чому не можна використовувати поняття етностилю до манери виконання твору?

Метою статті є спроба висвітлити можливості використання елементів етностилю у графічному дизайні, у тому числі із використанням сучасних графічних редакторів. Перш за все необхідно визначитись із продуктами графічного дизайну, тобто, у яких галузях сучасного світу він проявляється. Для цього потрібно дещо заглибитись в історію, коли і як виник дизайн, і відповідно, його різновид графічний дизайн? У період допромислового виробництва усе чим сьогодні займаються дизайнери (одяг, предмети побуту, килими, меблі, транспорт, посуд і т. ін.), належало до сфери виготовлення ремісників або майстрів декоративно-прикладного мистецтва. Серед інших видів мистецтва галузь декоративно-ужиткового мистецтва характеризувалася створенням предметів побуту, окремі з яких відразу ставали зразками високої колекційної вартості. Не тиражовані промисловим способом ткани гобелени, вироби з дерева і металу, кераміки і художнього скла мали значну вартість. Саме ця особливість на етапі творення зближує поняття дизайну і декоративно-прикладного мистецтва. В епоху розвитку промисловості продукт який мав запускатись у тираж, проходив через руки інженера, який володів технологією виробництва. З часом, з метою виокремлення товару серед йому подібних і надання йому індивідуальних та естетичних рис до процесу проектування зовнішнього вигляду продукту почали залучати людей з

художнім смаком.

Дотепер точаться суперечки про те, як у художньому середовищі з'явився термін «дизайн» [3], що містить цілий комплекс таких понять як проект, ескіз, рисунок, задум, модель тощо. У недалекому минулому цей термін ототожнювався з поняттями «технічна естетика» і «художнє конструювання». На думку М. Воронова, дизайн — це глобальне явище культури, суттю й основною спрямованістю якого є компоувальна діяльність, спрямована на досягнення краси і користі, причому у кожному конкретному випадку ці співвідношення можуть змінюватися, тоді настає рівновага між ними [2]. Із переходом до ринкової економіки і розвитком маркетингу виникла необхідність візуально втілювати креативні ідеї маркетологів, створювати елементи візуальної ідентифікації компаній-конкурентів. Ці функції сьогодні виконують ті ж самі «люди зі смаком» – графічні дизайнери. Сфера діяльності графічного дизайну – сторінки книг, газет і журналів, web-сайти та реклама, інтерактивні комп'ютерні програми, а також розробка шрифтів, макетів журнальних сторінок, рекламних модулів, оформлення вітрин і т. ін.

Протягом багатьох століть історично і «генетично» відбувалося перетворення декоративно-ужиткового мистецтва у дизайн, тому і надалі вони використовують різні сторони один одного. Саме ужиткова спрямованість об'єктів дизайну доводить його споріднений зв'язок з декоративно-ужитковим мистецтвом. Дизайн настільки поширився в образотворчих і декоративних видах мистецтв, що з'явилося його відгалуження – етнодизайн. Існує загальний «генетичний зв'язок дизайну з мистецтвом», тому аналізуючи різні питання теорії сучасного дизайну можна дійти висновку, що декоративно-ужиткове мистецтво є першоосновою сучасного дизайну [6, 77–78].

Як правило, елементи етнодизайну уже традиційно використовують у проектуванні інтер'єрів, у моделюванні одягу. Рекламі разом з тим сфера їх застосування постійно збільшується, не є виключенням й айдентика, типографіка Web-дизайн, ну і загалом графічний дизайн. Усе частіше можна зустріти шрифти, логотипи, іконки, кліп-арти чи просто фони для друкованої продукції із використанням етномотивів різних народів світу. Легковпізнаваними є елементи африканських, кельтських, індуських, китайських, північно- і південно-індіанських народностей.

Також існує поняття «національні моделі», сформоване на основі певних стильових особливостей, так би мовити на основі національних традицій. Передумовами виникнення цих моделей були відповідні характеристики національного мистецтва, що стали основою творів графічного дизайну і реклами. Дані моделі було відтворено у європейських країнах. Модерністична спрямованість західного мистецтва спонукала дизайнерів та рекламистів шукати нові, відмінні форми візуалізації повідомлення. Так, В. Косів у свої працях виокремлює твори японських, крейських, іранських, швейцарських, італійських, польських дизайнерів, які відрізняються властивими саме конкретній «національній моделі». Японська модель графічного дизайну увібрала в себе елементи таких традиційних видів мистецтва, як «моншо» (родинні та корпоративні емблеми), «укійо-е» (кольорова гравюра), «манга» (розповіді в малюнках) і каліграфія; корейська – унікальну графіку письма, яка певним чином ототожнювалася з національним стилем і служать при цьому засобами візуальної комунікації; іранська модель характеризується збалансованістю композицій, ажурним членуванням елементів, фактурною ритмічністю площин; польська – нетрадиційними техніками, індивідуальними рисами, використанням стилістики модерністичних напрямків образотворчого мистецтва, «народного примітиву».

У графічних редакторах існує поняття графічного стилю, яке поєднує у собі заготовки елементів оформлення графічних об'єктів чи шарів зображення. Ці стилі використовуються для швидких оформлень за підготовленим зразком великих обсягів елементів зображень як швидке форматування символів і абзаців у текстових

редакторах і програмах для верстки. Графічний стиль є набором обов'язкових елементів оформлення, таких як заливка та обведення (контур), а також необов'язкових: набори фільтрів та ефектів. Фільтри та ефекти можна поєднувати між собою і, таким чином, імітувати різну поверхню чи матеріал, у тому числі і такий, що використовується у традиційних видах мистецтва.

Сучасні редактори допускають використання не лише однорідних заливок локальними кольорів чи градієнтів (плавними переходами «розтяжками» двох трьох і більше відтінків), але також і складних візерунків. Ці візерунки або текстури можна створювати на основі певних природних елементів, таких як солома, деревина, метал, плетена лоза, глина, тощо, які є невід'ємними складовими традиційних творів мистецтва; а також імітувати рукотворні елементи, які передають «матеріал» різноманітних декоративних творів: тканих виробів, вишивки, вибійки, витинанки та ін. Можливе використання досить складних візерунків, які можуть містити імітацію стилю під розпис, наприклад петриківський, батик, писанку, а також вишивку хрестиком або гладдю, тощо. Що стосується обведення контуру певних графічних елементів, то графічні редактори теж надають можливість їх стилізації: їх можна модифікувати у вигляді якоїсь традиційної символіки чи у вигляді імітації згадуваних стилів розпису. Використання кольорової гама яка притаманна тому чи іншому «традиційному» виду декоративно-прикладного мистецтва, теж можна вважати проявом етностилю.

У разі частого використання певних елементів (у тому числі етноелементів) в оформленні дизайнерського продукту варто застосовувати так звані «символи», які зменшують розмір робочого файлу і навантаження на процесор комп'ютера, надають можливість, швидкої зміни усіх символів шляхом редагування «еталонного» символу.

Використання готових виробів чи їх форм у якості символів чи елементів для оформлення різноманітної друкованої продукції. Наприклад виконання Великодньої листівки у формі писанки, чи плетеного кошика теж можна вважати проявом етностилю у дизайні.

Загалом, враховуючи можливості використання сучасних комп'ютерних технологій, можна зауважити, що у графічному дизайні обмеженням сьогодні можна вважати лише фантазію автора. Інакше кажучи, все, що може придумати дизайнер, можна втілити у графічному дизайні.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Виды дизайна [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://alexsv.ru/vidy-dizajna/>. – Заголовок с экрана.*
2. *Воронов Н. История дизайна/Н. Воронов//Декоративное искусство. – 2003.-№ 3-4. – С. 3–5.*
3. *Кантор, К. Мысли о дизайне / К. Кантор // Декоративне мистецтво. – 2003. – №3-4. – С. 6–9.*
4. *Косів В. Національні мотиви як засіб візуальної ідентифікації у графічному дизайні другої половини ХХ ст. / В. Косів. // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль : [б.в.], 2002. – № 1(8). – С. 101–107.*
5. *Легенький. Ю. Культурологічна модель дизайну / Ю. Легенький // Технічна естетика і дизайн : наук.-техн. зб. – К. : Віпол., 2001. – Вип. 1. – С. 9–28.*
6. *Оршанський Л. В. Декоративно-ужиткове мистецтво та етнодизайн – традиції і сучасність у художньо-трудої підготовці майбутніх учителів трудового навчання /Л.В. Оршанський // Инновационные образовательные технологии [науч. журнал]. Рубрика : Педагогика и стратегия обучения :. – Минск, 2008. – № 1. – С. 77 – 82.*
7. *Холмянский Л. М. Дизайн / Л. М. Холмянский, Д. С. Щипанов. – М. : Просвещение, 1985. – 284 с.*

Ганна Телушко
(Кривий Ріг, Україна)

СТИЛЬОВІ ТА ФОЛЬКЛОРНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ, ЯК СКЛАДОВА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ

Стаття присвячена особливостям еволюції національного стилю в українській графіці першої чверті ХХ століття, її зв'язку з ідеями європейського модерну та традиціями української народної культури.

Ключові слова: українське графічне мистецтво, національний стиль.

The article is devoted to the peculiarities of the evolution of the national style in the Ukrainian graphic art of the first quarter of the twentieth century, its connection with the ideas of European modernity and traditions of Ukrainian folk culture.

Keywords: Ukrainian graphic art, national style.

Нині, коли в Україні поширюється інтерес до своєї історії, національної культури, традицій, мови, не можна лишати поза увагою використання етнічних та фольклорних мотивів у пластичних мистецтвах, зокрема – у станковій графіці, та вплив даної галузі образотворчості на формування національної свідомості українця. Водночас глобалізація, як не парадоксально, підштовхує українське мистецтво, як і мистецтво багатьох європейських країн, до національної ідентифікації, спрямовує до пошуків архетипів своєї культури, повертає до національної культурної спадщини, стимулює збереження національної самобутності.

Варто підкреслити, що уявлення про українську графіку, як національне явище, сформувалось переважно впродовж останніх двадцяти років, що пояснюється глобальними масштабами впливу соціалістичної ідеології, яка панувала на українських землях продовж тривалого часу. Як наслідок, в історії українського мистецтвознавства довгі роки стримувались дослідження, спрямовані на виокремлення стильових та фольклорних інтерпретацій, вивчення творчості художників-графіків нонконформістського спрямування, а також виокремленні української графіки із загальноєвропейського процесу, як автентичного явища.

Так чи інакше, українська графіка розвивалася в руслі загальноєвропейських стильових тенденцій що однозначно досить виразно проявлялось в роботах українських майстрів. Але одночасно з цим національна специфіка, національний колорит увійшли в українське графічне мистецтво яскраво і зримо, як вияв народного духу. Загальні причини, що зумовили активне і масове звернення митців до національних джерел, особливий інтерес до національної художньої форми, коріняться, очевидно, в деяких політичних і соціальних особливостях історії нашої країни на даному історичному етапі. Національні особливості та європейські стильові тенденції притаманні українській графіці розвиваються майже на одному рівні.

Мета. Зосередження уваги на стилістичних особливостях художньої мови, з'ясування домінуючих стилістичних напрямів у графіці означеної доби, визначення головних напрямів, що сприяють виявленню того, що є загальноєвропейськими тенденціями художнього процесу, і того, що притаманне лише українській мистецькій ситуації.

Актуальність вивчення стилістичних особливостей та фольклорних інтерпретацій в українській графіці першої третини ХХ ст. пов'язана з необхідністю створення ґрунтовнішої та об'єктивнішої картини процесів появи, розвитку та поступової асиміляції даних тенденцій в мистецтві та їх ролі у формування сучасної графіки. **Об'єктом** дослідження є українська графіка, а **предметом** – стилістичні особливості та фольклорні інтерпретації в українській графіці. Наукова новизна отриманих результатів полягає у створенні цілісного уявлення про українську графіку

даного періоду з усіма її проявами, з урахуванням впливів європейського модерну на український, узагальненні характеристик основних шкіл і визначенні місця й ролі української графіки у світовій спадщині.

У тогочасному мистецтвознавстві загальну картину розвитку нового графічного мистецтва відображено у статтях Д. Антоновича, М. Винницького, С. Гординського, С. Таранушенка Є. Кузьміна, К. Сліпка-Москальцева. В наш час різні аспекти формально-змістових характеристик вітчизняного графічного мистецтва різнобічно висвітлюються в працях А. В'юника, О.А.Лагутенко, Ореста Голубця. Проте, тема не втрачає актуальності.

Виклад основного матеріалу. Розквіт мистецтва графіки на початку ХХ ст. пов'язаний з ідейною програмою і розвитком стилю модерн, в Україні цей процес збігся з активним зростанням національно-культурного руху, з поширенням у мистецтві нових ідей.

Українське мистецтво вказаної доби розвивалось в руслі національного романтизму. В основу відродження національного стилю в українському мистецтві, перш за все, було покладено прагнення передати в образотворенні особливості світосприйняття та світовідчуття українця як представника власного етносу. Корені мистецьких якостей образу, що його втілює, бачили у фольклорі, з якого було виведено колір, лінію, монументальність образу і форми. Умовна пластична форма, що заявила про себе в мистецтві 1900-х – 1910-х рр., наповнена глибоким змістом, оскільки міфічний час спонукав художників до пошуків співмірного собі міфічного простору. Їхні герої вже не нагадували реальний типаж, а були умовними персонажами, носіями уявлень, переживань, передчуттів та уподобань творця картини – художника, який взяв на себе місію жерця, метою якого є зарядити світ естетичною енергією. Модерн (ар-нуво, сецесія), як і символізм, став вагомим, помітним явищем в українській графіці початку ХХ ст., завдяки поширенню через журнали, книжкові видання, мистецтво плаката. Графіка змінила культурну атмосферу великих міст і створила новий контекст, що уможливив розвиток авангардних напрямів.

Стиль «модерн», знайшов в Україні свій відгук у творчості художників Ю. Михайлова, М. Жука, творах Ф. Кричевського, Г. Нарбута і його учнів Л. Хижинського, М. Алексеєва, С. Пожарського, М. Кірнарського, Р. Лісовського. Нарбут був одним з найобдарованіших майстрів графіки об'єднання художників «Мир искусства». В результаті вивчення і творчого переосмислення форм старої української гравюри та народної орнаментики він поступово виробив власний графічний стиль, який став зразком високого мистецтва не лише для молодого радянської книжкової графіки 20-х років, а й для митців наступних поколінь. Визначним досягненням Нарбута і всієї української графіки є його «Українська абетка» (1917), в якій художник досяг граничної простоти й водночас вишуканості композиції, малюнка й кольору. У вирішенні літер абетки Нарбут об'єднав досягнення як української рукописної та друкованої книги, так і досягнення західноєвропейських майстрів шрифту. Йому властиві тонка стилізація мотивів ампіру, звернення до традицій українського бароко, до орнаментики та геральдики старовинних українських гравюр. Естетичні погляди Нарбута мали вплив не тільки на творчість його учнів, а й інших художників, які працювали тоді в галузі книжкової графіки, наприклад А. Середи у Києві, А. Страхова у Харкові, М. Жука в Одесі, П. Ковжуна у Львові.

Зародження та поширення стилю модерн відбувалося одночасно як у Західній (Львівська сецесія), так і в Східній Україні. Можна говорити також про явище народного модерну, яке поєднало, власне, модерн з традиційними напрямками орнаменталістики. У цьому і полягала своєрідність львівської сецесії. Яскравою постаттю в розвитку цього стилю є художниця Є. Прибильська. Вона посилено вивчала українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок ХVIII ст., а також вивчала сучасні рушники, писанки, що лягли в основу орнаментики в її композиціях.

Особливістю українського графічного мистецтва означеної доби є полістилізм, який простежується на різних рівнях: у художній структурі окремих творів, у певних стилістичних напрямках, у мистецтві графіки як цілісному полі взаємодії різних стильових векторів. У процесі розвитку української графіки першої третини ХХ ст., у цілому та в конкретних художніх явищах, мистецьких творах простежується постійна взаємодія інтернаціонального і національного, загального і особливого, новітнього і традиційного. Міфологічні та символічні мотиви дали змістовну основу для формування умовної символічної мови модерну. З їх допомогою в образотворчому мистецтві долаються межі конкретного історичного часу, здійснюється багатовимірність простору. Таким чином, ідея (зміст) диктувала художникам відповідну форму вираження.

Складність єдиної картини розвитку української графіки виникає через поєднання явищ різного роду: співіснування різних стильових напрямів (академізму, модерну, символізму, авангардових течій), поєднання різних зрізів культури – новітніх, традиційних, архаїчних. У актив включено пам'ять культури, минулі традиції. Своєрідність художньої мови виникала завдяки застосуванню традиційних мотивів і нових пластичних засобів творення образу. Мистецтво графіки існує як цілісність, що живо пульсує творчою енергією завдяки різним витокам.

Як **висновок**, можна сказати, що Українська культура першої чверті ХХ ст. увібрала в себе цілий комплекс проблем, що існували упродовж всього наступного розвитку мистецтва і не втратили своєї актуальності й дотепер. Сучасне світосприйняття знову вимагає нового ставлення до взаємодії інтернаціонального і національного, загального і особливого, новітнього і традиційного. Ці питання вперше гостро постали на самому початку ХХ століття і плідно вирішувалися у добу національного відродження, що припала на перші його десятиліття. Зняття напруженості між двома полюсами розвитку в глобалізаційному та національному варіанті і прийняття їх як рівноправних має визначити специфіку підходу до графічного мистецтва, як основного засобу візуальної комунікації сучасного суспільства й сприяти визначенню тих шляхів, якими може рухатися сучасна культура України, зберігаючи національну ідентичність у світовому контексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України / О. Гладун // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 45-49. – Бібліогр.: 9 назв. – укр.
2. Еволюція художнього стилю як процес репрезентації феномену духовності / Л. Ігнатова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 298-303. – Бібліогр.: 23 назв. — укр.
3. Лагутенко О. А. Новий погляд на мистецтво української графіки ХХ століття // Мистецькі обрії. – К.: АМУ, 2002. – Вип. 3. – С. 40-45.
4. Лагутенко О.А. Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознав. : спец. 17. 00. 05 «образотворче мистецтво» / О.А. Лагутенко; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2008.– 36 с.
5. Мифологические и символические мотивы в произведениях Г.И. Нарбута и Е.С. Михайлова / Н. Порожнякова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 91-94. – Бібліогр.: 11 назв. – рос.

*Роман Яців
(Львів, Україна)*

НАЦІОНАЛЬНО-МОДЕРНІСТСЬКІ ДЖЕРЕЛА ГРАФІЧНОГО СТИЛЮ ВОЛОДИМИРА ЮРЧИШИНА

У статті розглядається один з важливих аспектів творчої спадщини видатного книжкового графіка, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка Володимира Юрчишина (1935-2010) – духовний та естетичний інтеграл його графічного стилю. На багатому фактичному матеріалі здійснюється спроба систематизації формально-образних чинників, які визначили авторську методологію і професійну майстерність. Особливу увагу звертається на концептуальних паралелях між мовою графіки В. Юрчишина та досвідами українського мистецького модернізму, зокрема таких стильових явищ, як необароко та супрематизм.

Ключові слова: *графіка, графічний стиль, мистецтво книги, художня оздоба книги, поліграфія, модернізм, необароко, супрематизм, авторська методологія, формотворення, світогляд.*

Володимир Юрчишин (1935-2010) – видатний український художник книги – залишив за собою загадку свого унікального таланту, в якому рідкісна працелюбність і творча пристрасність поєдналися з широким горизонтом знань і запитів до життя. Свою творчу дорогу він починав у відносно рівних умовах з ровесниками – тією українською молоддю кінця 1950-х років, якій треба було пройти непростий іспит на громадянську відвагу. Його власний вибір, сьогодні так може здаватися, просто не мав альтернативи. Походження (українська родина з теренів етнічного порубіжжя, сьогодні це територія Польщі), гарт в обставинах великої національної драми з репресіями і депортаціями, перші яскраві приклади духового аристократизму в тогочасній сірій советській дійсності (в особі Олени Кульчицької, мисткині та педагога Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова у Львові) визначали ціннісні пріоритети студента, а потім випускника і спеціаліста книжкової галузі. Тоталітарна ідеологія була постійно поруч з поліграфічною справою, існувала ціла система перепон для вільного, творчого, тлумачення цієї професії, цензори призвичаювали художніх і технічних редакторів до «неписаних» табу. В самому повітрі Львова, Києва та інших українських міст зависали небезпеки почути звинувачення у формалізмі чи націоналізмі. Тим не менше, солідарний рух поетів, мистців та інтелектуалів з пошуків духовно-культурного життя давав відчутні результати, що ствердилися у феноменах Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Івана Дзюби, Алли Горської, Опанаса Заливахи, Євгена Лисика, Сергія Параджанова, Михайла Брайчевського та ін. В цьому розгорненому загальнонаціональному наступі на банальну і ворожу щодо українців ідеологію так званого соцреалізму вироблялися нові якісні критерії літератури і мистецтва, що й стало згодом підставою для переслідувань цілого ряду мистців.

Саме на цьому тлі подій «руху шістдесятництва» і міцнішала творча свідомість Володимира Юрчишина. Він вбирав у себе все глибинне, кореневе, що могло задовольняти його цікавість до української історії, духовності та естетики. Замовлення з видавництва «Дніпро», «Музична Україна», «Наукова думка» стимулювали його інтелектуальний виріст. За феноменами українського фольклору на нього «зазирали» цілий материк народного світогляду в розмаїтих жанрово-тематичних проявах. Молодий художник налагоджував індивідуальний діалог з традицією, шукаючи формально-пластичної мови ілюстраційних аркушів. Так з фольклорної стихії визрівали система образності в дисциплінованій формі – перша стадія авторської мистецької концепції.

Перш ніж вирізнити оте індивідуальне, що стало майбутньою ознакою графічного стилю В. Юрчишина, необхідно окреслити ширше одну з тенденцій розвитку тогочасної української графіки, а саме орієнтованої на етнонаціональні

джерела. Така лінія формальних пошуків найбільш ефективно розвинулася саме в галузі книги, де допускалися певні стильові модифікації з аргументацією специфіки того чи іншого літературного тексту, теми чи жанру видання. Такі художники книги, як Г. Якутович, А. Базилевич, В. Перевальський у Києві, С. Караффа-Корбут, М. Курилич, І. Плесканко, І. Крислач, І. Остафійчук, М. Яців у Львові проявили певну спорідненість поглядів на питання естетики українського поліграфічного «продукту» як ідеї синтезу національного модернізму і сучасності. Тут треба віддати належне і деяким директорам та художнім редакторам українських видавництв, які, всупереч існуючій системі тотального контролю і цензурування все ж підтримували талановитих художників книги, чим збагачували видавничу справу самобутніми мистецькими раритетами. До таких належали і ранні праці Володимира Юрчишина, зокрема ілюстрації до книги «Пісні з полонини» (1965), обкладинка до видання «Українські народні музичні інструменти» А. Гуменюка (1967), а особливо графічно-просторове вирішення трьохтомної Антології української художньої літератури для дітей «Веселка» (1969) з лаконічною за пластикою, стилем і кольором суперобкладинкою, на яку слід звернути спеціальну увагу.

Можливо, що саме жанрова специфіка Антології (унікального проекту видавництва «Веселка»), додала мистцеві сміливості вільно komponувати майже абстраговані елементи природи, без побоювання бути звинуваченим у формалізмі. Лише ерудовані знавці мистецтва могли вбачати в лаконічних віньєтках художника виразний «модерністський слід». Семантика цього рафінованого графічного мотиву була генетично національною, натомість дитяча адресність книги не викликала у цензорів прямих асоціацій з естетичним родоводом від Г. Нарбути, М. Жука та їх послідовників. Тому книга інтегрувалась у свідомість тієї частини української суспільності, яка прагнула не лише духових, але й естетичних зв'язків з традицією.

Уже на той час притаманна Юрчишину «відмірянність» пластично-штрихового модуля, укладеного в ритмізований конструктивний знак, вказувала на готовність молодого автора успішно розвивати синтетичні ідеї української книжкової графіки 1920-1930-х років. Як і деякі його колеги, що розпочинали свій творчий шлях у 1960-х роках, Володимир Юрчишин не приховував своїх зацікавлень національними стильовими відкриттями у книжковій графіці мистців-постнарбутівців та бойчукістів. Попри те, що твори Павла Ковжуна, Миколи Бутовича, Святослава Гординського, Леся Лозовського, Сергія Конончука тоталітарна влада заховала у спецхрани, молодий книжник непогано знав деякі їх знакові «заборонені» праці, вибудовуючи своє формально-образне мислення на художньо-якісних ресурсах. Не втрачати цієї домінуючої лінії пошуку допомагали замовлення. Зазвичай це були видання з історії і фольклору, а також української літературної класики.

Ще одна з ранніх робіт майстра – обкладинка до книги «Співаночки мої. Хорові обробки лемківських пісень» (1967) – вказувала на принципову прикмету авторської методології мислити категорією книги як цілісного та динамічного пластично-образного організму, в якому не може бути випадкових елементів, а повинна бути єдина, наскрізна, художньо-естетична програма. Метафоричний простір мистецької обкладинки і суперобкладинки заповнений симультанними фризами етнографічних сцен у комбінації зумисне примітивізованого («тесаного») шрифту. Позначення сюжетних груп зроблено за аналогією з народною різьбою, лише в живому, експресивному стильовому виконанні. У щільній контрастній гамі (білого, червоного, чорного) графічна «одежа» книги асоціативно передавала ту фольклорну реальність, яку оживляли писемні пам'ятки.

Пройдені В. Юрчишином стадії вироблення власної методології оформлення та ілюстрування книжкових видань, були важливими з кількох міркувань. Перш-за-усе, у 1960-х роках він повинен був здолати чималу дистанцію від суто теоретичних (а радше стандартних, та ще й пов'язаних з ідеологією) підходів до поліграфічних робіт, і

розвинути свої зустрічні ідеї, які були частиною його світогляду. По-друге, йому треба було відстояти не технічну, а мистецьку (а в ній – й індивідуальну, ексклюзивну) парадигму книжкової графіки у радянських видавництвах, куди скеровувалися всякі циркуляри від тоталітарної влади з обмеженням творчої ініціативи, з метою нівелювання національних ознак поліграфічних продуктів. По-третє, Володимирові Юрчишину вдалося крок за кроком завоювати свій особистісний креативний простір у галузі книжкової графіки, коли художньо-естетичні чинники інтегрувалися в просторово-конструктивне мислення, і в цьому плідному симбіозі поставав його унікальний творчий феномен.

Під знаком цих менших і більших перемог художник набував дедалі вагомішого авторитету серед колег, і вже у 1970-х роках отримує замовлення, які приведуть його до особливих професійних вершин. Наступні роботи – макети оправ до монографії М. Драгана «Українська декоративна різьба», двотомної «Шевченківської Енциклопедії», і вже, майже за єдиною естетичною програмою «Вибраних поезій Тараса Шевченка», п'ятитомника «Творів Тараса Шевченка», а ще комплексного вирішення видання «Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських» – стали тріумфом обраної стратегії художнього оформлення книг через спільну джерельно-генетичну основу. Кожен, хто перебував у дружніх взаєминах з В. Юрчишином у 1970-1980-х роках, міг підтвердити той пафос, з яким мистець призибував артефакти з багатого етнонаціонального мистецького спадку, щоб уповні наситити просторово-конструктивні рішення «живою стихією» української традиції, «українського стилю». Мало з посвячених могли знати, що паралельно до ескізування ідей для макетів, обкладинок та графічної оздоби в цілому Володимир Юрчишин працював над ілюстраційними циклами і станковими графічними і малярськими творами, якби вправляючись у концептуальній мові віднайденого «коду» української модерністської графіки. В стильовому еквіваленті у його «Козаку Мамаю», серії «Думи» (олівець, гуаш) вбачалися бурлескні «футуризи» Давида Бурлюка, а також інших мистців авангарду з козацько-бароковою похідною. Ще одним ресурсом для мобілізації зусиль мистця стала культура каліграфії, студії над уставним і півуставним шрифтами з подальшою авторською модифікацією. Ці справи В. Юрчишин проводив не просто заради техніки, а з метою виявлення структурних і стильових особливостей рукописних текстів, скорописів, з відповідним образно-семантичним навантаженням. Авторські шрифтові розробки відтак ставали елементами систем оформлення тих чи інших видань, подекуди інтегруючись у канву символічних зображень.

Взаємодія усіх зазначених чинників – світоглядних та естетичних інтегралів – одна з ключових загадок творчої методології майстра. Фактично всі основні роботи Володимира Юрчишина, виконані ним для книжкових видавництв від кінця 1970-х років, були позначені оцією наростаючою силою його синкретичного часопростірної мислення. Услід «Українським народним пісням в записах Осипа та Федора Бодянських» зрілість його художницького хисту проявилася в графічній оздобі книг «Тарас Шевченко. Садок вишневий коло хати. Вірші» (1982), рішеннях оправ та всіх супровідних елементів оздоби видання «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні 1574-1700» Я. Запаска та Я. Ісаєвича (1981), неперевершених за імпровізаційним багатством оправах, форзацах і шмуцтитулах до книг Ольги Кобилянської «Твори у двох томах» (1982), Василя Шевчука «Син волі» (1984) і «Терновий світ» (1986), Дмитра Красицького «І оживе добра слава» (1986), З. Тарахан-Берези «Шевченко поет і художник» (1985), повного зібрання творів Миколи Лисенка (1987) та ін. А вже за цими, позначеними індивідуальністю, перлинами нової української книжкової графіки «зазирали» ще прецедентніші з погляду як програми оформлення, так і загальної конструкції книги, видання П. Жолтовського «Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.» (1988), «Літопис Руський» (1989), двотомник «Самійло Величко. Літопис» (1991), «Густинський літопис.

Синопис» (1993), «Давня історія України» у двох книгах (1995), «Християнство на теренах України I-XI ст.» В. Крисаченка та деякі інші масштабні роботи. Художник не давав перепочинку шанувальникам високомистецької книги – кожна з таких появ була значимою не лише в тематично-змістовному сенсі, але й щодо форми! Поряд з науковими, літературними артефактами минувшини до української суспільності промовляв яскравий мистецький талант, а також й історіософ, мислитель, синтетик традиції в одній особі – Володимир Іванович Юрчишин.

Повертаючись до паралелей з концепцією необароко Г. Нарбута, яка відчитувалась в ранній творчості Юрчишина, можна ствердити, що за десятиліття системної праці над новою естетичною якістю української книги мистець зумів вийти на значно ширшу ресурсну базу. Як можна відчитати зі сукупності графічних і конструкторських розробок художника 1980-2000-х років, неабиякий вплив на нього мало і явище супрематизму К. Малевича, лише в сплаві з емоційною піднесеністю необарокового чинника. Про співвідношення емоційного і раціонального начал в образно-пластичному мисленні В. Юрчишина слід говорити конкретно в контексті тієї чи іншої роботи, але, поза сумнівом, доволі часто «геніальна простота» програм його комплексного вирішення оформлення та графічної оздоби видань була наслідком дуже глибоких інтелектуальних дискурсів в генетичний код того чи іншого, репрезентованого книгою, культурного явища. Так, у останні десятиліття свого життя Володимир Іванович захопився вивченням сакральних значень чисел, вивчав певні закономірності їх функціонування в Біблії, поемах Тараса Шевченка чи в інших унікальних пам'ятках далекого і ближчого минулого. Саме за допомогою такого проникнення в питання «антропології чисел» йому вдалося зробити деякі унікальні праці 1980-2000-х років, зокрема при ескізуванні сторінок календарів, геометричних абстракціях, пошуках певних композиційних констант. З цієї проблематики можна виокремити аспект ритму як об'єднуючого чинника (і категорії) для вирішення творчих задач різних професійних рівнів.

Тож взаємодією пристрасті та скерованих, належно осмислених професійних зусиль В. Юрчишину вдалося розсунути рамки якоїсь однієї лінії розвитку мистецтва книги та вийти на такий масштаб, який зблизив його не лише з Г. Нарбутом, В.Г. Кричевським, П. Ковжуном як художниками-модерністами, але й з глибшими духовно-культурними «нуртами», зокрема і з геніальним скульптором Іоаном Георгом Пінзелем, який залишив по собі мистецтво особливого естетичного і етичного статусу, а також свідчення про драматизм і велич своєї епохи. Володимир Юрчишин теж багато сказав про свій час, сповнений численними морально-етичними колізіями, драматизмом. За геніально режисерованою естетичною реальністю в конструкціях книг, де він був мистецьким господарем, вчувається його духово сильний голос, свого роду «космічність» в баченні **ідеї руху** в житті нації і людства в цілому. Але, разом з тим, художник залишив і власний графічний стильовий «паспорт», який є справжнім дивом через унікально тонке, філігранне, ліричне сприйняття української душі, української пісенності, сплаву любові і смутку. З таким високим формотворчим еквівалентом історичної, ментальної та культурної сутностей Українців спадок Володимира Юрчишина як мистецький заповіт буде визначати дальшу тривалість національної традиції, підсилюючи її кореневу міць.

*Богдан Мисюга
(Львів, Україна)*

АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА 1960-1980-Х РР.: ШЛЯХИ ЙОГО ІНТЕГРАЦІЇ У СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ МОДЕРНІЗМУ

У статті вперше проаналізовано альтернативне мистецтво Львова 1960-1980-х років як складову європейського модернізму. Історичні факти художнього

життя Львова 1960-1980-х років, діяльність соціокультурних герметичних груп, типологічні особливості художніх творів того часу ілюструють інтеграцію цього явища у світовий контекст модернізму. Проведена робота доводить, що естетика модернізму визріла в альтернативному мистецькому середовищі Львова природньо та відображала упродовж 1960-1980-х років найактуальніші світоглядні зрушення українського суспільства.

Ключові слова: *альтернативне мистецтво, Львів, інтеграція, модернізм, герметична культура.*

Явище модернізму в альтернативному мистецтві Львова 1960-1980-х років – є мало дослідженим та теоретично необґрунтованим. Найбільшою проблемою є означення самих критеріїв модерного образу, де як правило за взірць ключових дефініцій беруться знакові західноєвропейські явища та не враховується локальна історична специфіка. Очевидно, у всіх випадках визначальним є світогляд граничного індивідуалізму та неklasична образотворча культура. Хронотипологія модернізму у світовій мистецтвознавчій практиці, натомість, має свою більш ніж півстолітню полемічну історію інтерпретації з її вихідним поняттями ранніх праць Клементя Грінберга та його хронологічними межами явища (1860-1960 рр.) [12], [13]. Одне з нових теоретичних положень у авторстві сучасної дослідниці Маньковської Н.Б., котра посуває нижню межу аж до 1926р. [4], – більш наближена до специфіки львівського альтернативного мистецтва 1960-1980-х рр., бо трактує Модернізм як альтернативну культуру постіндустріального суспільства, з його виразними ознаками спротиву масовій культурі та формальною специфікою завершальних форм неklasичного образу. Завданням цієї невеликої статті є відстежити світоглядні форми модернізму в мистецтві Львова 1960-1980-х років, історичну обумовленість їх інтеграції у світовий контекст та формальну реалізацію в художніх творах.

Розвиток ідей модернізму в альтернативній культурі Львова 1960-1980-х рр. мав свої історичні передумови, серед яких: історична спадкоємність місцевої неklasичної культури (львівський авангард 1920-1930-х рр.) духовна опозиція «сталінській індустріалізації» 1950-х, та назріваючий бунт інтелектуалів проти насильного ширення ілюзорно-імітаторської культурної доктрини соцреалізму. У цих обставинах природнім явищем став соціокультурний герметизм [16], де розрізнені за своїм соціальним статусом, походженням, політичною орієнтованістю верстви існували у своїх замкнених середовищах. Особа художника в цих соціальних групах мала лиш два шляхи своєї самореалізації: служити ідеологічній пропаганді чи утримувати аутсайдерську позицію представника верств старої творчої інтелігенції.

Дещо іншою була ситуація у ближньому зарубіжжі та країнах Західної Європи, де вже в кінці 1940-х в інтелектуальних колах відбулося переосмислення соціальних катаклізмів першої половини ХХ ст. Там ще недавно пануючі форми тоталітарного «кічу» (реалізму) швидко замінили ілюзорні форми індивідуалістичного світогляду в стилістиці пізнього сюрреалізму та «нової речевості».

Подібні форми свідомості мали місце в Галичині, але без видимої реалізації їх у візуальній культурі. Вже в середині 1950-х зі смертю Й.Сталіна відбулося послаблення ідеологічного тиску на сфери культури і до Львова почали проникати відомості про мистецькі процеси у Польщі, Прибалтиці. Так, для прикладу, на подію відродження авангардної «Краківської групи» у 1955 році у Кракові митці із двох боків польсько-українського кордону відреагували шквалом двосторонньої переписки львівських «артесівців» із колишніми «львів'янами-капістами» або «артесівцями», що проживали у Познані чи Варшаві [14; 52-72]. Для прикладу, відомі результативні приятельські стосунки між відомим львівським графіком Леопольдом Левицьким та професором Краківської академії мистецтв, відомим польським модерністом Йонашом Штерном [11; 6-8]. Відвідини Й. Штерна Львова, його спілкування із львівськими митцями

відгукнулося у графічних напіваабстрактних композиціях самого Л. Левицького та «живописною архітектурою» інших львівських митців його кола.

Активізація культурного обміну України з іншими країнами Східної Європи особливо збільшилась у другій половині 1960-х, коли у Польщі було організовано міжнародний музичний фестиваль «Варшавська осінь» [2], а всесоюзний пленерний рух огорнув усі відтинки прогресивного мистецького життя в «тюрмі народів», включаючи прозахідні республіки Прибалтики та східноєвропейські країни «соцтабору»: Польщу, Чехо-Словаччину та Угорщину. Саме підчас музичного фестивалю у Варшаві київські композитори М. Сильвестров, Грабовський познайомились зі спадщиною львівського музичного авангарду 1930-х (Й.Кофлер, Раматті) [2]. Відтоді заприятимися представники герметичної образотворчої культури Львова Карло Звіринський, Євген Лисик, Роман Сельський з молодого генерацією «київського музичного авангарду».

Міжнародні симпозиуми кераміки у литовському м. Дзінтарі, до яких періодично вчашав львівський кераміст Тарас Левків від середини 1960-х[9], були також місцем апробації власних і джерелом запозичення чужих модерних ідей. Так, на одному з пленерів зустрілися модерні за своєю суттю структурні метаморфози традиційного гончарства Тараса Левківа та натурфілософські тектонічні пошуки відомого латиського кераміста Петерса Маркінсона. Останній надихнув свого часу Т. Левківа на ряд структуралістичних пошуків у галузі модульної пластики. Будучи архітектором, він спровокував свого часу цілий конструктивістський рух у європейській керамології [9]. Подібні явища відбувалися в галузі текстилю та гутного скла. Відомі поїздки фахівців цих спеціальностей зі Львова на міжнародні конгреси текстилю в Брюссель, Токіо, Лейпціг тощо; групові пересувні виставки гутного скла з майстрами Росії по визначних центрах гуту колишнього Радянського Союзу.

Не можна оминати зв'язків мистецького Львова з українською діаспорою Західної Європи та американського континенту, де запит на модерну культуру був реалізований набагато раніше та вповні. Особливого значення варто надати підпільному постачанню мистецьких кіл літературою та зворотньому інформуванню про львівське мистецтво та визнання його у Світі.

Все це не могло не відбитися на настроях «герметичних груп» мистецького середовища Львова, які мали ще теплі спогади спільних виставок та єдиного бачення перспективи у мистецтві. Водночас політичні та адміністративні утиски Львова, як недавнього центру національно-визвольних змагань українців, не сприяли поверненню представників про-європейски налаштованих верств на свої старі позиції. Ностальгія за втраченими європейськими орієнтирами в мистецтві, наростання духовно-світоглядного конфлікту старої львівської генерації з новим пролетарським суспільством Львова, – спричинило зародження осередків нонконформістської культури, що опиралися на львівський авангард.

Одним зі шляхів ширення авангардизму було середовище друзів та учнів викладача львівського інституту декоративного та ужиткового мистецтва (тепер ЛНАМ), Романа Сельського, світоглядна та естетична позиція якого опиралася на західноєвропейські художньо-образні системи авангардного спрямування [7; 28-29]. Карло Звіринський, один з учнів Романа Сельського, розвинув теорію емоційно-знакового відтворення образу, залишивши позаду перцепцію дійсності в природі. Він розбудував індивідуальний герметичний світ духовних цінностей, базований головно на християнській моралі: «Спостерігаючи природу – я подивляю, подивляючи – я малюю, малюючи – я молюся. Всі картини я сприймаю як молитву» – декларував свою позицію художник [1; 15]. Його творчість і система навчання як педагога можливо найбільше відображала саме герметизм львівського середовища, де у кожному з таких подібних цільових груп шукали духовні підвалини для інтелектуальної «розбудови» внутрішнього світу. Формальні риси загальноєвропейського герметизму: складна структурованість, та розгортання її складових у внутрішні закономірності [3], [5], була

властива творчості К.Звіринського.

Його зближення з композиторами-авангардистами Леонідом Грабовським та Анджеєм Нікодимовичем якимось чином пояснюють цю складну структурованість його творів [10;6-9]. «Соноризм» у музичній практиці, як принцип компонування звуковими хмарами [8], чи як «техніка виразності звукових тембрів»[6] дуже нагадують вібрацію вертикальних структур абстрактних «частин-дрібниць» у живописних композиціях Карла Звіринського. Особливо колоритним у тому контексті прикладом є формальна еволюція А. Нікодимовича, котрий зародки «сонористики» віднайшов для себе у органічній музиці львівської катедри [15].

Серед найбільш вірних послідовників методології Звіринського можна вважати Зеновія Флінту та Петра Марковича, котрі зуміли відчитати у складних вертикальних структурах логіку його духовної ієрархії. Творення «духовної ієрархії» засобом аплікативного нагромадження рибячих кісток на зразок «єврейських мацев» можемо помітити і у творчості згаданого Йонаша Штерна, котрий використав цей метод ще у кінці 1950-х рр.

Живописні композиції З.Флінти, що розвинули тему «ієрархій» та «дрібниць» на початку 1970-х, стали доступні глядачеві аж після смерті художника. У творах П. Марковича середини-кінця 1960-х з'явилися риси, споріднені із пізньо-модерними пошуками американських митців нью-йоркської групи, а саме «комбінованого живопису» Роберта Раушенберга, що якоюсь мірою було продовженням герметизму Звіринського.

Дещо відмінною була пластика львівського кераміста Тараса Левківа початку 1970-х, в якій митець кардинально змінив структуру об'ємів (на зразок біологічних форм), а просторову площину сприйняття розгорнув у скісних векторах спіралевидного руху. («Кривий танець» 1972 р.). Метод запозичення біологічних форм як структурна основа композиції був у основі методу О.Архипенка поч.1950-х рр. та активно пропагувався у якості модерного вчення «біоніки», що як офіційна наука виникла у 1960-му та на момент створення Т. Левківим біонічних композицій лиш починала набирати своїх прихильників у західному науковому світі. Цими якостями дуже був наближений до найсучаснішої модерної пластики.

Поряд з модерною еволюцією форми в кераміці активно розвивалось багатозарове асоціативне мислення образу, що активно використовувало метафору (Т. Левків:«Люди і кристали»1970-ті рр.), прихований зміст чи гротеск. «Біоніка», як світоглядне породження натурфілософії, асоціативність – як форма екзистенціалізму, були наслідками герметичної культури Львова, що проникала у всі сфери життя.

Учень Карла Звіринського, знаний експериментатор у малярстві Петро Маркович, – ще у кінці 1960-х творив вільно-динамічні пластичні форми на зразок творів Генрі Мура («Цапи» 1969р.)Його поліхромний твір початку 1970-х років «Маска смерті» – формально виявляє впливи П.Пікасо, світоглядно – покликається до епатажної кризової форми абстрактного експресіонізму Вільяма Де-Кунінга. Рання фігуративна пластика відомого скульптора Романа Петрука кінця 1970-х («Молитва» 1977р.) тяжіє до експресивних пошуків Вільгельма Лембрука та Альберта Джакометті, пластика Ярослави Мотики («Натюрморт з лялькою» 1979р.) – нагадує неопримитивізм ранніх творів О.Архипенка. Твори середини-кінця 1970-х Івана Фрэнка – споріднені з пластикою 1950-х австрійця Фріца Вортуби.

Своєрідним феноменом театрального модернізму у Львові була сценографія художника Львівської Опери Євгена Лисика. Його світоглядна позиція з акцентом на феноменології та екзистенціалізмі на сьогодні сприймається невід'ємною від кращих проявів високого модернізму Європи того часу.

Цей прояв пізнього модернізму з його ментальною розбудовою внутрішнього світу на протигагу «вузьким рамкам дійсності» проявився у всіх сферах культури народів «соцтабору»: Польщі, Чехії, Угорщини. Природній, але прихований

екзистенціалізм поетів, драматургів, композиторів середини-кінця 1960-х проявився у вигляді складно-структурованих композицій початку 1970-х. Висока міра експресивної реакції на дійсність, осмислення власне-буття у якості театральної ролі у «світі фальшивих цінностей», – породила ряд феноменологічних явищ, серед яких концепція сценічного простору Євгена Лисика. Концептуальна заміна кулісної декорації Театру на просторову ілюзію присутності нагадує зворотню перспективу в теософській доктрині візантійського іконопису. Своєрідне одухотворення театального простору перед рампою переводить глядача з позицій пасивного спостереження у ранг суб'єкта події. Рухомі наче «напливаючі карнизи» архітектурних форм, ефектна, маніпульована світлом стереометрія предметного тла – рівнялися за своїм емоційним звучанням з музикою та пластичною грою акторів. Просторова, здебільшого космогонічна, концепція відображення теми вистави (з ілюзією перебування в космічному просторі) єднає в собі відразу кілька модерних явищ: метафізичне мистецтво та магічний реалізм, а окремі елементи сценографії носять відбиток абстрактного експресіонізму.

Світоглядно близьким Є. Лисіку завжди був Любомир Медвідь. Його трепетне ставлення до феномену екзистенції проявилось в серії живописних творів на тему еміграції та життя індивідууму, позбавленого духовного зв'язку з рідною землею. Його твори «не для виставок» початку-середини 1960-х з виразними ознаками експресіонізму («Юні акробати», 1962р.) та дадаїзму («Забава курей і хат», 1964р.) побачили світ аж у 1990-х в альбомі «трюх». Починаючи від метафізичних сентенцій кінця 1950-х («Без назви», 1959 р.), художник вів паралельне мистецьке життя в царині власного герметичного світу. Його філософська розбудова цього світу була співзвучною з «театральною феноменологією» Є.Лисика, зважаючи також на тісні творчі стосунки між обома художниками.

У розбудові львівського модернізму відіграли чималу роль окремі митці-інтелектуали російського та єврейського походження. Маючи відносну лояльність правлячих кіл тоталітарної системи, вони спричинилися до поширення прогресивної літератури та інколи навіть ініціювали появу явищ модерністської естетики під впливом модерністських осередків Ленінграду та Москви. Михайло Штейнберг, Михайло Лішинер, Василь Польовий – були одними з небагатьох, хто відкрито декларували екзистенційну образність. Іншого характеру були твори Олександра Аксініна та Володимира Пінігіна, що розвивали метафізичну образність східних духовних практик та тематичну лінію космогонізму.

Оглядаючи мистецькі процеси Львова 1960-1980-х років, виявляються парадоксальні явища: відкритість та інтеграція модерністських кіл Львова по відношенню до західноєвропейських впливів, і закритість та «герметизм» цих прогресивних кіл в середині самого Львова, як наслідок світоглядної неоднорідності соціокультурного середовища міста. Аналізуючи світоглядні впливи на герметичні групи Львова 1960-1980-х, можемо відзначити також різницю в ідейних запитах та неоднакову формальну направленість, що головно опиралась на національну спадщину та першоджерела формальних запозичень.

Поза тим, для всіх описаних явищ можна відстежити спільну світоглядну канву, що визначила розвиток львівського модернізму: екзистенція розбудова духовної структури індивідуального світу усвідомлення приналежності до Всесвіту. Поетапний розвиток формальної типології львівського модернізму 1960-1980-х років характеризують: 1) свідоме руйнування логіки між-предметних зв'язків та гіпертрофія людських образів як прояв «індивідуалізму», 2) складно-структуровані композиції як вияв «герметичної культури» та 3) абстракції – як космогонічна формула позиціонування у Всесвіті.

Підсумовуючи динаміку та якість інтеграційних процесів у мистецтві львівського модернізму 1960-1980-х рр., актуальність заявлених тем, їх глибоке осмислення, можемо з певністю констатувати: модернізм як явище в мистецтві Львова

того часу заслуговує на безальтернативну першість в актуальних процесах українського та світового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карло Звіринський. *Світоглядна позиція. (з архіву К.Звіринського) / Карло Звіринський (1923-1997) Спогади, статті, малярство. – Львів:Малті-М, 2002. - 80с.*
2. Любовь Морозова. «Дерзкий дух свободы». *Киевский музыкальный авангард шестидесятых*//life.pravda.com.ua/culture/2015/05/6/193131/
3. Микола Скиба. *Авторська книга як мистецький раритет нонконформізму* //artukraine.com.ua/ukr/a/avtorskaya-kniga-kak-hudozhestvennyu-raritet-nonkonformizma/#.
4. Надежда Маньковская. *Хронотипология неклассического эстетического сознания – авангард и модернизм* // Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.Триалог. *Живая эстетика и современная философия искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. - 840 с.ил.*
5. Н.М. Лебединцева. *Явище літературного покоління в українській культурі кінця ХХ ст.* //www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Npchdu/FL/2009.../105-8.pdf
6. *Основні естетичні напрямки та течії музичної куьтури ХХ століття* <http://www.edudirect.net/sopids-421-4.html>
7. Роман Яців. *Ранні інспірації методу Карла Звіринського / Карло Звіринський (1923-1997) Спогади, статті, малярство. – Львів:Малті-М, 2002. - 80с.*
8. *Соноризм* //term.in.ua/indeks.html?term=СОНОРИЗМ
9. Тарас Левків. *Розмова з автором: 20.10.2016.*
- 10.Христина Звіринська. *І все ж він мріяв повернутись до Лаврова /Карло Звіринський (1923-1997) Спогади, статті, малярство. – Львів: Малті-М, 2002. - 80с.*
- 11.Янна Яворська. *Йонас Стерн у Львові. / Йонаш Стерн (1904-1988) Повернення до Львова: «Пейзаж мовчання». Національний музей у Львові, Державна Галерея Мистецтва у Сопоті. Каталог виставки, - Sopot: Panstwowa galleria sztuki, 2008. – 80s.*
- 12.Clement Greenberg. *Modernist Painting/ Forum Lectures (Washington, D.C.: Voice of America), 1960* //www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html
- 13.Clement Greenberg. *Avant Garde and Kitsch. // Partisan Review, 1939. - VI, no. 5 (p. 34-49)* //www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html
- 14.Dorota Jarecka. *Komunizm, montasz, socrealizm // Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska. Erna Rozenstein moze powtarzac tylko nieswiadomie. – Poznan:Fundacja galerii Foksal, 2014. – 366p.*
- 15.Jerzy Jacek Bojarski,Andrzej Nikodemowicz – *profesor znany i nieznan*y Niecodziennik Biblioteczny nr 2 (2) ROK I 2002 s.10-12
- 16.Vincenzo Laforgia. *La poesia ermetica.*// *La Repubblica Letteraria Italiana. Letteratura e Lingua Italiana online* www.repubblicaletteraria.it

*Ольга Лагутенко
(Київ, Україна)*

ТВОРЧІСТЬ ІВАНА МОЗАЛЕВСЬКОГО В УКРАЇНІ ТА ПОЗА ЇЇ МЕЖАМИ

Професор Дмитро Антонович у книзі «Українська культура», виданої в Падебрадах 1940 року, відмічав: «За кордоном України більші групи графіків збиралися у Празі, де в різні часи біля Української Студії Пластичного Мистецтва сходилися такі графіки як І.Кулець, І.Мозалевський та Р.Лісовський і їх учні. В Празі вчився В.Касіян» (1). Насправді, мистецьке життя Праги 1920-х років відіграло важливу роль у формуванні української графічної школи. Ця школа була закладена в Києві в Українській Академії Мистецтв, мала розвиток в таких художніх центрах як Харків,

Одеса. Львів, а за кордоном – Прага, Варшава, Краків, Відень, Берлін, Париж. Мозаїка впливів разом з природним і усвідомленим збереженням національних особливостей спричинили те, що графіка українських майстрів в 1920-ті роки гідно представляла культуру країни на численних міжнародних імпрезах. Як писав відомий графік Людвиг Тирович у статті 1932 року в “Слові Польському”: “Виставка сучасної української графіки бере з місця глядача. Сила її атракції лежить однаково в різноманітності представлених напрямків, як і в живучості її утилітарного примірення” (2).

Творчість Івана Мозалевського в 1920-ті роки була особливо показовою, оскільки розвивалася паралельно з тим, як життя писало його "Книгу поневірянь" (таку назву отримали спомини художника, що сьогодні зберігаються в Державному архіві Автономної республіки Крим). На початку мистецької праці шлях Мозалевського видався близьким до творчого шляху Георгія Нарбута, вони працювали поруч у Петербурзі, увійшовши до кола художників-миристиків. Іван Мозалевський в 1908 році поступив до Київського художнього училища на відділення живопису, але в 1909 подався до Петербургу, де в 1912 закінчив Школу Товариства заохочення художників, пройшовши через майстерню І.Білібіна. В 1912-1915 роках Мозалевський вчився в офортній майстерні В.Мате в Петербурзькій академії мистецтв. Вже з 1910 року художник співробітничав з журналами “Аполлон”, “Аргус”, “Лукоморье”. Роботи Мозалевського для журналу “Аполлон” 1913 року були відмічені О.Сидоровим в його книзі “Русская графика начала XX века” як одні з найкращих в журнальній графіці. Особливо відзначені були він’єтки “Птахи” для статті “Об украинском национальном искусстве” в березневому номері журналу. Для цих робіт художник використав мотиви народної вишивки, їх декоративно-площинне вирішення цілком відповідає вимогам нової графіки. Орнаментальні мотиви майстер використав і для створення кінцівки на обкладинці альбому ілюстрацій. Тема орнаменту була дуже цікавою для І. Мозалевського, він копіював орнаменти килимів, вишивок, стародруків, він розробив наукову концепцію розвитку орнаменту від давніх часів, звертався до орнаментальних мотивів у власній графіці в різні періоди свого творчого шляху.

Наприкінці 1917 року Іван Мозалевський приїхав до Києва, отримав тут посаду завідуючого Експедицією заготовлення державних паперів Української Народної Республіки. В своєму рукописі “Нарбут в Україні” художник підкреслював: «Мені довелося на своїх плечах винести всю перебудову друкарні Кульженко, яка технічно була не в змозі виконати замовлення Експедиції»(3), відмічаючи далі: «Більш за всіх був завантажений замовленнями, зрозуміло, Нарбут, як найцікавіший з усіх графіків (4), а в інших спогадах він продовжує перелік: «крім нього – Красовський, Василь Кричевський» (5). Не дивно, що найбільш цікавими для нього були роботи Г. Нарбута, прикрашені бароковими орнаментами, пророблені тонким штрихом, наповнені впізнавано “нарбутівськими” шрифтами. Сам Мозалевський, коли створює грошову купюру “1000 гривень”, прикрашає її центральне поле бароковим картушем, а широкий бордюр розділяє на стилізовані метопа і тригліфи, вміщуючи козацькі герби у метопах.

У 1919 році художник опинився в Ризі, потім, на початку 1920-го, в Варшаві, далі – в Відні. У столиці Австрії Мозалевський працював у ювеліра Гюбнера художником-мініатюристом по слонової кістці. Крім того, як повідомляє львівський часопис “Митуса”, “В майстерні арт-маляра Івана Мозалевського у Відні під його проводом виробляються стильові українські ляльки. За кордоном на них є великий попит, особливо в Швейцарії і Англії” (6). Художник брав участь в Міжнародній ярмарці в Відні, представляючи майстерні українського прикладного мистецтва в 1921 році (7), а в лютому того ж року отримав дозвіл Віденських видавництв на відкриття видавництва “Культура” (8).

У 1922 р. родина Мозалевського переїхала до Німеччини. У квітні цього року художник займає посаду завідувача художнім та технічним відділами видавництва І.П. Ладжнікова в Берліні (9), а у червні – отримує дозвіл на відкриття в цьому ж місті

майстерні прикладного мистецтва (10). В Берліні майстер виконує замовлення на оформлення книг, створюючи обкладинки до роману Ф.Достоевського “Игрок” (1923 р., СХМ), до літературно-художнього журналу “Веретено” (1922 р., СХМ), в яких художник оточує центральне поле пишною орнаментальною рамою, як це нерідко робив Г.Нарбут. Довершену шрифтову композицію з рукописних написів та легких розчерків пера створює майстер для обкладинки книги А.Толстого “Любов – книга золотая” (1922 р., СХМ). Художник співпрацює в цей час за пропозицією І.Ладижнікова у Берлінському відділенні Держвидава Росії, оформлюючи книги з історії мистецтва.

На початку 1923 року все більш відчутними стали політичні колізії, видавництва, в яких працював художник, припинили свою роботу в Німеччині. Тоді Мозалевський звернувся до президента Чехії Массарика з проханням надати право притулку та дозволити переїзд до Праги. Його справу було передано до Українського Громадського Комітету, невдовзі до Берліну приїхав представник Комітету з повідомленням, що Міністерство Іноземних справ підтримує переїзд і видає Мозалевському наукову стипендію у розмірі 800 чеських крон. Крім того його попередили, що в Празі відкриється, як пише художник у спогадах, “Умелецька студія”, “щось на зразок інтернаціональної академії. Міністерство Іноземних Справ доручило організацію цього учбового закладу Українському Громадському Комітету з умовою, що учні будуть прийматися без розподілу національності. Оплату за приміщення та гонорари професорам Міністерство Іноземних Справ бере на себе, а адміністративне управління буде доручено Громадському Комітету” (11). Івану Мозалевському було запропановано організувати в цьому мистецькому закладі майстерню графіки.

У 1923 році І.Мозалевський вирушає до Праги. В цьому місті сформувався потужний культурний осередок української еміграції. В Українському Громадському Комітеті, крім його керівництва, художник познайомився з поетом Олесем, з Миколой Садовським, з Володимиром Винниченко, Петром Дорошенко. Вже при першому знайомстві в Комітеті Мозалевському буза замовлена стаття про Георгія Нарбута. В “Громкомі” Мозалевський отримав і перше графічне замовлення, рекомендацію до видавництва “Легіонерів”, де за редакцією Павла Богацького готувалися до видання “Українські казки”. Іван Мозалевський працював над ілюстраціями до “Казок” разом з дружиною, але, маючи стислі строки виконання й невлаштоване робоче місце, він залишився незадоволеним результатами роботи. Попри все, видавці поставилися до ілюстрацій з зацікавленням і навіть чеська преса схвально відмітила їх появу (12). Від “Громкому” Мозалевський отримав також “велике й почесне завдання” – написати портрет президента Т.Массарика та оформити книгу “Вибрані думки Т. Гарик-Массарика”, яку мав видати українською мовою Українській Громадський Комітет. Художник зобразив президента на тлі Градчан, портрет, напевно, сподобався оригіналу, оскільки Т.Массарик подав в книзі, що вийшла в 1925 році, свій автограф під портретом.

Коли було відкрито Українську Студію Пластичного Мистецтва, вищий учбовий заклад, Мозалевський мав два дні по дві години для занять зі студентами графікою. Його викладацька робота починалася з теоретичного курсу, який мав сприяти розумінню завдань графічного малюнку та композиції. Художник дуже уважно ставився до особистості кожного учня, прагнув влаштувати всі можливі підстави для вільних відвертих мистецьких дискусій, що, за його переконанням, “створило атмосферу живої роботи, як теоретичної, так і практичної” (13). За спогадами Мозалевського, записаними ним в 1965 році, в його майстерні було багато учнів, місця не вистачало: “Були росіяни, українці (гуцули, наддніпряни, галичани), вірмени, донські козаки і навіть словак Л.Фула (...). З часом я дізнався, що він став відомим як ілюстратор словацького народного епосу” (14).

Відкриття Української Студії Пластичного Мистецтва було відзначене

влаштуванням професорської виставки. На цій виставці І.Мозалевський представив 16 робіт. Серед них був триптих “Війна”, “Вулкани”, “Труд” (Робітник), деякі твори були репродуковані в альбомі “Група Празької студії” (Прага, 1925р.): “Труд”, “Лицар”, “Портрет старушка”, орнаментальний мотив, печатка Празького Українського університету та дві роботи, виконані на слонової кістці. Дмитро Антонович у вступній статті до альбому дуже влучно охарактеризував творчість художника: “Графіка професора І.Мозалевського – це, перш за все, торжество техніки. Майстер графіки і прикладного мистецтва, Мозалевський свідомо йде по тому шляху, на якому ремісник стає артистом. Мозалевський між цими поняттями ставить знак рівності і як тонкий артист з гордістю вступає до цеху ремісників і цим спричиняється до відродження тих славних часів мистецтва, коли справді різниця між мистецтвом і ремеслами стиралася, і ремісник був артистом, а все оточення чоловіка, як продукт ремесла, було наслідком мистецької творчості” (15).

Серед робіт І.Мозалевського, представлених на виставці, найбільш віртуозної з точки зору технічного виконання є композиція “Лицар”. Тут зображений старий сильний лицар в блискучих латах, що стоїть, піднявши в правиці меч, а лівою рукою впираючись в бік. Він зображений на повний зріст, він стоїть, закриваючи – охороняючи середньовічне місто на другому березі ріки, та лицарський замок, що височить над містом. Високе небо вкрите хмарами, вони, як і місто, відбиваються у гладі ріки. Таким чином земля, вода, небо й життя людей єдині, пов’язані одне з одним, а їх спокій захищає сивий лицар. Ювелірно пророблений штрих є дуже різноманітним в зображенні рослин, металу, кольчуги, пливких легких хмарин.

Композиція Мозалевського “Смерть”, що увійшла до названого вище триптиха, має цілком протилежне звучання, але тотожний контекст. Художник зобразив смерть в тіарі, з мечем та скипетром. на тлі згарищ, боїв та кладовищ. Художник зробив фотокопії цієї композиції й розіслав її всім членам Ліги Націй до Женеви, “як нагадування про кінцеві результати всякої війни: “*Sic transit gloria mundi*” – “так минає слава світу”” (16).

Близькою до цих робіт за композиційною побудовою є робота “Труд” (“Робітник”). Але саме цей твір найбільш відкриває близькість майстра до Г.Нарбути, оскільки дуже нагадує нарбутову роботу – оформлення обкладинки журналу “Солнце труда”. Як і у Нарбути, в композиції Мозалевського головний герой – робітник, зображений на першому плані в позі поліклетівського “Дорифора”, він тримає в правиці молот, покладений на плече. Але на відміну від нарбутівського героя, тут робочий не має національних ознак, він одягнений в профодяг. Відмітимо, що й інша робота І.Мозалевського – “Печатка Українського Вільного Університету в Празі” є дуже близькою до нарбутівської “Печати Української академії Мистецтв”, де зображена богиня Афіна у високому шоломі з гребенем.

Поява робіт художника на виставці Студії спричинилася до подальшої його співпраці з празькими видавництвами. Найбільшою друкарнею і видавництвом у Празі, по свідченню Мозалевського, був “Мелантрих”. Друкарнею завідував Рудольф Карлович Жалоудек, який до революції працював у петербурзькій відомій друкарні “Голіке і Вільборг”, де друкувалися журнали “Аполлон”. Він побачив знайоме прізвиське “Мозалевський” на афіші виставки, а коли завітав на виставку Студії на Народней Тшиде, то побачив і роботи, які він сам друкував в Петербурзі. Невдовзі видавництво “Мелантрих” придбало вже готові на той час ілюстрації І.Мозалевського до казки Гауфа “Маленький Мук”. Р.Жалоудек також познайомив художника з керівником видавництва “Дружество Мая”, паном Станеком, який колись мешкав в Одесі. Для цього видавництва І.Мозалевський та його дружина виконали ілюстрації до книг “Подорож по білу світу” та “Роман Гейши”.

У цей же час художник працює і над замовленнями українських видавництв. Він оформлює книгу Р.Кіплінга “Казки” (1924 р., НХМУ), де на обкладинці він демонструє

маєстерію володіння орнаментальними мотивами. Червоний орнамент, що зображує пишні суцвіття квітів та розлоге листя, заповнює все тло обкладинки, в середині якої в форму чотирьохлисника вміщено назву книги. В 1924 році в Празі відбулася виставка української книжкової графіки. Для каталогу виставки І.Мозалевський зробив обкладинку, де зобразив в дусі народного орнаменту стилізований вазон з квітами, “древо життя”, а рамочку утворив з бігунця, хвиляста лінія якого, гнучка, лірична за пластичним строем, якнайкраще презентує стилістику нарбутівської школи у книжковій графіці. Художник водночас працював і в галузі ужиткової графіки. Так, наприклад, він зробив марку для фотоательє Губчевського, яка представляє собою витягнутий по вертикалі шестикутник, в центральному полі каліграфічним шрифтом з вензелями виведено прізвище фотографа, а рамка перевита рослинним орнаментом. У названих роботах художник виявляє всі впізнавані стилістичні ознаки так званої “нарбутівської течії” української графіки 1920-х років.

