

**Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка
Державний університет інфраструктури та технологій (Київ)
Полтавська обласна державна адміністрація
Полтавська академія неперервної освіти
ім. М.В. Остроградського
Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського
Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка
Academia Humanistyczna-Ekonomiczna (Польща)
Towarzystwa Pedagogiki Filozoficznej im. Bronisława F. Trentowskiego (Польща)
Науково-культурологічне українське товариство «Краяни» (США)
Міжнародна організація об'єднаних українських громад Канади
«Четверта хвиля» (Канада)**

ЕТНОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Збірник наукових праць

КНИГА ДРУГА

**Полтава
2024**

УДК 7.012:392(=161.2)
Е 88

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Полтавського національного
педагогічного університету імені В.Г.Короленка
Протокол № 15 від 28.06.2024 р.*

Рецензенти:

Андрощук І.П. – доктор педагогічних наук, професор;

Бутенко В.М. – доктор педагогічних наук, професор;

Курач М.С. – доктор педагогічних наук, професор;

Редакційна колегія:

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

Гриньова М.В. – головний редактор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, доктор педагогічних наук, професор;

Фазан В.В. – доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Срібна Ю.А. – кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Цина А.Ю. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Етнодизайн у контексті відродження української національної ідентичності та європейської інтеграції. Кн. 2 : зб. наук. праць / редкол. : гол. ред. **М.В. Гриньова**, упоряд. і відп. ред. **Є. А. Антонович, А.Ю. Цина** та ін. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2024. 295с.

У збірнику опубліковано наукові статті, в яких розкрито теоретико-методологічні засади розвитку етнодизайну в контексті відродження української національної ідентичності та європейської інтеграції. Розраховано на науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, викладачів і студентів закладів вищої освіти.

ISBN 978-617-8231-92-7

© **Гриньова М.В., Антонович Є.А.,
Цина А.Ю. та ін., 2024**

ДОСЯГНЕННЯ У СФЕРІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ, ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ

УДК 7.07:745

Олександр Берlach
(Луцьк, Україна)

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ДИТЯЧА ІГРАШКА В СИСТЕМІ ТРАДИЦІЙНО- ПОБУТОВОЇ КУЛЬТУРИ ВОЛИНЯН

***Анотація.** Іграшка – пам'ять етносу, нації, народу, людства про своє історичне та доісторичне минуле. Культура іграшки – важливий елемент загальної культури нації. Народна іграшка має неабиякі мистецькі якості та значні виховні можливості. Українська народна іграшка проголошує правду про свій народ, його земну сутність та історичне призначення. Проведене дослідження дозволило підтвердити визначену для апробації гіпотезу про те, що використання народної іграшки у вихованні сприяє прилученню дитини до духовного, естетичного, побутового досвіду народу, а традиційна іграшка волинян займає одне з чільних місць у їх родинно-звичаєвій культурі.*

***Ключові слова.** Народна дитяча іграшка, волиняни, Волинь, етапи розвитку, традиції, українська народна іграшка.*

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням інтересу людства до своїх духовних джерел і традиційної спадщини поколінь. Щоб з'ясувати роль феномену народної іграшкової культури у вдосконаленні виховної системи української родини, було проведено дослідження змістових особливостей видів народної іграшки волинян.

Українська іграшка, як і саме життя нашої нації, сягає глибокої давнини. Проста, виготовлена з природних матеріалів, вона зберігала в собі сили землі і сонця, тепло рук рідних людей. Здавалося б, це дитяча забавка, не варта уваги дорослої серйозної людини. Та завжди були по всій Україні майстри, які знаходили особливий сенс у виготовленні іграшок для дітей.

Першим збирачем і дослідником української народної іграшки був священник із Суботова Марко Грушевський. У 1904 році була надрукована його праця «Дитячі забавки та ігри усякі. Зібрані по Чернігівщині Київської губернії». Крім того, вагомий внесок у дослідження традиційної народної іграшки зробили О. Найдено, Д. Фіголь. На значущість народної іграшки вказували відомі педагоги С. Русова, А. Макаренко [1, 6, 8]. Мистецтвознавчі аспекти української народної іграшки постійно перебувають у центрі уваги й сьогодні. Дослідники розкривають основні етапи розвитку народної іграшки, окреслюють її художню специфіку, декларують іграшку як самобутнє культурне явище.

Мета: дослідити особливості народної іграшки мешканців Волині та її роль у збереженні сімейних традицій.

Виклад основного матеріалу. Волинська традиційна іграшка теж має глибоке історичне коріння та своєрідні особливості. Без іграшок не обходилася жодна родина, вони були необхідним елементом дитячого періоду життя. На місцевому діалекті їх називали «чачкою», «чечкою», «цяцькою». Виготовляли дитячу іграшку зазвичай із доступного матеріалу, в домашніх умовах (глина, овочі, фрукти, соломка, льон, деревина, мотузки). Іноді замовляли в майстрів або купували на ярмарках. Іграшки минулих часів у музейних зібраннях і приватних колекціях дозволяють ознайомитися зі світоглядом наших предків, їхніми уявленнями про виховання дітей. На відомій світлині юна Леся Українка сфотографована з грабелями, що свідчить про шанобливе ставлення батьків родини

Косачів-Драгоманових до традицій виховання дітей працею. А в музеї-садибі м. Новоград-Волинського, де народилася поетеса, в одній з експозицій представлено маленьку дерев'яну іграшку – «рубель».

Важливо пам'ятати, що традиційна народна іграшка не тільки об'єкт дитячої діяльності, а й предмет культури, який має самостійну цінність, естетичний аспект і духовне навантаження. Як рідна мова, казка, пісня, вона є пам'яттю етносу, нації, людства про своє минуле.

Народна іграшка добра, весела, яскрава, виготовлена з природних, екологічно чистих матеріалів, які не зашкодять здоров'ю дитини. Вона розповідає про історію країни, про звичаї народу, формуючи підвалини духовно багатой та емоційно розвиненої особистості.

Засобом традиційної іграшки відбувається вивчення і пропаганда культурних надбань народу. Діти отримують знання про культуру, обряди і традиції українського народу, ознайомлюються з матеріалом, способом виготовлення, змістом і значенням народної іграшки, вивчають народні ремесла та історію створення народної іграшки.

Традиційна народна іграшка зазвичай обирає прості форми, уникає яскравих кольорів, вибагливих орнаментів. Насичена буттєвою та історичною інформацією, вона комунікативно близька дитині. Засвоєння такої іграшки разом із мовою і найкращими зразками фольклору (колисковими, казками, колядками, приказками, загадками) сприяє формуванню перших уявлень про навколишній світ, плекає паростки патріотизму.

Народна іграшка сприяє зростанню наймолодших громадян України на національному ґрунті. Вона має величезний емоційний вплив на особистість і служить благодатною основою для формування духовного світу дитини. Бережно ставлячись до народних іграшок, створюючи їх своїми руками, діти відчують відповідальність за збереження й розвиток культури рідного народу.

Мистецтво українського іграшкарства сприяє розвитку естетичних смаків, творчих здібностей. Софія Русова вважала обов'язковим глибокий аналіз естетичної творчості народу через іграшку і вказувала на те, що національна іграшка є частиною цієї творчості, а отже, часткою всього народу [8].

Народна іграшка має не лише екологічну, а й духовну чистоту. Зроблена з любов'ю, вона розвиває кмітливість, фантазію, збагачує моральний світ дитини, формує перші професійні навички.

Дослідник іграшки Олександр Найдено підкреслював, що дитина має сприймати народну іграшку не як предмет побуту чи об'єкт гри, а як твір мистецтва, який потребує вивчення, певного аналізу, творчого наслідування. Таке ставлення до народної іграшки сприятиме її збереженню й духовному збагаченню дитини [6].

Отже, народна іграшка є насамперед явищем культури. Це пам'ять етносу, нації, народу, людства про своє історичне та доісторичне минуле. Емоційна дія образів, утілених у традиційній іграшці, допомагає залучити дитину до споконвічної культури народу.

Для кожної нації виховання нового покоління є найважливішим складником національної культури. Передача йому культурно-історичних традицій батьків, дідів і прадідів завжди була гарантією вічного життя нації.

Українська народна іграшка – одне з національних надбань нашого народу. Через неї передається і зберігається соціально-культурний досвід, здійснюється зв'язок поколінь.

Кожна нація, кожен народ і навіть кожна соціальна група мають свої традиції, звичаї, обряди та свята, становлення яких відбувалося протягом багатьох століть. Через них розпізнається народ в його сучасному існуванні та історичному минулому; вони об'єднують окремих людей в одну націю.

Традиція – це те, що передається від покоління до покоління як загальноприйняте, загальнообов'язкове, перевірене минулим досвідом, визнане необхідним для забезпечення подальшого існування людини, спільноти, держави, суспільства. Її метою є закріплення й

відтворення в нових поколіннях усталених способів життєдіяльності, мислення і поведінки [4].

Традиції завжди були запорукою існування міцної родини. Родина – це далекі і близькі родичі по батьковій і материній лінії, які об'єднані на основі шлюбних і кровних зв'язків і знаються впродовж багатьох поколінь [4]. Вона охоплює сім'ї родичів і може означати Дім, наповнений ріднею, яка поруч або далеко, померлими і ще не народженими, в рідній стороні, на своїй землі.

Родинні традиції згуртовують сім'ю, адже в них закодовано найважливіші психологічні й етнічні аспекти – зерна розумного, доброго, вічного, засвоюючи які ще в дитинстві, людина формує правила поведінки дорослого життя та світогляд. Народний досвід виробив цілу систему таких кодових форм.

Декоративно-ужиткові традиції сприяють розвиткові свідомого ставлення до праці й творчості, вдосконалюють і зберігають навички, методи діяльності, формують естетичну культуру особистості. Традиції майстрів виховують старанність, самодисципліну, наполегливість. Традиції спільної систематичної праці привчають до відповідального ставлення й поваги до роботи.

Із найдавніших часів діти були активними учасниками трудових процесів, разом із дорослими дбаючи про забезпечення матеріального достатку сім'ї. Людина, яка успішно закінчувала школу праці у своїй родині, ставала добрим господарем, батьком чи ненькою, вихователем власних дітей.

Сімейні традиції, засновані на національних, зазвичай передавалися наступному поколінню в ігровій діяльності. Моральні принципи, представлені емоційно, образно, театралізовано, засвоювалися легко й безпосередньо. Ідею залучення своїх нащадків до виробничих процесів родина реалізовувала через іграшки – зменшені предмети праці (сапки, грабельки, ціпки для обмолоту збіжжя, інструменти тощо), якими діти гралися під час дозвілля. Серед пам'яток трипільської культури є дитяча іграшка з кераміки – це візок на двох колесах із запряженими кіньми. Отже, давні трипільці в іграшковій, ігровій формі родинного дозвілля привчали дітей до природного матеріального світу.

У наш урбанізований час українці не відмовляються від поцінування та дотримання народних та сімейних традицій, обрядів і звичаїв. У цьому контексті важливого значення набувають родинні реліквії, мистецькі вироби, навіть звичні побутові предмети.

Вирішення проблеми етнічного відтворення через родину є нагальною потребою сьогодення. Із розповідей представників молодого покоління волинських сімей, які були обрані об'єктом дослідження, стало відомо, що саме родина є для них основним середовищем, яке сприяє розвитку національних традицій. Вони вважають пріоритетною роль старшого покоління у формуванні художнього мислення молодших, у передачі їм набутого від пращурів досвіду народних традицій, звичаїв, обрядів, побутової поведінки.

У цих родинках нащадки пишаються своїми предками. Бабусі й дідуся розповідають своїм онукам про способи виготовлення традиційної іграшки, матеріали й інструменти, варіанти декору. Переконають не вважати цей процес архаїкою, а поважати власне творчість та її результати.

Висновок. Отже, через народне мистецтво ми пізнаємо особливості своєї нації. Глиняні, солом'яні чи дерев'яні іграшки вважаємо «минулим у сучасному». Називаємо домашніми оберегами предмети ужиткового мистецтва, виготовлені власноруч членами наших родин. І саме так забезпечуємо спадкоємність роду, передачу соціального й духовного досвіду наступним поколінням. Традиції, звичаї і обряди – це спільна історія, яка напуває наснагою до творчості і єднає нас.

Сучасне українське суспільство потребує використання здобутків української народної педагогіки з метою ліквідації сімейних проблем сьогодення, наукового прогнозування перспектив зміцнення сім'ї та піднесення її ролі у вихованні дітей та молоді.

Засобом вирішення вищевказаних проблем є родинні традиції, які передаються з покоління в покоління. Основою виховання є праця, а використання народної іграшки – способом залучення нащадків до виробничих процесів. Предмети ужиткового мистецтва, виготовлені власноруч членами родин, перетворюються на домашні обереги. Саме так забезпечується спадкоємність роду, передача соціального й духовного досвіду наступним поколінням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / М. Грушевський. – Київ : Либідь, 2006. – 54 с.
2. Герус Л. М. Українська народна іграшка / Л. М. Герус. – К. : Балтія-Друк, 2007. – 64 с.
3. Істоміна Г. Мистецтво народної кераміки Волині другої половини XIX - XX століть / Галина Істоміна. – Рівне : Волинські обереги, 2009. – 232 с.
4. Мазур Л. Наукова картина світу стосовно національної освіти і гуманізації соціуму // Мандрівець. – 2001. – № 1-4.
5. Минуле і сучасне Волині й Полісся: роде наш красний. Матеріали третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції, 14–15 червня 2007 р. – Випуск 24.– Луцьк, 2007.
6. Найден О. С. Українська народна іграшка : Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості : [історико-етнографічний посібник] / О. С. Найден. – К. : АртЕк, 1999. – 256 с.
7. Нариси культури давньої Волині / Упр.: Охріменко Г., Локайчук С. – Луцьк, Волинська обласна друкарня, 2006.
8. Русова С. Вибрані педагогічні твори. – К.: Освіта, 1996. – 304 с.

УДК 377.36:75(477.53)

*Наталія Бігун
(Решетилівка, Україна)*

РЕШЕТИЛІВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ПРОФЕСІЙНИЙ ЛІЦЕЙ – ОБЕРІГ ДУХОВНОСТІ УКРАЇНИ

***Анотація.** Стаття розповідає про багаті народні традиції рукоділля та мистецтва Решетилівського краю, зокрема про важливість Решетилівського художнього професійного ліцею, який зберігає і розвиває ці традиції. Заклад має глибоке коріння, починаючи з 1937 року як школа майстрів художніх промислів. Упродовж років ліцей виховував покоління майстрів вишивки, килимарства та інших мистецтв, відігравши важливу роль в культурному житті України і світу.*

***Ключові слова:** Решетилівка, народне мистецтво, художні промисли, вишивка, килимарство, професійний ліцей, традиції, культура, Полтавщина, навчальний заклад, рукоділля.*

З долонь народжується диво:
Ляга слухняно і красиво
Із ниток вишита краса.
Закрили в рамку мить життя...

У кожному краї є щось своє, неповторне. Для Решетилівщини – це рукоділля, яке передається з покоління в покоління. Гобеленне ткацтво і килимарство, вишивка – це те, що передає багатство душі, талант, народні традиції, працелюбство, любов до природи.

Одним із основних осередків народних промислів Полтавщини є Решетилівка, яка в XIX-XX століттях – відомий центр народних художніх промислів, а в XXI столітті – це вже

сучасний мистецький осередок, в якому плідно працюють художники і майстри народного мистецтва, відомі в культурному житті України та світу.

Наше місто є Батьківщиною для багатьох митців, професіоналів своєї справи. Тож із упевненістю можна сказати, що колись, в якій зросли і зростають продовжувачі народних умінь, традицій, культури і побуту є Решетилівський художній професійний ліцей.

Решетилівський художній професійний ліцей – один із небагатьох в Україні навчальних закладів, що продовжує славні традиції народної художньої творчості минулих поколінь, поєднуючи із сучасністю. І єдиний заклад такого типу, що знаходиться на Полтавщині. Педагогічний та учнівський колективи ліцею вже багато років працюють над поглибленим вивченням, пізнанням і збагаченням духовної і матеріально - побутової культури українського народу.

Ліцей існує саме стільки, скільки й Полтавська область. І напевно, цей збіг можна вважати не випадковим у «життєписі» закладу, а символічним нагадуванням про глибоку творчу складову історії нашого краю, про наші традиції осмислення світу мовою народного мистецтва.

Формування особистості на духовних надбаннях предків, продовження і розвиток культурно-історичної національної спадщини, народних традицій є невід'ємною складовою виховного процесу. Виховання на національних традиціях реалізує глибоке і всебічне пізнання рідного народу, усвідомлення кожним самого себе як невід'ємної його частини, формування самобутньої індивідуальності здатної до самооцінки, самовиховання, самовдосконалення і творчого самовираження.

Ліцей веде свою історію від школи майстрів художніх промислів, яку було засновано в 1937 році. Першим її директором був **Петро Павлович Луценко** (загинув на війні). Із самого початку навчалось 80-90 учнів. Головним напрямом роботи була підготовка майстрів **ручної вишивки та килимарства..** У довоєнні й післявоєнні роки навчальний заклад розміщувався у малопристосованих приміщеннях, в яких не вистачало обладнання, але заклад розвивався і давав вагомі результати – вироби, виготовлені руками учнів, відзначалися особливою вишуканістю та регулярно представлялися на обласних і республіканських виставках.

У 1946 році відкривається **відділ ткацтва**. А в 1955 році про Решетилівку заговорили у Варшаві – на Всесвітньому фестивалі молоді й студентів. Тоді, у столиці Польщі, було представлено оригінальний тематичний килим. Невдовзі вишивальниці виконали замовлення Київської фабрики «Перемога» і їхня робота демонструвалася на Міжнародній виставці в Парижі. Плідними були і наступні роки. 1957 рік – участь у виставках та широке визнання учнівських робіт у Харкові, Москві, Ленінграді. Вихованці закладу були учасниками молодіжного фестивалю в м. Гавана.

12 квітня 1960 року на базі Решетилівської школи майстрів художніх промислів створено **Решетилівське професійно-технічне училище Міністерства місцевої промисловості Української РСР.**

У 1961 році учні опановують **машинну вишивку**. А в 1964 році відкривається відділ **пошиття одягу**.

З 1966 по 1975 рік директором працювала **Головко Галина Федорівна**. Навчання проводилось у декількох приміщеннях, розташованих по всьому селищі – на 8 об'єктах. Головний корпус знаходився по вулиці Покровській, де зараз супермаркет. Працювати було, з одного боку, легко через невеликий контингент вихованців, але важко через незадовільну матеріально - технічну базу: приміщення були аварійні, опалювалися дровами і вугіллям, верстати застарілі. Не всіх учнів могли забезпечити гуртожитком, вони проживали по квартирах, платили по 5 карбованців із бюджету училища.

Відповідно до міністерської постанови в Решетилівці запланували збудувати новий корпус ПТУ на 400 місць і в 1970 році розпочалось будівництво, яке тривало три роки. Був збудований і триповерховий гуртожиток. Число учнів у 70-80-их роках сягнуло до 400.

У 1971 році учнівські роботи експонувалися у виставковій залі Спілки художників УРСР у Києві. Роботи майстрів, викладачів та учнів постійно були «родзинками» на ВДНГ. Авторитет решетилівських майстрів залишався беззаперечним, нагадуючи й Україні, й світу про невичерпну скарбницю наших народних традицій.

Училище випускає висококваліфікованих працівників для свого селища і для інших підприємств, фабрик, заводів всього світу. Тісно співпрацювали із Решетилівською фабрикою художніх промислів, де учні проходили практичні заняття. Директор фабрики Леонід Самійлович Товстуха сприяв у забезпеченні училища сировиною. Учні, виготовляли чудові вироби з лавсану, батисту, білого лляного полотна. Продукція користувалася попитом під час реалізації, надто лавсанові чоловічі вишиті сорочки, ламбрекени, покривала, килими.

У 1976 році училище удостоєне високої відзнаки – **Грамота Міністерства місцевої промисловості УРСР за успіхи в навчанні, участь у громадському житті.**

Вихованці навчального закладу беруть активну участь у створенні різноманітних художніх виробів на честь визначних дат. Велика група учнів під керівництвом викладача Лариси Михайлівни Пілюгіної виготовляли сувенірні художні вироби до Олімпіади-80.

Відповідно до спільного наказу Міністерства місцевої промисловості Української РСР та Державного комітету Української РСР з професійно-технічної освіти від **30.11.1984 №252/273** Решетилівське професійно-технічне училище Міністерства місцевої промисловості Української РСР передано Полтавському обласному управлінню професійно-технічної освіти та йому встановлено повне найменування **Середнє професійно-технічне училище №28.**

Згідно із наказом Міністерства освіти України від **12.12.1991 №24** та наказу Обласного управління народної освіти від **15.01.1992 №10** Середнє професійно-технічне училище №28 реорганізовано в **Художнє професійно-технічне училище №28.**

Нелегкими для навчального закладу були роки, коли Решетилівська фабрика художніх промислів, для якої училище, головним чином, і готувало працівників, припинила своє існування.