Робота Мозалевського над оформленням афіші та запрошення на виставку радянських Держвидавів, на думку художника, стала причиною ускладнення його відносин з професурою, а головне – з адміністрацією Студії. Загальне керівництво виставки взяло на себе товариство “Чехословакія – Нове Русско”, виставком очолювали професор Зденек Неєдли та полпред СРСР В.Антонов-Овсієнко. Виставка проводилася в будинку Старого Університету, в залі Клементіум. Організаційне керівництво здійснював Михайло Дехтярьов, представник Укрдержвидаву, він же - відомий письменник Михайло Паньків. Саме він включив Мозалевського до складу комісії, до якої належали й чеські художники футуристичної групи “Дев’ять сил”. Мозалевський був щасливий познайомитися в процесі роботи з художником Карелом Тайге й письменником Ярославом Зейфертом.

Про спільні виставки з чеськими художниками Мозалевський мріяв, сподіваючись взяти участь в експозиції художнього об’єднання “Манес”. В бюро товариства його зустріли приязно як співробітника, в минулому, журналу “Аполлон” та експонента “Мира искусства”, але через давній конфлікт одного з художників “Манесу” (Кремлічки) з О.Бенуа та С.Маковським необхідних рекомендацій Мозалевський не отримав.

Особливу роль у празькому житті й творчорчому розвитку Івана Мозалевського відіграв Михайло Паньків. Він встановив зв’язки художника з харківськими журналами “Шлях освіти” та “Нова книга”, з “Паризьким Вістником”. Як згадував з плином часу майстер, “коли я познайомився й затоварищував з Михайлом Дехтярьовим (він-же письменник Паньків) я почав писати запоем: нотатки, спомини, статті, навіть готувати матеріал до майбутніх книг” (17). М.Паньків подав Мозалевському пропозицію написати книгу “Художній друк. Гравюра, офорт, літографія”, рукопис якої по закінченню роботи був придбаний Укрдержвидавом в 1924 році в Празі (18).

У 1926 році Іван Мозалевський переїхав до Парижу. Тут він співпрацює з україномовним виданням “Українські вісті”, робить для нього заставки й кінцівки, де в видовжених прямокутних формах він вміщує ретельно пророблені тонкими лініями рослинні орнаменти. Всі вони по-бароковому пишні, вишукані, в них є грона винограду й розквітлі троянди, високі крутобоки вазони, соняшники й розлоге листя городини.

У Парижі художник продовжує працювати над оформленням книг. Справжньою вершиною в творчості майстра у цьому жанрі стала книга “Анабель Лі” за поемою Є. По, виконана цілком в техніці ліногравюри, як авторська книга. Серія гравюр, що утворює єдиний художній твір, складається з обкладинки, 4 сторінок текстів з буквицями й кінцівками, 4 ілюстрацій (НХМУ). Обкладинка книги лаконічна, побудована на шрифтовій композиції, вписаній в квадрат, білі літери рубленого шрифту напливають одна на одну, контрастно лягають на чорне тло. Вже в самій обкладинці художник сумів створити настрій ліричний і трагічний одночасно. Текстові сторінки, виконані в техніці ліногравюри, мають обрамлення, схожі на різьблення по каменю,

монументальні за звучанням. Романтична історія кохання, яке обірвалося смертю Анабель Лі, розгортається послідовно в ілюстраціях, стилізованих під індійську мініатюру XVII- XVIII століть. Художник не приховує першоджерел, але мова його ілюстрацій цілком сучасна, в дусі графіки XX століття, лаконічна, побудована на контрасті чорного та білого, на силуетах. У трактуванні образів відчутний вплив неопримітивізму.

У стилістиці неопримітивізму І.Мозалевський працював переважно в живописі, в графічних же роботах майстра, виконаних в техніці офорту (Паризький альбом” з 20 робіт, 1930 р., СХМ, НХМУ) або ліногравюри (“Гроза” 1930р., “Натюрморт з трубкою” 1931 р., “Натурниця” 1931р., СХМ) відчутна високопрофесійна школа при очевидному тяжінні художника до посиленого декоративізму в пластичному рішенні композицій. Від станкової графіки майстра, створеної в Парижі на початку 1930-х років, віє ароматом вишуканої класичної японської ліногравюри.

У графічних творах Івана Мозалевського принцип декоративності ніколи не відміняв вимог логічності. Його роботи відмічені декоративною зрівноваженістю, елегантною побудовою композицій. Нерідко в його обкладинках, заставках, кінцівках, літерах мистецьку вартість набуває визерунковий орнамент, який отримує тут площинний, легкий, віртуозний характер. Майстер в графіці 1920-х років демонструє конструктивне ставлення до матеріалу українського народного мистецтва, привносить до його традиційних мотивів пластичну структуралізацію. Впродовж 1910-1920-х років Іван Мозалевський захоплено пройшов шляхом естетизму в межах національної традиції, а на початку 1930-х підійшов до завдань чистої графічної форми, яку він відчував у різних традиціях світового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська гравюра. – В кн.: Українська культура. 3б. Лекцій за ред. проф. Дмитра Антоновича. – Падебради, 1940. –С.267.
2. Цит. за: Винницький М. Рефлексії з виставки української графіки // Мистецтво. – 1932. –Ч.1. –С.55.
3. Мозалевский И. Нарбут на Украине.- Рукопис. Державний архів в Автономній Республіці Крим (ДА в АРК). Р 3510 оп.1 спр.101. –С.25.
4. Там само, -С.20-21.
5. Мозалевский И. Незабываемые встечи. – Рукопис. ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.68.
6. Хроника // Митуса. – 1922. – квітень. –С.126ю
7. ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.10.
8. ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.12.
9. ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.11.
10. ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.9.
11. Мозалевский И. Злата матичка Прага. Машинопис. 26 вересня 1965р. – ДА в АРК. Р 3510. Оп.1 спр.70. –С.2.
12. Мозалевский Студия пластичних мистецтв. – Рукопис. – ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.109. –С.38.
13. Там само, -С.85.
14. Мозалевский И. Злата матичка Прага. – Машинопис. 26 вересня 1965р. – ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.70. –С.13-14.
15. Антонович Д. –В кн.: Група Празької Студії. – Прага, 1925. –С.12.
16. Мозалевский И. Злата матичка Прага. – Рукопис...-С.79.
17. Там само, -С.69.
18. Розписка в отриманні І.Мозалевським за рукопис книги 5100 чеських крон від Держвидаву. –ДА в АРК. Р 3510 оп.1 спр.14.

УДК 7.071.17.071.4

Микола Левченко
(Херсон, Україна)

ВОЛОДИМИР ЧУПРИНА: СПАДЩИНА ДЛЯ УКРАЇНИ ТА СВІТУ

Розвиток українського суспільства на засадах гуманізації та демократії зумовили

суттєві зміни пріоритетів і цінностей української сучасної мистецької освіти, характерною ознакою якої є поєднання традицій досвіду з інноваціями. Побудова навчально-виховного процесу у сучасних мистецьких закладах на основі утвердження загальнолюдських та національних цінностей, здійснення орієнтованого підходу до виховання полікультурності студентства. Сьогодні спонукає до переосмислення сучасного освітньо-мистецького простору, звернення до творчої, просвітницької, виховної діяльності культурно-освітніх діячів України.

Звернення до ґрунтовного, науково-об'єктивного, конструктивного вивчення вітчизняного мистецько-педагогічного досвіду, спадщини видатних художників, учених, громадських діячів початку ХХІ століття є характерною ознакою сьогоденного розвитку мистецтвознавчої науки, їх вивчення забезпечує дотримання принципів єдності, системності та наступності у розвитку мистецтвознавства.

«Проблема реалізації виховного, розвивального впливу мистецтва на становлення особистості є однією з фундаментальних в теорії і практиці педагогіки вищої школи» [3], виходячи з цієї тези Падалки Г.М., стає зрозумілим, що в цьому процесі важливе місце займає постать викладача, який готує майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтва.

Із заснуванням у 1998 році факультету культури і мистецтв, Херсонський державний університет став не тільки науково-педагогічним, а й вагомим культурно-освітнім центром Півдня України.

В основу діяльності викладачів мистецьких дисциплін покладено першочергове завдання – формування національної культури молоді, засвоєння культурно-мистецької спадщини минулого, підготовка майбутніх фахівців до реалізації завдань естетичного виховання тощо

Масол Л. справедливо вважає, що в освіті превалюватиме культуротворча домінанта, а в технологіях – особистісно розвивальна домінанта, особистісно розвивальна орієнтація. Вона визначає «ХХІ століття – це століття культури, а освіта ХХІ століття – це освіта, у центрі якої людина, самоцінність її неповторного духовного світу. Школа знань має стати осередком виховання справжньої духовності, плекання, творчої особистості.» [2, с. 3].

Яскравою постаттю в художній освіті України є Народний художник України, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету, голова Херсонського осередку Національної спілки художників України Чуприна Володимир Григорович.

Про творче життя майстра написано чимало. Повоєнне дитинство, сповнене поневірянь і турбот, перші захоплення малюванням. Потім була Республіканська середня художня школа ім. Т.Шевченка. Саме тут відбувається зустріч із видатним херсонським художником Олексієм Олексійовичем Шовкуненком.

У 80-х роках у Києві на республіканській виставці «Квітуча Україна» вперше були виставлені художні твори майстра, виконані олією та аквареллю.

Щоб мати повне уявлення про творчість В.Чуприни, необхідно звернутися до серії його творчих робіт, а їх він створив чимало. Саме по серіях можна простежити певні періоди в його творчому становленні, зміни в трактуванні зображуваного.

Скажімо, йдеться про серію робіт 1987 року «Крим зимовий», що він трактує, переважно, в стриманій кольоровій гамі. Всім творам цього періоду притаманна вивірена, делікатна тональність. Здавалося б, при такому прочитанні природи автор мусив би оперувати стриманим мазком, але в нього все навпаки: широке, співуче подання зображуваного гармонійно входить у співдружність із домінуючою кольоровою гамою серії. Це надає його творам особливої вишуканості при енергійній, темпераментній техніці виконання.

У наступних серіях початку 90-х років – «Моя хата на лимані», «По слідах Козацької слави», «Моршинські мотиви» – автор свідомо трактує по-різному пейзаж і

натюрморт. Натюрморти набирають активного кольору, особливо там, де зображені квіти; посуд, в якому вони стоять, детально не моделюється, а подається як натяк на реальність, що надає можливість художнику акцентувати увагу на головному.

У пейзажах Чуприни вперше звертається до монотипії. Ювелірної витонченості мазок звертається до монотипії. Ювелірної витонченості мазок заповнює тонким ажуром, техніка (при всій насиченості кольорової гами) нагадує імпресіоністичне бачення навколишнього світу. Такий незвичний контраст між експресивним трактуванням вибраних мотивів і густою насиченістю кольору надають його роботам небаченої індивідуальної своєрідності.

З роками живопис Володимира Чуприни стає все більш вишуканим, збагачується техніка виконання. В одній роботі автор використовує і сполучає різні прийоми: «академічну акварель», «монотипію» та «акварель по-мокрому». Від такого сусідства технік ефект сприйняття надзвичайний. Не випадково, на всеукраїнських художніх виставках роботи В.Чуприни розміщують у залах серед олійного живопису, щоб вони не «забивали» собою тендітну акварель.

Шлях в мистецтві для Володимира Григоровича розпочався з посади старшого наукового співробітника художнього відділу Херсонського краєзнавчого музею. Саме а той час заклалися підвалини майбутнього художнього музею ім. О.Шовкуненка. Потім п'ять років очолював місцеві художні майстерні Художнього фонду України і паралельно викладав історію мистецтва в училищі культури. З 1975 року протягом двадцяти п'яти років працював на посаді начальника обласного управління культури. З його ініціативи в Херсоні побудовані обласна наукова бібліотека ім. О. Гончара, обласні дитяча та юнацька бібліотеки, отримали нову прописку краєзнавчий та художній музеї, музичне училище, літературний відділ краєзнавчого музею, театр ляльок, побудовано багато закладів культури.

Незважаючи на велику зайнятість, В.Чуприна постійно працював як художник. З 1987 року він став членом Спілки художників України. У 2002 р. він отримує наукове звання доцента, у 2004 р. – професора кафедри образотворчого мистецтва.

Володимир Григорович Чуприна учасник багатьох групових та персональних художніх виставок як в Україні, так і за кордоном. Його твори зберігаються в державних музеях посольствах, міністерствах, учбових закладах та приватних колекціях.

У довіднику «Сучасні українські художники» його називають і графіком (адже акварель – вид графіки), і живописцем (бо роботам майстра притаманна живописність).

Але, мабуть, ніхто краще не визначить його любов до натюрморту, як сам митець: «натюрморт – «мертва природа» (з франц.) як окремий жанр для мене майже не існує. Я його сприймаю, як той-таки пейзаж, тільки не віддалений від глядача. Тому не випадково і в пейзажах, і в натюрмортах у мене існують пори року – весна, літо, осінь, зима. Люблю малювати квіти, фрукти, овочі на тлі пейзажу, свідомо відмовляюся від побутових речей, які на мою думку, ставлять натюрморт на побутовий рівень. Я ж намагаюся, щоб «мертва природа» відтворена пензлем, не відкривалася від живої».

Здається, що художник В.Чуприна часто замислювався над тим, хто ж продовжить його мистецтво та як передати набутий досвід? І врешті-решт було зроблено правильний вибір – зараз професор Володимир Чуприна завідує кафедрою образотворчого мистецтва і дизайну в Херсонському державному університеті, він веде курси зі спеціальності, розробив курс «Мова образотворчого мистецтва».

Діяльність В.Чуприни в системі вищої школи – вагоме слово в сучасній культурологічній освіті. Йому вдалося вийти за межі сталих уявлень про викладача-художника завдяки сміливості пошуку та професійній майстерності, здобутих роками пошуків, творчої еволюції.

Ім'я Володимира Чуприни занесене до енциклопедії українського та світового мистецтва. У 2001 році митець став переможцем Міжнародного конкурсу «Золота

фортуна».

Основними чинниками, що вплинули на формування В.Чуприни як художника-викладача стали: набуття різноманітних знань, спостереження за наставниками в процесі навчання, потяг до засвоєння функцій мистецької освіти (мотиваційно-виховних, культурологічних, пізнавальних, комунікативних тощо).

Авторська художньо-педагогічна система професора Чуприни В.Г. ґрунтується на творчо-індивідуальному підході підготовки майбутніх художників-викладачів.

Саме така людина опинилася в епіцентрі будівництва кафедри образотворчого мистецтва і дизайну, вперше в м. Херсоні забезпечивши вузівську підготовку фахівців.

Формування викладацького колективу кафедри – велика проблема в кожному навчальному закладі, а тим більше в провінціальному Херсоні.

Але продюсерська роль завідувача кафедрою визначила основні пріоритетні завдання, завдяки яким поступово зміцнилася матеріальна база спеціальності, випускники стають членами національної спілки художників, перемоги на олімпіадах, конкурсах тощо.

Отже, узагальнюючи розмову про нашого сучасника, мешканця Півдня України, що працює в особливому середовищі краю, тому сьогодення вписує його ім'я до низки видатних майстрів мистецької педагогіки ХХІ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Левченко М.Г. Теоричність Володимира Чуприни як явище українського образотворчого мистецтва початку ХХІ століття // *Научный журнал Культура народов Причерноморья. Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского. ISSN 1562-0808 / Под ред. Катунина А.Ю. – № 252. – 2013. – С. 157-159.*
2. Масол Л.М. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах України // *Шкільний світ. – №9 (137). – 2002 (вкладинна).*
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К. : Освіта України, 2008. – 272 с.

*Володимир Кудлач
(Одеса, Україна)*

ГЕРАСИМ ГОЛОВКОВ І ЗАХІДНІ ВПЛИВИ

Останнім часом зріс інтерес до творчості та постаті відомого одеського живописця, члена Товариства південноросійських художників (ТПРХ), учасника паризького «Осіннього салону» та ряду інших міжнародних організацій Герасима



Семеновича Головкова (1863-1909). Еволюція майстра, що прожив коротке, але творчо інтенсивне життя, викликає подив і сьогодні: шлях від академізму до імпресіонізму і вироблення власного стилю та методу, який увібрав елементи сецесії, він пройшов під впливом різних шкіл і особистостей. У цій статті розглядається творчість Головкова переважно «наслідувального» та «незалежного» періодів, що дозволяє сприймати її вже, значною мірою, у західноєвропейському контексті¹.

Існує закономірний зв'язок між географією перебування і творчим ростом художника. У нашому випадку академічний період – це вплив Петербурга, хоча загальновідоме захоплення Головкова у роки студентства (як і його товариша по академії В. Бальца) творчістю Р. Судковського. В Петербурзі не без впливу його вчителя М.К. Клодта, Головков зацікавився полотнами пленериста Ойгена Дюкера, на той час викладача Дюссельдорфської А.М. Наступний період уможливила провінційна Вінниця, а

«наслідувальний» опосередковано чи прямо пов'язаний з Парижем, Мюнхеном і Берліном, впливом представників імпресіонізму і сецесії. Прямий доступ до творів сучасного європейського мистецтва з приватних одеських колекцій Головков, імовірно, отримав близько 1898 року, після ближчого знайомства з М.Д. Кузнецовим і сімейством Панкєєвих. А відчув пульс художнього життя західного світу під час подорожі на Всесвітню паризьку виставку 1900 року.

Періодизація творчості Головкова, запропонована свого часу Нілусом у вступній статті до каталогу посмертної виставки Герасима Семеновича (1911), має умовний характер, бо як кожна схематизація змушує включати складне духовне явище в «прокрустове ложе». Впливи, як вже сказано, були протягом всієї еволюції творчості митця. Намагання наукового осмислення досвіду художника так чи інакше призвело до розмежування кожної якісно нової фази його творчого розвою. Наслідувальний період у нашому випадку, перш за все, пов'язуємо з привнесенням на вітчизняний ґрунт формальних ознак західноєвропейського мистецтва. Чітко визначити новий етап, фактично, неможливо. Вінниця дала поштовх, вивела на нову орбіту творчості. Її мотиви, палітра та манера письма живописця у цей період так чи інакше мали своє продовження. Хронологічно наступний. «наслідувальний» період припадає на 1898-1899 роки і завершується у середині 1900-х. Це пов'язано зі спробами Головкова збагатити свій художній досвід і практику досягненнями нових європейських художніх течій і напрямків, і таким чином подолати певну культурну герметичність Одеси.

Ще на початку діяльності Одеського товариства красних мистецтв, завдяки підтримці благодійників, окремі вихованці рисувальної школи продовжували освіту у закордонних закладах. Крім Петербурзької, вони навчалися також у художніх академіях Берліна та Мюнхена. У звітах Товариства зустрічаються імена, які сьогодні відомі лише небагатьом дослідникам: Кандидус, Верхель, Вахренів. Для нової генерації Європа стала своєрідною мистецькою Меккою, причому це було загальною тенденцією (достатньо згадати, що у той час подібні устремління виявляла й художня молодь Галичини і Закарпаття). Побував у Мюнхені, Парижі і Римі С.Я. Кишинівський, Мюнхені та Парижі – Є.І. Буковецький, М.І. Скроцький і Й.Е. Браз, у Парижі – В.А. Гедройц, Б.В. Едуардс, Я.Д. Бродський і Б.І. Егіз. Навчатиметься в Мюнхені Л.Й. Пастернак, осядуть у французькій столиці П.П. Ганський, Д.Д. Кузнецов і Д.Й. Відгофф.

Певну роль щодо популяризації західноєвропейського мистецтва задовго до «салонів Издебського» відіграло оформлене у 1897-1898 роках Одеське літературно-артистичне товариство (ОЛАТ). На відміну від Одеського товариства красних мистецтв, воно стало дітищем громадськості і мало достатньо широке представництво серед інтелігенції. Членами і засновниками об'єднання було багато прихильних до Г.С. Головкова осіб: К.К. Костанді і М.Д. Кузнецов, письменник О.М. Федоров, подружжя Едуардсів, Є.І. Буковецький і П.О. Нілус, В.П. Куровський (хранитель Музею красних мистецтв), К.К. Петрококіно і В.А. Рейнгальд, М.М. Ближенський та інші. Більшість із зазначених членів товариства взяли участь у випуску літературно-художнього збірника «Наши вечера» (1903). Масштабні заходи нового товариства відбувались у колишньому будинку князя Гагаріна, де на той час знаходилося ОЛАТ². Так, у рамках програми літературно-музичного вечора 31 жовтня 1898 р. демонструвалась виставка творів сучасних французьких майстрів (Аман-Жана, Менара, Таулоу та ін.)

Пам'ятним став вечір на відзначення 10-річчя діяльності ТПРХ, що відбувся у домі князя Гагаріна на початку жовтня 1899 року. На ній Герасим Головков був представлений лише одним твором під назвою «Весна».

Вищезгадана виставка 1898 року була не єдиною, яка знайомила городян із сучасним зарубіжним мистецтвом. Відома також благодійна виставка іноземних майстрів із приватних одеських колекцій у квітні-травні 1904 року, яка відбулася в

Міському музеї красних мистецтв. Кошти, зібрані від продажу квитків, направлялися на потреби ранених під час російсько-японської війни. На ній були представлені експонати із колекцій Є.І. Буковецького, М.А. Кефали, М.Д. Кузнецова, К.К. Петрококіно та ін. Її організаторами виступили члени ТПРХ, які підготували також каталог виставки³

ПОДОРОЖ ЄВРОПОЮ. ПАРИЗЬКА ВИСТАВКА 1900

1900 року одеські газети сповістили про проведення в Парижі Всесвітньої виставки, на якій Росія як союзниця Франції була широко представлена. Росіяни мали кілька окремих павільйонів у саду Трокадеро, неподалік Ейфелевої вежі. Повідомлялося про заплановану поїздку до Парижа одеських художників, у тому числі Г.С. Головкова. Напередодні поїздки він з успіхом виставив три живописні полотна на виставці колишніх учнів Одеської рисувальної школи. Усі були придбані колекціонерами. Це була відчутна фінансова підтримка.

Гуртував усіх Микола Кузнецов. 1889 р. його участь у тодішній всесвітній виставці була відзначена срібною медаллю. У французькій столиці на той час мав майстерню його молодший брат Дмитро, досить успішний художник. До речі, на зимово-осінній період до Парижу приїздив інший одеський художник, Петро Ганський. Тож Микола Дмитрович був посвячений у хід підготовки і проведення цієї епохальної події.

6 червня група одеських митців, до якої входили М. Кузнецов, К. Костанді, Є. Буковецький, П. Нілус, Б. Едуардс, О. Стіліануді, Г. Головков і Л. Пастернак вирушили до Парижа саме у розпал роботи виставки. Дорога пролягала через Відень, Мюнхен і міста Швейцарії. Поїздка була розрахована на півтора місяця. У Парижі одесити пробули два-три тижні, отримавши притулок у майстерні Дмитра Кузнецова на вулиці Омон-Тівіль (*Rue AuMont-Thieville*).

Судячи з усього, вони скрізь економили. Цю подорож описав у своїх спогадах Олександр Стіліануді⁴.

У складі російського відділу були представлені художники з України: М.А. Беркос, К.К. Костанді, К.Я. Крижицький, М.Д. Кузнецов, Є.І. Столиця, С.І. Світославський, І.П. Похитонов. На ній були твори й інших одеситів – Й.Е. Браза, М.К. Бодаревського, К.К. Петрококіно і А.П. Размаріцина, які, швидше за все, поїхали окремою групою або поодиноці.

На цій Всесвітній виставці Кузнецов, як і під час попередніх, був нагороджений срібною медаллю. Бронзової медалі був удостоєний Кіріак Костанді, а срібною – Іван Похитонов. Успіх старших товаришів обнадіював, надавав упевненості у можливостях вітчизняного мистецтва. Церемонія нагородження відбулася 30 липня, а закриття виставки більше як за два місяці – 14 листопада, але вже без участі одеситів.

На зворотному шляху одесити побували у Берліні та Варшаві. Невідомо, чи встигли вони також оглянути Лейпциг, як повідомлялося в газетах. Поїздка дала змогу ближче познайомитися з творчістю класиків, серед яких найбільше зацікавлення у них викликали Веласкес і Ван-Дейк. Це була унікальна можливість пізнати також творчість представників європейського сецесіону. Наприклад, у Берліні на той час на виставці Сецесії можна було бачити твори А. Цорна, Дж.-М. Уістлера, А. Бьокліна, Е. Мунка, лідера берлінської групи В. Лейстикова.

Як відомо, у колекціях Буковецького і Кузнецова знаходились твори сучасних європейських художників кола Менара – Таулоу, зокрема А. Баертсона, Ш. Котте, Е. Аман-Жана, А. Доше. Фріц Таулоу трохи більше року як повернувся із США і знову осів у французькій столиці, де мешкав у фешенебельному будинку. Просто неймовірно, щоб практичні Кузнецов чи Буковецький не скористалися нагодою зустрітися з модним на той час художником і, по можливості, не придбали у нього кілька нових робіт. У Росії цього щасливця знали завдяки петербурзькій осінній виставці С. Дягілева 1897 року та колекції С. Щукіна. С. Дягілев згадував про те, що під час проведення

петербурзької виставки Таулоу зупинявся у нього. Активно популяризував творчість названих французьких майстрів їх приятель Олександр Бенуа.



*Фото з фонду Одеського літературного музею.
Галерея західноєвропейського живопису в будинку С. Буковецького*

Автори книжки «Баранова, 27» А. Грабовський і В. Смирнов повідомляють про нібито спільний пленер Таулоу з Головковим і Дворніковим. Знайти документальне підтвердження цьому факту не вдалося. Якщо мова про Одесу, то сумнівно, щоб приїзд популярного майстра пройшов повз увагу місцевої преси. Гіпотетично Головков міг зустрічатися з норвезьким майстром завдяки Кузнецову під час згаданої виставки в Петербурзі, куди він майже щорічно приїздив – то для отримання свідоцтва про закінчення А.М. (1896), то домагаючись членства в Товаристві пересувних художніх виставок (1898). Вплив Фріца Таулоу на згаданих митців у означений, і навіть пізніший період, очевидний. Це підтверджують і повідомлення сучасників. Достатньо порівняти «Осінній мотив» Головкова, створений у 1900-ті роки, з картиною Таулоу «Млин» (1885-1890), щоб помітити їх близькість як щодо мотиву, так і палітри та імпресіоністичних прийомів; підвищеної уваги до передачі світла, брижі на водній поверхні. Завдяки Менару і Фромуту Головков захопився технікою пастелі – жирною «рафаелівською». Його твори поступово набувають більшої вишуканості, стають гармонійнішими. Забігаючи наперед, відзначимо, що досягши успіху Головков замовлятиме художні матеріали переважно за кордоном, використовуючи для цього свої знайомства. «Живя поразительно скромно, во всем себе отказывая, он выписывает самые дорогие художественные материалы из-за границы, заказывает к картинам рамы у Леонарда».

«МИТЦІ МАРСОВОГО ПОЛЯ»

Для наслідування Герасим Головков обрав так звану групу художників Марсового поля – швидше модних, ніж видатних митців свого часу, яких І. Грабар характеризував як «обережних, розумних, обачливих, не надто передових, але й не відсталих». Не варто забувати, що у більшості це були ровесники Головкова, чії пошуки були для нього зрозумілими, а їх творчість не приголомшувала і дозволяла запозичувати здобутки в області колориту та техніки відповідно власним запитам. Подібно до «митців Марсового поля» Герасим Головков також «явився зі своїм маленьким відкриттям». Зазначу, що жив і творив він у досить провінційній і закритій системі. Сучасники визнавали, що він не був ерудитом, але й не був обмеженим, тож із жадібністю схоплював усе нове, освячене авторитетом. Робив це не бездумно, а вибірково. Людина розумна – він знав, чого хотів.

Згадане мистецтво популяризував журнал «Мир искусства». Луї-Рене Менар близький Головкову методикою роботи, сполученням емпіричного досвіду з рефлексією. Як писав Олександр Бенуа, «отримавши творчий імпульс від якогось ефекту чи мотиву у природі, Менар згодом вже від себе перетворював все побачене в картину». Люсьєн Симон приваблював підвищеною увагою до світла. Шарль Котте у мариністичних мотивах віртуозно і емоційно передавав вібрації морської поверхні. Але Головков позбавлений цієї захопленості, легкості і навіть легковажності, суб'єктивізму, часом екзальтованості, яка притаманна французам. У цьому сенсі значно ближче до них

мистецтво його земляків Тіта Дворникова та Олександра Стіліануді. На цю особливість свого часу звертав увагу дослідник ТПРХ Василь Афанасьєв. Звернення Герасима Головкова саме до «митців Марсового поля» пояснюється впливами Миколи Кузнецова, а згодом і Євгена Буковецького, які були особисто знайомі з окремими представниками цього паризького салону, і, як вже зазначалося, колекціонували їх твори.



*Г. Головков. Прибій. 1902.
Приват. збір.*



*В. Лейстиков. Прибій біля узбережжя.
1900-1905.*

Щодо заявленого відвідування Німеччини, хочу відзначити дивовижну спорідненість творів Головкова 1900-х років з полотнами лідера берлінського Сецесіону Вальтера Лейстікова (1865-1908) – обставину, на яку не звертали уваги ні за життя Головкова, ні пізніше. Подібність їх творів, як за мотивами, так і за використанням формальних ознак сецесії настільки переконлива, що не помічати цього неможливо. Хоча й очевидна перевага Головкова як пейзажиста щодо глибшої передачі живого почуття, менш вираженого чистого естетства. Вкотре напрошуються паралелі мистецьких візій одесита з північно-європейськими.

Кілька живописних та графічних творів Лейстікова Головков міг бачити на виставці берлінського Сецесіону під час згаданої поїздки. Вона діяла з травня по жовтень місяць. Тут же експонувалися роботи Бьокліна, Лібермана, Уістлера, Цорна, Штука, Клімта, Мунка та інших модерністів. Не зайве нагадати, що Мунк був учнем Таулоу.

Пізніше Герасим Головков стане учасником берлінського Сецесіону. На жаль, наявна фактологія не дозволяє з впевненістю сказати, про який саме Сецесіон йдеться. Як видно з каталогів, що були у моєму розпорядженні, ім'я Г.С. Головкова не зустрічається в числі учасників, принаймні, п'яти виставок цього угруповання – 1900, 1903, 1904, 1908 і 1909 років. Він не був навіть членом-експонентом берлінського Сецесіону. Швидше за все це сталося між 1905-1906 роками. Однак, ми знаємо випадки, коли роботи надходили на момент видання каталогу, і, таким чином, не могли бути відображені у ньому. Не виключена й неточність у висловлюванні Нілуса.

Розширення рамок міжнародної участі у берлінському Сецесіоні підіймало авторитет об'єднання і слугувало козирем у боротьбі з офіційним мистецтвом. На переконання цитованого вже Ігоря Грабаря, який слідкував за німецьким мистецьким життям, Берлін, як один із центрів сецесії, почав на той час помітно випереджати Мюнхен. Адміністративний і культурний центр Баварії у той період, як переконував Грабарь, був досить індиферентним щодо мистецтва, а організатори місцевого Сецесіону менш толерантними, ніж столичні. Кредо берлінського «відділення» виголосив його президент Макс Ліберман: «Ми не віримо в існування священного напрямку в мистецтві. Лише талант є визначальним!». Згодом саме мистецький Мюнхен найвище відзначить творчість Головкова. Поїздка до Парижа не лише дозволила Герасиму Головкову ближче пізнати мистецьке життя Європи, але й наблизилася його до Євгена Буковецького.

УЧАСТЬ У ЗАРУБІЖНИХ ВИСТАВКАХ

Петро Нілус дивувався, хто міг надумити Головкова подати свої картини до

Берліна. 1905 року Герасим звернувся в канцелярію АМ з проханням видати свідоцтво на право повернення йому п'ятнадцяти картин у рамках з тим, щоб у разі їх транспортування через кордон не довелось сплачувати мито. Це не поодинокий випадок. До такої практики зверталися й інші випускники академії, наприклад, Микола Бодаревський. Очевидно, успіх товариша став повною несподіванкою для членів ТПРХ. Не виключено, що у цьому зіграв свою позитивну роль Микола Кузнецов, який з успіхом брав участь у двох Всесвітніх виставках у Парижі. Він мав дружні зв'язки у художньо-артистичних колах Парижа, а також Петербурга і Москви з їх безпосередніми контактами з Європою. Перші успіхи одеського пейзажиста помітив, як було відзначено, С. Дягілев. Вихід на салони Німеччини могло відбутися за сприяння й інших осіб. Гіпотетично це могло статися завдяки Панкеевим, адже вони цікавилися художньо-мистецьким життям, часто відвідували європейські міста, особливо у зв'язку із захворюванням їх сина, і надавали моральну та матеріальну допомогу художнику. Підштовхнути на подібний крок Герасима Семеновича міг і Георгій Пекаторос, який приятелював із впливовим у медичних колах, у тому числі Берліна, Миколою Кефером.



Каталог Мюнхенського сецесіону 1906 р., на якому Г. Головков був представлений картиною «У парку». Збір. В.О. Абрамова. Одеса

Професійні успіхи митця ще більше дивували колег за межами Одеси, про що свідчить епізод, описаний С. Кишинівським. «Хто такий Головков? – запитували мене зі столиці. – Звідкіля він, у кого навчався? Коли я відповідав, що він з півдня, що пройшло вже більше чверті століття, як він виховувався у петербурзькій академії тоді, коли тут панував педантичний Шишкін, а Левітан ще не сказав свого потужного слова, то усі були здивовані, що у нас на півдні, далеко від центрів, з художника, «що гине на правді», з художника, що засушений академією і «передвижниками», міг постати художник імпресіоніст чистої води». Щоправда, сам Головков не вважав себе послідовним імпресіоністом, хоч і використовував певні досягнення цього живописного методу.

Знаковими для Головкова стали 1906-1907 роки. Як у Росії, так і у Франції чи Німеччині, його сприймають перспективним і таким, що своїм мистецтвом відображає пануючі на той час живописні тенденції. Перший зарубіжний успіх, як вже говорилося, сучасники пов'язували з участю Герасима Головкова у виставках Сецесіона у Берліні. 1906 року на запрошення С. Дягілева одеський художник бере участь у Виставці російського мистецтва у паризькому «Salon d'automne» у Гран Пале на Єлісейських полях. Відкриття з усією пишнотою відбулося 5 жовтня. Щоправда, Головков не входив до складу офіційної делегації, сформованої Дягілевим, як, зрештою, й інші ще мало відомі на той час митці, наприклад, Павло Кузнецов чи Олексій Явленський. Того ж року він виставляє своє полотно «У парку» на мюнхенському Сецесіоні.

Судячи з відгуків у російській пресі, організатори виставок були розчаровані реакцією західноєвропейської публіки, яка виявила мало інтересу саме до сучасного мистецтва Росії, віддавши перевагу ретроспективному. Твори, які не вдавалося реалізувати під час виставок, Герасим Головков за попередньою домовленістю передавав у місцеві салони для їх подальшої реалізації. Швидше за все, у художника

були довірені особи, які опікувалися його роботами.

Головкова помітили. Наступного року він стає членом Міжнародного товариства шанувальників мистецтв та літератури з осідком у Парижі. А в Києві «невтомний і енергійний» Олександр Філіппов, підхопивши естафету петербуржців, проводить виставку журналу «В мире искусств», на яку експонентом був запрошений Герасим Головков. У листопаді 1908 року в рамках цього проекту ці ж полотна Головков демонстрував на Сецесіоні у Відні, де його відзначила тамтешня критика. Це вже було європейське визнання. Виставки журналу «В мире искусств» відбулися також в Одесі, Харкові та Константинополі. У деяких містах вони супроводжувались читанням лекцій. Ініціатори виставок ставили за мету популяризувати новітні течії у мистецтві, сприяти їх взаємодії як у столиці чи за кордоном, так і у провінції. Крім Головкова, у них брали участь Й.Е. Браз, Є.І. Буковецький, Т.Я. Дворніков, П.О. Нілус, чії полотна були виставлені разом з картинами В.Е. Борисова-Мусатова, М.К. Реріха, Л.С. Бакста, Б.М. Кустодієва, К.Ф. Богаєвського та ін.

Як зазначалося вище, зовсім інакше склалися стосунки художника з «передвижниками». Остання участь живописця у виставках ТПХВ зафіксована 1907 року. Варто не забувати, що у цей час відбувається помітне розмежування у середовищі художників, які, з одного боку, гаряче критикують «безідейне» мистецтво, сліпе захоплення західними зразками, з іншого – відстоюють право митця на більш суб'єктивне авторське вираження та культивування умовності у мистецтві. Головков не брав участі у подібних дискусіях – безплідних, з точки зору, практика. На той час у нього визріли чіткі пріоритети.

У період найвищого самовираження Герасимом Семеновичем Головковим була створена серія робіт, у яких художник знайшов тематично-колеристичне вираження образу півдня. Найбільш показовими у цьому відношенні є вище названі полотна на тему порту, зображення гавані – улюбленого мотиву Фромута і Лейстикова. У них поєднуються статичний берег, баржі чи вітрильники, прозоре небо з мінливою водною гладдю, що дає характерну для сецесії криволінійну лінеарність. Цю тему митець почав розвивати на початку 1900-х років, а найвищим її вираженням стали декоративні по суті «Дубки» (бл. 1905) – полотно-панно. Ця робота, незважаючи на ознаки формальних запозичень у Е. Мунка, по суті вже знаменує новий, незалежний етап творчості художника. Вона є найоптимістичнішою і найбільш модерною з-поміж відомих нам творів Головкова.

Маємо справу зі зразком синтетичного живопису: у межах пленерної концепції досягається гранична інтенсивність кольору та певна умовність трактування, що породжує нову якість письма – декоративність. Великий розмір полотна (157 x 180,5) ускладнював його транспортування. Відомо, що в колекції одесита Я. Гофмана зберігалася картина під близькою назвою – «Барки», хоча не виключені й інші варіанти «Дубків».

Від учнівських, у академічному дусі, описових і доволі сухо трактованих ранніх пейзажів Головков еволюціонував до живописно-соковитих, споглядальних творів (поч. 1900-х рр.). У них особа художника розчиняється у сповненому гармонії природному середовищі, однак нагадує про себе сміливістю письма, індивідуальною технікою виконання – чисто *ренесансна традиція*. У наступний період відбір робиться суб'єктивніше, на угоду стилістичним принципам, що передбачає обережну трансформацію мотиву. Зростає роль хвилястої лінії, замкненої декоративної плями – гармонія досягається на співставленні інтенсивних, дисонуючих плям. Змінюється і техніка письма. У прагненні більшої насиченості художник пише більш корпусно, але гладко. Це надає поверхні полотна емалеподібності. Картина розглядається концептуально, як частина інтер'єру. Маємо справу з виявами *сецесії*.

Резюмуючи сказане, зазначимо, що період захоплення західноєвропейським, зокрема французьким і німецьким, мистецтвом дозволив живописцю досягнути нові

рубежі й поставив його в один ряд з відомими майстрами європейського мистецтва початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альбом-монографія: Головки Герасим Семенович, 1863-1909 : життєпис, репродукції творів, каталог, періодика, бібліографія / авт.-упоряд. В.А. Кудлач. – Одеса : Друкарський Дім ; Друк Південь, 2014.– 143 с. : іл.
2. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т., кн. 1-5 / Александр Бенуа. – М. : Наука, 1993. – Т. 2, кн. 4-5. - С. 147.
3. Грабарь И. Парижские выставки // Мир искусства. – 1901. – Т. 2. – С. 56.
4. Лазурский В.Ф. Художник Кириак Константинович Костанди : биограф. очерк / В.Ф. Лазурский // К.К. Костанди ; Художественное общество им. К.К. Костанди : кат. выст. / сост., авт. вступ. ст. : Л.Н. Гурова, Л.А. Еремина ; Одес. худож. музей. – Одесса : Астропринт, 2003. – С. 64.
5. Нилус П. Несколько слов о творчестве Г.С. Головки // Посмертная выставка произведений Г.С. Головки : каталог. – Одесса, 1911. – С. 10.

*Василь Щербак
(Київ, Україна)*

МИХАЙЛО ДЕНИСЕНКО: МИТЕЦЬ-ПОБОРНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ



Прагнучи прислужитися справі примноження національних мистецьких цінностей, розвою художньої культури, відродження духовності рідного народу, упродовж п'яти десятиліть самовіддано трудився в царині художньої кераміки видатний митець, шанувальник глибинно народної культури, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Премії імені Катерини Білокур, художник-патріот Михайло Іванович Денисенко.

Народився М. Денисенко 16 грудня 1917 року в с. Слюдянка Іркутської області. Родина ж походила із старовинного гончарного осередку – селища Олешня, що на Чернігівщині. Здобувши фахову освіту та озброївшись практичним досвідом, М. Денисенко 1949 року за рекомендацією Спілки художників України прибув до Василькова Київської області, щоб сформував, разом з колегами-фахівцями та гуртом виробників, цілком оригінальне й водночас національно виразне художнє обличчя місцевої кераміки, яка згодом здобуде всезагальне визнання як «васильківська майоліка».

Шлях до успіху загалом був нелегкий, многотрудний. І можливо лише завдяки неймовірній знятості та непохитній вірі в життєдайну силу народної традиції, зрештою, у творчу перемогу М. Денисенко домігся чого бажав. Та інакше, либонь, і не могло бути. Адже він успадкував оту творчу жагу і твердість духу від потомствених гончарів-чародіїв з давнього козацького денисенківського роду. За переказами, славетно гончарювали його прадід Максим і дід Мартин, винахідливим майстром був батько. Відмінно оволодів таїнами мистецтва кераміки й Михайло Іванович.

А відбувалося це за незвичайних умов та обставин. Мешкаючи навіть у такому, здавалося б, тихому закутку Полісся, як село Олешня, родина Денисенків, подібно до багатьох інших українських сімей, зазнала тяжких випробувань, повною мірою відчула руйнівну силу червоної революції і громадянської війни, моторошну згубність голодоморів, жорстокість Другої світової війни та інші негаразди. Родина недорахувалася двох братів Михайла та батька.

Михайлові ж пощастило. Він вижив. Попри всі біди ходив до школи. Набирався земної мудрості та вміння орудувати гончарними знаряддями. Поцінуючи народну художню творчість, селянські звичаї та обряди, чарівливу красу навколишньої природи, наповнював себе духовно й естетично. 1931 року став учнем Київського художнього технікуму. А в 1936–1941 рр. навчався у Харківському художньому інституті на факультеті скульптури, де одним з його учителів була Леонора Блох – вихованка видатного французького скульптора Огюста Родена. Подальші освітні плани нагло зламала війна.

За станом здоров'я Михайла Денисенка не прийняли до армії. Під час війни він, проти власної волі, опинився в Німеччині як оstarбайтер. Сповна випив свою гірку чашу. Після падіння фашистської твердині він з невольницьким другом-французом потрапляє до Парижа, де витав дух Родена. Перед М. Денисенком відчинялися двері Паризької академії мистецтв. Зваба нечувана! Але туга за домівкою, рідним краєм взяла гору. І він повертається в Україну, до святої Олешні, дорогої матері. Якийсь час працював на місцевому гончарному підприємстві. Потім – на Васильківському майоліковому заводі, обіймаючи посаду головного художника більше трьох десятиліть.

Саме з іменем М. Денисенка пов'язують перетворення колись рядового гончарного підприємства на широкознаний виробничий форпост України з виготовлення оригінальної, позначеної яскравою самобутністю, виразною національною своєрідністю української майоліки, яка полонила світ. Був навіть час, коли вважалося престижним, особливо в середовищі інтелігенції, мати в господі керамічні вироби з Василькова. Одним з показників високого авторитету заводу було також і те, що впродовж багатьох років на ньому проходили навчально-виробничу практику студенти відповідних мистецьких закладів Вірменії, Грузії, Молдавії, Прибалтики, Росії, розцінюючи це як особливу честь.

У чому ж оригінальність і притягальна сила Васильківської майоліки, витвореної невеликим гуртом митців-подвижників під проводом Михайла Денисенка?

Як видається, насамперед у тім, що її автори, взявши за основу традиційні народні форми гончарних виробів, винахідливо й тактовно модернізували їх відповідно до естетичних вимог сьогодення, сміливо розширили асортимент та принципи і прийоми декорування. Справді модерними в найкращому розумінні й водночас яскраво українськими, національно прикметними стали, зокрема, розмаїті набори посуду (для напоїв, салатів, вареників тощо); мальовничі тарелі, вази; скульптурно-декоративні твори (баранці, коники, леви тощо).

Відаючи багато часу адміністративно-організаційній роботі, головний художник Михайло Денисенко постійно працював творчо, є автором численних майолікових різножанрових композицій (художньо вишуканий посуд, суто декоративні речі, мала пластика). Причому кожен з його творів, виконаний характерними засобами мистецтва кераміки, вирізняється чіткістю архітектонічної побудови, вишуканою виразністю силуету, по-справжньому винахідливим, небуденним декором. Розглянемо, до прикладу, столовий набір «Вечірній» (1967). За основу форми предметів, що входять до нього, автор використав форми народного гончарства – глека, миски, кухля. Але зробивши їх дещо стрункішими, урбанізованішими, майстер досяг графічної чіткості силуетів, надав їм сучасного звучання. Доповнення ж кожного з предметів елегантно-лаконічним декором – ритмічно розміщеними на сірій матовій поверхні виробів чорними емалевими горизонтально прокладеними смужками та рядком квадратів з червоними цятками – надало комплектові особливого ефекту. Полиски чорної емалі на сірому тлі й червоні цятки-вогники на темних прямокутниках за асоціацією викликають в уяві тихий, умиротворений вечір з теплими принадними вогниками у вікнах.

Денисенкові твори позначені чаруючою, часто несподіваною образністю, мають гарні поетичні назви. Вслухаймося, лишень, як образно-мелодійно звучать бодай деякі з них, наприклад, наборів посуду до столу – «Полум'я» (1970), «Щедра нива» (1975),

«Багата кутя» (1987), «Хороші гості у мене» (1990); художньо витончених мисок – «Стерня» (1974), «Подих вітру» (1988), «Тепла земля» (1995); мальовничих декоративних тарелей – «Козак від'їжджає» (1978), «Співучий гай» (1981), «Радість буття» (1989).



Декоративний таріль. Запорожець 1970



Набір для узвару. Кутя 1980

Твори Михайла Денисенка

Своєю самовідданою творчою працею, залюбленістю у джерела національної культури головний художник особистим прикладом заохочував до активної пошукової творчості й своїх колег-підлеглих. А його шляхетність, доброзичливість, готовність підставити дружнє плече – такі людські риси керівника явились запорукою створення в колективі атмосфери взаємодовіри, толерантності, коли хочете, національної аури. Саме завдяки цьому й зродилося тут, навіть за умов тоталітарного режиму, те диво – *васильківська майоліка*.

1997 року Михайлові Івановичу виповнилося 80 літ та, незважаючи на поважний вік, він продовжував захоплено працювати. Щоправда, вже не на заводі, а у своїй творчій майстерні. На завершення мистецького шляху створив цікаві, сказати б, узагальнюючі керамічні композиції. Як пам'ять про батьківський край з'явився прекрасний його набір посуду під назвою «Олешнянський», форми окремих предметів якого нагадують гончарні вироби рідного села. Так само художньо досконалим вийшов комплект посуду «Васильківський». Його, позначеного рисами місцевої кераміки, митець присвятив півстоліттю проживання і натхненної праці у Василькові. Природна мудрість та багатющий досвід майстра втілено в його образно-філософському творі «Мистецтво кераміки вічне», що являє собою теракотовий круг-пласт у вигляді витків спіралі, яким, здається, немає кінця-краю.

Як добрий орач творчої ниви М. Денисенко, подбав про послідовників. Його справу успішно продовжує син Сергій Денисенко. Закінчивши Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва (тепер Львівська національна академія мистецтв) та набувши необхідного досвіду, він змінив батька на посаді головного художника Васильківського майолікового заводу. На підприємстві, як і повсюди нині в Україні, сила всіляких проблем. Але то вже тема окремої розмови.

Упродовж усього життя Михайло Денисенко був відданий творчо-громадській роботі. Зокрема, докладав немало зусиль щодо вирішення питань охорони пам'яток історії та культури, естетичного впорядкування міста. Він виконав і встановив у Василькові пам'ятники жертвам голодомору 1932–1933 рр. та відомій українській художниці-патріотці Аллі Горській.

Земляки й місцева влада любили і всіляко шанували свого художника. Його обирали депутатом міської ради, надали звання «Почесний громадянин міста Васильків». Голова Васильківської міськради В. Попович і його заступник В. Олійник активно сприяли присвоєнню М. Денисенкові почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України» та створенню належних умов для творчої роботи, цінували його думки з питань культурного будівництва та виховання молоді.

На жаль, 7 грудня 2000 року Михайло Іванович Денисенко назавжди відійшов у

далекі засвіти, лишивши по собі помітний слід будівника української національної культури.

*Гнна Карась
(Івано-Франківськ, Україна)*

МИСТЕЦЬКИЙ ДІАЛОГ: СВІТ ЯКОВА ГНІЗДОВСЬКОГО У МУЗИЦІ МАР'ЯНА КУЗАНА (НАВЗДОГІН 100-РІЧНОМУ ЮВІЛЕЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)

Стаття присвячена мистецькому діалогу двох відомих українських митців діаспори другої половини ХХ ст. – художника Якова Гніздовського (США) та композитора Мар'яна Кузана (Франція). Особлива увага привернена до графічної спадщини митця, зокрема дереворізів (дереворитів), його індивідуального стилю та почерку, які знайшли свій відбиток в інструментальних творах композитора.

***Ключові слова:** художник, композитор, графіка, музичні твори, Яків Гніздовський, Мар'ян Кузан.*

The article is dedicated to the art dialogue of two famous Ukrainian diaspora artists of the second half of the XX century – artist Jacques Hnizdovsky (USA) and composer Marian Kouzan (France). Special attention is paid to graphic heritage of the artist (in particular his woodcuts), his individual style and hand that influenced instrumental compositions of the composer.

***Key words:** artist, composer, graphics, musical compositions, Jacques Hnizdovsky, Marian Kouzan.*

Яків Гніздовський (1915-1985) – помітна постать в історії українського, американського і світового мистецтва. Однак творчість митця мало відома на рідній землі, оскільки більша частина його життя припала на США. Він досягнув значних у спіхив у малярстві й гравюрі, а його твори прикрашали кабінет президента США Джона Кеннеді в Білому домі. Не чужими для нього були скульптура, художня кераміка, портрет, пейзаж, натюрморт, ікона, екслібрис, книжкова ілюстрація, прикладна графіка. На грушевому та вишневому дереві митець створив багато оригінальних творів та збагатив скарбницю українського і світового мистецтва... Він – унікальний творець, рівень і світове визнання якого у графіці прирівнюють до величі Олександра Архипенка у скульптурі.

Мар'ян Кузан (1925-2005) з Франції належить до унікальних композиторів української діаспори. У своїй багатожанровій творчості він органічно поєднав традиції рідної української культури з французькою.

Обидвох митців поєднують спільність поглядів на мистецтво та духовна близькість. В Україні про їх творчість маловідомо. Про М. Кузана маємо невелику, однак ґрунтовну монографію Стефанії Павлишин [3], про Я. Гніздовського – його альбом, виданий у США [8], монографію Дмитра Степовика [6], статті Юрія Шевельова [7], Святослава Гординського [4] та Інтернет-джерела [1; 5].

Мета нашої розвідки – погляд на мистецький діалог двох відомих українських митців діаспори другої половини ХХ ст. – художника Якова Гніздовського (США) та композитора Мар'яна Кузана (Франція), привернення уваги до графічної спадщини митця, зокрема дереворізів (дереворитів), його індивідуального стилю та почерку, які знайшли свій відбиток в інструментальних творах композитора.

Талант до малювання у Якова Гніздовського проявився в ранньому дитинстві, розвивався в початковій школі, Чортківській гімназії, Українській малій духовній семінарії (м. Львів), Львівській промислово-мистецькій школі. Він був належно оцінений митрополитом Андреем Шептицьким, який добре знався на мистецтві, а тому

й надав Гніздовському стипендію для продовження художньої освіти у Варшаві, в тамтешній Академії мистецтв [5].

Початок Другої світової війни й окупація Польщі обірвали навчання і погнали юнака на південь Європи. Спочатку було короткотривале і безплідне перебування в Римі, а невдовзі Гніздовський переїздить на Балкани – у Загребську академію мистецтв. Там займається здебільшого живописом, хоча вже тоді чимало уваги присвячує дереворізу. У 1942 р. він із золотою медаллю закінчує науку і ще на два роки затримується в Загребі, заробляючи на життя ілюстраціями для хорватських видавництв. У 1944 р. Гніздовський переїжджає до Мюнхена, поблизу якого опиняється у таборах для переміщених осіб. У таборових умовах з пристрасною і молодечим запалом він приєднується до мистецького і літературного життя українців: ілюструє видання письменницького об'єднання «Мистецький український рух», стає відповідальним художнім редактором місячника «АРКА», працює над афішами, підручниками, рекламною продукцією. Юрій Шевельов (Юрій Шерех) відзначав, що своїм змістом і оформленням «Арка» була найкращим українським журналом у повоєнних роках і своєю доброю славою в певній мірі завдячувала художньому редактору [7, с. 190].

Емігрувавши до США, Я. Гніздовський працював оформлювачем малюнків для англомовного видавництва, поступово ввійшов у мистецький світ. У 1950 році до молодого митця прийшов перший успіх – Міннеапольський інститут мистецтва на одній з виставок відзначив другою премією його дереворіз «Куш». Окрилений цим визнанням, Я. Гніздовський вирішує стати вільним художником і переїжджає до Нью-Йорка. Однак очікуванням не судилося справдитися одразу – у цьому величезному місті на митця чекали лише творча криза та депресія. Космополітичний Нью-Йорк, новітня «мистецька біржа» світу, не зустрів свого нового мешканця з розпростертими обіймами. Амбітні власники галерей байдуже дивилися на вирізки прихильних до Гніздовського рецензій у провінційних газетах. На той час Гніздовський ще не знав, що слава, здобута в одному місті, нічого не варта в іншому. Тільки нью-йоркська слава мала поширення на увесь Американський континент і зараховувала того чи іншого митця до когорти великих, а до неї було ще ой як далеко.

В американському мистецтві середини 50-х років панувала тенденція гонити за оригінальністю і подекуди навіть сенсаційністю, а завданням мистецького твору було дивувати, приголомшувати чи лякати аудиторію. На фоні таких настроїв Я. Гніздовський вирішив не шукати оригінальних сюжетів, а зосередитися над звичайними речами зі свого оточення. При цьому він говорив: «Уже сам факт відсутності оригінальності є, можливо, найбільш оригінальний вклад у сучасне мистецтво» [5].

З кінця 1950-х років, відколи митець утверджувався на американському ґрунті, розбудовувалася його основна поетико-філософська лінія у станковій графіці. Характер пошуків Я. Гніздовського в подальші роки полягав у загальному контексті мистецтва постмодернізму на ранніх стадіях. Митець зосередився на зображенні птахів і тварин, квітів і рослин, а особливо дерев, які називав «майже ідеальними моделями». Він умів показати геніальність у простому, на перший погляд, мотиві. Усі твори мають відбиток унікального таланту нашого митця. Визначальне у його дереворитах – поєднання реалізму з абстрактно-витонченою стилізацією, що простежується у творах «Ялини» (1958), «Кукурудза», «Вівця» (1961). У 60-х роках митець створює дереворити «Баран», (1961), «Капуста» (1964), «Безлисте дерево» (1965), «Отара овець» (1966). Його роботи 70-х років вражають віртуозністю виконання і є новим словом щодо самої структури художнього образу: «Вівця» (1972), «Пелікан» (1973), «Баран» (1979). Творений образ має ніби всі характерні риси реального предмета чи істоти, а разом з тим, представляє абстраговану, завершену в собі декоративно-композиційну цілісність.

Він не бажав приєднуватися до будь-якої школи чи напрямку, йшов власним

шляхом, десь в глибині підсвідомості відчуваючи, що треба виходити за межі понять і навиків мистецької освіти, аби не бути таким, як усі. Як зазначав згодом художник і приятель Петро Андрусів: «Гніздовський не пішов на компроміс ані сам із собою, ані з своїм оточенням, легковажаючи погонею за дешевою популярністю і легко здобутим розголосом. Цю безкомпромісовість видно у всіх елементах його творчості, видно у виборі тематики, як також у старанні й селективності художніх засобів. Гніздовський дивиться на світ предметів в особливий спосіб, і у виборі їх різьоче несконфлексований» [5].

Два роки творчих пошуків не минули даремно – допомогли виробити не лише власний неповторний стиль, але й загартувати дух. Коли митець у 1956 році приїхав у Париж, він мав чим здивувати вишукану паризьку публіку. Роки проб і пошуків не просто принесли йому авторитет, а й допомогли здобути широке міжнародне визнання. Саме в Парижі він чи не вперше сповна скупався в морі слави – хоч митець не покидав праці, зате його виставки викликали зацікавлення, самого митця відвідували кореспонденти престижних мистецьких видань, його запрошували на зустрічі, а кожен крок українського графіка на французькій землі знаходив відображення у пресі. Усе це було стимулом для нього і спонукало митця до подальшої праці.

Париж став для Гніздовського одночасно і викликом довести свої здібності, і полегшенням від довготривалих змагань за своє місце під мистецьким сонцем. Він активно відгукнувся на різноманіття культурних установ, на ефектність краєвидів і архітектуру столиці Франції. Цей порив допоміг йому створити деякі із найкращих робіт у творчій спадщині.

У столиці Франції митець познайомився зі Стефанією Кузан – донькою вихідців з України, які емігрували на Захід після Першої світової війни, дизайнеркою і сестрою відомого композитора Мар'яна Кузана. У 1957 р. вони побралися [1, с. 3].

Повернувшись з Парижу, Я. Гніздовський в 1958 р. улаштував свою виставку в галерії Еглестон у Нью-Йорку, де він виставлявся з 1954 р. Художник і мистецтвознавець Святослав Гординський відзначав, що за цей час малярство Я. Гніздовського зазнало значних змін: з'явилися нові мотиви, змінилася колористична гама, типовими рисами стає психологізм та експериментування, а «Гніздовський-графік має куди краще і сильніше спрецизоване мистецьке обличчя, ніж Гніздовський-маляр» [4, с. 344-345]. Через двадцять років, характеризуючи виставку митця в чикагському Українському інституті модерного мистецтва (1979), С. Гординський писав про генезу дереворитної графіки Я. Гніздовського, «яка вийшла з точності і технічної прецизності Дюрера» і «при всій модернізації й упрощенні далі залишалася зв'язана з реальністю» [4, с. 727].

Яків Гніздовський – один із небагатьох українських митців у США, хто в повоєнний період зумів здобути міжнародне визнання і хто вмів творити по обидва боки суспільства – і серед українців, і в чужомовному середовищі. Він автор багатьох персональних і збірних виставок у США та за кордоном. Його твори прикрашають найкращі музеї США: Національний музей американського мистецтва, Музей образотворчого мистецтва, Бібліотека Конгресу США, приватні колекції Рокфеллера, Вудворта. Президент США Джон Кеннеді, облаштовуючи свій робочий кабінет, прикрасив його картинами Гніздовського «Зимовий пейзаж» і «Соняшник». У листопаді 1975-го персональну виставку Гніздовського в Токіо відвідує син японського імператора Хірохіто. Усі роботи викупує найбільша тамтешня галерея «Йосейдо». Разом із виставкою сучасної американської графіки роботи українця їдуть до країн Латинської Америки, Японії та Індії. Він виявився щасливим на критику, про нього та його творчість писало чимало авторів, і не лише земляків, а й чужоземців. Згадки про його творчість з'явилися навіть у китайській пресі.

І попри всі ці заслуги, за словами сучасників Гніздовського, художник був людиною, яка, попри величезний таланти і випробування славою, ні про кого ніколи не

сказала жодного поганого слова і нікому не заздрила. Навіть щодо себе митець залишався напрочуд скромним.

У його роботах обмаль людських постатей – переважають тварини й природа, які автор вважав вартими для увіковічення. Саме дерево стало однією з його постійних тем. При цьому він дуже тонко прислухався до світу. За його переконаннями: бачення митця – це звук, що перетворюється в образ, де форма – це відображення музики та мови. Художник хотів, щоб світ його образів глядачі не тільки побачили, а й почули та відчули.

Його творчість охоплює всі можливі ділянки. Крім малярства і дереворізу він працював над оформленням та ілюстраціями книжок, екслібрисом, рисунком, скульптурою, керамікою, ліноритом; проектував український друкарський шрифт, тканини, надгробні пам'ятники, афіші до власних виставок, різдвяні і великодні листівки, запрошення на імпрези, відзнаки, марки, декоративні прикраси. Він ніколи не зосереджувався на якомусь одному жанрі. З запалом дослідника випробовував усі можливості в межах різного матеріалу та техніки, був надзвичайно працюючим і продуктивним.

Я. Гніздовський створив 377 гравюр. Близько 80 % з них виконані рідкісною технікою різьблення на поздовжньому зрізі дерева. Окрім Національного музею американського мистецтва у Вашингтоні, його праці зберігають у Музеї модерного мистецтва Іспанії в Більбао, Інституті Баталера в місті Янгстаун, штат Огайо, «Еддісон-Галереї» в Андовері, штат Массачусетс, Вінніпезькій картинній галереї, університетах Сіетла, Делавара, приватних колекціях.

У 1986 році побачила світ книга створених ним екслібрисів, в 1987 році в Новому Орлеані було здійснене посмертне видання всіх робіт митця, а в Нью-Йорку вийшла монографія-каталог всіх його графічних робіт. «Дереворити Якова Гніздовського є одним з найбагатших і найоригінальніших звершень в американському графічному мистецтві за останні 30 років», – пише в передмові до видання його творів 1976-го Пітер Вік, куратор відділу графіки бібліотеки Гарвардського університету [1].

Дослідники відзначають неймовірно велику вагу музики у житті і творчості художника. У нарисі своєї біографії він розглядає музику, як свій найважливіший творчий імпульс: «... іще в середній школі я зауважив, що звук перетворюється в образ, і я почав стежити за цим. Я любив приглядатися до дивних форм: вони з'являлися перед очима, ніби відблиск від музики і від людської мови. Аж по багатьох роках я довідався про мистців, які малювали музику...» [2, с. 26]. Далі Я. Гніздовський точно окреслює власне відношення до музики, відмінне від інших малярів, які «віддавали радше душевні переживання, які збуджувала музика. <...> Я ж основував своє бачення звуків виключно на зоровому принципі <...> Мені сама думка рисувати звуки не давала спокою. Ледве чи я тоді міркував про щось інше. І хоч, крім маленьких шкіців, не вдалося мені нічого з того реалізувати, може з усіх моїх ідей – ця найдовше мене переслідувала. Вона і спрямувала на ту дорогу, якою я тепер іду – може дужче, ніж яке інше моє бажання» [2, с. 26-27].

Один з американських критиків сказав, що творчість Я. Гніздовського співає. Він мав тут на увазі конкретно «Соняшник». І як відмічає С. Павлишин, «найпростіше є знайти асоціацію барв у малярстві і музиці, про що найяскравіше свідчить імпресіонізм. Але Гніздовський, за власним переконанням, найбільш адекватно виразив себе у графіці і дереворізі. До речі, композиторський почерк Кузана близький саме цим видам його творчості» [3, с. 107].

Музика мала велике значення у формуванні творчої особистості Я. Гніздовського. Йому йшлося про синтез при рисуванні звуків і за їх допомогою створенні абстрактного образу: «...коли я вступив до Академії мистецтв, не мав на думці того, що мої колеги. Моїм бажанням не було вчитися рисунку і малюнку, щоб пізніше малювати картини <...> Я знав: мушу набути досвід і вправність, виробити собі

смак, щоб потім уміти рисувати звуки. Рисуючи модель, я властиво тільки підготовлявся відтворювати звуки, в кінцевій стадії маючи на увазі абстрактний образ» [2, с. 28].

Художник звертав окрему увагу на ритм у музиці: «Я думав також, що синестетизм можна б застосовувати і в балеті і цією метою старатися відшукати первісні рухи, якими людина реагувала на звуки, бо я переконаний, що з цього коріння виріс танок» [2, с. 28].

Багато з цих думок знайшли своє відбиття у творчості Мар'яна Кузана. Я. Гніздовського і М. Кузана єднали не тільки родинні зв'язки, а й потреба духовного спілкування, роздуми над естетичними проблемами. Як справедливо відзначає С. Павлишин, «на молодшого мистця (тобто М. Кузана – Г. К.) не могли не впливати його небуденна особистість і непохитне переконання у власних філософсько-естетичних поглядах. У творчості Мар'яна Кузана відчутне відбиття багатьох з цих думок» [3, с. 13]. Якщо йдеться про спільність світогляду, то композитор напевне підписався би під твердженням Гніздовського: «Сьогодні Ель Грекова містика не виглядає божевільям, а висловом найчистішої віри і сміливим голосом перестороги...» [8, с. 50].