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від **04.10.2002 №557** «Про вдосконалення мережі професійно-технічних навчальних закладів Полтавської області» «Художнє професійно-технічне училище №28 перейменовано в **Решетилівський художній професійний ліцей.**

У різні роки на чолі закладу були: **Семен Степанович Оверченко (1943-1946 р.р.), Клавдія Сергіївна Шапаренко (1946-1957 р.р.), Віра Тимофіївна Кривонос (1957-1967 р.р.), Галина Федорівна Головка (1966-1975р.р.), Михайло Іванович Радченко (1975-1984 р.р.), Іван Іванович Верещака (1984-1992 р.р.), Людмила Володимирівна Щербань (1992-2003 р.р.)**

З 2003 року ліцей очолює Заслужений працівник освіти України **Наталія Вікторівна Бігун.**

6 червня 2006 року Президент України Віктор Ющенко підписав Указ № **481/2006** «Про заходи щодо відродження традиційного народного мистецтва та народних художніх промислів в Україні», яким зокрема передбачалось «...здійснити заходи щодо відродження національних мистецьких осередків та центрів народних художніх промислів, зокрема... і в селищі Решетилівка...»

Колектив закладу плекає традиції, започатковані попередниками, неустанно продовжує вивчати, відроджувати, зберігати і розвивати традиційне народне мистецтво та народні художні промисли України. Кожна з професій, які здобувають учні – це скарбниця знань й умінь, втілення любові до рідної землі, свого народу:

▪ **Декоративно-прикладне ткацтво.** З різнокольорових ниток пряжі майстри-ткалі на ручних і механічних ткацьких верстатах створюють декоративні тканини в техніці народного візерункового ткацтва.

▪ **Килимарство.** Майстри й учні створюють традиційні та тематичні гобелени, килимові вироби, що зачаровують красою, величчю, українською самобутністю і неповторністю, навіюють думки про історичне минуле України та роздуми про її майбутнє, відтворюють родинні традиції, приносять затишок і спокій в оселю, чарують душу й милують око.

▪ **Вишивка.** Краса навколишньої природи рідної землі широко відтворюється у народній вишивці. Ніжна біла вишивка на білому тлі поетично мережить тонкі тканини вишуканими рослинними і геометричними мотивами, відтворюючи особливості культури та мистецтва Полтавщини. Характерними є і використання спокійної гами коричневого кольору з усіма його відтінками, синього, голубого, зеленого, а для виразності техніку «хрестик» обсотують чорним кольором.

Сучасні промислові технології і ручну працю поєднує машинна вишивка, яка дарує нам не менш разючі своєю оригінальністю, красою, самобутністю й вишуканістю вироби людської фантазії та наполегливої праці.

▪ **Кравецтво та закрійна справа.** Вміння створювати або підбирати модель сучасного одягу та майстерно його виготовляти власноруч у відповідності з технічними умовами – це гордість майстра-кравця.

▪ **Живописець.** Чарівні птахи і квіти виникають й оживають на папері, коли майстри-живописці створюють свої композиції. Вмінню прикрашати вироби декоративним розписом, виконувати настінний розпис чи олійний живопис навчаються учні у художній майстерні.

У ліцеї вивчають близько ста технік вишивки й чотири техніки створення гобеленів. Вироби випускників справді довершені, варті того, щоб ними милуватися, вони прищеплюють найкращі смаки, їх хочеться одягати, ними прикрашати інтер'єри. Споглядаючи вироби решетилівських майстрів, відчуваєш якийсь магнетизм, потяг до пізнання коренів українства.

Навчальний заклад постійно бере участь у різноманітних виставках, ярмарках районного, обласного та Всеукраїнського значення. Педагогічні працівники представляють Україну за межами нашої держави – Корея, Туркменістан, Польща та ін.

Та найбільшою гордістю є праця, завдяки якій вишивку «білим по білому» Міністерство культури України включило до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України: «Технологія виконання вишивки «білим по білому» селища Решетилівка Решетилівського району Полтавської області» – наказ Міністерства культури України від 29.06.2017 року №561.

«Важливо вести системну і кропітку роботу із залученням експертів по відновленню і включенню унікального культурного надбання українців до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини. Я радий, що нині цей список поповнюється унікальною решетилівською вишивкою, яка славила та і надалі славитиме Полтавщину. Та якою, як я знаю, цікавляться навіть у далекій Японії...Власне, ці речі і є тим фундаментом нашої держави, що творять нашу ідентичність. Ми маємо і надалі збирати аби зберегти і примножити їх для нащадків. Як держава ми продовжуватимемо готувати номінаційні досьє в частині нематеріальної культурної спадщини задля визнання їх ЮНЕСКО », – Міністр культури України Євген Нищук. А це означає, що унікальна решетилівська вишивка вже перебуває під охороною держави.

Технологія виконання вишивки «білим по білому» міста Решетилівка Полтавської області вже давно є візитівкою краю. Її особливість у характерному поєднанні численних технік – до 5-7 одночасно. Поєднання лиштви, ажурних мережок,

вирізування, виколювання й, особливо, ювелірних технік – «солов'їні вічка», «зерновий вивід» – робить речі, виконані в цій техніці, справжнім витвором високого мистецтва. Решетилівська вишивка «білим по білому» – своєрідний художній засіб, який асоціюється з красою морозних візерунків.

Одними з основних носіїв і центром збереження сучасної вишивки «білим по білому» є майстри та викладачі Решетилівського художнього професійного ліцею.

Гордістю закладу є «Агенція моделей». «Родзинка» театру – виготовлення моделей у народному стилі, але із сучасним обрамленням. Майстри разом з учнями переносять вишивку із рушників, сорочок, серветок, скатертин на сучасний молодіжний одяг. Так створюються цікаві моделі одягу, які залюбки демонструють самі ж учні – учасники «Агенції моделей». Виявляється, давня українська вишивка личить всім поколінням та виглядає дуже вишукано, особливо, в рамках сучасної моди.

Решетилівський художній професійний ліцей із дня заснування фестивалю «Решетилівська весна» є активним учасником свята, представляє мистецькі надбання та творчі роботи учнів і майстрів. Традиційні українські вишиванки, гобелени, яскраві картини, сувенірні ляльки, авторські сумки зачаровують своєю красою і неповторністю.

У липні 2017 року Решетилівський художній професійний ліцей став співзасновником Асоціації художніх училищ України.

Важко підрахувати скільки людей працювало і працює на благо закладу. Кожен вніс краплину своєї роботи у величезний океан мистецької освіти.

Одними з таких є родина Вакуленко: **Надія Вікторівна** – художник, майстер ручної вишивки. Вона лауреат обласної премії імені П.Мирного та обласної премії імені П. Артеменка, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Заслужений майстер народної творчості України. Відзначена сертифікатом «Світовий майстер». **Сергій Володимирович** – художник, майстер художнього ткацтва, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Учасник Всеукраїнських виставок народного мистецтва. **Олександр Сергійович** – різьбяр по дереву. Постійний учасник районних, обласних, Всеукраїнських виставок.

Шевчук Петро Петрович – художник-килимар. Він член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Заслужений майстер народної творчості України, лауреат Полтавської обласної премії імені П. Мирного.

Кісь Алла Володимирівна – майстер ручної вишивки. Вона член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, учасниця Всеукраїнських виставок, конкурсів, фестивалів та ярмарків народного мистецтва.

Козлова Віта Вікторівна – художник - живописець. Роботи знаходяться у приватних колекціях в Україні, Канаді, Америці.

Омельченко Валентина Борисівна – живописець, майстер народного малярства, лялькарка. Вона член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Її твори знаходяться у приватних колекціях Німеччини, США, Індії, В'єтнаму.

Родина Пілюгіних: Євген Іванович – художник-килимар. Він Заслужений майстер народної творчості України, голова Полтавського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, член Національної спілки художників України, лауреат обласної премії імені І.П.Котляревського. Учасник Міжнародних (Великобританія, Франція, Туреччина, Болгарія) та Всеукраїнських виставок, фестивалів, конкурсів та ярмарків. Роботи майстра розміщені в Адміністрації Президента України, Маріїнському палаці та інших державних установах, приватних колекціях. **Лариса Михайлівна** – художник, майстер ручної вишивки. Вона член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, член Національної спілки художників України, лауреат обласної премії імені І.П.Котляревського.

Іпатій Ніна Іванівна – художник, майстер ручної вишивки. Член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Заслужений майстер народної творчості України. Вона володарка бронзової медалі «Кращий вітчизняний товар року».

Москвівець Тетяна Олександрівна – майстер машинної та ручної вишивки. Вона відкрила невідомі прийоми машинної вишивки. В основу виробів вплітаються традиції українського костюма й елементи сучасного дизайну одягу. Ім'я майстрині відоме в Україні та поза її межами.

А також: **Ю.С. Тушко (Вакуленко), Т.І. Шаратіна, С. А. Коваленко, С.М. Голуб, Л.П. Зобенько, Н.В. Нагорна, А.Г. Верховод, О.Є. Голуб та ін.**

Гордість закладу – **Надія Несторівна Бабенко**, яка понад двадцять років давала путівку в життя юним талантам. Вона Заслужений майстер народної творчості України, лауреат Національної премії імені Т.Г. Шевченка, кавалер ордена княгині Ольги III ступеня. На фасаді центрального корпусу нашого закладу відкрито Меморіальну дошку всесвітньо відомій майстрині.

Решетилівський художній професійний ліцей – сучасний навчальний заклад, в якому живе дух українства, національні традиції, де тісно переплітаються минуле, сучасне і майбутнє. Художня вишивка, килимарство, ткацтво – споконвічні й традиційні заняття українського народу. Бажання бачити прекрасне навколо себе, переливати красу природи на полотно, папір так, щоб аж серце заходилося від захоплення, завжди було рушійною силою народної творчості. І знані митці, й їх молоді учні поглиблено вивчають народні корені, удосконалюють художні техніки, знаходять нові мотиви, що передають Божий дар, талант, працелюбність, багатство душі рідного народу.

Кожне нове покоління людей вивчає творчий досвід, нагромаджений попередниками, і водночас вносить щось своє, нове, те, що актуально саме для їхнього часу і викликає інтерес у сучасників, намагаючись не зупинятися на досягнутому, а йти цим шляхом далі.

З погляду людини, 80 років – це великий шлях, а для навчального закладу – не так і багато. Та за цей період підготовлено чимало фахівців художнього ткацтва, килимарства, вишивки, живопису, здобуто визнання і славу. Ліцей переживав і не легкі часи. Втім, решетилівські майстри продовжують передавати свій неоціненний творчий досвід у царині народних художніх промислів молодим поколінням, власним прикладом навчають всьому тому, без чого жодна вишивка, жоден гобелен не змогли б із бездушної речі перетворитися у витвір справжнього мистецтва – великій повазі й любові до української минувшини. Тут навчають не лише люди, а й самі професії, які виникли із душі українського народу, його плодючої землі та незламного національного духу. Учні не лише здобувають освіту, а й зростають духовно. Кожне покоління випускників залишає після себе добрі сліди, зернинки свого мистецького хисту і художнього таланту, приносячи славу своєму навчальному закладу.

Заклад зумів зберегти народні традиції, уміло вплітає у прадавнє художнє ремесло етнодизайнерські погляди на сучасну моду. Решетилівський художній професійний ліцей був і залишається коштовною перлиною у вінку народної творчості України та візитною карткою міста Решетилівка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бігун Н. Решетилівський художній професійний ліцей – заклад творчих людей// Решетилівський вісник. – 2017. 1– 18серпня. – С.7.
2. Головка Г. Заклад, де навчають прекрасному// Решетилівський вісник. – 1997. – 10 грудня. – С.3.
3. Дениско Т. Натхнення мелодія ліній і барв// Зоря Полтавщини. – 2005. – 4 березня. – С.3.
4. Довгий О. Кузня кадрів// Червоний жовтень. – 1979. – 21 квітня. – С.3.

5. Дядченко Л. Дивосвіт із ниток і пісень// Решетилівський вісник. – 2005. – 10 червня. – С.5.
6. Дядченко Л. Коштовна перлина у вінку народної творчості// Решетилівський вісник. – 2012. – 1 жовтня. – С.4.
7. Дядченко Л. Крізь роки натхненні знов рідний заклад квітне у вінку // Решетилівський вісник. – 2017. – 13 жовтня. – С.7.
8. Козлова В. Решетилівський художній ліцей: скарбниця народної творчості і професій на кожен день// Решетилівський вісник. – 2003. – 23 березня. – С.6.
9. Корнєва В. Візерунки тисячоліть// Зоря Полтавщини. – 2012. – 21 вересня. – С.3.
10. Пащевська В. Народне завжди модне// Зоря Полтавщини. – 2002. – 5 квітня. – С.3.
11. Педак Т. Творчість решетилівських майстрів: визнання та зростаючий попит на художні вироби// Решетилівський вісник. – 2007. – 17 вересня. – С.5.
12. Решетилівський художній професійний ліцей – золотий місток між традиціями і сучасністю// Решетилівський вісник. – 2006. – 21 липня. – С.3.
13. Степіна Н. З допомогою мистецтва вони створюють диво // Решетилівський вісник. – 2006. – 21 липня. – С.7.

УДК 372

Ігор Білевич
(Глухів, Україна)

ДЕРЕВ'ЯНА ІГРАШКА ЯК ОБ'ЄКТ ПРОЄКТНО-ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ПІДХІД

***Анотація.** У статті розглядаються деякі аспекти застосування регіонального підходу до навчання учнів 5–9 класів технології проєктування і виготовлення етнічних дерев'яних іграшок.*

***Ключові слова:** технологічна освіта школярів, етнодизайн, регіональний підхід до навчання, етнічна дерев'яна іграшка.*

Видатний український педагог ХІХ століття Софія Русова зазначила: «Краса – то є гармонія. Від естетичних вражень ця гармонія, упорядкованість переходить у серце людини, утворює звички, виявляється у красі поведінки, в граційності усіх рухів, в гармонійності вчинків, у смаку до всього гармонійного» [3]. На нашу думку, на сьогоднішній день є актуальним сформулювати таку особистість – здатну бачити красу, а також бути залученою до творення краси в оточуючому світі.

Першим збирачем народної іграшки був Марко Грушевський, який опублікував свою працю «Дитячі забавки та ігри усякі. Зібрані по Чернігівщині Київської губернії» у 1904 році. На сьогодні вагомий внесок у дослідження іграшкарства також зробили: Л. Герус, Л. Гладун, А. Макаренко, О. Найден, С. Русова, Д. Фіголь та багато інших. Ціла плеяда майстрів на сьогодні займається виготовленням народної та авторської (за мотивами народної) іграшки: С. Грибан, Е. Кулик, А. Каменецький, С. Шкура, Д. Пазенко, Л. Орел, Н. Рибак, І. Білевич, Д. Мізай, А. Бровченко, та ін. Вони не тільки відроджують, популяризують іграшкарство як окремий вид декоративно-ужиткового мистецтва, а й виводять його на сучасний штабель розвитку етнодизайну.

Метою статті є висвітлення особливостей застосування регіонального підходу до навчання учнів базової школи технології проєктування і виготовлення етнічних дерев'яних іграшок (зокрема сіверських) на уроках трудового навчання.

Народна дерев'яна іграшка зберігає традиційні форми, декорування, притаманне певному регіону, а часто й технологію виготовлення. Формування традиції відбувалося протягом тривалого часу, шляхом жорстокого відбору, що залишає право на існування лише лаконічним, гармонійним елементам форми та декору виробів. Хоча в наш час деякі технологічні операції вже механізовані, на майстер-класах майстри здебільшого демонструють автентичні способи виготовлення, які є більш працездатними, проте потребують мінімальної кількості інструментів та обладнання.

Як відмічають мистецтвознавці, іграшка є одним із найскладніших видів виробів. Її класифікують за багатьма ознаками, адже вони відрізняються за різноманітністю матеріалів, з яких виготовляються іграшки, особливістю конструкції та техніки виготовлення чи декорування. Крім того, іграшки класифікують за характером впливу на розвиток дитини (а іноді й дорослих). На наш погляд, в освітньому процесі найбільш доцільно використати класифікацію дерев'яної етнічної іграшки за особливістю конструкції та принципом дії: статична іграшка, рухома іграшка (на колесах), динамічна іграшка (із застосуванням механічних передач).

Зазначена класифікація дає можливість планувати проектно-технологічну діяльність учня поступово ускладнюючи тему творчого проєкту. Критеріями відбору об'єктів проєктування є наступні особливості виробу: кількість та розміри деталей; довжина та складність конфігурації лінії контуру деталей; наявність рухомих частин; наявність механічних передач; наявність та складність оздоблення.

Дерев'яну етнічну іграшку можна розглядати як один із доцільних об'єктів проектно-технологічної діяльності для учнів різного віку, за умови обґрунтованого вибору її складності, технологій формотворення та оздоблення. З дидактичної точки зору, така іграшка має ряд суттєвих переваг, зокрема: можливість використання відходів деревини а також мінімального набору інструментів та обладнання в умовах обмежених матеріальних ресурсів; можливість поступового ускладнення іграшки як об'єкта проектно-технологічної діяльності; можливість поєднання різноманітних технологій формоутворення і оздоблення; застосування стилізації біонічних форм дозволяє спроектувати велику кількість різних варіацій іграшки, що сприяє розвитку творчого потенціалу учнів; комплексне застосування різнопредметних знань на практиці у процесі проєктування і виготовлення іграшки, що сприяє їх інтеграції.

У процесі створення образу майбутньої іграшки доцільно застосовувати будь-які методи творчого пошуку, що передбачені шкільною програмою: метод фантазування, метод біоформ, метод фокальних об'єктів, елементи комбінаторики та біоніки [1].

Враховуючи рекомендовані оновленою програмою основні технології обробки матеріалів, керуючись принципом «від простого – до складного», рекомендуємо наступну послідовність тематики проєктів у кожному класі: статична пласка іграшка з фанери, статична іграшка з деревини, рухома іграшка (на колесах), динамічна іграшка (із застосуванням механічних передач).

Зважаючи на те, що практично в будь-якому регіоні України споконвіків робили дерев'яні іграшки, суттєві локальні відмінності проявлялися переважно в оздобленні. Наприклад, яворівську іграшку впізнаємо за особливим розписними мотивами своєрідної колірної гами на світлому тлі. Використання різноманітних традиційних видів декорування дає можливість реалізувати регіональний підхід у технологічній освіті школярів.

Авторська іграшка має свої специфічні риси, так званий авторський почерк, характерний для конкретного майстра. Як правило, ця іграшка містить елементи, притаманні народній, автентичній, але несе певний відбиток особистих уподобань, художнього смаку, техніки виконання. Попри величезну різноманітність форм та оздоблення, які дещо відрізняються від традиційних, авторська іграшка близька за стилем до народного мистецтва. Намагаючись не втратити елементи традиційної іграшки, її регіональні відмінності, народні майстри обережно вносять елементи сучасності.

Завдяки використанню сучасного обладнання, на сьогодні сучасна дерев'яна іграшка за якістю значно перевершила своїх попередників, хоча основні ідеї і досі ми черпаємо з народного мистецтва.

Щодо Сіверщини, то це особлива, унікальна територія України, що охоплена річками Десна, Сейм та Сула. Дослідники історії говорять, що вона віддавна поєднала в собі елементи ментальності слов'ян і скандинавських племен. Доведено, що етнічна територія українців сформувалася на землях, які заселяли літописні східнослов'янські племена: поляни, древляни, волиняни, бужани, тиверці, уличі, а також сіверяни.

У Костянтина Тищенка, відомого вченого-мовознавця, (до речі, родом з м. Глухова) «сів'єри» – це назва скандинавських воїнів, які мігрували у IV–VIII сторіччі (це була перша хвиля). Наступна хвиля міграції відбувалася у IX–X сторіччі на Полісся. Як зазначає дослідник, після цього вони асимілювалися з місцевим населенням (в нашому випадку – слов'янізувалися) [2, с. 338–351].

Можливо саме тому орнаментика Сіверщини настільки багата різноманітною символікою: не тільки в різьбленні, а й у ткацтві (Кролевецький рушник), вишивці.

Що стосується сіверської іграшки, то її оздоблювали переважно плоско-виїмковим геометричним різьбленням. Хоча зазначимо, що порівняно з іншими виробами, як от тареллями, скринями, тощо, народна іграшка не несе в собі складної композиційної побудови. А вдало використані орнаментальні елементи, пов'язані з солярною та обереговою символікою наших предків – рівнобічні хрести, розетки, ромби, кола, зигзаги – нададуть вишуканості іграшці будь-якої форми, навіть дуже простої. Отже, варто запропонувати учням оздобити іграшку орнаментальними мотивами, характерними для місцевих традицій дереворізьблення.

Таким чином, дерев'яна іграшка є одним з найбільш доцільних об'єктів проектно-технологічної діяльності учнів 5–9 класів і приховує в собі величезний потенціал для творчого розвитку молодого покоління на кращих регіональних традиціях народного мистецтва України. Пропоновану класифікацію дерев'яних іграшок рекомендовано використовувати для дидактично обґрунтованого вибору об'єктів проектно-технологічної діяльності школярів з 5-го по 9-й клас. Використання різноманітних технік декорування, що мають характерні локальні відмінності, сприяє реалізації регіонального підходу у трудовому навчанні учнів базової школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Навчальна програма з трудового навчання для загальноосвітніх навчальних закладів. 5–9 класи (оновлена). Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 07.06.2017 № 804. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-5-9-klas>

2. Тищенко К. Мовні контакти: свідки формування українців. Київ : «Аквілон-Плюс», 2006. 415 с.

3. Учитель мистецьких дисциплін у дискурсі педагогічної майстерності / І. А. Зязюн та ін. ; за ред. О. М. Отич. Київ, 2013. 340 с.