Характеристика стилю та істотних рис почерку Я. Гніздовського, яку дає Юрій Шевельов, в основних моментах може бути співвіднесена до М. Кузана: «...його стиль – лаконічний, стриманий, чужий орнаменталізації й надмірові, спартанський. Не було нічого зайвого, примітивного, розрахованого та дешевого ефекту <...> Ощадність, мінімалізм – тільки конче – неминуче, нічого надмірного, несуттєвого <...> Дух строгості, стриманості, зосередженості, відмова від рекламності <...> Його метою було суттєве відображення дійсності. Його цікавив світ і його краса, у суворому доборі – сенс баченого» [7, с. 191, 193, 194]. Більшість тих стильових особливостей, як вважає С. Павлишин, може бути перенесена на музичну структуру творів М. Кузана.

Музична спадщина М. Кузана – багатожанрова і багатогранна. Провідне місце належить інструментальній творчості, яка представлена камерними циклами для різноманітних інструментів. До камерно-інструментальних творів М. Кузана належить значна кількість написаного для різноманітних ансамблів солістів. С. Павлишин підкреслює: «Смілива незвичність поєднань різноманітних тембрів нагадує великого американського новатора початку сторіччя Чарлза Айвза з його всякими камерними сюїтами; але Кузан, очевидно, є якнайбільш сучасний» [3, с. 85]. Композитор використовує у складі інструментів хвилі Мартено, магнітну стрічку, проте, справа не у тембровій винахідливості, а її доцільності для втілення задуму.

Композитор тричі звертався до творчості Я. Гніздовського. Насамперед, він присвятив йому свій фортепіанний твір під характерною назвою «**Конструктор**» («Constructor»). На обгортці п'єси відтворена людина, оплетена кулею з густої сітки. Цей твір, як відзначає С. Павлишин, був написаний під кінець 1950-х років, під час перебування митця в Парижі, але виконаний лише в 1975 р. в Торонто, в 1976 – в Парижі, в 1992 – у Львові. Композитор застосовує в ньому додекафонну техніку, виходячи з традицій А. Шенберга. «Твір Кузана спирається на 12-звучній серії, яка є основою його структури і єдності. <...> «Конструктор» є твором концертним, віртуозним <...> він є масштабний, творить цикл з восьми епізодів <...> Фрагменти лінійного голосоведіння можуть асоціюватися з графікою, але ударність рівних ритмів на різких співзвуччях викликає швидше паралель з рухом різця в дереві, – якщо робити будь-які порівняння з Гніздовським» [3, с. 122].

Другим був «**Дереворіз вівця**» («Sheep in Wood», 1970), написаний як музика до короткометражного фільму О. Новицького про Я. Гніздовського на фестивалі американських фільмів у Нью-Йорку (1971). Створення цього фільму було виразом визнання митця. М. Кузан добре розумів творчий почерк художника, який був співзвучним його власній тодішній манері – точній і лаконічній [3, с. 89].

Композитор використовує у цьому творі камерний склад інструментів: флейта,

скрипка, альт і невелика група ударних – малий барабан, том-том, темпл-блок, тарілки, трикутник, терка.

Дуже стисла партитура (час звучання – 11 хвилин) і швидкий темп створюють враження миготіння, немов би відтворюють процес праці над дереворитом. Інструменти також мають функцію звуконаслідування, яким втілюється «дерев'яність». Найважливішим є образ митця – людський, емоційний, який є немовби втіленням мистецької сутності Я. Гніздовського. Він передається виразною, емоційною мелодією у солюючого інструменту (флейта – дерев'яний музичний інструмент!) [3, с. 89, 90].

Центральним музичним твором М. Кузана про художника є октет «**Дивний світ Якова Гніздовського**» («Strange World of Jacques Hnizdowsky», 1979) для флейти, клавесина, сопрано, фортепіано та струнного квартету. На його обгортці – зображення деревориту «Дуб самогубців» (символ-квінтесенція). Твір складається із семи частин, поєднаних тематично. Для музичної адекватності музичного образу М. Кузан не йде шляхом відбиття якихось окремих образів митця, а, як підкреслює С. Павлишин, він «поставив перед собою глибшу мету – відтворення внутрішнього змісту дереворізу, але рівночасно втілити цю ідею в раціональному плані передачі головної думки, без суб'єктивізму, а навпаки, об'єктивно, якби відабстраговано. Це є тим першим важливим моментом, що зближує його твір до концепції художника» [3, с. 108]. Для цього композитор економно вибирає мінімальні, але відповідні виконавські засоби: ансамбль інструментів, який трактується індивідуалізовано, і голос, що сприймається, як один з них. Це квартет струнних з великою роллю віолончелі і дерев'яних духових, в яких підкреслюються низькі регістри. В структурі твору і його драматургії провідне місце відведено флейті поперемінно з сопрано, а також фортепіано. Голос трактується композитором інструментально. Тому його мелодія-соло на початку твору сприймається «як початок рисунку, чи руху різця. В музиці вона є якби заклик природи, самотнім, відокремленим» [3, с. 109]. Закличний мотив соло в кодї знову нагадує голос природи і створює обрамлення твору. Таким чином у творі М. Кузана виникла цікава протилежна паралель – втілення музикою сутності дереворізу Я. Гніздовського. Таким чином, композитор вийшов назустріч прагненням художника [3, с. 112].

Підсумовуючи, варті зазначити, що обидвох митців – художника Я. Гніздовського і композитора Мар'яна Кузана єднала духовна близькість (духовність та емоційність є визначальними вартостями мистецької творчості обох митців), єдність естетичних поглядів на мистецтво. У творчості їхня манера (дещо суха, стримана, раціональна – продумана, чітко окреслена, економна), ідеї конструктивізму, експерименту, які вимагають у втіленні граничної ощадності і лаконізму, теж були схожими. Роздуми про творчий діалог представників двох різних мистецьких сфер у річищі постмодернізму спонукають до презентації їхнього мистецького доробку саме в такому синкретичному вигляді та подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гавришко М. Дві гравюри Якова Гніздовського висіли в кабінеті президента Джона Кеннеді / Марта Гавришко [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://gazeta.ua/articles/history-journal/_dvi-gravyuri-akova-gnizdovskogo-visili-v-kabineti-prezidenta-dzhona-kennedi/606477
2. Гніздовський Я. Пробуджена царівна / Я. Гніздовський // Яків Гніздовський. Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті / Яків Гніздовський. – Нью-Йорк: «Пролог», 1967. – С. 7-46.
3. Павлишин С. Композитор Мар'ян Кузан / Стефанія Павлишин. – Львів: Навч.-виробничі майстерні Львівського поліграфічного технікуму, 1993. – 135 с.: порт., 8 окр. л. фотогр.
4. Святослав Гординський про мистецтво / упоряд. Х. Береговська. – Львів : Апріорі, 2015. – 1024 с. : іл.
5. Скалюк Н. Яків Гніздовський (1915-1985) : творець гобелену, що зближав народи / Назар Скалюк [Електронний ресурс]. Режим доступу

: <http://h.ua/story/238963/>

6. Степовик Д.В. Яків Гніздовський. Життя і творчість [Текст] / Д. В. Степовик ; Дослідна фундація ім. О. Ольжича в США. – К. : Видавництво ім. Олени Теліги, 2003. – 222 с.: іл.
7. Шерех Ю. Зустрічі з Гніздовським / Юрій Шевельов (Юрій Шерех) // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / упоряд і прим. Р.М. Корогодського / Юрій Шерех. – К.: Час, 1998. – С. 185-196.
8. Яків Гніздовський. Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті / Яків Гніздовський. – Нью-Йорк: «Пролог», 1967. – 180 с.

УДК 745 : 391.984 : 7.075 : 7.067.2

Віолетта Дутчак
(Івано-Франківськ, Україна)

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ЯК ОБ'ЄКТ ЕТНОДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЇ БАНДУРИ)

У статті розглянуто українську бандуру в контексті традицій етнодизайну. Проаналізовано етапи еволюції та реконструювання бандури, визначено стабільні елементи її форми та елементів будови. Охарактеризовано пошуки сучасних майстрів у декорванні інструмента.

Ключові слова: музичний інструмент, бандура, етнодизайн, українські традиції, елементи конструкції, декорування.

This article deals with the ukrainian bandura in the context of ethnodesign traditions. The steps of evolution and bandura reconstruction are analyzed and stable elements of its form and structure elements are defined. The search of modern masters in instrument decoration are characterized.

Keywords: musical instrument, bandura, ethnodesign, ukrainian traditions, construction elements, decoration

Музичний інструмент завжди був реальним показником епохи і середовища. Його характеристики – тембр, форма і стрій, техніка і жанри виконавства, специфіка і сфера музикування – відображали час, звичаї, культуру, естетику певного етносу, суспільний і технічний рівень прогресу. Домінуючими поняттями походження музичного інструмента є його етнічна приналежність і функції побутування. М. Імханицький зауважує, що «народний музичний інструмент – це поширене протягом кількох поколінь звукове знаряддя, що заходить поза голосовими зв'язками виконавця і спрямоване для виразу ним музики, що традиційно звучить в певному національному середовищі» [3, с. 19]. До народних музичних інструментів у вузькому значенні цього слова належать ті, на яких виконують тільки народну музику, а в широкому розумінні – такі, на яких, крім народної, виконують і професійну музику [12, с.12]. Визначальними критеріями народності інструмента є традиційність, масовість його побутування в певному етнічному середовищі, соціальній групі (соціумі) для висловлення національного музичного звукоідеалу.

Народний музичний інструментарій у його регіональному, типологічному, тембральному, ужитковому розмаїтті – яскрава сторінка мистецьких здобутків України. Впродовж всієї історії формування і розвитку української нації, музичні інструменти відігравали роль показників автохтонності і унікальності музичного стилю. Не зважаючи на загальні тенденції і спільні напрями розвитку музичного інструменталізму в Європі та Азії, українська нація зуміла створити і розвинути свої специфічні зразки інструментів, що вирізнялися формою і конструкцією, сферами побутового й обрядового використання, строем (відповідного музичній мові). С. Людкевич підкреслював, що «всяка штука, відтак і музика, мусіла бути зі своїх починів і весь час

творчого розвитку національна, т. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, яка витворилась серед певних географічно-історичних чи інших яких умов» [6, с. 35].

Слід зауважити, що якщо процеси виробництва академічних інструментів впродовж XIX століття значно розширюються як результат розвитку музичного виконавства та фабричного виготовлення, то для народних інструментів (у т.ч. й українських) еволюційні процеси й технічне вдосконалення, а також їх наукове вивчення відбувалися дещо пізніше. Дослідники-етноорганологи лише з кінця XIX і впродовж XX століть звернули свою увагу на українську кобзу-бандуру. Музикознавці, фольклористи, етнографи, майстри бандур досліджували форму, стрій, специфіку звуковидобування, регіональні відмінності, функційне призначення бандури в побуті та обрядах, здійснили аналіз зразків усної народної творчості, історичних писемних і матеріальних пам'яток, (П. Куліш, П. Житецький, О. Фамінцин, М. Лисенко, Л. Жемчужников, О. Сластіон, О. Русов, П. Мартинович, С. Людкевич, Г. Хоткевич, Ф. Колесса, К. Квітка, В. Ємець); запропонували лінгвістичні концепції етимології назв інструментів (М. Лисенко, Г. Хоткевич); досліджували впливи на бандуру загальних тенденцій розвитку спорідненого струнного інструментарію (К. Вертков, Л. Черкаський, Р. Левицький, А. Горняткевич, М. Хай, В. Кушпет, І. Зінків); визначали позитивні й негативні результати певних конструктивних удосконалень бандури на різних історичних етапах (З. Штокалко, С. Ластович-Чулівський, В. Мішалов, К. Черемський та ін.). Проте загальний дизайн і декоративні атрибути бандури, що були складовими конструкції інструмента, залишалися поза детальною увагою дослідників.

Актуалізація специфіки конструювання й декорування бандури як музичного інструмента групи щипкових хордофонів у контексті сучасних проблем етнодизайну становить **мету статті**. Відповідно до мети, в статті виокремлюються завдання: визначення етапів конструктивного удосконалення інструмента і його декорування майстрами; визначення безпосередніх і непрямих (дотичних) ознак, що сприяють самобутності українського інструмента в світовому музично-інструментознавчому контексті.

Інструментознавчі критерії сформувалися досить давно, ще у стародавньому світі, а розвинулися в епоху середньовіччя і Ренесансу. Для хордофонів (струнних інструментів) головними з них стали тембр, принципи звуковидобування, звукоряд (стрій і настройка), характер звучання струн (їх довжина, товщина, ступінь натягу) і часова протяжність видобутого звуку. Оскільки струнні інструменти першочергово створювалися для естетичного задоволення потреб слухачів, то принципи їх звучання були безпосередньо пов'язані з суто матеріальними і технологічними завданнями, які відповідно узгоджувалися з вимогами до зовнішнього вигляду інструментів. Декорування струнних інструментів йшло паралельно до їх удосконалення і пошуків нових конструкцій. Прикраси музичних інструментів також відображали стиль і епоху, ставали емблемами майстрів чи майстрових династій.

Важливими факторами дослідження музичного інструментарію є вияв співвідношення його етнічної і соціальної складових. На різних етапах функціонування інструмента ці складові проявляються як в репертуарі, так і в його поширенні серед певних верств населення. Ще до однієї класифікації можна віднести музичний інструмент – як предмет музичного мистецтва і зразок духовної культури (для забезпечення естетичних потреб), та як предмет декоративно-ужиткового мистецтва і приклад матеріальної культури, що відображала рівень конструкторської думки, технологій виготовлення інструментарію і його декорування відповідно до художнього стилю часу.

Г. Орлов, опираючись на дослідження Курта Закса, підкреслює, що музичні інструменти у системі їх властивостей характеризуються їх значенням, а не привабливістю або красою, що є похідними. Значення має звучання – м'яке або сильне,

приглушене або пронизливе; зовнішні форми – округлі або загострені; забарвлення матеріалу – смертельно біле чи криваво червоне; характер пов'язаних з ними рухів – ударів, щипків, ніжних доторків. «Все це вводить ранні інструменти в витончений лабіринт домузичних магічних конотацій, надзвичайно далеких від естетичної насолоди. І як джерела звуку, і як предмети, інструменти представляють містичні реальності сонця і місяця, всетворні чоловічий чи жіночий первні, родючість, дощ і вітер; вони є найсильнішими з усіх засобів впливу на надприродне, якими володіє в своєму розпорядженні людина, що здійснює життєво важливі ритуали заради збереження свого здоров'я та існування. Ці вірування пов'язують музику не тільки з релігією і релігійними ритуалами, але і з космологією, тобто з різними аспектами всесвіту – чи то країни світу, пори року, кольори, речовини чи явища природи» [10, с. 177].

1930 р. вийшла друком узагальнююча праця Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» [11]. В ній всебічно висвітлена історія українського народного інструментарію, розподіленого на три групи: «струнові, духові, ударні», кожна з яких має свої підгрупи. Так, серед струнних інструментів розрізняються смичкові, щипкові (арфовидні), ударні. Струнно-щипкові інструменти також поділяються ним на інструменти з грифом та без грифу. Кобзу, торбан, бандуру Хоткевич класифікує як інструменти лютневого типу з грифом – тобто такі, де струна притискається до грифа.

Німецькі органологи Е. Горнбостель і К. Закс запропонували багаторозрядну систему індексації музичних інструментів як універсальну міжнародну мову інструментознавства [15]. В основу класифікації Горнбостеля-Закса було покладено такі основні критерії для характеристики музичного інструмента як джерело звуку, спосіб звукоутворення і конструкція. Вони, в свою чергу, поділяються на специфічну низку ознак: форма (симетричні і асиметричні форми на зразок цитри та лютні); конструкція (однобічні і двобічні); стрій (нетемперований чи ладово-інтонаційно визначений); спосіб гри (звукоутворення та виконавські прийоми гри); репертуар (специфіка мелодики на основі будови і способу гри на інструменті), система ознак і чинників органологічного (тембр, акустика) та органологофонічного (техніка звукоутворення, штрихи) типів.

Серед струнних народних хордофонів, джерелом звуку яких є струна, що коливається, виділяється підгрупа щипкових, до яких належать гуслі, кобза, бандура, торбан. За системою Горнбостеля – Закса, вони – складені хордофони, що знаходяться на перетині ознак лютні (наявність грифу), арфи (струни в межах рамки), цитри (площина струн паралельна струноносію).

У розвитку бандури також відображалися традиційні етапи вдосконалення європейського струнного інструментарію, що ґрунтувалися на пошуках підсилення звука (за рахунок величини корпусу і довжини струн), використанні пустотілих резонаторів, розширення звукоряду (відповідно до способу звуковидобування), а також принципів декорування.

Як стверджує З. Штокалко, «... українська кобза-бандура залишалась органічно зв'язана зі специфікою традиційної музики та її форми, особливо пізніше, в час т. зв. козацького бароко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу» [13, с. 7]. Саме в цей період формуються основні кобзарські строї, діапазон яких і зумовив специфічну форму інструмента.

Динаміка конструктивних удосконалень бандурного інструментарію до початку ХХ ст. засвідчує їх поступовий, еволюційний шлях, акумулювання як досягнень європейського інструменталізму, так і потреби інструментального відтворення специфіки українського національного мелосу. В процесі такої еволюції відбувається заміна горизонтального положення інструмента на вертикальне, симетричного положення грифа відносно корпусу на асиметричне внаслідок збільшення кількості

струн на деці (приструнків), зміна строю, активізація рук у грі на приструнках, поступове вилучення із ужитку ладкової гри (притискання струн до грифа) і розширення технічного спектру використовуваних прийомів (під впливом технічних засад гри на інших, проте споріднених інструментах – гусях, гітарі, лютні тощо). До початку ХХ ст. бандурне мистецтво підійшло також із фіксацією усталених регіональних традицій (чернігівською, полтавською, харківською), що різнилися формою і строєм інструментів, манерою їх тримання, способами гри, репертуарними особливостями.

Узагальнення особливостей форми і строю поширених на початок ХХ ст. інструментів дозволяє визначити перевагу грушевидної асиметричної форми бандури над круглою симетричною, зумовленої збільшенням кількості приструнків; загальний діатонічний стрій, домінуюче кварто-квінтове співвідношення основних грифових струн (басів) та гамоподібний стрій приструнків, що в основі мали переважно мінор (натуральний або дорійський) з неповторюваними півтоновими комбінаціями.

Забезпечення інструментарієм для розвитку бандурного мистецтва завжди було необхідною умовою. Зважаючи на популярність інструмента, багато майстрів пропонували свої варіанти конструкцій, враховуючи як українські традиції, так і здобутки європейських колег. Вже на початку ХХ ст. починаються активні удосконалення бандури, що слугували поштовхом і для розширення репертуару, і для організації навчання, а відповідно, і для зміни виконавських стилів.

Одним з пропагандистів нового інструментарію бандуристів стає Гнат Хоткевич. Його досконалі знання традиційного кобзарства, зокрема інструментів, репертуару, способів гри, дозволили синтезувати їх з талантом і набутим інженерно-конструкторським та музикознавчим досвідом. Потреба нового інструментарію зумовлювалася і власними здобуткам Хоткевича як композитора і бандуриста-віртуоза. Саме Хоткевич вперше не лише поставив проблему уніфікації інструментарію, але і унаочнив її на XII Археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.), вперше організувавши ансамбль бандуристів, які представляли різні школи гри. Стала очевидною необхідність створення інструмента єдиного типу – форми і строю, способу тримання і гри.

Ще Станіслав Людкевич 1907 р. відмітив зміни, що сталися з інструментом в руках Г. Хоткевича як професійного виконавця: «Вже тепер бандура в руках п. Хоткевича є незрівнянна до акомпанементу народних пісень; коли б ще трохи розширити її обмежений діатонічний звукоряд і зробити придатною до кількох модуляцій без перестроювання..., вона була б зовсім культурним інструментом. А все ж таки ми повинні над цією справою серйозно подумати, хоч би тому, що бандура..., все – таки від XVI століття становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом» [6, с. 182–183].

С. Людкевич виявляв прихильність до хроматизації бандури, в чому він вбачав не лише її можливе, але й необхідне майбутнє: «... бандура, які б не були її первопочини й походження, усе ж таки від XVI віку становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо. Як така бандура повинна стати близькою й милою всякому українцеві» [6, с. 184].

На відміну від М. Лисенка, який підтримав ідею О. Фамінцина про запозичення бандури, С. Людкевич, а пізніше і Г. Хоткевич відстоювали думку про автохтоність бандури, її унікальність як струнного щипкового інструмента українців, що сформувався на їх землях [11].

Особливість бандури зумовлюється синтезованим характером її конструкції і звуковидобування, що об'єднує риси лютне-, арфо- і цитроподібних інструментів. Їх

відмінності, першочергово, у зовнішніх показниках форми. Визначення індивідуальності бандури, як струнного щипкового інструмента, що синтезує ознаки арфо-, цитро-, лютнеподібних інструментів, зумовило і подальші творчі пошуки як майстрів у вдосконаленні конструкції, загального вигляду і дизайну інструмента, матеріалів для корпусу, струн, декорування, так і виконавців у технічних новаціях і жанрах репертуару.

На початок ХХ ст. інструмент бандура мав не лише унікальні характеристики за формою і звучанням. Він також мав оригінальні етнічні показники зовнішнього декорування. Сьогодні в музейних колекціях України й Європи зберігаються інструменти, що відображають творчу думку майстрів того часу. Так, зокрема, для інструментів переважно використовувалися легкі породи дерева. Корпус виготовлявся з двох частин (нижньої і верхньої), іноді гриф був цільним з корпусом, іноді кріпився окремо. Спершу використовувалися видовбані корпуси з цільного шматка дерева, пізніше клеєні з частин. З переходом від жильних струн до металевих виникла потреба в укріпленні верхньої деки, яка б утримувала збільшений натяг струн. Для цього використовувалися металеві каркаси внизу деки, де й кріпилися струни. Форма інструмента не була стабільною.

Упродовж ХХ ст. бандура неодноразово удосконалювалася майстрами України й діаспори. Їх пошуки узагальнені в окремих періодах розвитку інструмента.

I етап – 10–20-ті рр. ХХ ст. – закріплення переваг грушеподібної асиметричної форми бандури для збільшення кількості приструнків; збереження загального діатонічного строю, у якому домінувало кварто-квінтове співвідношення основних грифових струн та гамоподібний стрій приструнків, що в основі мали переважно мінор з неповторюваними півтоновими комбінаціями. У цей період активізується діяльність Г. Хоткевича на шляху уніфікації бандури (харківського типу), налагоджуються перші серійні випуски інструментів (Москва, Київ). Декорування бандури здійснювалося за рахунок лаків, інкрустації перламутром, різьби головки грифу тощо.

II етап – 30-ті рр. ХХ ст. – презентує перші спроби хроматизації бандури харківського і київського типів, розширення звукового діапазону інструментів. Удосконалення харківського типу інструмента представлене у діяльності майстрів Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки, Г. Снегір'єва, Г. Паліївця. Пріоритетами майстрів стають конструкції оркестрових бандур харківського типу (піколо, прима, бас), що різнилися за величиною і кількістю струн. Це стимулює державні програми створення майстерні з виготовлення бандур київського типу при Державній капелі бандуристів у Києві, відкриття фабрики музичних інструментів (Чернігів). Хроматизація діапазону на бандурах київського типу за рахунок створення механізмів перемикачів тональностей закріплюється в діяльності майстрів О. Корнієвського, П. Чепурного, В. Тузиченка. Розширюється спектр декорування – використання накладних пластинок з малюнками (наприклад, бандура Є.Адамцевича), різьби, інкрустації (бандури О. Корнієвського).

III етап – 40-ві рр. ХХ ст. – переломний, для якого характерною рисою стають органологічні експерименти в середовищі української діаспори – багатострунні бандури В. Ємця, «Полтавка» братів О. і П. Гончаренків, а також виготовлення сім'ї бандур конструкції І. Скляра: прима, альт, бас і контрабас для Державної капели бандуристів Києва. Декор інструментів переважно зосереджується на декоруванні обичайки та розетки резонаторного отвору.

IV етап – 50-ті рр. ХХ ст. – визначається спробами відродження харківської бандури в Україні (П. Іванов), пошуками майстрів діаспори В. Ємця, П. і О. Гончаренків, С. Ластовича-Чулівського в удосконаленні харківського типу бандури, масовим фабричним випуском бандур О. Корнієвського, пізніше І. Скляра.

V етап – 60–70-ті рр. ХХ ст. – характеризується створенням експериментальних зразків київсько-харківської бандури І. Скляра, сім'ї оркестрових бандур хроматичного звукоряду: прима, бас, контрабас майстрів І. Скляра і В. Тузиченка, нового типу

київського інструмента – бандури «Львів'янка» В. Герасименка. З'являються зразки багатого декору (різьблений портрет Т. Шевченка в розетці резонатора, інкрустації рослинними мотивами). У цей період спостерігаються масове виробництво і експорт за кордон бандур київського типу Чернігівською фабрикою музичних інструментів.

VI етап – 80–90-ті рр. XX – 10-ті рр. XXI ст. – позначений створенням широкого розмаїття інструментарію різних типів – харківської моделі «Львів'янки» із системою індивідуальних перемикачів В. Герасименка, київсько-харківської бандури Р. Гриньківа, відтворення за описами М. Лисенка стародавніх інструментів – кобзи О. Вересая, старосвітської бандури Г. Ткаченка, торбана Відорта майстром М. Будником, створення нових інструментів харківського типу з індивідуальною системою перемикачів тональностей В. Вецала (Канада), К. Блума (США), експериментальні пошуки матеріалу виготовлення бандур (пластик) [1, с. 220–222]. Сьогодні до процесу удосконалення зовнішнього дизайну інструментів долучилися також В. Лисенко (Київ), В. Рубай і О. Голубничий (Львів), І. Сабасєв (Хмельницький). Вони пропонують багатий розпис інструментів і декорування кольоровими лаками.

Зміни в конструкції кобзи-бандури були зумовлені внутрішніми потребами розширення технічно-виконавських можливостей інструмента та зовнішніми факторами впливу передових традицій європейського мистецтва. Основними параметрами аналізу характеристики бандури виступають темброві й технічні показники: величина звукового діапазону; специфіка звуковидобування, що зумовлює штрихи і прийоми гри, музичну фактуру, гучність; домінуючі жанри репертуару.

Діапазон бандури змінювався впродовж століть. На перших етапах еволюції бандура була ладковим інструментом, відповідно її діапазон розширювався за рахунок притискання струн до грифа. Пізніше ладкова гра замінюється фіксованим щипком певної струни. Подальше збільшення діапазону здійснювалося переважно за рахунок додавання нових струн (верхнього і нижнього регістрів), а пізніше хроматизації (часткової або загальної). Хроматизація на бандурі двох типів – тотальна (зміна звучання струни по всьому діапазону) й індивідуальна (на кожній струні).

Поступова орієнтація на масового слухача, а сьогодні значною мірою на молодіжну аудиторію, зумовила пошуки не лише в удосконаленні конструкції інструмента, але й його декоруванні та способах представлення. Так, сьогодні спостерігається широка кольорова гама задньої деки інструментарію поряд з кольорами натуральної деревини – використовуються чорні, білі, червоно-коричневі, рожеві, фіолетові, зелені, блакитні лаки, з блискучим напиленням тощо. Задня дека може бути також багато декорована малюнками – від етнічних чи стилізованих фольклорних (наприклад, петриківського розпису, гуцульської різьби й інкрустації, зображень козаків Мамаїв, рослинного орнаменту, натюрмортних замальовок) до авангардних. Більш «скромніше» декорується передня дека бандури – це традиційна інкрустація по обичайці інструмента, рослинні квіткові мотиви чи національні знаки біля резонаторного отвору (тризуб, портрет Т. Шевченка, герби міст – Львова, Києва та ін.), проте спектр її прикрашення значно розширюється (мал. 1). Для позначень певних діапазонів струнного ряду бандури використовується зовнішнє декорування (бісером, паетками тощо), виконане самими виконавцями або на замовлення.

Таким чином, бандура як струнний щипковий інструмент пройшла довгий шлях розвитку й удосконалення під впливом, як зовнішніх процесів євро-азійського інструменталізму, так і в результаті власної еволюції, зумовленої потребами і особливостями народного музикування. Процес симбіозу лютне-, арфо- і цитроподібних інструментів зумовив появу нових струнно-щипкових інструментів різних форми й назв відповідно до свого географічного положення. Тому щипкові хордофони мають як спільні характеристики, так і суто національні відмінності.



Мал. 1 Сучасне декорування бандур

ЛІТЕРАТУРА

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.+ 72 іл.
2. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія / Ірина Зінків. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. – 448 с.
3. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах / Михаил Имханицкий. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2002. – 351 с.
4. Ластович С. Листи про бандуру: найновіші технічні відомості, вказівки і поради про конструкцію і будову бандури : [машинопис] / Семен Ластович ; упоряд. М. Дяковський. – Нью-Йорк, 1956. – 23 с.
5. Левицький Р. Еволюція бандури / Роман Левицький // Бандура. – 1984. – № 7–8. – С. 26–30.
6. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич ; [упоряд. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 1. – 496 с.; Т. 2. – 816 с.
7. Мацеевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. Мацеевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л. : Музыка, Ленинград. отд-ние, 1980. – С. 148–162.
8. Мацеевський І. Прологомени дослідження етнічної музики українського зарубіжжя / Ігор Мацеевський // Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 132–137.
9. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / В. Мішалов // Г. Хоткевич. Бандура та її конструкція. – Торонто ; Харків : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича», вип. 5. – С. 261–262.
10. Орлов Г. Древо музики / Генрих Орлов. – Вашингтон – Санкт-Петербург : Н. А. Frager & Co ; «Советский композитор». – 1992. – 408 с.
11. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Х., 2002. – 288 с. : 79 іл.
12. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Леонід Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с.
13. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зіновій Штокалко ; заг. ред. А. Горняткевича. – Едмонтон ; К. : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 343 с.
14. Штокалко З. Критичні зауваги до стану сучасного кобзарства /

- Зіновій Штокалко // Українські вісті. – 1949. – 6 лютого = Штокалко З.
Критичні зауваги до стану сучасного кобзарства / Зіновій Штокалко //
Бандура. – 1981. – № 3–4. – С. 11–15.
15. Hornbostel E. Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch /
E. Hornbostel, C. Sachs. – Zeitschrift für Ethnologie, 1914. – Band 46. Hefte
4–5. – S. 553–590.

УДК 7.038.6(4/8):008

Олена Залевська
(Дніпропетровськ, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ ПЛАКАТ: ЕТНІЧНІ ТА НАРОДНО-КУЛЬТУРНІ МОТИВИ

Статтю присвячено дослідженню етнічних та народно-культурних мотивів в українському плакаті. Автор аналізує та систематизує теоретичні матеріали з історії розвитку графічного дизайну в Україні та виявляє особливості дослідження етноспецифічних та національно-культурних мотивів в роботах науковців. Охарактеризовано зв'язок візуальної мови плакату з семіотичною системою. Виявлено дуальну природу українського плакату як графічного об'єкту, що поєднує глобалізаційні та національно-культурні тенденції. Для виявлення етноспецифіки плакату, автор аналізує символіку та культурні коди, як засіб відображення національної самоідентифікації українців в плакаті.

Ключові слова: графічний дизайн, український плакат, семіотична система, культурні коди, символи, етноспецифіка, національно-культурний, історія України.

The article is devoted to the research of the ethnic and national-cultural motives in the Ukrainian poster. The author analyzes and systematizes the theoretical materials on the history of graphic design development in Ukraine and detects the peculiarities of research of the ethno specific and national-cultural motives in the scientific works. The connection of poster visual language with the semiotic system was characterized. The dual nature of the Ukrainian poster as a graphic object that unites the globalized and national-cultural tendencies of the Ukrainian design was detected. In order to determine the poster ethnic specificity, the author analyzes the symbols and cultural codes, as a means of reflection of the national self-identification of the Ukrainian people in a poster art.

Key words: graphic design, the Ukrainian poster, semiotic system, cultural codes, symbols, ethnic specificity, national-cultural, history of Ukraine.

Глобалізація України в світі веде до посилення уваги науковців до культури українського народу. Культура як матеріальна і духовна цінність, закріплюється в надбаннях українців в різних сферах суспільного життя: живописі, музиці, архітектурі тощо. Графічний дизайн – це одна з динамічних сфер розвитку української культури, оскільки дизайн виступає сьогодні дієвим засобом комунікації в соціумі. Графічний дизайн українського плакату відображає різноплановість культурно-мистецького життя українського народу, саме тому йому властиве звернення до національних, етнічних та регіональних чинників, завдяки яким український плакат характеризується власною системою образів, мотивів, цінностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми. Цінними надбаннями в дослідження національно-етнічної специфіки дизайну є роботи, присвячені національній спрямованості зарубіжних шкіл графіки. Так, Ф. Меггс досліджує місце графічного дизайну в глобальному світу й аналізує вплив глобалізації на візуальну мову графічних об'єктів [23]. Дослідник проводить порівняння національних мотивів творчості на матеріалі робіт дизайнерів Англії, Японії, Голландії; В. Мені аналізує нові концепції розвитку візуальних особливостей плакату в зарубіжній практиці [16] та ін.

Оскільки національна символіка в графічних об'єктах тісно пов'язана з системою символів і знаків, необхідним є звернення до проблем з семіотики дизайну. Графіка сучасного знаку в дизайні аналізується в роботах Т. Єжижанської [8], С. І. Серова [18] та ін.

Дизайн як культурний та національний феномен досліджує Є.Л. Абаїмова. Дослідниця проводить межу між розумінням дизайну як художньої творчості та технічної діяльності, зауважуючи, що першій властиве прагнення досягти естетичного ефекту, для другої – передати точність форми та композиції [1]. Враховуючи, що дизайн є цілісним об'єктом, він передбачає досягнення нової мети, яка поєднуватиме художню творчість та технічні властивості, дизайнери звертаються до використання художніх символів національної орієнтації.

Проблеми дослідження впливу національно-етнічних мотивів розглянуто в роботі Хан-Магомедова [22]. Дослідник аналізує національні та інтернаціональні явища в контексті їх впливу на дизайн сучасної архітектури.

Функції дизайну як культуротвірного явища розглядає В. Пойдіна [17]. Дослідниця зауважує, що дизайн-проекування в українській культурі змінюється після прийняття країною незалежності. Підвищення рівня національної самосвідомості знаходить відображення в комерційних, соціальних та інших видах плакатів.

Національні моделі та мотиви дизайну досліджуються в роботах О.Д. Гладун «До проблеми візуальної мови графічного дизайну України» [4] і «Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України» [5]. Дослідниця приділяє основну увагу розвитку національних мотивів в мистецтві українського плакату Харківської школи [6]. Схожу тематику розвиває в свої роботах В.М. Косів, досліджуючи національні моделі в умовах глобалізації та етнічну специфіку візуалізації графічного дизайну в часових рамках розвитку графічного дизайну другої половини ХХ ст. []. Етнічні мотиви графічного дизайну розглянуто в роботі А.М. Король [13; 14]. Дослідник аналізує трансформації етнічних зображувальних мотивів у графічному дизайні. В результаті дослідження виявлено, що сучасний графічний дизайн (проведений на матеріалі аналізу дизайну грошових знаків) увібрав у себе національні риси та етнічні мотиви, які характерні для українського народу.

Формування цілей статті. Метою статті є дослідження засобів вираження етнічних та народно-культурних мотивів в українському плакаті. Для досягнення поставленої цілі необхідно визначити особливості української символіки, яка спостерігається в дизайні українського плакату, розкрити зразки та стереотипи національної культури українців.

Виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячено означену статтю. Аналіз наукової літератури показує, що складність дослідження дизайну українського плакату пов'язана з тим, що в графічний дизайн в Україні – це нове й малодосліджене явище, яке тільки розвивається. Окрім того, в сучасному суспільстві спостерігається чітка відособленість етнічних груп та їх культури в державному і національному масштабі. Як зауважує С. Серов у вступній статті до альбому «Польська школа плакату»: «В історії світового дизайну не так багато сторінок, що мають національність» [19]. Національна культура України зазнає впливу світових культур, а тому графічний дизайн України набуває загальнолюдських рис.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Переломним моментом для розвитку національної орієнтації українського плакату стали 50-і роки ХХ століття. Згідно з П.О. Білецьким, в результаті звернення до народних традицій, в цей період змінилися погляди на красу та сутність мистецтва. «Одна за іншою відбуваються спроби проникнути в духовний світ і творчу лабораторію народного мистецтва, а згодом зруйнувати прикордонні стовпи, що тривалий час розділяли мистецтво професійне і народне» [3, с. 36].

Незважаючи на те, що український плакат є частиною глобальної системи

графічного дизайну, його семіотична система та використання образів і символіки дозволяють говорити про його унікальний український національний колорит. Досліджуючи український графічний дизайн у світовому контексті художньо-проектної культури, В. Даниленко зазначає, що «наш плакат можна виділити за особливим національним колоритом, підвищеною емоційністю та специфічним семантично-змістовим навантаженням» [7]. На думку науковця, український плакат в добу сучасності характеризується двома основними складовими: 1) традиційність, тобто звернення до історичних мотивів національної культури; 2) іноваційність, а саме здатність до впровадження нових тенденцій розвитку візуальної мови графічного дизайну в умовах світової глобалізації.

На зв'язку культурологічних функцій дизайну, як семіотичної системи, наголошує російська дослідниця К.А. Кондратьєва [10]. Вона розглядає семіотичні особливості дизайну як засіб комунікації з глядачем, в якому використовуються культурні коди в просторі і часі. Важливе значення в національно-культурній парадигмі мистецтва українського плакату, дослідниця відводить емоційній складовій, гармонійності та оригінальності графічного об'єкту. На нашу думку, емоційність притаманна будь-якому культурному коду, оскільки він містить історично-сформовані уявлення, певні реалії соціально-культурного життя тощо, а тому, мають ціннісне або емоційно-психологічне навантаження на свідомість глядачів.

Тракувати семіотичну природу дизайну можна, як формування національного образу країни, що є знаковим відображенням уявлень нації про свою сутність і роль в історії. Відповідно, український плакат є способом вираження етнокультурної самоідентифікації українського народу. Тому національні мотиви плакату реалізуються головним чином через національні емблеми і символи. Зокрема, сьогодні широко використовуються такі українські символи як Тризуб, прапор України тощо (рис. 1, 2).



Рис. 1. Плакат з циклу акції «Миру – мир!», автор: Метін Емін, Македонія 2014



Рис. 2. Плакат з циклу акції «Миру – мир!», автор: Константин Корнаков, Україна

У якості національних символів можуть виступати відомі пам'ятки української культури: споруди, пам'ятники, визначні місця тощо, які відомі українцям і сприймаються ними як елемент історії. А.М. Король у роботі «Методика трансформації етнічних зображувальних мотивів у графічному дизайні» [12] вводить поняття «етнічного плакату» як складової іміджу країни. Дослідник зауважує, що «Основними характерними елементами сучасного етноплакату України є фольклор, менталітет, артефакти автентичної культури, національний одяг, звичаї, традиції та самобутня культура» [12]. Використання національних знаків у плакатів сприяє досягненню мети створення позитивному іміджу країни, збільшенню її значення в світовому співтоваристві, підвищенню національної свідомості та гордості українців за свою країну, а також загального духу української нації.

Графічний дизайн поєднує в собі технічні можливості та мистецтво. В. Косів зазначає, що національні моделі українського плакату розглядаються головним чином в межах промислового виробництва. Національні символи українського плакату дають уявлення не лише про національну культуру українців, але й пов'язані з комерційними вигодами використання таких символів в економічних, політичних, рекламних та інших видах плакатів, оскільки мають психофізіологічний вплив на свідомість глядача завдяки використанню специфічної семіотичної системи [13, с. 3].

Національна спрямованість українського плакату передбачає вплив існуючої в суспільстві ідеології на засоби візуалізації графічного дизайну. Однак не всі науковці підтримують сліпе слідування традиціям уніфікації. Так, С. Хан-Магомедов виступає проти уніфікації національної форми в графічному дизайні, вважаючи, що це вульгаризує мистецтво [22, с. 201].

Аналіз сучасних українських плакатів показує, що в графічному дизайні поширено використовується українська національна та етнічна символіка. Зокрема, мотиви вишиванки або її фрагментів застосовуються в дизайні книг, календарів, постерів. Завдяки використанню українських символів український плакат візуалізує стереотипи поведінки українського народу, а саме патріотизм, єдність нації, моральність та інші складові, притаманні українській культурі. Слід зазначити, що використання національних та етнічних мотивів однієї культури є нетиповим для використання в іншій культурі, оскільки ускладнює або взагалі робить неможливим її прочитання. Так, наприклад, використання в українському плакаті образів відомих персонажів української культури (герої кінострічок, мультиплікаційних фільмів тощо) може бути незрозумілим для носіїв іншої культури. Як зауважує О.А. Калашнікова, розглядаючи особливості застосування національних моделей дизайну в рекламі: «...інформаційне поле складається не за національними ознаками, а за результативністю впливу образного початку у візуальній мові об'єктів графічного дизайну. Інтенсивний розвиток мультимедіа й невербальних засобів впливу, орієнтованих на кінцевий результат, робить інформаційний простір однорідним, використання національної символіки за межами країни нехарактерно для сучасної рекламної продукції» [9, с. 15]. З огляду на це, можна зазначити, що національно-етнічна складова українського плакату обумовлена культурою. Наприклад, мотив «козаків» неодноразово з'являється в українських плакатах. Козаки символізують силу і міць української нації.

Таке розуміння образу козаків пов'язане з історичною мотивацією, а саме періодом захисту українських земель від татарської навали. Використання образу козака символізує не тільки дух нації, але й риси, властиві йому. Зокрема, ось якими рисами наділяє козаків О.С. Стражний в книзі «Український менталітет: Ілюзії. Міфи. Реальність»: «хазайновитість, сміливість, волелюбність, духовність, сердечність, сентиментальність, відкритість, кмітливість, хитрість, лукавство, свавілля, оптимізм, життєрадісність, почуття гумору» [21, с. 283].

Для порівняння можна навести такі відомі світові символи, які використовувалися в графічному дизайні плакату як: голуб – символ миру; серце – символ життя, здоров'я; природа – символ планети та ін. (рис. 3). Це ті символи, які безпомилково розпізнаються людиною незалежно від приналежності до певної культури.



Рис. 3. Голуб як символ миру в циклі акції плакатів з позитивним слоганом «Миру – мир!»

В українському мистецтві плакату такими символами стають елементи народного декоративно-прикладного мистецтва. Практику використання національних символів в українському дизайні описано в книзі М. Станкевич «Українські витинанки» [20]. Дослідник звертається до аналізу фольклорних мотивів у витинанках В. Корчинського, які використовуються для ілюстративного супроводу повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Аби дотриматись специфіки графічного дизайну як чорно-білого зображення, художник-дизайнер використовує чорний папір, який наноситься на білий фон. По-перше, ця техніка перегукується з гуцульським народним мистецтвом декорування поверхні, при якому основний тон наносить щільним шаром. По-друге, зображення у витинанці є дуже реалістичними, оскільки художник-дизайнер використовує мотиви українських казок, міфів, образи рослин і тварин тощо, які відображають сутність повісті М. Коцюбинського. Таким чином, візуальні засоби витинанки передають унікальний національний колорит засобами графічного дизайну.

Беручи до уваги, що український плакат пов'язується, в першу чергу, з Харківською школою графіки, національний колорит українського плакату реалізується в роботах харківських дизайнерів. Українські митці трансформують в своїх роботах відомі культурні коди, елементи декоративного мистецтва, українську символіку. Як приклад, можна навести серію плакатів про голодомор в Україні В. Шості ««Вклонімося пам'яті жертв людомору 1933 року» (1990)».

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що український графічний дизайн характеризується дуальністю: він володіє рисами глобальної школи графічного дизайну та власним національним колоритом. Український плакат знаходиться сьогодні в стадії розвитку. Звернення до національно-етнічних мотивів зумовлене увагою до культури України як незалежної європейської країни. Однак, сьогодні ще не можна говорити, про націоналізацію мистецтва українського плакату. Як зауважує С. Серов, «Щоб національна школа набула загально-професійного значення, треба, щоб вона мала риси загально-значимої парадигми, набула концептуальної зрілості, оформленості. І ще – мала харизматичність, пасіонарність, творчу енергію, яка розширює кордони професії, рухає її вперед і робить прикладом для інших» [18]. Отже, національно-культурна та етнічна специфіка мистецтва українського плакату передбачає наповнення сюжету, форми та композицій плакатів українськими матеріалами (символами, знаками, образами тощо). Ці засоби є відображенням української ментальності, а тому їх використання у плакаті втілює в собі національно-культурну спрямованість плакату. Сутність національно та етнічно-маркованої специфіки українського плакату полягає у зверненні до духовної практики українського народу, надбань матеріальної культури, традицій і звичаїв.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо в аналізі семіотичної системи національних символів в українському плакаті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абаимова Е.Л. *Дизайн как общекультурный и национальный феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук.* – Ростов-на-Дону, 2009. – 25 с.
2. *В Украине стартует проект «Миру — мир!»* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://masterad.com.ua/blog/2014/03/13/в-украине-стартует-проект-миру-мир/>
3. Георгій Нарбут: Альбом / Авт.-упоряд. П.О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1983. – 119 с.
4. Гладун О.Д. *До проблеми візуальної мови графічного дизайну України / О.Д. Гладун // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтва.* – № 5. – 2009. – С. 4246.
5. Гладун О.Д. *Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України / О.Д. Гладун // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : Зб. наук. пр.* –

- К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 45-49.
6. Гладун О.Д. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) [Текст]: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Гладун Ольга Дмитрівна; Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2005. – 192 арк.+ арк. 193-367 дод.
 7. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. – Харків: ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с.
 8. Єжижанська Т. Візуальна комунікація / Тетяна Єжижанська // Інформація, комунікація, суспільство: матеріали I Міжнародної наукової конференції ІКС-2012, 25-28 квітня, 2012 року, Львів. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2012. – С. 30-31.
 9. Калашнікова О.А. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.07 / О.А. Калашнікова; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2011. – 20 с.
 10. Кондратьєва К.А. Дизайн и экология культуры / К.А. Кондратьева. – М.: МГХПУ им. Строганова, 2000. – 105 с.
 11. Королевский В.М. Етнічні мотиви у сучасному українському плакаті / В. М. Королевский // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2011. – № 2. – С. 116-118.
 12. Король А.М. Методика трансформації етнічних зображувальних мотивів у графічному дизайні [Електронний ресурс] / А.М. Король. – Режим доступу: <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/handle/6789/1720>
 13. Косів В.М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст.: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 05.01.03 / В.М. Косів; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2003. – 20 с.
 14. Косів В.М. Національні мотиви як засіб візуальної ідентифікації у графічному дизайні другої половини ХХ ст. / В.М. Косів // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного ун-ту ім. В.Гнатюка (Серія: Мистецтвознавство). – 2002. – № 1(8). – С. 101-107.
 15. Международная плакатная акция в поддержку Украины – «Голос мира» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sostav.ua/publication/mezhdunarodnaya-plakatnaya-aksiya-v-podderzhku-ukrainy-golos-mira-60201.html>
 16. Мэни В. Художественно-коммуникативные особенности современного плаката: новейшие концепции и тенденции развития в зарубежной практике: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / В. Мэни. – Санкт-Петербург, 2010. – 32 с.
 17. Пойдина Т. В. Культуросоздающие функции дизайнера в современном обществе / Т. В. Пойдина // Национальное наследие и диалог культур как исток духовности современного общества // Научный электронный архив академии естествознания. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://econf.rae.ru/article/7066>
 18. Серов С. И. Графика современного знака / С. И. Серов. – М.: «Линия График», 2005. – 408 с.
 19. Серов С. И. Польская школа плаката: [альбом: учеб. пособие для студентов] / Серов С. И., Кишиштоф Дыдо. – М.: Alma Mater, 2007. – 240 с.
 20. Станкевич М.Є. Українські витинанки [Текст] / М. Є. Станкевич. – К.: Наукова думка, 1986. – 123 с.
 21. Стражний О. С. Український менталітет. Ілюзії – міфи – реальність / О. С. Стражний. – К.: Книга, 2008. – 376 с.
 22. Хан-Магомедов С. Национальное и интернациональное в современной архитектуре // Интернациональное и национальное в искусстве. – М., 1974. – С. 200-274.
 23. Meggs P. History of the graphic design / P. Meggs. – New York. – 1998. – 510 p.

**ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СЕМАНТИЧНОЇ ДОМІНАНТИ ТА
МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ У ДИЗАЙНІ ПАКУВАНЬ**

Дана публікація спрямована на визначення сукупності дій графічних складових у формуванні цілісного рекламного образу при створенні дизайну пакувань. Автором проаналізовані складові елементи необхідної інформації для проектування пакувань та визначені відповідні до них системи кодування. Простежено умови їх застосування при проектуванні пакувань товарів для певної споживчої групи та встановлено пріоритети впровадження семантичної домінанти відносно маркетингових стратегій позиціонування угруповань товарів.

Ключові слова: *дизайн пакувань, системи кодування, семантична домінанта, маркетингові стратегії.*

This publication is aimed at determining set of actions graphical components in formation of a holistic the advertising image when creating packaging design. The author analyzed the constituent elements of the necessary information for the design of packaging and defined accordance with them coding system. Been traced the conditions of their application in the design of packing goods for a certain consumer group and set priorities regarding implementation of a semantic dominant marketing strategies positioning groups of goods.

Keywords: *packaging design, coding systems, semantic dominant, marketing strategies.*

Актуальність. В умовах глобалізації та насиченості ринку саме відмінності дизайну пакувань між аналогічними групами товарів допомагаю відрізнити один продукт від іншого. Комунікативна функція пакувань вимагає наявності доволі широкого спектру інформаційних елементів, відмінних за своїми характеристиками. Використання тексту, зображень та інших візуальних повідомлень на поверхні пакувань формують певні переваги або недоліки пакованого товару/продукту та «відкладають» їх у свідомості споживчих груп. Процес проектування пакувань є неможливим без тісної співпраці з фахівцями маркетингової галузі.

Мета статті – на основі узагальнення існуючих стратегічних маркетингових стратегій просування товарів виокремити певні семантичні домінанти., що допомагають закріпити у свідомості споживачів якості та відмінності товарів від інших.

Завдання:

1. Здійснити розподіл інформаційних елементів за способом кодування інформації;
2. Проаналізувати елементи, що мають бути розташовані на пакуваннях і наявність яких не може бути проігнорована проектувальником;
3. Співвіднести їх з існуючими маркетинговими підходами.

Комунікативна функція пакувань вимагає наявності доволі широкого спектру інформаційних елементів, відмінних за своїми характеристиками. Відповідно, маємо потребу здійснити розподіл таких елементів за способом кодування інформації. Для подальшого упорядкування та структурування всього можливого спектру засобів акцентування семантичних доміант з встановленням можливих комбінацій графічних засобів до кожної з проектних концепцій нами було здійснено аналіз інформаційно-комунікативних елементів, що мають бути розташовані на пакуваннях і наявність яких не може бути проігнорована проектувальником. Результат співвіднесення їх з системами кодування інформації для більшої наочності ми навели у таблиці 1.

**Інформаційні елементи пакувань та відповідні їм
системи кодування інформації**

Інформаційні елементи	Система кодування інформації
Інформація про виробника (фізична та юридична адреси)	Шрифт; кольорокодування
Інформація про властивості продукту (маса, дата виготовлення, термін придатності)	Шрифт; кольорокодування
Інформація про особливості продукту	Шрифт; кольорокодування
Особливості споживання продукту (рецепти, нові можливості)	Шрифт; кольорокодування
Інформація про спеціальні пропозиції («25% безкоштовно», «нова економічна упаковка», «2 за ціною 1»)	Шрифт та графічні символи (геометричні фігури); кольорокодування
Легенда, пов'язана з продуктом. Розповідь, звертання або історія виробника	Шрифт та графічні символи (геометричні фігури); кольорокодування
«Материнська» марка	Шрифт або фірмовий знак; кольорокодування
Маніпуляційні знаки	Знаково-символічні зображення; кольорокодування
Екологічні знаки	Знаково-символічні зображення; кольорокодування
Нагороди продукту	Знаково-символічні зображення; кольорокодування
Геометричні плями для структурування інформації	Геометричні фігури, які складають композицію (з розміщенням в них інформації). Фон і фактури, орнаментальні елементи; кольорокодування
Зображення самого продукту	Реалістичні фотозображення, ілюзорно-об'ємні зображення, створені за допомогою комп'ютерної графіки; в тому числі стилізовані або декоративні; кольорокодування
Сюжетні зображення (картинки або фотографії, що показують споживання продукту, натюрмортні композиції, умовні «пошагові» зображення)	Стілізовані (лінійні або силуетні) зображення; кольорокодування

З представленої таблиці видно, що для візуального втілення комунікативних елементів у пакувальній продукції найбільш поширеними є наступні системи кодування: шрифтова (типографічна), знаково-символічна, ілюзорно-реалістична, система кольорокодування, система стилізованих зображень та система допоміжних геометричних площин, необхідних для структурування всієї інформації та її розподілу на рівні.

Виділення таких систем кодування інформації надає можливість простежити умови їх застосування при проектуванні пакувань товарів для визначеної споживчої групи. Це надасть змогу порівняти значущість візуально-комунікативного та конструктивно-формотворчого інструментарію проектування пакувальної продукції оптимізувати процес визначення семантичної домінанти.

На основі аналізу великої кількості пакувальної продукції та вивчення взаємодії інформаційних елементів пакувань та відповідних їм систем кодування інформації з конструктивними рішеннями, дозволило встановити наступні умови акцентування семантичних домінант: процес проектування пакувань є неможливим без тісної співпраці з фахівцями маркетингової галузі. Співпраця маркетингового та дизайнерських відділів на практиці надає приклади результативного впровадження інноваційних пакувань, що цілком відповідають ідеалізованому уявленню та очікуванням певного кола споживачів. Ми вважаємо доречним звернутись до результатів дослідження О. Павловської [1], де комплексно висвітлюються проблеми рекламно-комунікативної діяльності і надається системний огляд існуючих маркетингових стратегій і теорій, що активно працюють на рекламному ринку, зокрема на ринку проектування пакувань.

Саме узагальнення існуючих стратегічних маркетингових підходів просування товарів потребує для кожного з них своєрідних та відмінних засобів для точної фіксації соціальних вартостей та ідеалізованих якостей товарів, що дозволяють закріпити у свідомості споживачів їх відмінності від інших. Для подальшого дослідження ми виділили чотири відмінні концептуальні підходи, чотири проектні концепції характерні для пакувальної продукції, які ми зараз розглянемо детально.

Раціоналістична проектна концепція. Впливовість пакувань, побудованих на цієї концепції ґрунтується на апелюванні до когнітивного впливу та відповідного акцентування текстових рекламних звернень.

Так, у межах раціоналістичної концепції можуть бути реалізовані стратегії цінового позиціонування; стратегія «унікальної торгової пропозиції»; стратегія акцентування вигод і можливостей споживачів; стратегія акцентування функціональних характеристик товару. Їх впровадження є найбільш доречним для промислових виробів (побутової техніки, посуду, електроприладів та електроінструменту). Дещо меншу результативність реалізація цих стратегій набуває при втіленні у пакуваннях для продуктів харчування, товарів побутової хімії, іграшок та канцтоварів.

Як результат, встановлено, що у раціоналістичній концепції семантична домінанта припадає на шрифтову (типографічну) систему, виділення якої потребує її взаємодії з різноманітними за пластикою допоміжними контрастними площинами та іноді доповнюються технічною графікою.

До складу **програмованої концепції** можуть бути включений характер потреб споживачів, визначений для стратегії незаперечних фактів; стратегії конформізму; стратегії позиціонування щодо товарної категорії. Прикметно, що реалізація цих стратегій є доречною для всіх груп товарів, крім стратегії незаперечних фактів, результативність якої відмічена нами (за релевантністю) для косметичної продукції, побутової хімії, побутової техніки, посуду.

Тож у програмованій концепції семантичні домінанти також ньюансно вирізняються в межах кожного з стратегічних підходів. Семантична домінанта у стратегії незаперечних фактів формується за допомогою технічної графіки, знаку виробника або ТМ товару, знаково-символічних зображень нагород. Текст і композиційно контрастні площини відіграють тут другорядну роль. В межах стратегії конформізму семантична домінанта формується через візуалізацію рекламних героїв, що також можуть бути композиційно поєднані з рекламним текстом за допомогою допоміжних контрастних площин. У стратегії позиціонування щодо товарної категорії реалізується завдяки асоціативній та технічній графіці й оригінальним шрифтовим композиціям.

Ситуативна концепція передбачає опір на характер потреб споживачів, відповідний стратегії позиціонування по ситуації (по способу користування); позиціонування щодо товарної категорії; позиціонування по споживачам.

Ці стратегії є доречними у проектуванні пакувань для продуктів харчування, ліків, косметичної продукції; побутової хімії. Дещо рідше їх застосовують для напоїв,

одягу, галантереї, сувенірів, іграшок, канцтоварів.

У реалізації **емоційної концепції** можуть бути задіяні стратегії позиціонування по емоційним характеристикам і пере позиціонування, що є доречними в розробці пакувальної продукції для всіх угруповань товарів крім побутової техніки, посуду, електроінструментів і вкрай рідко впроваджуються у пакуваннях для товарів з угруповання побутової хімії.

Ситуативна концепція унаочнює, що у її реалізації семантична домінанта для всіх визначених стратегій припадає на стилізовані та реалістичні зображення (фотоколажі); знак виробника або ТМ товару. Проте тут набувають особливої значущості композиційні умови організації інформації та утримання кореляційних зв'язків між інформаційно-комунікативними елементами та формотворенням пакувань.

Семантична домінанта у художньо-образному вирішенні пакувань, реалізованих на основі емоційної концепції, спирається на асоціативну графіку, втілену в цілісний метафоричний образ, можливо в оригінальні шрифтові композиції.

Кінцевий вибір варіанту позиціонування, обґрунтований в дослідженні Р. Россітером та Л. Перслі «Реклама та просування товарів» [2], дослідниця Павловська О.Е. [1] пов'язує з аналітичним відбором сукупності всіх дизайнерських рішень, та зупинці на більш переконливому з них, що як найкраще підходить для обраної групи чи одиничних товарів. Довіра до творчого мислення і світогляду дизайнерів гарантує забезпечення образно-змістовного представлення товарів та завдяки цьому посилення попиту на них. Розвиваючи думку Дж. Траута [3; 4], в якій проголошено нездатність більшості виважених стратегічних маркетингових планів забезпечити дієвість і не тривіальність позиціонування та закріплення образу товарів у свідомості споживачів поза залученням до цього процесу творчої активності дизайнера. Тож ми маємо підстави стверджувати, що очікувана ефективність впливу є результатом розуміння зв'язків між уявленнями споживачів, властивостями товарів, та можливостями їх сукупного образно-асоціативного представлення, поза якими конструювання художнього образу втрачає впливовість, а значить і сенс впровадження. А від так, візуальне втілення семантичної домінанти на будь-якому типі пакувальної конструкції та у застосуванні будь-якої маркетингової стратегії передбачає чітке дотримання композиційних умов. Здійснений аналіз реалізованих зразків пакувальної продукції дозволяє стверджувати, що візуальне кодування інформації забезпечується не тільки завдяки впровадженню різних технічно-графічних способів її представлення, а й на основі виваженої взаємодії та утриманні композиційних зв'язків між всіма комунікативними елементами. Через виявлення таких зв'язків мова графіки виявляється здібною відтворити загальні для великих людських мас ідеї, настрої та образно-емоційні стани.

Ця здатність мистецько-графічних зображень значною мірою залежить від структури інформаційного повідомлення, яку укладає проектувальник; її цілісності, насиченості, лаконічності тощо. В цьому процесі вагомим значення набуває розділення інформаційних елементів на рівні від макро до мікро рівнів. Під макро-рівнем маємо на увазі утримання на пакуванні мінімальної кількості систем кодування інформації. А під мікро-рівнем – гармонійне поєднання всіх елементів, що задіяні в реалізації проекту.

Автор статті вважає доцільним ще раз акцентувати увагу на засобах композиційної організації комунікативних елементів: супідрядність композиційного угруповання шрифтових блоків з площиною або формою пакувальною об'єму; структурування та зонування пакувального об'єму; масштабне співвідношення (контраст або нюанс) комунікативних елементів графічної мови як між собою, так і співвідносно до конструктивного вирішення; симетричність або асиметричність композиції; ритм елементів; оптичні ілюзії сприйняття зображень на поверхнях конструктивного вирішення пакувань. Така прискіплива увага до композиційної організації всієї

сукупності складових проектного пошуку пов'язана зі значною кількістю різнохарактерних інформаційно-комунікативних елементів та конструктивних рішень пакувань єдність яких допомагає розкривати споживчі вартості пакованого товару.

Висновки.

Наявність чітко визначеної семантичної домінанти для кожної з вищезначених концепцій, стверджує необхідність лаконізації проектно-художньої мови та максимального обмеження графічно-комунікативних елементів в пакувальній продукції. Ретельний аналіз пакувальної продукції дозволив зробити висновок, що побудова цілісного образу пакування потребує зосередження уваги на умовах композиційної взаємодії комунікативних елементів та їх кореляційних зв'язках у процесі забезпечення художньо-образних характеристик пакувальної продукції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Павловская Е.Э. Дизайн рекламы. Поколение NEXT / Елена Эммануиловна Павловская. – СПб. : Питер, 2003. – 320 с. : ил.
2. Росситер Р. Реклама и продвижение товаров / Джон Р. Росситер, Ларри Перси; под. ред. Л. А. Волковой. – СПб. : Питер, 2000. – 586 с.
3. Траут Дж. Большие бренды большие проблемы / Дж. Траут. – СПб. : Питер, 2002. – 240 с.
4. Траут Дж. Новое позиционирование / Дж. Траут; пер с англ. М. Тюрина. – СПб. : Питер, 2000 – 314 с.

*Марта Чудовська
(Івано-Франківськ, Україна)*

ПЕРСОНАЛІЇ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ФОТОСПРАВИ НА ТЕРЕНАХ ДРОГОБИЧЧИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

У статті розкриваються ключові засади актуальності та безпосередньої затребуваності фотографії у соціумі, загальний стан дослідженості історії української фотографії в царині вітчизняної науки, визначається ймовірний часовий діапазон зародження фотографії на Дрогобиччині, розглядається низка персоналій, причетних до становленні і розвитку фотосправи на тутешніх теренах у межах означеного періоду.

Ключові слова: *фотографія, Дрогобиччина, фотографи, фотозаклади, фотосправа, фотопрактика, історія, становлення, розвиток.*

The article describes the key principles of urgency and immediate demand for pictures in society, the general state of knowledge of the history of Ukrainian photographs in the field of domestic science, determined the probable time range nucleation of photos in Drohobych district considered a number of personalities involved in the formation and development photo studio on local territory within the appointed period.

Key words: *photography, Drohobych district, photographers, photo studio, practice photos, history, initiation, development.*

З усією повагою до різних винайдень людства, й передусім тих, які репрезентуються чи безпосередньо виражаються як продукт наукового та образно-візуалізованого пізнання світу, сутності його речей і явищ, особливе ставлення проявляємо до фотографії. Ця сфера первісно світло-хімічного, а відтак й електронно-цифрового декларування реалій навколшижнього життя не просто стала ще одним виразником можливостей людського розуму. Вона успішно закріпила за собою статус “досконалого портретиста сучасності”, носія реальних образів у тих вимірах, де час і простір інтегруються, нівелюють свої кордони між минулим і майбутнім, локальним та глобальним.

Як предмет дослідження, фотографія стала складовою наукових розвідок вже від

перших часів своєї появи. Починаючи з тих далеких років, офіційним відліком яких є 1839-й, зацікавлена європейська та загалом світова спільнота з особливим інтересом сприймала усе те, чим могли здивувати досягнення перших творців фотографії – тоді “дагеротипі” [4, с. 89] (від прізвища її “офіційного” зачинателя – Луї Жака Манде Дагера, французького хіміка, винахідника, художника-декоратора [12, с. 405]).

З неабияким пошвавленням було сприйнято відкриття фотографії і на українських теренах. Цей винахід “творити зображення без пензля та фарб” (за О. Грековим [1]) міцно увійшов у наше повсякденне життя. За допомогою фотографії зроблено багато важливих наукових відкриттів у різних галузях життєдіяльності людини, сферах її знань, інтересів і т. ін. Важливу роль відіграє фотографія й у вихованні свідомості, формуванні культури, вшануванні та збагаченні традицій. Сьогодні вона є невід’ємною частиною різноманітних соціальних ритуалів і оператором зримого, впливає на формування звичок візуального сприйняття, стереотипів та загалом світогляду як такого [2, с. 285].

Станом на нинішній час, попри чималі напрацювання вітчизняних і зарубіжних науковців та дослідників у галузі історії становлення та розвитку української фотографії, зокрема Ю. Дороша, О. Балицького, О. Жаковича, І. Котлобулатової, В. Пилип’юка, В. Сидоренка, О. Трачуна, І. Грушицької, А. Ільницької, Т. Павлової, І. Підгурного, Н. Урсу та інших, ще залишається багато нерозкритих сторінок. Особливого акценту тут задають питання, які торкаються розкриття засад і тенденцій проникнення фотографії у різні сфери життєдіяльності спільнот конкретних регіонів, земель, навіть окремих населених пунктів, з’ясування рівня затребуваності фотографії як чинника і виразника суспільно-культурних відносин населення того чи іншого краю, місцини, як “документального демонстратора” [6, с. 27] побутових звичаїв, традицій, повсякденності тощо. Не менш актуальною постає проблема дослідження й самих виконавців фотографій, сподвижників фотосправи в її локальному та осередковому форматах.

Мета пропонованої статті полягає в спробі представити загалу чималу когорту знаних та маловідомих фотомайстрів Дрогобиччини кінця XIX – початку XX ст. через призму хронологічної систематизації їх безпосередньої фотопрактики на тутешніх теренах.

Кожна невелика територія, місцина, кожен осередок великої української землі неодмінно різняться своєю історією, культурою, побутом, традиціями, в цілому укладом суспільного життя. Відповідної своєрідності набув і дрогобицький регіон на чолі зі своїм центром – містом Дрогобич. У багатьох своїх сферах Дрогобиччина постає сьогодні як важливий ареал для різноаспектних наукових розвідок. Йдеться і про поглиблення знань про її історичне минуле в суспільному, політичному, економічному, релігійному контекстах, і про вивчення усіляких археологічних артефактів, надбань мистецтва, культури тощо.

У руслі наших зацікавлень червоною канвою огорнуті питання, які торкаються становлення і розвитку на теренах Дрогобиччини саме фотографічної справи. Ця галузь людської діяльності на тутешніх землях має чимало підстав вважатися цілком повноцінною, багатогранною і беззаперечно значимою для формування імені та іміджу української фотографії загалом.

За браком джерел та об’єктивних даних ми не маємо (по крайній мірі на сьогоднішній стан вивченості проблеми) конкретної інформації, де саме (в якому населеному пункті Дрогобиччини) і під якою точною датою з’явилася тутешня перша фотографія; вперше провадження фотосправи здійснювалося власне у Дрогобичі, чи можливо у Бориславі, Трускавці (останні, як особливі агломерати дрогобицької землі, відігравали важливу роль у її розвитку та формуванні життя її населення). Проте, найдавніша збережена фотографія, як досліджуваний нами артефакт, зроблена у 1880 р., автор невідомий. На ній висвітлений портрет родини бориславського

нафтопромисловця Мозеса (Мойсея) Герша Ердхайма (за матеріалами видання К. Ердхайм [10]).

Разом з тим, маємо чимало засад припускати, що досліджуване нами явище зазнало розповсюдження на Дрогобиччині набагато раніше за “рік” виконання згаданої збереженої найдавнішої фотографії. В рамках цього припущення ймовірним часом зародження “дрогобицької фотографії” можуть бути роки першого десятиліття другої половини XIX ст. або ж навіть 1840-ві. Означена гіпотеза базується на тодішній динаміці розвитку дрогибицьких земель, характерному пошквалюванню місцевих виробництв, передусім широкомасштабній актуалізації нафтовидобувного промислу [7, с. 95], ейфорійності розквіту “Галицької Каліфорнії” – так титульованої у ті часи Дрогобицько-Бориславської нафтової індустрії. Зважаючи на тодішній ефект фотографії не лише як технологічного винаходу, що служить розвитку науки [13, с. 79], а й як візуального документаліста будь-якого реального дійства, й передусім історичного, державного, політичного, економічного характеру [3], сама фотосправа ставала активним діяльним компонентом людського життя. Тому ми не можемо виключати такий хід подій, що після офіційної появи фотографії у світі справа такого винаходу неодмінно знайшла своє реальне примінення і на такій ожвавленій частині Галичини, а відтак і Європи, як Дрогобиччина.

Переходячи до перегляду особистостей, які творили “дрогобицьку фотографію” наприкінці XIX – початку XX ст., покладаючись безпосередньо на відповідний фактологічний матеріал, опрацьований нами та іншими дослідниками й поціновувачами означеного явища, загалом культури і традицій досліджуваного регіону (О. Микулич, Р. Пастух, В. Садовий, П. Сов’як, З. Філіпов, К. Ердхайм та ін.), першочергово відмітимо, що в розглядуваний період у Дрогобичі вже працювало близько десятка фотозакладів. Однак, їхні засновники та провадники не обмежувалися лише цим населеним пунктом. Виходячи зі специфіки географічної близькості з Дрогобичем Борислава (10 км) і Трукавця (8 км; між обома останніми – 6 км), де перший відігравав роль осередка значних покладів “чорного золота” (нафта буквально самопливом виринала з надр на поверхню на приватних обійстях, громадських територіях, лугах, полях [11, с. 8]), відтак поважного фінансового “донора” самого Дрогобича як центру регіону, а другий був курортною, відпочинково-лікувальною зоною, у цих поселеннях успішно відкривалися філії дрогибицьких салонів. Не було винятком заснування й тутешніх окремих фотозакладів (не філій) та провадження місцевими фотографами власних фотопрактик.

Так, зокрема, до числа найдавніших бориславських фотографів (періоду кінця XIX – початку XX ст.) належить Зигмунд (Сіше) Ердхайм (1868-1945), син нафтового магната Мойсея Ердхайма, про сімейне фото якого йшлося вище. На майстерно виконаних ним світлинах залишилися згадки про тодішній побут єврейських родин, увіковічилися миті розвитку нафтового промислу бориславського регіону та важкого трудового життя тутешніх робітників. Сіше не був професійним фотографом, однак і аматором [9, с. 84] його також важко назвати, оскільки його світлинам властивий високий рівень як сюжетно-змістового, так і художньо-композиційного вираження.

Зигмунд народився в одній із чисельних єврейських родин, які мешкали у Самборі. Після народження його батьки переїхали до Борислава, де він зростав до шкільних років. Початкову освіту отримав у польській школі та подальше навчання здобував у самбірській гімназії. Дипломованим життєвим фахом стала лікарська справа, основами якої оволодів у Віденському університеті, навчаючись на медичному факультеті. Та попри це душа юнака прагнула до творчості, неординарного бачення і вираження світу через призму тоді надзвичайно популярного дива техніки – фотографії. В результаті під час відвідин батьків упродовж 90-х років XIX та на початку XX ст. Сіше довершено зафіксував своїм об’єктивом багато миттєвостей різноликого життя тодішнього Борислава. Світ, який він намагався передати, показно інтегрував у собі

традиційне життя в штетлі та буденні поступи індустріалізації, яка невпинно заповняла бориславський промисел.

Реконструюючи ймовірний хід розвитку фотосправи на досліджуваних теренах через призму репрезентації її творців та їх фактичної практики у її хронологічному контексті, подальша наша увага зосереджена на Вільгельмі Руссі (1873-1934).

Вільгельм Русс народився у Бориславі. Батьки Вільгельма провадили будівельний бізнес, який приносив немалі доходи, та самого хлопця це не дуже цікавило. Вже з малку він виявляв інтерес до тих таїнств, які творять фотографічне зображення. Це захоплення “на підлітковий манер” спочатку виражалося у любительських практиках та згодом воно переросло у справжній професіоналізм, завдячуючи якому Вільгельм Русс став одним із найвидатніших фотографів не лише Дрогобиччини, а й усього Карпатського нафтопромислового регіону.

Професійна практика В. Русса з кінця XIX ст. і до початку Першої світової війни, а відтак по її завершенню і до останніх днів життя провадилася у власному фотографічному закладі (як основному) у Дрогобичі, в будинку № 24 на вул. Міцкевича, а також філіях у Бориславі та Трускавці. У стаціонарних умовах виконувалися світлини різного формату – від 6×9 до 18×24 см з усіма проміжними типовими варіантами. Однак, на ті часи особливої популярності набували “візитівки на паспарту” (6×10 см). Завдяки своїй відносній дешевизні такі світлини найчастіше використовувалися як фотографічні посвідчення особи. На їх реверсі ставився штамп певної установи, робилися відповідні особові записи й усе це засвідчувалося печаткою. Такий “документ” дозволяв ідентифікувати людину, а тому його повинен мав мати кожен, хто досягав відповідних років, працював на виробництвах, службовцем і т. ін. За необхідності з такою метою використовувалися й звичайні світлини, причому різного формату, і навіть фотопам’ятки першого Святого Причастя.

Окрім практики в салонах, В. Русс робив фотографії і на пленері. Такі світлини виконувалися портативною камерою “Лейкою” або ж навіть стаціонарним касетним апаратом, який переносився “напліч”. Розмір знімків, утворених за допомогою останнього, найчастіше виражався у форматі 18×24 см.

У переддень Першої світової сім’я Вільгельма Русса переїхала до Відня. Тут же, у 1914 році, народився син Густав, який згодом також опанує фах фотографа і плідно працюватиме на дрогобицькій землі, наслідуючи справу батька. Сам Вільгельм після перевезення сім’ї до австрійської столиці повернувся в Борислав і звідти був відправлений на фронт. Реалізуючи там своє життєве амплуа у формі військового репортера, В. Русс увіковічив надзвичайно багато митей людської відваги і страху, життя в окопах, страждань у боях та радостей перемог.

Далі наш хронологічний модератор зумовлює звернутися до таких імен, як Стефан Боровка і Владислав Дроздзевич. По обох цих особистостях, які постають перед нами як фотографи, які працювали на теренах Дрогобиччини, інформації обмаль. Роки їх народження і смерті визначити не вдається. Відомо лише те, що Боровка працював у Бориславі на зламі двох попередніх століть. Щодо Дроздзевича, то його послужний список як фотографа репрезентується практикою у декількох населених пунктах Галичини лише з 1900 по 1910 рр. – він фотограф і власник фотоательє тід назвою “Maryla” (“Мариля”) у Коломиї, а також Бережанах, Самборі, Трускавці. В останньому заклад знаходився біля міських купалень [9, с. 82].

Відтак наш перелік формує низка фотографів, період діяльності яких в загальному титулується як суто “початок XX ст.” У цій достатньо чисельній групі тільки по декількох особах маємо хоча б якісь конкретніші дані. Решта все – лише загальна інформація. За відсутності по усіх, без винятку, конкретних дат народження та в цілому років життя чи діяльності, огляд проведемо за місцями їх безпосередньої практики і в алфавітному порядку.

Отож, на початку минулого століття у Дрогобичі фотопрактикою займався

Людвік Герстман. Окрім того, він був ще й власником друкарні, з середовища якої на світ з'явилося чимало фотопоштівок із зображеннями вулиць та панорамних видів Дрогобича, його навколишніх територій тощо.

Бернард Ліберман також був дрогобицьким фотографом, причому достатньо знаним як майстер високого гатунку і талановитий організатор фотосправи. Свою професійність від демонстрував у фотографічному ательє, що знаходилося на куті вулиць Св. Варфоломія та Зеленої (тепер це вул. О. Нижанківського та І. Франка). З 1905 року на пару з Генріком Гербстом, львівським фотографом, власником тамтешніх фотоательє (у 1902-1904 рр. – на вул. Коперника, 8; з 1905 по 1906 рр. – на вул. Сикстинській (П. Дорошенка), 14), Б. Ліберман керівник цього закладу. З часом він організував філії у Бориславі і Трускавці. Першу із них провадив Йозеф Феєрштайн, а другу з 1919 по 1929 р. – Софія (Зося) Шейндель. В цілому дрогобицький артистично-фотографічний заклад Б. Лібермана проіснував аж до початку Другої світової війни.

Про Яківа Пільпля, як дрогобицького фотографа початку ХХ ст., не вдається знайти жодної інформації, окрім того, що він був власником книгарні [5]. За З. Філіповим, вона розташовувалася на Ринку [9, с. 133].

У такій же ситуації постає перед нами і Леон Розенштайн – ще один дрогобицький фотограф, а відтак і видавець та власник однієї з місцевих книгарень [5]. Провідною тематикою виданих ним фотолистівок були адресні та панорамні огляди буденного життя дрогобицьких майданів, вулиць і провулків з усім їхнім архітектурним строєм, речовим наповненням, людом тощо.

Зверненням до портретного жанру у трізних його іпостасях та глибокого панорамного моделювання архітектурно й індустрією величавих краєвидів міста “багатьох культур і народів” характеризується професійна практика дрогобичанина Емануеля Рьослера. Проваджений ним заклад “Густава” містився у будинку під № 3 на вул. Бориславській.

На початку минулого століття вмілим організатором та власне майстром фотосправи був і Зигмунд Фрей. Цього сподвижника фотографічного ремесла також відносимо до когорти фотографів досліджуваного регіону, оскільки свою фотопрактику, помимо власного основного фотозакладу у м. Стрию (вул. Міцкевича, 9), він здійснював і в Дрогобичі та Трускавці. У створених ним тутешніх філіях місцеве населення отримувало безумовно творчі, характерно виразні та якісно виконані поодиначні і групові портрети.

Не менш цікавими, професійними і творчими виконувалися портрети для малечі і дорослого люду, персональні та сімейні, поодиначні і групові у дрогобицькому фотосалоні під суто мистецьким іменем “Рембрандт” (пл. Ринок, 30), який на початку століття заснував тутешній фотограф М. Шаффер.

Не зберегла історія жодних відомостей про дрогобицького фотографа початку ХХ ст. Германа Шварца. З небагатьох артефактів знаємо лише, що крім дрогобицького салону він провадив практику ще й у бориславській і трускавецькій філіях. У такому ж надто “скупому” контексті представляє нам минуле і К. Шнепфа (повне ім'я невідомо), який працював фотографом у Дрогобичі та Бориславі. Відомо тільки те, що його дрогобицька діяльність пересікалася із фотосправою Ісака Бінштока.

Останній увійшов в історію як дрогобицький і трускавецький фотограф. У Дрогобичі І. Біншток мав свій заклад, який іменувався “Рембрандт” – так само, як салон Шаффера. На початку ХХ ст. заклад містився у будинку № 20, що на вул. Стебницькій (так до 1910 р. називалася теперішня вул. Трускавецька). Упродовж 1930-х років заклад розташовувався на цій же самій вулиці, але назва її вже була інша – Грюнвальдська (так з 1910 по 1941 рр.; з 1941 по 1944 – Південна; після 1944-го – Трускавецька [8, с. 52-77]). Сам будинок також був інший – це була споруда під № 5.

Лиш кількома словами (“такий був і працював”) зі спогадів “хронікерів” з народу та шанувальників фотосправи сучасному світу представлені Р. Еренфельд,

І. Занг та І. Ротфельд (працювали у Бориславі на початку ХХ ст.), С. Рудьорфер та Місес Авраам Шабс (працювали у Трускавці, перший – на початку ХХ ст., другий – у 1906 р.), Уїлф Зветл та Біншток Хаїм (працювали у Дрогобичі, перший упродовж 1906-1913 рр., другий – перед Першою світовою війною).

Наступною групою хочемо представити тих фотографів, які провадили свою практику на теренах Дрогобиччини від початку ХХ ст. аж до склону міжвоєнних років цього ж століття, а то й далі.

Окрім згаданого вже Ісака Бінштока до цього переліку увійшли: Натан Гайліг (дрогобицький фотограф, власник тутешнього фотосалону “Аделя” (вул. Бориславська, 3) та однойменної філії у Бориславі), Д. Давіденко (дрогобицький фотограф), Вільгельм Зелінгер (дрогобицький фотограф, у 1920-х – 1930-х роках спільно з Й. Мундом провадив салон на розі вулиць Св. Варфоломія та Зеленої; мав також філію у Бориславі, на вул. Панській), Еміль Росслер-Мочульський (1889-1967; учень В. Русса, працював у Дрогобичі; перед Другою світовою виїхав до Польщі, у Варшаві відкрив своє фотоательє).

Огляд постатей, які стали причетними до становлення і розвитку фотографічної справи на Дрогобиччині упродовж кінця ХІХ – початку ХХ ст. (власне до часів Першої світової війни), хочемо завершити, нажаль, доволі скупю згадкою ще про двох фотографів – Йозефа Феєрштайна та В. Безена (повне ім’я не вдається встановити). Про роки входження цих особистостей у професійну фотографічну діяльність маємо, порівняно із “загальними датуваннями” інших, більш конкретну інформацію. Так, зокрема, Й. Феєрштайн (1898 – † ?) займався фотосправою у Бориславі з середини 1910-х. Фотографічному мистецтву він навчався у салоні В. Зелінгера, там же початково й працював. Згодом керував бориславською філією Б. Лібермана. Як трускавецький фотограф В. Безен розпочав свою професійну практику у 1913 р. Його власний фотозаклад іменувався його ж іменем – “W. Besen”.

Висновки. Підсумовуючи висвітлений вище матеріал, зіставляючи конкретні факти та загальні відомості про фотографів досліджуваного регіону періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. (до Першої світової війни), в цілому приходимо до висновку, що упродовж означеного часу у Дрогобичі, у порівнянні з Бориславом та Трускавцем, працювало більше число фотографів та діяло більше базових фотографічних закладів; філії ж переважали в останніх, причому частіше у Бориславі. За надто обмеженою інформацією про національне походження згаданих вище персоналій неможливо об’єктивно ствердити, хто формував більшість у цьому загальному списку – євреї, поляки чи українці. Хоча за самими прізвищами, їх мовно-етимологічним контекстом, можна зробити припущення, що число перших усе-таки переважало. Варто зацентувати й на тому, що заняття фотосправою було не із дешевих. Якщо взяти до уваги достовірні дані про родинний статус чи соціальне походження навіть лише декількох “найповніше” представлених у цій статті особистостей, то будемо бачити, що це були люди із заможних сімей, з великим чи доволі значним фінансовим забезпеченням. Звідси напрашується якщо не логічний вивід, то почасти фактично обґрунтоване припущення, що у такому більш-менш подібному економічному статку мали б перебувати і решта згаданих фотографів, по крайній мірі, ще чимале число із них. Логічним є й той факт, що під завершення розглядуваного періоду кількість фотографів на Дрогобиччині помітно зросла, оскільки сам розвиток фотосправи на цих теренах на той час увійшов в одну із своїх активних фаз.

ЛІТЕРАТУРА

1. Греков А. Живописец без кисти и красок, снимающий всякие изображения, портреты, ландшафты и прочее в настоящем их цвете и со всеми оттенками в несколько минут / А. Греков. – М. : Типография Н. Степанова, 1841.
2. Грушицька І. Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – І пол. ХХ ст.) / І. Б. Грушицька // Наукові праці історичного факультету Запорізького

- національного університету, 2014. – Вип. 41. – С. 285 – 291.
3. Гурьева М. М. Проблемы истории фотографии [Електронний ресурс] / М. М. Гурьева. – Режим доступу : <http://photoeditor.in.ua/theory/stories/99-problem-of-photohistory>
 4. Ільницька А. Фонд фотографій : загальна характеристика і принципи систематизації / Алла Ільницька // Збірник наукових праць / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника ; ред. кол. : М. М. Романюк (гол. ред.) [та ін.] – Львів, 2010. – 694 с. – С. 86 – 106.
 5. Лазорак Б. Вілла Яна Невядомського в Дрогобичі : спроба реконструкції історико-архітектурних фактів [Електронний ресурс] / Богдан Лазорак, Тетяна Лазорак // Стародавній Дрогобич. – Режим доступу : <http://drogobychanyn.hoi.es/?p=1005>
 6. Міщенко М. М. Сучасне фотомистецтво України : соціальний досвід та нові художні рішення / М.М. Міщенко // Вісник НТУ “ХПІ”, 2014. – № 37 (1080). – С. 27 – 33.
 7. Нариси з історії Дрогобича (від найдавніших часів до початку XXI ст.) / Наук. ред. Л. Тимошенко. – Дрогобич : Коло, 2009. – 320 с.
 8. Пастух Р. Дрогобич у прізвищах, датах, подіях і фактах : Вид. 2-е, доп. і уточн. / Роман Пастух. – Дрогобич : “Коло”, 2002. – 144 с., іл.
 9. Філіпов З. Мистецтво дрогобицької фотографії / Зенон Філіпов. – Дрогобич : Коло, 2011. – 258 с. : іл.
 10. Erdheim C. Das Stetl. Galizien und Bukowina 1890 – 1918 : Album / Claudia Erdheim. – Wien : Verlag für Photographie, 2008. – 96 s.
 11. Jarzębski J. Schulz / J. Jarzębski. – Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999. – 242 s. : il.
 12. Nowa encyklopedia powszechna PWN. – Т. 2. – Warszawa : PWN, 1995. – 830 s.
 13. Warner M. Mary. Photography : A Cultural History / Marien Mary Warner. – London : Laurence King Publishing, 2002. – 528 p.

В'ячеслав Лубенський
(Київ, Україна)

ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ КОЛЬОРУ У СТУДЕНТІВ ХУДОЖНЬО-ДИЗАЙНЕРСЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Розвиток почуття кольору в художньо-дизайнерській освіті здійснюється вивченням дисципліни «Живопис». Головна мета – навчити студента створювати гармонійне кольорове середовище в будь-якому творі: в картині, фресці, декоративній композиції, інтер'єрі, екстер'єрі та ін. Для цього потрібно оволодіти законами колориту в живописі: тоновими і тепло-холодними відношеннями, взаємодією доповняльних кольорів, «кольоровою домінантою»(загальний кольоровий відтінок), – всім тим, що студенти не отримують на заняттях з «Кольорознавства». Ці закони, які вивчаються тільки малюванням з натури, є основою в будь-якій сфері художньої і художньо-прикладної творчості. Вони й розглядаються у статті.

Ключові слова: мистецтво кольору, кольорова гармонія, закони колориту, кольоробачення художника і дизайнера.

The development of a sense of color in the artistic designer education is carried out by studying the discipline "Painting". The main goal is to teach the student to create a harmonious color environment in any work: in paintings, frescoes, decorative compositions, interior, exterior, etc. For this you need to master the laws of color in painting: tone and warm-cold relations, the interaction of complementary colors, "color dominant" (the general color hue) - all the fact that students do not receive classes in "Color Science". These laws, which are studied only by drawing from nature, are the basis of any sphere of artistic and artistic and applied creativity. They are considered in the article.

Keywords: the art of color, color harmony, laws coloring, painter of the artist and designer.

Ми живемо в світі кольору. Все своє життя людина сприймає колір у навколишньому середовищі: у природі, речах побуту, інтер'єрі, екстер'єрі, одязі та ін. Природний колір та людський зір, що має властивість відчувати цей колір, створені в єдиній екологічній системі, в якій людина легко орієнтується у просторовому середовищі. Зір людини настільки чуттєвий до різноманітних відтінків кольору (більш ніж 20000), що з того, як змінюються кольорові відтінки речей у просторі, ми встановлюємо, в якій відстані від нас знаходиться той чи інший предмет і як видимий колір впливає на нашу психіку. Раптово виникнутий перед нашими очима яскраво червоний колір діє на нас як удар по голові, а зелений масив ліса та синіюча далина заспокоюють нашу нервову систему.

У природному середовищі усі, мабуть самі протилежні кольори, об'єднуються в гармонію, що радує наші очі. Задача художника, архітектора, дизайнера – створити такі ж комфортні умови сприйняття кольорової гармонії в творчо зробленому предметному середовищі: житла, робочих приміщень, місць відпочинку, – у всьому, де проходить наше життя.

Створення кольорового середовища будь якого твору зв'язано з поняттям **колориту**. Теорія колориту як наука в вітчизняній практиці мистецтва є мало дослідженою. Навіть такі відомі науковці в галузі мистецтва кольору як М. Волков та А.Зайцев не розгортають до кінця цього питання [1; 2]. Мистецтвознавець і художник М.Волков у своїй книзі «Колір в живописі» вказує, що «теорії колориту, такої, як теорія музики чи поезії, у нас немає..., і така теорія може бути створена» [1: 12]. Частково ця тема висвітлюється в роботах Г. Шегалєва «Колорит в живописі» [3], Г. Беда «Кольорові відношення і колорит» [4] та ін. Останнім часом цю проблему розробляв і автор даної статті в публікаціях 2010 –х років [5; 6; 7].

Колорит – це кольоровий лад твору, тобто структура, в якій усі кольори взаємозв'язані і складають спільну згармонізовану систему. З колоритом пов'язані такі поняття як «тон» (світлота кольору), «кольоровий відтінок», «насиченість». «кольорова гама», «кольорова домінанта»(кольоровий відтінок, об'єднуючий усі кольори в кольорову гаму), «доповняльні кольори», «теплі і холодні кольори», «просторові властивості кольору» та ін..

Головним завданням виховання почуття кольору у студентів є постановка «кольорового бачення». Колір відчуває кожна людина як частина природного світу. Це почуття закладено в зір як досвід попередніх поколінь і характеризується як інтуїція. Але навчити людину бачити не просто колір, а колір як частку колориту, в складній системі тонових і кольорових відношень, – це і є завдання вищої художньої школи в будь якій спеціальності. Такі знання і навички студенти одержують на заняттях з дисципліни «живопис». Основні передумови оволодіння мистецтвом кольору містяться у наступних положеннях.

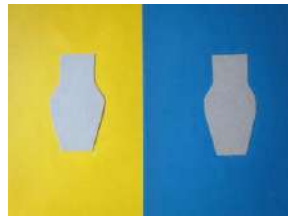
Сприйняття кольору зором людини залежить від об'єктивних та суб'єктивних факторів (природні здібності ока, світло та форма, життєвий та естетичний досвід, вимоги художньої композиції та ін.).

Власні та невластні властивості кольору пов'язані з явищем світла і тіні. Тонові відношення в формі рельєфних предметів базуються на семи тонових різницях: 1) відблиск, 2) світло, 3) півсвітло, 4) півтінь, 5) тінь власна, 6) рефлекс, 7) тінь падаюча. Колір предметний (локальний) змінюється від впливу на нього кольору освітлення (теплого чи холодного) та відтінків рефлексів. Один і той же колір змінюється у різних планах (віддалення від ока) – (мал. 1).

Якщо освітлення білої кулі має теплий жовтий відтінок (сонячне світло), тінь буде холодною, блакитного відтінка. І навпаки: холодне освітлення дає теплу тінь (мал. 3).



Мал. 1. Колір у просторі



Мал. 2. Взаємодія доповняльних кольорів



Мал. 3. Тепло-холодні відношення світла і тіні



Мал. 4. Глибинні властивості кольору



Мал. 5. Кольорові гамми з рівновагою рожевого і зеленого

Головні три кольори – червоний, жовтий і синій та їх проміжні відтінки – оранжевий, зелений, фіолетовий – складають кольорове коло (за Гьоте). Кольорова класифікація Ньютона доповнює коло блакитним (усього сім кольорів). Для художньої творчості більш приємна система з шестиколірним колом Гьоте, тому що вона дозволяє встановити три пари доповняльних кольорів та уявити їх взаємодії: червоний-зелений, жовтий-фіолетовий, оранжевий-синій. Сірий чи жовтий об'єкт на якомусь тлі вбирає у себе відтінок доповняльний до кольору тла (мал. 2).

Згідно П.Чистякову, усі кольори містять у собі або рожевий, або зелений відтінок [8: 374]. Так, у синьому є зелений, в фіолетовому – рожевий, в жовтому є зелений, в оранжевому – рожевий. Таким чином, на двох цих універсальних відтінках і будується колорит, тому що вони є одночасно і тепло-холодними, і доповняльними кольорами і входять: рожевий – в фіолетовий, червоний і оранжевий, а зелений – в синій, зелений і жовтий.

Якщо якийсь колір не входить у єдину колористичну побудову твору (гармонійну цілісну форму), він стає лише сирюю «фарбою», а не «кольором» – мов, чистим звуком музичної мелодії. Необхідні умови такої єдності:

1. Об'єднання усіх кольорів в гаму загальним відтінком («кольорова домінанта» академіка С.Григор'єва).
2. Тепло-холодні відношення світла і тіні, вальорність кольору.
3. Взаємодія доповняльних кольорів.
4. Пропорційна рівновага кольорових відтінків рожевого і зеленого.

Колорит може бути побудований в теплій чи холодній гамі, на плямах локального кольору (ікона, вітраж, декоративне панно), доповняльних контрастах чи нюансах, поступового ритмічного руху стриманих відтінків до акцентів насиченого кольору. Колорит – це створений мистцем порядок, гармонія, єдність та цілісність кольорових частин художнього твору.

Закони колориту і в станковій, і в декоративній, і в об'ємно-просторовій

композиції аналогічні. Крім вказаних закономірностей кольороутворення, важливою його частиною є образність, пов'язана з емоційними властивостями кольору в системі «асоціації – уявлення – образ».

Жовтий, жовто-зелений, світлорожевий та світлоблакитний, – це фарби весни, світла, квітіння. Кольори глибокої осені контрастуватимуть з весняними: червоно-коричневі, фіолетові відтінки – це фарби прив'ядання природи. Такі почуття й викликають у нашій душі ці колористичні гами. Тому образ весняного пробудження буде правильним в рішенні інтер'єру шлюбного залу, а осінній колорит підходить до траурного комплексу.

Кожен колір несе в собі відгук почуттів, які зберігаються в пам'яті людини як наслідок досвіду поколінь. Жовтий колір – це символ ясності, чистоти, світла, вічного розуму. Проте, жовтий на рожевому тлі втрачає свою світлоносність, яка збільшується поруч з синім та зеленим. Жовтий на червоному створює хвилюючий акорд, але на чорному він дуже різкий та гострий.

Червоний колір асоціюється з вогнем, особливо червоно-оранжевий. Він виражає бурхливі почуття, збуджує пристрасть. Це – колір війни та революції, але й великого кохання. Поруч з чорним червоний найбільш звучить, на зеленому хвилює і непокоє душу.

Синій – колір духовності, неземного життя. Він заспокоює, доводить до роздумів та самоти. Поруч з червоно-оранжевим синій яскраво світиться, на зеленому створює приємну, благодатну дію. Зелений – проміжний між синім і жовтим. Від того, якого відтінку в ньому більше, залежить й характер його виразності. Зелений з жовтим відтінком – це колір природного багатства, зростання, зелений з синім – спокій і відпочинок душі, надія і віра.

Оранжевий колір як суміш червоного з жовтим є максимально активним. Це колір енергії, святкової зовнішньої розкішності. Змішаний з білим, він створює теплий, радісний настрій, де добре відчуває себе червоний.

Фіолетовий колір – це колір таємниці та печалі, роздуму, іноді – загрози, коли поруч пурпурний. Темний фіолетовий уявляє собою журбу, руйнування надій, але висвітлений він дуже приємний для зору (асоціація з розквітаючими бруньками дерев). У суміші з червоним він виражає гордість та величчя.

Оволодіння мистецтвом кольору – це тривалий освітній процес, передбачений програмою вищих художніх навчальних закладів з дисциплін «рисунок» та «живопис» з першого по п'ятий курси для усіх спеціальностей художнього та художньо-прикладного спрямування. Ця програма перевірена сторіччями існування академічної освіти. В Академіях художеств колишньої Європи, Росії і України архітектори завжди малювали разом з живописцями і скульпторами однакову кількість годин. Видатний італієць Мікельанджело був і скульптором, і архітектором, і живописцем. Зображаючи з природи оточуючий світ речей та природи від натюрморта до вершини творіння природи - людини, учень перетворюється в професіонала, відчуваючого і створюючого пропорційну та кольорову гармонію в будь якій творчій діяльності: живописі, скульптурі, архітектурі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві та дизайні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н. Волков. – М: Искусство. 1985.
2. Зайцев А. Наука о цвете и живопись / А. Зайцев. – М: Искусство. 1986.
3. Шегаль Г. Колорит в живописи / Г. Шегаль. – М: Искусство. 1957.
4. Беда Г.В. Цветовые отношения и колорит / Г. Беда. – Краснодар: Краснодарское книжное издательство. 1967.
5. Лубенский В.И. Теория колорита и живопись / В. Лубенский // Вісник ХДАДМ. – Харків: 2011. – № 6. – С. 170-178.
6. Лубенский В.И. Колорит в живописи: теорія и практика / В. Лубенский // Вісник ХДАДМ. – Харків: 2011. – № 4. – С. 130-133.
7. Лубенский В.И. Тон или цвет? / В. Лубенский // Вісник ХДАДМ. – Харків: 2012. – № 4. – С. 88-96.

Леонід Бабенко, Тетяна Фурсикова
(Кіровоград, Україна)

ВИВЧЕННЯ КОЛІРНОЇ ГАРМОНІЇ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ

У статті розкрито можливості комп'ютерної графіки при вивченні характеристик кольору та колірної гармонії майбутніми вчителями образотворчого мистецтва. Подано технологію створення у середовищі графічного редактора Corel Draw колориметричних кругів та їхнє використання у художньо-творчій діяльності.

Ключові слова: колір, колірна гармонія, образотворче мистецтво, комп'ютерна графіка.

The article deals with the possibilities of computer graphics when studying the characteristics of color and color harmony by future teachers of fine arts. The technology of creation editor colorimetric circles and their use in artistic and creative activities in an environment of Corel Draw graphics have been shown.

Key words: color, color harmony, art, computer graphics.

Колір – суб'єктивне відчуття, яке виникає внаслідок впливу на зоровий аналізатор електромагнітної хвилі визначеної довжини. Це відчуття залежить від характеристик переломлення, відображення й поглинання світлових хвиль тих середовищ і поверхонь предметів, що перебувають між джерелом випромінювання й оком людини, а також у полі її зору. Гармонійність у поєднанні кольорів відіграє важливу роль у створенні художньо-творчих композицій [2].

На вивчення характеристик кольору та колірної гармонії в мистецтві та дизайні спрямовують дослідницьку увагу науковці Є. Антонович, С. Прищенко, Н. Романенко, М. Суріна, В. Харченко та інші.

Н. Романенко здійснює аналіз колірного співзвуччя, колірної гармонії за фундаментальними та психофізіологічними аспектами, досліджує особливості застосування художньої виразності кольору при створенні образу, визначає закономірності прояву кольору в процесах формування предметно-просторового середовища [5, с. 140-142].

В. Харченко розглядає питання доцільності творчого використання природної гармонійності кольорів у художньому проектуванні об'єктів дизайну, як-от: функції кольору в природі, психосемантику кольору та виникнення колірних асоціацій з позицій гармонійного кольороутворення [7, с. 54-55].

На думку С. Прищенко, одним із напрямків сучасних наукових досліджень є вивчення засобів візуальної інформації як художньо-образних складових дизайн-діяльності та синтез видів художньо-проектної діяльності в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища. Колір, колірні сполучення та комп'ютерні технології стають тут найголовнішими. Тому науковець досліджує теоретичні положення кольорознавства стосовно поняття колірної гармонії в його науковому і мистецтвознавчому аспектах та у сучасних прикладних комп'ютерних технологіях [4, с. 4-7].

Мета статті – розкрити можливості комп'ютерної графіки при вивченні характеристик кольору та колірної гармонії майбутніми вчителями образотворчого

мистецтва.

Для ознайомлення майбутніх учителів образотворчого мистецтва з цілісною системою теорії кольорознавства та формування колористичної культури на заняттях з комп'ютерної графіки викладачами кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка впроваджено комплексний підхід.

Авторський спецкурс «Комп'ютерна графіка» [1] спрямовано на забезпечення студентів знаннями з комп'ютерної графіки як складника інформаційно-комунікаційних технологій; формування системного уявлення про комп'ютерну графіку як засіб у професійній діяльності вчителя образотворчого мистецтва.

Під час дослідження нами було проведено лекцію-візуалізацію «Кольорова гармонія», суть якої полягає в перетворенні усної та письмової інформації у візуальну форму, подану засобами комп'ютерної графіки, що є професійно важливою для підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. У такому поєднанні наочність не тільки використовується для сприйняття і запам'ятовування навчального матеріалу, а й слугує засобом активізації розумової діяльності студентів, оскільки візуальне мислення має прямий зв'язок із творчими процесами прийняття рішень (В. Зінченко). На основі аналізу кольорової гармонії в образотворчому мистецтві та комп'ютерній графіці, різноманітних концепцій створення кольорових гармоній, колориметричних характеристик кольорових поєднань студенти мали змогу вивчити загальні положення методики гармонізації кольорових поєднань та класифікувати кольорові гармонії засобами комп'ютерної графіки.

З позицій нашого дослідження практичні заняття за темами «Змішування основних кольорів. Спектральне коло» і «Фактурні властивості кольорів. Імітація матеріалів» є особливо важливими, оскільки студенти вивчають і практично засвоюють основні закономірності гармонії кольору та побудови кольорових композицій з використанням можливостей комп'ютерної графіки. Так, майбутні вчителі, користуючись трьома основними кольорами і змішуючи їх у певному порядку, засобами комп'ютерної графіки створили спектральне коло, об'єднавши кольори у відповідні групи (контрастні, нюансні, основні, похідні, додаткові, тепло-холодні).

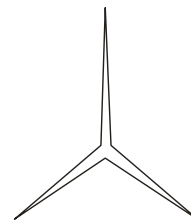
Зокрема, під час вивчення теми «Теорія кольору: колориметричні кола, гармонія» студентам пропонуються літературні джерела, опорні дидактичні матеріали для вивчення характеристик кольору, семантичного значення кольорів та їхніх поєднань, психологічних особливостей сприйняття кольору; можливостей комп'ютерної графіки як засобу гармонійного поєднання кольорів, створення колірної палітри відповідно художньої композиції тощо.

Для виконання художньо-творчих завдань і колірного вирішення майбутні вчителі образотворчого мистецтва розробили і використовують кольорові кола. Наводимо алгоритм створення колориметричних кругів у середовищі векторного редактора Corel Draw.

Алгоритм створення шестисекторного колориметричного круга. Шестисекторний колориметричний круг дає змогу виділити контрастні гармонійні поєднання – їх утворюють кольори, розташовані один напроти одного: синій – оранжевий, червоний – зелений, жовтий – фіолетовий. Допустимі поєднання кольорів, розміщених у секторах через один, а ось використання сусідніх секторів у даному колориметричному колі призводить до дисгармонії. Гармонійні поєднання двох і трьох кольорів можна отримати за допомогою стрілок, що обертаються, які потрібно закріпити в центрі круга (рис. 1). Якщо спрямувати одну стрілку на необхідний колір, інші вкажуть на кольори, гармонійні з даним.



Гармонійні поєднання



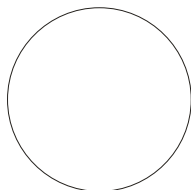
Допустимі поєднання

Рис. 1. Шестисекторне колориметричне коло

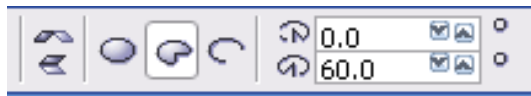
Для побудови шестисекторного колориметричного круга необхідно:

1. Намалювати коло інструментом *Еліпс*, утримуючи натиснутою клавішу *Ctrl* (рис. 2, а).

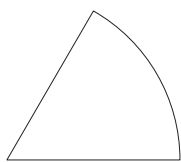
2. Задати на панелі атрибутів необхідні параметри (рис. 2, б), перетворити круг в сегмент з кутом 60° . Подвійним натискуванням мишки на сегменті вивести на екран центр обертання і перемістити його в кут сегмента (рис. 2, в). Для більш точного позиціонування збільшити масштаб перегляду на екрані.



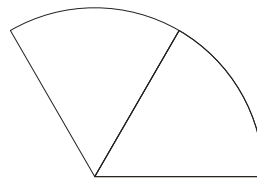
а



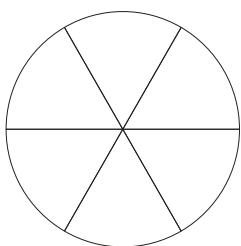
б



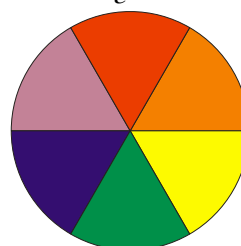
в



г



д



е

Рис. 2. Ілюстрація алгоритму побудови шестисекторного колориметричного круга

3. Виділити сегмент. Створити копію, натиснувши клавішу зі знаком «плюс» на цифровій клавіатурі. Встановити на панелі атрибутів кут повороту 60° . Натиснути клавішу *Enter* (рис. 2, г).

4. Виділити перший сегмент і, переміщуючи мишкою ліворуч з натиснутою клавішею *Ctrl*, створити його дзеркальне відображення. Потім виділити отримані три сегменти і створити їхню дзеркальну копію відносно горизонтальної лінії основи (рис. 2, д).

5. Послідовно залити кожен сегмент фіолетовим, червоним, оранжевим, жовтим, зеленим і синім кольором (рис. 2, е).

Пропонуємо студентам застосувати інший алгоритм:

1. Із меню *Інструменти* відкритим вікно *Опції* (можна скористатися комбінацією клавіш *Ctrl + J*). Установити на закладці *Змінити (Редагування)* значення

Стримувальний кут – 60^0 .

2. Створити сегмент, як описано в пунктах 1, 2 попереднього алгоритму. Перемістити центр обертання в кут сегмента.

3. Виділити сегмент подвійним натискуванням мишки і повернути його на 60^0 , утримуючи натиснутою клавішу Ctrl. У кінці операції повороту натиснути правою кнопкою мишки для збереження початкового сегмента. Чотири рази натиснути комбінацію клавіш Ctrl + D.

4. Послідовно залити потрібними кольорами всі сегменти.

У великому колориметричному крузі В. Оствальда об'єднано двадцять чотири кольори. Принцип використання кола аналогічний до принципу використання шестисекторного за допомогою стрілок.

Широке застосування мала класифікація В. Оствальда з 1914 р. Усю сукупність кольорів від чорного до білого включно (ахроматичні кольори) В. Оствальд вважає класом сірих (або нестрокатих) кольорів. Решта кольорів (хроматичні) утворює клас строкатих [3]. Передовсім В. Оствальд розробив шкалу сірих тонів, розташувавши їх у ряд від чорного до білого кольору. Кожен наступний елемент цього ряду світліший від попереднього. Будь-який сірий колір можна подавити як результат змішування білого та чорного кольорів у певних пропорціях. Чим темніший сірий колір, тим менше в ньому білого й більше чорного, і навпаки, чим світліший сірий тон, тим більше в ньому білого і менше чорного. Оствальд встановлює для сірих тонів 8 нормальних ступенів: *a, c, e, g, i, l, n, p*, де «а» позначає білий, «р» – чорний, а останні – сірий різної світлості. Сіра шкала великого атласу Оствальда містить 16 ступенів [1, с. 202-205].

Якщо сірі кольори утворюють ряд, обмежений з одного боку білим кольором, а з іншого – чорним, то строкаті кольори утворюють круг. кількість ступенів у цьому крузі може бути довільною. В. Оствальд запропонував встановити 100 ступенів, починаючи від чисто-жовтого і потім через червоний, синій і зелений кольори повертаючись назад до жовтого. Кожен ступінь позначається відповідним номером від 00 до 99, номер замінює словесне визначення кольору [6].

Цей ряд хроматичних кольорів складено з чистих кольорів, у яких немає ні білого, ні чорного кольору. Один із недоліків теорії В. Оствальда полягає в тому, що на практиці отримати такий ряд кольорів досить складно. Надалі з для спрощення В. Оствальд склав коло не із 100, а з 24 частин.

На основі колірною круга В. Оствальда було складено більш спрощений круг із 12 секторами. Позначення кольорів цього кола здебільшого відповідають позначенням, запропонованим В. Оствальдом: жовтий – 00; червоно-жовтий – 08; оранжевий – 17; червоний – 25; синьо-червоний – 33; фіолетовий – 42; синьо-фіолетовий – 50; синій – 58; зелено-синій – 67; синьо-зелений – 75; зелений – 83; жовто-зелений – 92.

Якщо змішати чисті кольори, розміщені на різних кінцях колірною круга (віддалені один від одного на 50 номерів), то ознаки колірною тону зникнуть і вийде ахроматичний (теоретично – білий) колір. Два кольори, що дають при оптичному змішуванні білий колір, називаються додатковими кольорами, тому будь-які два кольори, різниця номерів яких дорівнює 50, будуть додатковими. Отже, якщо до номера будь-якого кольору додати (або відняти) 50, то отримаємо номер додаткового кольору. Наприклад, додатковим до оранжевого (17) буде зелено-синій (67), до червоного (25) – синьо-зелений (75) тощо.

Для створення великого колірною круга В. Оствальда потрібно:

1. Намалювати коло інструментом *Elinc*, утримуючи натиснутою клавішу *Ctrl* (рис. 3, а).

2. Перетворити коло на сегмент (рис. 3, б), установивши на панелі атрибутів кут сегмента 16^0 (рис. 3).

3. Залити сегмент одним із первинних (основних) кольорів, наприклад, червоним (рис. 3, в).

4. Подвійним клацанням мишкою на сегменті вивести на екран центр обертання і перемістити його в кут сегмента. Для більш точного позиціонування відключити контур і збільшити масштаб перегляду на екрані.

5. Виділити сегмент і скопіювати, натиснувши клавішу зі знаком «плюс» на цифровій клавіатурі. Змістити другий сегмент (рис. 3, г).

6. Застосувати до сегментів ефект Інтерактивне перетікання, вказавши на панелі атрибутів параметри, як показано на рис. 3, е (кількість кроків переходу – 23, кут повороту – 360, перехід кольорів – по колу).

7. Поєднати перший і другий початкові сегменти (можна скористатися командою Вирівняти). Якщо потрібно – відрегулювати швидкість перетікання (рис. 3, д).

8. Зображення трьох- і чотирьохпроменевих стрілок вибрати із бібліотеки готових символів або намалювати самостійно (рис. 3, ж).

9. Вирівняти колориметричний круг і стрілки по центру (рис. 3, з).

10. Для вибору гармонійних поєднань виділити стрілки подвійним натискуванням мишки та обертати по колу [1; 8].

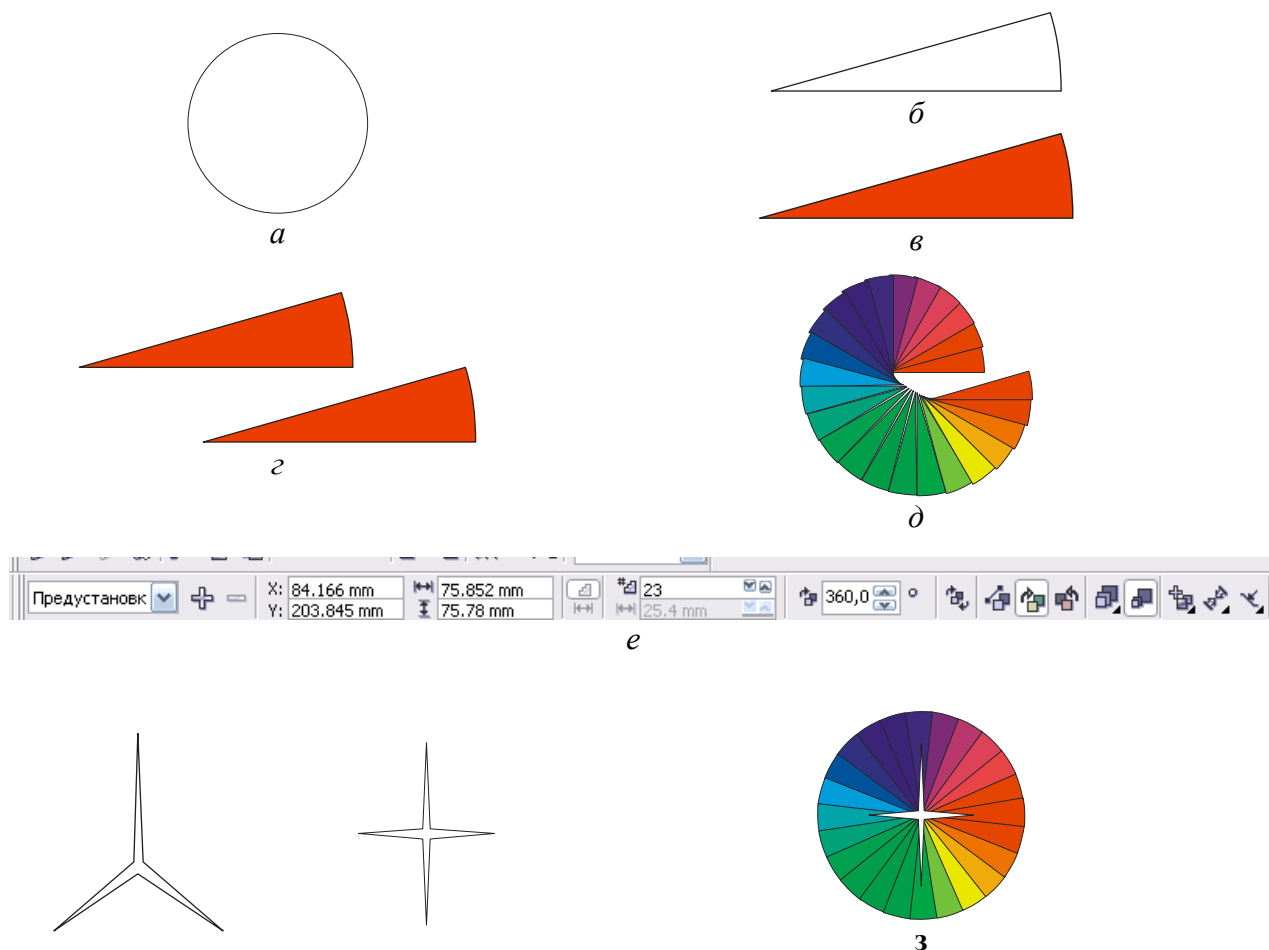


Рис. 3. Ілюстрація алгоритму створення круга В. Оствальда в Corel Draw

Висновки. Отже, комп'ютерна графіка, як складник комп'ютерних технологій у професійній підготовці майбутніх учителів образотворчого мистецтва, має потужний арсенал технічних і програмних засобів вивчення кольорознавства та створення колірної гармонії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Л. В. Комп'ютерна графіка. Навчальний посібник для студентів вищих педагогічних навчальних закладів / Л. В. Бабенко,

- Т. В. Фурсикова. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – 250 с.
2. Гармония цвета. Справочник / Сборник упражнений по созданию цветовых комбинаций. – М. : Астрель-Аст, 2003. – 120 с.
 3. Мориока А. Дизайн цвета: практикум / Практическое руководство по применению цвета в графическом дизайне / А. Мориока, Т. Стоун. – М. : РИП-холдинг, 2006. – 240 с.
 4. Прищенко С. В. Естетичні параметри колористичного формоутворення в рекламній графіці України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. техн. наук: 05.01.03 «Технічна естетика» / Прищенко Світлана Валеріївна. – К., 2008. – 20 с.
 5. Романенко Н. Г. Колірне співзвуччя, колірна гармонія / Н. Г. Романенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 6. – С. 139-143. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_6_19.
 6. Сурина М. О. История образования и цветодидактики / М. О. Сурина, А. А. Сурин // Серия «Школа дизайна». – М., Ростов н/Д: Март, 2003. – 352 с.
 7. Харченко В. Проблеми колірної гармонії у контексті графічного дизайну / В. Харченко // Українська академія мистецтва. – 2013. – Вип. 20. – С. 54-59. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2013_20_9.
 8. Яцюк О. Г. Компьютерные технологии в дизайне. Эффективная реклама / О. Г. Яцюк, Э. Т. Романычева. – СПб. : БХВ-Петербург, 2001. – 432 с.

УДК: [7.012:37]:378.091.64

*Олена Власюк
(Рівне, Україна)*

ЕЛЕКТРОННІ ЗАСОБИ НАВЧАННЯ ЯК ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

У статті аналізуються можливості електронних засобів навчання щодо підвищення ефективності дизайн-освіти. Запропоновано вдосконалення методичних параметрів навчального процесу через поширення та урізноманітнення означених засобів з метою покращення сприймання, структурування, систематизації та збереження великих обсягів навчального матеріалу.

Ключові слова: електронні засоби інформаційного супроводу навчання, презентація, електронне методичне забезпечення, електронні підручники, електронні навчальні програми.

The article analyzes the possibilities of e-learning tools for improving the effectiveness of design education. The improved methodological parameters of the teaching process through the distribution and diversity of these funds with the aim of improving the perception, structuring, systematization and storage of large amounts of training material.

Keywords: electronic means of information support of learning, presentation, electronic methodical maintenance, electronic textbooks, electronic educational programs.

Постановка проблеми. Постійне зростання обсягу інформації в умовах інформатизації суспільства спричинило необхідність інтенсивного впровадження комп'ютерних технологій у навчальний процес вищих навчальних закладів. Означене завдання є актуальним для підготовки фахівців різного профілю, зокрема дизайнерів.

Нині відомі такі шляхи його реалізації, як застосування електронних засобів інформаційного супроводу: електронних підручників та навчальних посібників, електронного методичного забезпечення навчальних дисциплін, електронних засобів контролю знань студентів та оцінки якості засвоєння навчального матеріалу,

електронних баз даних, призначених для інформаційної підтримки дисциплін тощо.

Проте, як засвідчує практика, електронні засоби інформаційного супроводу ще недостатньо використовуються у ході навчання майбутніх дизайнерів. У зв'язку з цим стає важливою проблема вдосконалення методичних параметрів навчального процесу через поширення та урізноманітнення означених засобів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичну основу для розв'язання виокремленої проблеми становлять праці вітчизняних та зарубіжних учених, присвячені питанням відповідності освіти вимогам суспільства (В. Андрущенко, С. Болл, Н. Бурбулес, Е. Гідденс, Ж. Делор, М. Згуровський, І. Зязюн, В. Кремень, Б. Лінгард, П. Скотт), модернізації освіти (Л. Горбунова, І. Добронравова, І. Єршова-Бабенко, В. Кизима, Н. Кочубей, Н. Кіященко, В. Цикін, В. Шевченко), інформатизації та комп'ютеризації освіти (О. Бульвінська, У. Герасимов, В. Кушерець, М. Романенко, Т. Скубашевська).

Останній аспект конкретизується дослідниками в контексті використання комп'ютерних технологій у вищих навчальних закладах (Ю. Барановський, П. Образцов, Н. Різун, Л. Савчук, Є. Холод).

Зважаючи на відносну новизну викладених цими авторами положень і пропозицій, бачиться доцільним докладніше проаналізувати можливості інформатизації дизайн-освіти.

Мета даної статті – проаналізувати досвід та перспективи використання електронних засобів інформаційного супроводу в ході професійної підготовки дизайнерів.

Результати дослідження. За даними дослідників (П. Образцов, Н. Різун, Є. Холод) застосування цих засобів значно підвищує результативність навчання студентів, оскільки забезпечує:

- по-перше, одночасну активізацію декількох каналів сприйняття (передусім аудіального та візуального), що уможливорює інтеграцію отриманої інформації з допомогою різних органів чуття;
- по-друге, візуалізацію абстрактної інформації, що сприяє кращому її розумінню;
- по-третє, відтворення алгоритмів складних процесів, що дає змогу простежити послідовність їх перебігу, глибше осягнути їх сутність.

Як бачимо, з допомогою електронних засобів інформаційного супроводу можна прискорити та полегшити процес отримання та обробки необхідної для вивчення інформації, ефективно впливати на розвиток пізнавальних якостей студентів.

Варто погодитися з П. Образцовим, що досягнення таких результатів стає можливим в разі відповідності використання означених засобів низці умов:

- психологічних, згідно яких представлення навчального матеріалу повинне відповідати індивідуальним можливостям студентів (зокрема вербально-логічному та сенсорно-перцептивному рівням особистісного розвитку), а його виклад необхідно орієнтувати на тезаурус та лінгвістичну композицію певної вікової категорії та конкретний напрям професійної підготовки;
- дидактичних, які мають забезпечити реалізацію можливостей комп'ютерної візуалізації навчальної інформації на основі дотримання повноти (цілісності) і неперервності дидактичного циклу навчання, системності і структурно-функціональну зв'язність презентації навчального матеріалу, досягнення інтерактивного характеру навчання;
- методичних, які базуються на врахуванні своєрідності конкретного навчального предмету, специфіки відповідної науки та її понятійного апарату, особливостей методів дослідження, можливостей реалізації сучасних методів обробки інформації і конкретизуються в таких позиціях, як: представлення навчального матеріалу з опорою на взаємозв'язок і взаємодію понятійних, образних і дієвих

компонентів мислення; відображення системи термінів навчальної дисципліни у вигляді ієрархічної структури; надання студенту можливостей виконання різноманітних контролюючих тренувальних дій [4].

Завдяки своїм можливостям, електронні засоби інформаційного супроводу можна використовувати під час проведення всіх видів навчальних занять. Спробуємо проаналізувати декілька основних аспектів їх застосування.

Так, у зв'язку з обмеженістю в часі, лектор у ході проведення лекції характеризує, як правило, лише основні поняття і дає студентам окремі вказівки та пояснення щодо змісту нового матеріалу. Логічно, що його візуалізація може сприяти як розширенню можливостей викладача в напрямі розширення обсягу інформації, так і підвищенню ефективності її сприйняття з боку студентів.

Оснащений комп'ютером, викладач отримує замість дошки і крейди потужний інструмент для її представлення в різноманітних формах: текстовій, графічній, анімаційній, цифрового відео тощо. В якості джерела ілюстративного матеріалу він використовує документи CD ROM чи HTML. При цьому, отримуючи інформацію в електронному вигляді, студенти позбавлені необхідності ведення конспектів і можуть уважніше прислухатися до коментарів лектора.

Мультимедійні лекції можна використовувати в ході викладання всіх дисциплін, які входять до змісту професійної підготовки майбутніх дизайнерів: композиція, кольорознавство, історія мистецтв, дизайн проектування; макетування і моделювання; теорія стилів тощо.

Отриманий нами досвід проведення таких лекцій з дисциплін: композиція, історія мистецтв, теорія стилів засвідчує їх можливості щодо активізації пізнавальної діяльності студентів, підвищення швидкості і якості засвоєння навчального матеріалу. Крім того під час лекцій із застосуванням електронних засобів інформаційного супроводу ми констатували посилення емоційних реакцій студентів. Як пояснює П. Образцов, це явище зумовлене можливостями означених засобів створювати особливе навчальне середовище, в якому значно збільшується обсяг навчальної інформації у вигляді відеофрагментів, фотографій тощо, які мають сильніший за традиційний емоційний вплив на людину і сприяють кращому розумінню й запам'ятовуванню побаченого [4].

При цьому варто звернути увагу на потенційні можливості використання під час мультимедійних лекцій різноманітних презентацій на великих екранах текстової, аудіальної, графічної, анімаційної та інших видів інформації, яка слугує ефективним засобом ілюстрації розповіді й пояснень викладача.

Безумовно, результативність презентації залежить передусім від проведеної попередньої підготовки, яка вимагає:

- чіткого визначення цілі, завдання та типу заняття;
- формування структури заняття;
- виокремлення тих етапів заняття, на яких будуть використовуватися електронні засоби інформаційного супроводу;
- обрання найефективніших засобів (програм) та аналізу доцільності їх застосування;
- пошуку чи складання авторської програми у випадку нестачі електронного ілюстративного матеріалу;
- визначення тривалості використання обраних засобів (з урахуванням дидактичної мети і завдань, а також чинних санітарних норм) та здійснення хронометражу заняття;
- коригування структури заняття відповідно до норм часу, поставлених завдань та санітарних норм.

За умов оптимальної підготовки та використання в ході лекцій електронні засоби інформаційного супроводу дають змогу:

- підвищити інформативність лекції;
- урізноманітнити спектр наочних засобів навчання;
- забезпечити доступність інформації для сприйняття завдяки презентації інформації у візуальному та слуховому різновидах;
 - здійснити повтор основних положень матеріалу попередньої лекції або необхідних (зокрема ключових, складних чи цікавих) моментів наявної лекції;
 - підвищити інтерес та увагу студентів (зокрема в фазі її закономірного зниження – через 25 – 30 хвилин після початку та в останні хвилини заняття) з допомогою естетично привабливих слайдів, анімації, звукового ефекту тощо;
 - посилити мотивацію студентів щодо навчання;
 - створити комфортні умови для роботи під час лекції викладачам та студентам.

Отримані сучасними дослідниками дані і наш практичний досвід, підтверджують доцільність використання охарактеризованих засобів і в ході семінарських і практичних занять. При цьому варто підкреслити той особливий ефект, що полягає поступовому перетворенні електронного ресурсу з предмета навчальної діяльності студентів (щодо засвоєння знань про його специфіку, прийомів застосування) у засіб розв'язання різноманітних навчальних або професійних завдань.

Адже під час роботи невеликої групи студентів можливо презентувати інформацію як на великому загальному екрані, так і на екранах моніторів персональних комп'ютерів. У такому випадку презентацію може проводити як викладач, так і студент, що дає змогу урізноманітнити зміст роботи з інформацією, сприяє виробленню умінь і навичок роботи з електронними засобами інформаційного супроводу.

Останнім часом у вищих навчальних закладах багато уваги приділяється створенню і удосконаленню електронних підручників з різних дисциплін, навчальних програм, електронних тренажерів, які стають незамінними засобами навчання на заняттях та в ході самостійної підготовки завдяки забезпеченню обсягу наочності.

Їх використання значно розширює можливості майбутніх дизайнерів щодо вивчення таких дисциплін, як «Історія мистецтв», «Інноваційні технології в проектуванні», «Брендинг», «Кольорознавство» тощо. Так, ознайомлення з програмою дає змогу краще спланувати свій час, визначити пріоритетні напрями самостійної роботи; електронний підручник представляє сконцентрований в одному джерелі великий обсяг ілюстрованої інформації; самостійний тренінг сприяє зміцненню та систематизації здобутих студентом знань.

Як бачимо, вдаючись до цих засобів, студент отримує швидкий доступ до потужного джерела інформації, що дає змогу не тільки покращити якість його теоретичної підготовки, а й вивільнити час для художньої діяльності, зекономити кошти, необхідні для придбання книг.

Електронні засоби інформаційного супроводу є перспективними і в плані презентації різноманітних методичних рекомендацій та вказівок до вивчення навчальних дисциплін. У цій якості вони сприяють підвищенню ефективності підготовки студентів до семінарів чи практичних занять, організації самостійної роботи, написанню курсових, бакалаврських та дипломних робіт. Їх цінність полягає в тому, що кожен студент може виконувати навчальні завдання самостійно, послідовно і поетапно. Це значно розширює межі самостійності навчальної діяльності, підвищує якість дистанційного навчання та навчання за індивідуальним планом.

Одним з компонентів електронного супроводу навчальної дисципліни є демонстрація навчальних фільмів. Використовуючи відеоредактори можна досить швидко змонтувати потрібний фільм з відрізаних фрагментів, накласти звук на відеоряд і додати необхідні коментарі (субтитри). Зрозуміло, що для створення навчального фільму потрібний дидактично доцільний якісний сценарій, який забезпечує логічний, послідовний та лаконічний (в умовах обмеження в часі) виклад навчального матеріалу.

Так, у ході професійної підготовки майбутніх дизайнерів ефективними є фільми, які використовуються для вивчення графічних редакторів, айдентики та брендингу. Вони дають можливість для ознайомлення студентів з усіма етапами створення художнього образу, раптово-векторних композицій, дизайн-макетів тощо.

Завдяки своїм можливостям метод демонстрації навчальних фільмів може бути використаний на лекції, на практичному занятті, а також під час самостійного вивчення дисципліни.

У останньому контексті зазначимо, що використання електронних засобів інформаційного супроводу значно підвищує ефективність самостійної роботи студентів, вага і частка якої нині суттєво збільшилася. Адже пошукові системи уможливають швидкий пошук максимального обсягу необхідної інформації. Крім того, означені засоби в змозі вплинути на зміну форм студентської самостійної роботи, переорієнтувати її на застосування моделюючих навчальних програм, електронних енциклопедій, довідників, посібників.

Використання електронних засобів інформаційного супроводу є результативним і під час проведення різноманітних форм контролю (поточного, проміжного, підсумкового). Так, наприклад, популярне сьогодні комп'ютерне тестування забезпечує можливість для досить швидкого здійснення одночасного контролю знань усієї групи студентів, знижуючи при цьому рівень їх емоційного напруження та підвищуючи в такий спосіб мотивацію навчальної діяльності.

Висновки. Таким чином, електронні засоби інформаційного супроводу дають можливість істотно підвищити ефективність професійної підготовки майбутніх дизайнерів, забезпечуючи їх різноманітним і якісним теоретичним, ілюстративним, довідниковим, рекомендаційним матеріалом, який можна використовувати як під час проведення різних форм занять, так і в ході самостійної роботи. Їх використання уможливорює прискорення пошуку й отримання необхідної для навчання інформації, економію часу і коштів, полегшує сприйняття навчального матеріалу, сприяє його розумінню та виробленню необхідних для майбутньої професійної діяльності дизайнера умінь і навичок.

Перспективними бачаться подальші дослідження проблем удосконалення комп'ютерних технологій навчання, систематизації електронного методичного забезпечення навчальних дисциплін, що входять до змісту професійної підготовки фахівців означеної сфери, використання електронних засобів інформаційного супроводу з метою творчої активізації студентів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барановский Ю.С. Информационные инновационные технологии в профессиональном образовании / Ю.С. Барановский, Учеб. пособ. – Краснодар: Изд-во КубГТУ, 2001. – 369 с.
2. Гуревич Р.С. Информационно-телекоммуникационные технологии в образовании / Р. С. Гуревич // Энциклопедия образования / В. Г. Кремень (голов. ред.). – К. : Юрінком Інтер, 2008. – С. 364–365.
3. Модернізація вищої освіти України і Болонський процес: Матеріали до першої лекції / Уклад. М. Ф. Степко, Я. Я. Болюбаш, К. М. Лемківський, Ю. В. Сухарніков; Відповід. редактор М. Ф. Степко. – К.: НМЦВО, 2004. – 24 с. С.15.
4. Образцов П.И. Дидактические аспекты эффективного применения компьютерных средств обучения в вузе / П.И. Образцов, Сб. научн. трудов ученых Орловской области. Выпуск № 2. - Орел: Орел ГТУ, 1996. - С.468-475.