УДК 378.011.3-051]:7.012:392(=161.2)

Галина Бучківська, Валентина Греськова
(Хмельницький, Україна)

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ НА ЗАСАДАХ ЕТНОДИЗАЙНУ

Анотація. У публікації представлено розроблену концепцію професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну (народного декоративно-ужиткового мистецтва) на різних рівнях узагальнення та конкретизації – методологічному

(синтез культурологічного, філософського, загальнонаукового і галузевого підходів), теоретичному (сукупність вихідних понять і категорій, дефініцій та теорій) і технологічному (прикладний компонент системи, що забезпечує її дієвість у сучасних умовах з урахуванням ідей Нової української школи в початковій ланці загальної середньої освіти).

Ключові слова: етнодизайн, народне декоративно-ужиткове мистецтво, творча художньо-трудова підготовка, культурно-освітнє середовище, готовність до професійної діяльності, майбутні вчителі початкових класів.

Із здобуттям Україною незалежності значно зріс інтерес учених-педагогів і вчителів-практиків до проблеми відродження національної культури, споконвічних традицій і побуту українців, різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва. Зміст навчання і виховання має спрямовуватися на узгодження системи суспільних цінностей етнокультури, комплексу функцій народного мистецтва у формуванні духовного світу особистості та його збагачення в процесі навчальної та творчої художньо-трудової діяльності.

Аналіз змісту навчальних програм, підручників і посібників, вивчення психолого-педагогічних, методичних і публіцистичних джерел, наш власний багаторічний досвід викладацької роботи доводять важливість прилучення молодого покоління до духовно-культурної спадщини українського народу, зокрема до різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва. Для сучасної вітчизняної педагогічної науки і практики важливою є розробка концептуальних засад, методологічних підходів до окреслення мети і відбору змісту навчання та виховання, пошук інноваційних шляхів творчого розвитку особистості, зокрема засобами етноісторичної, духовно-культурної спадщини українського народу.

При розробленні концепції професійної підготовки вчителів початкових класів на засадах етнодизайну ми використовували методологічні аспекти її побудови, запропоновані Є. Яковлєвим і Н. Яковлєвою [6].

Потреба розроблення концепції професійної підготовки майбутніх педагогів на засадах етнодизайну зумовлена:

1) потребою Нової української школи у кваліфікованих учителях початкових класів, здатних успішно розв'язувати інноваційні освітньо-виховні завдання, зокрема в процесі художньо-трудової діяльності молодших школярів;

2) важливістю художньо-мистецького та проєктно-технологічного складників у системі професійної підготовки вчителів початкових класів, необхідністю підвищення якості навчання студентів різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва;

3) потребою розширення в майбутніх педагогів уявлень про духовно-культурну спадщину народу, зафіксовану в творах народного декоративного мистецтва, формування етноісторичної пам'яті, виховання морально-естетичних ідеалів, потреби в творчості та духовному самовдосконаленні;

4) низьким рівнем художньо-трудової підготовки студентів спеціальності 013 «Початкова освіта» у педагогічних закладах вищої освіти.

Мета концепції полягає в забезпеченні належного теоретико-методологічного та дидактико-методичного підґрунтя для реалізації професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну відповідно до вимог і запитів сучасного суспільства.

Нормативно-правове підґрунтя концепції професійної підготовки майбутніх педагогів на засадах етнодизайну складають положення законодавчих, нормативно-правових і концептуальних документів у галузі освіти.

Сферу поширення наукових положень концепції складають: 1) об'єкти освітньої діяльності – педагогічні заклади вищої освіти, що здійснюють професійну підготовку студентів за спеціальністю 013 «Початкова освіта»; 2) суб'єкти освітньої діяльності:

науково-педагогічні працівники, які забезпечують упровадження концепції; студенти – майбутні педагоги-початковці.

Понятійно-категоріальний апарат концепції складають робочі дефініції ключових для дослідження понять і категорій, як-от: «художньо-трудова діяльність учнів»; «творча художньо-трудова підготовка»; «професійна компетентність учителя початкових класів»; «художньо-мистецька компетентність учителя початкових класів»; «художньо-трудова знання й уміння»; «етнодизайн»; «народне декоративно-ужиткове мистецтво» тощо.

Теоретико-методологічні основи концепції складають культурологічний, методологічний, теоретичний і технологічний рівні узагальнення та конкретизації означеної проблеми дослідження.

Культурологічний рівень забезпечує можливість розглядати професійну підготовку майбутніх учителів початкових класів як культурний феномен, що зумовлює інтеграцію особистісного, інтелектуального та професійного становлення студентів, формування елементів професійної культури; передбачає професійну підготовку студентів на засадах етнодизайну, у процесі якої створюються умови для самовизначення і самореалізації особистості, іншого культурного саморозвитку та творчого зростання.

Методологічний рівень закладає фундаментальне підґрунтя будь-якого процесу пізнання, гармонійно поєднуючи філософський, загальнонауковий і конкретно науковий підходи до розуміння сутності проблеми дослідження.

Загальнонауковий та конкретнонауковий підходи (системний, синергетичний, діяльнісний, особистісно орієнтований, компетентнісний) до розв'язання проблеми дослідження виявляються у взаємодії фундаментальних наукових принципів [6]: *системності, функціональності, полісуб'єктності, аксіологічності*.

Теоретичний рівень визначає систему вихідних параметрів, дефініцій, теорій, без яких неможливе розкриття сутності досліджуваного явища, зокрема таких його основних аспектів: 1) система професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну, її функції та властивості; 2) готовність до професійної діяльності в галузі етнодизайну; 3) модель системи професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну; 4) організаційно-педагогічні умови функціонування системи професійної підготовки майбутніх педагогів на засадах етнодизайну та ін.

Технологічний рівень передбачає перевірку ефективності педагогічної моделі як прототипу системи професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну та засобів її реалізації, спрямованої на актуалізацію соціокультурної, предметно-навчальної, художньо-трудової та професійно-суб'єктної сторін фахової підготовки студентів і складається із взаємодоповнювальних цілеспрямованих й опосередкованих впливів на формування особистості.

Застосування окреслених концептуальних підходів дає можливість подати підготовку майбутніх педагогів як систему науково обґрунтованих педагогічних дій і заходів у загальному освітньому процесі, побудовану з урахуванням загальнопедагогічних закономірностей і принципів, специфіки творчої художньо-трудової діяльності студентів, впливу організаційно-педагогічних умов і культурно-освітнього середовища, створеного в педагогічному закладі вищої освіти.

Підготовка майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну розглядається як системний, багатовимірний, інваріантний феномен, що охоплює змістовий, організаційний й особистісний складники освітнього процесу в педагогічному закладі вищої освіти.

Основні положення концепції професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну детермінуються низкою дидактичних *законів, закономірностей і принципів*.

Аналіз основних законів і закономірностей, схарактеризованих у науково-педагогічній літературі, уможливив їхню конкретизацію й адаптацію відповідно до проблеми наукового пошуку – реалізації системи професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну: *закон соціальної зумовленості цілей, змісту та методів навчання; закон розвивального та виховного впливу навчально-пізнавальної діяльності на особистість; закон зумовленості результатів навчання характером діяльності; закон цілісності та єдності освітнього процесу; закон взаємозв'язку теорії і практики; закон оптимальної організації освітнього процесу.*

У контексті дії дидактичних законів виявляються відповідні закономірності, які зпереважно відображають емпірично встановлені залежності між педагогічними явищами та процесами. В основу концепції професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну покладено *дидактичні закономірності*, що відображають існування залежностей між: ступенем авторитетності викладача та результатами його виховного впливу на студентів; ставленням студентів до викладача та результатами навчально-пізнавальної, предметно-практичної, творчої художньо-трудової діяльності; продуктивністю засвоєння нового матеріалу та базовим рівнем знань студентів про етнодизайн і попереднього досвіду художньо-трудової діяльності; творчою взаємодією викладача і студента та результатами навчання різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва; міцністю засвоєння навчального матеріалу і систематичним (прямим, віддаленим) повторенням навчальних відомостей, включення їх у раніше пройдений та новий матеріал; систематичною творчою діяльністю студентів, що здійснюється в процесі навчання художньо-мистецьких і проєктно-технологічних дисциплін, і високим рівнем компетентності в галузі етнодизайну, здатністю до успішного розв'язання завдань художньо-трудової підготовки молодших школярів в умовах закладу загальної середньої освіти. Варто зазначити, що в реальному освітньому процесі завжди діють та можуть виявлятися й інші закономірності – психологічні, фізіологічні, гносеологічні тощо.

Окреслені дидактичні закони та закономірності постають базисом для напрацювання системи стратегічних ідей та положень, які складають *ядро концепції* професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну, зокрема таких:

1. Ідея зв'язку художньо-мистецьких і проєктно-технологічних навчальних дисциплін з відповідними розділами шкільних курсів «Мистецтво» та «Трудове навчання» для 1–4 класів, реалізація якого забезпечує цілеспрямованість навчання, наступність між шкільними предметами і творчою художньо-трудовою підготовкою вчителів початкових класів у педагогічному закладі вищої освіти.

2. Раціональна фундаменталізація художньо-трудової підготовки студентів. Вивчення блоку художньо-мистецьких і проєктно-технологічних дисциплін у педагогічному закладі вищої освіти має здійснюватися не лише в діалектичній єдності з потребами майбутньої педагогічної професії, а виходити за межі професійної діяльності вчителя початкових класів у напрямі поглиблення фахової майстерності та розширення знань у галузі етнодизайну.

3. Основою проєктування змісту спеціальних художньо-мистецьких і проєктно-технологічних дисциплін у педагогічному закладі вищої освіти повинна стати інтеграція загальнонаукового та методичного складників, що надає навчальним дисциплінам подвійної значущості (бінарності). Комплекс спеціальних художньо-мистецьких і проєктно-технологічних дисциплін має забезпечити студентів, з одного боку, сучасне наукове пояснення всіх основних понять, змісту і фактів шкільних курсів «Мистецтво» і «Трудове навчання», достатньо широке орієнтування в галузі етнодизайну, високопрофесійне практичне володіння техніками виконання різних видів художньо-трудової діяльності, а з іншого – знання принципів і методів навчання молодших школярів різним видам народного декоративно-ужиткового мистецтва, організації творчого процесу на уроках і в позаурочний час.

4. Неперервність навчання. Вивчення спеціальних художньо-мистецьких і проектно-технологічних дисциплін у педагогічному закладі вищої освіти повинно здійснюватися впродовж усіх етапів професійної підготовки студентів, на всіх рівнях вищої педагогічної освіти (молодший спеціаліст, бакалавр, магістр).

5. Спрямованість професійної підготовки студентів на творчий розвиток особистості; формування загальнокультурних і національних цінностей; виховання морально-духовних ідеалів та художнього смаку, потреби в духовному самовдосконаленні.

6. Цілеспрямоване формування в студентів системи ціннісних орієнтацій на основі розширення уявлення про предмети та явища навколишньої дійсності, життя і побут українців, традиції та вірування, природу рідного краю тощо.

Змістовно-смісловне наповнення концепції професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів засобами етнодизайну втілюється у вигляді теоретичної моделі, яка містить цільовий, змістовий, процесуальний, оцінювально-діагностичний та контрольнорегулятивний компоненти. Реалізація цих компонентів на практиці передбачає дотримання певних загальнопедагогічних і дидактичних принципів, які впливають із законів і закономірностей освітнього процесу, ураховують специфічні особливості професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну.

З огляду на сукупність принципів, які можуть бути покладені в основу проектування системи професійної підготовки студентів засобами етнодизайну у педагогічних закладах вищої освіти, потрібно було забезпечити повне охоплення усіх її складників та дотримання логіки перебігу освітнього процесу – від проектування цілей і завдань до планування змісту, засобів й аналізу отриманих результатів. При відборі принципів ми використовували методологічні положення, представлені Ю. Бабанським [1, с. 26–39].

Отже, запропонована концепція передбачає, що успішна реалізація *цільового компонента* системи професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну можлива за умов урахування дії таких *принципів*: спрямованості процесу навчання на різнобічний розвиток особистості студентів та принципу зв'язку навчання з життям і практикою.

У процесі проектування *змісту навчання* потрібно враховувати такі загальнодидактичні принципи: 1) *науковості* – передбачає строго науковий характер змісту навчання, що об'єктивно відображає сучасний стан відповідної галузі наукового знання (мистецтвознавства, культурології, педагогіки, психології, фахових методик тощо) та враховує тенденції і перспективи його розвитку. Відповідно до означеного принципу, у процесі професійної підготовки студентів важливо забезпечити засвоєння не лише наукових фактів, а й основних сучасних тенденцій розвитку різних наукових галузей (історії, мистецтвознавства, культурології, етнографії та ін.); 2) *доступності* – забезпечує створення оптимальних умов для функціонування процесу навчання, тобто зміст, форми і методи навчальної роботи мають вугідно враховувати реальні пізнавальні можливості студентів. Водночас принцип доступності передбачає реалізацію навчання на максимально можливому рівні труднощі для студентів, що визначає зону їхнього найближчого розвитку (за Л. Виготським [2]); 3) *систематичності та послідовності* – забезпечує відповідний (системний, алгоритмічний) порядок формування знань, умінь і навичок, при якому кожен попередній елемент навчального матеріалу має логічно пов'язуватися з наступним й опиратися на нього. Він передбачає певний логічний зв'язок між теоретичною і практичною підготовкою студентів, між формами навчальної діяльності та формами педагогічного контролю тощо.

Рациональний *добір форм і методів навчально-пізнавальної діяльності суб'єктів освітнього процесу* здійснювався з урахуванням таких принципів:

1) *свідомості, активності й самостійності у навчанні* – відображає активну роль особистості студента в освітньому процесі, підкреслює його функцію як суб'єкта навчання, а

не пасивного його учасника. Свідоме й активне навчання можливе лише за умови усвідомлення студентом мети і значення своєї навчально-пізнавальної діяльності, володіння вміннями нею управляти;

2) *єдності й оптимального поєднання різних форм освітньої діяльності* – зумовлює потребу індивідуального підходу до студентів у процесі навчання різних видів етнодизайну та урахує потребу у взаємодопомозі студентів у навчанні, у колективній роботі з позиції раціонального використання навчальних приміщень, навчально-методичних, матеріально-технічних засобів тощо;

3) *оптимального поєднання словесних, наочних і практичних методів навчання* – передбачає чуттєве сприйняття об'єктів вивчення (творів етнодизайну або творчого процесу їхнього створення), єдність конкретного й абстрактного, теоретичного і практичного елементів навчально-пізнавальної діяльності;

4) *єдності й оптимального зв'язку репродуктивної, частково пошукової (евристичної) та пошукової (творчої) навчально-пізнавальної діяльності студентів* – зумовлює потребу, з одного боку, подолання формального, рецептивного засвоєння знань, яке не забезпечує підготовки студентів до творчої художньо-трудової діяльності, самостійного здобуття знань, а з іншого, – не допускає перебільшення ролі пошукових, евристичних підходів до навчання, оскільки вони не можуть успішно застосовуватися без наявної бази фактичних знань, умінь і компетентностей та вимагають значних витрат часу і не завжди підходять для розв'язання деяких освітніх завдань;

5) *стимулювання позитивного ставлення студентів до навчання* – передбачає формування в студентів різнопланових позитивних мотивів навчальної діяльності в галузі етнодизайну;

6) *забезпечення оперативного контролю і самоконтролю в навчанні* – передбачає використання і раціональне поєднання різних форм педагогічного контролю з метою одержання зворотного зв'язку в навчанні, потрібного для регулювання та коригування освітнього процесу, проектування і конкретизації нових цілей професійної підготовки студентів на засадах етнодизайну;

7) *створення оптимальних умов для навчально-пізнавальної діяльності студентів* – забезпечує створення комфортних умов діяльності для всіх суб'єктів освітнього процесу; забезпечення позитивної морально-психологічної атмосфери в студентському колективі; підвищення якості дидактичного матеріалу, упровадження сучасних цифрових технологій навчання тощо;

8) *міцності, осмисленості знань, умінь та навичок, єдності освітніх і виховних результатів навчання* – передбачає встановлення логічних зв'язків між елементами навчального матеріалу, забезпечення не механічного чи фрагментарного, а глибокого й осмисленого засвоєння навчальних відомостей про різні види народного декоративно-ужиткового мистецтва, що уможливорює ефективне просування в навчанні та творчій художньо-трудовій діяльності.

Варто наголосити, що представлений підхід до виділення принципів за їхньою панівною роллю в окремо взятому компоненті педагогічної системи професійної підготовки студентів засобами етнодизайну є доволі умовним, оскільки кожен із принципів певною мірою зумовлює, визначає та спрямовує всі компоненти освітнього процесу.

Результатом професійної підготовки майбутніх педагогів на засадах етнодизайну є високий рівень готовності педагога до професійної діяльності в початковій школі, зокрема навчання молодших школярів різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва, виховання національної самосвідомості та художнього смаку, розвитку творчих здібностей, що передбачає: широку обізнаність з історією виникнення, етапами розвитку, локальними особливостями регіональних осередків різних видів етнодизайну; наявність практичних знань й умінь, потрібних для художнього проектування та виготовлення різних декоративно-

ужиткових виробів із збереженням традиційних мистецьких канонів, урахуванням локальних особливостей; здатність до вияву елементів творчості в художньо-трудовій діяльності; розуміння культурно-освітнього і виховного значення, педагогічного потенціалу етнодизайну для підготовки молодших школярів; усвідомлення вимог до художньо-трудової діяльності школярів, її творчого, продуктивного характеру; здатність до формування в молодших школярів мотивів і потреб у творчій художньо-трудовій діяльності на уроках і позаурочний час; готовність до планування творчої діяльності учнів, відбір ефективних шляхів досягнення поставлених цілей; здатність до прогнозування й оцінювання результатів творчої художньо-трудової діяльності молодших школярів; здатність до успішного виконання професійно-педагогічної та творчої художньо-трудової діяльності, самовдосконалення і підвищення свого фахового рівня тощо.

Ми визначили найбільш доцільні й оптимальні *організаційно-педагогічні умови*, які сприятимуть успішній реалізації концепції професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів на засадах етнодизайну: формування мотивації студентів до пізнання етноісторичної, духовно-культурної спадщини, утіленої у творах етнодизайну; створення креативного культурно-освітнього середовища професійної підготовки на засадах етнодизайну; наступність вивчення художньо-мистецьких і проєктно-технологічних дисциплін на всіх рівнях професійної підготовки студентів у педагогічному закладі вищої освіти; систематичне залучення студентів до позааудиторної навчально-виховної роботи на засадах етнодизайну.

Отже, розроблена концепція окреслює можливі шляхи підвищення рівня професійної компетентності та готовності студентів до організації художньо-трудової діяльності на засадах етнодизайну в початковій школі, а також уможлиблює належну теоретико-практичну і методичну підготовку майбутніх учителів до успішного розв'язання професійно орієнтованих завдань, пов'язаних із прилученням молодших школярів до етнодизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабанский Ю.К. Оптимизация процесса обучения (общедидактический аспект). Москва : Педагогика, 1977. 256 с.
2. Выготский Л.С. Педагогическая психология / под. ред. В.В. Давыдова. Москва: Педагогика-Пресс, 1996. 536 с.
3. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 376 с.
4. Державний стандарт початкової освіти URL: <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/pro-zatverdzhennya-derzhavnogo-standartu-pochatkovoyi-osviti>
5. Педагогічний словник / ред. кол.: М.Д. Ярмаченко, І.А. Зязюн, В.М. Мадзігон, Н.Г. Ничкало та ін.; за ред. М.Д. Ярмаченко. Київ: Пед. думка, 2001. 516 с.
6. Яковлев Е.В., Яковлева Н.О. Педагогическая концепция: методологические аспекты построения. Москва : Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2006. 239 с.

УДК: 37.035.6:371.134:7

Олена Власюк
(Рівне, Україна)

ЕТНОДИЗАЙ ОДЯГУ ЯК ДЖЕРЕЛО ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті охарактеризовано педагогічні можливості етнодизайну одягу як засобу професійної підготовки фахівців декоративного мистецтва, висвітлено досвід використання таких можливостей у ході викладання факультативного курсу «Етнодизайн одягу».

Ключові слова: етнодизайн, педагогічні можливості, мистецькі традиції українського народного одягу, професійна підготовка фахівців декоративного мистецтва.

Професійна підготовка фахівців в нашій країні неодмінно базується на засвоєнні ним культурно-історичних традицій українського народу. Це питання знайшло обґрунтування у низці праць щодо виховання підростаючого покоління (Ю. Бондаренко, О. Вишневський, В. Довбищенко, Р. Захарченко, О. Онищук, О. Ярмоленко), відображено в національній доктрині розвитку освіти.

Шляхи його розв'язання в напрямі підготовки фахівців декоративного мистецтва висвітлюють передусім в контексті забезпечення їх ідентифікації з народом, прийняття народних звичаїв та способу життя, осягнення мистецьких традицій декоративно-прикладного мистецтва (А. Блахут, Л. Єнтіс, В. Мусієнко, О. Поліщук, Т. Сиротинко) і пов'язують з використанням засобів, притаманних тому чи іншому його різновиду: художньо-сконструйованим предметам побуту та оформленню інтер'єрів, ювелірному мистецтву, мистецтву костюма тощо (Л. Оршанський, В. Радкевич, В. Сидоренко, В. Тименко, Г. Усатенко, Т. Усатенко).

Погляди багатьох учених сходяться на тому, що серед цих засобів особливе місце належить мистецьким традиціям українського народного одягу (Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, Н. Здоровега, Т. Кара-Васильєва, О. Кульчицька, К. Матейко, Т. Ніколаєва, Я. Прилипка, Г. Стельмашук, А. Фролова, Г. Щербій), які знаходять своє застосування і в художніх виробках інших видів декоративно-прикладного мистецтва: керамічних, ювелірних, виробках з дерева, текстильних виробках. За висновками Т. Гуменникової, Т. Коваленко, О. Кушніренко, І. Матюші, Ю. Підборського, Н. Рєпи, О. Семинога, В. Струманського, Д. Федоренко, ознайомлення з традиціями створення та декорування українського народного одягу має надзвичайно потужне виховне значення, зокрема для формування національної свідомості, розвитку естетичного смаку, вироблення цінних художніх умінь особистості. Ці результати особистісного розвитку можна розглядати як ознаки професійного становлення фахівців декоративно-прикладного мистецтва.

Проте незважаючи на доведені дослідниками вагомі педагогічні можливості мистецьких традицій етнодизайну одягу, цей засіб їх професійної підготовки досі не знайшов належного відображення в педагогічній теорії і практиці.

Метою нашої статті є висвітлення педагогічних можливостей етнодизайну одягу як засобу професійного становлення фахівців декоративно-прикладного мистецтва та досвіду використання таких можливостей у ході викладання факультативного курсу «Етнодизайн одягу».

Під мистецькими традиціями етнодизайну одягу ми розуміємо закарбовану в ньому систему історично сформованого символічного і раціонального мислення народу, вироблених ним естетичних уявлень та способів їх утілення у предметах вбрання. Вони визначають якість використовуваних матеріалів, прийоми виготовлення предметів одягу, художні особливості одягу, орнамент, яким прикрашають вироби з одягу.

Ознайомлення з такими традиціями дає змогу вивчити історію українського народного вбрання, його регіональну специфіку, художні особливості, можливості komponування та використання у декоративно-прикладних виробках, сприяє збагаченню понятійного ресурсу, розширенню спектру засобів, технік і прийомів виготовлення виробів в означеній мистецькій сфері. Отримані при цьому емоції (інтерес, естетичне задоволення, задоволення від результатів пізнання та діяльності) можуть бути стимулом для використання етнічних елементів в художній виробках, сприяти творчому натхненню.

Глибокі етнічні традиції, образність українського народного строю є животворчим джерелом для процесу формування ціннісних орієнтацій студентської молоді. Адже, як стверджує О. Гевко, твори декоративно-прикладного мистецтва, до яких належить народний одяг, «є тим духовним середовищем, у якому формується світогляд, національна самосвідомість, естетичні ідеали, моральні цінності, патріотичні та трудові якості

особистості» [3; с. 26]. Як слушно зазначає автор, під їхнім впливом найповніше розкриваються та розвиваються природні здібності та творчі якості особистості, формується її неповторний духовний світ, відбувається становлення індивідуальності та вироблення власної активної життєвої позиції, заснованої на працелюбності та відданості народові і державі [3; с. 8].

Крім того, вони є особливим засобом збереження в історичній пам'яті народу основ символічного мислення предків. За словами Г. Усатенко, Т. Усатенко, використаний в одязі орнамент є символічним кодом, який «перевершує сучасні кібернетично-інформаційні матриці програмування як за щільністю (кількісні показники), так і за рівнем абстрагування (якісні параметри)» [4, с. 48].

Проведені у цьому напрямі дослідження (С. Килимник, Т. Лупій, В. Радкевич, М. Селивачов, Г. Усатенко, Т. Усатенко, А. Череповська) засвідчують глибокий духовний зміст народних візерунків. Так, зображення квітки символізує душевні якості та почуття українців: мудрість та безсмертя (виноград), сум за загибим (мак), кохання (рута, любисток, чорнобривці), дівочу чистоту (лілія). Хрест є символом поєднання батьківської і материнської енергії.

Тому вивчення мистецтва конструювання та декорування народного одягу пов'язане з унікальними можливостями його впливу на особистість в напрямі засвоєння національних та загальнолюдських цінностей. У цьому виявляється ціннісно-орієнтаційний аспект педагогічного потенціалу мистецьких традицій етнودизайну одягу.

На цій основі, відповідно зі сформованими особливостями світосприйняття, змістом знань, досвіду, інтересів, прагнень, смислів особистості, формується її духовний світ, який в свою чергу є джерелом творчої професійної самореалізації.

Таким чином, у ході ознайомлення студентів з мистецькими традиціями етнودизайну одягу, в них виникають додаткові можливості щодо збагачення обсягу професійно значущих знань, розширення спектра професійних інтересів, збагачення ціннісно-сислової сфери, вдосконалення естетичного смаку, спонукання до творчого застосування таких традицій у діяльності та побуті.

Отже, ми розуміємо сутність охарактеризованих можливостей не в суто формальному відтворенні зразків мистецтва народного одягу, а у сприянні саме всебічному розвитку особистості. Адже, як вірно зазначив Г. Ващенко, традиційним ідеалом людини є не вишивана сорочка, а те найкраще, що створив народ у плеканні особистості та трактуванні її призначення у світі [2; с. 103].

Зважаючи на вагомий педагогічний потенціал означеного культурного здобутку українського народу автором розроблено факультативний курс для студентів спеціальності 023 «Образотворче та декоративне мистецтво» під назвою «Етнودизайн одягу», до змісту якого увійшли такі питання:

- Історія виникнення та розвитку етнودизайну одягу.
- Історичні відомості про етнодизайн вбрання різних регіонів України.
- Особливості етнودизайну одягу Рівненщини (з огляду на регіональну приналежність Рівненського державного гуманітарного університету).
- Текстильне матеріалознавство.
- Символіка орнаментів українського народної вишивки.
- Принцип формоутворення народного одягу – доцільність, функціональність, взаємозв'язок крою та конструкції, орнаментация вишивкою.
- Етнодизайн жіночого вбрання. Функціональне призначення жіночого одягу буденного, святкового. Конструкція та моделювання жіночого одягу.
- Етнодизайн чоловічого вбрання. Функціональне призначення чоловічого буденного та святкового одягу. Конструкція та моделювання чоловічого вбрання.

- Мистецькі оздоби одягу (змінні і незмінні). Традиційне композиційне розміщення візерунків на виробках. Значення окремих елементів та знаків орнаменту.
- Доповнення до вбрання. Конструювання та моделювання жіночого та чоловічого поясів, головних уборів, взуття, прикрас.
- Конструкція та моделювання сучасного одягу на основі традицій етнодизайну.

Оскільки опанування такого матеріалу пов'язане з необхідністю вироблення доволі складних навичок та умінь, які накопичувалися народом від покоління до покоління, то роботу з вивчення етнодизайну одягу краще реалізувати поетапно: на підготовчому етапі, етапі вироблення виконавських умінь та навичок, етапі творчого пошуку, етапі творчої розробки та робочого макетування.

На *підготовчому етапі* необхідно сприяти засвоєнню студентами різноманітної інформації щодо етнодизайну одягу. Таку роботу можна здійснювати у формі лекційних і семінарських занять, самостійної дослідницької роботи.

Ефективними на цьому етапі є такі методи, як бесіда, показ зразків-оригіналів компонентів вбрання, коментарі під час їх розгляду, перегляд фотографій вбрання з етнодизайном, альбомів з творчими доробками дизайнерів, слайдів, презентацій. Сприйняття краси творів мистецтва гарно поєднується з поетичним словом, музикою, піснюю.

Важливо, щоб уже на підготовчому етапі студенти активно включилися в науково-дослідницьку роботу. Її головна мета полягає у підготовці майбутніх фахівців до добору та аналітико-синтетичної обробки інформації, до розв'язання проблем шляхом їх самостійного опрацювання і самостійно-оцінної діяльності. Отримані студентами результати можуть спонукати їх до подальших пошуків, збуджувати інтерес щодо історії етнодизайну одягу, техніки його виготовлення тощо.

Наприклад, здійснюючи дослідження під час вивчення теми «Етнодизайн жіночого вбрання, його функціональне призначення» студенти можуть дізнатися не тільки про етапи формування жіночого одягу, традиції крою, конструкції та його різновиди, а й простежити, як змінювався крій, стиль того чи іншого одягу з часом.

Наведемо фрагмент роботи студента Дяк Лілії з теми «Українська сорочка, особливості її пошиття».

«Споконвіку українські жінки та чоловіки носили та свято шанували цю одягу. Вважалося, що сорочка, яка прилягає до тіла, є провідником прихованої у людині магічної сили, водночас – це і оберіг. Тому при виготовленні сорочки наші прабабусі дотримувалися цілої системи магічних дійств, що починалися з виготовлення тканини.

Все, пов'язане з обробкою льону, прядінням, ткацтвом, обов'язково прикрашалося магічною символікою, де найважливішим символом був солярний (сонячний) знак. Інші символи уособлювали різні стихії – воду, землю тощо. Такими знаками помічалися прядки, веретена, вальки, тріпала, ткацькі верстати, щоб прядиво і тканина протягом усього процесу обробки надійно були захищені від злих духів.

Коли сорочка була вже пошита, її магічну силу мусила примножити вишиванка. Найулюбленішим у давнину був червоний колір – «церлений», що вже сам собою вважався оберегом. Вишивкою особливо рясно прикрашали рукави, комір, поділ сорочки, бо вважалося, що саме ці місця, де кінчається тканина-панцир, найменш захищені від злих сил. Від них і оберігали людину символічні візерунки – знаки води, рослинні орнаменти, зображення берегинь. А сама сорочка шанувалася як ритуальний одяг і в деяких обрядах навіть виступала двійником свого власника чи власниці. Вірили й у те, що від сорочки до людини можуть перекинутися всілякі добрі та погані властивості».

Зі змісту цієї роботи видно, що студент не тільки опрацював певну інформацію, а й виробив шанобливе ставлення до досліджуваного елемента одягу, зрозумів його призначення та символічне значення.

Метою *другого етапу* є вироблення виконавських умінь та навичок щодо виготовлення елементів одягу та його атрибутів, композиційного розміщення деталей декору. Виконання цих завдань передбачає активізацію міжпредметних зв'язків з такими дисциплінами, як образотворче мистецтво, історія, основи композиції, пластика, художня вишивка, креслення, проектування тощо.

Методично доцільними на цьому етапі є практичні заняття та самостійна робота (переважно спрямована на виконання практичних завдань), методи показу, ілюстрації, вправи.

На *етапі творчого пошуку* робота зі студентами націлена на досягнення мистецтва проектування та ескізування одягу, що зумовлює необхідність застосування креативного, нестандартного підходу до виконання роботи у доборі стилю, кольорової гами, засобів і прийомів декорування.

На практичних заняттях (які є найбільш доцільними в контексті виконання означених завдань) можуть використовуватися такі методи і методичні прийоми, як розповідь, художня розповідь, показ зразків компонентів вбрання, коментар, перегляд літератури, презентацій, порівняння, стимулювання творчої активності, обговорення, спостереження.

Корисними для навчання моделювання одягу можуть бути вправи з художнього ескізування, які виконуються в довільній манері і дають змогу краще засвоїти об'єм, форму, силует, пропорції одягу.

На *етапі творчої розробки* переслідується мета стосовно формування художньо-конструкторських здібностей студентів через перехід від ескізування і проектування до конструювання та моделювання одягу. На даному етапі студенти створюють художні образи, добирають доповнення до них у вигляді прикрас, поясів тощо.

До числа орієнтовних завдань можуть бути віднесені такі, як створення орнаменту для сорочки чи спідниці, моделювання (графічне, макетне, прикладне) одягу з використанням етнотрадицій тощо. При цьому такі завдання мають бути зорієнтовані на досягнення оригінальності і в той же час відповідності виробів національному стилю.

Доцільними на цьому етапі є методи вправ, проектування, метод інциденту, здатні пробудити ініціативу, активізувати творчі здібності студентів.

На *етапі макетування* творчий задум одержує вираження в матеріальному виробі. Тому під час занять треба приділяти особливу увагу техніці виконання виробів та їх елементів, дотриманню загальних принципів проектування, декорування, моделювання одягу.

Досвід викладання охарактеризованого курсу засвідчив позитивну динаміку у професійній підготовці майбутніх фахівців образотворчого та декоративного мистецтва в аспектах:

- розширення обсягу знань про історію та походження етнودизайну одягу, функції його окремих елементів, регіональні особливості, способи носіння, особливості декорування;
- підвищення інтересу до традицій загалом та мистецтва створення етнودизайну одягу зокрема;
- удосконалення художньо-конструкторських умінь та навичок з художнього та технічного ескізування, конструювання, моделювання, декорування тощо;
- розширення спектру декоративних елементів, які використовуються для створення комплекту сучасного вбрання.

Таким чином, упровадження до змісту професійної підготовки майбутніх фахівців декоративного мистецтва факультативного курсу «Етнодизайн одягу» можна розглядати як одну із можливостей удосконалення професійної підготовки та сприяння їх професійному становленню.

Ця стаття не вичерпує всі аспекти досліджуваної проблеми. Бачаться перспективними подальші дослідження питань, які стосуються використання етнодизайну в декоративних виробках сучасної художньої кераміки, дерева.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Ващенко Г. Виховний ідеал / Г. Ващенко. – Полтава: Ред. газети «Полтавський вісник», 1994. – 191 с.
3. Гевко О. Суть та особливості національно-патріотичного виховання засобами декоративно-ужиткового мистецтва / О. Гевко // Рідна школа. – №5. – 2002. – С.25-26.
4. Усатенко Т. Образно-символічна система орнаменту як чинник професійної компетентності фахівця / Т. Усатенко, Г. Усатенко // Професійно-художня освіта України: Зб. наук. праць / Редкол.: І.А. Зязюн (голова), В.О. Радкевич, Н.М. Чепурна (заступники голови) та ін. – К.; Черкаси: Вид-во «Черкаський ЦНТЕІ», 2007. – Вип. IV. – С. 46 – 56.

УДК 72.012(045)

Світлана Захарова
(Дніпро, Україна)

ЕКОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ СУЧАСНИХ ГОТЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ

***Анотація.** Постійно зростаючий у всьому світі попит на екопродукт і стурбованість станом навколишнього середовища викликали появу поняття «екологічність» і стосовно готельного бізнесу. Сьогодні можна говорити про стрімкий розвиток системи екологічних проєктів в сфері гостинності, які складаються, з одного боку, з турботи про навколишнє середовище та здоров'я гостей-споживачів послуг, а з іншого – з власних бізнес-інтересів. Останнім часом в індустрії гостинності простежується мода на екологічність. Туристи, піклуючись про своє здоров'я та оточуюче середовище, згодні доплачувати гроші, аби засоби розміщення були максимально екологічно чистими, та не загрожували не тільки відпочинку, а й здоров'ю після нього.*

***Ключові слова:** креативні індустрії, дизайн, державна політика.*

Дослідження теми, що стосується екології завжди буде актуальним, а особливо у наш час – час, коли навколишнє середовище дуже забруднене. Пріоритет видобувної галузі, розвиток потужностей і практично безконтрольне використання природних ресурсів, проблеми, пов'язані із захованням ядерних та хімічних відходів негативно відображаються на екологічному стані навколишнього середовища та різко погіршує стан здоров'я людей. Велика кількість людей на планеті страждає від хронічних захворювань серцево-судинної системи, дихальних шляхів, шкірних подразнень від синтетичних матеріалів, різноманітних алергій. Через погіршення екологічного стану люди стали більш вразливі до онкологічних захворювань, скоротився вік життя. Але не тільки через це постає питання, що стосується екологічних матеріалів у оздобленні житлових приміщень, але і тому, що треба піклуватись про планету в цілому і глобально вирішувати проблеми, які стосуються екології і всього, що з нею пов'язано. Проблема збереження природи не помітно для всіх нас переросла у проблему виживання цивілізації, тому сьогодні постає задача мінімізувати вплив людської діяльності на природне середовище. Проблематика екологічного дизайну зтикається із різноманітними сферами наукового знання – починаючи від прикладної екології та закінчуючи сучасними дослідженнями в області медицини і соціології.

Екологічність – якість суб'єкта та об'єкта, що виражається в здатності існувати або функціонувати, заподіюючи мінімальний деструктивний вплив на навколишнє середовище.

Питання екологічності сучасних готелів досліджували у своїх працях багато світових та українських вчених – Байлик С. И., Волков Ю. Ф., Мунін Г.Б., Карягін Ю.О., Роглев Х.Й., Дж. Уокер та багато інших.

15 березня 2011 пройшла презентація міжнародної програми екологічної сертифікації готелів і курортів Green Key, в укладенні якої нагородили перший в Україні еко-сертифікований готель – Radisson Blu в Києві. Програма Green Key є одним з 5 проектів міжнародної недержавної, незалежної організації Foundation for Environmental Education. Сьогодні саме Green Key займається найактивніше екологічною сертифікацією підприємств готельного господарства в Україні. Green Key надали еко-сертифікат 14 українським підприємствам готельного господарства в Україні.

Найбільша кількість еко-готелів нараховується у Франції – 226, на другому місці – Данія. Україна випереджає Грецію, Італію, Латвію і займає четверте місце по кількості еко-готелів (рис. 1.)

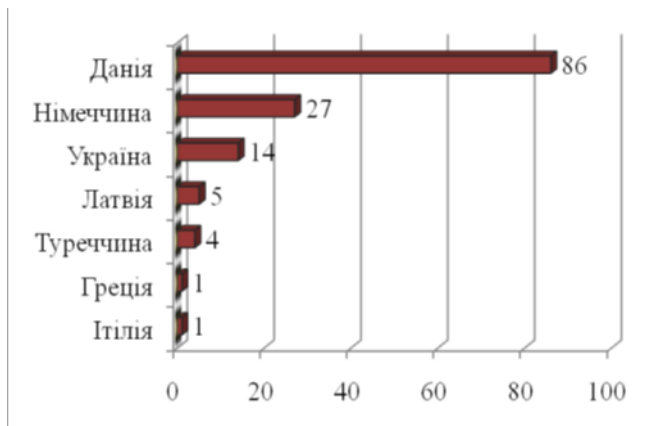


Рис. 1. Кількість еко-сертифікованих готелів програмою Green Key

Останні декілька років готельний ринок України переживає активний розвиток. Велика кількість готелів була побудована та відреставрована у рамках підготовки до Євро-2012, але не зважаючи на це еко-готелів країні не вистачає. В Україні недостатньо готелів, побудованих за екологічними

стандартами. Навіть серед номінантів першої національної професійної премії у сфері гостинності України Hospitality Awards не було жодного, хто будував свої об'єкти за екологічними стандартами. Всьому виною дорожнеча будівництва екоготелів, що, звичайно, позначається і на вартості проживання в них. І все ж екологічно чисті готелі в Україні є. Більше того, минулого року була розроблена система екологічної сертифікації готелів і ресторанів, в якій враховувалися багато факторів: від енергозбереження та економії водних ресурсів до забезпечення гостей органічними продуктами харчування.

Правда, в більшості випадків «зеленими» готелями в Україні називають більш-менш обладнані приватні будинки в сільській місцевості з привітними господарями, у яких можна і медом розжитися, і домашньою сметаною.

Але комфортабельний готель «Форест Парк», побудований в Великоанадольському лісі або той же «Зелений гай» (один з недорогих готелів в Донецькій області), розташований в мальовничому Святогірську, сільськими будинками вже ніяк не назвеш. Недарма вони заповнені не тільки влітку, а й у міжсезоння.

Чимало екоготелів є також і в Західній Україні – наприклад, готель «Ведмежа гора» розташований в мальовничому місці серед Карпат, в Яремчі, недалеко від гірськолижного курорту «Буковель». Двоповерхові котеджі з великими верандами збудовані в стилі шале з міцної деревини хвойної породи. «Ведмежа гора» знаходиться далеко від дороги, в густому лісі біля Карпатського заповідника. В двадцяти метрах від готелю за огорожею пасуться дикі кабани та олені, саме тому приїжджі любителі сімейного відпочинку облюбували це місце, адже дітлахи можуть бути цілий день зайняті на свіжому повітрі: годуванням звірят, збиранням грибів або іграми на дитячому майданчику.

Готельний комплекс «Артеміда» (Одеса), – перший в Україні заклад з тимчасового розміщення, якій пройшов сертифікацію у відповідності до вимог міжнародного екологічного стандарту ISO 14024.

По всій території готелю використовуються енергозберігаючі лампи та системи кондиціонування/опалення, впроваджена програма заощадження прісної води, стічні води очищаються спеціальною установкою без застосування хімічних речовин. Електрообладнання та комп'ютерна техніка закуповується виключно енергозберігаючого класу «А», «А+», в комплексі мінімізована система паперового документообігу, що дозволяє економити папір, а значить і дерева, які знищуються для його виготовлення.

Також, особлива увага приділяється вибору продуктів харчування, в основному вони місцевого виробництва з екологічно благополучних зон південних і східних Карпат. Масажний кабінет використовує косметичні засоби, за складом – виключно натуральні.

Екологічним аспектам готельного комплексу було приділено значну увагу ще при проектуванні та будівництві. Основним завданням ставилося збереження унікальності природних властивостей території комплексу. При будівництві не було втрачено жодного дерева, більшість рослин на території комплексу відносяться до рідкісних та зникаючих видів.