ПЛЕНЕРНА ПРАКТИКА ЯК ПІДГРУНТТЯ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

На сучасному етапі розвитку суспільства все більше уваги приділяється питанням вдосконалення професійної художньої освіти в Україні, що здатна впливати на формування цілісної особистості, її духовності, творчої індивідуальності, інтелектуального й емоційного збагачення. Художня освіта має розглядатися не лише як процес набуття професійних знань і вмінь, а перш за все як універсальний засіб особистісного розвитку майбутніх фахівців у галузі мистецької освіти на основі виявлення індивідуальних здібностей, естетичних потреб та інтересів; як ефективний засіб професійного становлення сучасного учителя образотворчого мистецтва.

Пленерна практика, як навчальна дисципліна, здатна ефективно сприяти професійному становленню і самовдосконаленню майбутніх учителів образотворчого мистецтва, ефективному засвоєнню практичних умінь роботи в умовах необмеженого простору, його потрактування на площині, грамотного розміщення об'єктів зображення з урахуванням великих просторових відношень, творчого підходу до природи, а головне – здатності реалізувати накопичений образотворчий досвід у майбутній педагогічній діяльності. Навчальна діяльність в умовах пленеру не лише порушує водночас питання ефективного опанування малюнком, живописом, композицією, але і сприяє їх творчому осмисленню. Працюючи в умовах пленеру, майбутній фахівець має виявляти більшу самостійність у прийнятті рішень, стосовно, навіть, вибору мотиву, застосуванні певної композиційної схеми, графічного, колірної рішення, тобто, демонструвати здатність пристосовувати свої знання і уміння до нових незвичних умов, що сприяють розумовому напруженню, пошуковій активності, розвитку творчих здібностей, що є необхідною умовою для оптимізації процесу професійного становлення майбутніх учителів образотворчого мистецтва.

Вагоме теоретичне і практичне значення для вирішення проблематики фахової підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва в процесі пленерної практики мають наукові праці Г. Біди [1], В. Візера [2], М. Маслова [4], Є. Шорохова [7], Ф. Ковальова [3], М. Ростовцева [5], О. Щіпанова [8], В. Чурсіної [6], в яких розглянуто основні етапи роботи над пленерними етюдами, проаналізовано типові помилки студентів та надано практичні рекомендації до виконання навчальних завдань.

Аналіз джерельної бази дозволяє дійти висновку, що специфіка образотворчої діяльності в умовах пленеру вимагає не лише використання всього арсеналу професійних знань і умінь, набутих у процесі вивчення фахових дисциплін: рисунку, живопису, композиції, але і здатності до їх творчого переосмислення, самостійного втілення на практиці. Адже робота в умовах пленеру становить певну проблематичність, що заключається у значній віддаленості об'єктів зображення, мінливості освітлення, що потребує концентрації уваги, миттєвих та влучних дій у процесі вирішення тону, побудові колірної гармонії. На відміну від аудиторних постановок, ретельно продуманих викладачем, робота на пленері вимагає більшої самостійності у прийнятті рішень, спонукає до розумового напруження, активізує мислення, що загалом прискорює процес професійного становлення майбутнього фахівця у галузі мистецької освіти. З впевненістю можна стверджувати, що у процесі пленерної практики формується здатність до самостійного переносу знань у нову ситуацію, здатність виявити нові проблеми у стандартних умовах, знаходити нові шляхи подолання цих проблем, вдаючись до комбінування вже відомих способів вирішення наявної проблематики.

Експериментально доведено, що у процесі роботи над пейзажем в умовах пленеру можливо істотно розвинути творчі здібності майбутніх учителів

образотворчого мистецтва шляхом цілеспрямованої організації їх навчальної діяльності. У зв'язку з цим, великого значення набуває впровадження системи творчих завдань, які поступово ускладнюються відповідно до збільшення запасу знань і умінь, розвитку творчого мислення, здатності до самостійного вирішення наявних проблем.

У ході наукового дослідження встановлено доцільність використання у роботі над пейзажем в умовах пленеру наступних етапів виконання творчих завдань, що мають сприяти розвитку творчих здібностей майбутніх учителів образотворчого мистецтва:

1 етап – педагог формулює творче завдання (наприклад, етюд пейзажу на тему «Ранкова тиша», що передбачає створення настрою) і сам пропонує шляхи його вирішення, використовуючи натурні спостереження, звертаючись до досвіду аналогів, вимагаючи від своїх вихованців чіткого дотримання вказівок;

2 етап – педагог пропонує творче завдання (наприклад, пейзажний діптих на тему «Золота осінь», що вимагає дотримання композиційної та сюжетної єдності), але способи вирішення пропонує знайти вихованцям самостійно, використовуючи досвід попереднього завдання; по закінченні виконання завдання педагог сам підводить підсумок роботи, вказує на недоліки, пропонує способи їх виправлення;

3 етап – педагог ставить творче завдання (наприклад, серія пейзажів на тему «Краєвиди Слобожанщини», що є своєрідним підсумком попередніх завдань), а вихованці самостійно проходять всі етапи пошуку, самостійно здійснюють аналіз своєї діяльності під керівництвом викладача.

Проведені дослідження дозволяють стверджувати, що робота над пейзажем в умовах пленеру, яка передбачає виконання творчих завдань унеможливорює механічне змальовування, сприяє ефективному опануванню фахових дисциплін: малюнку, живопису, композиції, активізує здатність до самостійної роботи, стимулює творче мислення, а, отже, надає можливості для розвитку творчих здібностей майбутніх учителів образотворчого мистецтва.

Висновки. У художньо-освітньому просторі сучасної України актуальною залишається проблема формування суспільно-активної, творчої особистості майбутнього учителя образотворчого мистецтва, професійне становлення якого пов'язується з необхідністю розвитку творчих здібностей фахівців. Вагомого значення у цьому процесі набуває робота над пейзажем в умовах пленеру, що не лише сприяє ефективному засвоєнню фахових дисциплін: малюнку, живопису, композиції, а й спонукає до творчого переосмислення набутого досвіду.

Слід зазначити, що специфіка роботи над пейзажем, на відміну від продуманих викладачем аудиторних постановок, вимагає від майбутніх фахівців більшої самостійності у прийнятті рішень, стосовно вибору мотиву, композиційної будови, колориту, сприяє активізації творчого мислення. З впевненістю можна констатувати той факт, що робота над пейзажем в умовах пленеру створює сприятливі умови для розвитку творчих здібностей майбутніх учителів образотворчого мистецтва. З цього приводу виникає потреба у ефективній організації навчального процесу, основу якого складає система поступово ускладнених творчих завдань, що вимагають від майбутнього фахівця самостійності у визначенні та передбаченні шляхів розв'язання поставлених задач, вміння обирати дієві варіанти рішення. Система творчих завдань, складність яких має збільшуватися впродовж трьох етапів відповідно до зростання професійного досвіду має сприяти не лише результативному оволодінню необхідними знаннями і вміннями, але і розвитку творчих здібностей майбутніх учителів образотворчого мистецтва, що є запорукою їх успішного професійного становлення.

ЛІТЕРАТУРА

- 1 Беда Г. *Основы изобразительной грамоты: рисунок, живопись, композиция*. 2-е изд. перераб. и доп. - М.: Просвещение, 1981. - 239 с., ил.;
- 2 Визер В. *Живописная грамота : основы пейзажа* / В. Визер. – СПб. :

- Питер, 2006. – 192с. : ил.;
- 3 Ковалев Ф. *Золотое сечение в живописи: Учеб. Пособие.* / Ф. Ковалев. – К.: Выща шк. Головное изд-во, 1989. – 143 с., 90 ил., табл. – Библиогр.: 77 назв.;
 - 4 Маслов Н. *Пленэр : Практика по изобразит. искусству. [Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов]* / Н. Маслов. – М. : Просвещение, 1984. – 112 с.;
 - 5 Ростовцев Н. *Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов.* / Н. Ростовцев – М.: Просвещение, 1989. – 207 с. – С. 186-187;
 - 6 Чурсіна В. *Робота на пленері. Проблеми теорії і творчої практики* / В. Чурсіна // *Мистецтвознавчі та культурні аспекти дизайну.* – Харків: ХДАДМ, 2011. – Вип. 5 – С. 151-152;
 - 7 Шорохов Е. *Композиция : [учеб. для студентов худож.-граф. пед. ин-тов – 2-е изд., перераб. и доп].* / Е. Шорохов. – М. : Просвещение, 1986. – 207 с., ил.;
 - 8 Щипанов А. *Юным любителям кисти и резца* / А. Щипанов. - М.: Просвещение, 1975. – 245 с. – С. 56.

*Тетяна Висікайло
(Харків, Україна)*

ВИКОРИСТАННЯ РОБОТИ НАД ПЕЙЗАЖЕМ ЯК ЗАСОБУ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ГАЛУЗІ

Одним із пріоритетів державної політики є забезпечення підвищення якості мистецької освіти, яка є важливим чинником у ідеологічному, морально-ціннісному та соціально-економічному устрої суспільства. На сучасному етапі розвитку освіти в Україні гостро постає проблема формування висококваліфікованого фахівця, що здатен до самостійного творчого мислення та пошуку шляхів самовдосконалення.

У набутті професійної майстерності майбутніх учителів образотворчого мистецтва важливу роль відіграє робота над пейзажем, що сприяє активізації просторового мислення, як здатності до трансформації об'єктів зображення на площині. Складність цього процесу полягає у специфічності об'єктів зображення пейзажу, які представляють собою не конкретні предмети, а частини необмеженого простору, наприклад: неба і землі. Слід зазначити, що необхідність конструювання великих просторових відношень на площині створює певну проблематику. З цього приводу виникає потреба у пошуку шляхів подолання наявних труднощів навчального процесу.

Аналізуючи значну кількість наукових досліджень, які присвячені проблематиці роботи над пейзажем, зауважимо, що більшість науковців та педагогів наголошують на значущості просторового мислення у процесі відображення дійсності у художньому потрактуванні, спрямованого на розкриття творчого задуму автора. Велике теоретичне і практичне значення для вирішення трактування простору на площині мають наукові праці С. Базаз'янца [1], О. Нікуліної [5], Т. Штикало [7], І. Якиманської [8], Є. Кібрика [4]. Опираючись на наукові праці О. Денисенко [2], Ю. Дюженка [3], І. Огієвської [6] можна з впевненістю констатувати необхідність вивчення художньої спадщини минулого, що дозволить творчій молоді уникнути помилок під час роботи над створенням власних творів.

Специфіка пейзажу полягає у необхідності роботи з необмеженим простором, потреби узгодження просторових відношень, відповідно до художнього задуму, ефективного вирішення питань, пов'язаних з передачею глибини простору на площині. Просторове мислення як різновид образного мислення сприяє кращому засвоєнню базових знань з рисунку, живопису, композиції.

З метою формування просторового мислення, підвищення ефективності роботи над пейзажем доцільно заохочувати майбутніх художників-педагогів до систематичних вправ, які мають поєднувати роботу на природі та ретельне вивчення існуючого досвіду на прикладі відомих вітчизняних та закордонних майстрів пейзажу.

Так, майбутнім учителям образотворчого мистецтва пропонувалося зробити декілька графічних замальовок обраного викладачем природного мотиву з природи, використовуючи різні точки зору та різні формати: квадрат, прямокутник, видовжений за горизонталлю та вертикаллю. Основною задачею на цьому етапі був чіткий розподіл великих просторових відношень у відповідності до конкретного задуму. Вагомим значенням у роботі над пейзажем набував певний порядок послідовних дій: від загального до часткового; від визначення лінії горизонту, розподілу на плани, тонального рішення великих просторових відношень, у межах яких перебувають певні об'єкти, що потребують більш ретельної проробки. Одночасно з роботою на природі пропонувалося розглянути твори видатних митців Харківської пейзажної школи кінця XIX – початку XX століття. Наприклад, графічні пейзажі С. Васильківського (Коробів хутір. Луки. 1882; Малоросійський пейзаж; Косачі. 1885). Майбутні фахівці художньо-педагогічної галузі мали проаналізувати, як вирішувалися питання організації просторових відношень у творчості попередників та скористатися їх досвідом.

Висновки. Потреба пошуку шляхів оптимізації навчального процесу сучасної художньої освіти вимагає від викладача більш обґрунтованого, осмисленого підходу у формуванні просторового мислення майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Ключову роль просторового мислення у становленні творчої особистості митця висвітлювали такі науковці як: С. Базаз'янець, О. Нікуліна, Т. Штикало, І. Якиманська, Є. Кібрик, О. Денисенко, Ю. Дюженко, І. Огієвська та інші. Складність процесу трактування простору на площині для майбутніх художників-педагогів потребує вирішення наявної проблематики шляхом застосування роботи над пейзажем, що передбачає як натурні спостереження, виконання короткострокових замальовок, так і вивчення мистецького досвіду попередників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базаз'янець С. Художник, пространство, среда. – М.: Советский художник, 1983. – 240 с.
2. Денисенко О. И. Судаков А. Портрет земли: Живопись, графика / О. Денисенко. – Х. : Інститут монокристалів, 2005. – 164 с.
3. Дюженко Ю. М. С. Ткаченко / Ю. Дюженко. – К. : Мистецтво, 1963. – 42 с.
4. Кібрик Є. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. – М.: Советский художник, 1967. – 136 с.
5. Нікуліна О. Природа глазами художника. Проблема развития современной пейзажной живописи. – М.: Советский художник, 1982. – 175 с.
6. Огієвська І. С. І. Васильківський / І. Огієвська. – К. : Наукова думка, 1980. – 165 с.
7. Штикало Т.С. Формування просторового мислення // Науковий вісник Чернівецького університету. – Вип.184: Педагогіка та психологія. – Чернівці: "Рута", 2003. – 256 с.
8. Якиманська І. Розвиток просторового мислення школярів. – М. : Педагогіка, 1980. – 240 с.

*Василь Шнак
(Київ, Україна)*

АКВАРЕЛЬНИЙ ЖИВОПИС УКРАЇНИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

У статті в історичному аспекті розглядається розвиток акварельного живопису, творчість його майстрів різних шкіл які стали підґрунтям розвитку акварельного живопису на Україні в усьому його розмаїтті.

Ключові слова: мініатюра, пейзаж, портрет, натюрморт, ілюстрація, театральна декорація, акварелі-етюди, акварелі-картини.

This article is considered a historical perspective the development of watercolor painting, the work of its artists of different schools have become a basis of watercolor painting in Ukraine in all its diversity.

Keywords: miniature, landscape, portrait, still life, illustration, theatrical scenery, watercolor sketches, watercolor paintings.

Акварель відома з давніх часів. Спочатку її, із додатком білил, вживали для оздоблення папірусів у Стародавньому Єгипті. Так само нею користувалися ілюстратори середньовічних рукописних книг, створюючи чудові мініатюри (франц. miniature, від латин. *minium* – сурик: різновид червоної акварельної фарби). Особливо прекрасні виходили персидські малюнки III століття до н.е., які вирізняються своїм професіоналізмом, якістю виконання, багатством орнаментики. Із розвитком писемності всі країни й народи прикрашали рукописи дедалі більш живописним зображенням. Зокрема, вірменські манускрипти надзвичайно збагатили мистецьку скарбницю світу. Також неперевершені шедеври залишили нам індійські майстри. Художники XV–XVII століть писали акварельними засобами ескізи до картин і фресок, розфарбовували гравюри й архітектурні кресленики. В ті часи не

Особливо відзначалися глибиною тонів, прозорістю й чистотою фарб малюнки Якоба Йорданса.

У другій половині XVIII століття Англія стала батьківщиною багатьох видатних акварелістів, серед яких особливо визнання набули акварельні роботи Джона Козенса й Томаса Гертіна. Написані ними на зволоженому папері м'які, неяскаві пейзажі впливали й на розвиток олійного малярства, змінюючи його колорит. Сама англійська природа з її постійними туманами наштовхнула до вживання прозорої акварелі. Ця палітра стала повнозвучно кольоровою, відмінною від монохромних зарисовок. Засновниками англійської акварельної школи вважають талановитих майстрів Вільяма Тернера, Джона Констебля, Річарда Бонінгтона. Вони виробили прекрасну техніку, яка передає повітряну перспективу, дозволяє відчути кожен порух повітря, мерехтіння сонячного світла. Англійські акварелісти (насамперед, Вільям Тернер) відкрили «лондонські тумани». Вони не зазнавали жодних перешкод у передачі туманної мли, розсіяного сонячного освітлення, яке пробивається крізь вологе повітря з накрапанням дощу.

Серед інших жанрів образотворчого мистецтва в Англії акварельний пейзаж визнано традиційно національним. Ним захоплюються всі художники країни, зачаровані творчістю Томаса Гертіна, який відтворював звичайні сільські краєвиди або розгорнуті місцеві ландшафти з особливим освітленням. Джон Констебль став автором багатьох “виставкових” акварелей. Його етюди були взірцем передачі світлоповітряного середовища. В основі праць цієї когорти живописців здебільшого лежить поєднання темного і світлого, переливи мазків від світлих полисків до оксамитової глибини. Загалом англійське акварельне письмо розкрило художникам світової спільноти великі можливості для ліричного відтворення зорового естетичного сприйняття безмежних чарів доквілля. Воно благодатно вплинуло на розвиток цього виду мистецтва далеко за межами туманного Альбіона.

У Франції, наприклад, наслідуючи англійські манери, працювали Теодор Жерико, Ежен Делакруа та інші відомі митці. Пізніше вони відійшли від запозичень і створили власну оригінальну техніку і стиль легких ескізних акварельних зображень, які яскраво і образно передають швидкоплинність вражень зображувальних творів. До

Німеччини англійський вплив приходить через посередництво французької художньої школи. Серед німецьких вітчизняних акварелістів, визнання здобули Едуард Гільдебрандт, Каспар Фрідріх, Франц Крюгер та Адольф Менцель.

У Італії ХІХ ст. акварель за довершеності й розмаїтості та легкості мотивів часом перевищила англійський рівень. Художники Гіацинто Джиганті, Соломон Корроді загальновідомі, як визначні майстри сонячного яскравого пейзажу.

На початку ХІХ століття в Росії поряд із реалістичним живописом, особливо пейзажним, також набуває розвитку акварель, збагачуючи свою техніку притаманними їй малярськими якостями. Вона поступово стає самостійним видом мистецтва, яким оволоділи чудові виконавці. Разом із композиційними замальовками, виникли станкові акварелі. Набула свого розквіту акварельна ілюстрація. Краєвид і портрет, створені цим способом, поцінують на рівні із картинами.

Акварелі тоді писали за правилами олійного живопису, хоча малюнки були менших розмірів (художники Федір Алексєєв, Олександр Іванов і Карл Брюллов). Нова техніка проявилась і в мініатюрах на папері, митці використовували тонкий рисунок, детальне моделювання форми дрібними штрихами та крапками, зберігаючи чистоту фарб.

Починаючи із середини ХІХ ст., європейська акварель за сприяння англійських живописців набула значення окремого виду мистецтва. На чолі цього напрямку стояв Альфред Іст. На той період вона приживається і в Росії. Відомі акварельні ескізи Олександра Іванова з біблійної тематики. Досить значними і виразними за кольором й гармонійними жанровими сюжетами були твори: “Ходіння водою”, “Вірсавія”, “Італійський пейзаж”. Майстер камерного портрета Петро Соколов працює з ювелірною достовірністю, передає форму, свіжість і розкіш кольорових сполучень із ніжністю та яскравістю прозорої акварелі.

Портрет Кочубея та інші твори виконані ним з уживанням білил. Видатний живописець та рисувальник Карл Брюллов написав велику кількість унікальних акварельних композицій, визначних за технікою і колоритом. “Портрет Оленіних”, “Портрет невідомого”, “Повернення римського пастуха додому”, “Вершники”, а серія італійських жанрових сцен, пейзажі Грузії й Турції засвідчують неабиякий хист, творчий талант та яскраву самобутність цього аквареліста.

У царині акварелі значною мірою проявили себе Павло Федотов та Олександр Іванов – автор картини “Явлення Христа народу”, який створив низку жанрових малюнків, присвячених життю Рима: “Наречений, що вибирає сережки для нареченої”, “Аве Марія”. 1842 року з’являється акварельна серія на тему “Жовтневе свято в Римі”, “Сцена в лоджії”, “В Монте-Тестаччо”, “В Понте Молле”. З великою майстерністю здійснено художником численні акварельні пейзажі. Відомі його дивовижні за рисунком, композицією та колоритом ескізи на біблійні сюжети аж до монументальних розписів.

З аквареллю знався і Тарас Григорович Шевченко, який був учнем Карла Брюллова; той значною мірою підтримав талант свого вихованця. Його акварелі й автопортрети (пізнішого періоду) – “Чигирин із Суботівського шляху”, “Будинок Котляревського в Полтаві”, “Аскольдова могила”, “Церква Покрови в Переяславі”, “Циганка-ворожка”, “Марія”, портрети Є. Гребінки, О. Коцебу та інших. Перебуваючи в експедиції у горах Каратау (1853-1857 рр.) поет замальовував побут і життя місцевих казахів. У його акварелях відтворені “Ак-Миш Тау”, “Новопетровське укріплення”, “Мангишлак”, “Мангишлацький сад”, “Ханги-баба”, “Вид на Каратау”, “Мис Тюк-Карчай на півострові Мангишлак” тощо. Після повернення із заслання, під час подорожі Україною, Тарас Григорович писав акварельні пейзажі в Корсуні, Черкасах, Лихвині тощо. Його цікавило вирішення світла й тіні, яке успішно передано в пізній період його творчості. Шевченківським акварелям властивий точний рисунок, виразність силуету, тонке моделювання форми, психологічна образність персонажів.

Вдало володіли аквареллю послідовники Тараса Григоровича Шевченка – Лев Жемчужников, Іван Соколов, Костянтин Трутовський, Сергій Васильківський та інші. Загального визнання набули їх акварельні роботи: “Портрет козака Кирила Харченка” Льва Жемчужникова, “Щекавиця – місце, де похований князь Олег” Михайла Сажина, “Видубицький монастир”, “Старий Київ” та “В селі” Дмитра Безперчого, “Діти” Івана Соколова – прославляли український народ і рідну природу.

1880 року в Петербурзі “Общество поощрения художников” відкрило першу виставку, на якій були показані акварелі й естампи різних майстрів. У 1888 році під час восьмої виставки засновано “Товариство російських акварелістів”. Там виставляли свої роботи Василь Поленов, Олексій Боголюбов, портрети – Павло Федотов і були представлені праці салонно-академічних митців – Олексія Харламова, Костянтина Маковського, Петра Соколова й інших. Участь у вернісажі європейських величин сприяла розвитку акварелі і збагаченню майстерності загалом.

Значне місце посідала акварель в творчості таких визначних російських художників як Ілля Рєпін, Василь Суриков, Михайло Врубель, Валентин Серов та ін., які опановували різні жанри – пейзаж, портрет, натюрморт. Серед них вирізнялися композиції “Дівчина в російському вбранні”, “Неаполь”, “Севілья”, “Бій биків”, “Венеція” Василя Сурикова. Він володів чистою аквареллю, впевнено відтворював форму.

Ілля Рєпін, завдячуючи високій майстерності, вишуканості й техніці, спромігся передати в портреті внутрішній світ людини, зображуючи її в праці і творчості. Особливо це знайшло відображення в його портретах (Д. Менделєєва, Л. Толстого, Н. Делярова, Н. Нордман-Северової, Е. Званцевої), а також автопортрети, де надзвичайно яскраво зображено і передано психологічну глибину, що загалом притаманна його творам.

Валентину Серову вдалося досягти досконалості в жанрі пейзажу й портрета. Образи А. Лангового, дітей Боткіна, Саші – сина художника, С. Лукомської, А. Андрєєва вражають своєю виразністю, психологічністю, душевністю і вишуканістю. Відомі і його акварельні пейзажі – “Сірий день”, “Зарослий ставок”, “Біля перевозу”, “Село”. Загалом, простежується мистецька тенденція художника, коли прості мотиви передані з теплом і любов’ю.

У творчості Михайла Врубеля акварель була коштовним скарбом, в якому наявні всі набутки цієї техніки – прозорість, світлота, витонченість кольорових нюансів, її фактурність. Акварельні аркуші в нього мають графічну структуру чудового рисувальника. Кольором і грою світла в повітряному середовищі художник дуже майстерно оживляє натуру, дивуючи цим глядача. Його акварелі, мов самоцвіти, виблискують усіма своїми гранями. У портреті Т. Любатович у ролі Кармен чарівно поєднано променисті кольори, які м’яко переливаються один в одному. З особливим баченням світу і щедрою фантазією майстер створив такі відомі мистецькі шедеври, як “Морська царівна”, “Наяди і тритони” та “Східна казка”. В ескізах до розписів Володимирського собору в Києві прочитуються філософські теми життя й кохання. Віктор Васнецов зазначав, що врубелівський живопис виконано “особливими фарбами за красою, барвами справді казковими”. В ілюстраціях до творів М. Лермонтова та О. Пушкіна (чорна акварель) художник вміло використав білий колір паперу як найсвітліший, тут йому знадобилися прийоми світлотіньового моделювання, як протистояння світла й темряви. Кольорове вирішення й кольоровий задум дозволили Михайлу Врубелю бути неповторним майстром. Іван Грабар вважав його одним із найкращих акварелістів за всю історію російського мистецтва.

У акварельному живописі значне місце посідають роботи художників “Мира искусства”, які надзвичайно піднесли рівень культури книжкового оформлення та театральних декорацій. Театральний декоратор та пейзажист Іван Білібін належав до цієї когорти як відомий ілюстратор російських народних казок і билин, особливо

видань Олександра Пушкіна. В його малюнках поєднано сувору графічність рисунка з декоративністю кольору.

У творчості Євгена Лансере акварелі відводилася так само помітна роль. Його ілюстрації на історичні теми, яскраві ескізи до декорацій і фресок, чудові малюнки (наприклад, цикл ілюстрацій до повісті Л. Толстого “Хаджи-Мурат”) вражають своєю образністю й кольором. Художники Олександр Бенуа, Борис Кустодієв, Олександр Головін, Анна Остроумова-Лебедева, Віктор Борисов-Мусатов, Костянтин Юон, Дмитро Кардовський та інші, які працювали в ранній період своєї творчої діяльності, залишили велике надбання в царині акварелі. Свої найкращі ескізи декорацій Олександр Головін часто виконував переважно аквареллю. Цією технікою користувався також Віктор Борисов-Мусатов (“Портрет дами”, “Осінь пісня”, “Куш ліщини”) та ескізи до робіт – “Весняна казка”, “Літня мелодія”, “Осінь вечір”. Анна Остроумова-Лебедева, закохана в своє місто, з великою любов’ю писала аквареллю архітектурні пейзажі, передаючи красу й виразність просторових об’ємів і форм. Передусім, це її роботи – “Адміралтейство й Сенат”, “Петроград. Вид із Самсонівського мосту”, “Озеро в Павловську”, “Ленінград. Літній сад в інії”, “Царське село. Біла ніч”, “Перспектива Неви” тощо. Художниця глибоко вивчила матеріали й можливості акварелі, прагнучи зрозуміти й опанувати її таємниці.

З 1899 по 1904 роки виходив журнал «Мир искусства». Це була перша суто мистецька періодика в Росії, що потрапляла до бібліотек глибинки, де раніше хіба що бачили лише популярну «Ниву». На відміну від них друк у цьому виданні відзначався високою якістю на крейдяному папері й верже, а також застосовували найкращі методи репродукування (фототипія, автотипія, кольоровий друк із п’яти дошок), тому тут містилися кольорові репродукції, дуже близькі до оригіналу. На його сторінках друкували твори російських й іноземних художників, дослідницькі мистецтвознавчі статті. Для широкого загалу, особливо для молодих художників і художників старшого віку, цей журнал, за висловом Миколи Бенуа, «дав значну поживу й може принести значну користь». Саме видання «Мир искусства» сприяв у виробленні естетичних поглядів майбутнього художника, гімназиста старших класів Глухівської гімназії Георгія Нарбута, який на думку Платона Білецького, дослідника життя і творчості цього майстра, відчув себе одноступнем його авторів, відчув у їх особі своїх наставників. Полюбляючи чарівну лінію, молодий художник відкрив для себе твори Івана Білібіна, який був неабияким володарем лінії і вправно послуговувався кольором. Саме білібінську манеру роботи з кольором наслідував деякий час Г. Нарбут: «Стіна Соловецького монастиря», «Кутова башта Соловецького монастиря», ілюстрації до казки «Війна грибів» та інші. Пізні його акварелі стали подібними до кольорових естампів. Дмитро Кардовський аквареллю проілюстрував: комедію “Горе з розуму” Олександр Грибоедова та подав акварельні ескізи до постановок “Ревізора” Миколи Гоголя в Московському Малому театрі.

На початку ХХ століття заявив про себе жанровими сценами та ліричними пейзажами Олександр Герасимов. У його портретах відчутний вплив Костянтина Коровіна, Олександра Іванова, Михайла Врубеля, любов до творчості яких художник проніс через усе своє життя (портрети сестри Катерини, сестри Ньюші, сестри з маскою Венери, жіночий портрет).

Велике зацікавлення художників та мистецтвознавців викликала творчість Мартиросяна Сар’яна, який був учнем Валентина Серова. На початку свого шляху він писав твори, поєднуючи техніку акварелі й гуаші. В портретах цього часу всі малярські засоби – композиція, колір, навіть рух пензля вживалися з метою підвищення рівня емоційного сприйняття (“Портрет мами”, “Вірменка з Чалтиря”, “Російська дівчина”, “Дівчинка”). Роботи, виконані ним на тонованому папері, мали свою особливу кольорову гаму (“Автопортрет”). У пізніх його творах помітна вже декоративна умовність, чітка визначеність кольорів (“Вулиця східного міста”). Натюрморти

Мартиросяна Сар'яна відкривають ту його творчу рису, яка не має взірців у мистецтві тієї доби. Художники дожовтневого періоду на основі фундаментальної академічної школи плідно виступають у жанрах пейзажу, портрета, натюрморту, жанрової картини, ілюстрації, театральних декорацій. Вони, перебуваючи в творчих пошуках, постійно експериментуючи, відкривали нові, незвідані можливості акварелі.

Після 1917 року змінило своє обличчя й образотворче мистецтво. Громадянська війна, становлення й подальший розвиток нового ладу за непростих умов дали теми, до яких зверталися художники різних мистецьких течій та угруповань, їхні погляди на мистецтво часто були протилежними. Художники-акварелісти написали тоді неперевершені пейзажі, портрети, ілюстрації: Олександр Головін – “Квіти й порцеляна”, “Портрет В. Мейерхольда”; Дмитро Кардовський – “Рибальська слобода”, “В Переяслав-Залеському”, Олександр Дейнека – “Весна”, “В колгоспі”; Микола Купріянов – цикл “Повінь”, Артур Фонвізін – “Портрет актриси Д. В. Зеркалової”; Олена Кульчицька – “Сестра в червоному”, Григорій Світлицький – “Білі троянди”, “Ніч в Алушті”.

В Україні акварель розвивається зусиллями Геннадія Ладижевського, Карпа Трохименка, Григорія Світлицького, Миколи Самокиша, Семена Прохорова, Григорія Дядченка, Валентина Фельдмана та інших, які створюють чудові роботи. Серед них пейзажі Карпа Трохименка, виконані під час подорожі на Кавказ. Художник зумів передати найпритаманніше, типове життя того краю.

Акварелісти 20-х років, як правило, працювали в суворих традиціях станкового живопису. Вони залишили багато аркушів, які досі відзначаються своєю образністю. Митці не припинили пошуків монументальності, властивих усім видам мистецтв тієї доби. Їхні твори мають піднесену святковість, радісний тон.

Акварелі Григорія Світлицького, його портрети й натюрморти, квіти “Етюд”, “Квіти”, “Білі троянди”, “Весна, етюд”, “Квіти, натюрморт”, відображають чарівний світ природи й людських почуттів. Семен Прохоров, учень Іллі Рєпіна, вражає глядачів натхненністю своїх творів на багатьох виставках 20-х років у Харкові.

Мистецтво акварелі не стоїть на місці, маючи тісні стосунки із сучасним творчим розвитком у всій його різноманітності. На думку дослідника Володимира Павлова, акварель так само, як і живопис та графіка, охоплює всі жанри, на кожному етапі вона своїм характером та й самим існуванням зобов'язана як сучасності – усій сумі творчих завдань, що їх вона висуває перед митцями, так і минувшині, яка мовби утворює їх підґрунтя. У своїх пошуках художники, а також цілі художні напрями постійно звертаються до минулих здобутків. Але це незмінно викликано сучасними художніми завданнями. Кожен митець відчуває себе повновладним господарем величезних скарбів, народжених художнім генієм людства і користується ними так, як того вимагає від нього власний метод. Художники ніколи не обмежують себе одним лише улюбленим жанром чи технікою. І акварелісти так само вчаться у майстрів сусіднього цеху.

У творчості Максиміліана Волошина відчутний дух і мова японської гравюри, що довгі роки надихала й наснажувала митця. Його акварелі, витончені за технікою виконання і настроєм, їх ліричність, дещо посилюється завдяки поетичним назвам – «Мідний бубон ночі», «Звучання сонця із глибини віків», «Попелясте світло» тощо. Таким чином, створюється образ омріяної, загадкової й неповторної землі. В 1911-1913 рр. художник писав із натури переважно гуашшю в альбомі невеликого розміру 24x38 см на тонованому папері кремового, сіро-вохристого і срібно-сірого тонів, затеплюючи всі фарби. Тому, попри правдиву передачу, загальний колір у нього наближається до золотої сієни. Ці його роботи гуашшю були немовби підготовчим матеріалом і пов'язувалися з вивченням самої Кіммерії та створенням майбутніх художньо-поетичних краєвидів Криму. На початку першої світової війни митець пише аквареллю лише в майстерні, вважаючи, що цей вид потребує столу, а не мольберта.

Всі акварельні твори Максиміліана Волошина, за його ж висловом, то є «музично-кольорові композиції» на тему кіммерійського пейзажу й не збігаються з відображенням дійсності.

Значний внесок до української акварелі зробив Анатолій Петрицький серією портретів діячів української культури. Серед цих 40 аркушів – портрети П. Тичини, М. Семенка, А. Головка, Леся Курбаса, Н. Ужвій, П. Козицького, М. Вериківського та багатьох інших. Легко й віртуозно володіючи пензлем, упевнено поводячись з акварельними фарбами, художник передає у своїх творах драматичне бачення життя, виявляє талант проникливого психолога. Він вважає головним елементом художньої площини, що дає зорове, естетичне відчуття, ритм ліній, гармонію кольорів, взаємовідношення світла й відчуття матеріалу. Своїх героїв художник намагається здебільшого писати в інтер'єрах, надаючи стінам кімнат, вікнам, усім речам певний драматичний сюжет. Зображення будуються на контрасті прямих ліній, стрімко прокладаючи прямі лінії столів, стільців, віконних рам, що перехрещуються з іншими, які утворюють умовне тло. Постаті створені підкреслено плавними округлими лініями для живої пластики, протиставляючи світові холодної жорсткості кутів й прямих ліній емоційне сприйняття теплоти й радості життя. Широки впевнені лінії контурів наче зупиняють вільне розпливання акварельних плям, від чого форма набуває внутрішньої наповненості й тушовості.

Акварельні твори Анатолія Петрицького, як і все його мистецтво, набули певного впливу конструктивізму, свідомо підпорядковуючи художнім завданням, втілення складного образу людини того часу, інтелігента бурхливої доби. Створюючи сучасний мистецький образ, А. Петрицький, напевне, перебував під впливом свого побратима по мистецтву, відомого українського художника-кубофутуриста Олександра Богомазова, який в своєму трактаті «Живопис та елементи» дослідив логіку мистецького відчуття і психологію виникнення мистецького образу. На думку О. Богомазова, формула сучасного мистецтва складається з кількох первісних елементів. Перший – це лінія, другий – форма, яка завдяки ритму сполучає воедино елементи. Рух може відбуватися лише у просторі, тобто в середовищі, яке створено відношенням усіх елементів до того простору, в якому розвивається твір мистецтва.

Міський та індустріальний пейзаж стали новим словом в історії акварельного живопису й мистецтва взагалі. Згідно з програмами країни виростають заводи, електростанції. Художники присвячують свою творчість трудовому подвигу трудящих – Костянтин Богаєвський, Валерій Фалілеєв, Олексій Кравченко, Карпо Трохименко, Микола Волков, Олексій Шовкуненко та інші. Одними з найкращих досягнень в акварельному живописі тоді були твори Олексія Шовкуненка, написані на будівництві Дніпрогесу й Донбасу, на суднобудівних заводах і в заводських цехах. Митець подав образ великого відродження, використавши цілий арсенал живописних засобів. Художник згадував: «Великі, розміром в аркуш ватманського паперу, акварелі писалися впродовж одного сеансу: освітлення швидко змінювалося; сподіватися на те, що завтра о цій порі воно буде таким же, не доводилося. Та й натура, самі мотиви, захоплює чудові, спонукали до роботи «на одному подиху». Писав на сухому папері. Я малював, і в пам'яті мимоволі поставали акварелі мого улюбленого Френка Бренгвіна, його знамениті мости. Але тут все мало вигляд набагато величніший, ніж у творах уславленого англійського художника. Все рухалося, кипіло. А головне, в усьому відчувалася влада людини». Серія «Дніпробуд» із 70-ти акварелей, створених за три роки (1930-1933), набула гучного визнання серед глядачів у країні й за кордоном. На Всесоюзній виставці «Індустрія соціалізму» 1934 року їй було присуджено диплом другого ступеня. Деякі аркуші були презентовані на міжнародній виставці в Парижі 1937 року, де художник одержав золоту медаль. Майстерність вправного колориста дозволила йому передати і стан повітря, і сонячне сяйво. У цих акварелях особливо радісно й барвисто зазвучала праця великої будови. Наступні

роботи художника створено в 1936 році, під час подорожі будовами Донбасу та в 1937-1938 рр., перебуваючи на Харківському тракторному заводі. Аркуші, написані ним наприкінці 30-х років у Молдавії, вважаються класикою української акварелі тих часів. Вони не втрачають свого значення й донині.

Акварельний живопис переважав у творчості архітектора, художника-педагога Валентина Фельдмана. Він багато малював із натури; опанувавши складну техніку акварелі та розкривши її секрети, досяг значних успіхів. Створюючи зображення, цей майстер уміло моделював форму, деталі пейзажу, натюрморту, постійно тримаючи їх у єдності тону й колориту, вільно володіючи лесуванням та корпусним письмом. Його акварелі (“Осіньне листя”, “Будинок у Лубнах”, “Дерева у снігу” та інші) засвідчували глибоке розуміння законів техніки. Зокрема, цей автор подав надзвичайно цікаві теоретичні праці, присвячені акварелі й опубліковані у збірнику праць Київського інженерно-будівельного інституту (1939 року).

З початку 30-х років і до Другої світової війни акварель розвивається головним чином зусиллями ентузіастів, таких, як Григорій Світлицький.

Творчість Олени Кульчицької в цілому стала помітним явищем у мистецтві Галичини. Вона плідно працювала аквареллю: це пейзажі «Жатка», «Краєвид села Гребенів» та інші аркуші. Вона створила серії акварелей, об’єднаних єдиним задумом, – це цикл про народну архітектуру (близько 200 аркушів). Тут відчувається прагнення зберегти й утвердити непересічні духовні цінності, витворені українським народом упродовж століть на землях, захоплених Польщею. Тому рік за роком вона малює архітектурні пам’ятки Рогатина, Сокаля, центральної частини Прикарпаття й Карпат. У них художниця проявляє себе, як вчений-дослідник, який більше тяжіє до документальності. В інших її роботах дається взнаки темперамент живописця, що передає почуття прекрасного («Бойківські хати взимку», «Сільська хата»). Її акварелі сприймаються як образні картини рідного краю. Етнографічні етюди народних типажів нерідко стають в Олени Кульчицької справжніми портретами з певними психологічними особливостями, людською теплотою: «Дідусь у клапані», «Пастушок» та інші. Окрім етюдів, змальованих архітектурних пам’яток, пейзажів, етнографічних студій художниця вдається й до жанрових композицій. В 1938 році вона створила рідкісну жанрову акварель «Хлопчик із газетами», просякнуту роздумами про майбутнє молодої людини у великому, цікавому і складному світі.

Акварель розвивають і на Закарпатті учні Альберта Ерделі та Йосипа Бокшая – Андрій Коцка та Ернест Конратович.

Повернувшись після навчання у Празі, Федір Манайло пише краєвиди «Над річкою», «Стара церква», «Коні», «Гальявина», «Весна», «Вузька долина», «Осіній вечір» та інші. Ці роботи сповнені драматизму життя його народу. Добре охоплені художником закарпатські пейзажні мотиви в монументальних аркушах письма по мокрому; в них гори, оповиті хмарами, тягнуться до неба: туман, що ледь-ледь просвічується далеким сонцем, клубочиться в ущелинах, пливе над полонинами, викликаючи замріяння, відчуття чарівної краси своєї землі.

Відбиття воєнного лихоліття 1941-1945 років українські художники, евакуйовані в міста Сибіру, Уралу, Середньої Азії та Поволжжя, передали в техніці акварелі. Це – станкові твори, пейзажі, портрети, жанрові акварелі. Фронтівки – митці Микола Базилев, Володимир Болдирев, Михайло Глущенко, Іван Дзюбан, Микола Родін, В. Симашкевич та багато інших писали так само аквареллю, і їхні твори мають неоціненне значення для мистецтва й духовної культури народу. Акварелі Григорія Мелехова – «Бувалий солдат» та «Спрага» – стали неспростовним документом війни. Акварель для правдивості вражень від побаченого й пережитого сприяла виконанню короткотермінових етюдів-наляпків, закарбовуючи жахливі й героїчні сторінки війни. Ці скромні твори мають неабияке історико-художнє значення. На їх основі виникли численні твори живопису, графіки, скульптури, ужиткового мистецтва, які уславлюють

народний подвиг у війні.

У 1944 році в Харкові було відкрито художню виставку «Художники України – рідному Харкову», де експонувалися мистецькі твори воєнних років. Серед них були акварелі Олександра Шовкуненка – портрети Леоніда Первомайського, письменника Івана Ле, архітектора Володимира Заболотного. Ці акварелі, як і пізніші акварельні портрети, створені художником, зокрема скульптора Бориса Яковлева, фізіолога Олександра Богомольця, поета Максима Рильського стали найвидатнішим досягненням української акварелі того часу. Художник умів примхливу акварель обмежити рамками чіткого рисунка, зберігаючи водночас всю живописну принадність техніки. Рисунок олівцем для акварелі він доводив до завершеності і пластичності обличчя та постаті. Потім, «зодягав» його у живописну плоть, і олівець вкривався фарбою більшою чи меншою мірою, але завжди просвічувався крізь шар акварелі, що значно посилювало експресію. Він постійно писав портрети без попередніх ескізів – одразу на папері в попередньому рисунку знаходив композицію, розташування постаті на площині і в просторі.

На VIII художній виставці (1975 р.) серед акварельних робіт були твори Сергія Григор'єва, Володимира Колесника, Григорія Сокиринського, Івана Красного. Це пейзажі й жанрові акварелі, цикл акварельних праць Олександра Пашенка, присвячених відбудові Дніпрогесу, а також фронтові етюди Григорія Меліхова, серія портретів та пейзажі Олександра Шовкуненка, виконані в Москві й Києві. Тут уперше показано твори Осипа Куриласа і львівських майстрів. Окрім чотирьох робіт, присвячених темі війни, в техніці олійного живопису було виставлено акварель «Гуцули читають газету», створену художником в 1945 році, яка мала широкий розголос. Прекрасний рисувальник, художник легко й невимушено працював аквареллю над жанровою картиною «Колгосп у Щирському районі» та над численними ілюстраціями до українських народних пісень і до народних казок, творів Івана Франка й Василя Стефаника тощо.

Із середини 60-х років акварель, як було засвідчено республіканськими й всесоюзними виставками, що відбувалися з періодичністю в три-чотири роки, виявляє нових прихильників цієї техніки. Поряд уже з відомими майстрами Олександром Шовкуненком, Сергієм Григор'євим, Миколою Глущенком та іншими основоположниками нової української акварелі стають чарівники часто непередбачуваної творчості. Роботи Олександра Губарєва і Григорія Вербицького, Григорія Гавриленка і Олексія Фіщенка, Льва Призанта, Євгена Карциганова і Юрія Луцкевича, Геннадія Польового й Олексія Захарчука, Галини Григор'євої і Юлія Шейніса та багатьох інших майстрів відзначаються розмаїттям технічних прийомів. Сотні акварелей із різних міст України – Запоріжжя, Керчі, Луцька, Миколаєва, Кривого Рогу, Жданова (Маріуполя) – переконували, що цей вид мистецтва успішно розвивається і за межами центральних міст – Києва, Харкова, Одеси, Львова, Ужгорода.

У цей час відроджується туристична галузь. Прагнення до подорожей, радість бачити свою країну рідною домівкою – притаманне почуттям митців того часу. Отже, для більшості художників-мандрівників акварель стала найкращим засобом передачі дійсності. Оглядаючи зали акварельних виставок, наче здійснюєш подорож величезною країною, розглядаючи пейзажі Бухари й Самарканда, Єнісею й Байкалу, Балтики й Півночі, Криму й Кавказу, Донбасу й Карпат. Традиційно виїжджали творчі групи художників у різні кінці Батьківщини. З розвитком акварелі справжнім відкриттям можливостей були простори країни, її гори й долини, велич новобудов. Мистецтво цього жанру збагатилося незаними мотивами, темами й образами від творчого спілкування з життям. Саме тому на республіканській виставці «Художники України на передньому краї дев'ятої п'ятирічки» (1974) акварель посіла найприкметніше місце не лише за кількістю, а й за якістю художніх творів.

Митці, маючи прекрасну художню школу, глибше пізнають сутність свого

мистецтва, самоутверджуються. Тому живопис прагне бути більш «живописним», графіка – найбільш «графічною». Акварель, із усвідомленням своєї природи, набуває рис «акварельності». Для митців вона часто стає найголовнішим і єдиним зображувальним засобом. Микола Глущенко, Сергій Григор'єв, Тетяна Яблонська (Венеціанські етюди) використовують своєрідність акварелі, досконало володіючи її таємницями. Чудовими майстрами-акварелістами стали художники-графіки, живописці, архітектори, але для кожного із них це не була переважаюча техніка, всі вони невимушено засвоюють інші засоби зображення. Та непоодинокі митці працюють виключно аквареллю, здійснюючи свої творчі плани. Це Яків Басов, Василь Батюшков, Микола Бережний, Олег Васильєв, Георгій Вербицький, Сергій Луньов, Володимир Голованов, Василь Наконечний, Анатолій Пономаренко, Лев Призонт, Юрій Хіміч, А. Чернищук та інші.

Часом художники-графіки, які знають різні техніки, або живописці, які працюють олією, створюють акварелі найбільш «акварельними», уникаючи загальновідомих прийомів, штампів, і їхні твори стають окрасою виставок. Республіканські акварельні вернісажі I, II і III (відповідно 1965, 1972 і 1975 років) виявили різноманітні за мотивами, настроями й темами роботи класиків української акварелі й молодих, що в цілому утверджують ліричні пошуки в мистецтві. Переважно це акварелі-етюди, які народились у подорожах, де легко й невимушено віддзеркалено людські почуття й думки людини. Їм притаманна безпосередність і свобода вияву внутрішньої духовності; для техніки акварелі властиві заливання й відмивки, а також свідомо незавершеність.

Акварельні малюнки «по мокрому» побудовані на співставленні кольорових плям, які вільно розпливаються на площині аркуша, утворюючи умовні красиві форми (акварелі Лариси Чернищук).

Звичайно акварелі-етюди із подорожей не завжди стають творами ліричного спрямування. Часто вони передають, мовби документують, усе побачене, незвідане, що впадає в очі художнику-мандрівникові. Їх можна вважати беземоційним відбитком дійсності з численними деталями без мистецьких узагальнень, тому вони не завжди мають мистецьку цінність.

Відомий мистецтвознавець Володимир Павлов у своїй вступній статті до альбому «Сучасна українська акварель» (Київ – «Мистецтво»-1978) зазначає, що звертаючись до присутніх на відкритті Першої республіканської виставки акварелі, найстаріший радянський аквареліст Олександр Шовкуненко підтвердив, що «акварель може промовляти не лише тихим голосом, ліричною інтонацією, а й дзвінко, гучно, спілкуючись із широкими народними масами». В цих словах майстра, який був закоханий в акварель і вірив у неї всім серцем, відчувається бажання покінчити з іноді ще й досі поширеними думками про обмежені її можливості. І далі мистецтвознавець зазначає, що доробок художників періоду становлення української акварелі вияскравлює напрямок цієї діяльності. Це вже й згадувані портрети українських письменників пензля Анатолія Петрицького, малюнки Георгія Світлицького, Карпа Трохименка, Миколи Самокиша; нарешті, самого Олександра Шовкуненка (цілий цикл, присвячений Дніпрогесу; портрети 40-х років). Саме ці твори і започаткували розвиток того виду, який умовно хочеться назвати акварельними картинами на відміну від акварелі-етюда.

Простежуючи виставки після війни й пізніше, в 50-і роки, все менше було творів, що ґрунтувалися на попередньо зібраному натурному матеріалі, на глибокому аналізі й узагальненні вражень, творів із чіткою сюжетно-тематичною основою.

Виставки 60-70-х років засвідчили відродження акварелі-картини в працях Рафаеля Багаутдінова, Івана Копасенка, Миколи Кристончука, Валерія Купцова, Юлія Шейніса, Олексія Захарчука, Геннадія Польового, Галини Григор'євої, Олександра Губарєва, Олексія Фіщенка, Георгія Чернявського та багатьох інших. Ці твори виконані

на основі глибокого розуміння можливостей техніки акварелі в поєднанні із прагненням до узагальнень. Вони передають саме те, що існує поза інтересами станкового живопису олією, згідно із своїм своєрідним зображенням. Відмінності акварель-картини полягають у її вторинності стосовно живих вражень художника, закарбованих в етюд, який може стати підготовчим матеріалом і не бути акварельним. Щоб вдатися до картини аквареллю, художники виконують її олівцем, олією чи іншим засобом, вносячи не лише композиційні зміни до попереднього етюда, а й змінюючи трактування форми, пластики й техніки виконання. Акварель-картину визначає автор згідно зі своїм задумом, тому вона ніколи не повторює етюд. Акварель була й досі зберігає свою камерність, незважаючи на всі ознаки «картинності». Це мистецтво невеликих інтер'єрів для інтимного спілкування із глядачем. Воно розкриває вічні теми-природи, побуту, праці, речей, які оточують людину. Пейзаж, портрет, натюрморт – це найпоширеніші жанри акварелі. Менш використовуються сюжетно-тематичні композиції. Акварель торкається багатьох проблем мистецтва живопису, тому твори художників-акварелістів позначені пошуками, спільними для всього живопису. Майстри прагнуть назавжди відійти від сухих, надуманих схем, від натуралізму, дотримуючись справжніх образів.

Акварелі-картини різняться одна від одної не менш, ніж акварелі-етюди. Андрій Коцка у своїх творах створює ясний і цілісний світ людей Закарпаття. Його портрети і краєвиди, написані з великим відбором й узагальненнями, відбивають найголовніше, використовують замкнуті округлі лінії, які підкреслюють особливу душевність, гармонію, віру в людину. Володимир Голованов надає своїм акварелям монументального ладу, намагаючись одним поглядом охопити значний простір («Кривий Ріг. Рудник», «Вранішній Дніпропетровськ», «Київські пейзажі»). В інших композиціях змальовує умовний простір, наголошуючи на центральних постатях.

Акварелі-картини, написані на підставі опрацювання зібраного матеріалу, залишаються переважно ліричними. Георгій Вербицький у своїх роботах розкриває значно глибший зміст, ніж може дати звичайний дорожній етюд-наляпок. В нього особливо сяє світло, свої співвідношення кольору – дзвінкого, густого й щільного. Він наче зображує казкову країну. Його індустріальні пейзажі доведено до певної декоративності, суворого підпорядкування усіх елементів художньому задуму («Зварники», «Монтажники» та інші). Володимир Микита, як і майже всі художники-закарпатці, бачить природу, ніби на відстані, уникаючи будь-яких деталей. Саме тому скрізь відчувається якась таємничість із казковою красою («Сонячний день», «Вечір» та інші).

За висловом Володимира Павлова, в багатьох акварелях Олександра Губарева досвід графіка й аквареліста ніби злиті воедино. І пейзаж, і композиція майстра – це своєрідні малюнки аквареллю, з виразною їх конструкцією, де чітко виявлена й підкреслена лінійна побудова. І все ж живописець тут бере гору, й перед нами акварель, у якій колір сяє в усій повноті, чистоті, контрастуючи з білизною паперу. Він мовби опромінює його, й розквітчена червоним золотом і прохолодною синню, постає у творах карпатська осінь і карпатська зима, що встлала гори пухким снігом. Краєвиди Георгія Чернявського із серії «Камчатка» здійснено щільними напруженими кольорами на межі можливостей акварельної техніки. Олександр Фіщенко використовує дуже фактурний папір, аби вражало мерехтливе, неспокійне середовище, пронизане світлом. Для Льва Призанта притаманна прозорість акварелі. Тонким нашаруванням кольору він створює загадковий світ – водночас реальний і фантастичний. У такий спосіб художник завдяки властивостям матеріалу передає своє сприйняття мінливого нетривкого світлового стану довкілля.

Микола Глущенко запозичив усе найкраще із мистецтва імпресіонізму; тому уявляє предметний світ речей, як співставлення і своєрідну боротьбу контрастних кольорових плям. Саме тому й техніка а ще неповторні віртуозні глущенко́вські

імпровізації вирізняються особливо в останніх акварелях майстра. Величезний досвід допоміг художнику «бачити» твір ще задовго до початку роботи, для якої добираються матеріали для вільної імпровізації в казково-розмаїтих натюрмортах, пейзажах, зокрема в таких прекрасних композиціях, як аркуш «Шторм».

У кожному окремому випадку різним, але незмінно глибоким розумінням акварелі, умінням використати її властивості позначені твори Сергія Григор'єва, Олександри Павловської, Олексія Попова, Володимира Куткіна, Галини Гарковенко, Наталії Лопухової, Олексія Міщенко, Віктора Сидоренка, Віталія Мітченка, Василя Скаканді та багатьох інших.

Акварель, як живописна техніка, розвивається зусиллями митців – графіків, живописців, архітекторів, мистецтвознавців на підставі фундаментальної академічної школи.

Високий рівень майстерності в цій царині спонукає архітекторів до організації виставок групових і персональних, які завжди досить часто проводились, популяризуючи мистецтво акварелі. З великим успіхом пройшли персональні виставки вихованця Петербурзької Академії мистецтв-українського художника-архітектора Валентина Фельдмана після його смерті в декількох містах, зокрема, в Києві: (Музеї західного і східного мистецтва, 1940 р.; Будинок архітектора – 1960 р.; Музей російського мистецтва – 1965 р.), Харкові: (Будинок архітектора 1960 р.), Львові (Будинок архітектора 1960 р.), Севастополі (Картинна галерея, 1965 р.). Виставки акварелей-картин художника мали великий успіх. Одним із організаторів цих виставок у Києві був відомий архітектор і вчений Петро Юрченко (1900-1972). Він є автором численних акварелей серед яких: «Кам'янець-Подільський», «Путівль», «Хати на Полтавщині», а також організатором видання книги В.Фельдмана «Искусство акварельной живописи», яка вийшла друком у Київському видавництві «Мистецтво» (в 1967 р.).

Учень видатного архітектора Олексія Вікторовича Щусева архітектор-художник – Георгій Ткаченко (1898-1993) викладав акварельний живопис у Московському архітектурному інституті. З 1954 р. жив і працював у Києві, організував близько 30 персональних виставок. Його акварельні пейзажі з архітектурними пам'ятками України створені з надзвичайною вишуканістю і любов'ю.

Художник поетизує реально існуючу забудову, змальовуючи величні собори і скромні селянські хатини. Він відкриває в своїх краєвидах нові відтінки краси, піднесеності: «Водяний млин в с. Хохітві», «Вечір в с. Розкопанці», «Після дощу с. Розкопанці», «До парому», «Софія Київська». Ці твори зберігаються в музеї історії Києва, Державному історичному музеї України, Яготинському історичному музеї, Богуславському історичному музеї та багатьох інших зібраннях.

Майстер живопису і не менший майстер слова, архітектор-графік Юрій Хімич (1928-2003), учень Олександра Шовкуненка, Сергія Єржиковського та Якова Штейнберга все життя присвятив подорожам з метою увічнення в своїх творах пам'яток культури України. Він був визнаний одним із кращих акварелістів СРСР. Його численні персональні виставки відбувались в різних містах України і країн світу.

Твори художника – акварелі і гуаші зберігаються в найвідоміших зібраннях в Україні і за її межами. Юрій Хімич багато уваги приділяв педагогічній роботі, викладаючи техніку живопису в Київському інженерно-будівельному інституті 1964-1985 рр., пізніше, з 1989 року в Київському художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Віртуозно володіючи пензлем і образною мовою, суть роботи аквареллю висловлював завжди лаконічно і влучно.

Інший учень Олександра Шовкуненка живописець Олексій Горбенко (1919-2009) плідно працював в техніці акварелі, є автором посібника «Акварельная живопись для архитекторов», який вийшов друком в м. Києві у видавництві «Будівельник» (1982, 1991 рр.). У виданні розглянуто методику акварельного живопису, його розвиток і

досягнення в творчості художників-архітекторів України.

Мистецтвознавці тієї доби ведуть не лише дослідницьку роботу в царині образотворчого мистецтва, але за покликом свого серця епізодично звертаються до олівця і пензля тому, що в їх особі живе і дослідник мистецтва, і художник – його творець. Учень Шовкуненка, живописець і мистецтвознавець, доктор мистецтвознавства Платон Білецький (1922-1990) полюбляв олійний живопис; мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства Анатолій Шпаков – акварель; художник і вчений, автор книг з теорії образотворчого мистецтва: «Восприятие предмета и рисунка», «Цвет в живописи», «Композиция в живописи», «Мысли об искусстве» – Микола Волков (1897-1974) успішно і плідно працював, створивши величезне надбання акварелі; учень Стефанії Гебус-Баранецької, дослідник української графіки, популяризатор і колекціонер екслібриса Андрій В'юник (1914-2003) все життя був закоханий в легкість і тендітну прозорість непередбачуваної і примхливої акварелі. В численних подорожах вона була незмінною супутницею художника-мандрівника, художнім засобом передачі першого враження від побаченого. Невеликого розміру склейки паперу, або двосторонній стиратор розміром 20x30 см. слугували художнику для створення справді камерних, легких і швидких акварельних етюдів, фіксуючи мінливу колірну різноманітність докільля Львівщини, Карпат, Одещини, Криму: «Хата на окраїні Львова», «Задвірки» (с. Грабове на Одещині), «Карпатський етюд», «Хата в Дземброні», «Сігульда» (Прибалтика). «Айю-Даг перед дощем».

Вже давно стало традицією більш ґрунтовне опанування мистецтва живопису аквареллю на графічних факультетах мистецьких навчальних закладів. Отже, і своїм досвідом на цих факультетах діляться із студентством найкращі педагоги і віртуози пензля цієї примхливої техніки. Саме таким чарівником, подвижником акварелі був учень Григорія Світлицького, Фотія Красицького, Костянтина Єлеви – Іван Красний (1917-1988), який викладання акварелі в Київському художньому інституті підняв на високий рівень, перебуваючи на педагогічній роботі в інституті з 1949 року, з 1955 року – доцент.

Працював зі студентами індивідуально, демонструючи кожному принесені ним книги з репродукціями творів живопису світового рівня, акцентуючи увагу студентів на живописному і пластичному вирішенні в кожному окремому випадку, розпалюючи у студентів молодіжну завзятість. Завжди казав: «Треба виконувати так, щоб було смачно!», вселяючи в кожного студента рішучість, впевненість і віру в майбутній успіх. Іван Миколайович не володів поетичним словом, але віртуозно володів пензлем, був поетом акварелі. Він завжди мав при собі свої пензлі: один великий, інший – менший і вправно на практиці демонстрував студентам вирішення складних живописних завдань простими прийомами техніки акварелі. Тому бачити сам процес роботи майстра для студентів було найціннішим і найефективнішим в навчанні, ніж багато разів про це почути. Літні планери, які відбувались на базі інституту в Каневі, проводились під його керівництвом, де він разом із студентами зустрічав сонце вранці і проводжав його за обрій з пензлем у руках, створюючи аквареллю барвисті канівські краєвиди.

Його вихованці згадують свого вчителя з великою вдячністю, називаючи його делікатним, коректним, ввічливим і уважним. Серед них: Георгій Малаков і Григорій Гавриленко, Олександр Губарев і Василь Перевальський, Микола Грох і багато інших майстрів. Вони не є суто акварелістами, але кожен із них, завжди епізодично звертається до акварелі, маючи ґрунтовну базову підготовку. Можливо сама тема чи мотив вимагає акварельного вирішення, або внутрішній «акварельний» стан змушує художника бачити свою роботу в колірній, поетичній, емоційній розмаїтості.

Так, епізодично звертається до акварельного живопису графік, майстер офорта, віртуоз рисунка, естетично вимогливий до власних вишуканих композицій Андрій Чебикін. В своїх акварелях-картинах він ошадливо використовує кольорову гаму, надає великого значення характеру плями, витонченості, ритміки, бережливо ставиться до

зображувальної площини паперу. Його твори динамічні, експресивні, пластичні і тому надовго запам'ятовуються.

Як правило, художники не обмежуються виконанням творів лише станкового напряму – акварелі-етюда чи акварелі-картини, вони часто працюють для книги. Ілюстрування книг художниками-графіками розширює й відкриває незвідані технічні можливості акварелі. Особливо яскравими, живописними якостями позначені «картинки» для малят.

Кожен художник виявляє свою особистість, свої нахили й, постійно вдосконалюючись у техніці акварелі, створює мальовничі образи природи – тваринного й рослинного світу тонкими, соковитими барвами, що викликають у читача почуття радості. Серед майстрів, які виступають і в галузі оформлення дитячої літератури, використовуючи, зокрема, акварель: Георгій Малаков, Анатолій Базилевич, Олександр Губарев, Олександра Павловська, Микола Компанець, Валентина Ульянова, Володимир Руденко, Галина Галинська, Ніна Денисова, Лариса Іванова, Антон Тетера, Олександр Івахненко, Василь Євдокименко та багато інших, а також художники-живописці Віктор Полтавець (1925-2007), Микола Стороженко та інші. Вони своєю творчістю ілюстратора книг, майстра станкових творів акварелі-етюда чи акварелі-картини збагачують мистецтво в цілому й акварелі, зокрема.

Георгій Малаков (1928-1979) – чудовий рисувальник, один із провідних майстрів станкової та книжкової графіки 1960-1970-х років. Наділений надзвичайною спостережливістю й багатою творчою уявою, художник опановував мистецтво акварелі під керівництвом Івана Красного. Перебуваючи в Каневі, написав серію ліричних пейзажів, також малював і літаки, танки й іншу військову техніку, що залишилась на Букринському плацдармі. В подорожі до Вінниччини і Львова малював акварелі із прискіпливим опрацюванням деталей. Митець поєднував в одній роботі різні техніки для більш виразного створення художнього образу. Кольорову акварель у нього доповнює рисунок пером та чорною тушшю.

Анатолій Базилевич (1926-2005) – художник багатогранного таланту, широкого творчого діапазону, майстер виразного почерку, що передавав психологічні особливості дійових осіб. Він завжди успішно використовує акварель в ілюструванні книжок, часто сполучаючи її з рисунком пером та чорною тушшю («Казки» Г. Андерсена, «Угорські народні казки», «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка, казка В. Симоненка «Цар Плаксіє та Лоскотон» тощо). У блискучих акварелях та малюнках пером художник досягає історичної достовірності.

Надія Лопухова – художник станкової та книжкової графіки, яка зробила значний внесок у розвиток української графіки. Вона працює в різних графічних техніках: гравюрі, літографії, офорті, полюбляє рисунок пером. Її акварельні ілюстрації для дітей молодшого віку мають своєрідне образне вирішення. Це автор чудових малюнків до віршованої збірки Наталі Забіли «Про дівчинку Маринку», українських народних казок «Названий батько» та «Колосок». Майстриня вміє передати в акварелях пластику й ритм, що надає її творам цілісності й гармонії. Використовуючи колір, художниця повніше розкриває зміст, стверджуючи радісний стан людини в її добродійних справах. Постійне спілкування з навколишньою дійсністю з олівцем і пензлем у руках стали невід'ємною потребою її життя, засобом збагачення новими образами й життєвими картинами. У неї короткотермінові начерки-етюди зберігають безпосередність і щирість перших вражень. «Акварельність» її акварелей в пейзажі й натюрморті з використанням фактурності і м'якості мазка, динаміці розміщення кольорових плям за рисунком, згідно з ритмом й гостротою композиційного задуму сповнюють образність й емоційність твори чи то акварелі-етюда чи акварелі-картини.

Микола Компанець – учень Георгія Якутовича та Григорія Гавриленка, засвоїв для себе основи їхнього високого мистецтва ілюстрації і станкової графіки ліричного спрямування. Він ілюструє книжки для широкого загалу, використовуючи акварель.

Йому притаманна особлива художня вдача, майстерність у створенні станкових творів ліричного спрямування.

Микола Грох – художник-графік, майстер станкової картини й ілюстрації. Працює в різних графічних техніках: гравюрі на лінолеумі й металі, рисунку пером, у техніці акварельного живопису. Завжди в пошуку свого творчого шляху. Для себе художник обрав акварель і техніку малярства, що на межі графіки й живопису олійними фарбами чи іншими художніми засобами.

Непередбачуваність акварелі з її складністю, багатогранністю й красою потребує від художника особливого розрахунку, своєї методики здійснення зображення на основі ювелірної точності руки й ока. Маючи ґрунтовну академічну школу, художник знаходить свою манеру, поєднуючи акварель з олійною пастеллю, олівцями. Інколи присипає ще зволожений акварельний малюнок солями, щоб одержати дивовижні кольорові розводи, фактуру акварельних плям. Для цих експериментів у техніці, як і в минулому так і нині, художник обрав натюрморт. Головним його героєм стали іриси – квіткові символи миру, духовності, що з давніх-давен були джерелом натхнення. Ніжні, вишукані квіти, різні за формою і різноманітні за кольором, надовго зачарували художника, який володіє шляхетністю акварелі. Площина за площиною, мазок за мазком, з ювелірною точністю, вправним рухом пензля художник пише свої диво-акварелі вже понад десять років. Його мистецтво увібрало всі творчі досягнення, яких торкнувся художник, наче дзеркало, що сприймає й відбиває, часто вже перетворену реальність.

Мистецькі вернісажі, що відбувалися раніше й ті, що з'явилися тепер у різних містах України, віддзеркалюють ті художні явища, які притаманні своєму часові. Для широких верств суспільства, особливо глибинки, віддалених сіл та селищ мистецьке життя висвітлювали публікації мистецтвознавців та фахівців у друкованих виданнях, зокрема фахових журналах «Образотворче мистецтво», «Артанія» тощо. Часописи «Україна», «Зміна» завжди вміщували кращі твори художників, які супроводжувались пояснювальними дослідженнями.

Найширше й найглибше засвоюється образотворче мистецтво через ілюстрацію. Перлини в цій царині належать майстрам різних графічних технік і зокрема в техніці акварелі. Вони знайомлять людей з основами моральних засад життя, викликають прекрасні почуття й помисли, загострюють думки, наповнюючи їх завзяттям. Саме ілюстрація невимушено, тактовно вводить у чудовий світ краси, пробуджує мислення й фантазію, творчі здібності, запрошує молодь до олівця й пензля. Тому першими малюнками початківців стали копії улюблених малюнків, або репродукцій картин. Кращих із них у майбутньому чекають мистецькі студії й вищі мистецькі заклади для опанування підвалин образотворчого мистецтва під керівництвом фахівців. І хто знає, можливо мистецтво акварелі-етюда, мистецтво акварелі-картини чи акварельної ілюстрації провідних майстрів України: Івана Красного і Льва Призанта, Олександра Губарева і Наталії Лопухової, Георгія Малакова й Анатолія Базилевича, Миколи Компанця й Миколи Гроха та багатьох інших стануть тим благотворним підґрунтям для подальшого розвитку акварелі в усьому її ще не звіданому розмаїтті.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Акварель: Гос. Третьяковская галерея/ Авт.-сост. Е.Б. Логинова. – Л.: Аврора, 1974. – 160 с*
2. *Калнинг А. К. Акварельная живопись. М.: Искусство 1968, – 76 с. ил.*
3. *Каменская Г. Д. Акварель XVII-XIX вв. Л., 1937.*
4. *Капланова С. Т. Русская акварельная живопись конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1968. – 38 с.*
5. *Франсуа Долт. Французская акварель XIX века. М.: Искусство, 1981. – 176 с. ил.*
6. *Грох Микола Никифорович «Акварель» Київ ВД АДЕФ-Україна 2011.*
7. *В.О Шпак «Основи живопису Акварель» Київ 2013. - 256 с.*

*Василь Вовчок
(Ужгород, Україна)*

ЕТНОМОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ЗАКАРПАТСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Дуже багатогранне образотворче мистецтво Закарпаття вимагає всебічного аналізу тих процесів, які формували колективне обличчя, впізнавану творчу палітру самобутніх митців. Багатошарове глибинне розуміння творчості Закарпатської школи живопису відкривається при вивченні шляхів розвитку цього епохального митецького явища.

Непроста історія краю, приналежність його до різних держав у певні історичні періоди збагатили творчий потенціал митців. Наші традиції ґрунтуються на тому, що при витоках їх були Йосиф Бокшай та Адальберт Ерделі, котрі отримали європейську мистецьку освіту. Їхні твори продуктивно перетнулися з творчими здобутками Європи. Ця європейська школа глибоко відчутна у творах митців.

Формування індивідуальної школи та її основні характеристики почали проявлятися ще в тридцятих роках минулого століття. Високий виконавський рівень митців, вимогливість до себе створили плеяду чудових різнопланових митців. Атмосферу творчості культивували ті ж старші колеги – Йосиф Бокшай і Адальберт Ерделі. Саме вони передали основні мистецькі знання своїм учням Е. Контратовичу, З. Шолтесу, А. Борецькому, Й. Мальчицькому, Ф. Манайлу, А. Кашшаю, серед яких був і Андрій Коцка та інші.

Немовби наяву бачу творчий шлях цих митців та їхні роботи. Складно проаналізувати таке масштабне явище в скутих рядках. Свої думки та спостереження хочу висловити в контексті впливу етносередовища на творчість цих митців. Адже всі вони – вихідці з глибинки, з материнським молоком отримали любов до рідного краю, знання народних традицій та своєрідне бачення навколишнього середовища.

Формуванню своєрідної манери митців сприяла настирлива робота на пленері. Починаючи з тридцятих років на Закарпатті почали проводитися групові пленери – виїзди в природу. Етномотиви з характерними елементами, побутом, вишивками, архітектурою стають неодмінними складовими в творах художників. Якщо простежити творчість учнів названих основоположних митців та наступної генерації – В. Микити, І. Ілька, Ю. Герца, Е. Кремницької, то зрозумілим стає, що етномистецтво кожного регіону мало величезний вплив на їхню творчість. Воно і є корінням здобутків на мистецькій ниві.

Як же трапилося, що закарпатське впізнаване мистецтво живописців відбулося? Я думаю, завдяки настирливій роботі художників на пленерах різних регіонів Закарпаття. На той час світ був більш органічно зв'язаний у плані побуту і традицій. Архітектура гармонійно вписувалася в природний ландшафт, а люди в своїх краях пасували до цієї архітектури. Закарпаття різноманітне за традиціями і багате на вишивки та інші предмети побуту. Колористика останнього і мала величезний вплив на творчість закарпатських художників, наснажували форму, колір і думку митців.

Зрозуміти еволюцію творчості та формування як ШКОЛИ можемо на прикладі декількох яскравих митців із цілої плеяди художників Закарпаття. Це творці, котрих я особисто знав, спілкувався з ними протягом багатьох років – Е. Контратович, Ф. Манайло, А. Коцка, Ю. Герц.

Драматичні твори Ернеста Контратовича наповнені етномотивами. В нього є і архітектура, гіперболізована для підсилення звучання задуму, елементи побуту, костюми, неповторна пластика гір. Всі ці зображення гармонійно вписуються в колористику творів.

Як писав мистецтвознавець Г. Островський: «У всі часи Е. Контратовичу було притаманне поглиблене пізнання національного характеру і своєрідності світосприйняття та історичного буття закарпатських українців, утвердження самоцінності творчої особистості та її права не на імітацію життя, а на «створення

світу», дуже серйозне і відповідальне ставлення до мистецтва і його призначення. І тому не дивно, що у середовищі молодших художників Закарпаття авторитет його залишався високим і міцним.»

Центром задуму митця завжди є народні звичаї, традиції від народження до переходу в інші світи. Автор сам зізнається у тому, що він розділяє свою творчість на два напрямки – живопис з натури, де з великою майстерністю передає буяння природи Карпат – ліси, гори, квіти і гірські потоки. Особливо вражають витонченістю цілий ряд його робіт з польовими травами. Буяння життя нестримно присутнє в цих роботах. Художник тут проявився як тонкий живописець.

Інший напрямок – це етнотрадиції краю. Роботи творилися в майстерні з характерною стилізацією. Виконані з великою любов'ю до рідних закарпатських місцин.

Назви робіт говорять за себе: «Мати з дитиною», «Свячення води на Верховині», «Весна в горах», «Жниці», «Відпочинок», «Процесія», «В'язання снопів», «Колядники на Верховині», «Молода з подругами», «Танці на Верховині», «Свято», «Маски», «Зустріч молодих», «Вбирають молоду», «Мати з дитиною у полі», «Діти на вербі», «Праця у полі», «Похорон бідняка»...

На основі цих робіт сформувалась уява багатьох поколінь наших земляків про побут та традиції краю.

А.А. Коцка... Твори цього митця просякнуті культурою та етнотрадиціями краю. Яскраві кольори вишивок: малинові, фіолетові, сині відтінки контрастують з жовтими, червоними, зеленими. Круті стріхи верховинських хаток підкреслюють висоту гір, їх навколишніх схилів. Загадковістю насичення кольорів довколишнього середовища підкреслюється витонченість народного одягу, його віковичний код, мовою якого наші предки розмовляли з нами. Вони нагадують нам про наші корені. Інтенсивністю кольору в творах А.Коцки завдячуємо народним вишивкам та нашому сонячному краю.

Уже в перших самостійних роботах А.Коцка заявив про себе, як художник своєї теми, власного світоглядного напрямку, виразного стилю. Одним із характерних мотивів є образ жінки. Він працював над цією темою із захопленням і творчою енергією. Цілий ряд портретів – картин із верховинськими дівчатами, молодицями у яскравих національних строях, веселими і радісними, інколи замисленими, знайомі поціновувачам мистецтва цього художника. Ці роботи заворожують своєю чистотою і лаконічністю. Ще один характерний мотив – гори, що захоплюють своїми відтінками, хати з високими стріхами серед весняних садів. Все за компоноване у круговороті плям кольору і ліній, що символізує нескінченність життя природи. Мотиви із життя, яскраві костюми гуцулів та верховинців збагачують наші знання про культуру і побут Закарпаття. Своєю узагальненістю та величчю роботи Андрія Коцки перегукуються з полотнами Миколи Реріха.

Ф.Ф. Манайло... Аналогії з європейськими художниками, теми, спільні для сусідніх країн, розквітли в рідному краї у яскравого митця, завдяки етномотивам, котрими насичена творчість цього талановитого майстра. Навколишній світ ми бачимо його очима. У його доробку чільне місце займають мотиви із непростого життя земляків. Інколи це узагальнені образи горян: «Гуцулка» (1939), «Дідо-бідняк» (1932), «Дідо з онуком» (1939), «Молоді» (1941), «Мати з дитиною» (1941). Більшість робіт – це оспівування краси побуту і традицій свого народу. Це такі твори: «Хлопчик з ягнятком» (1937), «Покоління бокорашів» (1969), «Доїння овець» (1940), «Весела робота» (1968), «Коляда» (1968), «Народна готика» (1940), «Тривога» (1941). Цілий ряд чудових творів створені на основі казок та легенд: «Іван Сміливий» (1941), «Сильний Іванко» (1943), «На Івана Купала» (1933), «Стара легенда» (1963). Федір Манайло створив велику колекцію робіт з інтер'єрами житла та окремими предметами побуту – таким чином зберігши для майбутніх поколінь живу пам'ять предків. Фантастичні пейзажі Карпат – не просто фіксація баченого. Це – поезія фарб! Кожен фрагмент його

творів є великою етнографічною цінністю. В картинах «Гуцульське весілля» (1942) та «Весілля» (1942) до найменших дрібниць можна роздивитися елементи побуту та традиції, силу духу та енергію життя горян. Етнографічно точні твори митця: «Виноградники» (1973), «Інтер'єр гуцульської хати» (1974), «Дідівське обійстя» (1979), «Сріберні ничельниці і золоте бердо» (1975), «У коморі» (1976) є візиткою Срібного краю.

Ю.Д. Герц... Живописець, співець Карпатського краю... Цей майстер ще недавно був серед нас, став камертоном для художників молодшого покоління, вчив творити пісню Верховини. Етномотиви отримали у цього майстра нове звучання, стали більш узагальненими і поетичними. Його творчість сконцентрована на основних подіях у житті народу: побуті, сільських буднях, радості народження нового життя, весіллях, святі Різдва, Великодні. В роботах народна архітектура наповнена людом в яскравих костюмах. Все дуже гармонійно поєднане. Звертають на себе увагу твори «Народження» (1985), «Різдвяний вечір на Верховині» (1989), «Верховино, світку ти наш» (1990), «Весільні переспіви» (1990), «Верховинське весілля» (1995), «Неділя в Студеному» (1995), «Святий вечір» (1995), «Коляди на Верховині» (1998), «Пісня Верховини» (2000). Твори художника – це дзвінка мелодія життя, пісня свого народу. Зафіксовані мотиви збережуть етнотрадиції краю, щоб вони не загубилися в сучасному глобалізованому світі. Майстер любив говорити: «Малюй так, щоб було видно, яка земля тебе народила.»

Заглиблюючись в аналіз творчості закарпатських митців, ми бачимо коріння Школи, її походження, – розуміємо, що витoki таланту знаходяться в етнокультурній регіоні. Ті художник, що одночасно з майстерністю виконавця змогли втілити думки і світогляд свого народу, домоглися творчих вершин. Недарма названі вище митці отримали звання Народних художників України. Тему можна поглиблювати і наповнювати новими іменами. Ціла когорта майстрів пензля продовжувала і продовжує роботу в напрямку, який фіксує красу рідного краю та традиції народу, який його населяє.

*Михайло Белень
(Ужгород, Україна)*

ЧУЮ ГОЛОС ТАТОВОЇ ТРЕМБІТИ

Батько Олексій, – син Михайла бойка-верховинця, – виготовив десятки смерекових трембіт, чотириметрові, горловина яких діаметром сягала розміру голови чабана. Трембіта з такою горловиною була надто голосиста. Стінки трембіти (дві половини навпіл) батько робив настільки тонкими (за допомогою спеціального, овального ножа-скребла), що трембіта таких розмірів повинна була важити не більше 3-3,5 кг, інакше була би глуха та обтяжлива, щоб зіграти мелодію... Одну з трембіт(батькова робота) я викупив у с. Буковець, що на Міжгірщині, збираючи старі етнографічні речі – старожитності для загальної колекції музею. Сьогодні згадую, скільки раритетних народно-вжиткових речей гастролерами від лжекультури куплено, продано, перепродано, знищено, спалено або вивезено за межі України.

Час від часу чую голос татової трембіти, раниму спогадами задушевну мелодію яворової скрипки, переливи чарівної з клена сопілки. Гучний дзвін ковадла у кузні діда, важкі видихи міха піддувала прогнуті, поіржавілі (похосновані) старі підкови. Широкий цебер із дерев'яним горнятком, з якого всі, хто приходив підкувати коней, пили свіжу жолобкову з-під бедела воду. Згадую великі скрипучі прокурені димом, важкі, з дерев'яним засувом двері, на внутрішньому боці яких висіли різні ковальські кліщі, прадавні ножі-скребла, малі та великі металеві обручі (рафи) на голівки коліс малого (телішки) і великого возів.

Скрип ясенових кросен, які горянам виготовила моя бабуся (мама батька), міцної статури багатодітна жінка з великими чорними очима, майже з чоловічим голосом та незвично довгими пальцями рук. Одного Божого дня ранньої осені під час сильної зливної бурі у підвечір'ї блискавка влучила у солом'яну старезну стайню.

Майже миттєво охопило стріху полум'я. Там згоріло двоє телят, кури, сіно – увесь наш літній труд – і кросна бабусі, що висіли на стіні боїща (приміщення, де ціпами молотили овес, жито).

Пригадую, як плакала мама, коли побачила, що на полотні, витканім бабусяю, я намалював Шевченка для сільської школи. Перед тим крадькома витяг зі скрині і відрізав великий клаптик. Плакала і запитувала, чому я це зробив, адже в те полотно покійна бабуся вклала величезну працю, а я справді тоді про те й не думав. Соромно, до сліз жалів маму...

Було це ніби вчора... Згадую незабутній смак твердого вівсяного ощипка, потертого часником, зі шматком сала, важку від поту конопляну сорочку-довганю літнього косаря. Ладу-прятанку, де лежали добре нагострені обаручні ножі, долота-сколи, сокири, сокири-кородерки й теслі-планкачі, якими тато тесав не одне дерево, будуючи з односельцями хати по селах...

Хіба забудеш запахи гару згаслої свічки на печі в місячну ніч лютої зими? Тліючих вугликів догорілого пня у ватрі під колибою, мокрої, задушливої запахи під дощем вовни отари, смачної бринзи, стареньку сіру, мов крук, кресаню, в яку ще прадід доїв овець, вона вже навіть не псувалась і не промокала, та теплу-теплу гуню під колибою. І ще навик запалило мою душу тихе блаженствами передвечір'я по суботах, коли ледь-ледь коливались звуки – плач дзвенів із навколишніх сіл, розташованих там, далеко в низині, потопаючих у переливах зелені, маленьких на схилах ґрунтів, пагорбів, кучерах садів, городів, розділених на два боки швидкоплинними потічками, а в темні ночі під полониною у глибоких зворах-зарвах інколи несамовито ревів ведмідь.

Боже, з якою щирістю, сокровенністю, я завжди чекав суботи. Здавалось, що і навколишній світ завтра, у неділю, прокинеться новим, свіжим, а натруджений люд бойків-верховинців у святковому, ошатному вбранні піде вранці до церкви.

Ніколи не забути те, як мені було холодно стояти з мамою в церкві, слухати малозрозумілі ще тоді проповіді-казателниці священика та спів, ніби прощальний, доброго, людяного старенького дяка Николи. Повселюдно пахло ладаном, я тільки хрестився, бо не знав добре молитов. Іконостас заворожував благодаттю і наповнював мене невідомими почуттями добра і світла. Здавалось, що я не в церкві, а десь у безмежних, далеких вимірах святих небожителів.

Так би хотілося перенестися туди, в оті осяянні та блаженні часи минулого, притулитися щічками, краєчком до одягу біля ніг Христа. Заплющити очі, прикрити на хвильку своє обличчя – і вдихнути глибоко-глибоко того неосяянного, божественного, святого повітря.

Мені було дещо страшно і надто умиротворено, вкрай цікаво... Спів священика збагачував чимось потаємним, незаним, великим – аж до тремтіння глибин дитячої підліткової душі.

Господи, як возвеличено й легко, зі щирою радістю йшов не один раз із мамою з церкви додому, окрилений красотами піднебесного співу простеньких людей-горян у розмаїтому, барвистому одязі; теплих, радісних, а іноді засмучених поглядів односельців. Усе це так глибоко вкарбувалось у мою непідкупну душу, світлу пам'ять тоді ще підлітка...

І бодай хто-небудь хоч один раз у житті не проспить ніч до ранку на полонині – відчує і зрозуміє, що таке віковична тиша під небом, радісно-срібний гомін мрій, молитов і думок, немовби пролітає над тобою сивина минулих віків – тисячоліть, коли навколо на мить заснули велети-гори і зоряний небосхил запрошує хоч крупицею своєї душі торкнутися до безкінечної Істини-Мудрості святої величі голубого Храму,

Всесвіту.



Пісня

Рідко днина випадає,
Щоби заспівати,
Як тобі, скажи, мій милий,
Можна розказати.

Що на серці – то на думці,
Що і як я ділю...
Слухай, милий, де співаю
Я собі в неділю.

Бо залишили у спадок
Пісню предки свою..
Не забудь на всяк випадок
Діток вчити й твою.

Щоб від духу і до серця
Весело співали,
З невмирущого джерельця
Радощі черпали.



Перший сніп

Перший сніп – найкращий сніп,
Житній чи вівсяний,
Та завжди жаданий він –
Запашний, духмяний.

Скільки сонця і трудів
В кожному колосочку!
Кожне зерня борони,
Наче скарб, синочку!

Землю рідну бережи,
Як малу дитину,
Спадок долі обнови



Мої скарби (Теслярі)

Є у мене диво-скарби
В полі і у лісі,
В небі – хмари як отари,
Дух – в праотчій стрісі.

Маю нашу мову щирю...
І Господнє слово!
І майбутнє в щасті-мирі,
В вірі від малого.

Наші люди мало кажуть –
Іхнє серце в синьогорах.
Думають у них про «Завтра»,
Пам'ятаючи про «Вчора».

Предків пісня тайним звором
В буйстві трембітає,
І співають гори хором,
Скарб – Душа моя – аж сяє!



Де мливо й бирова...

Честь у горах хліб ростити,
Берегти насущний,
Честь зернину сокотити,
Як рід свій суцый.

Що зростив, ти придивляйся,
Тільки знову й знову,
І до старших прислухайся,
Деколи й бирова!

Най душа твоя радія,
Як грім на Говерлі,
Де свіба надії зріє

Й Золоту Хлібину.

Сині гори крутосхили,
Богобойні люди...
Світ карпацький доблий, милий,
Він з тобою всюди.



Солять капусту

Жито нам ся уродило
Ще й файна капуста,
І життя ся звеселило,
Й худоби не пусто...

Буде бринза, буде сир –
Все, чим ми багаті,
Буде свто, буде мир,
В верховинській хаті.

Ми розсадочку садили,
Та не дуже густо,
Нечисть всяку відмолили –
Виростай, капусто.

Осінь буде урожайна,
Надті в'яжуться головки,
Сила свіжа – життєдайна,
Мов діда примовки...

Автор малюнків Михайло Белень

На Землі срібненій.

Хліб Землі – дарунок раю,
Й мудрість – жити в ріднім краї.
Богу молимося, щоб долю
Дав нам та ще й волю.



Анця й Марійка

Як троїсті заіграють,
Що отова чудо!
Вселяться гори, доли,
Вселяться люди.

Закружляємо до болю
У безтямі танці.
Славим Бога, Його волю
За Марійцю й Анцю!

Не так много того щастя
Треба чоловіку,
Затанцює коломийку,
Чардаш і каріку...

Дай нам, Боже, щастя, сили,
Рідний край любити,
Правидне вершити діло,
І в Бозі спочити.

*Михайло Белень
(Ужгород, Україна)*

Nosce tempus! Пізнай час!

Лат. афоризм

На світі є кого любити. І без користі.

Тарас Шевченко

Нікого в світі – час і ти...

Микола Вінграновський

Я продовжую йти, допоки маю силу від
Бога.

Михайло Белень

«ВІН ГОВОРИТЬ ІЗ МАЙБУТНІМИ ВІКАМИ...», АБО ПАСХА СЕРЦЯ МИХАЙЛА БЕЛЕНЯ

Благословенне Закарпаття – чарівний край високих гір і міцних духом людей,
активних і творчих особистостей, знакових постатей, світочів науки, культури, освіти,



мистецтва, про яких великий філософ Микола Лоський сказав би як «субстанціальних діячів», бо увесь світ побудований так, що все іманентне усьому, тобто усі істоти свідомо чи несвідомо мають при собі життя одне одного.

Благословенне Закарпаття – оаза соборності віри і моралі, слова і діла, матеріального та ідеального в смерековій колисці полікультурності, поліетнічності, полірелігійності нашого світу.

Висота древніх Карпатських гір, краса вічнозеленого смерекового краю, осонченість щедрих полонин і непрості умови життя закарпатців (бойків, лемків, гуцулів, русинів) сформували їхню особливу гуманітарну ауру – великих серцями і трудами перед Небом і Землею, пам'яттю предків і хвалою нащадків.

Тут кожен змалку прагне до міцних зв'язків із Богом, родоводом, народом, своїм корінням, аби досягти повноти буття у Богів, Який є Істина, Життя, Шлях, Добро, Правда, Краса...

За Миколою Лоським, особистість є істота, яка володіє творчою силою і свободою, вона вільно творить своє життя, здійснюючі дії у ...часі і просторі. В особистості слід розрізнити першодану Богом створену сутність і творенією самою вчинки. Глибинна сутність особистості, її Я є істота надчасова і надпросторова: тільки своїми проявами, своїми вчинками особистість надає форму тимчасову (психічні прояви) чи просторово-тимчасову (матеріальні прояви). Тільки особистості здатні здійснювати абсолютно досконале життя, діяльнісно приєднуючись до Божественної повноти буття. Такі благословенні субстанціальні діячі творять усі свої життєві прояви на основі любові до Бога, більшої, ніж до себе, і любові до людей у світі – такі особистості живуть у Царстві Божім. Ці думки Миколи Лоського закладають міцний духовно-моральний фундамент нашого осмислення себе у цьому світі, сенсу буття й творчості у Часопросторі для Вічності.

Особистість є центральний онтологічний елемент світу. Творчі особистості – Божі діти, благословенні дарами Божими, вони прагнуть творити Царство Боже, здійснюючи абсолютну повноту життя як неповторні, унікальні, незамінні індивідуальності. Ніхто й ніколи не повторить субстанціального діяча! Вони – істоти вільні, духовно багаті, наділені життєвою силою, творчою потенцією, бо прагнуть до абсолютної повноти життя на основі любові до Бога і людей, а не до себе. Кожен субстанціальний діяч живе життям цілого світу, має чуттєвий, інтелектуальний, містичний інтуїтивізм.

Творці усіх жанрів мистецтва – Богообрані особистості, часом «білі ворони» у нашому паралельному, секулярному, прагматичному, раціоцентричному світі з його тяжінням до «лідерства», матеріального багатства, комфорту і розкошів, «успіху», а не істинного щастя у «сродній праці», за Григорієм Сковородою. Він написав натхненні Богом рядки:

Хто дасть мені посріблені крила голубині?

Хто дасть крила орла великого мені?

Хай лечу довго, всюди до Бога

З земного краю, навіть до раю –

І спочину.

Серед сузір'я закарпатських знакових постатей субстанціальних діячів яскраво виділяється ім'я Михайла Олексійовича Беленя, світоча української та європейської культури. Він досяг висот у творчому визнанні як скульптор, графік, медальєр, живописець. Він – доктор мистецтвознавства, професор, академік Української академії оригінальних ідей, член-кореспондент МАБН, заслужений художник України, член Національних спілок України художників, журналістів, дизайнерів; в.о. академіка-секретаря відділення церковного мистецтва МАБН, професор кафедри церковного

мистецтва Української богословської академії Карпатського університету імені Августина Волошина.

Михайло Олексійович Белень – академічний скульптор-монументаліст, художник, педагог, культуролог, письменник. Михайло Белень є автором понад п'яти сотень медалей, більшість із яких присвячена видатним діячам історії, науки та світової культури. Вперше на Закарпатті проілюстрував життєвий шлях Т.Г. Шевченка та будителя-просвітника О. Духновича у графіці. Ним виконано і встановлено понад сімдесят меморіальних дошок і гербів у містах і селах Закарпаття, зокрема Г. Сковороді, А. Волошину, Ф. Лісту, І. Добо, Н. Плотені, преп. єпископам А. Бачинському, Т. Ромжі, А. Кабалуку.

Він є автором 27 пам'ятників, зокрема Олександрові Духновичу (2007 р., м. Мукачево), Міхаю Мункачі (2004 р., м. Мукачево), воїнам-афганцям (2008 р., м. Мукачево), Шандору Петефі (2008 р., м. Мукачево, замок «Паланок») та ін.

Мистецькі твори Михайла Беленя експонувалися на обласних, республіканських (всесоюзних), міжнародних і всесвітніх художніх виставках. Він може підписатися під словами великого поетаземляка Дмитра Кременя: «Я в століттях живу. Відчуваю: і я молодію». Або: «А завтра буде всеприсутність Всенезбагненої краси».

Народився М. Белень у мальовничому селі Ляховець (нині Лісковець) між горами Близницею та Кливами, біля потоків студених вод гірських річок, у дружній родині бойків-верховинців Єви та Олексія, під гарячі подячні молитви Богові батьків за прихід у світ дев'ятого синопка із десяти дітей – майбутньої гордості не лише родини, але й України.

Працьовитий рід Михайла Беленя славився вправною майстерністю батька Олексія Беленя – майстра із виготовлення музичних інструментів: скрипок, трембіт, сопілок, бубнів. Творчу енергію малого Михайлика плекали тихі молитви матусі Єви, яка до похилого віку співала у церковному хорі, її ніжні колискові й народні пісні, а також захоплення від її дару ткати унікальні покривці. Від дідуся Михайла, татогового батька, Михайлик назавжди успадкував великі здібності майстра ручної праці, бо той був славетним ковалем на всю округу, а зроблений його золотими руками сільський реманент і досі служить вдячним землякам-горянам.

Юний Михайлик із найраніших літ золотого дитинства відзначався особливим, натхненним поглядом на Божий світ: постійно споглядав його красу, надихався його величчю і благодаттю, тому в Голятинській середній школі в нього прокинувся хист художника як зачарованої душі, яка прагнула гармонії, краси, довершеності в усьому. Спочатку М. Белень вчився в Ужгородському училищі прикладного мистецтва на відділенні художньої обробки дерева, але цього йому було замало. Дорослого Михайла Беленя покликав до себе в обійми златоглавий Київ на навчання в Київському художньому інституті на скульптурному факультеті під керівництвом видатних скульпторів: Василя Бородая, Валентина Борисенка, Макара Вронського, Івана Макогона. У 1986–1989 рр. навчався в академічних майстернях Академії мистецтв (СРСР).

Міцну основу професіоналізму майбутнього видатного скульптора заклали його закарпатські наставники: скульптор Іван Гарапка, мистецтвознавець Ілько Чеп, живописці Федір Манайло, Андрій Коцка, Антон Кашшай.

Найсердечнішу і невгасиму вдячність за прищеплення любові до мистецтва, української прадавньої культури М. Белень зберігає в своєму серці до свого мудрого вчителя, благородного мецената, народного художника України, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка – Валентина Борисенка. Він благословив свого талановитого учня до вершин творчості.

Великий скульптор, академік Академії мистецтв України Василь Бородай написав статтю «Талант, який народили піднебесні Карпати», в якій своєму талановитому учневі М. Беленю дав найвищу професійну оцінку як самородку

Карпатських гір, таланту Карпатської Срібної Землі, філософу і патріоту України.

Божі дари послідовно викристалізувалися у творчій майстерні М. Беленя. Видатний поет Петро Скунець, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, земляк і однодумець Михайла Беленя, називає його першорядним скульптором, непересічним графіком, видатним представником медальєрного мистецтва. Але всі ці епітети різних представників культури і мистецтва України не породили гордині у скромно-аскетичного життя і долею М. Беленя. Він продовжував напружено трудитися, шукаючи свій шлях до висот визнання Богом і народом. Тому його покликала ще й науково-письменницька діяльність із метою осмислення ролі минулих епох, які окрилюють сучасне й майбутнє світові та національні генії: Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель, Тінторетто, Ель Греко, Рубенс, Ван-Дейк, Данте Аліг'єрі, Вільям Шекспір, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Леся Українка, Іван Франко, Михайло Коцюбинський.

Мудрий верховинець М. Белень – великий патріот рідного краю, рідного працюючого народу, тому всі сили, енергію свого Божого дару майстра скульптури, надлюдську працюватість, творчу інтуїцію та прозорливість він щедро дарує Україні та світу, відливаючи в бронзі і муруючи в камені образи видатних земляків: Федора Корятовича, Юрія Гуци-Венеліна, Олександра Духновича, Міхая Мункачі, Августина Штефана, Івана Сільвая, Олександра Митрака, Григорія Тарковича, Августина Волошина, Василя Гренджі-Донського, Йосипа Бокшая, Золтана Шолтеса, Гаврила Глюка, Антона Кашшая, Федора Манайла, Дмитра Климпуша, чеха Івана Ольбрахта, народних месників Миколи Шугая, Ілька Липея та багато інших.

Універсальний філософсько-етичний тип мислення М. Беленя, християнські цінності свідомості сприяють його творчому зростанню, формуванню інноваційної мистецької творчості, виробленню історіософського світогляду, особливого синтезу класичного і модерного в українському мистецтві, зокрема в скульптурі, вишуканій графіці, неперевершеному медальєрному мистецтві.

Його життя струменить постійними пошуками нових образів, тем, сюжетів, предметів архаїчної культури бойків, лемків, гуцулів – Карпатських скарбів, увічнених безмежною любов'ю великого сина цього краю. Він як провідник національного ідеалу говорить із майбутніми віками прекрасно-таємничими ночами, росяними ранками, сонячними днями, сакральними вечорами, прокладаючи Україні шлях до світової культури.

Відзначимо філософську глибину серії графічних робіт М. Беленя із ноосферною назвою «Людина – Світ Душі – Всесвіт», укорінених в етнографічні підвалини народу і спрямованих у безмежне Піднебесся Часопростору України і світу.

Мистецька родина Беленів сяє творчим тандемом талановитих Михайла і дружини Магдаліни, благословених Господом на Щастя і Любов. Донечка-красуня Олександра – надія мудрих батьків, їхніх люблячих сердець. Ця родина – християнський взірць гармонії душ і доль. Їхнє життя – проповідь служіння Богові, Україні, рідному народові, благословенному Закарпаттю.

Віруюче серце глядача найперше трепетно відгукується на низку творів, присвячених священнослужителям різних християнських Церков, але об'єднаних Христокентризмом та Україноцентризмом як сакральною місією: оригінальні, вишукані меморіальні дошки о. Еміліяну Мустьяновичу, о. Іоану Дулішковичу (штучний камінь і бронза) та ін.

Кожна з них – молитва у камені чи бронзі, проповідь християнських чеснот і цінностей, закарбованих на віки вічні, оберіг серця народу, лицар Віри, Надії, Любові. Це гімн-хвала Господу та Його вірним служителям, які жертовно уславляють велич християнської віри, це духовно-творчий плід християнського серця великого патріота, це його... десятина Богу.

Творчим генератором багатоманітного мистецтва, естетичних поглядів

М. Беленя є його діамантова віра, чисте християнське серце, воістину ангельська душа, яка ніколи не знає відпочинку, бо весь час ніби ходить перед Самим Богом – вічним джерелом сакрального натхнення.

Пафос етнічної приналежності, національної свідомості та високої громадянськості, особливої соціокультурної енергії демонструють його твори, присвячені рідному народові, благословенному Закарпаттю, його знаковим постатям, – це меморіальні дошки Феодосію Злоцькому, Федору Потушняку, герб селища Ясіня, меморіальна дошка легендарному чабану Струку. Вона залишає у глядачів незабутнє враження через майстерне виконання у динаміці руху і пластики, у силі духу і думки чабана Струка, засновника селища Ясіня, будівничого першої дерев'яної Церкви. Спокійна сила, духовно-моральна велич цього простого чабана корелюється із біблійними образами пастухів, які волею Божою увічнювалися в історії християнства та в наших серцях. Про це хотілося б сказати словами геніальної Лесі Українки:

*Проти вічності неба були ми малі,
Але небо схилилось над нами!*

Місія великого митця – завжди сакральна й патріотична, державотворча: врятувати державу, зберегти країну, рідний народ чи етнос, душу у Вічності. Саме тому скульптор і державотворець М. Белень уславлює Україну Вічну, дивовижне прекрасне осончене Закарпаття, закарбовуючи на віки постаті світочів рідного краю, бо «зірками в душу небо загляда», за словом великого поета, родом із Закарпаття, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка Дмитра Кременя.

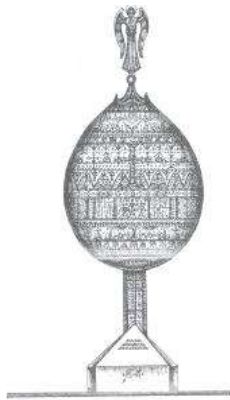
Митець Михайло Белень віддає особливу шану майстрам і колегам рідного Закарпаття. Він створив галерею чудових образів художників, скульпторів, письменників, державних діячів Срібної Землі. Одна з особливо яскравих, талановитих робіт скульптора є меморіальна дошка видатному художнику Адальберту Ерделі (улюбленому художнику Михайла Беленя), яка виконана із надзвичайно потужною творчою енергією. У позі художника передано процес натхненної діяльності із палітрою в одній руці, довгим пензлем – у другій, легкий жест якої передає стрімкий політ смичка в руці музиканта.

М. Белень – генератор сили національного духу, осердеченого розуму, йому близький всепереможний християнський етос, патріотичний пафос, які ніби відчиняють нам небеса творчості і життя своїх персонажів; скульптор потужно й незламно індукує свій мистецький потенціал у маси, стимулює у народу й молоді духовно-моральні сили, скріплює вольові процеси, гармонізує ауру життєв єдності з Богом, Вічними Істинами, окреслює місію народу у вимірах Добра і Краси. Своїми мистецькими творами мислитель і художник Белень молиться Богу, бо Україна – Пасха його серця, тому він закликає до Горніх Вершин тих, хто заблукав у тенетах Інтернету, в темряві атеїзму чи проявах асоціальності. Творчість митця-християнина, скульптора-патріота об'єднує людей у Дусі й Правді, у Вірі й Добрі, в Істині та Красі.

Ми милуємося меморіальною дошкою с лаветному Юрію Гуці-Венеліну, одному із основоположників європейської славістичної науки, лікарю, історику, письменнику, народовольцю слов'ян. Його мудрий образ передає висоту думки, красу серця, духовну силу, а сумний погляд спрямований у наші душі й Вічність.

Меморіальна дошка Григорію Сковороді прикрашає братню Братиславу, де у XVIII ст. перебував геній України, Європи і світу, наша Мандрівна Академія. Гарно, чітко продумана архітектоніка, в якій органічно сплетені християнський, науково-просвітницький, ціннісно-смысловий універсум ноосферного генія й українського перворозуму Григорія Сковороди.

Медальєрне мистецтво М. Беленя – золота сторінка його творчості, енциклопедія України і світу в постатях, його духовна боротьба за ідеал, бо в Біблії сказано не ховати світильник під посудину чи під ліжку, але класти на видному місці, аби він світив усім.



Медаль «Йоганн Себастьян Бах» у бронзі. Автор: М. Белень.

На нашу думку, М. Белень не тільки творить Добро і Красу, а й священнодіє, коли закарбовує на скрижальях вічності образи: медалі «Михайло Криволапов», «Шандор Пак», «Тарас Шевченко», «Василь Свидо», «Пам'ять» тощо.

Не можна оминати увагою диво-медаль «Йоганн Себастьян Бах» у бронзі. Це – один із шедеврів великого митця, його гімн-хвала, який ніби замурував урочисті звукохвилі органної музики у благородну бронзу, де під високим склепінням готичного храму біля органа стоїть геніальний композитор і подвижник духовної музики, про якого можна сказати словами поета Віктора Кордуна: «Все це, Боже, Твоє, тільки Твоє. Нам і тут, і ніде не належить нічого!»

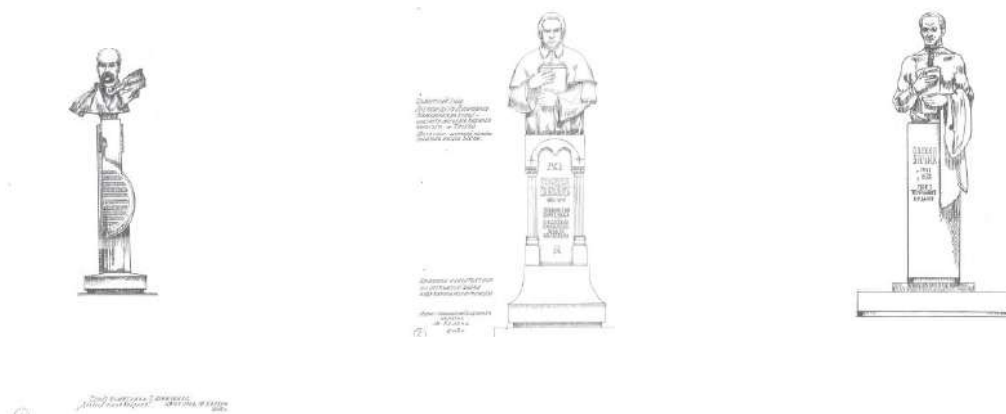
Окремої вдячності заслуговують прекрасні моделі до пам'ятника Христу Спасителю, Діві Марії з маленькими Ісусом, святим Петру і Павлу, виконані у бронзі. Це релігійна осанна серця видатного скульптора Божою милістю, потужний християнський етос митця з ангельськими чеснотами, людини «блаженної» (щасливої), яка у бронзі закарбувала гімн вищим духовно-релігійним цінностям рідного народу, наблизила Небо до Землі, будучи творцем спіріосфери України Вічної. Митець-християнин прагне оформити зовнішній світ відповідно до небесного, внутрішнього образу. Його ідеал – Царство Боже, він усім – брат. Він світ хаосу перетворює у світ гармонії та краси. Він не прагне влади, а миру й любові. Він роз'єднане з'єднує, втрачене віднаходить, мале звеличує, невідоме уславлює, холодне утеплює, мертво оживлює, час і простір увічнує. Думаю, що різцем Беленя водять Ангели!

Згадується афористичне зізнання М. Беленя: «Не настільки престижно бути митцем, наскільки соромно ним не відбутися».

Михайло Олексійович Белень відбувся і відбувається у часопросторі України і світу. Він ішов і йде у Вічність з ангельською посмішкою на осяяному любов'ю і скромною стриманістю обличчі, навіки закарбовуючи у камені й бронзі спогади дитинства й аксіологію життя про смерекові храми, смерекову колиску, смерекову хату, смерекові надмогильні хрести, смерекові трембіти, які сурмлять у Вічність про велич людини Богоподібної – від легендарного чабана Струка до геніального Шевченка, від горянина Федора Фекети до безсмертних Гомера і Данте Аліг'єрі. Він веде в Небеса свій працьовитий народ, його зоряний код Серця, закарбований у благословенному камені і бронзі як Мистецьку Візитівку Людства.

Господи! Благослови Свого вірного сина Михайла на многії і благії літа!





Автор малюнків Михайло Белень

Галина Михайлівна Сагач, доктор педагогічних наук, доктор теології, професор, дійсний член Академії наук Вищої освіти України, дійсний член 4-х Міжнародних академій, проректор Всеукраїнського народного університету українознавства імені Г.С. Сковороди, лауреат Міжнародної премії імені Григорія Сковороди

Михайло Белень
(Ужгород, Україна)

ЗАКОРІНЕНИЙ В ІСТОРІЮ НАРОДУ СРІБНОЇ ЗЕМЛІ

Михайло Белень належить до тієї унікальної когорти митців, які осмислюють і відтворюють життя у багатьох вимірах й аспектах. Колись, ще в молоді роки, я познайомився з ним як із талановитим скульптором, художником – графіком, живописцем. До нього приходив зі своїми роботами тоді ще зовсім юний Дмитро Кремінь. І яке було приємне здивування, що нас об’єднує і літературне слово! У майстерні Михайла коло мольберта чи біля станка скульптора я завжди бачив записник, у якому він занотовував думки-роздуми, поетичні рядки, що зринали експромтом в процесі праці художника, скульптора. Мабуть, у цьому він брав приклад із молодого Шевченка. Адже саме в такому синтезі народжувався «Кобзар»...



Приємно, що для Михайла Беленя орієнтирами в житті і творчості завжди були особистості, які просто вражали своєю працелюбністю, жагою пізнання глибин людського життя і людської душі. Саме такі пориви спонукали його в далекі 70-ті роки взятися за створення унікальної галереї скульптурних портретів видатних закарпатців – Героїв праці. Як би ми до них тепер не ставились, але це були люди – справжні трударі-патріоти свого краю, які своїми мозолями примножували і добробут, і славу Срібної Землі.

Своєю ж славою і возвеличенням турбувалися менше за все. Таких би нам героїв тепер, зі слів Михайла, про кожного із них можна написати повість з історії краю. Такот, Михайло Белень об’їздив усю область, зустрівся з такими людьми і на полонинах, у далеких лісосіках, Притисянських і Боржавських полях. У його нотесах надзвичайно цінні записи розмов із ними, їхні судження, які не збігалися із тогочасною державною політикою. Вони народилися і пережили три влади на Закарпатті і не зреклися рідної

землі. Можемо сказати, що наставниками у житті і творчості знаного, шанованого нині лауреата багатьох всеукраїнських і міжнародних відзнак були академіки, професори найпрестижніших мистецьких вишів, високодостойні майстри пензля, але були й прості трудівники, носії народної глибинної мудрості. Можливо, тому вся творчість Михайла Беленя надійно закорінена в історію рідного народу, рідної землі. Він прагне віддячити нашому багатостраждальному люду за силу духу, невмирущі таланти, за все те, що наші пращури зробили в ім'я теперішнього і майбутнього покоління. Чи не у кожному районі Закарпаття, у багатьох містах і селах є його пам'ятники, меморіальні дошки. Та й в обласному центрі приходимо до монумента класику європейської педагогічної науки каноніку О. Духновичу, який створив Михайло Белень. А щодо майстерності медальєра, то тут справді йому немає рівних. Практично у більшості музеїв України і за кордоном вони стали цінними експонатами. Робота воістину титанічна. Але діяльність митця на цьому не обмежується. З року в рік зростає його літературний доробок – кількісно і якісно. Надзвичайно багато можна почерпнути з його філософських афоризмів, поетичних мініатюр, віршів. Окремі з них зібрані у книжках «Скарби предків», «Смерековий хрест». Але тільки окремі, бо видавати у наш час хоча б більшу частину написаного ним неможливо через фінансову скруту. Що ж і це потрібно пережити. Михайло Белень не зациклюється, як він каже, на таких деталях. Просто продовжує працювати з такою ж наполегливістю і натхненням, як у роки молодості. До них додалися життєвий досвід митця-професіонала, творча мудрість.

Приємно, що в запропонованій добірці читачі матимуть змогу глибше пізнати ще одну з граней таланту скульптора, художника, педагога Михайла Беленя. Цього разу із його літературним доробком. Віриться, що ця зустріч буде приємною, пізнавальною, спонукатиме до роздумів над багатогранністю цього світу і, звичайно, до дій, які сприятимуть, щоб цей світ, наше життя були благороднішими, кращими, людяними...

*Василь ГУСТІ, голова
Закарпатської обласної
організації Національної
спілки письменників України,
заслужений працівник
культури України*

УДК 37.015.31:39

*Ольга Козирод
(Полтава, Україна)*

ВПЛИВ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ВИХОВАНЦІВ ГУРТКА ПОЧАТКОВОГО ТЕХНІЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ

У статті розкривається та обґрунтовується роль етнодизайну у формуванні творчих здібностей вихованців сучасного закладу позашкільної освіти. Особлива увага приділяється емоційно-розвиваючому та виховному впливу етнодизайну на формування особистості учня. На основі аналізу науково-методичних публікацій та передового педагогічного досвіду аргументовано необхідність використання етнодизайну в процесі позашкільної гурткової діяльності учнів молодшого шкільного віку та підлітків. Розглянуто принципи використання етнічного підходу до освітнього процесу як основи для формування і розвитку творчих здібностей вихованців гуртка початкового технічного моделювання. Обумовлено необхідність звернення до аспектів етнодизайну в процесі фахової підготовки майбутніх педагогів позашкільних навчальних закладів.

***Ключові слова:** творчі здібності, творча діяльність, гурток початкового технічного моделювання, етнодизайн у гуртковій роботі, позашкільля.*

The article reveals and justifies the role of ethno-design in the formation of creative abilities, in the educational process of the modern institution of extracurricular education. Particular attention is paid to the emotional developmental and educational influence of ethno-design on the formation of the personality of the student. On the basis of the analysis of scientific and methodological publications and advanced pedagogical experience, the necessity of using ethno-design in the process of extracurricular activity of pupils of primary school age and adolescents is reasoned. The principles of using the ethnic approach to the educational process as the basis for formation and development of creative abilities of pupils of the initial section of technical modeling are considered. The necessity of addressing to the aspects of ethnodesign in the process of professional training of the future teachers of out-of-school educational institutions is stipulated.

Keywords: *creative abilities, creative activity, a circle of the initial technical modeling, ethno-design in the group work, out-of-school education.*

Постановка проблеми. Зважаючи на суттєві реформи, що відбуваються в системі національної освіти: реалізації Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді, Національної стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року, прийняття закону «Про освіту» (2017 р.), визначним завданням закладів освіти стає формування національної свідомості і самосвідомості як найважливіших громадянських рис особистості, усвідомлення вихованцями своєї етнічної спільності, національних цінностей, відчуття своєї національної причетності до розбудови України, формування соціально зрілої творчої особистості громадянина України і світу, створення активного освітнього середовища, що сприяє розвитку творчого потенціалу вихованців, здатних творчо переосмислювати власний досвід, критично мислити, допитливих, винахідливих, наполегливих.

Таке виховання можливе тільки завдяки правильно організованій системі вивчення національних ідеалів, традицій та звичаїв. Система має ґрунтуватися на національному світогляді, національній ідеології та філософії власного народу. Як одна з головних ланок безперервної освіти в системі виховання всебічно розвиненої особистості позашкільна освіта відіграє важливу роль у реалізації національної системи виховання дітей, виховання всебічно розвиненої особистості, найповнішого розкриття її задатків і нахилів, створенні найбільш сприятливих умов щодо розвитку творчого потенціалу особистості. Позашкільний заклад освіти є осередком творчості, що надає освітні послуги дітям у позаурочний час на основі вільного вибору дитиною виду діяльності для самовизначення і самореалізації у процесі життєтворчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вихідні положення, проблеми творчості та творчих здібностей розглянули у своїх дослідженнях В. Барко, Д. Богоявленська, Дж. Гілфорд, Н. Кічук, В. Клименко, В. Климчук, Н. Кузьміна, О. Кульчицька, А. Макаренко, І. Матюша, В. Моляко, О. Музика, Я. Пономарьов, В. Рибалка, В. Роменець, В. Сухомлинський, Р. Стернберг, К. Ушинський, А. Тютюнников, Е. Торренс, В. Титаренко та інші.

Особливості розвитку творчих здібностей у процесі проведення гурткових занять розкривають Г. Александровська, О. Биковська, Н. Литвинова, І. Прус, Я. Треф'як, Т. Цвірова та інші.

Важливі положення дизайн-освіти висвітлені у працях педагогів А. Бровченко, В. Вдовченко, К. Радченко, І. Савенко, В. Сидоренко, С. Симоненко, В. Сирота, В. Тименко, В. Титаренко, Т. Шевчук.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми.

Поряд із активним впровадженням у навчальному процесі основ етнічної культури українців, залишається слабо дослідженими питання впливу етнодизайну у формуванні творчих здібностей вихованців сучасного закладу позашкільної освіти. Адже, традиції та перспективи етнодизайну мають необмежений потенціал виховного

впливу на формування особистості учнів. Залучення молоді до творчої гурткової роботи з елементами етнодизайну створює унікальні можливості для всебічного розвитку підростаючого покоління. Крім того, навчання у позашкільних навчальних закладах характеризується гнучкістю, варіативністю та різнобарвним процесом реалізації творчих здібностей вихованців.

Мета статті. Розкрити особливості впливу етнодизайну на формування творчих здібностей вихованців гуртка початкового технічного моделювання позашкільного навчального закладу.

Виклад основного матеріалу. Апелюючи до сучасних реалій розвитку освіти і виробництва завдання основ технологічної освіти, яку учні здобувають під час занять початкового технічного моделювання полягає у оволодінні вихованцями базових компетенцій, які формуються на основі національних культурних традицій, виховання творчої, мислячої, суспільно-активної особистості, що постійно розвивається. Навчальною програмою гуртка «Початкове технічне моделювання» передбачено розвиток творчих здібностей, пізнавальної та розумової активності дитини через залучення її до технічної творчості, виховання в дітей молодшого шкільного віку почуття прекрасного, відповідні естетичні погляди та культуру загалом.

Аналіз передового педагогічного досвіду засвідчує, що науковці по різному трактують поняття «творчі здібності». Т. Равлюк розглядає творчі здібності як синтез властивостей особистості, що характеризуються ступенем відповідності певного виду творчої діяльності вимогам до неї та зумовлюють результативність такої діяльності [7, с. 113].

Американський психолог Е. Фромм запропонував таке визначення поняття творчих здібностей: «Це здатність дивуватися і пізнавати, вміння знаходити рішення в нестандартних ситуаціях; це спрямованість на відкриття нового і здатність глибокого усвідомлення свого досвіду» [1, с. 36].

Музика О. характеризує творчі здібності як психічне утворення яке розвивається за загальними закономірностями розвитку здібностей [4, с. 21]. У процесі певного виду діяльності дитина розвиває виконавські здібності, які є основою для виникнення інтервенцій (від латин. *inventio* – вигадка), спонтанних відхилень у ході діяльності під час наслідування, та виступають передумовою розвитку творчих здібностей.

Творча здібність або креативність – це здатність людини продукувати незвичайні ідеї, відхилятися від традиційних схем мислення, швидко вирішувати проблемні ситуації, самостійно розкривати закономірності і зв'язки між предметами і явищами. Основними показниками творчих здібностей є продуктивність, оригінальність, гнучкість, сміливість та швидкість мислення [5, с. 92].

Очевидно, що поняття «творчі здібності» тісно пов'язане з поняттям «творчість», «творча діяльність». Під творчою діяльністю Л. Виготський розуміє таку діяльність людини, в результаті якої створюється щось нове – будь це предмет зовнішнього світу або побудова мислення, що приводить до нових знань про світ, або відчуття, нове, що відображає відношення до дійсності [3, с. 13].

Творча діяльність безпосередньо пов'язана з дизайном, мистецтвом, технікою та технологіями.

На сучасному етапі розвитку національної системи освіти етнодизайн як явище потребує глибокого осмислення. Саме воно прилучає учнів до традиційного мистецтва і до мистецтва сучасного, спонукає до творчості, до самореалізації й, водночас, формує особистісно значущі якості.

Дизайн одночасно існує у двох вимірах – у сфері мистецтва (художнє), що оперує образами, пластикою, пропорціями, об'єднаними в одне композиційне ціле й водночас у сфері техніки (технічне або інженерне), що потребує чіткості й математичного розрахунку.

«Етно» вживається майже в усіх випадках, коли йдеться про народне,

національне від «етнос» (грец. – ethnos) означає народ, стійка спільність людей, що історично склалась на певній території [6, с. 3].

Зазначимо, що етнодизайн, як важлива та невід'ємна складова дизайну, ґрунтується на традиціях народного мистецтва і сучасних технологіях дизайну, тому інтегрує художню, інженерну і гуманітарну складові дизайн-діяльності. Що до розгляду другої складової – у практичному значенні дизайн – це проектна художньо-технічна діяльність, зв'язана з розробкою промислових виробів з високими споживчими властивостями і естетичними якостями по формуванню гармонійного предметного середовища житлової, виробничої і соціально-культурної сфер.

Сьогодні поняття «дизайн» полі функціональне і його різновиди використовується в безлічі галузей життя: культурі, побуті, програмуванні, моделюванні одягу, виробничих, освітніх процесах, програмних продуктах.

На думку дослідників сучасної дизайн-освіти шляхом впровадження виховного потенціалу етнодизайну в педагогічну освіту відкривається джерело творчого потенціалу поколінь його любові, самобутності, колориту для базису пізнання активізації і розкриття творчого потенціалу підрастаючого покоління [8; 9; 10].

Дослідженням аспектів художньо-технічної творчості займалися Є. Антонович, М. Волкова, І. Зязюн, С. Мельничук, О. Тарасенко.

Етнічний дизайн відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого етносу. Етнодизайнерський компонент як елемент творчий у змісті трудової підготовки пробуджує креативність, почуття змагальності, бажання творити і досягати результату. Все це разом є важливим чинником формування художньо-естетичного смаку та творчих здібностей учнів. Етнодизайн також слід сприймати як основу для формування в учнів цілісного сприймання сучасного культурного простору України, ознайомлення з історією та культурою, традиціями свого народу, народними промислами, побутом.

Ознайомлення з високою виконавською майстерністю і самобутнім досвідом поколінь народних майстрів, що постійно удосконалювався і з часом набув форми традиції, відображується в оточуючому середовищі дитини: формах споруд, предметах різного призначення, застосуванні матеріалів і технологій виготовлення виробів під час гурткової діяльності, відіграють значну роль у формуванні духовності учнів, глибокої внутрішньої мотивації стати гідним громадянином своєї країни, сином свого народу. Проникнення свідомості вихованця у систему зв'язків з етносом свого народу стимулює до розкриття творчого потенціалу вихованців, внутрішню потребу продовжити передачу естафети любові, народження свого нового змісту досвіду життя.

У відповідності до програми ознайомлення з матеріалами і інструментами, які використовуються на заняттях гуртка початкового технічного моделювання починається зі споглядання кінцевого результату роботи – зразків робіт виготовлених у різних техніках народними майстрами, педагогами, які зосереджують дітей на досягненні цілі при опануванні технологічними прийомами роботи з інструментами і у процесі формоутворення. Під час аналізу кращих творів народного мистецтва, зразків представлених робіт та у процесі практичного застосування паперу, картону, тканини, природніх матеріалів під керівництвом педагога вихованці зосереджують свою увагу на витонченому відчутті властивостей матеріалів, які використані у роботі майстром, вчать виявляти різні якості матеріалів, досягати естетичної організації форми, опановуючи існуючі способи і прийоми вираження техніки виконання та особистого пошуку, залучення емоційно-вольової сфери до створення своєї особливої моделі, що відповідає внутрішньому стану душі, викликає задоволення процесом і результатом роботи, дає новий поштовх до творчої праці.

Практична діяльність вихованців гуртка спрямована на залучення до творчої діяльності через різні форми роботи: екскурсії, бесіди, пояснення, демонстрації

виробів, самостійні та індивідуальні завдання, ігри, вікторини, бліц-турніри, виставки-конкурси, змагання; участь у творчих об'єднаннях з початкового технічного моделювання.

Під час гурткової роботи дітям надається можливість самостійно вирішення численних композиційних, конструктивних і технологічних завдань. Дизайн-об'єкти гуртка початкового технічного моделювання – найпростіші прилади і механізми, моделі транспортної техніки, побутова техніка, меблі, посуд, предмети побуту, іграшки, прикраси та інше.

У науково-педагогічній літературі не відображено достатньої кількості інформації з питань формування у майбутніх педагогів-позашкільників фахової компетентності в галузі етнодизайну. Адже, саме гурткова робота передбачає передачу учням морально-трудового й естетичного досвіду попередніх поколінь завдяки сукупності вербальних засобів, шляхом наставництва і наслідування, за допомогою яскравих образів, комплексом ігрових дій, залученням школярів до безпосередніх художньо-трудова дій в галузі декоративно-ужиткового мистецтва й етнодизайну [2, с. 25].

Серед професійних компетентностей керівника гуртка особливе значення відіграє етнокультурна компетентність, що дозволяє педагогу створити таке гармонійне середовище, в якому кожен вихованець буде націлений на виявлення своїх природних здібностей та інтересів, як основи для творчості.

У освітньому середовищі, під час підготовки та планування навчально-виховного процесу педагог заглиблюється в етнічну культуру українського народу, пізнає унікальну національну самобутність свого регіону, залучає творчий потенціал етносу для запалення дитячих сердець вогнем життєтворчості, пошуку шляху своєї реалізації і свідомої професійної спрямованості. Під час відвідання творчих виставок, народних та родинних заходів, майстер-класів, екскурсій, особистого спілкування з народними майстрами вихованці гуртка залучені до пізнання різних культурних цінностей, сприймання кращих результатів художньо-творчої діяльності, усвідомлюють себе як носіїв української культури.

Слід відмітити важливість духовного, емоційно-мотиваційного позитивного, впливу етнодизайну, на формування творчих здібностей вихованців гуртка початкового технічного моделювання у процесі художньо-творчої діяльності. Отже, етнодизайн є важливою основою і засобом розвитку творчої компетенції вихованців. Творчим підґрунтям розвитку природних здібностей учнів є інтегрований досвід народної творчості, традиції і звичаї, які передають духовну сутність, формують світогляд підростаючого покоління.

Висновки і пропозиції. У процесі усвідомлення сутності, значущості етнодизайну та важливості використання його потенціалу для розвитку творчих здібностей вихованців керівник гуртка моделює освітній процес у напрямку особистісного зростання кожного учасника колективу, виховання справжнього патріота своєї країни. Зміст діяльності гуртка початкового технічного моделювання є комплексною дизайн-діяльністю, що супроводжується різними формами художньо-конструкторської взаємодії, насиченої і народним колоритом, у процесі якої відбувається постійний процес виявлення формування і розвитку творчих здібностей вихованців.

Використання етнічного підходу до освітнього процесу як основи для формування і розвитку творчих здібностей вихованців дасть можливість внесення духовної складової у навчальний процес, використання художньої історичної спадщини народу та забезпечення посилення інтересу і зацікавленості контингенту дітей шкільного віку та підлітків до початкового технічного моделювання, зв'язку теоретичного та практичного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вауліна О. Закордонний досвід у роботі з обдарованими дітьми / О. Вауліна, Є. Бурилова // Початкове навчання та виховання. – 2015. – № 31. – С. 36 - 39.
2. Гевко О. Суть та особливості національно-патріотичного виховання засобами декоративно-ужиткового мистецтва / О. Гевко // Рідна школа. – 2003. – № 5 – С. 25 - 26.
3. Мелентьєв. О. Методика організації творчої діяльності учнів / О. Мелентьєв. // Навчальний посібник – У.: АЛМІ, – 2013. – С. 12 - 13.
4. Моляко В. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / за ред. В. Моляко, О. Музики // Колективна монографія. – Ж.: Рута, – 2006. – С. 21 - 22.
5. Накладова М. Розвиток креативного мислення учнів початкових класів через використання ігрових завдань та інтерактивних технологій / М. Накладова // Методичний посібник для вчителів початкових класів. – К.: Полонне, – 2013. – С. 92.
6. Прибега Л. Формування культури митця через освянення традицій етнотворчості / Л. Прибега // Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст : зб. наук. праць. Кн. 3/ голов. ред. М. Степаненко – П.: – 2015. – С. 3 - 4.
7. Равлюк Т. Діагностика та раннє виявлення творчих здібностей учнів / Т. Равлюк // Вісник Львів. ун-ту. – Вип. 20. – 2005. – С. 112 – 118.
8. Савенко І. Зміст і методика профільного навчання старшокласників основам графічного дизайну: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика трудового навчання» / І. Савенко; Чернігів. держ. пед. ун-т ім. Т.Г. Шевченка, – Ч., 2009. – С. 8 - 12.
9. Тименко В. Професійна дизайн-освіта: теорія і практика художньої обробки деревини / В. Тименко, В. Сидоренко, Л. Оршанський – К.: Педагогічна думка, – 2007. – С. 288.
10. Титаренко В. Розвиток дизайн-освіти у вищих навчальних закладах України / В. Титаренко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : педагогіка – 2016. – № 1. – С. 287 - 290.

*Наталія Орлова
(Полтава, Україна)*

ІНТЕГРАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМА У ПРОЕКТУВАННЯ СУЧАСНОГО ОДЯГУ

У статті розглянуто суспільні чинники, що впливають на імідж української моди. Визначено стилістичні особливості сучасного одягу з використанням елементів національного костюма як об'єкта творчості. Проведено аналіз основних ознак «етнічного стилю». Виділено принципи використання українських народних мотивів у сучасному дизайні одягу як вираз національної самосвідомості.

Ключові слова: *український національний костюм, сучасний костюм, мода, дизайнер, проектування одягу.*

The article considers the social factors influencing the image of Ukrainian fashion. The stylistic features of modern clothes with the use of elements of a national costume as an object of creativity are determined. The analysis of the main features of "ethnic style" was carried out. The principles of using Ukrainian folk motifs in the modern design of clothes as an expression of national consciousness are highlighted.

Keywords: *Ukrainian national costume, modern costume, fashion, designer, designing of clothes.*

В умовах становлення та зміцнення української державності, нового етапу відродження національної культури одним із головних завдань реалізації новітніх концепцій навчання та виховання студентів закладів вищої освіти України є формування національної свідомості особистості.

Людина народжується та живе в конкретному національному середовищі, й саме це середовище є невичерпним джерелом для її творчості і культурно-естетичного розвитку, зокрема для створення нових форм, своєрідних композицій, колористично-декоративних образів сучасного костюма.

Наукові відображення процесів становлення і розвитку сучасної української професійної школи моделювання одягу, здійснені українськими дослідниками, здебільшого стосуються історико-культурних, суспільних чинників, які впливають на імідж сучасної української моди, специфіки основ конструювання сучасного костюма на основі використання народного мистецтва. Феномен моди в українському сучасному костюмі ґрунтовно аналізують культурологи [3].

Окремі аспекти цієї проблеми в загальному контексті проектування одягу висвітлюють як теоретики, так і практики у сфері модельної діяльності: Н. Вернигора, А. Гофман, Ю. Легенький, А. Стефанюк, О. Шевнюк, Ю. Шестопалова та ін. На сьогоднішній день дуже широко представлені дослідження з історії розвитку українського костюма З. Васиної, Н. Камінської, Т. Косміної, К. Матейко, В. Миронова, В. Наулко, Т. Ніколаєвої, О. Тканко, Н. Чупріна. Дослідження з особливостей оздоблення народного костюма та української вишивки представлені у роботах Т. Кара-Васильєвої, Н. Стеф'юка, К. Сусака, В. Титаренко, А. Чорноморець.