Екологічна діяльність готелю базується на 12 основних критеріях, розроблених міжнародним комітетом, і включає екологічний менеджмент на підприємстві, моніторинг споживання води та енергії, поводження з відходами, освітню роботу серед співробітників і гостей, співпраця з спільнотою, в якому знаходиться підприємство. Також до міжнародної системи оцінки національним представником в кожній країні додаються національні критерії, які враховують місцеві особливості, але не суперечать міжнародним стандартам.

Перспектива впровадження екологізації підприємств готельного господарства має позитивні наслідки:

- скорочення собівартості готельних послуг;
- підвищення туристичної привабливості готелю;
- надає конкурентні переваги на туристичному ринку;
- підприємства готельного господарства України наближаються до європейського рівня.

З року в рік в Європі зростає популярність екологічно чистих готелів. І якщо кілька років тому корисний відпочинок був розвагою для багатих, то сьогодні вартість проживання в екоготелях стає доступним для більшості європейців. У сусідній Польщі, в місті Вроцлав, нещодавно відкрився екохостел, що отримав назву «Влада квітів» (Flower Power). Кожна деталь цього невеликого пансіону покликана допомогти захистити навколишнє середовище. Всі приміщення готелю обладнані енергозберігаючою технікою, на території готелю ведеться суворий контроль за сортуванням відходів. Принципи захисту природи були враховані власниками готелю Flower Power при облаштуванні номерів. Всі меблі готелі зроблена з дерева. А більшість немінучих неорганічних відходів тут не викидається, а йде на переробку. Стаканчики з-під йогуртів, наприклад, місцеві дизайнери перетворюють на лампи та світильники, які освітлюють хол готелю. При цьому вартість проживання в екохостелі стартує з 10 євро.

Ще один приклад доступного екологічно чистого відпочинку – іспанський готель Trekking Tower (Рис. 2.).

Рис. 2. Іспанський екоготель Trekking Tower Вже сьогодні можна сказати, що він стане одним з найцікавіших проєктів готельного бізнесу. Готель Trekking Tower буде являти собою 25-поверховий будинок, всі поверхи якого стилізовані під відкриті тераси, оформлені натуральними деревами. Постояльці готелю можуть оселитися на терасі, неначе в лісі, розташувавшись у звичайній туристичній палатці. Згідно з проєктом, з верхніх поверхів



екогостіниці відкриється мальовничий вид на Барселону. Власники Trekking Tower запевняють, що їх готель по ціні буде доступний практично будь-якому європейцеві. Втім, оператори готельного бізнесу не забувають відкривати екологічно чисті готелі, орієнтовані і на заможних гостей. Наприклад, зовсім недавно в Китаї відкрився перший в світі «зелений» п'ятизірковий готель Power Valley Jinjiang International Hotel.

Головна «родзинка» готелю полягає в тому, що абсолютно всю необхідну енергію він «збирає» сам – за допомогою сонячних батарей. В Україні ж, на жаль, з екологічно чистим відпочинком справи йдуть набагато гірше. Всьому виною дорожня будівництва екоготелів, що, звичайно, позначається і на вартості проживання в них. І все ж екологічно чисті готелі в Україні є. Більше того, минулого року була розроблена система екологічної сертифікації готелів і ресторанів, в якій враховувалися багато факторів: від енергозбереження та економії водних ресурсів до забезпечення гостей органічними продуктами харчування.

Щорічна премія Tourism for Tomorrow визначила готелі, які не завдають жодної шкоди довкіллю. Церемонія нагородження лауреатів премії пройшла в Лас-Вегасі. Престижна нагорода в сфері екологічного туризму була вручена готелю Singita Pamushana, розташованому в Зімбабве, мозамбіцького Лоджу Guludo Beach і об'єднанню альпійських сіл Alpine Pearls.

Готель Singita Pamushana, розташований у заповіднику Malilangwe Wildlife Reserve на південно-сході Зімбабве, отримав нагороду за дбайливе ставлення до навколишнього середовища, повідомляє Independent. Власники готелю співпрацюють з фондом Malilangwe у програмі реабілітації диких тварин, які постраждали від бракон'єрів. Також вони забезпечують чистою водою та харчуванням більше 10 тисяч місцевих жителів. Комплекс пропонує своїм постояльцям комфортне розміщення в номерах класу люкс. На території є басейн і ресторан. Проживання коштує від \$ 895 на добу.

Лодж Guludo Beach (Рис.3.), розташований на березі Індійського океану в Мозамбіку, переміг у номінації «Підтримка населення». Готель був удостоєний цієї нагороди за невтомну турботу і залучення в туристичний процес місцевих жителів. Відкритий в 2006 році в одній з найбільш бідніших областей Мозамбіку готель розробив ряд програм, спрямованих на боротьбу з малярією, постачання місцевих жителів чистою питною водою і підтримку ремесел і сільського господарства в регіоні. Готель складається з кількох розкішних бунгало. При ній працює ресторан і власне туристичне бюро, яке організовує безліч екскурсій. Проживання в Guludo Beach - від \$ 245 в добу.



Рис.3. Екоготель Лодж Guludo Beach, Мозамбік Alpine Pearls перемогла в номінації «Краща керуюча компанія». Ця організація об'єднує 24 общини, розташовані в Італії, Німеччині, Швейцарії, Австрії, Словенії і Франції. У першу чергу вона удостоїлася нагороди за мережу «розумного» транспорту, що з'єднує села. Це в першу чергу електромобілі на сонячних батареях, «низьковуглецевої»

громадський транспорт і безкоштовний прокат велосипедів для туристів.

Всі 24 села пропонують туристам комфортне розміщення в традиційних альпійських готелях і пансіонатах, а також незабутню відпустку, проведену в гармонії з природою.

Про екостиль заговорили наприкінці ХХ століття, коли люди втомилися від проблем екології і вирішили створити свій власний «чистий» світ в квартирі, будинку або офісі. Цей дизайн цікавий тим, що продиктований самою природою. Людина як частина світу і природи, не поспішає відмовлятися від неї, прагне зберегти її, відтворити її на замиській ділянці або квартирі, як в екостилі.

Екостиль, як звернення до природи, зустрічався і раніше в інших стилях. Воно виражалося в живописі, розписі, текстурах, архітектурних елементах і скульптурах. Найбільш яскраво природна тематика відбилася в модерні. Але якщо модерн, спирається на елементи класичних стилів, то екостиль спирається на сучасні, не нехтуючи присутністю техніки та електроніки, що аж ніяк не є природним.

Також частково кантрі є екостилем, не вважаючи його відхід від сучасності.

Засновниками екостилю вважають скандинавських дизайнерів, які дали основу в поєднанні природності матеріалу і новаторської форми, а також японських традиціоналістів.

За рахунок своєї позитивної енергетики, сприяння розслабленню, приділення уваги здоров'ю та правильності життя, екостиль в інтер'єрі швидко знайшов собі прихильників і продовжує залишатися популярним в сучасних будинках і квартирах.

Сьогодні дуже часто можна зустріти змішання інших стилів з екостилем, іншими словами еко-стилізація інтер'єру.

Основні елементи екостилю:

- основні матеріали: дерево, камінь, глина, скло, тканини з натуральних матеріалів;
- основні кольори: бежевий, коричневий, білий (в контрасті з чорним або темним деревом), ніжні пастельні тони. Найчастіше використовують природні кольори: блідо-зелений, блідо-блакитний, кольору трави, води, каменю, дерева, ґрунту;
- близькість до природи або відчуття близькості, в такому інтер'єрі легко дихається, багато світла.

Створення екостилю в інтер'єрі не можна підпорядкувати будь-яким аксіомам, звичайно окрім правила, яке говорить, що можна використовувати тільки нешкідливі і натуральні матеріали. Ваш характер, уподобання, звички, вік і навіть статус можна відобразити в створюваному інтер'єрі, при цьому його приналежність до еко-дизайну буде незаперечною.

Екостиль в інтер'єрі вельми популярний і широкий у застосуванні. Для облаштування підходить, як квартира, котедж, так і офіс, готель. Головний принцип екостилю – це природність у всьому. Тому, ніякого ДСП, пластику й хромованого металу в меблях і предметах декору.

Одне з найбільш вагомих переваг екостилю – це великі можливості для втілення ваших фантазій, Ви можете використовувати будь-які кольори і будь-які природні матеріали

в обробці і меблюванню. Чудово підійдуть такі натуральні матеріали, як очеретяні або інші листяні шпалери, річкові камені, які можна використовувати в якості облицювання стін.

В екологічному стилі зміст визначає форму: все оформлення складається з натуральних матеріалів. Всі оздоблювальні матеріали, які використовуються для оформлення, повинні мати гігієнічні сертифікати і дозвіл на застосування на території України.

Класичний екоготель має відповідати наступним характеристикам: енергоефективність, «неагресивність» по відношенню до його клієнтів, персоналу та навколишнього середовища, максимальна автономність систем життєзабезпечення.

Екостиль – перетворення природи і цілющого спокою. Екодизайн – це не просто красивий та стильний інтер'єр, але ще й вираз визначеної позиції протесту проти безмежного споживчого інстинкту і забруднення природи. Сьогодні, щоб готельна індустрія України змогла скласти конкуренцію на світовому ринку, власникам готельних підприємств слід намагатися створити такий напрямок, як екологічні готелі. Не дивлячись на те, що ринкові ціни достатньо високі, пріоритетом у цьому, перш за все, має бути збереження навколишнього середовища, здоров'я населення країни та туристів, нормалізація екологічного стану планети.

Висновок. Визначено, що готельні підприємства, що спрямовані на підкорення екологічного сегмента сучасного ринку обов'язково повинні дотримуватись базових вимог:

- економити водні ресурси та надавати проживаючим у готелі джерельно чисту воду;
- зберігати електроенергію та інші ресурси підприємства;
- забезпечувати клієнтів органічними продуктами харчування у готелі;
- застосовувати засоби чищення без шкідливих для природи компонентів;
- слідкувати за сортуванням відходів та сміття;
- проводити просвітницькі заходи для гостей та персоналу;
- будувати споруди та оздоблювати приміщення тільки екологічно чистими будівельними матеріалами;
- бути «екологічно свідомим» у всіх розуміннях цього вислову;
- надавати номери або навіть поверхи клієнтам, які не палять, тому що зараз найчастіше надають перевагу здоровому способу життя та еко-стилю;
- всебічно сприяти розвитку екотуризму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байлик С.И. Гостиничное хозяйство: оснащение, ремонт, эксплуатация: учебн. Пособ. К.: «Дакор», 2003. 368 с.
2. Виробники екологічно чистої продукції. URL: <http://www.pineapplehospitality.net/>
3. Десятка екологических отелей мира. URL: <http://www.otpusk.com/news/100099.html>
4. Екологічні будівельні матеріали. Будівництво і ремонт. URL: http://postroi.kiev.ua/ua/novini_budvniictva/ekologichni-budivelni-materiali.html
5. Екологічні готелі та мотелі. URL: <http://www.rav.com.ua/ua/news/otrasl/5069/> із посиланням на джерело: zagran.kiev.ua
6. Екологічні готелі – інноваційна концепція гостинності / Конференція 9-10 грудня 2010 р. URL: <http://consumers.unian.net/ukr/detail/4896>.
7. Екологічний туризм. URL: <http://eco-tours.biz/ru/kovcheg.html>
8. Інтер'єр готельних господарств URL: <http://info-works.com.ua/kursovi/turizm/1540.html> Найбільш екологічні туристичні об'єкти URL: <http://www.rate1.com.ua/ua/turizm/podorozhi/1510/>
9. Определён лучший экологический отель Украины. URL: <http://prohotelia.com.ua/2009/07/экологическая-сертификация-отелей/>

10. Проектування будівлі готелю. Основні норми і правила. URL: http://ua-referat.com/Проектування_готелю.

УДК 908(477.53)

Людмила Зубко
(Хитці, Україна)

СЛАВНЕ «ДРАГОМАНІВСЬКЕ ГНІЗДО» У ГАДЯЧІ НА ПОЛТАВЩИНІ

Анотація. Ця робота присвячена дослідженню творчої та культурної спадщини родини Драгоманових, зокрема Михайла Драгоманова, Олени Пчілки та Лесі Українки, яка тісно пов'язана з Гадяцьким краєм. Дослідження акцентує на важливості збереження цієї спадщини для сучасного українського суспільства та його національного відродження. Описано історичне значення Драгоманівської гори та Зеленого Гаю як символів родинного і національного духу. Мета роботи — вивчення та популяризація їхньої спадщини у контексті сучасної боротьби за культурну та національну ідентичність України.

Ключові слова: Драгоманови, Михайло Драгоманов, Олена Пчілка, Леся Українка, Гадяч, національне відродження, культурна спадщина, Зелений Гай, Драгоманівська гора, Українська незалежність.

Між багатьох відомих українських родів – рід Драгоманових вивищується, подібно Драгоманівій горі у гетьманському Гадячі, на якій він народився. Найчастіше згадується чоловіча гілка цього роду – М. П. Драгоманов, а якщо заходить мова про жінок, то говориться переважно про Олену Пчілку (Ольгу Петрівну Косач-Драгоманову) та її славу доньку Лесю Українку, що завітла під дужим впливом дядька М. Драгоманова.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що творчість Олени Пчілки, М. Драгоманова, Лесі Українки, пов'язана з Гадяцьким краєм, ще недостатньо вивчена і чекає ґрунтовних, глибоких досліджень. Їхня творча спадщина, більша половина якої розпорошена по різноманітних виданнях, зберігається в рукописах. Багато творів, статей, рецензій, заміток, епістоляріїв чекають на публікацію. У поширенні творчої спадщини родини Драгоманових вбачаємо своє завдання.

Необхідно віддати належне видатному діячеві українського національного і культурного відродження М. Драгоманову, враховуючи те, що зміст цієї активної громадсько-політичної роботи є актуальним для сьогодення.

Мета роботи: зберегти для нащадків творчу спадщину родини Драгоманових, які є дороговказом в сучасному бурхливому на важливі події житті.

Робота важлива тим, що вносить часточку в успішну боротьбу за українську національну справу у вирішенні багатьох проблем національно-культурних та державотворчих процесів.

Завдання роботи: опрацювати літературні джерела, визначити головні напрями державотворчого процесу та національного відродження українського народу.

Драгоманівська гора, де поселився Петро Якимович із своєю дружиною Єлизаветою Іванівною – це чудовий і мальовничий уступ косягору на околиці колись гетьманського містечка Гадяч. Коли зійти на край того уступу, то перед зором відкривається дивовижно-чарівна панорама довколишньої природи і саме узгір'я косягору помережане звивистими улоговинами і підвищеннями, розмитими роками весняними струмками з таких снігів, зарослими густими чагарями та кучерявим убранням дерев [5, с.4].

На одному з горбочків Подолу, майже біля плеса річки, виблискує позолоченими куполами невелика дерев'яна церковка Архангела Михаїла - патрона міста, його покровителя.

Ген далі, за річкою, розпросторюються на значну широчінь запісільські луки, в обійми Псла лине сестриця Грунь і аж від самих Хитців, мчать свої води повз круті підніжжя Драгоманівської гори, Заяру,... прагнуть більш дозвольного плину з головною життєдайною артерією України – Дніпром-Славутичем [3, с.10].

Драгоманов був сином своєї епохи. На його світогляді відбилися гостра боротьба між ідеалістичною і матеріалістичною ідеологією та різними політичними напрямками. З Драгоманова вийшов і Єфремов, і Грушевський, і Чикаленко, і Симон Петлюра.

Національну незалежність народу Драгоманов завжди вважав одним з головних факторів його духовного розвитку і загального прогресу [2, с.9]. В одному з листів від 21 березня 1889р. з Женеви в Софію до своєї дочки Ліди та її чоловіка Івана Шишманова, М. Драгоманов, говорячи про історичну долю болгар і українців наголошував, що «для правильного розвитку народів, їм треба мати державну незалежність» [6, с.26].

Збулася мрія М. Драгоманова на початку 90-х років ХХ століття.

У серпні 1991 року була проголошена незалежність України. До ознаменування цих подій наша землячка Віра Барінова-Кулеба змалювала портрет М. П. Драгоманова. Разом з відомою письменницею Раїсою Іванченко вони побували в Гадячі на Драгоманівській горі, відвідали Зелений Гай, також ознайомилися з експонатами Гадяцького краєзнавчого музею і під враженнями побаченого Віра Іванівна змалювала портрет, відкрила образний корінь роду видатних людей України. Портрет М. П. Драгоманова змальовано на фоні могутніх дубів, що тримають на собі міць і основу родини.

Поряд з великими, могутніми деревами ростуть, підіймаються до сонця молоді стрункі дубочки. Гілка дуба схиляється до лівого плеча Михайла Петровича, а на ній розпускаються молоді листочки.

Це символічно передана спадковість, взаємозв'язок у боротьбі за незалежність наступних поколінь українського народу. Погляд Михайла Петровича суворий, уважний, зосереджений, ніби тривожно запитує «А що ж там далі?»

Основою для змалювання портрета стало чорно – біле фото, яке віднайшла в архівах 101 відділу Союзу Українок, перебуваючи в США Віра Барінова-Кулеба. Широка, масивна рама надає солідності, масштабності портретові Михайла Петровича. Цей портрет просило придбати керівництво Університету імені Михайла Драгоманова, та поки що він зберігається у особистих фондах автора, з метою передачі його в Гадяч [5, с.2].

Гілка пам'яті на портреті М. П. Драгоманова проростає густим зеленим гаєм на вишиваному проєкті етно - гурту «Чорнобривці» Хитцівського ЗЗСО І-ІІ ступенів на Гадяччині. Дуби, липи, берізки, осики різного відтінку зелені зберігають і до сих пір таємниці Зеленого Гаю (Голубівщини) на околиці Гадяча. Про що шумить Зелений Гай? Люди їдуть і йдуть з усіх куточків України, щоб відчутти духовний зв'язок з родиною Драгоманових. Гарний і всіх відтінків зелений навколишній краєвид і в ньому ніби великий білий корабель – родинний будинок Драгоманових-Косачів [1].

Історія Зеленого Гаю тісно пов'язана з життєвим і творчим шляхом Лесі Українки. 1873 року Леся, якій тоді було три роки і чотири місяця вперше побачила мальовничі краєвиди рідного бабусиного та маминого міста, а також інших родичів по лінії Драгоманових. Не випадково ж Леся Українка писала до Ольги Кобилянської про "найукраїнішу" Україну, запрошуючи її до Гадяча [7, с.10]. Гадяччина край лагідної краси заворожив Лесю, вона часто приїздила сюди. Особливо скучала за ним, лікарі порадили їй найкраще лікуватися тут у смузі помірного клімату із цілющими глинами методом "глинкою і полотнинкою", як говорила сама Леся Українка.

На вулиці Лесі Українки в Гадячі стоїть оригінальний пам'ятник родині Драгоманових. Тут скульптор Лідія Копайгоренко та архітектор Іван Сидоренко втілили у великого чотиригранного стовпа образи М. Драгоманова, О. Пчілки, Лесі Українки. Родина Копайгоренків – це талановиті в художній, скульптурній, іконописній творчості діячі.

Кожного літа приїзять вони в село Максимівку, тут мають город, будинок і все літо, кохаючись красою рідного краю пишуть, малюють, творять.

Своєю творчістю їм близька родина Драгоманових, ось і запропонували вони поєднати всіх найвидатніших Драгоманових в одне ціле. Моноліт чотиригранний, ніби виріс з-під землі, і стрімко вростає в небо. З трьох сторін портрети видатних патріотів рідного краю єднає четверта стіна – сторона де вміщені перефразовані слова Лесі Українки.

Вони живі і будуть вічно жити...,

Бо мають в серцях те, що не вмирає.

До пам'ятника не заростає стежка народної пам'яті і любові. Тут завжди буйноцвіттям палахкотять квіти, які полюбляли і висаджували на кожному клаптику землі жінки знаменитої Драгоманівської родини. А в одному з листів Олена Пчілки просила матір: «Пришлите нам один куст рози, может быть, пидварчане достанут в Хитцях. Здесь нет такого сорта: есть лучшие-разные чайные розы, но таких нет» [5, с.4]. Бо то був жаданий цвіт рідної землі.

Хочемо вірити і будемо все робити, щоб не зів'янув квіт Лесинога гаю, Гадяцького краю.

Минають роки, століття... Невпинний час стирає в людській пам'яті дати, події, імена. Тільки сторінки книг у змозі зберегти їх для нащадків, стати для наступних поколінь справжніми реліквіями і дороговказом в сучасному бурхливому на важливі події житті. Філософські погляди М. Драгоманова, етнографічні розвідки О. Пчілки, волелюбні поезії Лесі Українки надзвичайно актуальні у державотворенні, незалежності, економічно стабільної України.

Кожний справжній український патріот знайде тут багато корисного для себе у сучасній справі формування і піднесення національної самосвідомості народу та розбудови української державності. Робота засвідчила, що Гадяччина – родове гніздо Драгоманових, у зв'язку з реакційною політикою російського царизму, а пізніше і більшовизму щодо українського народу, які забороняли розвиток його національної освіти і культури став своєрідним П'ємонтом українського національного відродження. Активна, пульсуюча діяльність родини Драгоманових та поетів, письменників, громадських діячів, які приїздили до Гадяча на Драгоманову гору, у Зелений Гай знаменувала собою перехід до більш організованої і політично цілеспрямованої боротьби нового покоління борців за національно-культурну і державну незалежність України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів музею «Перевесло» Хитцівського ЗЗСО І-ІІ ступенів.
2. Б.Грінченко. – М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу. – Київ. 1994. – 9 с.
3. Г. Шанько – Вогнена квітка. Полтава. Полтавський літератор, 2001р. – 10 с.
4. Журнал «Мистецьке гроно». – Гадяч. Альманах культурно-мистецької спілки Гадяцького краю №2, 2001р. – 21 с.
5. П.Одарченко. Леся Українка. Розвідки різних років. – К: Вид-во М.П. Коць, 1994. – 4 с.
6. О. Косач-Кривенюк. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк: УВАН, 1970. – 26 с.
7. Л.Шишманова-Драгоманова. «Рада». 1913р. Цитати за працею М.Драй-Хмари. Леся Українка. К:ДВУ, 1926, – 10 с.

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У РОЗРОБЦІ ІЛЮСТРАЦІЙ POP-UP КОНСТРУКЦІЙ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧОЇ КНИГИ «ІВАН БОГАТИР»

Анотація. В статті розглянуто дитячу книжку-іграшку “Іван Богатир” з етнічними мотивами у ілюстраціях POP-UP конструкцій як засіб духовного, етичного та естетичного розвитку особистості.

Ключові слова: дитяча книжка-іграшка, ілюстрування, паперопластика, макетування.

Постановка проблеми. Не треба доводити, що казки, які виникли в сиву давнину і є одним із найпоширеніших жанрів усної народної творчості для етноестетичного виховання. У них відбилися погляди на речі, ставлення до людських цінностей, висока духовність та глибока мудрість народу, що формувались упродовж багатьох поколінь. Також одним з найефективніших засобів формування світосприймання та накопичення життєвого досвіду дитиною є іграшка. Зважаючи на те, що останнім часом зацікавленість дітей відносно читання книжок є однією з найбільш проблемних моментів сучасності — усе частіше за мету ставлять прищеплення любові до етнокультури і книжки ще змалечку. Книги завжди посідали в житті дошкільника особливе місце, оскільки саме книга залишається найбільш доступним засобом духовного, етичного та естетичного розвитку особистості малюка. Залучення дитини до читання є одним з основних завдань художньо-естетичного виховання дошкільника. Тому з метою повноцінного розвитку дитини як особистості, її всебічного та гармонійного розвитку, та прищеплення естетичного смаку і доцільно запроваджувати в обіг вітчизняні розвиваючі книжки з POP-UP ілюстраціями, з використанням яких можливо прищепити любов маляті до книги, розвинути фантазію та спонукати творчо мислити.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна кількість науковців приділяло увагу різноманітним аспектам художньо-проектних технологій та художньо-естетичній культурі в освітній теорії і практиці, що вказує на її актуальність для вирішення багатьох освітніх проблем. Вплив народного мистецтва на розвиток особистості в освітньо-виховному процесі був предметом уваги досліджень таких вчених, як І. Зязюн, Г. Васянович, О. Гончаренко, Н. Ничкало, В. Фіголь та ін. У різні роки дослідженнями в галузі художньо-технічного оформлення книг займалися такі відомі вчені, як М. Большаков, К. Буров, Ю. Герчук, Г. Гусман, Н. Гончарова, Ф. Добкін, Б. Кісін та ін. Серед робіт, присвячених українській графіці особливе місце посідають праці Б. Валуєнка.

Виклад основного матеріалу. Ще в давнину розуміли, що через гру дитина має змогу формувати навички, розвивати уяву, просторове мислення, що стане їй у пригоді у дорослому житті. Так, те саме, що доросла людина робить з дійсним будівничим матеріалом, наприклад з деревиною чи цеглою під час будування оселі, дитина може робити граючись, засобами паперопластики під час макетування тієї ж споруди. Таким чином, гра перетворюється у творчість, а творчість, у свою чергу, у діяльність.

Гра та іграшка, на думку вчених, - найважливіші складові будь-якої культури [1, с. 98]. Так, О. Вовчик-Блакитна зазначає, що іграшка — це культурне знаряддя, за допомогою якого передається “стан сучасної культури (цивілізації), напрямок її руху: до життя або смерті, процвітання або деградації, взаєморозуміння або відчуження” [3, с. 54]. Її форма є однією з початкових субстанціональних форм щодо освоєння людиною навколишнього середовища. Іграшка, як матеріальний центр гри, сприяє розумовому розвитку дитини, відображає і відтворює для неї світ у зменшеній формі, який надає дитині саме той розвиток,

який можливий лише за природних умов: тільки природний, а не штучний, життєвий контекст має світоглядне поле і багатство культурних форм, які виступають онтологічними чинниками для органічного, а значить вільного “тут” і “тепер” удосконалення людиною самої себе, особливо в ранньому віці, дуже чутливому в плані особистісного розвитку [6, с. 38].

З культурологічного погляду, українська народна іграшка сприяє утвердженню національної самобутності та менталітету і відіграє найважливішу роль в процесі становлення громадянина незалежної країни. Так, саме іграшка є й відображенням епохи. О. Найден казав, що саме традиційна, щодо своїх розмаїтих функцій та змістовно-формальних засад, народна іграшка зберігає у собі пластичну і образну пам'ять про ті далекі часи, коли людина вперше почала використовувати природні матеріали для створення речей, які не тільки у чомусь допомагали, щось позначали, а й щось символізували [4, с. 59]. Тут важливо наголосити ще й на тому, що папір споконвіку був не лише матеріалом для письма, а й відігравав роль символу і безпосереднього носія культури народу, зберігав історичну пам'ять та надбання духовності, що на нашу думку є визначним чинником у обґрунтуванні використання паперу у якості матеріалу для створення аналогів традиційним українським іграшкам. Також, як указує Ю. Васерчук, знання структури паперу дозволяє прогнозувати можливості формування об'ємних фігур, геометрія паперової форми обумовлює бачення майбутніх конструкцій, в яких аркуш являє собою активну формоутворювальну одиницю [2, с. 11]. О. Найден вказував, що для дітей, які перебувають на межі між раннім і середнім віком, етнічні іграшки особливо потрібні. Вони допомагають знаходити образні відповідники між реально конкретним та умовно-узагальненим, осягати світ предметних реалій через пластично доцільні та дотично-комфортні форми [5, с. 30].

Сучасна техніка паперопластики надає широкий вибір інструментарію для роботи з папером не лише як з двовимірним матеріалом, а й за результатами творчості дуже схожими на такий вид образотворчого мистецтва, як скульптура, що дає змогу створити аналоги традиційних ляльок, чи іграшок з національним колоритом. О. Найден підкреслював, що дитина має сприймати народну іграшку не як предмет побуту, об'єкт гри (хоч і таке сприйняття не шкідливе), а як твір мистецтва, який потребує вивчення, певного аналізу творчого наслідування, повторення [5, с. 30]. Так, дитина може не лише грати з іграшкою, а й водночас залучатися до національної символіки у вигляді розписів та має змогу розвитку уяви під час її розпису національними орнаментами чи мальовничими стилями власноруч. При цьому відбувається явний або прихований вплив емоційного фактору і відкриває «майже безмежне поле для нових поєднань, так як число образів, що мають однаковий афективний відбиток, дуже велике» [7, с. 102].

Надзвичайно важливою є перша зустріч дитини із книгою. Вона має викликати радість і бажання зазирнути туди ще і ще раз, тому створення художньої книги, в особливості дитячої книжки-іграшки — це складний технологічний процес, адже у дитинстві закладається основа для подальшого формування та становлення дитини як особистості. Оскільки гра — основна форма діяльності в дитячому віці, саме в ній розвиваються різні сторони особистості дитини, задовольняються багато інтелектуальних та емоційних потреб, складається характер, розвивається творче мислення. Змалечку активізується самостійність мислення, розвивається пізнавальний інтерес. В дизайні дитячої книги в нашій країні постає проблема творення власного стилю притаманного саме українській книзі, який би міг зайняти своє місце серед світових лідерів. Видання виходить у світ унаслідок копіткої праці багатьох учасників цього дійства — від автора до поліграфіста, і для кожного з них книга й сам комплексний процес її творення виглядає по-різному. Отже, дизайнеру потрібно мобілізувати всю свою фантазію, використати весь свій професійний потенціал для того, щоб створити макет дитячої книги. Найбільш цінними виступають рисовані від руки олівцями чи фарбами, а не взяті з комп'ютерних каталогів. Особлива увага приділяється деталям

ілюстрацій, тому що рисунок може являти собою оповідання про події тим дітям, котрі ще не вміють читати. Для зовсім маленьких читачів важливо, щоб формат видання був не дуже великий і не дуже маленький, а такий, щоб його було легко тримати в руках і добре читати, не напружуючи зір.

Історичний досвід свідчить, що стан книжкової справи завжди було визначальною домінантою розвитку суспільства протягом багатьох століть. Дизайн має бути яскравий, простий і виразний. Як відомо, для маленьких читачів найцікавішим жанром є народні казки, легенди, міфи та оповідання. Завдяки доступності казкових образів, мотивів та мови оповідання для дитячого сприйняття, казки справляють великий позитивний вплив на процесі загального розвитку людини уже з перших років її життя. Над дизайном українських народних казок працювати найцікавіше, але й набагато складніше. Враховуючи той факт, що головними героями є люди або фантастичні створіння, міфічні істоти, подібні до людей, то ілюстративний матеріал в змозі створити тільки професіонал найвищого класу. Найскладніше працювати над такими казками, тому що вони носять, в основному, повчальний характер, в них мало виражальних моментів – чудес, казкових істот. Потрібно дуже добре знати костюми, предмети побуту, архітектуру регіону якому відповідає казка.

Як правило, тираж книжок з ілюстраціями у вигляді POP-UP конструкцій дуже не великий, і часто це унікальні ювелірні творіння. Створення POP-UP книг вимагає високої майстерності і професіоналізму, що межує зі справжнім мистецтвом. Тому розробка ілюстрацій для української дитячої книжки “Іван Богатир” у техніці POP-UP - одне з найважливіших напрямів його підготовки. Привабливість його зовнішнього вигляду, впізнаваність малюнку, що сприяє комфортності читання, взаємне положення елементів - все це ті якості, від яких багато в чому залежить успіх видання. Стил ілюстрацій гіперболічність, з елементами гротеску, але наближений до реальності. Ілюстративний матеріал досконало опрацьований, деталізований. Для створення ілюстрацій та макету використовувалися як традиційні техніки живопису так і сучасні технології опрацювання графіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абраменкова В. В. Осторожно: антиигрушка! Родителям об играх и игрушках / В. В. Абраменкова // Дошкольное воспитание. — 2005. — №4. — С. 98-108.
2. Васерчук Ю. А. Бумагопластика в проектной культуре дизайна (материал, технология, принципы моделирования) : автореф. дис на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» / Ю. А. Васерчук. — М., 2007. — 29с.
3. Вовчик-Блаkitна О. О. Дитяча іграшка та гра - справа серйозна / О. О. Вовчик-Блаkitна // Обдарована дитина. — 2009. — № 1. — С. 54-59.
4. Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості / О. С. Найден - К.: АртЕк. —256с.
5. Найден О. С. Українська народна іграшка. Сміслові та обрядові основи / О. С. Найден // ОМ. —1991. — №3. — С. 27-30.
6. Кардашов В. М. Художньо-творчий розвиток особистості: теоретичний Та методичний виміри. : Монографія-3-тє видан., допов. / В. М. Кардашов. – Мелітополь, 2011. — 291 с.
7. Пономарев Я. А. Психология творчества. / Я. А. Пономарев — М.: «Наука», 1976. — 304 с.
8. Свідоцтво № 82815 Україна про реєстрацію авторського права на твір образотворчого мистецтва “Художнє оформлення книжки «Іван Богатир»” / Брянцев О. А., Чемерис Г. Ю. (Україна); зареєстровано 13.11.2018 в Держ. Реєстрі свідоцтв про реєстрацію авторського права на твір.

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ У
МАЙБУТНІХ АРХІТЕКТОРІВ**

***Анотація.** У статті розглядаються сучасні аспекти підготовки майбутніх архітекторів, її стан у теорії та практиці вищої архітектурної освіти. Розглядається сутність феномена «художньо-професійна культура майбутнього архітектора». Обґрунтовуються педагогічні умови, що забезпечують її формування. Уточнюється зміст поняття «професійна культура архітекторів».*

***Ключові слова:** художньо-професійна культура, професійна культура майбутніх архітекторів, педагогічні умови.*

Сучасний етап розвитку архітектурної освіти пов'язаний зі зміною соціального замовлення на підготовку майбутніх архітекторів, високою затребуваністю цих фахівців в сучасному суспільстві. Протягом часу існування людства архітектура слугувала своєрідним способом втілення певного світогляду та культурних цінностей. Зміна стилю професійного архітектурного мислення, гуманізація змісту освіти, її особисто зорієнтована спрямованість визначають засадничі ідеї та тенденції підготовки сучасних архітекторів у вищій школі.

Одним із найбільш складних завдань у теорії і практиці архітектурної освіти є подолання суперечностей між: культуровідповідною природою професійної діяльності архітекторів і вузько технологічним підходом до змісту їхньої професійної підготовки у вищих навчальних закладах; системною природою художньо – конструкторської діяльності архітектора і невпорядкованістю цілей і завдань їхньої предметної професійної підготовки у вищих навчальних закладах.

В процесі розв'язання цих протиріч значна увага відводиться проблемі формування професійної культури майбутніх фахівців-архітекторів у процесі підготовки у вищій школі. Теоретичні та методологічні аспекти її формування розглядаються у працях І. Багаєвої, С. Батишева, А. Деркача, Е. Зеєра, Н. Крилової, Н. Кузьміної, В. Сластьоніна та ін.

Принципи реалізації культурологічного підходу у змісті та технології навчання майбутніх спеціалістів у вищому навчальному закладі розглядаються у дослідженнях А. Вербицького, І. Ісаєва, В. Ледньова, Н. Нікандрова та інших науковців.

Ученими досліджено механізми, тенденції, умови, форми, методи і засоби формування професійної культури майбутніх спеціалістів різних спеціальностей: художніх (Н. Бакланова, Н. Валькова, Г. Веслополова, О. Ковешнікова, Р. Мухутдінов, В. Сидоренко та ін.), педагогічних (Г. Железовська, Л. Занініна, І. Ісаєв, Н. Кузьміна, В. Сластьонін, І. Пальшкова).

Розкрито сутність та педагогічні умови формування художньої культури майбутніх спеціалістів (Е. Абдуллін, О. Олексюк, Л. Отич, О. Рудницька, О. Шевнюк та ін.); вплив художньої культури на розвиток особистості суб'єктів педагогічного процесу (В. Бутенко, О. Мелік-Пашаєв, В. Орлов, А. Ростовський та ін.); забезпечення культуровідповідності сучасної освіти (Є. Бондаревська, І. Зязюн, Г. Тарасенко, Т. Усатенко, А. Семенов, Л. Хомич та ін.).

Концепції сучасної архітектурної освіти висвітлено в роботах В. Бабурова, Б. Бархіна, К. Блохіна, А. Власова, Н. Кондель-Пермінової та інших учених. У межах цих концепцій вивчено: природу архітектурної творчості та умови розвитку майстерності архітекторів у процесі професійної навчальної діяльності (Б. Бархін, О. Кудрявцев, І. Лежава, М. Нечаєв, О. Степанов та ін.); методику формування майстерності архітекторів у процесі архітектурної пропедевтики (Є. Білоусов, А. Коротковський, Д. Мелодинський, Г. Сомов, М. Тур кус, В. Усов та ін.); особливості архітектурно-художньої підготовки майбутніх архітекторів на

довузівському етапі (І. Абаєва, В. Жилкіна, В. Кирпічов, М. Метленков, І. Топчий, Н. Чуваргіна та ін.); історію становлення та розвитку окремих архітектурно-художніх установ (А. Бадяло, Р. Блашкевич, Ф. Гринберг, Н. Дмитрієва, Л. Іванова-Весн, А. Опочинська та ін.). Особлива увага приділяється обґрунтуванню професійної культури архітектора (Г. Веслополова, О. Кайдановська, О. Каукина, Н. Качуровська).

Примітно, що в багатьох дослідженнях у контексті обговорення проблем архітектурної освіти згадується художньо-професійна культура майбутнього архітектора (Г. Веслополова, Н. Качуровська, Г. Синицина та ін.). Однак сутність цієї культури, умови її формування у процесі професійної підготовки архітектора у вищих навчальних закладах не були предметом спеціального вивчення.

Мета статті – схарактеризувати теоретичні засади формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів

Становлення і розвиток професійної діяльності архітектора пов'язані з традиціями, що склались у цій сфері і передбачають синтез у її структурі діяльності художника і будівельного інженера-технолога. Відповідно до них визначалися цілі і зміст архітектурної освіти (Ю. Асеев, Ю. Волчок, Н. Кондель-Перминова, А. Кудрявцев, Н. Метленков, А. Степанов та ін.), які сьогодні у світі представлено 800 вищими архітектурними школами і відображають різні шляхи і засоби її забезпечення.

В Україні підготовку майбутніх архітекторів здійснюють вищі навчальні заклади, які є спеціалізованими інститутами у складі академій будівництва й архітектури, архітектурними факультетами технічних, аграрних, технологічних, гуманітарних, художніх академій та інших закладів вищої освіти. Залежно від спеціалізації вишу і за відсутності єдиної науково обґрунтованої теоретично-методичної концепції професійної підготовки архітекторів, цей процес відбувається без чіткого уявлення щодо особливостей підготовки фахівців до архітектурної діяльності, на засадах формального поєднання в її структурі і змісті художньої і технологічно-інженерної складової, що відбувається переважно під впливом особистісних уподобань і досвіду викладачів вишу.

Уточнимо, що у працях вітчизняних і зарубіжних учених наголошується, що поняття «культура» відображає сукупність цінних для суспільства об'єктів, які створюються у результаті діяльності соціальних суб'єктів. За своїм змістом і способом створення, ці культурні об'єкти характеризують самого суб'єкта і продукти його людської діяльності, а також сукупність засобів, сил та здібностей, необхідних для створення цих об'єктів (П. Гуревич [1], В. Давидович, Ю. Жданов [2], Є. Маркарян [4] та інші).

Зауважимо, що вчені розрізняють художню і професійну культуру. Художня культура (І. Зязюн, М. Кравець, Л. Масол, Н. Миропольська, О. Олексюк, О. Отич, О. Рудницька, О. Шевнюк та ін.) визначається однією з форм прояву загальної культури, що створюється, функціонує і розвивається у сфері художньої діяльності людини (літературної, музичної, зображувальної, театральної тощо), такої, де кінцевим продуктом і метою діяльності є твори мистецтва поза їх утилітарної, побутової цінності. Професійна культура в цьому контексті виступає особливою формою існування художньої культури як усвідомленої і унормованої системи цінностей, знань, умінь і навичок, типової і необхідної для створення певних предметів художньої культури. Опанування професійної культури майбутніми фахівцями будь-якої художньої діяльності (музичної, театральної, образотворчої і ін.) є засобом відтворення і розвитку в суспільстві набутого рівня художньої культури.

На наше переконання, професійно-художня культура є особливим різновидом поєднання художньої і професійної культури суспільства, в якому сконцентровано досвід спеціальної суспільної практики підготовки молоді у спеціальних навчальних закладах для задоволення конкретних потреб певного суспільства, способів реалізації відповідної художньої професійної діяльності, соціальних потреб, що її нормують, і способів оволодіння цією діяльністю [3,5].

У дослідженні виокремлюємо художньо – професійну та професійно-художню культуру. Поняттям «професійно-художня культура» характеризується художня діяльність людини, яка цілеспрямовано створює твори мистецтва в межах професійно диференційованої та соціально унормованої художньої праці [5]. У словосполученні «художньо-професійна культура» основне смислове навантаження належить словам «професійна культура», а термін «художня» вказує на прикладний аспект професійної культури. Тобто поняття «художньо – професійна культура» позначає, що певна професійна діяльність включає в себе художню складову як певну норму, яка зумовлює естетичну цінність створюваних у результаті цієї діяльності предметів.

Під художньо-професійною культурою майбутнього архітектора розуміємо специфічну складову його загальної професійної культури, що характеризує естетичні норми та художні цінності, якими він послуговується у створенні своїх проектів та опановує у процесі підготовки до цього виду діяльності. Вона виступає особливою формою прояву його загальної, художньої та професійної культури. Художньо-професійну культуру архітектора розглядаємо як одне із новоутворень, що формується у процесі його спеціальної підготовки до професійної діяльності і складається із когнітивного, операційного та ціннісно – орієнтаційного компонентів з відповідними показниками.

Когнітивний компонент в контексті художньо – професійної культури майбутніх архітекторів розкриває систему знань про художні принципи, способи їх реалізації у процесі створення архітектурних об'єктів. *Операційний компонент* складають уміння практично втілювати за допомогою художніх зображувальних засобів задуми, образи в реальних архітектурних об'єктах. *Ціннісно-орієнтаційний* компонент передбачає здатність оцінювати художню цінність архітектурних проектів.

Визначаючи педагогічні умови формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів, виходили з того, що дисципліни художнього циклу, які забезпечують навчання майбутніх архітекторів образотворчої діяльності у сфері архітектурної освіти, не є «самоціллю», як це відбувається у сфері художньої освіти. У мистецькій освіті освоєння образотворчої діяльності зорієнтовано і підпорядковано створенню художнього твору як кінцевого продукту, виконаного засобами графічної або живописної технік, у певному художньому матеріалі (живопис, графіка, скульптура, декоративне мистецтво).