Незважаючи на наявність значної кількості наукових праць із зазначеної проблеми, остання продовжує лишатися актуальною. Всі, досліджені раніше методи та етапи процесу художнього проектування одягу, розглядають переважно його технічний, інженерно-конструктивний аспект, не завжди враховуючи національні, регіональні, індивідуальні особливості життєвого укладу споживача, які визначаються динамікою соціальних змін, етнічною своєрідністю предметного світу і людини в ньому.

Метою дослідження є, на основі аналізу науково-публіцистичної літератури та вивчення феномену української моди, визначити перспективні напрями інтеграції національного костюма у проектування сучасного одягу.

Мода – зовнішні прояви культури, які найбільшою мірою сприймають зміни в житті соціуму й, внаслідок цього, є найбільш мінливими. мода проявляється в стилістичному вирішенні виробів, поведінці груп людей, а також масових смаках і, відповідно, у критеріях оцінки явищ суспільної й дизайнерської практики [3].

Поряд із періодичними змінами форм і образів моди в її масиві слід відзначити дві більш-менш постійні течії: консервативну, що дотримується принципів структур і конструкцій, які урізноманітнюються певними аксесуарами та експериментально-гостру моду. Остання практично завжди епатажна, екстравагантна, пов'язана з несподіваними соціальними або матеріальними трансформаціями в житті суспільства й являє собою найбільш активну частину естетичних і функціональних пошуків моди в цілому.

У сучасному проектуванні одягу доцільно використовувати найкращі національні традиції, як-то: вимоги до матеріалу, крою, техніки виконання, оздоблення, колористики, комплексного носіння та ін. Крім художнього оформлення одягу, слід враховувати декоративні особливості різноманітних символів, знаків, орнаментів. Цей момент набуває особливої актуальності у зв'язку з прогресуючою уніфікацією етнодиференціюючих ознак та з їх нівелюванням, спричиненим тривалим процесом глобалізації, як політико-економічної, так і культурної [1].

Спрямованість України на європейську культурну модель розвитку вплинуло й на ті естетичні орієнтири, які практично стають провідними для всіх сфер культури в

сучасному українському суспільстві, від академічного мистецтва до шоу, модельного бізнесу, масових виявів естетичної свідомості.

Щоб визначити стилістичні особливості сучасного костюма з використанням національного одягу як об'єкта творчості, слід звернути увагу на, так звані, «етнічний стиль» або народний. В моді він набув поширення з початку ХХ ст. внаслідок виявлення інтересу до народного традиційного одягу, розуміння того, що його потрібно вивчати та зберігати як національну спадщину народу. Етностиль формується на початку 1970-х рр., коли в колекціях відомих дизайнерів одягу все більше почала цінуватися поява «національного духу» [1].

Українські художники-модельєри найчастіше звертаються до конструктивних та художньо декоративних засобів, близьких до традиційних, а особливо їх стилізацій. Етностиль належить до напрямків використання народного досвіду за умов масової стандартизації сучасного одягу і певною мірою сприяє подоланню негативних наслідків його промислового тиражування. Основні ознаки цього стилю – широке застосування натуральних тканин, багатоманітність прийомів поєднання окремих видів одягу, простота крою тощо – відкривають можливість кожному виявляти свої здібності, втілювати індивідуальні смаки й уподобання у творенні костюма, виборі варіантів поєднання його компонентів [4].

Кравецька справа пройшла довгий складний шлях розвитку, в процесі якого в суспільній свідомості нагромаджувалися й закріплювалися досягнення, досвід і майстерність поколінь. Костюм постійно змінюється, але основні стабільні риси зберігаються. Це зумовлено тим, що конструкція, крій одягу відпрацьовані століттями, забезпечують зручність і свободу для рухів. Адже, саме народні сорочки стали основою сучасного костюму і внесли в нього велику кількість деталей та прийомів їх виконання. Так, наприклад, відомий комір-стійка вперше виник у народному одязі із смужки тканини, яку пришивали по горловині. Прямий вільний силует, який художники-модельєри беруть за основу своїх провідних колекцій, був також запозичений в української сорочки. У модних сукнях популярна сьогодні й широка пройма рукава, яка забезпечує зручність при сучасному темпі життя. Своім корінням вона сягає крою рукава сорочки. Тому українську народну сорочку можна назвати невичерпним джерелом створення нових ідей для модельєрів-дизайнерів.

З елементів народного костюму беруть свій початок і приталені форми нагрудного одягу. Вже майже забуті камізелки й кептарі перетворилися на сучасні сарафани та сукні без рукавів. На основі крою керсетки з'явилася модель сукні з приталеним ліфом та розширеною від лінії талії нижньою частиною.

У сучасному одязі використовують чимало елементів народного одягу: зборки, складки, рельєфи, защіпи, крій рукава, оформлення вирізу горловини тощо. Навіть при проектуванні ділового одягу зустрічаємо окремі елементи народного крою, загальний характер форми та строкаті, картаті, набивні тканини з фольклорним малюнком.

Сучасним модельєрам притаманна творча інтерпретація основних принципів народного одягу, функціонального призначення виробу, його зв'язку з матеріалом, технікою виконання традиційних прийомів оздоблення. Орнамент, колористика, вишивка, мереживо, конструктивні форми народного одягу знаходять відображення у сучасному мистецтві моделювання костюма, своєрідному й неповторному в кожній країні. І це не просте відображення або повтор минулих форм, його пропорцій і кольорових сполучень, а творча спадковість прогресивних традицій у вбранні з врахуванням сучасного рівня розвитку промисловості, техніки й нового, принципово відмінного від минулого побуту українського народу [5].

Український дизайнер одягу Л. Бович стверджує, що в нашій країні етностиль поки що не набув рівня масового виробництва. Але українці вже мають своїх улюблених дизайнерів, які створюють для них індивідуальний одяг із вишивкою. Це –

Р. Богуцька, Я. Жук, Б. Філатова, які пропонують українським модникам та модницям сукні з гарним оздобленням.

Українська художниця-модельєр Л. Пустовіт є визнаною прихильницею концептуальної національної моди, простих одягових форм, чітких конструктивних ліній, небагатьох деталей та обмеженої колірної гами. Високопрофесійна діяльність цієї майстрині, а також С. Бизова, О. Залевського, К. Марченко та Е. Насирова, позначена творчим запозиченням національного одягу, дозволила наблизитись до світового рівня Fashion Weeks.

В основу створення нової моделі художники-модельєри вкладають частинку свого характеру, тоді складається враження, що над костюмом існує ледь помітна аура індивідуальності його творця. До неї входить як формування крою, розміщення оздоблення так і поєднання окремих частинок у той чи інший ансамбль. Для досягнення композиційної цілісності костюму дизайнери спираються на можливості ритму, масштабу, кольору, співвідношення світлих і темних тонів, об'єму та пустоти. Черпаючи зі скарбниці національного вбрання різні його елементи – крій, декор, колористичну гаму, загальну гармонію, – художники винаходять сьогоденне звучання [2].

Дизайн та оздоблення виховують у сучасної молоді позитивне емоційне ставлення до народних традицій, духовності, культури. Перед студентами – майбутніми дизайнерами постає складне питання з відродження та становлення етнічного стилю не просто засобами запозичення етномотивів народного крою, а й з філософського переосмислення національно-культурної цілісності у створенні нового. Духовність та матеріальна культура народу у майбутньому повинні стати основною віссю сучасного костюму, який би продовжував національну традицію. Тому, головною метою майбутнього художника-модельєра має стати відродження глибинного народного коріння та налагодження зв'язку між минулим народу та сучасністю.

Естетична підготовка майбутніх модельєрів передбачає творчу діяльність студентів у дизайнерських студіях та в театрі моди. Насиченою інформацією і творчою за характером може бути діяльність студії історичного костюма. У результаті вивчення історії костюма студенти засвоюють загальні тенденції формування художніх стилів і їх прояв у костюмі різних епох, а також оволодівають методом аналізу історичних і сучасних комплексів костюма. Програмою роботи студії можна передбачити виготовлення макетів історичних костюмів різних стилів у зменшеному масштабі, які демонструватимуться на постійно діючій виставці.

Одній із секцій цієї студії можна запропонувати вивчення можливостей застосування українських народних традицій у дизайні сучасного одягу. Студенти розробляють нові осучаснені моделі з використанням орнаменту й елементів крою національного одягу, а потім демонструють їх на тематичних вечорах [2].

Збереження українського національного костюму, традицій нашого народу, технології крою та технології виконання вишивки є нашим найпершим обов'язком. Сучасна молодь повинна знати і відчувати традицію свого народу у всьому оточуючому, та, за допомогою дизайну, поєднувати матеріальну і духовну культуру суспільства, забезпечуючи цим цілісність сучасної цивілізації.

Культура ставлення фахівця з дизайну до народного мистецтва йде від покоління до покоління і знаходиться в тісному взаємозв'язку з навколишньою природою, національним темпераментом та світовідчуттям, тому оволодіння цим пластом культури відкриває код до глибинних основ духовності свого народу й сприяє відновленню зруйнованої комунікації між поколіннями. Використання цього коду дозволяє викладачам закладів вищої освіти ефективно виконувати своє завдання з виховання висококультурних свідомих громадян України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гоцалюк А.А. Соціально-філософський вимір українського одягу / А.А. Гоцалюк // Мультиверсум. Філософський альманах. – К., 2014. – Вип. 6-7. – С. 134-144.
2. Дизайн-освіта майбутнього вчителя трудового навчання – Режим доступу: https://knowledge.allbest.ru/pedagogics/3c0a65635a3bc68a5c53a89421306d37_0.html (дата звернення: 15.09.2017) – Назва з екрану.
3. Легенький Ю.Г. Метаісторія костюма / Ю.Г.Легенький. – К.: Арістей, 2003. – 136 с.
4. Мироненко В.П. Еволюція українського народного костюма в соціокультурному контексті авангарду / В.П. Мироненко, А.С. Синицька // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2009. – № 5. – С. 128-135. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_5_21 (дата звернення: 10.09.2017) – Назва з екрану.
5. Наулко В.І. Культура і побут населення України. / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. – К.: Либідь, 1991. – 238 с.

УДК 378.011.3-051:377:687.01

Тетяна Борисова
(Полтава, Україна)

ФОРМИ ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИЗАЙНУ ОДЯГУ

Творча самореалізація майбутніх фахівців професійної освіти залежить як від потреби й здатності особистості реалізувати свій потенціал у фаховій діяльності, так і від рівня його професіоналізму. Серед ефективних форм творчої самореалізації майбутніх фахівців професійної освіти можна виділяємо індивідуальні та колективні творчі завдання і проекти з дизайну одягу.

Ключові слова: *творчість, творча самореалізація студентів, індивідуальні творчі завдання, творчі проекти з дизайну одягу.*

Creative self-realization of future specialists of vocational education depends both on the need and ability of the individual to realize his potential in professional activity, and on the level of his professionalism. Among the effective forms of creative self-realization of future specialists of vocational education we can distinguish individual and collective creative tasks and projects on design of clothes.

Key words: *creativity, creative self-realization of students, individual creative tasks, creative projects on design of clothes.*

На сучасному етапі якісних перетворень у сфері вищої освіти, становлення української національної вищої школи в умовах формування єдиного світового освітнього простору посилюються вимоги до професійної підготовки майбутніх фахівців професійної освіти. Одним зі стратегічних завдань, окреслених у Національній доктрині розвитку освіти в Україні [2], є створення умов для формування освіченої, творчої особистості, реалізації та самореалізації її природних задатків і можливостей в освітньому процесі.

Проблеми творчої самореалізації студентів розглядалися вітчизняними та зарубіжними науковцями у різних аспектах, зокрема: питання творчої діяльності учнів та студентів досліджували І. Єрмаков, Л. Сохань, С. Сисоєва, особливості професійного самовиховання й самореалізації особистості аналізували І. Бех, Г. Васянович, О. Дем'янчук, О. Дубасенюк, О. Киричук, Н. Ничкало, О. Пехота, Т. Яценко; технології формування творчої самореалізації як теоретичні концепції визначила у своїх працях М. Лещенко.

Творчість як педагогічна категорія знайшла своє відображення у багатьох наукових працях, оскільки ця якість особистості сприяє визначенню сутності та змісту її творчої самореалізації. Творчість трактується як діяльність, результатом якої є створення нових, оригінальних і вдосконалених матеріальних та духовних цінностей, що мають об'єктивну чи суб'єктивну значущість [5]. Творча самореалізація студентів має відмінні риси від учнівської творчості, оскільки студенти знаходяться на етапі професійного становлення, а відтак творча самореалізація пов'язана з професійним становленням особистості. Але водночас відрізняється від творчої самореалізації вчителів та викладачів, адже у студентів ще не здійснюється професійна самореалізація. Під творчою самореалізацією студентів окремі науковці розуміють самоорганізоване і рефлексивне навчання на основі інтелектуальної і практично дієвої ініціативи, результатом якої є задоволеність продуктами своєї навчальної діяльності [4].

В основі творчої самореалізації, на думку Л. Недогреєвої, лежить самоактуалізація, яка є синтезованою сукупністю пізнавального мислення, що формується ситуаціями й обставинами [3]. З огляду на це, творчу самореалізацію студентів можна розглядати як неперервний і цілеспрямований процес розвитку видів і стилів мислення, ефективної операціоналізації пізнавальних умінь та навичок.

Андрєєв В. розглядає творчу самореалізацію вчителя як процес здійснення його творчих задумів для досягнення поставлених цілей у вирішенні особистісно-значущих педагогічних проблем, які сприяють максимальній реалізації свого творчого потенціалу. На переконання І. Золотухіної, творча самореалізація вчителя передбачає «включення його в педагогічну творчість, в процесі якої педагог здійснює свої творчі задуми й рішення інноваційних завдань, які сприяють повній реалізації здібностей особистості» [1]. Як процес і результат самоздійснення творчої суті особистості в професійній діяльності характеризує творчу самореалізацію вчителя М. Ситнікова. Як видно із зазначеного вище, представлені точки зору авторів сходяться на тлумаченні творчої самореалізації вчителя як процесу розвитку й розкриття творчого потенціалу особистості в межах професійно-педагогічної діяльності.

Узагальнюючи проведений теоретичний аналіз, можна зазначити, що в основі всіх тверджень дослідників лежить думка про розкриття і вираження внутрішньої суті (задатків, здібностей, можливостей, потенціалу, сутнісних сил) особистості в процесі її активної творчої діяльності.

Одним з пріоритетних напрямів самореалізації майбутніх фахівців професійної освіти є педагогічна діяльність. Викладач спеціальних дисциплін закладу професійної освіти має бути високоосвіченим фахівцем, який володіє педагогічними технологіями, має широкий кругозір, розвиває свій творчий потенціал, а рівень його фахової майстерності відповідає сучасним виробничим технологіям і вимогам до організації та здійснення освітнього процесу на належному рівні.

В процесі фахової підготовки майбутніх викладачів закладів професійної освіти серед ефективних прийомів професійного становлення особистості виділяємо ряд заходів з творчої самореалізації студентів. Серед розмаїття форм творчої діяльності вирізняємо індивідуальні: вирішення творчих навчальних завдань з окремих навчальних дисциплін, підготовка наукових досліджень, доповідей та публікацій, написання наукових студентських робіт, участь у мистецьких конкурсах та олімпіадах тощо. А також колективні форми творчої самореалізації: участь у роботі творчих колективів або гуртів, розробка та реалізації творчих мистецьких проектів та ін.

Результатом самореалізації майбутнього викладача професійної освіти має бути потреба до безперервного саморозвитку та самовдосконалення, мотивація до розвитку власного творчого потенціалу. Саморозвиток і самореалізацію особистості розглядаємо як умову творчого зростання, а призначення самореалізації вбачаємо у створенні умов для творчості, за яких особистість саморозвивається і самореалізується. Найбільш

важливою якістю, необхідною для повноцінної творчої самореалізації особистості, є креативність, яка сприяє появі нового, новаторського продукту, що є важливою складовою особистісного та професійного зростання фахівця.

Забезпечити творчу самореалізацію кожного студента у навчальному процесі можна шляхом залучення його до вирішення індивідуальних творчих завдань з окремої навчальної дисципліни, або розробки та втілення спільного творчого навчального проекту з певного наукового напрямку або галузі. До індивідуальних творчих завдань з дизайну одягу можна віднести завдання зі стилізації біоформи в композиції костюму, розробка ескізів моделей колекції у певному стилі, трансформації образів тощо. Прикладом спільного творчого навчального проекту може бути, розробка та реалізація моделей на основі заданих вихідних умов (стиль, матеріали, параметри, форми тощо). Результатом спільного творчого навчального проекту стала колекції жіночого одягу «Полтавська писанка», створена студентським театром мод факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. Серед вихідних умов для розробки моделей одягу були визначені такі: символіка та колористика полтавських писанок, силует моделей повинен відображати форму писанки, довжина суконь варіюватися в межах двох параметрів, матеріали та технології обробки повинні бути максимально простими та доступними.

Спільна творча робота цікава тим, що кожен обирає свій об'єкт для творчості, шукає власні можливості для прояву неординарності. Поряд з тим, що вихідні умови дещо обмежують творчий політ, виникає додатковий стимул до креативу, пошук нових рішень відбувається переважно у власному перетворенні образів, а не шляхом копіювання відомих рішень.

Творчість має найбільший потенціал до удосконалення особистості. Саме творча самореалізація сприяє розвитку особистості, досягненню нею багатьох цілей. При цьому процес самореалізації є індивідуальним. Навіть якщо людина прагне досягнути рівня свого ідеалу, то її шлях становлення все одно буде індивідуальним та неповторним. В процесі творчої самореалізації людина розкриває і розвиває власні обдарування, а не наслідує когось іншого. Саме в творчості знаходиться джерело самореалізації особистості, яка вміє аналізувати проблеми, встановлювати системні зв'язки, виявляти протиріччя, знаходити їх оптимальне рішення, прогнозувати можливі наслідки реалізації таких рішень і т. ін. Більшість науковців підтримують і розвивають думку, що кожна людина від природи певною мірою володіє задатками для розвитку творчого потенціалу, який можна визначити як універсальну, цілісну якість людини, змістовна визначеність якої виявляється у творчій діяльності на основі прирощення матеріально-духовних цінностей, саморозвитку і самореалізації особистості за допомогою фізичних, психологічних і духовних ресурсів [3].

З огляду на те, що творчу діяльність розглядають як генерацію нової інформації в одну із галузей науки, техніки, виробництва, мистецтва чи життєдіяльності людини в цілому, можна підсумувати, що така діяльність вимагає від особистості цілеспрямованості, зусиль, розвитку професійних умінь та якостей, вдосконалення професійної майстерності й готовності здійснювати цю діяльність. Звідси випливає, що творча самореалізація майбутнього викладача професійної освіти залежить як від потреби й здатності особистості реалізувати свій потенціал у фаховій діяльності, так і від рівня його професіоналізму. Серед ефективних форм творчої самореалізації майбутніх фахівців професійної освіти можна виділяти як індивідуальні, так і колективні творчі завдання та проекти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волосенко А. *Формування професійної компетентності як важливий чинник творчої самореалізації майбутнього вчителя* / А. Вороніна // *Проблеми підготовки сучасного вчителя* – № 6 – (Ч. 1). – 2012. – С. 140-149.
2. *Національна доктрина розвитку освіти у XXI столітті* // *Освіта*

- України. – 2001. – № 1. – С. 22-25.
3. Недогрєєва Л. Творча самореалізація студентської молоді / Л. С. Недогрєєва // Педагогічні науки. Неперервна освіта : проблеми, пошуки, перспективи : [зб. наук. праць]. – Суми : Сумський державний університет, 2007. – Частина 2. – С. 301-305.
 4. Сегеда Н. Сутність характеристики професійної самореалізації вчителя / Н. А. Сегеда // Теоретичні питання освіти та виховання : [зб. наук. праць]. – К. : Видавничий центр КДЛУ. – 2000. – Вип. 13. – С. 58-60.
 5. Современный словарь по педагогике / [сост. Е. С. Рапацевич]. – Мн. : Современное слово, 2001. – 928 с.

*Лідія Охріменко
(Полтава, Україна)*

ВИКОРИСТАННЯ ЕТНОТРАДИЦІЙ У ПРОЕКТУВАННІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Дослідження етнотрадиції у проектуванні українського народного костюма, який сьогодні виступає головним чинником енокультури у контексті українського етнодизайну, займають важливе значення у проектуванні одягу сучасних дизайнерів, а також при фаховій підготовці майбутнього вчителя трудового навчання та технологій.

На сьогодні є безліч праць істориків, мистецтвознавців, етнологів, вчених, які досліджують український народний костюм. О. Косміна [3], Т. Ніколаєва [5] досліджували український костюм різних регіонів України. Т. Кара-Васильєва [2, с. 111-122] вивчала українську вишивку. Сьогодні питаннями українського костюма або його складовим присвячені праці Т. Титаренко, Є. Антоновича та інших учених.

Використання етнотрадицій у проектуванні українського костюма сьогодні є актуально і модно. Наприклад, під час проведенні параду «Полтава-вишивана», учасники одягають компоненти українського костюма, які сьогодні осучаснені. При їх виготовленні враховано етнотрадиції українського костюма: поєднанням елементів крою, чи декору народного строю з використанням сучасного проектування, моделювання, коструювання і технологією пошиття.

Український національний костюм став не лише атрибутом традиційної культури, а й показником приналежності до певного етносу.

Уперше до українського костюма звернулася інтелігенція кінця XIX століття, щоб ідентифікувати себе як національно свідомого громадянина українського народу.

Після того як Україна отримала незалежність, кожен прагнув залучити українські народні мотиви у проектування костюма, що набуло нового значення. Український костюм мав можливість переосмислити своє значення, своє етнокультурну спадщину. Тому у закладах вищої освіти, де готували дизайнерів, модельєрів, вчителів трудового навчання український костюм різних регіонів України став як об'єктом самовираження.

Якщо взяти до уваги проекти львівської арт-майстерні «Треті півні», на чолі з дизайнеркою Домінікою Дикою, яка поставила за мету зробити сучасну стилізацію українського костюма різних регіонів України, звертаючи уваги на старовинні зразки та архівні фотографії, то на них помітний акцент на етнотрадиції українського народу, його історію та красу [4].

Перевтілення традиційної народної вишивки, що є головною складовою українського костюма почали використовувати дизайнери, художники-авангардисти у проектуванні свої виробів.

Любов Чернікова першу колекцію пошила у 2009 році, через рік після закінчення університету. А у 2012 році вона вже відкрила власну крамницю в Івано-Франківську [1]. Вона у своєму одязі здійснює акцент на українські народні мотиви.

Часто вдягає гурти та наречених на весілля. У галереї «Бастіон» 2 квітня відбувся її модний показ, що мав назву «Висновок». На якому було представлено чотирнадцять жіночих і чотири чоловічі моделі верхнього вбрання.

Пальта та куртки пошиті з італійської вовняної тканини, прикрашені традиційними українськими орнаментами, а деякі – також натуральним каракулем.

16-17 листопада відбулася презентація нових новинок у Відні. Колекція «Exrectance» – святкові костюми та сукні, які ідеально підійдуть для віденських балів; серія вишиванок ручної роботи, орнаменти яких є авторською розробкою дизайнерки Любою Черніковою, а також колекції верхнього одягу – пальт та керсеток [6].

У Колекції «Жнива» представлені сучасні сорочки, костюми, блузи, жакети, сукні із поєднанням української вишивки [6].

Сьогодні безліч брендів, відомих дизайнерів, які під час створення своїх колекцій використовують українські мотиви, поєднуючи їх із своїми виробами. Наприклад, одяг бренду Victoria Gres – це інтелектуальний одяг. Українська дизайнерка вдало відчуває усі тенденції моди і вміє їх поєднувати з різними історичними епохами. Вікторія Гресь створює єдине ціле з старовинного мережива, вишивки та інших елементів декору із сучасними тканинами, до кожної одиниці речі вона підходить індивідуально.

Магазини із подібними виробами розташовані сьогодні по всій Україні, у який використані прийоми українського костюма й особливості їх декорування.

Свою зацікавленість до проектування українського костюма із використанням етнотрадицій проявляють і студенти факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Вони виготовляють жіночі і чоловічі сорочки, головні убори – вінки як із штучних квітів, так із бісеру, блузи, жіночі сукні.

Без уваги не можна залишити мистецтво відомих фотографів, які займаються втіленням етнотрадицій у сучасність. Так, наприклад Дмитро Перетрутов, у таких проектах як «Щирі. Спадщина», «Щирі. Свята», де взяли участь відомі зірки України, презентував своє бачення українського костюма різних регіонів.

Отже, застосовуючи етнотрадиції відбувається залучення традицій, звичаїв у проектуванні українського костюма. Нині етноодяг відповідає певним потребам сьогодення і користується великим попитом у сучасному суспільстві. Тому для того, щоб задовольнити потреби людства, модельєри, митці, дизайнери поглиблено досліджують національну культуру українського одягу.

ЛІТЕРАТУРА

1. 24 українських дизайнери, одяг яких носять за кордоном [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://24tv.ua/24_ukrayinskih_dizayneri_odyag_yakih_nosyat_za_kordono_m_n602335 (дата звернення 16.02.2019). – назва з екрану.
2. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду / Т. Кара-Васильєва // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. статей. К.: Фенікс, 2012. – С.111–122.
3. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. Т.І: Лісостеп та степ / О. Ю. Косміна. К : Балтія Друк, 2008. – 160 с.
4. Краса по-українськи від майстерні «Треті півні» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uamodna.com/articles/krasa-po-ukrayinsjku-vid-maysterni-treti-pivni/> (дата звернення 16.02.2019). – назва з екрану.
5. Ніколаєва Т. О Історія українського костюма / Т. О. Ніколаєва. К.: Либідь, 1996. – 176 с.
6. Чернікова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://chernikova.com.ua/category/kolektsiyi/zhnyva/page/2/> (дата звернення 16.02.2019). – назва з екрану.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ЗАКАРПАТТІ

У статті розглянуто розвиток етнотдизайну Закарпатського регіону на прикладі вишивального мистецтва. Наведено особливості кольорової гами та орнаментів відомих осередків традиційної вишивки Закарпаття.

Ключові слова: етнотдизайн, традиційна вишивка, Закарпаття, осередок традиційної вишивки.

Входження до європейського освітнього простору вимагає сучасної гармонізації освітніх систем європейських країн, розбудови національної системи освіти на рівні європейських стандартів та збереження національних традицій і національної ідентичності країни в полікультурному просторі, залучення людини до світових цінностей на засадах кращих досягнень народної культури.

В умовах, коли швидкі темпи глобалізаційних процесів, розвитку науки і техніки мають складний та неоднозначний вплив на культурну ідентичність, призводять до зниження уваги до національно-культурної спадщини українського народу природним є прагнення народу зберегти свою культуру, традиції, звичаї.

Різні аспекти етнотдизайну висвітлено у працях Є. Антоновича, В. Бутенка, А. Бровченка, В. Жлудько, Л. Корницької, А. Крижанівського, Л. Оршанського, В. Ти́менка, М. Чумаченко та ін.

Завдяки пошукам дизайнерів стає можливим зазирнути в майбутнє, причому представлене не у фантазіях, а в реально існуючих перспективних зразках завтрашнього дня.

Мета статті полягає у розкритті тенденцій розвитку етнотдизайну на Закарпатті.

Сучасний етнотдизайн – це не тільки опрeдмечування матеріальних людських потреб, а й прояв національних традицій, духовних цінностей, сутнісного змісту епохи в дизайнерській формі [1].

Оршанський Л. розглядає етнотдизайн як проектну діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу. На його думку, етнічний дизайн відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого народу [4].

В умовах становлення української незалежної держави актуалізується інтерес до неповторних досягнень національної культури, її історії, традицій, усвідомлюється її унікальність, що й зумовлює необхідність пошуку і впровадження нових підходів у національній освіті.

Етнотдизайн виступає складним інтегративним явищем, яке дозволяє через відповідне переосмислення історії, культури та традицій певного етносу відобразити її в сучасних утилітарних предметах, тим самим отримуючи безпосередній вплив на подальший розвиток як національної, так і загальнолюдської культури.

Народні традиції є тією золотою серединою, яка від покоління до покоління передає соціокультурну спадщину і відіграє провідну роль у формуванні національної культури особистості. Вона виконує функції самозбереження народу, відтворює його ментальність у різноманітних формах, в тому числі, у народних святах, обрядах і мистецтві. Народне декоративно-прикладне мистецтво у знаково-символічній формі містить інформацію про історію народу, його соціальний розвиток, психологічні особливості, ідеали і способи їх реалізації, норми співбуття та цінності.

Закарпатська вишиванка – витвір цікава й надзвичайно різноманітна. Варто зазначити, що сорочка мешканців Закарпаття є різною в кожному районі. Ситуація, що складалася й міцно вкорінювалася протягом багатьох століть, адже, окрім, власне, корінного населення тут ще проживають словаки, угорці, румуни, поляки.

Від однокольорового «полтавського» стилю «білим по білому», закарпатська вишивка протягом XIX середини XX ст. розвинулася у самобутнє поєднання червоного з синім (подекуди з вкрапленнями інших кольорів) на білому тлі [2].

Причому так само видозмінювалися й набували поширення вишиті речі у побуті. Якщо спочатку на Закарпатті вишивали здебільшого серветки та скатертини, то згодом починає набирати актуальності й вишиванка. Змінюється значення хатнього начиння: воно трансформується в обрядове, оберегове, магічне.

Той самий процес охоплює й орнаменти, що проходять еволюцію від простих геометризованих об'єктів до складних натуралістичних композицій з квітами (20-30 рр. XX століття, коли стрімко поширюється вишивка гладдю та фабричні нитки). Основна риса закарпатських орнаментів – зигзаги, «кривульки», що чудово доповнювали традиційні ромби й пишно прикрашали як чоловічі, так і жіночі сорочки.

Основні види орнаментів на Закарпатті: бойківський (орнамент з геометричних фігур), гуцульський (яскравий та різноманітний), лемківський (витончені квіткові мотиви) та угорський (виключно рослинний).

Найголовніші осередки традиційної вишивки: Рахівщина, Берегівщина, Мукачівщина, Ужгородщина, Лемківщина, Бойківщина.

Рахівщина – осередок, що його майже повністю населяють гуцули, саме тут найкраще збереглися традиції вишивки до сьогоднішніх днів. Сорочка тут – одяг не тільки святковий, а й повсякденний. Орнаменти східного Закарпаття, що в їх основі лежав ромб чи півромб, а також інші геометричні варіації. Найпопулярнішим кольором є червоний у всіх його відтінках. Активно вишивають зеленим, жовтим, синім та чорним.

Берегівщина – місцевість, що заселена угорцями, щільно пронизана їхніми звичаями у вишивці. Бордовий, червоний, рідше жовтий та фіолетовий – це та гамма кольорів, яку найчастіше можна побачити на сорочках даного регіону.

Найчастіше вишивка Берегівщини містить у собі рослинний орнамент (тюльпан, троянда, жоржина, гвоздика), подекуди сорочки прикрашені листям. Серед геометричних орнаментів найбільшого поширення набули поліхромні «раковці».

Мукачеве – місцевість полінаціональна. Тут можна бачити як рослинні, так і на геометричні орнаменти. Використовуються звичні мотиви – конюшина («команичка»), листя дубу, квіти. Кольорова гамма залишається незмінною: зелений, синій, бордовий, червоний.

Вишивка Ужгородщини зазнала помітного впливу словацьких та угорських мотивів (власне, саме тут проходять кордони держав). Саме тому тут популярністю користуються сорочки з червоно-чорним, червоно-жовтим, рожевим орнаментом, а також темно-сині, блакитні та різноманітні поєднання з червоним.

Територія Лемківщини охоплює Ужанську долину, південно-західну Великоберезнянщину та десяток сіл у верхів'ї правого берега р. Уж. Помітними у цій місцині є впливи сусідів-бойків та словаків. Спочатку тут домінував геометричний орнамент, і лише у 30-ті роки XX століття почали з'являтися квіти та рослини, що вибудовувались у певні замкнуті композиції. Кольорова гамма стає червоно-синьою, а серед технік найпопулярніші хрестик та гладь.

Своєрідною візитівкою Бойківщини були «опліча» – давні жіночі сорочки, що вишивалися двома голками одночасно. Окрім звичних для краю орнаментів, бойки використовували мережку та антропоморфні мотиви. Для даного регіону притаманні кольори: червоний, синій, білий [3].

Отже, прояви національної культури супроводжують життя кожної людини, вони є тим духовним середовищем, у якому формуються світогляд, естетичні ідеали, моральні цінності й трудові якості особистості. Національні традиції повинні збагачуватися і популяризуватися в сучасних умовах глобалізації, особливо серед дітей та молоді, щоб бути основою для розвитку культури майбутніх поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн у контексті націєтворення та глобалізації / Ю. Л. Афанасьєв // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2013. – Вип. 19(2). – С. 143-147.
2. Захарчук-Чугай Р. В. Українське народне декоративне мистецтво : навч. посіб. / Р. В. Захарчук-Чугай, Є. А. Антонович. – К. : Знання, 2012. – 342 с.
3. Кара-Васильєва Т.В. Історія української вишивки / Історія української вишивки / Т.В. Кара-Васильєва – К.: Мистецтво, 2008. – 470 с.
4. Оршанський Л. В. Етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технологічної освіти / Л. В. Оршанський // Молодь і ринок. – 2011. – № 1 (72). – С. 38–41.

УДК 008(477)(092):39(=161.2)

*Віталій Дмитренко
(Полтава, Україна)*

ПИТАННЯ ВИТОКІВ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ Д. ЧИЖЕВСЬКОГО

У статті розглянуто головні праці Дмитра Чижевського, присвячені національному стилю. Простежено теоретико-методологічні підходи до розуміння поняття стилю в культурі. З'ясовані ключові позиції та судження дослідника щодо побутування національного стилю в українській культурі.

Ключові слова: бароко, Дмитро Чижевський, культурно-історична епоха, стиль.

The article deals with the main works of Dmytra Chyzhevskogo devoted to the national style. The theoretical and methodological approaches to understanding the concept of style in culture are traced. The key positions and judgments of the researcher concerning the existence of a national style in Ukrainian culture are determined.

Key words: baroque, Dmytro Chyzhevskiy, cultural and historical epoch, style.

Дмитро Чижевський належить до найбільш оригінальних українських науковців-гуманитаріїв ХХ століття. Вчений єднав мистецтвознавчі, літературознавчі, релігієзнавчі та філософські дослідження. Діапазон наукових інтересів Дмитра Чижевського вражає об'єм його наукового доробку. Попри таку наукову різнобічність, вважаємо, що саме проблематика витоків українського національного стилю посідала вагоме місце в його наукових пошуках. Найповніше цей сюжет висвітлено ним у працях: «Нариси з історії філософії на Україні», «Український літературний барок. Нариси», «До проблеми бароко», «Культурно-історичні епохи», «Історія української літератури: від початків до доби реалізму», «Філософія Г. С. Сковороди».

Знаковою працею, у якій викладені теоретико-методологічні погляди дослідника на розвиток культури, є книга «Культурно-історичні епохи». У ній висвітлена й обґрунтована «теорія культурних хвиль» і, безпосередньо пов'язана з нею, концепція культурно-історичних епох і стилів, застосована ним для пояснення розвитку української культури.

Головна задача дослідника історії культури, на думку Дмитра Чижевського, є не вигадкування цілісності через добір відповідних фактів і явищ, а її відкриття [2, с.7]. Для реалізації цього завдання необхідно застосовувати методику культурно-стилістичного аналізу. Базовою основою такої методики є поняття стилю. Під стилем Чижевський розуміє поєднання мистецьких ідеалів, смаків і характерних рис творчості митців певної доби [5, с.6]. Чижевський відзначає, що застосування цієї методики, окрім мистецтва, вже поширюється на вивчення історії музики, літератури, філософії, духовної творчості та побуту. Отож, у разі подальшого її використання виникає

можливість побачити, не лише відмінності між окремими стилями, а й органічну цілісність усередині самого стилю [2, с.6].

Культурно-історична доба в прочитанні Чижевського рівнозначна стилю, а хвильова зміна таких стилів-епох і є процесом розвитку культури. Утім, дослідник зауважує, що запропонована ним схема має низку застережень. Наприклад, вона не розв'язує проблеми стильових кордонів, існування перехідних форм між стилями, включення визначних особистостей до того чи іншого стилю. Останнє, загалом, є навряд чи можливе, бо велика людина тому й велика, що не вписується в стандартизовану характеристику доби.

Дмитро Чижевський переконаний, що застосування розробленої ним схеми європейського розвитку культури цілком можливе щодо українського матеріалу [2, с.9]. Мова при цьому повинна йти не про звичайний пошук і констатацію культурних запозичень, а про розуміння української культури як елемента загальноєвропейської культурної цілісності. Головним аргументом на користь такого підходу дослідник вважає спільність внутрішніх процесів, притаманних українській та європейській культурі.

Роздумуючи про духовну сутність доби бароко, дослідник виділяє в ній два полюси (вектори) розвитку, одним з яких є природа, а другим – Бог. Епоха бароко розуміється дослідником як час розквіту природознавства та математики й рівночасно – період духовних шукань та релігійної боротьби. Цей час, за Дмитром Чижевським, є добою великих містиків, яка поєднує духовний зміст середньовіччя з його релігійністю та культуру Ренесансу – безкомпромісно світську. Недарма при потребі пояснити зміст епохи бароко одним словом Дмитро Чижевський вживає термін синкретичність [1, с.334].

Піднімає Дмитро Чижевський і питання витоків українського бароко. Він вказує на складність його розв'язання через синкретичність барокової культури. Першим письменником, в якого можна віднайти риси барокового стилю, дослідник вважає Івана Вишенського. Щоправда, він підмічає, що джерела його стилістики – це Святе Письмо та твори отців церкви, передовсім, Златоуст. Але, в той же час, Вишенський знав уже бароковий стиль з польської полемічної літератури, й наслідував його. Справжній же початок бароко – це проповіді Мелетія Смотрицького та вірші Кирила Транквіліона-Ставровецького. Його вершина й найбільший культурно-політичний успіх пов'язаний з відновленням православної ієрархії 1620 року, заснування київської школи, реформами Петра Могили та «мазепинською добою».

У праці «Філософія Г. С. Сковороди» він доходить думки, що: «...Бароко та романтика – саме ті періоди духової історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток... Якими б шляхами не пішов духовий розвиток України, – той розвиток мусить нав'язувати раз у раз до тих самих центральних епох у духовій історії України – до барока та романтики» [3, с.207-208].

Підсумовуючи вищевикладене, стверджуємо, що й до Д. Чижевського робилися спроби стильового прочитання творів образотворчого мистецтва та архітектури. Однак, саме Дмитро Іванович уперше запропонував застосовувати методику культурно-стилістичного аналізу до всіх культурних проявів, включно з філософією та побутом. Епоху бароко він вважав початком українського національного стилю підкреслюючи водночас її спорідненість з попереднім розвитком культури в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибрані праці з давньої літератури [Електронний ресурс] / Д. Чижевський. – К.: Обереги, 2003. – 576 с. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/chyzh/chyb.htm>.
2. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи [Електронний ресурс] / Д. Чижевський. – Авсбург-Монреаль. – 1978. – 16 с. – Режим доступу: <http://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/846-chizhevskiy-d-kulturno-istorichni-epohi/>.

*Нагорна Наталія
(Полтава, Україна)*

ЕВРИСТИЧНІ ТА ТВОРЧІ МЕТОДИ ПРОЕКТУВАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ОСНОВ ПРОЕКТУВАННЯ І МОДЕЛЮВАННЯ

Відповідно до завдань, які українське суспільство ставить перед сучасним освітньо-виховним процесом, навчання має бути орієнтованим на розвиток евристичного мислення й евристичних здібностей задля успішного здійснення особистістю своєї творчої самореалізації.

Теоретичні передумови та елементи евристичного навчання знайшли своє відображення в роботах Г. Альтшуллера [1], Ж.Ж. Руссо, Р. Штайнера. Так, наприклад, Л. Виготський розглядав проблему дитячої творчості, П. Каптерев сформулював правила евристичної форми навчання; В. Андрєєв, А. Хуторської [4] зверталися в своїх дослідженнях до проблем використання евристичних методів навчання, виховання активної, самостійної, творчої особистості.

Застосування евристичних та творчих методів проектування у процесі вивчення основ проектування і моделювання впливає на активну пізнавальну діяльність, сприяє прояву самореалізації, що пов'язано з творчим самовизначенням [2].

Проектування, характеризуючись певною специфікою, підпорядковується загальним законам і методикам традиційних видів проектування: архітектурно-будівельного, технологічного, машинобудівного і ін. Моделювання також спирається на методи і прийоми творчої діяльності, які використовують евристичне мислення, пошуки нових ідей.

У світовій проектній практиці відбувається постійна переорієнтація цілей і переоцінка можливостей процесу вивчення основ проектування і моделювання. У зв'язку з цим надзвичайно важливою стає проблема застосування евристичних та творчих методів проектування у процесі вивчення основ проектування і моделювання.

Процес вивчення основ проектування і моделювання має включати в себе сукупність методів і прийомів, за допомогою яких відбувається цілеспрямовано організований, планомірно і систематично здійснюваний процес оволодіння евристичними та творчими методами проектування [3].

Процес проектування і моделювання являє собою пошук єдності форми і змісту. Іноді буває що при вирішенні поставлених завдань застосування традиційних методів проектування не дає нових цікавих результатів. Тому важливою є активізація творчого пошуку в процесі проектування і моделювання, яка спрямована на розвиток творчого мислення.

Розвиток творчої уяви, знаходження нетривіальних шляхів вирішення творчих завдань проектування і моделювання, подолання психологічної інерції – ось можливості евристичних та творчих методів.

Методи творчості можна розділити на такі групи: методи, які використовуються при осмисленні поставленого завдання (навідне завданняаналог, зміна формулювання завдання, навідні питання, перелік недоліків, вільний вираз функції тощо); методи власне проектування (аналогії, асоціації, неології, евристичне комбінування, антропотехніка, використання передових технологій тощо); методи, що дають нові парадоксальні рішення (інверсія, емпатія, «мозкова атака», «мозкова облога», «нарада піратів», дельфійській, карикатури тощо); методи математичного аналізу (семикратний пошук, побудова матриць і мереж взаємодії, генерування ідей на основі побудови діаграм тощо); методи, в яких використовуються професійні ігри (написання сценаріїв,

ігри (ігровий метод імітації) тощо). Із перерахованих методів можна вибрати будь-який, що найбільше відповідає вирішенню конкретної задачі, або групу методів і використовувати їх при проектуванні [1].

Найчастіше застосовуються найпростіші евристичні та творчі методи, що базуються на методах аналогії, асоціації, комбінування, інверсії і ін. Розглянемо деякі з них.

Метод асоціацій – один із способів формування ідеї. Він може дати найбільший ефект в тому випадку, якщо творча уява особистості звертається до різних ідей навколишнього середовища.

Метод аналогії – метод вирішення поставленого завдання. При цьому методі інтерпретується творче джерело і перетворюється шляхом трансформації в проектне рішення. Цей метод застосовують досить часто і широко, особливо на стадії образного вирішення об'єкта в проектуванні.

Біонічний метод полягає в аналізі конкретних об'єктів біоніки. Цей метод передбачає пильну увагу до природних об'єктів, задля того щоб побачити в звичайному цікаву ідею, принцип, спосіб.

Метод передових технологій використовується в проектуванні для об'єктів, здатних змінювати зовнішній вигляд (колір, освітлення).

Метод «мозкової атаки» А. Осборн запропонував для стимулювання наукової творчості «мозковий штурм» або «мозкову атаку». Це метод колективного генерування ідей в дуже стислі терміни. Він заснований на припущенні, що серед більшого числа ідей може виявитися кілька хороших [4].

Дієвим творчим методом проектування виступає клаузура творчого змісту, що застосовує інноваційні способи розроблення авторської ідеї. Методичними цілями є ознайомлення з професійними прийомами стимуляції творчої діяльності та опанування алгоритмом пошуку рішень як умов подальшого формування власного методу роботи та оволодіння формальними технічними способами швидкої візуалізації ідеї.

У клаузурі вирішується комплекс важливих творчих завдань композиційного та креативного характеру. Обов'язковою вимогою є різноманітність композиційних засобів у досягненні виразності представлених рішень у відповідності до змістового наповнення й образної інтерпретації об'єкта. У межах висунутих програмових вимог студентам надається свобода самовираження з метою генерування оригінальних рішень.

Таким чином, зі сказаного слідує, що існує безліч найрізноманітніших евристичних та творчих методів проектування, здатних пробудити ініціативу, розкрити індивідуальні творчі здібності, розвинути логіку мислення у професійному напрямку, регулювати й інтенсифікувати процес творчого пошуку [5].

Таким чином, сучасна методика схиляється до висновку, що використання методів фантазування, зразків, фокальних об'єктів, створення образу ідеального об'єкта, розв'язування винахідницьких задач є надзвичайно важливими у розвитку творчого мислення.

Отже, використання евристичних та творчих методів проектування у процесі вивчення основ проектування і моделювання дозволяє індивідуалізувати навчання, розвивати творчі здібності, сприяє підвищенню мотивації до творчої діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альтшуллер Г.С. *Творчество как точная наука*. Педрозаводск : Скандинавия, 2004. 208 с.
2. Демиденко Т.М. *Підготовка майбутніх учителів трудового навчання до інноваційної педагогічної діяльності*. Автореф. дис. канд. пед. наук. Луганськ, 2004. 30 с.
3. Коберник О.М., Коберник Г.І. *Підготовка майбутніх учителів до інноваційної педагогічної діяльності*. URL: <http://zavantag.com/docs/2053/index-37881-1.html>
4. Хуторской А.В. *Дидактическая эвристика: теория и технологии*

креативного обучения. М. : Изд-во МГУ, 2003. 416 с.

5. Чен Н. Роль інноваційного навчання у підготовці майбутніх педагогів. Проблеми підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань, 2011. Випуск 4. Частина 2. – С. 121–125.

*Аліна Іщенко
(Полтава, Україна)*

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ

У сучасних умовах існує потреба отримання вищої освіти дистанційно, що викликано необхідністю навчатися без відриву від виробництва, отримання освіти людьми з обмеженими можливостями. Таку можливість надає дистанційне навчання, яке здійснюється завдяки інформаційно-освітнім технологіям і системам комунікації.

За концепцією розвитку дистанційної освіти в Україні дистанційна освіта – це форма навчання, рівноцінна з очною, вечірнього, заочною та екстернатом, що реалізується, в основному, за технологіями дистанційного навчання.

Дистанційне навчання – це технологія, що базується на принципах відкритого навчання, широко використовує комп'ютерні навчальні програми різного призначення та створює за допомогою сучасних телекомунікацій інформаційне освітнє середовище для постачання навчального матеріалу та спілкування.

Сьогодні розробляються теоретичні, практичні й соціальні аспекти дистанційного навчального середовища в Україні. Цей факт підтверджують праці учених В. В. Давидова, П. В. Дмитренка, В. М. Кухаренка, В. В. Олійника, О. М. Самойленка, С. Ю. Пасічника. Проблема використання інформаційних технологій у навчальному процесі висвітлена у працях І. М. Богданової, Ю. О. Жука, Л. М. Романишиної, Л. О. Савчук. У дослідженнях В. Ю. Бикова, Р. С. Гуревича, Т. А. Ільїної, Ю. І. Машбиця, В. М. Монахова, Н. В. Морзе, П. В. Стефаненка, Н. Ф. Талізної розглянуто психолого-педагогічні проблеми використання комп'ютера як технічного засобу навчання в навчально-виховному процесі вищого навчального закладу [1].

Використання дистанційних технологій в умовах кредитно-модульної системи організації навчання у ВНЗ можна розглядати як засіб підвищення мобільності студентів. Така організація процесу навчання припускає дещо інший підхід до навчання, зокрема: самостійність пошуку, аналізу, систематизації та узагальнення інформації, самоорганізацію й самоконтроль.

За умови дистанційного навчання активна роль викладача не зменшується, оскільки він має визначити рівень знань здобувача, та прийняти рішення щодо коригування програми навчання з тим, щоб домогтися найкращого засвоєння пройденого матеріалу. За потреби студент може отримати консультативну допомогу викладача, спілкуючись з ним в он-лайн режимі, безпосередньо використовуючи Інтернет як засіб зв'язку (web-чат, IRC, ICQ, інтерактивне TV, web-телефонію, Telnet).

Застосовуючи дистанційну форму навчання, потрібно урізноманітнювати її види. Найбільш поширеними є наступні види дистанційних технологій:

– чат-заняття, які проводяться синхронно, коли всі учасники мають одночасний доступ до чату;

– веб-заняття, або дистанційні лекції, конференції, семінари, ділові ігри, лабораторні роботи, практикуми та інші форми навчальних занять, що проводяться за допомогою засобів телекомунікацій та інших можливостей інтернету;

– телеконференції, що проводяться, на основі списків розсилки з використанням електронної пошти. Для навчальних телеконференцій характерно досягнення освітніх

завдань [3].

У Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка як елемент дистанційного навчання використовується електронна платформа Google Classroom.

Дана платформа пов'язує Google Docs, Google Drive і Gmail і допомагає створювати та впорядковувати завдання, виставляти оцінки, коментувати і організовувати ефективне спілкування зі студентами в режимі реального часу. В порівнянні з подібним відомим програмним продуктом Moodle, Google Classroom є більш простою та зручною у використанні. Використання ж системи управління навчанням Google Classroom дозволяє не тільки створювати електронні курси, а й успішно керувати формуванням фахових компетентностей шляхом інтегрування всіх складових освітнього процесу.

Основним елементом Google Classroom є Групи. Функціонально групи нагадують структурою форуми, оскільки вони дозволяють користувачам з легкістю відправляти повідомлення іншим користувачам, з якими вони часто спілкуються в межах цієї групи. Групи також можна використовувати для розповсюдження прав доступу до навчальних курсів. Адміністратор має право розділити користувачів групи на учасників і її власників. Ці ролі використовуються при визначенні дозволу в межах групи для певної особи. До того ж у користувачів з'являється додатковий поштовий акаунт і робочий Диск, які можна використовувати тільки для навчальної діяльності, що сприяє розділенню особистих і робочих документів.

Сервіс дозволяє уникнути проблеми з організацією надання послуг споживчого характеру, таких як обслуговування електронної пошти, календаря та Диска, і сконцентруватися на тих речах, якими повинен займатися навчальний заклад – на розширенні ресурсів для більш якісного забезпечення освітнього процесу.

Зокрема, сервіс “Завдання” в Classroom забезпечує доступ до певного файлу, передбачає можливість надання доступу для одночасної роботи над одним документом кільком користувачам. Спільна робота розширює можливості навчання, студенти можуть обмінюватись ідеями і допомагати один одному. Такий підхід адаптує студентів до спільної роботи в групах.

Google Classroom має багато можливостей: створення завдань, які інтегровані з Google Drive; спільна робота над завданнями, яка забезпечує двосторонній зв'язок між студентом та викладачем; спілкування в режимі реального часу; оцінювання виконаних завдань.

Особливості роботи в класі:

1. Налаштування класу. Для кожного класу створюється свій ключ доступу, який студенти та інші викладачі використовують для приєднання до спільноти.

2. Інтеграція з Google Диском. Коли викладач використовує Google Classroom, папка «Клас» автоматично створюється на його робочому Google Диску. Для студентів також створюється папка «Клас» з вкладеними папками для кожного класу, до якого вони приєднуються.

3. Створення та розповсюдження завдань. При створенні завдання у вигляді Google-документа, платформа буде створювати і поширювати індивідуальні копії документа для кожного студента в класі за бажанням викладача, що значно спрощує технічні аспекти освітнього процесу.

4. Обмеження в часі. При створенні завдань викладач може вказати термін виконання роботи. Коли студент здає завдання до завершення терміну виконання, на його документі з'являється статус «Перегляд», що дозволяє викладачеві перевірити роботу. Після перевірки викладач може повернути завдання студенту для доопрацювання. Воно автоматично переходить в статус «Редагування» і студент продовжує роботу над документом.

5. Контроль за виконанням завдань. За усіма завданнями можна спостерігати одночасно, і контролювати роботу над окремим завданням відразу в декількох класах.

6. Комунікування в класі. Завдяки поєднанню можливостей сервісу «Оголошення» і коментування завдань в Класі, викладачі та студенти завжди підтримують зв'язок і слідкують за станом виконання/перевірки кожного завдання [2].

Зважаючи на викладене вище, зазначимо, що використання хмарних технологій у процесі підготовки вчителів технологій є своєчасним та ефективним інструментом її оптимізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гриценко В. Використання сервісу *google classroom* для управління освітніми процесами/В. Гриценко, І. Юстик. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cuspu.edu.ua/ua/ntmd/konferentsiy/2015-10-06-06-17-54/sektsiia-4/3930-vykorystannya-servisu-google-classroom-dlya-upravlinnya-osvitnimy-protsesamy>.
2. Пліш І. В. Використання інформаційно-комунікаційних технологій управління якістю освіти в школах приватної форми власності [Електронний ресурс] / І. В. Пліш // Інформаційні технології і засоби навчання. – 2012. – №1 (27).
3. Стеценко Г.В. Проектування та використання освітніх веб-ресурсів майбутніми учителями інформатики / Г.В. Стеценко // Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова : збірник наукових праць. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2008. – № 6 (13). – С. 53–58.

*Ірина Тютюнник
(Тернопіль, Україна)*

МОТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ВИБІЙКИ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У статті розглянуто кращі здобутки використання стилістики та техніки української народної вибійки у дизайні, декоративних та живописних роботах вітчизняних митців у контексті популярних тенденцій етнодизайну, екодизайну, неофольклоризму. Виявлено відміни в характері запозичень пластичної мови традиційної вибійки у художніх творах другої половини ХХ століття та сучасного періоду.

Ключові слова: *традиційна вибійка, орнамент, стилістика.*

The article is devoted to the best achievements in the use of stylistics and technique of Ukrainian popular printed fabrics in the design, decorative and pictorial works of the Ukrainian artists in the context of the popular ethnodesign, ecodesign, neofolklore tendencies. The differences between the character of the plastic language of the traditional printed fabrics adoptions in the artworks of the late XX century and the modern period.

Key words: *traditional printed fabrics, ornament, stylistics.*

Помітною тенденцією у сучасній вітчизняній культурі є повсякчасне звернення до мови народного мистецтва – екологічно чистих матеріалів, природних фактур та головної художньої складової – оздоби. Поряд з найбільшими генераторами орнаменту – писанкою та вишивкою, спостерігається ремінісценція і менш популярних серед широкого загалу технік, зокрема ручної вибійки. Гармонійну злагодженість елементів оздоблення української народної вибійки як гілки традиційного українського мистецтва з власною мовою художнього вислову ґрунтовно охарактеризувала мистецтвознавець Романа Дутка: «Вдалі пропорції основних і супутніх мотивів з виваженим добором форм при їх групуванні, доцільна простота композиції, нескладний, але чіткий ритм тональних площин, мінімальна кількість залучених кольорів разом зі світом

доброчливі образів – є загальними прикметами української вибійки» [5, 28]. Використання її стилістики та технології у декоруванні чи створенні образу дозволяє митцям збагатити арсенал художніх засобів виразу сучасних творів.

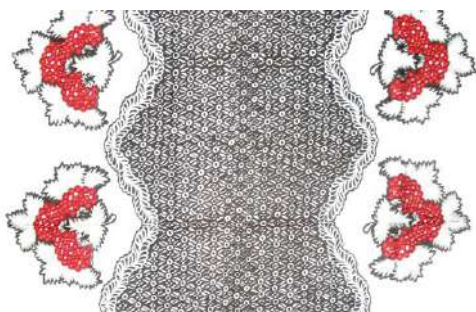
До розкриття теми прислужились публікації з дослідження сучасних тенденцій в українській культурі та мистецтвознавстві [6; 8]. Аналітичний матеріал про звернення художників текстилю до стилістики вибіичаних орнаментів серед групи інших фольклорних мотивів висвітлений в мистецтвознавчих працях другої половини ХХ ст. – Б. Бутника-Сіверського, Н. Глухенької, О. Ляшенка, П. Мусієнко, І. Сакович, Н. Велігоцької, С. Лозанової, В. Теляковської та ін. Близькою до теми дослідження є публікація В. Бойка про використання вибіичаних мотивів у промислових тканинах [1]. Проте тут практично відсутній аналіз саме способів трансформації народної фарбової оздоби, опис авторської творчої мови тощо. Візуальний матеріал про роботу майстерень, де виготовляється сучасна ручна вибійка, творчість художників та майстрів народного мистецтва у цій галузі вдалось почерпнути з мережі Інтернет [3; 4; 7; 9 – 11].

Мета дослідження – виявити тенденції орнаментування у вітчизняному художньому просторі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі запозичення естетики української народної вибійки. Для цього вбачаємо за необхідне виявити відміну в характері запозичень пластичної мови традиційної вибійки у художніх творах радянського та сучасного періоду; охарактеризувати найкращі здобутки вітчизняного образотворчого та ужиткового мистецтва у цій галузі.

Першими до використання стилістики української народної вибійки звернулись І. Банах-Твердохліб, О. Саєнко, Є. Повстяний у середині ХХ ст. Їхні роботи вирізнялись виразним творчим переосмисленням візуальної мови давніх зразків.

У другій половині ХХ ст. цією тематикою зацікавились художники промислового текстилю при декоруванні вітчизняних промислових тканин. Загалом таке орнаментування мало швидше не естетичну мету, а ідеологічну – сам факт використання у радянській вибійці «найкращих зразків» мотивів з різних сфер народного мистецтва: «Особливо яскраво національна специфіка проявляється в сучасних вибіичаних тканинах, де орнаментация скомпонована з різних сюжетних сцен народного життя та побуту» [1, 65]. Проте самі митці захопилися такою ідеєю, вдало запозичували вишукану графіку та колорит візерунків на різних рівнях. Поряд із реплікацією, компіляцією вони практикували і значно сміливіші аранжування орнаментів, залишаючи лише натяк на першоджерело.

Підтвердити вищесказане можна оздобленими метражними тканинами Ніни Бондаренко, Тамари Мороз, Олексія Вовченко та інших художників переважно шовкових вітчизняних комбінатів (Іл. 1, 2). Ручна вибійка збереглась тільки для виготовлення тогочасних унікальних виробів. Так, джерелом творів Н. Бондаренко з 1984 по 1990 роки стає лемківська, бойківська, полтавська, київська вибійка, вона створює близько 50 зразків сучасного українського одягу в цьому стилі [2].



Іл. 1. Тканина, оздоблена за мотивами української народної вибійки.

Автор – Ніна Бондаренко



Іл. 2. Тканина, оздоблена за мотивами української народної вибійки.

Автор – Олексій Вовченко

На початку ХХІ ст. митців зацікавив орнаментальний лад народних вибіжок вже з позиції оригінальної естетики їх пластичної мови. Осучаснення давніх детально пророблених композицій відбувалось завдяки їх поєднання з простими технологіями відтворення. Використання етномотивів відповідає тенденції сучасної культури естетизації всіх сфер життя.

Найширше сьогодні послуговуються вибіжчаними орнаментами у творах декоративно-ужиткового мистецтва. В наш час майстерно створюють вибіжку Ольга Костюченко, Володимир Маркар'ян, Оксана Білоус, Ольга Гулей. Популярним стає об'єднання майстрів у групи, проведення майстер-класів. Так, у Львові Олександр Бриндіков нещодавно створив вибіжчану майстерню, де декорують одяг, сумки тощо авторськими орнаментальними модулями [7]. Інша майстерня «Куделя» (м. Чернігів, керівник Ольга Костюченко) декорує текстиль візерунками, які більше нагадують традиційні [9]. Тут оздоблюються фарбою рушники, серветки, плахти, сукні, створені за народними мотивами, вбрання для ляльок-мотанок, використовуючи як копії візерунків вибіжки з колекції тканин Чернігівського історичного музею, так і авторські орнаменти в стилістиці народних зразків – із стилізованих квітів, птахів та геометричних мотивів.

Подібні творчі групи існують і закордоном. Приміром, майстерня "Galbraith & Paul-studio" (м.Філадельфія, США, заснована ще у 1986 р.), займається ручним друком тканин і шпалер [11]. Вибіжчані форми з елементами ліногравюри, створюються на спеціальному прозорому пластику, таким чином зручно поєднувати узор. Усі тканини оздоблюються вручну. Навіть у нанесенні фарби використовуються живописні прийоми, кольорові розтяжки, які щоразу колоруються безпосередньо на друкарських формах. Від цього вибіжка залишається «живою» і не схожою на фабричну. Також виготовляють вибіжчаний текстиль для одягу та аксесуарів, вибіжчані дошки і штампи у Санкт-Петербурзі (Росія) [10].

Новим явищем є відтворення вибіжчаних орнаментів у станкових живописних творах з метою збагачення їх візуальних характеристик. Виразно прослідковуємо таку мету у батикі Ніни Бондаренко, створеному ще наприкінці ХХ ст. Там мисткиня зобразила фарбовий відбиток з напівкруглої вибіжчаної форми на столику під вазою з квітами.

Нині найбільш повно використовує красу народного орнаменту Денис Струк – молодий художник, який працює у Львові. Такими є серія живописних орнаментальних робіт «Пори року» (2006 р.), «Білі птахи», «Чорні птахи», «Вибійка», «Червоно-чорне» (2008 р.) [4]. У цих та в інших трафаретних відбитках зберігається чіткість та декоративність зображуваних форм, лаконізм, ритм, що за манерою виконання притаманні вибіжчанам візерункам. Інтерпретуються копії переважно лише щодо зміни кольору в межах форми. Цим згладжується повторення графічних елементів у мотиві чи мотивів у композиції, урізноманітнюється їх одномовне трактування. Застосовує народний візерунок Д. Струк і в іншому – сюжетному полотні, – орнаментуючи подушку, на якій лежить натурниця.

По-іншому використала техніку вибіжки художниця Катерина Ганейчук. При створенні декількох серій полотен: «Я (Майдан)», «Коралі», «На небі та на землі» (2015 р.) вона запозичила прийом повтору однакових лаконічних форм, штапованих з паперових трафаретів та картоплі. Мистецтвознавець Зоя Навроцька у композиції картин із повторів нескінченних парних модулів (голів з обличчями у формі силуетів чаш) вбачає підсилення внутрішньої напруги і глибини почуттів, передачу сили і нескінченності поколінь, «зафіксований і ніби вирваний клаптик з довгої плівки, де повторюються помилки і перемоги в пошуку себе в часі і просторі історії» [3].

Отже, у радянський період орнаментування текстилю мало переважно ідеологічне навантаження – показати «народність», традиційність, творче переосмислення митцями усієї різноманітності декору автентичного мистецтва. У

сучасних художніх творах виразніше окреслюється тенденція до мінімальної зміни запозиченої пластичної мови вибійчаного орнаменту. У декоративному мистецтві відбувається переважно реплікація автентичних зразків народного орнаменту, що сприяє їх збереженню та вивченню, а рукоділля з творчою інтерпретацією вибійчаних візерунків дозволяє створювати авторські вироби, втілюючи тут принципи модерної етніки. У професійному живописі запозичення естетики давньої вибійки застосовується як експериментальна складова авторської техніки художників, якнайповніше відображаючи тяжіння сучасного мистецтва до колажності, багатошаровості, ускладненої структури твору та філософського трактування образів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко В. *Вибійчані мотиви в сучасних тканинах* / Василь Бойко // *Народна творчість та етнографія*. – 1967. – № 4. – С. 64–66.
2. Бондаренко Н. П., Бондаренко Я. В., Бондаренко Л. В. *Художній текстиль, живопис, графіка: альбом* / [упоряд. К. Мамаєва-Говдя, спецред. Т. Придатко]. – К.: ТОВ «Типографія від «А» до «Я», 2005. – 46 с.
3. *Відкриття виставки Катерини Ганейчук* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://art-lutsk.at.ua/news/vidkrittja_vistavki_katerini_ganejchuk/2015-02-19-111 – Назва з екрану.
4. *Денис Струк* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://struk.com.ua/> – Назва з екрану.
5. *Дутка Р. М. Українські вибійчані тканини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06* / Дутка Романа Миколаївна. – Львів, 1995. – 186 с.
6. *Ліщинська О. І. Неофольклоризм як ідея сучасної української художньої культури* / О. І. Ліщинська. – *Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць*. – К.: ВІР УАН, 2012. Випуск 65 (№ 10) – С. 390-394.
7. *Майстерня вибійки* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/pages/Майстерня-вибійки/1527785520769310>. – Назва з екрану.
8. *Станкевич М. Погляд редактора, оптимістичний і не без гумору* / М. Станкевич // *Мистецтвознавство: зб. наук. пр.* – Львів, 2007. – Ч. 2. – С. 5-6.
9. *Творча майстерня КУДЕЛЯ. Тільки цікаві речі* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kudelya.delo.ws/> – Назва з екрану.
10. *Block-print* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.block-print.com/> – Назва з екрану.
11. *Galbrait & Paul* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://galbraithandpaul.com/> – Назва з екрану.

*Joanna Gil-Mastalerczyk
(Poland)*

REGIONAL TRADITION IN CONTEMPORARY POLISH SACRED ARCHITECTURE

Churches Region of Malopolska (Church St. Joseph in Kielce – in the Mountains Świętokrzyskie, Church of the Blessed Marii Panny Niepokalanej Objawiającej Cudowny Medalik, NMP in Zakopane - on Podhale) are interesting contemporary Polish architecture of sacred objects that expose continue the local tradition. Forms objects express the identity of the region - the "spirit" of architecture Podhale, geodiversity used in the architecture of the region of Kielce.

The influence of local characteristics on the formation of religious architecture and creative transposition of local forms, meant that churches keep valuable items – traditional wooden sacral architecture of Podhale, and the use of rock raw materials in the region of Kielce, the adaptation of design solutions, technology and selection of building materials to

contemporary requirements. Architectural, structural, tectonics interacts with the body and promotes the harmonious merging of architecture churches in the surrounding landscape. In receiving special attention is paid interior design of particular elements made of wood, stone, and skillfully processed.

Keywords: *wood architecture and construction, sacral architecture, church, Małopolska*

Introduction. Geological conditions, geographical and historical Polish South America, played a significant influence on the formation of a culture of wooden buildings – Podhale Region and construction of rock materials – region of Kielce.

Kielce region is distinguished by rich geological history, written in the rocks, formed over the last 500 million years. The diversity and richness found in Swietokrzyskie Mountains of raw materials, can be seen not only in the form of geological outcrops, but also the historical buildings of religious art, architectural details, figural sculptures, and in modern churches – made from local rock materials. Religious Architecture has become one of the most recognizable elements of the landscape of the region Polish. Natural terrain favors the exposure of a number of historical monuments, which are dominant features of local importance and high artistic value and cultural. The wooden churches of Malopolska represent internationally recognized part of the cultural heritage. M. Kornecki wrote: *The visage of architectural wooden church in Malopolska, focusing most complementary qualities in the whole country, (...) characterized by unusual unity in diversity, revealing at the same time a kind of genius loci (...).*

The prominent artistic qualities of wooden temples, their integration with the landscape and the relationships with the local environment, regional, specifically affect the observers and provide a valuable source of cultural traditions – Podhale. The unique geographical and cultural specificity of the region also contributed to the consolidation of the living tradition of the Podhale style.

Church of the Blessed Marii Panny Niepokalanej Objawiającej Cudowny Medalik, NMP in Zakopane – An example of the continuation of regional identity and the continuity of the wooden tradition.

Church of the Blessed Marii Panny Niepokalanej Objawiającej Cudowny Medalik in Zakopane on Olcza, designed by J. Tadeusz Gawłowski and M. Teresa Lisowska-Gawłowska (1981-1988), is an outstanding example of creating new forms of spatial respecting the wooden sacral architecture. A continuation of regional tradition in contemporary sacred architecture. It is a representative example of contemporary ideas, exposing the cultivation of regional traditions and exerting a positive influence on the architecture of sacred objects, their dialogue with the environment, the functioning of the surrounding space. The architecture of this building has been credited to the European cultural heritage.

The church in Zakopane - Olcza is an interesting example of educated sculpturally solid, against the background of rock Podhale. It is a modern object of religious architecture, which exposes wooden continue the local tradition and expresses the identity of the region – the "spirit" of architecture Podhale. Context landscape and the confrontation with the environment had a significant impact on the design decisions makers this assumption. Sculptural architectural forms are harmoniously integrated into the mountainous landscape of the Tatry, while not exerting a strong contrast with the present regional development. Adapted and introduced to the architecture of object patterns of regional tradition, attest to the continuity of the functional, structural and material and formal decorative wooden sacral architecture Podhale.

The designer of the church T. Gawłowski wrote: *(...) concepts of architectural formations arise from the landscape features of the environment, mainly its scale, the degree of freedom of forms, differing from Euclidean geometrization toward the sculptural formations (...).*

The continuation of local traditions exposes the behavior of the "spirit" of architecture Podhale solutions today, as well as transfer of "quotes" regional architectural elements, such as .: "dźwierze" highlander or specificity of end forms the roof or silhouettes, especially the triangular cross-section. In this way, they were also taken into account climatic conditions (...).

The church in Zakopane is a representative example of the church tent – "roofs shaped", with strong form and large tracts of towering tent. The continuity of tradition testify: architecture of the building, referring to the figure towering mountains, steep roofs harmoniously entered in Tatry landscape and numerous elements of interpreting forms of local wooden architecture. Particularly noteworthy combines contemporary forms with traditional building materials such as wood, natural stone. Wood occurs outside and inside the temple - as a building material and decorative. It has become attractive feature, which is used both for construction and as a facing material.

Contemporary and traditional mass of the church identifies five segments, and steep roofs with a triangular cross-section. Their peaks are topped with wooden "pazdury", taken from the highland style and finished in a contemporary material. They are an object formal relationships with the region Podhale.

The individual segments are building inside the temple and at the same time are the walls of the nave. The triangular gable walls all segments, from the inside, were clad in natural wood so-called in the herringbone. The space between them filled with stained glass, transmissive natural light inside. Wooden shuttered vertically, also appears on parts of the outer facades and roof tops fields. Masonry walls, "zeskarpowane" in the plinth level and ground floor, are covered with granite slabs, typical of mountain areas. The main entrance on the upper level of the church, is emphasized by large highland stylish door, decorated with natural color of oak. One of the important parts of highland culture are also the original century-old – wooden jamb, located in the porch. Doors were transferred here from the old highlander cottages.

The use of timber elements and appropriate to create new forms in contemporary spatial structure of the whole church, testifies to the creative continuation of and respect for tradition – the wooden church architecture in this region of Malopolska.

The composition of sacred assumptions in Zakopane - Olcza and form the main mass of the church, were taken from the highland style and traditional wooden building regional, combined with their creative development. Object architecture becomes especially evident continuation of the content related to the context of landscape and wooden sacral architecture Podhale region – through creative processing and interpretation of local forms. The totality of historical strata, expressed creative continuation of how to build and selection of detail testifies to the respect and development of the traditions of the region and its culture (Ill. 1, 2).

Church of St. Joseph in Kielce – An example of the influence of local landscape features in the process of creation and use of traditional forms of rock raw materials in the region.

The post-conciliar Church of St. Joseph the Worker in Kielce (1975-1995), now the Diocesan Shrine of St. Joseph Guardian Family, designed by Wladyslaw Penkovsky, in the spirit of late modernism and regionalism. It represents a contemporary Polish church architecture with high aesthetic values. In the process of design of modernist body of the church, especially it became apparent use of traditional and regional media, while using elements of modern art. The impact of regional factors can be seen in both the monumental block as well as in the selection of the materials used.

An important role in the process of forming a solid, played by native limestone material, obtained from quarries the Kielce region. It is associated with centuries-old history of rock exploitation of raw materials, offering stone from different geological ages, extracted from the mine is still active.

Use by designers from Pińczów limestone deposits can be observed already in the

external architecture of the temple – as a building material and performed pieces of stone (Ill. 3, 4).



Ill. 1, 2. Church NMP in Zakopane on Olcza, designed by J.T. Gawłowski, M.T. Lisowska-Gawłowska (photo J. Gil-Mastalerczyk)

Ill. 3, 4. The Saint Joseph Worker`s church in Kielce made of Pińczów limestone, designed by W. Pieńkowski (photo J. Gil-Mastalerczyk)

The main body of the church is designed with a rectangular block of sandstone, yellow to gray. The addition of a rough texture of stone gave a block of modern, artistic expression, associated with the regional tradition. That is also introduced in the plinth level of the external walls, the stone as gray pebbles. In addition to stone, in a word plastic body, it became apparent use of red brick, which appears at the entrance to the temple.

Church of St. Joseph the Worker was founded on the plan quadrant. The main form, entered in the quadrant, has a cylindrical body, vaulted in the form of a monumental openwork ribs converge radially above the main altar. The whole mold is topped with a roof, with declines referring to the neighboring hills.

The fifth facade of the church resembles the shape of a solid imprint in the rock shell. It is a reference to the rich geological past of the Kielce region. The facades of the church, designed in the form of undulating walls, inspired by the natural terrain. Glazing windows, in the form of colored stained-glass windows, layout and divisions resemble the branches of the trees, between which the interior of the solid filtered colored light.

The natural surroundings of the church, including the local conditions, a significant difference in levels, a large amount of surrounding greenery, influenced the final shape of the body, for functional and spatial arrangement and layout of routes – leading to a two-level interior.

Undivided interior is laid out on two levels, in a central, focusing on the main altar. This leads to him several inputs, using natural environment and different levels of terrain. On the upper level of the church leads slung concrete bridge, acting as canopies over the entrance of the lower level, and an external staircase, ejected before the body main body, awarded the brick material.

Sculpturally shaped mass of the church stand massive, stuck on the main body, a form of auxiliary function. They are spaces devoted to chapels, confessionals, etc. And the bell tower and towering over the whole foundation of the church tower.

It should be noted that in the process of shaping the church body and its reception has become important for a designer, mutual bill of materials, their texture and color, and the relationship with the environment. Despite the use of reinforced concrete structures, regional materials played a special role in shaping the modern form of the object. Plastic block was blended into the natural surroundings and is in relation with the neighboring greenery – high and low – in the form composed of shrubs and decorated lawns. All applied by the developers, regional materials are characterized by creative adaptation to contemporary forms with respect for the identity of the place. In general it can be said that the architecture of the church is the result of a dialogue of modernity and tradition of the regional. Regional values significantly influence the form of the temple and the choice of materials.

Summary and Conclusions. In the presented churches of Malopolska (St. Joseph in

Kielce, NMP in Zakopane), when composing the functional and spatial solutions in materials, decorative, furnishing the space “*sacrum*” – the use of appropriate transported elements allowed the continuity of the regional sacral architecture. The use by designers of traditional, regional materials, both for construction and as an attractive lining material, argues that in contemporary sacred architecture it is possible to cultivate the old tradition of stonework (the church in Kielce) and carpenters (the church in Zakopane). Described in the design of buildings in Zakopane and Kielcach – the regional tradition, derived from the patterns of traditional construction testify about looking in the contemporary church architecture of modern solutions that combine tradition with modernity. Forms objects – with different proportions and scale – in a creative and modern interpretations regional details and the old ideas of cultural identity regions. Architectural detail interacts with the tectonics of body and promotes the harmonious merging architecture of the temples in the surrounding mountainous landscape (Podhale and Swietokrzyskie Mountains). The harmonious architecture of churches alignment with nature and landscape evokes a sense of contact with local tradition and culture.

In conclusion, it is clear that the creators of the church in Zakopane and in Kielce, in a unique way to preserve the relationship between the new reality, technical and economic development, and culture and heritage assigned to the region.

Presented objects of modern religious architecture, provide designers with high sensitivity to context. Therefore, the design of modern religious architecture, in the spirit of building traditions of the region, with reference to the source currents, should continue to be fostered and continued.

BIBLIOGRAPHY

1. Gawłowski J.T., *O swoistościach teoretycznych i formalnych dwu koncepcji budowy formy architektonicznej [w:] Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w l. 1945-1995, t. II, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.), Kraków 1995, 127-129.*
2. Gil-Mastalerczyk J., *Kościół NMP w Zakopanem-Olczy, przykład kontynuacji drewnianej tradycji regionalnej we współczesnej architekturze sakralnej/ Church NMP in Zakopane-Olcza, example of the continuation of regional tradition of wooden contemporary church [w:] Architektura drewniana, tradycja, dziedzictwo, współczesność, przyszłość/ wooden architecture, tradition, heritage, present, future, Monografia, Cielątkowska R., Jankowska-Wójtowicz D. (red.), Wyd. WAPG, Gdańsk 2014, 99-108.*
3. Gil-Mastalerczyk J., *O przemianach architektury sakralnej Archidiecezji Krakowskiej w latach 1945-2000, dissertation under the direction of dr hab. inż. arch. A. Białkiewicza, prof. PK, Kraków 2013, library collections Cracow University of Technology*
4. Kornecki M., *Kościół drewniane w Małopolsce, Kraków 1999, 342.*
5. Palus K., *Architektura sakralna regionu Podhala, Tradycja i nowoczesność, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2011, 107-119.*
6. Jędrychowski J., *Kieleckie kamienie w architekturze [w:] Renowacje i zabytki, No. 4 (52) 2014, 34-40.*
7. Węclawowicz-Gyurkovich E., *Współczesna polska architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia [w:] Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. XLI, z. 3-4, PAN Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, 323.*
8. <http://www.diecezja.kielce.pl/parafie/kielce-sw-jozefa-robotnika>, 9.10.2015.
9. <http://www.misjonarze-zakopane.org/>, 24.04.2012.

LOGOS OF THE MODERN MEDIA AND IT POSSIBILITIES TO ADVERTISE THE VALUES OF THE FOLK-DESIGN

У статті розкриваються особливості логотипів сучасного масмедіа і виявляються їх можливості у рекламі цінностей етнодизайну.

Ключові слова: етнодизайн, масмедіа, логотип.

The article describes the features of the modern mass media and logos to identify their opportunities in advertising the values of the folk-design.

Keywords: folk-design, the media, logo.

The relevance of research: The particular relevance of the study is dictated by the fact that in modern culture occupy a prominent position logos – signs such as the creation of informational images, which contributes to the representation and promotion of social and economic aspects of a whole variety of cultural spaces, including advertising ethnic-design values.

This ability comes from the fact that in a global world language of logos, symbols and signs to become universal, affects the consumer at the level of consciousness and subconsciousness. This language can be understood and accepted by all actors of economic and social life, it contributes to the formation and development of a global culture, which in the modern dynamics of the interaction of these entities increasingly transcends the boundaries of social spaces and public areas.

Identification of the mechanisms of formation of sign systems within the various ethnic groups as an element of the prototype, as the E.V. Gilewicz, contributes to the disclosure of the functioning of modern systems of signs of a global information society. Review current sign system based on traditional culture and true because there is no deep analysis, and the relationship between the global and the traditional sign system, based on the foundations of culture of various ethnic groups [1].

The extent of a problem. For the idea of the logo semiotic structures of particular importance were the works of authors such as J. Baudrillard, I.A. Vershinin, Felix Guattari, A.Z. Greimas, M. Deleuze, Derrida, Hjelmslev, B.S. Yerasov, V.D. Isaev, Carnap, N.N. Kozlov, A.V. Kostina, Y.M. Lotman, E.F. Makarevich, M. McLuhan, Charles Morris, N.O. Osipov, I.T. Parkhomenko, Charles Pierce, A.A. Radugin, I.S. Rozov, E.V. Sokolov, Ferdinand de Saussure, T.N. Suminova, Alvin Toffler, E. Farino, M. Foucault, Umberto Eco and others.

The individual aspects are presented in the works of Claude Levi-Strauss, C. Jung, Mircea Eliade, and fundamental provisions contained in the works of the representatives of the Paris School of Semiotics, especially A.J. Greimas. Use of the findings in the works on the design of the logo and the other, if the ideas formulated by them corresponded to a fundamentally important theoretical and methodological provisions of the study.

Objective: Expand the features of logos of modern mass media and reveal their capabilities in advertising folk-design values.

Main content: In modern conditions the media – media of reality appears not as an artificial parallel empirical world, as well as the most active element in it. Media of reality, formed on the basis of information – communication technologies, and starts to influence on the medium, and the recipient. Nature media of reality expressed in the interaction of human and technological principles, which leads to the emergence of more and more media form – logos with special features in the advertising information of different levels.

To be successful, each firm or enterprise, – writes, in particular. N.E. Milchakova, you must identify themselves in the market by the font or special character, to distinguish the products of the organization. This mark can be registered as a trademark with the company

the exclusive right to its use, which has legal rights. Before the modern designers task is to develop a unique mark of the enterprise, which must meet modern requirements and at the same time comply with the area of activity of the organization or company" [2].

All kinds of logo are divided into two types: concrete and abstract. The specific type reflects the direct value of the sign and the abstract is a sign that is not a direct reflection of the meaning of the logo implies allegorical images and can carry several allegorical concepts. In addition, it must be stressed that there is no system design logo design for the different spheres of human activity. Do not always take into account characteristics of professional orientation in the development of distinctive signs that may lead to non-compliance of the logo design and its scope [2].

In the context of the creation of values folk-design advertising essentially indicates that is a folk-design its particular expression, contributing to the creation of graphic structures logo – Logo as a whole, has a focus – ethnic patterns associated with the territory, folk traditions, reflected in various forms of creativity.

Folk-design assumes knowledge of people's culture, region or province, and organically combined with elements of innovative and progressive information level. At the same time, a creative project reorganization unbalanced disharmonious environment stimulates the formation of the synthetic mythologized space project, thereby ensuring a high level of creative thinking. Metaphorical images of individual vision partially compensate for the loss of environmental unity.

Logo can be realized as a folk-design – structural – succinctly created high quality information is the aesthetic impact, easily recognizable, particularly in its social space utilized.

When creating the logo, – wrote I.P. Kiriyenko may proceed from the principles of the folk-design, lies in the fact that the invariant organic design regional environmental design is enriching its goal. At the same time in an unlimited palette of metaphorical imagery can be opened not only polysemantic text design culture, but also its individual cognitive side of refraction [3].

Many solutions can cover both variants abstract and formal aesthetic harmonization of the objective world (art design), and functionally-motivated proposals for the harmonization objective environment. In this and in another case requires a synthetic approach to the assessment of the object of beauty and use in a specific cultural context. Since eco- socio-cultural aspects of environmental design should fit with the functional aspects, the design should provide as an increase in the degree of comfort of the environment and the preservation of the continuity of cultural and historical values in the environment [3].

Initial requirements for the creation of the logo are the actualization of ethnic and ecological characteristics, their correlation with the traditional and historic culture, as well as to assess the possibility of using the expressive means of its structure. With original designs are often used to develop the original environmental objects in the folk-design.

When designing a logo design for advertising folk-design values should be borne in mind that the sign is presented to a number of exclusive guidelines that determine the ultimate success in his work.

Among these recommendations, the most important, according to N.E. Milchakova are: functional focus of the logo, which reflects the company belonging to a certain industry, covering the entire range of products manufactured by the enterprise; universality (if the engineering plant manufactures several hundred edenits product range, then choose a gear inappropriate logo); novation - the logo should be qualitatively different from existing ones; compactness, it means logo should be understood and "delayed in the memory" from one time; Customized logo must be manifested not in the frontal attack on the consumer, and it is often advisable to use indirectly (for advertising and high-speed train or car used the image of the leaping deer); scalability. The logo should look like organically on a large format (billboard, constriction), and to a smaller format size (business card, letterhead, pen) [3].

Observe possible that the creation of logos, which will be remembered, is based on certain principles. The "MEDIA" is to take place a logo that will be simple, unique and concise, fully meet the aesthetic tastes of the target audience and display the ideology of a particular company, and the like.

In the creation of design objects, the main means of graphic design, as noted, in particular, R.Y. Ovchinnikov include three categories: graphics, Photographic and typography. Graphics - a type of fine art, including drawing and printed works of art based on the art of drawing. Photographica represents a synthesis of photographs, drawings and text, where the photographic image is the ideal. Typography – a "graphic design of the printed text by typing and make using the rules and regulations that are specific to a given language" and is used as an artistic tool for design of printed text [4, p. 138 - 139].

In the design of visual communication, as stressed by J. Frascari need to avoid unreasonable choice of means of expression, as well as today, designers have at their disposal an extremely wide range of technological possibilities and artistic techniques generated by the evolution of fine arts and design, and often use them, but do not relate them to the needs of a specific project, each product visual design should be subjected to critical evaluation prior to publication [5, p. 121]. Features logo of modern mass media and its possibilities in advertising folk-design values must come from next.

Fundamentally important in this study it is that "external context" – a social reality, creating space folk-design should not only be associated with the sign – the logo, but also that it should be common to the medium and the recipient. Another important unit that combines the medium and the recipient, – the statement, informational material, which addresses the medium of its audience. It is emphasized not only the impact of the nature of the statements, but also its impact on the medium itself, which depends on your information product, and how well he will penetrate into the consciousness of the recipient.

Theoretically, there are two fundamental types of marks, which can be used together or separately:

- Graphic logos – contain abstract graphic elements, symbolizing the company's activities, or illustrative graphics, directly illustrating its activities;
- Text logos – may or may consist of one of the company name, and supplemented by the slogan (advertising slogan of the product or service).

Logo at the same time must be original and expressive to be stored at a glance. This implies clarity and contrast of all its elements, in particular, to draw attention to the logo often used the contrast of sizes, colors, fonts and more. The logo should be attractive and all its elements should be combined with each other in style, shape, color and size. In addition, the logo design should fully comply with the corporate style of the company: corporate font, company colors and shades, trade proportions between the various elements and the like. The logo should look good, and the same on the Web-site and in brochures, and on a huge advertising poster, and on letterhead.

In general, it is characteristic that the language of logos in today's information society is becoming universal, it affects the consumer at the level of consciousness and subconsciousness. This language can be understood and accepted by all actors of the public life, he contributes to the formation and development of a global culture, thus exerting an influence on the person – the consumer of mass-mediated information.

Conclusions. On the basis of the research possible to make certain generalizations and conclusions:

- On the basis of the analysis of spheres of human interaction and logo, revealed the dependence of species and types of logos of their orientation;
- Today demanded the development of a unique logo, which must meet modern requirements and still meet advertise sphere of activity;
- Logo advertised efficiency is provided by understanding the scope associated with the inimitable uniqueness, with clear and defined rules.

– Folk-design has its special expressiveness to create graphic structures logo – Logo on the whole ..., so, it has the focus – ethnic patterns associated with the territory, folk traditions, as reflected in the various crafts.

– The logo can be realized as a folk design structure – concise information designed high-quality aesthetic effect ..., easily recognizable, particularly in their social space of participation.

LITERATURE

1. Gilewicz E.V. *Traditional ornament as a semiotic structure / Eugene V. Gilewicz: PhD dissertation of Cultural Studies. - Speciality N. (24.00.01) - theory and history of culture. - Moscow, 2012. - 36 p.*
2. Milchakova N.E. *System design logo design in different spheres of human activity /Natalia Egorovna Milchakova: PhD dissertation of technical Sciences - Speciality N. (17.00.06) - technical aesthetics and design. - Moscow, 2010. - 36 p.*
3. Kiriyeenko I.P. *Continuity of barrier-free training of the designer in terms of regional culture /Irina Kiriyeenko: PhD dissertation of Arts. – Speciality N. (17.00.06) - technical aesthetics and design. - Moscow, 2012. - 36 p.*
4. R.Y. Ovchinnikov, *Design in Advertising / R.Y. Ovchinnikov - M., 2009. - S. 138 - 139.*
5. Frascara J. *El diseño en al comunicación: principios, métodos y practica. Mexico, 2009. P. 121.*

UDC 371.32

*Al - Fawadi Hutham Mezaal Salih
(Iraque)*

FOLK-DESIGN AS A DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF STUDENTS OF ART EDUCATION IN THROUGH ENVIRONMENTAL SPACE OF CULTURE

У представленій статті розкриваються уяви про особливості етнодизайну і вияляються методичні основи розвитку креативних здатностей студентів художньої освіти у просторі екологічної культури.

Ключові слова: *етнодизайн, екологічна культура, креативні здатності.*

In the present article description the idea of the features folk-design and identify methodological base development of creative abilities of students of art education in the area of ecological culture.

Keywords: *Folk-design, ecological culture, creative abilities.*

The relevance of research. The modern creative abilities are essential for the information Society and make it necessary to create new pedagogical approaches to the organization and implementation of various forms of training and education, it is capable of giving instruction to the creative activity in different spheres of life, and, in particular, in the field of arts.

Folk-design and ecological culture – all that is peculiar to a particular region of the country with the specific traditions of the raw material, but the potential for a new creative transformation, and, in particular, in the process of artistic training.

The development of creative abilities associated with the position that knowledge of people's culture, region or edge combined with elements of innovative knowledge, that is all that has been accumulated in the modern cultural experience. This is determined by the need to find and develop a method by which you can reach on the one hand necessary to folk-design communication, and on the other – to combine the requirements of tradition and innovation.

The extent of the problem: The problem of the creative, productive thinking, creativity dedicated their works are well-known scholars, psychologists as B.G. Ananiev, D.B. Epiphany, A.V. Brushlinskii, L.C. Vygotsky, V.V. Davydov, S.V. Konovets.,

A.M. Matyushkin S.L. Rubinstein, B.M. Teplov, Y.V. Ponomarev, O.K. Tikhomirov, P.M. Jacobson and others.

Some aspects of creative thinking as a kind of generalization of specific artistic creation in graphic activity of students of art schools are considered in studies of N.N. Volkov, E.I. Ignatieff, B.C. Cousin, B.G. Lukyanov, V.K. Lebedko, S.P. Lomov, A.D. Medvedev, I.M. Ryazantseva, N.N. Rostovtsev, N.I. Reznichenko, E.V. Shorohova and others. In the modern art education, folk decorative – applied art occupies an important place, combining ethnic – national quality and volume – spatial design inherent folk-design, which is reflected in the works of E.A. Antonovich, R.V. Zaharchuk-Churai, M.J. Stankevich and others.

The problem of harmonization of human relations and industrial and transformed the natural environment, optimizing the conditions of his life, now requires not only scale up the training of specialists in the field of design, but also to reorient their activities in connection with the changed economic, cultural and value orientation of the country [1].

Especially characteristic of stress, in particular, I.P. Kiriyyenko that profound knowledge of the culture of his people, the region or province must be organically combined with the positive elements of innovation and progressive knowledge. This is determined by the need to find and develop the research and development of the method by which you can reach on the one hand necessary for interdisciplinary communication design, and on the other – to combine the requirements of tradition and innovation [1, p. 21].

Inadequate lighting aspects. Despite the fact that made a series of studies on the various aspects of folk-design and its relation to ecological culture, but it is the development of creative abilities of students of art education in the area of environmental culture is not sufficiently presented and disclosed in recent years.

The aim of the study is to examine the representations about the features of folk-design and disclosure of the methodological bases of the development of creative abilities of students of art education in the area of ecological culture.

Main content. In today's art education is often more training is reduced to reproducing stereotypical methods and techniques that are typical ways of solving creative tasks in fact. Monotonous repetition of the same actions as a result of giving that students do not feel the need for creative discoveries and results, and gradually lose the capacity for creative realization of their ideas.

Therefore, the problem of development of creative abilities – one of the most relevant to solving problems in art education. Since it is connected a number of issues, in particular relating to folk-design, which still causes discussions and solutions which is particularly important for the artistic – pedagogical practice.

Innovations, made in the reorganization of the future designers of training systems include a new experimental form of education. There is a fundamental understanding of the role of design in the holistic development of culture on the basis of human knowledge [1, p. 12].

Our position is based on the allocation of environmental culture for processing into new aesthetic quality of a variety of recycled materials to develop the creative abilities of students.

To address this goal, we identify research idioms:

1. Folk-design.
2. Ecological Culture.
3. Arts and crafts.
4. Creative ability.

Folk-design includes various crafts, and in the first place – people's inherent in a particular region, country.

The present study is based on the hypothesis that in the invariant design of regional design is enriching its goal. In the metaphorical imagery can be opened semantic text design culture. In fact, on this basis, it is set environmental awareness – space of ecological culture.

As noted in this context, Kiriyeenko I.P., making the fan can cover both variants of abstract and formal aesthetic harmonization of the objective world (art design), and functionally-motivated proposals for the harmonization objective environment. In this and in another case requires a synthetic approach to the assessment of the object of beauty and use in a specific cultural context. Since eco- or socio-cultural aspects of environmental design should fit with the functional aspects, the design should provide as an increase in the degree of comfort of the environment and the preservation of the continuity of cultural and historical values the environment [1, p. 12]. "The term 'Environement" often covers "environmental" problem, but it is not specific to them. [2] In the first place, she noted artist link with nature, using natural materials [3].

The practice covers traditional media, new media, and the most important forms of social production. The work covers the full range of landscape / environmental conditions from rural to urban and suburban, and urban / rural industry. Eco-Art different emphasis on systems and relationships within our environment: ecological, geographical, political, cultural and biological. Eco-art creates awareness, promotes dialogue, changing human behavior in relation to other species, and calls for a long-term respect. Natural system, with which we coexist. This manifests itself as a socially engaged, activist, community-based rehabilitation or interventionist art. Environment describes the spectrum of artistic practices, including both historical approaches to nature in art and later environments and politically motivated activity types. For environment became the centre shows the last decade throughout the world, as the social and cultural aspects of climate change to the forefront.

In the context of our research is necessary to access the related folk-design concepts such as "arts and crafts", "crafts", which reveal its semantic content.

Applied art includes numerous types of artistic practice. This braiding and weaving, painting and embroidery, carving and engraving and a whole variety of handicrafts. Some species – ceramics, bone and stone processing, weaving a historically ancient, the other – just another new lace, tapestry, beaded items, paper embroidery. E. Antonovich arts and crafts, along with the monumental and decorative, design, theatre and decorative considers an integral part of decorative art [4]. Mandatory requirements of arts and crafts expediency form the subject and the absence of conflict between its decorative and applied functions. The works of this art form are the features of the popular traditions, embodied in the form of items, materials and technology of its processing, artistic subjects and ornamental motifs decorating.

Analysis of artistic and educational activities shows that the design of a modern cultural context belongs priority in correlation with human factors issues of science, culture, education and civilization development as a whole. This calls for the development and implementation in practice of set-developing design activities of new methods and techniques of training aimed at professional orientation of young people, as well as the training of a new type, capable of solving non-standard design problem [1].

The action of the process of creating products of arts and crafts from the perception begins and continues to work on sketches, drawings, illustrations of the future product. So, arts and crafts – is a process of deliberate action on the intellectual abilities of the student. It includes a student in the creative activity, stimulates the formation of a stable interest in the work; creates an aesthetic understanding of the environment; the possibility of acquiring special artistic skills; It develops its own personality.

The criteria for activity include the following indicators: the ability of the product to reflect the main design features of the shape of the object; the ability to reproduce in the product exterior contours of nature; adequacy playback proportional relationship of the whole and parts; the ability to find a harmonious relation of color, tone and proportion reproduced object; ability to compose original; possession of technicians works of art materials; reproductive abilities playback characteristic aesthetic features of nature; ability to realize the creative artistic and imaginative solution; degree of self-activity of the student (by copying

with the partial assistance of the teacher, all by itself).

Three main components of the professional training of designers consistently implemented in the circuit of methodological approaches: - the scientific aspect - based on the analysis of traditional figurative semiotic component; Art – on the basis of a new synthesis of imagery; progressive aspect – on the basis of modern methods of project activities.

In general, it is characteristic that the specificity of the regional design activities associated with certain requirements. The initial requirements of the experimental design is a comprehensive account of technological and natural conditions of the city, and their correlation with the traditional and historic culture of the region, as well as to assess the possibility of using additional favorable, relatively favorable and unfavorable terrain.

The existing natural conditions laid original design decisions, which are often used to develop the original environmental objects that have the capability sets of variations that by analyzing functional aspects can be used in the construction of alternative design solutions. As a result, regional environment is referred to as a source of ideas of special design and habitation – as environmental activities.

Ecological and cognitive process synthesizes the totality of the factors determining the structure of expressive medium. Metaphorical images of emotional design and experimental solutions of the original environmental situations can compensate for the loss of environmental unity.

In the opinion of I.P. Kiriyyenko, the intensification of creative imagination entails a harmonious extension of the culture of communication. Such thinking is based on the conservation, protection and reproduction of the regional natural heritage. To restore environmental harmony, as noted above, to form a new creative personality type: a harmonious, self-organized, not indifferent, active. In this context, environmental design is considered as a laboratory for the development of a new design thinking [1].

In the context of the link between art and environmental culture may emphasize that "artists believe that by working in this field, it is necessary to subscribe a whole to one or more of the following principles: focus on the web of relationships in our environment about the physical, biological, cultural, political and historical aspects ecological systems; create works that make use of natural materials, revision of environmental relations creatively, offering new opportunities for co-existence, stability and healing.

The problem of environmental thinking – environmental culture is currently one of the most important in the domestic design. It is realized the unity of the interrelationship and interdependence of ecological culture component of its historical heritage and ancestral worldview values with natural-scientific, technical and technological advances of our time. Actualization of regional environmental thinking in the design associated with continuity and barrier-free design, and education is treated from the standpoint of cognitive mechanisms of continuous participation in the development of qualitatively new regional design education.

The environment is treated as space activities, where any terms of reference for the environmental theme is based on multiple objective-spatial relations, focused on the individual and his relations with the parent soil region. In this context, the projected object-spatial environment must have the emotional qualities, comfort, stylistic consistency elements, the effect of novelty.

At the same lessons of folk-design Marc Subic emphasizes, students practiced their analytical thinking and technical ingenuity through the steps to solve problems. They improve their creative thinking through the design of objects, develop their manual skills through the creation of objects. Getting an education in technology, it is possible, the natural development of preparedness needed in future working life, such as creativity and innovation, cooperation skills and responsibility, self-study and experimental work [5].

Creative or creativity, understood as individual psychological characteristics that are relevant to the success of the implementation of one or more types of productive activity, and as a combination of specific, private capacity and quality of expertise and skills. Creativity, as

noted by V.K. Chumarchina, developed in the course of professional creative work, special exercises designed to develop the required artist-teacher personal qualities. The structure of creative abilities affect the successful implementation of educational and creative tasks. The structure of creative abilities include the following components: figurative and volume-spatial associative thinking, creative imagination, visual memory properties, emotional attitude to creativity, originality of thought, activity and self-control, independence, criticality, and others [6].

Thus, as a creative person is treated as a highly developed ability of the individual to the integral act of creativity in what – or, without exception, the area of human life – concludes his thought S.V. Konovets [7, p. 136].

In this study, the concept of the artwork relates to the preparation of various creative experiences and on the basis of ecological culture, – in the course of selecting the objects of the ecological environment for modern works of art – in the range of combinations and experiments or for the account of turnover of some consumables and waste in the artistic vision of the new aesthetic object.

Conclusions. Based on the above, it became possible to make certain generalizations and conclusions:

1. Ecological culture is in direct connection with the folk-design, converting field of art craft - mainly handicrafts, which promotes the formation of new creative abilities is based on rethinking and giving a new aesthetic quality of the objects found surrounding environment.

2. This study is based on the hypothesis that in the whole organic transformative folk-design to metaphorical imagery and symbolism, semiotics can develop not only the general art culture of students, but, above all, their creative abilities.

3. The main result of the study is the conclusion of the need to implementation of certain "new folk-design ideology – creative – design ideology" in modern art education.

4. Folk-design has its own special expression, contributing to the creation of various forms and objects as a whole, has a focus – traditional patterns associated with the territory, folk traditions, reflected in various art crafts .

5. he result of creativity can be realized as a structural – concise information designed high quality aesthetic impact.

Prospects for further research. This study is only an attempt to identify the importance folk-design in the development of creative abilities of students in the context of ecological culture, but we need to continue to identify new methodology to give the aesthetic value of the objects used in everyday life, such as industrial waste or residues of raw materials.

LITERATURE

1. Kiriienko I.P. *Continuity of barrier-free training of the designer in terms of regional culture /Irina Kiriienko: PhD of Arts. - Special , VAK 17.00.06 - technical aesthetics and design. - Moscow, 2012. - 36 p.*
2. Bower, Sam (2010). "A Profusion of Terms". *Green museum.org*. Retrieved, 29 January 2014.
3. Steinman, Susan. "WEAD, Women Environmental Artists Directory". *WEAD, Women Environmental Artists Directory*. Retrieved, February 3, 2014.
4. Antonovich E.A. *Decorative and applied Mistetstvo /Je A. Antonovich, R.V. Zaharchuk-Churai, M. Jeo Stankevich. - Lviv: Svit, 1993. - 272 p.*
5. Mart Soobik (2012), *Modern Design of Technology Education: Interplay Between Creativity, Intellect, and Handiwork, Procedia - Social and Behavioural Sciences, 45, 296-305.*
6. Chumarchina VK *Development of the creative abilities of students HGF by means of decorative compositions: Art processing of metal, machinery fillgranitema /Victoria Kimovna Chumarin: candidate teacher, Science. Special, VAK 13.00.02 - Theory and a training and education technique (on areas and educational levels - Rostov-on-Don, 2007. 233 p..*
7. Konovets S.V. *Creative development of arts and education, monograph. /S.V. Konovets. - Rivne: Volinski charms, 2009. - 384 p.*

НАШІ АВТОРИ

Антонович Євген Антонович – співголова оргкомітету конгресу, професор, завідувач кафедри етнодизайну, графіки і реклами Інституту дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

Алтухова Анна Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди (м. Харків)

Афанасьєв Юрій Львович – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри дизайну Київського університету ім. Б. Грінченка (м. Київ)

Бабенко Леонід Вікторович – кандидат педагогічних наук, професор кафедри образотворчого мистецтва Центральноукраїнського державного педагогічного університету (м. Кропивницький)

Безсонова Лія Микитівна – арт-директор дизайн-студії «DE.PO-Одеса» (м. Одеса)

Белень Михайло Олексійович – доктор мистецтвознавства, Заслужений художник України, академік Міжнародної академії оригінальних ідей, професор кафедри церковного мистецтва Ужгородської української богословської академії ім. Святих Кирила і Мифодія (м. Ужгород)

Борисова Тетяна Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Босий Олександр Георгійович – кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М.Бойчука (м. Київ)

Вдовченко Віктор Володимирович – професор кафедри етнодизайну, графіки і реклами Інституту дизайну та реклами, старший науковий співробітник відділу технологічної освіти і допрофесійної підготовки Інституту педагогіки Національної академії педагогічних наук України (м. Київ)

Висікайло Тетяна Володимирівна – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди (м. Харків)

Власюк Олена Петрівна – кандидат педагогічних наук, доцент Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне)

Вовчок Василь Іванович – викладач Ужгородської дитячої школи мистецтв (м. Ужгород)

Волоський Вячеслав Валерійович – аспірант кафедри теорії і методики технологічної освіти факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка (м. Полтава)

Галамбош Габрієлла Василівна – кандидат педагогічних наук, асистент кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Гайова Євгенія Володимирівна – начальник Науково-дослідного відділу «Наддніпрянина» і «Південь України» Національного музею народної архітектури та побуту України (м. Київ)

Гатез Наталія Василівна – асистент кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (м. Чернівці)

Гельжинська Тетяна Ярославівна – кандидат педагогічних наук, викладач

Львівського техніко-економічного коледжу Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів)

Гнатюк Михайло Васильович – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Гнидіна Олена Володимирівна – вчитель вищої кваліфікаційної категорії, звання «вчитель-методист», методист художньо-естетичних дисциплін, здобувач Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Голик Белла Григорівна – вчитель Прибишівської загальноосвітньої школи I-III ступенів Кременчуцького району Полтавської області (с. Прибишівка)

Гриньова Валентина Станіславівна – магістрантка природничого факультету Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Гудак Василь Андрійович – кандидат мистецтвознавства, член Львівської обласної організації Національної спілки художників України, доцент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Дмитренко Віталій Анатолійович – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Дутчак Віолетта Григорівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Дядюх-Богатко Наталія Йосипівна – доцент Української академії друкарства (м. Львів)

Жаворонкова Мирослава Іллівна – завідувач кафедри образотворчого мистецтва факультету архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича (м. Вижниця)

Залевська Олена Юрївна – викладач II категорії, аспірант дизайнерсько-конструкторського відділення Дніпровського коледжу технологій та дизайну (м. Дніпро)

Залуніна Валентина Володимирівна – викладач Володимир-Волинського педагогічного коледжу ім. А.Ю.Кримського (м. Володимир-Волинський)

Зубко Людмила Василівна – керівник гурту, вчитель історії вищої категорії, вчитель-методист Хитцівської загальноосвітньої школи I-III ступенів Гадяцького району Полтавської області (с. Хитці)

Івасів Галина Степанівна – викладач Львівського коледжу будівництва, архітектури та дизайну (м. Львів)

Іманова Севідж Фазір кизи – аспірант кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Іщенко Аліна Вікторівна – аспірант кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка (м. Полтава)

Калязін Юрій Володимирович – кандидат технічних наук, доцент кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Карась Ганна Василівна – доктор мистецтвознавства, професор, Заслужений працівник культури України, завідувач кафедри академічного та естрадного співу

Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Козирод Ольга Геннадіївна – аспірант кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Костова Ольга Василівна – Шуменський державний університет (м. Шумен, Болгарія)

Костюкова Валентина Миколаївна – доцент кафедри художнього текстилю та моделювання костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (м. Київ)

Крайківська Софія Ростиславівна – викладач Львівського коледжу будівництва, архітектури та дизайну (м. Львів)

Крижанівський Олександр Анатолійович – кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка (м. Київ)

Кудlach Володимир Андрійович – провідний бібліотекар відділу автоматизації бібліотечно-бібліографічних процесів Одеської національної наукової бібліотеки (м. Одеса)

Кузьменко Анатолій Федорович – професор кафедри графічного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

Кулик Євген Володимирович – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Куліш Лілія Олександрівна – викладач Львівського коледжу будівництва, архітектури та дизайну (м. Львів)

Куліш Сергій Миколайович – доктор педагогічних наук, професор Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (м. Харків)

Кучер Світлана Леонідівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та методики технологічної освіти Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг)

Лагутенко Ольга Андріївна – доктор мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

Левченко Микола Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, декан факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету, Заслужений працівник культури України (м. Херсон)

Лимаренко Лідія Іванівна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету (м. Херсон)

Лубенський В'ячеслав Іванович – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (м. Київ)

Макар Зіновій Юліанович – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України (м. Львів)

Максимлюк Ірина Василівна – аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Мисюга Богдан Васильович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри менеджменту Львівської національної академії мистецтв, завідувач відділу експозиції та наукової роботи Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (м. Львів)

Міщенко Ірина Іванівна – кандидат мистецтвознавства, Заслужений працівник культури України, доцент, докторант кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв (м. Київ)

Нагорна Наталія Олександрівна – аспірант кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Нестеренко Петро Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач проблемної науково-дослідної лабораторії Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (м. Київ)

Овсієнко Яніна Миколаївна – кандидат педагогічних наук, директор Малобілозерської естетичної школи-інтернату II-III ступенів «Дивосвіт» Запорізької обласної ради (с. Мала Білозерка)

Оранюк Божена Юрійвна – кандидат педагогічних наук, директор Лапаївської загальноосвітньої школи I-III ступенів імені Героя України Георгія Кірпи Пустомитівського району Львівської області (с. Лапаївськ)

Орлова Наталія Станіславівна – аспірант кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Охріменко Лідія Сергіївна – аспірант кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Підгурний Іван Станіславович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський)

Пригодін Микола Дмитрович – старший викладач кафедри українського декоративно-прикладного мистецтва та графіки Харківського національного педагогічного університету імені Г. Сковороди (м. Харків)

Рижова Ірина Станіславівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри дизайну Запорізького національного технічного університету (м. Запоріжжя)

Романенко Людмила Петрівна – викладач мистецьких дисциплін Богуславського гуманітарного коледжу ім. І.С. Нечуя-Левицького (м. Богуслав)

Руденко Юрій Дмитрович – доктор педагогічних наук, професор Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ)

Савенко Наталія Валеріївна – викладач Навчально-естетичного комплексу «Художня школа» (м. Херсон)

Сакалюк Олена Петрівна – аспірант кафедри педагогіки і методики початкового навчання Інституту педагогіки та психології Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (м. Київ)

Самарська Діана Кіазівна – викладач спеціальних дисциплін відділення дизайну Дніпропетровського театрально-художнього коледжу (м. Дніпро)

Селезньова Анна Володимирівна – кандидат технічних наук, старший викладач кафедри теорії та методики трудового і професійного навчання Хмельницького національного університету (м. Хмельницький)

Силко Роман Миколайович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка (м. Чернігів)

Спасскова Олена Павлівна – аспірант кафедри образотворчого мистецтва Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Ушинського (м. Одеса)

Сьомкін Володимир Васильович – кандидат мистецтвознавства, професор Інституту дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва (м. Київ)

Сявавко Євгенія Іванівна – кандидат педагогічних наук, доцент (м. Львів)

Телушко Ганна Володимирівна – викладач образотворчого мистецтва

Криворізької міської художньої школи № 1 ім. О. Васякіна Криворізької міської ради (м. Кривий Ріг)

Тименко Володимир Петрович – доктор педагогічних наук, професор, учений секретар Відділення професійної освіти та освіти дорослих Президії Національної академії педагогічних наук України (м. Київ)

Томашевський Володимир Володимирович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг)

Тютюнник Ірина Святославівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)

Удріс Наталя Сергіївна – кандидат соціологічних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну і реклами Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

Файник Тетяна Мар'янівна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу етнології сучасності, докторант Інституту народознавства НАН України (м. Львів)

Федь Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри культурології, естетики та історії Донбаського державного педагогічного університету (м. Слов'янськ)

Фурсикова Тетяна Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Центральноукраїнського державного педагогічного університету (м. Кропивницький)

Чорноус Микола Михайлович – доцент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну Національного транспортного університету (м. Київ)

Чорнусь Сергій Миколайович – аспірант кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Чуєва Оксана Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну і реклами Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

Чудовська Марта Анатоліївна – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)

Швець Олена Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету України (м. Львів)

Шевченко Тетяна Вікторівна – студентка факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава)

Шпак Василь Олексійович – доцент, завідувач кафедри рисунка Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

Шкрібляк Микола Миколайович – Заслужений діяч мистецтв України, директор навчально-методичного центру культури Буковини (м. Чернівці)

Щербак Василь Артемович – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національної академії мистецтв України, Заслужений діяч мистецтв України (м. Київ)

Яковлева Вікторія Анатоліївна – доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки та методики технологічної освіти Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг)

Яців Роман Миронович – кандидат мистецтвознавства, професор,

Заслужений працівник культури України, проректор з наукової роботи Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

***Al - Nasser Yaseen Wami Nasser** – (Iraque)*

***Al - Fawadi Hutham Mezaal Salih** – (Iraque)*

***Joanna Gil-Mastalerczyk** – Ph. D. Arch., adiunct of Kielce University of Technology (Poland)*

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ №1

ЕТНОДИЗАЙН-ОСВІТА: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА НАВЧАННЯ

<i>Євген Антонович, Віктор Вдовченко (Київ, Україна)</i> ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ТА ПРИКЛАДНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОФІЛЬНОГО НАВЧАННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЯК ДОВУЗІВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «ДИЗАЙН» НА ЗАСАДАХ ЕТНОДИЗАЙНУ	3
<i>Юрій Руденко (Київ, Україна)</i> ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ І НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНІ ЦІННОСТІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ	17
<i>Світлана Кучер (Кривий Ріг, Україна)</i> ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЙНО-ЦІННІСНОГО КОМПОНЕНТА ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЗАСАДАХ ЕТНОДИЗАЙНУ.....	21
<i>Вячеслав Волоський (Полтава, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН-ОСВІТА У СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ.....	27
<i>Володимир Сьомкін (Київ, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙН ЯК ВАЖЛИВА ЛАНКА ПАРАДИГМИ СУЧАСНОЇ ТЕХНОЛОГІЇ ОСВІТИ ЩОДО СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН».....	31
<i>Володимир Тименко (Київ, Україна)</i> ВИЯВЛЕННЯ ПРАКТИЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ У ПРОЦЕСІ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ.....	35
<i>Володимир Тименко (Київ, Україна)</i> ДІАГНОСТИКА ОБДАРОВАНOSTІ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ДИЗАЙНУ І ТЕХНОЛОГІЙ...	41
<i>Зіновій Макар, Олена Швець (Львів, Україна)</i> ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ТВОРЧОГО САМОРОЗВИТКУ ЗАВДЯКИ УЧАСТІ В КОНКУРСАХ І ВИСТАВКАХ.....	49
<i>Яніна Овсієнко (с.Мала Білозерка, Україна)</i> ПРОФЕСІЙНИЙ ТВОРЧИЙ САМОРОЗВИТОК УЧИТЕЛІВ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ШКОЛИ-ІНТЕРНАТУ В ПРОЦЕСІ ДОСЛІДНО- ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	54
<i>Вікторія Яковлева (Кривий Ріг, Україна)</i> РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ВИХОВАНЦІВ ШКІЛ- ІНТЕРНАТІВ ЗАСОБАМИ ДИЗАЙН-ОСВІТИ.....	59
<i>Євген Кулик, Божена Оранюк (Полтава, Україна)</i> ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПІДЛІТКОВОЇ АГРЕСІЇ В МЕРЕЖЕВОМУ СПІЛКУВАННІ.....	62

<i>Євген Кулик, Тетяна Гельжинська (Полтава, Україна)</i> ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ЗНАЧИМИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНІХ МЕНЕДЖЕРІВ.....	68
<i>Анна Алтухова (Харків, Україна)</i> РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ МІЦНИХ ЗНАТЬ У ДИЗАЙН-ОСВІТІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ	71
<i>Севіндж Фазаір кизи Іманова (Полтава, Україна)</i> ВПЛИВ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ У МОЛОДІ ЦІННОСТЕЙ ЕТНОДИЗАЙНУ.....	75
<i>Юрій Калязін, Тетяна Шевченко (Полтава, Україна)</i> ОСНОВИ ФІЗІОЛОГІЇ ПРАЦІ	78
<i>Наталія Гатеж (Чернівці, Україна)</i> ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	80
<i>Белла Голик (с. Прибишівка, Україна)</i> РОЛЬ ЕТНОДИЗАЙНУ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ	85
<i>Діана Самарська (Дніпро, Україна)</i> РОЗВИТОК ЕТНОДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ ГЛИБИННИХ ЧИННИКІВ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ.....	88
<i>Галина Івасів, Лілія Куліш, Софія Крайківська (Львів, Україна)</i> СУЧАСНІ ДОСЯГНЕННЯ У СФЕРІ ЕТНОДИЗАЙНУ ТА ДИЗАЙН- ОСВІТИ.....	90
<i>Ольга Костова (Шумен, Болгарія)</i> ВИХОВАННЯ ТРАДИЦІЯМИ ТА КРАСОЮ У СОЦІАЛЬНО- ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ В. СУХОМЛІНСЬКОГО	92
<i>Сергій Куліш (Харків, Україна)</i> МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ У СТУДЕНТІВ ЗДОРОВОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ (ДОСВІД ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ).....	98
<i>Микола Черноус (Київ, Україна)</i> ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОЇ СИСТЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ	101
<i>Сергій Чорнусь (Полтава, Україна)</i> ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ У ПЕДАГОГІЧНИХ СТУДІЯХ ЖІНОК СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ 1920-Х – 1930-Х РР.	110
<i>Олена Сакалюк (Київ, Україна)</i> ПРОФЕСІЙНО-ГУМАНІТАРНА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО РОБОТИ З ДІТЬМИ, ЯКІ ЗАЗНАЛИ СІМЕЙНОГО НАСИЛЬСТВА: ЕТНОХУДОЖНІЙ АСПЕКТ.....	112
<i>Валентина Гриньова (Полтава, Україна)</i> НАРОДНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ МУЗИКОТЕРАПІЇ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ.....	116

<i>Лідія Лимаренко (Херсон, Україна)</i> СЦЕНОГРАФІЯ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ЦІЛІСНОГО ОБРАЗУ ВИСТАВИ СТУДЕНТСЬКОГО ТЕАТРУ	118
<i>Наталія Дядюх-Богатько (Львів, Україна)</i> П'ЯТЬ ПРАВИЛ У ДИЗАЙНІ: ВІД ПРАКТИКА СТУДЕНТАМ	122

СЕКЦІЯ №2

ЕТНОДИЗАЙН: ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

<i>Володими Федь (Слов'янськ, Україна)</i> ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ЕТНОДИЗАЙНУ	126
<i>Василь Гудак (Івано-Франківськ, Україна)</i> ПЕРСПЕКТИВИ ЕТНОДИЗАЙНУ В РУСЛІ ДОСЯГНЕНЬ ВХУТЕМАСУ- ВХУТЕІНУ: ІСТОРИКО-ХУДОЖНІЙ АСПЕКТ	129
<i>Юрій Афанасьєв (Київ, Україна)</i> ДЕФІНІЦІЯ ЕТНОДИЗАЙНУ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА	137
<i>Ірина Рижова (Запоріжжя, Україна)</i> АКСІОЛОГІЧНА СКЛАДОВА ЗМІСТУ ДИЗАЙНУ ТА ПРОДУКУВАННЯ ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИХ ІДЕЙ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ПРАКТИКИ.....	140
<i>Микола Пригодін, Анатолій Кузьменко (Харків, Україна)</i> ПРОДУКУВАННЯ ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ В УМОВАХ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ.....	148
<i>Людмила Романенко (Богуслав, Україна)</i> ФЕНОМЕН ЕТНОДИЗАЙНУ В НАЦІОНАЛЬНІЙ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦЯ.....	154
<i>Володимир Томашевський (Кривий Ріг, Україна)</i> ВІД ДИЗАЙН-ОСВІТИ ДО ДИЗАЙНУ СВІДОМОСТІ! (ДО ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У СИСТЕМІ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ).....	156
<i>Роман Силко (Чернігів, Україна)</i> ГОТФРІД ЗЕМПЕР ТА ПОШУКИ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ	161
<i>Євгенія Гайова (Київ, Україна)</i> ЗВИЧАЄВО-ОБРЯДОВА КУЛЬТУРА ЛЬВІВЩИНИ В КАЛЕНДАРНИХ СВЯТАХ ЗИМОВОГО ЦИКЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ЕТНОГРАФІЧНИХ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ).....	167
<i>Євгенія Сявавко (Львів, Україна)</i> НАРОДНА ПОБУТОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ: ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ (ДО ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ)	170
<i>Євгенія Сявавко (Львів, Україна)</i> ЗАГАЛЬНИЙ ОБРАЗ САДИБИ СЕЛЯНИНА-ГОСПОДАРЯ (УКРАЇНСЬКО- ПОЛЬСЬКЕ ПОГРАНИЧЧЯ: ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.).....	176

<i>Тетяна Файник (Львів, Україна)</i> ЖИТЛОВИЙ ПРОСТІР У ТРАДИЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ГОРЯН: ДУХОВНИЙ АСПЕКТ	189
<i>Олександр Крижанівський (Київ, Україна)</i> ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ПРИРОДИ БУДІВЕЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ В ІСТОРІЇ УКРАЇНИ	195
<i>Валентина Залузіна (Володимир-Волинський, Україна)</i> УКРАЇНСЬКІ ОБРЯДОВІ ТРАДИЦІЇ ДЕКОРУВАННЯ РОСЛИНАМИ	200
<i>Олександр Босий (Київ, Україна)</i> ОБРЯДОВІ ФУНКЦІЇ РУШНИКІВ У ПОХОВАЛЬНО-ПОМИНАЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ	207
<i>Валентина Костюкова (Київ, Україна)</i> УКРАЇНСЬКИЙ РУШНИК – НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....	211
<i>Анна Селезньова (Хмельницький, Україна)</i> УКРАЇНСЬКИЙ РУШНИК ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОГО УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА.....	217
<i>Мирослава Жаворонкова (Вижниця, Україна)</i> ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЕ ПИСЬМО БУКОВИНСЬКИХ РУШНИКІВ-ПЕРЕМІТОК.....	224
<i>Микола Шкрібляк (Чернівці, Україна)</i> ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЕ ПИСЬМО ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ БУКОВИНСЬКИХ РУШНИКІВ-ПЕРЕМІТОК.....	230
<i>Людмила Зубко (с.Хитці, Україна)</i> ЕТНІЧНА СИМВОЛІКА В ПРОЕКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ГУРТУ «ЧОРНОБРИВЦІ» ХИТЦІВСЬКОЇ ШКОЛИ ГАДЯЦЬКОГО РАЙОНУ НА ПОЛТАВЩИНІ.....	237
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> НАРОДНА СИМВОЛІКА БОЙКІВ-ВЕРХОВИНЦІВ КАРПАТСЬКОГО АРЕАЛУ.....	240
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> ВІД ДРОГОБИЧА ДО УЖКА І ТУРКИ: СИМВОЛІЗМ БОЙКІВСЬКОЇ ПИСАНКИ.....	245
<i>Лія Безсонова (Одеса, Україна)</i> МОВА ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СИМВОЛІКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЗНАКОВІЙ ГРАФІЦІ.....	250
<i>Наталя Удріс (Київ, Україна)</i> ВИВЧЕННЯ ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕКЛАМНОЇ ГРАФІКИ У СУЧАСНІЙ ДИЗАЙН-ОСВІТІ	255
<i>Олена Гнидіна (Полтава, Україна)</i> МИСТЕЦТВО ГРАФІКИ ЯК КОМПОНЕНТ ДИЗАЙН-ОСВІТИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	259

<i>Петро Нестеренко (Київ, Україна)</i> РАРИТЕТИ УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО МИСТЕЦТВА, ОСОБЛИВОСТІ ЇХНЬОГО ЗОВНІШНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ	262
<i>Наталія Савенко (Херсон, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНОЇ КНИГИ..	266
<i>Михайло Гнатюк (Івано-Франківськ, Україна)</i> ТРАДИЦІЇ ЕТНОДИЗАЙНУ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ГАЛИЧИНІ: ІСТОРІЯ І ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ.....	270
<i>Ірина Максимлюк (Івано-Франківськ, Україна)</i> НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ.....	276
<i>Ірина Міщенко (Київ, Україна)</i> ГРАФІКА ПЕТРА ПЕЧОРНОГО: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ.....	281
<i>Олена Спасскова (Одеса, Україна)</i> ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗІВ ПОВІСТІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» У ГРАФІЦІ Г. ЯКУТОВИЧА ТА В. ЄФИМЕНКА.....	285
<i>Іван Підгурний (Кам'янець-Подільський, Україна)</i> ЕТНОСТИЛЬ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ	291
<i>Ганна Телушко (Кривий Ріг, Україна)</i> СТИЛЬОВІ ТА ФОЛЬКЛОРНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ, ЯК СКЛАДОВА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ	294
<i>Роман Яцив (Львів, Україна)</i> НАЦІОНАЛЬНО-МОДЕРНІСТСЬКІ ДЖЕРЕЛА ГРАФІЧНОГО СТИЛЮ ВОЛОДИМИРА ЮРЧИШИНА	297
<i>Богдан Мисюга (Львів, Україна)</i> АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА 1960-1980-Х РР.: ШЛЯХИ ЙОГО ІНТЕГРАЦІЇ У СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ МОДЕРНІЗМУ.....	300
<i>Ольга Лагутенко (Київ, Україна)</i> ТВОРЧИСТЬ ІВАНА МОЗАЛЕВСЬКОГО В УКРАЇНІ ТА ПОЗА ЇЇ МЕЖАМИ.....	305
<i>Микола Левченко (Херсон, Україна)</i> ВОЛОДИМИР ЧУПРИНА: СПАДЩИНА ДЛЯ УКРАЇНИ ТА СВІТУ.....	310
<i>Володимир Кудлач (Одеса, Україна)</i> ГЕРАСИМ ГОЛОВКОВ І ЗАХІДНІ ВПЛИВИ	313
<i>Василь Щербак (Київ, Україна)</i> МИХАЙЛО ДЕНИСЕНКО: МИТЕЦЬ-ПОБОРНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....	320
<i>Ганна Карась (Івано-Франківськ, Україна)</i> МИСТЕЦЬКИЙ ДІАЛОГ: СВІТ ЯКОВА ГНІЗДОВСЬКОГО У МУЗИЦІ МАР'ЯНА КУЗАНА (НАВЗДОГІН 100-РІЧНОМУ ЮВІЛЕЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ).....	323

<i>Віолетта Дутчак (Івано-Франківськ, Україна)</i> МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ЯК ОБ'ЄКТ ЕТНОДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЇ БАНДУРИ).....	329
<i>Олена Залевська (Дніпро, Україна)</i> УКРАЇНСЬКИЙ ПЛАКАТ: ЕТНІЧНІ ТА НАРОДНО-КУЛЬТУРНІ МОТИВИ..	336
<i>Оксана Чуєва (Київ, Україна)</i> ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СЕМАНТИЧНОЇ ДОМІНАНТИ ТА МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ У ДИЗАЙНІ ПАКУВАНЬ.....	342
<i>Марта Чудовська (Івано-Франківськ, Україна)</i> ПЕРСОНАЛІЇ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ФОТОСПРАВИ НА ТЕРЕНАХ ДРОГОБИЧЧИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ	346
<i>В'ячеслав Лубенський (Київ, Україна)</i> ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ КОЛЬОРУ У СТУДЕНТІВ ХУДОЖНЬО-ДИЗАЙНЕРСЬКОГО СПРЯМУВАННЯ	352
<i>Леонід Бабенко, Тетяна Фурсикова (Кропивницький, Україна)</i> ВИВЧЕННЯ КОЛІРНОЇ ГАРМОНІЇ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ	356
<i>Олена Власюк (Рівне, Україна)</i> ЕЛЕКТРОННІ ЗАСОБИ НАВЧАННЯ ЯК ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ДИЗАЙН-ОСВІТИ.....	361
<i>Тетяна Висікайло (Харків, Україна)</i> ПЛЕНЕРНА ПРАКТИКА ЯК ПІДГРУНТТЯ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	366
<i>Тетяна Висікайло (Харків, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ РОБОТИ НАД ПЕЙЗАЖЕМ ЯК ЗАСОБУ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВОВОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ГАЛУЗІ	368
<i>Василь Шпак (Київ, Україна)</i> АКВАРЕЛЬНИЙ ЖИВОПИС УКРАЇНИ В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ	369
<i>Василь Вовчок (Ужгород, Україна)</i> ЕТНОМОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ЗАКАРПАТСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ	384
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> ЧУЮ ГОЛОС ТАТОВОЇ ТРЕМБІТИ	386
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> «ВІН ГОВОРИТЬ ІЗ МАЙБУТНІМИ ВІКАМИ...», АБО ПАСХА СЕРЦЯ МИХАЙЛА БЕЛЕНЯ.....	389
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> ЗАКОРІНЕНИЙ В ІСТОРІЮ НАРОДУ СРІБНОЇ ЗЕМЛІ	395
<i>Ольга Козирод (Полтава, Україна)</i> ВПЛИВ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ВИХОВАНЦІВ ГУРТКА ПОЧАТКОВОГО ТЕХНІЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ.	396

<i>Наталія Орлова (Полтава, Україна)</i> ІНТЕГРАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМА У ПРОЕКТУВАННЯ СУЧАСНОГО ОДЯГУ.....	401
<i>Тетяна Борисова (Полтава, Україна)</i> ФОРМИ ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИЗАЙНУ ОДЯГУ.....	405
<i>Лідія Охріменко (Полтава, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ЕТНОТРАДИЦІЙ У ПРОЕКТУВАННІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА	408
<i>Габрієлла Галамбош (Полтава, Україна)</i> ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЕТНОДИЗАЙНУ НА ЗАКАРПАТТІ.....	410
<i>Віталій Дмитренко (Полтава, Україна)</i> ПИТАННЯ ВИТОКІВ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ Д. ЧИЖЕВСЬКОГО	412
<i>Наталія Нагорна (Полтава, Україна)</i> ЕВРИСТИЧНІ ТА ТВОРЧІ МЕТОДИ ПРОЕКТУВАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ОСНОВ ПРОЕКТУВАННЯ І МОДЕЛЮВАННЯ	414
<i>Аліна Іщенко(Полтава, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ	416
<i>Ірина Тютюнник (Тернопіль, Україна)</i> МОТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ВИБІЙКИ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....	418
<i>Joanna Gil-Mastalerczyk (Poland)</i> REGIONAL TRADITION IN CONTEMPORARY POLISH SACRED ARCHITECTURE.....	421
<i>Al - Nasser Yaseen Wami Nasser (Iraque)</i> LOGOS OF THE MODERN MEDIA AND IT POSSIBILITIES TO ADVERTISE THE VALUES OF THE FOLK-DESIGN.....	426
<i>Al - Fawadi Hutham Mezaal Salih (Iraque)</i> FOLK-DESIGN AS A DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF STUDENTS OF ART EDUCATION IN THROUGH ENVIRONMENTAL SPACE OF CULTURE.....	429
НАШІ АВТОРИ	434
ЗМІСТ	440

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**Етнодизайн у контексті українського національного
відродження та європейської інтеграції**

Матеріали
III Міжнародного конгресу
(4-6 листопада 2015 р., м. Полтава)

**Збірник наукових праць
Книга друга**

**Упорядники і відповідальні редактори
професори
Є.А. Антонович, В.П. Титаренко**

Редактор к.ф.н., доц. В.А. Мелешко
Комп'ютерна верстка Л.М.Дядюн

Підписано до друку 9.03.2019 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Друк різнографічний. Умовн. друк. арк. 20,28.
Наклад 500 шт. Замовлення 2019-04

© **Видавництво «Сімон»**

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів
видавничої продукції серії ПЛ № 18 від 23.03.2004 р.
36011, м. Полтава, вул. Стрітенська, 37, ТОВ «СІМОН»
Тел. (0532) 50-24-01 simon@simon.com.ua
www.fakebook.com/Друкарня-видавництво-Сімон-1595107847453535

Друк ПП «Астроя»
36014, м. Полтава, вул. Шведська 20, кв. 4
Тел.: +38 (0532) 509-167, 611-694
Дата державної реєстрації та номер запису в ЄДР
14.12.1999 р. № 1 588 120 0000 010089