У сфері архітектурної освіти роль образотворчих дисциплін має принципово інше призначення і цим відрізняється від художньої освіти. Натомість питання про те, яким чином фонд компетентностей, знань, умінь і навичок, що здобуваються у процесі вивчення дисциплін художнього циклу, повинен бути представлений у змісті архітектурного проектування – у змісті цих дисциплін фактично не розглядається. Отже, роль і функціонал образотворчої діяльності в процесі створення архітектурного образу майбутніми архітекторами не усвідомлюється. Подолання цього розриву бачимо у професійній спрямованості спеціальної художньої підготовки майбутніх архітекторів і підпорядкування її завданням архітектурного проектування. Наявність такої спрямованості розглядаємо як першу педагогічну умову формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів, що передбачає спільну діяльність викладачів, які забезпечують художню та архітектурну підготовку студентів.

У процесі реалізації наступної педагогічної умови – інтегрування змісту та завдань професійно – зорієнтованих архітектурних і спеціальних художніх дисциплін у процесі підготовки майбутніх архітекторів – було враховано, що становлення професіонала завжди є багатоплановим, але індивідуальним процесом розвитку і саморозвитку особистості в межах освоєної професійної діяльності. Значною перешкодою на цьому шляху стає мозаїчна, розрізнена представленість у змісті навчальних предметів знань про цілі, завдання, способи засвоєної студентами професійної діяльності. Підвищення якості професійної підготовки майбутніх фахівців через інтеграцію навчальних предметів, підпорядкування їх логічного

взаємозв'язку в межах єдиного навчально-пізнавального процесу сприяє активізації насамперед навчальної діяльності студентів.

Структура змісту архітектурної освіти сама по собі є складним інтегрованим простором, у якому закладено взаємодію трьох освітніх блоків: науки, мистецтва і техніки. Інтеграція цих блоків є необхідною умовою перебігу навчальної діяльності студентів від базового рівня художньої освіти до професійно-спрямованої специфіки архітектурного проектування. Вирішення цієї проблеми в практиці архітектурної освіти бачимо в інтегруванні змісту та завдань професійно зорієнтованих архітектурних і спеціальних художніх дисциплін у процесі підготовки майбутніх архітекторів.

Формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів у процесі підготовки у вищих навчальних закладах передбачає послідовне поетапне узгодження і впорядкування засобів, цілей і завдань художньої образотворчої та архітектурної діяльності. Необхідність таких етапів зумовлюється не тільки складністю соціокодів, закладених у виразній мові образотворчого мистецтва й архітектури, а й важливістю усвідомлення способів їх органічного об'єднання на рівні архітектурного проектування, підпорядкуванню принципово новим цілям, відмінним від цілей суто образотворчого та інженерного мистецтва. Відтак, формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів неможливо поза навчальних ситуацій, що вимагають актуалізації художніх знань і вмінь студентів у вирішенні архітектурних завдань різних рівнів складності. З огляду на це, наступною педагогічною умовою формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів є поетапна актуалізація їхніх практико-зорієнтованих навичок образотворчої діяльності у процесі розробки архітектурних проектів.

Отже вважаємо, що формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів у процесі підготовки у вищих навчальних закладах буде ефективною за таких педагогічних умов:

- професійна спрямованість спеціальної художньої підготовки майбутніх архітекторів;
- інтегрування змісту та завдань професійно-зорієнтованих архітектурних та спеціальних художніх дисциплін у процесі підготовки майбутніх архітекторів;
- поетапна актуалізація практико-зорієнтованих навичок образотворчої діяльності студентів у процесі розробки архітектурних проектів.

Зауважимо, що реалізація педагогічних умов формування художньо-професійної культури майбутніх архітекторів у процесі підготовки у вищих навчальних закладах потребує певної реорганізації у змісті та методичному забезпеченні цього процесу, узгодження дій викладачів різних навчальних дисциплін і різних навчальних кафедр.

Перспективу подальших наукових розробок убачаємо в дослідженні форм і методів формування художньо-професійної культури в системі архітектурної; визначення змісту самостійної навчальної діяльності студентів, які освоюють професію архітектора і опановують навичками самостійного архітектурного проектування; впливу на естетичну цінність цих проектів художньо-професійної культури архітектора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуревич П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. □ М.: Аспект-Пресс, 1994. 315 с.
2. Давыдович В. Е. Сущность культуры: Монография / В. Е. Давыдович, Ю.А. Жданов. – Ростов-н/Д.: Изд-во Ростовского ун-та, 1979. – 264 с.
3. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность /А. Н. Леонтьев. □ [2-е изд.]. М.: Политиздат, 1975. 304 с.
4. Маркарян Э. С. Теория культуры и современной науки / Э. С. Маркарян. – М.: Мысль, 1983. – 284 с.

5. Хоруженко К. М. Культурология: энциклопедический словарь / К. М. Хоруженко. – Ростов н/Д.: Феникс, 1997. – 640 с.

6. Шевнюк О. Л. Теорія і практика культурологічної освіти майбутнього вчителів у вищій школі : дис. ... доктора пед. наук : 13.00.04 / Шевнюк Олена Леонідівна. – К., 2004. – 555 с.

УДК 379.81:316.77-028.22

Віктор Корсунський
(Дніпро, Україна)

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ ЗОН ВІДПОЧИНКУ

***Анотація.** Досліджено історію розвитку та сучасних графічних методів створення рекламно-комунікаційних систем, дослідженні аналогічні сучасно оформлені візуально-комунікативні принципи у зонах відпочинку у світі. Виявлені сучасні, візуально-комунікативні, функціональні, художньо-образні рекламно-графічні рішення для оформлення зовнішньої зони відпочинку. Визначено сучасні принципи організації візуально-комунікативних об'єктів середовища та їх функціональне призначення.*

***Ключові слова:** дизайн, дизайн середовища, візуальні комунікації, міське середовище, навігація, семіотика.*

ВСТУП

Сучасне міське середовище у вік розквіту технологій та реклами не може обійтись без функціональної системи візуальної комунікації. Особливості формування візуально-комунікативних систем міського простору залежать від сприйняття реципієнтом його візуальних компонентів. Візуально-комунікативна знакова система заснована на емоційно-образному сприйнятті елементів і форм міського простору. Візуальні комунікації паркової зони мають визивати позитивне враження – чітко, ясно інформувати перехожих та мати естетичний вигляд, а також бути візуально невід'ємною частиною тематики в зоні відпочинку.

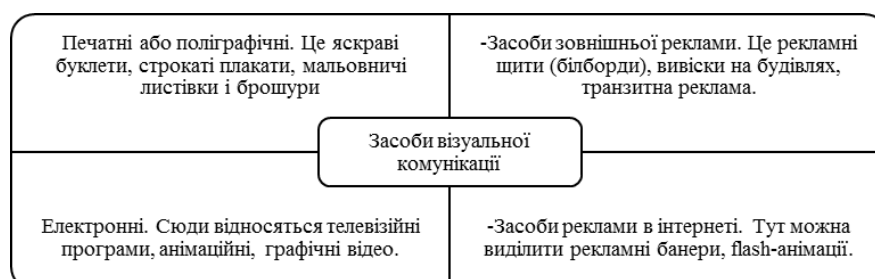
ПОСТАНОВКА ЗАВДАННЯ

Актуальність проблеми полягає у тому що сучасні зони відпочинку потребують високого рівня художньо-образного, гармонійного, інформаційного формування візуальної комунікації, що покращить візуальне орієнтування людини у локальній зоні відпочинку міського середовища.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЇХ ОБГОВОРЕННЯ

Візуальні комунікації - одна з базових складових сучасних мас-медіа, що створюють візуальний інтерфейс передачі і споживання інформації, а також трансформуючи і переводячи, в свою чергу, будь-яку інформацію в візуальну мову (іміджі і прес-портрети, фото з місця подій і телевізійна картинка в режимі реального часу, тощо).

Візуальна комунікація – це зв'язок через засоби візуалізації, який описують як передачу ідей та інформації у формах, які можна прочитати або розглянути. Візуальна комунікація частково або повністю покладається на зір, і переважно подана або виражена двовимірними зображеннями. Вона включає в себе: знак, типографіку, графіку, графічний дизайн, ілюстрацію, промисловий дизайн, рекламу, анімацію та електронні ресурси. Вона також досліджує ідею, що візуальне повідомлення супровідного тексту має велику владу



інформувати, просвітлювати або переконувати людину чи аудиторію.

Табл.1.1 Групи засобів візуальної комунікації.

Поняття візуальної комунікації означає комплекс спеціальних показчиків у вигляді вивісок, інформаційних стендів, рекламних щитів, які допомагають людині орієнтуватися в просторі завдяки тій інформації, яку вони містять (табл.1.1).

Візуальні комунікації служать засобом спілкування. Це сила, яка стимулює продажі будь-якого споживчого продукту. Професійні дизайнери, графіки, поліграфісти знають, що колір або форма є ключовим фактором в процесі торгівлі, оскільки відіграють важливу роль при ухваленні рішення про покупку. Візуальні комунікації повинні викликати в покупця інтерес і емоції.

Основи розміщення інформаційних систем базуються на психології сприйняття і поведінки людини в незнайомому просторі і орієнтовані на спілкування користувача з його оточенням. Початкова орієнтація в середовищі, коли увагу людини зосереджено інформаційних елементах як «вхід» і «вихід», «можна» і «не можна», «куди» і «навіщо». Тут переважаючими для людини є інформаційні системи безпосередньої орієнтації в просторі. Коли приходить розуміння напрямків і оптимальних траєкторій руху з фіксацією візуальних домінант і «інформаційних точок» простору, до людини повертається нормальна швидкість руху; починається залучення людини в середовище.

Реалізація візуальних інформаційних систем здійснюється:

- ефективністю (урахуванням доступності, освітленості, читання, тяжіння певної інформації та видів її реалізації до певних зон інтер'єру);
- достатністю (визначальна кількість «інформаційних точок» з урахуванням оптимального відстані між ними);
- ергономічністю (зручність сприйняття з точки зору антропометрії);
- комунікативністю (дохідливість і читаність) шрифтових і знакових композицій, а також наявність дублюючої інформації на мовах, прийнятих як міжнародні мови комунікації);
- системністю (організованість інформаційного обладнання в просторі з урахуванням послідовності та художньої цілісності його сприйняття);
- модульністю (можливість розміщення додаткової інформації або заміна елементів обладнання на базі сформованої структури без залучення значних додаткових коштів);
- раціональністю (зручність розміщення інформаційного обладнання та процесу його обслуговування);
- стереотипністю («впізнаваність», що полегшує пошук і сприйняття необхідної інформації в стислі терміни);
- індивідуальністю (оригінальність або співвіднесення, наприклад, з «фірмовим стилем» об'єкта);
- єдністю композиційних, колористичних, шрифтових, масштабних, пропорційних та інших прийомів формування даного комплексу інформаційних систем та ін.

ВИСНОВКИ

Висновки та їх новизна полягає в обґрунтованій концепції цілісного формування візуальних комунікацій в зонах відпочинку як одного із напрямків дизайн-діяльності, виявлені функціональні пріоритети візуально-комунікативного дизайн-об'єкта у міському середовищі та методи їх формування у сучасному візуальному просторі. Окреслено прогнозовані шляхи розвитку візуальних комунікацій у формуванні міського середовища.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тихонова. – М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и Ко», 2011. – 388 с.
2. Андрианов М. С. Невербальная коммуникация: психология и право / М. С. Андрианов – М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2007. – 256с.
3. Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне / под ред. А. В. Овруцкого, В. О.

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СУЧАСНОГО УЧНЯ ЗАСОБАМИ ЕТНОДИЗАЙНУ

***Анотація.** У статті висвітлено актуальні проблеми формування творчої особистості учня в умовах розвитку Нової української школи засобами етнодизайну, як одного з видів творчої художньо-проектної діяльності, що ґрунтується на культурно-мистецьких засадах традиційного декоративно-прикладного мистецтва і новітніх технологій дизайну. Наведено приклади впровадження етнодизайну в проектно-технологічну, творчу навчальну діяльність учнів, зокрема під час викладання предметів художньо-естетичного циклу.*

***Ключові слова:** творчість, творчі здібності, проект, етнодизайн, етностиль.*

Національна Доктрина розвитку освіти України в ХХІ ст. визначає головною метою освіти «створення умов для розвитку й самореалізації кожної особистості як громадянина України, формування покоління, здатного навчатися впродовж життя, створювати й розвивати цінності громадянського суспільства». Саме тому в національній системі освіти пріоритетним напрямом є особистісний розвиток, який пов'язаний з формуванням творчого потенціалу, розвитку творчих здібностей.

В українському педагогічному словнику поняття «творчість» визначається як продуктивна людська діяльність, здатна продовжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення.

Креативність і вміння творити – головні вимоги до сучасної людини, що живе у світі глобальних змін та інтеграційних процесів, надзвичайно стрімкого розвитку техніки та інформаційних ресурсів. У контексті таких підходів особливої актуальності набувають дисципліни художньо-естетичного циклу, оскільки їх впровадження в освіту є перетворенням виховання й навчання на творчий процес.

Процеси творчого мислення досліджували вчені-психологи Б.Г. Ананьєв, А.З. Рахімов та ін. Проблеми творчості присвятили свої праці Дж. Гілфорд, Дж. Піаже, З. Фрейд, Е. Торренс та ін. Індивід, який мислить творчо, – головна рушійна сила соціальних та духовних трансформацій. Творча особистість значно краще адаптується до соціальних, побутових, виробничих умов, ефективно їх використовує, удосконалює, змінює.

Протягом тривалого часу творчі здібності вважалися притаманними лише обранцям долі. Батьком української творчої думки вчені називають Феодосія Печерського, девізом творчості якого стали слова: «Віруй і пізнай». Проблеми розвитку творчого потенціалу дитини, дорослої людини були в центрі уваги першого філософа України Г.С. Сковороди. Він у своїх працях підкреслював: «Єдність думок, вчинків, слова і діла, розуму й волі сприяють розвитку всебічно розвиненої, духовної особистості, яка в подальшому буде працювати наполегливо, творчо».

Філософія надає методологічну основу для дослідження, вивчає принципи істинності знання, результатів творчого мислення (Г.Я. Буш, К.С. Пігров, П.Я. Якобсон та ін.). Більш глибоке дослідження питань творчості, особливостей творчої діяльності, умов формування творчої особистості почалося на межі ХІХ та ХХ століть. Над цим працювали Г.Я. Буш, О.М. Леонтьєв, Я.О. Пономарьов, С.Л. Рубінштейн, О.К. Тихомиров, П.Я. Якобсон, Л.В. Яценко.

Учитель має постійно працювати над розвитком творчого потенціалу учнів. Цю ідею продовжували у своїй педагогічній спадщині Б.Д. Грінченко, А.С. Макаренко, В.О. Сухомлинський.

У науково-педагогічних дослідженнях останніх десятиліть розглядаються проблеми формування творчої особистості (Є.А. Антонович, Е.В. Белкіна, І.П. Глинська, Л.В. Гармаш, С.М. Железняк, В.М. Кардашов, Н.В. Климук, О.Є. Ковальов, Н.М. Ляшова, Ж.С. Марчук, Л.М. Масол, Г.А. Полякова, В.В. Рагозіна, Т.Є. Рубля, Л.В. Серих, С.К. Трач, Л.В.Фесенко та ін.). Дослідники наголошують, що особливого значення у творчому процесі набуває творча уява, яку потрібно формувати в учнів у процесі навчально-виховної роботи.

У законодавчих актах, прийнятих за останні два десятиліття, декларуються і унормовуються ідеї створення умов для розвитку, самореалізації особистості впродовж життя. Важливою складовою розвитку людини є основна школа. Учні закладів загальної освіти, що володіють множинністю обдарувань і талантів, самостійно вирішують проблемні ситуації та відчують у собі спроможність досліджувати та змінювати світ. У них розвинена потреба у використанні проектних технологій: художнього проектування, технічного проектування, ІТ-проектування.

Важливу роль у формуванні творчої особистості учня відіграють шкільні навчальні предмети «Трудове навчання» (для учнів основної школи) і «Технології» (для старшокласників) [2, 3].

Сучасний зміст трудового навчання спрямований на формування конструктивних умінь, творчих здібностей, проектно-технологічної та інформаційної компетентності учнів, з урахуванням сучасних вимог дизайну і технологій. Особлива увага має звертатись на особливості українського національного дизайну, українського інтер'єру, характерними ознаками якого є використання етнодизайну як вектору формотворення сучасних виробів.

Для етнодизайну закономірним є акумуляція досвіду художньо- трудової діяльності з виготовлення й оздоблення побутових речей, що мають як практичне, так і естетичне значення.

Поряд з цим спостерігається закономірна залежність методів формотворчості від технології виробництва. Під впливом технологій виробництва формується і постійно розширюється арсенал прийомів етнодизайну, удосконалюються засоби формотворення, з'являлися нові вироби.[6]

Основним способом організації навчальної діяльності учнів є метод проектів, яким передбачені: розвиток творчого і критичного мислення, вміння працювати з інформаційними джерелами, різними видами проектно-технологічної документації; формування навичок проектної діяльності, вміння здійснювати аналіз та оцінку технологічних об'єктів, свідомо обирати ті чи інші технологічні процеси, трудові прийоми і технічні засоби. Завдяки проектній діяльності учні повинні отримати уявлення про особливості творчості художників-конструкторів (дизайнерів), інженерів конструкторів, технологів сучасного виробництва, надбати практичні навички використання отриманих знань при проектуванні власних виробів.

На сьогодні етнодизайн зайняв чільне місце у суспільному житті українців, заповнив творчий простір вітчизняних дизайнерів. Етномотиви прослідковуються в багатьох сучасних видах мистецтв.

Програма трудового навчання та технологій зорієнтована на опанування учнями різних технологій обробки сучасних конструкційних матеріалів. На нашу думку, етнодизайн є тим містком, що вдало поєднує традиційність народних ремесел та сучасний технологічний розвиток. Такий підхід сприяє пошуку нових ідей, активізує розвиток творчих здібностей учнів.

Якщо розглядати етнодизайн в контексті народних ремесел, то варто відзначити, що сучасні майстри декоративно-ужиткового мистецтва як найяскравіше втілюють ідеї народності та українських традицій у своїх творах. Учні ж мають можливість реалізувати власні творчі задуми під час виконання різних проектів. Тематика учнівських проектів досить варіабельна, проте зорієнтована на найпоширеніші види декоративно-ужиткового мистецтва.

Так, наприклад, українська вишивка модернізує разом зі змінами у суспільстві, течіями моди, змінюється і саме призначення деяких вишитих виробів. Українська вишивка може бути окрасою чохла до портативної техніки, скриньок, жіночих сумочок, віконних завіс. Змінюється також і види орнаментів, з'являються нові узори, використовуються сучасні вишивальні матеріали, техніки виконання виробів. Хоча вишиті вироби мають сучасний вигляд проте вишивка надає їм національності, традиційності.

Сьогодні надзвичайної популярності набуває виготовлення традиційних українських ляльок, а також м'яких іграшок в етно стилі.

Так, наприклад, широкого розповсюдження набули ляльки-обереги. Лялька-мотанка – українська народна лялька, символ жіночої мудрості, родинний оберег. Здавна у кожній родині лялька-мотанка виконувала роль оберегу, була символом мудрості, берегинею роду, символом матері-прародительниці та зв'язку між поколіннями, одна із найдревніших іграшок і сакральних (святих) істот нашого народу, якій тисячі й тисячі років. Скільки існує людство, стільки років цій іграшці, і сьогодні традиція використовувати цей оберег в українських оселях починає відроджуватися.

Різноманіття сучасних м'яких іграшок надзвичайно велике, проте виготовлені власними руками ляльки-патріоти користуються найбільшою популярністю. Звичайно, самі техніки виготовлення цих виробів запозичені в інших країнах, дещо дорацьовані нашими народними умільцями, проте найважливіше те, що майстрині прагнуть прикрасити, одягти, оздобити свої вироби елементами етнокультури нашого народу. Дуже цікаво виглядають ляльки Тільди (вперше зшила ляльку норвезька рукодільниця Тоні Фінангер) зайчики, ангелочки, феї вбрані в український народний костюм. Такий виріб можна використати за призначенням як іграшку для дитини, а також в якості оздоблення інтер'єру в етностилі.

Цікаво виглядають жіночі сумочки, клатчі з українською вишивкою, пояса оздоблені вишивкою бісером, хустки, шарфи, шалі, прикрашені етнічними малюнками. На особливу увагу заслуговує український віночок. Якщо традиційний вінок повинен був виконаний з символічних квітів, зі стрічками, і носили його лише молоді дівчата, то сучасний віночок – це обідок для волосся оздоблений різноманітними штучними квітами (далеко не традиційними букетами, наприклад, трояндами, орхідеями), і прикрашає такий аксесуар голівоньки не лише молоденьких дівчат, але й дорослих жінок.

Формування творчої особистості сучасного учня є визначальним пріоритетним завданням Нової української школи, реалізація якого відбувається через проектно-дослідницьку, науково-пошукову, творчу навчальну діяльність здобувачів освіти через призму етнотдизайну, зокрема під час вивчення предметів художньо-естетичного циклу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьєв Ю. Етнотдизайн як естетичне та геополітичне явище. // Етнотдизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст. Збірник наук.праць (Ч.1). – Полтава. – 2014. – С. 175-180.

2. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти [Електронний ресурс]/Державні стандарти – Міністерство освіти і науки України //Режим доступу: http://www.mon.gov.ua/ua/activity/education/56/general-secondary-education/state_standards/.

3. Мусієнко В.Д., Захарченко Р.О., Сидоренко В.К., Тхоржевський Д.О. прилучення учнів до національної культури у процесі трудового навчання. – К.: 1996.

4. Роїк Ю. Методика навчання етнотдизайну у закладах загальної середньої освіти. //Традиції та технології у розвитку сучасного мистецтва. – 2018.- С.104-106

5. Тименко В.П., Сидоренко В.К., Оршанський Л.В. Професійна дизайн- освіта: теорія і практика художньої обробки деревини. – К.: Педагогічна думка, 2007. – 288 с.

6. Туташинський В.І. Закономірності розвитку етнотдизайну в технологічній освіті учнів. [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://lib.iitta.gov.ua>

ШЛЯХИ ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН» ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН У КОЛЕДЖІ

***Анотація.** в статті розглянуто проблему формування творчої особистості студента, окреслено шляхи інтенсифікації творчих здібностей студентів спеціальності дизайн у технологічному коледжі на основі мотивації, індивідуально – творчого підходу та відповідних дидактичних умов.*

***Ключові слова:** дизайн, зовнішня і внутрішня мотивація, творча активність та творчі здібності студента, індивідуально – творчий підхід, дидактичні умови.*

Постановка проблеми. Проблема мотивації студентів до навчально – професійної діяльності, їх творча активність та забезпечення якості професійної освіти майбутнього фахівця – одна з найбільш актуальних в умовах освітнього процесу технологічного коледжу.

Однією з найбільш актуальних проблем сучасної освіти є побудова такого процесу навчання, який міг би бути основою формування мотиваційної сфери студентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатьма педагогами творча діяльність визначається як вихід за межі знань, що вже існують, створення чогось нового, оригінального[1].

Педагогічні дослідження Л. Виготського, С. Гончаренка, Ю. Кулюткіна, М. Лазарєва, В. Лозової, Н. Палехи, Н. Половнікової, С.Сисоєвої, В. Сухомлинського, Т. Шамоної, Г. Щукіної та ін. дають ґрунтовну підставу вважати: визначальною якістю творчої особистості є її творча активність, що розглядається як інтегративна характеристика особистості, в якій, з одного боку, відображені нові глибокі утворення в структурі особистості (творчі потреби, мотиви, вимоги), а з іншого – знаходять свій вираз якісні зміни в діяльності, що стає цілеспрямованою, продуктивною.

У філософському енциклопедичному словнику творчість визначається як «діяльність, яка породжує щось якісно нове, чого ніколи раніше не було». Творча особистість виявляється в активній багатогранній діяльності людини, що полягає у засвоєнні і накопиченні знань, умінь, явищ, фактів у відповідній галузі матеріального і духовного виробництва і що є базою для інтелектуального пошуку, у наявності у неї культури мислення, постійного розширення бази знань для експериментування [4].

Творчі здібності особистості являють собою категорію психології і характеризуються як психологічні особливості людини, від яких залежить набування знань, умінь і навичок. Творчі здібності людини, її обдарованість, задатки, що притаманні будь – якій людині, створюють лише передумови для виникнення і розвитку творчого процесу. Завдання особистості, колективу – розкрити і розвинути їх [4].

Мета статті – окреслити шляхи інтенсифікації творчих здібностей студентів які здобувають професію дизайнера, визначити мотиваційні чинники, що впливають на розвиток творчої особистості студента в навчально-виховному процесі.

Виклад основного матеріалу. Викладачеві з перших тижнів навчання необхідно розкривати перед студентами суспільну значущість обраного ними фаху і необхідність розвитку своїх професійних якостей. Така робота має включати різні форми: зустрічі, дискусії, "круглі столи", вікторини, спілкування з визнаними і авторитетними спеціалістами, з випускниками минулих років тощо. Усе це сприятиме посиленню внутрішньої і зовнішньої мотивації студентів. А.Н. Лук виділяє такі творчі здібності особистості: пов'язані з

мотивацією (інтереси схильності); пов'язані з темпераментом (емоційність); пов'язані з розумовими здібностями [3].

Структура мотивів студента, сформована під час навчання, стає стрижнем особистості майбутнього фахівця. Отже, розвиток позитивних навчальних мотивів – невід'ємна складова частина у процесі навчання студента як особистості.

Однією з педагогічних технологій, спрямованих на покращення та розвиток творчих здібностей студентів у процесі викладання технологічних дисциплін, є метод творчих проєктів або проєктно – технологічний метод. Теорія та практика проєктного підходу до навчання бере свій початок з кінця XIX – початку XX століття завдяки науковим пошукам вітчизняних та зарубіжних учених – педагогів.

Підготовка ініціативних фахівців, що мислять творчо, має здійснюватися на основі реальної єдності навчально – виховного процесу, науково – дослідної роботи і соціально – політичної діяльності студентів. У будь – якому змістовному вигляді творчої діяльності є два рівні: репродуктивний і продуктивний. Для зручності їх часто називають репродуктивною і продуктивною діяльністю. Репродуктивна діяльність спрямована на одержання відомими засобами наперед визначеного результату і полягає в стереотипному тиражуванні одного й того самого. Продуктивна діяльність – це або створення нових цінностей, або досягнення, одержання відомого результату новими, більш ефективними способами і засобами. Ці два типи діяльності не можна протиставляти, відривати один від одного. Продуктивна діяльність неможлива без своєї основи – репродуктивної.

Формування творчої активності неможливе без виявлення індивідуальних особливостей студентів. Необхідно так побудувати навчальний процес, щоб його центром стала особистість з її самобутнім і неповторно індивідуальним внутрішнім світом. Посилена увага до особистості суб'єкта навчання забезпечує розкриття його творчих здібностей, які за відповідних умов сприяють самотворенню.

Слушною є думка Л. Мільо щодо індивідуально – творчого підходу у навчально – виховному процесі [4]. У сфері індивідуальної творчості відбувається розвиток самобутніх якостей студента, набуття ним власного досвіду. Важливим є те, що індивідуально - творчий підхід – це шлях самореалізації та професійного зростання майбутнього фахівця, а отже, повинен посідати чільне місце у процесі розвитку творчої активності студента.

Вважається, що будь – яке творче завдання, що виконують студенти на заняттях в аудиторії та майстернях, може розглядатися як творчо – технічна задача, проте погляд, під терміном «творчо – технічна задача» слід розуміти таке завдання, розв'язання якого потребує розкриття знань або інтуїції (здогадки). Головне в цих задачах – опора студента на знання та прояв творчого елемента при їх розв'язанні. Разом із теоретичними задачами викладач повинен використовувати і практичні задачі, які можна виконати у матеріалі. Це, безумовно, правильно, оскільки практична перевірка теоретичного рішення забезпечує закріплення його у пам'яті, формує в студентів упевненість у важливості і необхідності теоретичних знань та своєї праці [1].

Швидкість і якість формування в студентів творчо – технічних здібностей багато в чому залежить від розуміння ними як результату своєї діяльності, так і засобів, за допомогою яких цей результат був отриманий. Активне засвоєння технологічних знань та вмінь робить їх більш пластичними, вони легше піддаються перенесенню в нові умови.

На формування та розвиток творчих здібностей студентів впливає розв'язання технічних задач і особливо задач творчого характеру. Під творчою технічною задачею розуміють виникнення у людини мети створити щось нове і корисне для суспільства, а в нашому випадку – вирішити задачу створення технічного виробу чи технологічного засобу. Творчий характер задачі для студента залежить від його підготовки до розв'язання подібних задач. Якщо студент не володіє необхідним мінімумом інформації або не може використати на практиці раніше засвоєну інформацію, то задача для нього стає не творчою, а просто

непосильною. Задача не є творчою і в тому випадку, якщо студент добре володіє алгоритмом її розв'язання [2].

Такі творчі задачі є засобом діагностики і розвитку творчих здібностей студентів.

Представлена методика розв'язання задач з художнього проектування полягає в наступних етапах:

- Виконати аналіз напрямку моди та визначити особливості художнього проектування одягу за завданням викладача.
- Розробити ескізи моделей одягу (за завданням викладача).
- Довершеність ескізів моделей одягу для цілісності художнього образу.
- Виконати аналіз запропонованих ескізів моделей.
- Дати характеристику композиційних елементів форми розроблених моделей одягу.

Отже, для розвитку в студентів творчих здібностей викладач повинен максимально активізувати їх розумову діяльність.

Аналіз передового педагогічного досвіду викладання технологічних дисциплін свідчить, що багато викладачів, які мають великий педагогічний стаж та досвід роботи у закладах вищої освіти, пропонують різні методи розвитку творчих здібностей та різні підходи до організації навчальної та трудової діяльності студентів. Сучасна практика професійної підготовки фахівців у закладах вищої освіти свідчить про широке залучення до навчально-виховного процесу креативних методів навчання (Рис. 1)



Рис. 1. Креативні методи навчання студентів

Таким чином, креативність майбутнього фахівця технологічної сфери (конструктора, модельєра, дизайнера) ґрунтується на динамічній взаємодії компонентів:

- ціннісно – мотиваційний (формування мотивації до досягнення успіху),
- когнітивний (розвиток мислення, засвоєння спеціальних знань у певній галузі),
- особистісний (розвиток особистісних якостей, необхідних для актуалізації креативності),
- діяльнісно – рефлексивний (оволодіння креативними вміннями та креативними техніками професійного та особистісного розвитку).

Також необхідним є врахування зовнішніх та внутрішніх чинників, що впливають на формування креативності [8].

У процесі професійної підготовки студентів технологічних спеціальностей особливого значення набувають: співтворча діяльність викладачів та студентів; створення загальної творчої атмосфери у виші, спрямованої на ініціювання та підтримку творчих прагнень студентів, самореалізацію їх творчих проєктів; проблемно – цільова постановка навчальних

завдань у процесі вивчення дисциплін професійного блоку; орієнтація на варіативність, відкритість та складно – структурованість усіх навчальних ситуацій.

Висновки. Інтенсифікації творчих здібностей студентів спеціальності дизайну у технологічному коледжі сприяє мотивація в навчанні як один із головних чинників творчої активності студентів, зокрема, внутрішня, що має безумовно позитивний вплив на навчально – професійну діяльність студентів; індивідуально – творчий підхід та відповідні дидактичні умови, дотримання яких забезпечує результативність вивчення дисциплін у процесі формування творчих здібностей майбутніх дизайнерів технологічного коледжу. Проте, перспективними є більш ґрунтовне дослідження дидактичних умов формування творчої активності студентів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Розіна І.В. Особливості розвитку креативних форм мислення в підлітковому віці: автореф. дис. канд. психол. наук : 19.00.07 / І.В. Розіна ; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К.Д. Ушинського. — О., 2009. — 21 с. — укр.
2. Сологуб А. Організація креативної освіти творчо-обдарованих дітей / А. Сологуб // Завуч. – 2006. – Берез. № 7. – С. 16 – 17.
3. Котлярова Л.Т. Креативність мислення при рішенні пізнавальних задач образотворчого характеру як одна з умов обдарованості учнів / Л.Т. Котлярова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — 2002. — N 12. — С. 21 - 26. — Бібліогр.: 2 назв. — укр.
4. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. — Київ : Абрис, 2002. — 742 с.

УДК 72.012.8.04(045)

Обуховська Любава, Обуховська Еліна
(Київ, Україна)

СУЧАСНИЙ ІНТЕР'ЄР В УКРАЇНСЬКІЙ ЕТНОСТИЛІСТИЦІ: РЕКОМЕНДАЦІЇ ДИЗАЙНЕРАМ-ПРАКТИКАМ

Анотація. У статті розглянуто основні помітні події за останні п'ять років і результати у інтер'єрній практиці, які можна віднести до етнودизайну. У результаті сформульовано практичні рекомендації щодо створення сучасних інтер'єрів в українській етностилістиці та реального дизайн-проектування.

Ключові слова: етнودизайн, сучасна українська стилістика, інтер'єр, живий український дизайн, тренд, практичні рекомендації для дизайнерів.

Постановка проблеми. Сьогодні в умовах явних глобалізаційних процесів, які виражаються у стрімкому урбанізмі, космополітизмі та споживацьких нахилах людства, які набули вже загрозливих об'ємів для самого існування останнього, людям варто задуматися про екологізацію свого життя в усіх сферах. Не є виключенням і предметно-просторове середовище життєдіяльності. Тенденції в сучасному дизайні говорять про перенасичення «глобаліськими» трендами. Крім того, видимим став попит на вирішення приміщень у тій чи іншій етнічній стилізації. Між тим, етнічний стиль створює атмосферу звернення до традицій і культури певних народів, етносів. Непомітно в різних куточках світу у побут людей входить або поки ще просто чимось захоплює етнودизайн – художньо-проектна творчість, яка враховує етнічні особливості формотворення і декорування. Український етнودизайн не є виключенням. На сьогодні вітчизняні наукові джерела не дають повного розуміння цього явища, особливо для практичного застосування, щоб не зіпсувати чи не спотворити його. Нерозуміння причин походження і притаманних ознак складно його застосовувати і самим дизайнерам.

Мета даної роботи - сформулювати рекомендації для українських дизайнерів використовувати у своїй художньо-проектній творчості етнічні мотиви українського народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема етнодизайну за останні п'ять років досить актуалізувалася, але поки залишається доволі складною в контексті проектних пропозицій, оскільки на рівні теоретичного аналізу існує чимало наукових праць і публікацій у ЗМІ, чого не можна сказати про реалізацію конкретного дизайн-продукту. Суперечливість новаторства й традицій особливо виявляється в мегаполісах та великих містах: технологізація та промислова стандартизація об'єктів, відірваність населення від природи не сприяють широкому використанню етнічної стилістики. На цьому етапі її можна побачити в замських будинках, окремих тематичних інтер'єрах, меблях для готелів, ресторанів чи закладів культури, в сувенірній продукції, упаковці, одязі, аксесуарах та декорі.

У працях сучасних дослідників (Є.Антонович, Ю.Афанасьєв, В.Даниленко, Т.Кара-Васильєва, Ю.Легенький, А.Руденченко, І.Сиваш, Р.Снігирьов, В.Сніжко, В.Туташинський) говориться про своєрідність мистецтва етнодизайну та його цінність для збереження народних традицій, культури, ремесел українців [2; 4; 6; 7], повернення з небуття прадавніх світоглядних сенсів [10, с. 30-36], про його високий виховально-освітній потенціал і потужний чинник духовно-культурного розвитку кожної особистості [1, с. 7-11], про формулювання у студентів етнічного стереотипу та педагогічного розуміння етнодизайну як виду комплексної міждисциплінарної художньо-проектної діяльності [9, с. 86-89]. Однак, у вищенаведених працях, не було проаналізовано питання практичного використання етнодизайну як популяризації матеріальної культурної спадщини. Основним джерелом для даного дослідження стали інтернет-ресурси, оскільки у них завжди відображається оперативна інформація, адже дизайн має швидкозмінні тенденції і трансформації.

Результати дослідження. У нинішній час, коли сучасній людині все важче ідентифікувати себе з певною етнічною групою через стрімкі глобалізаційні процеси, самовизначення людині потрібне і дизайн приходить на допомогу. Людина повертається до своїх витоків, починає відчувати зв'язок з природою і наважиться до культури прабатьків. Поступово формується «тренд на локальний дизайн, натхненний історією землі, звідки він походить: традиції, культура, вірування, побут, казки і легенди. Все це допомагає сучасній космічній людині «заземлитись», відчути власне коріння і знайти внутрішню гармонію у шаленому ритмі перенасиченого життя» [3].

Згадуючи про локальний дизайн, можна напряму говорити про етнодизайн, який найчастіше використовується для створення незвичного інтер'єру – затишного і оригінального. Етнодизайн у своєму становленні, як виразна мистецько-творча дія, мав природно-регіональну суб'єктивність. Дане поняття в основному асоціюється з екзотикою. Але слід пам'ятати, що етнічний дизайн більше схожий на легку стилізацію особливостей традиційного дому того чи іншого народу. Подібний інтер'єр формується часто декораторськими прийомами за допомогою яскравих аксесуарів. У інтер'єрному дизайні цей стиль проявляється у використанні матеріалів, кольорів, елементів етноатрибутики, що надає всьому інтер'єру яскраво вираженого національного характеру.

Нам відомо, як виглядає скандинавський, італійський, французький, японський, індійський, арабський дизайн чи африканська стилізація, але про український дизайн на світовій арені дизайну мало хто чув. Десять років тому заступник директора будівельної компанії Proxima Андрій Перебийніс зазначав: «У цей час близько 5% наших замовників роблять інтер'єр свого помешкання саме в українському стилі» [5]. Це мало для житлового сектору. Серед громадських закладів вирішення інтер'єрів у національній стилістиці зустрічалося подекуди і в основному у закладах харчування – на околицях великих міст або у туристичній глибинці Карпатського регіону. І зазвичай їх оформлення виглядало, як пряме наслідування чи недбале копіювання української традиційної хати певного краю. Професійні

дизайнери визнають, що оформити інтер'єр будинку з національними символами і при цьому не перетворити його в музей або лавку з сувенірами – завдання не з легких.

Український етнодизайн – це художнє формоутворення із сучасних матеріалів сучасними інструментами, але з використанням традиційного національного або регіонального декору, наших народних ремесел і давніх технологій. Причинами популярності етностилу є його неповторне різноманіття, природність, свобода, яскравість, а головне – автентичність, яку нарешті українці самі досягнули і оцінили. І речі ручної роботи – це основні особливості традиційного для нашої країни оформлення оселі і т.д.

Одним із провідних представників стилю етномінімалізм в Україні і прихильником екотехнологій є Вікторія Якуша, київська архітекторка, дизайнерка, власниця дизайн-студії Yakusha Design та лекторію Ya Vsesvit. Вона вважає своєю місією зробити українську національну ідентичність зрозумілою і впізнаваною в усьому світі. Тому у 2014 році вона створила колекцію «Faina» [11] – це «живі» елементи колекції меблів та інтер'єрних аксесуарів, що втілюють концепцію «живого дизайну». І упродовж цих років успішно презентує на світових виставкових майданчиках середовищного дизайну Європи та Америки, а також використовує у своєму проектуванні.

Завдяки послідовному і цілеспрямованому просуванню своєї колекції «Faina» В.Якуша забезпечила іншу знакову подію для України. У січні 2020 року авторитетний світовий таблоїд – британський журнал Dezeen, який щорічно подає перелік тенденцій поточного року, представив огляд експертки з дизайну Мішель Огундехін основних трендів дизайну інтер'єрів, які мають стати актуальними у 2020 році. У цей трендовий рейтинг увійшло всього 7 пунктів [13], серед яких – сучасний український примітивізм.

Іншим прикладом збільшення інтересу до українського етнодизайну може слугувати той факт, що на 11-му всеукраїнському конкурсі «Інтер'єр року» у грудні 2019 року переміг проект з українським корінням та традиціями. Дім Шкруба (Shkrub House) – проект будинку в модерновому етностилі від студії Sergey Makhno Architects, власного будинку київського дизайнера Сергія Махна, отримав Гран-прі конкурсу. У цьому проекті дизайнери поєднали українські традиційні елементи та сучасне їх бачення. Сам дизайнер підмітив, що «своїми оцінками члени журі ще раз переконали всіх, що українці будуть цікавими світу, якщо будуть автентичними» [8]. Цей результат став стимулом для команди ставити вищу планку. І вже на початку 2020 року цей проект здобув «золото» у номінації «Professional Interior Design» на престижному міжнародному конкурсі IDA Design Awards. Це дає привід пишатися українською автентикою та її перспективними можливостями виходу на авансцену світового дизайну вже сьогодні.

Сергій Махно на прикладі проекту Дім Шкруба відроджує забуті українські традиції, котрі нині знову в тренді. Будівля зведена у сучасному українському стилі під впливом японської філософії вабі-сабі, що знаходить красу та гармонію в неідеальному. В архітектурі будинку одразу вгадуються мотиви народного зодчества – понад стінами в дерев'яних рейках нависає горда очеретяна стріха. Як фахівець у середовищному дизайні, сам автор Дому Шкруба відмічає п'ять українських традицій, котрі роблять сучасний будинок розкішним і затишним [12], а саме:

1) садок коло хати (в автора він українсько-японський, де гармонійно поєднуються японські клени та сакури з традиційною українською зооморфною керамікою та сучасним мистецтвом);

2) глиняні стіни як в хатах-мазанках (у його домі задіяно декілька сортів української глини, стіни оздоблені у дев'яти техніках);

3) українська кераміка (у цьому будинку – від глиняних виробів часів Трипілья, 5-2 тисячоліття до нашої ери, до авторського дизайну від Sergey Makhno Architects);

4) давати нове життя старому (для реалізації цього проекту просто розібрали 11 старих покинутих хатинок). Головна філософія: берегти знання та давати речам друге життя – найкраще, що ми можемо зробити для себе та нашої планети;

5) мистецтво (тут представлено художні роботи представників сучасного українського мистецтва та популярні нині Kaws і авторські арт-іграшки Сергія Махна – Дідо, виконані у давній українській традиції зооморфної пластики).

Ці рекомендації від провідного професіонала в дизайні інтер'єру на теренах України стануть у нагоді кожному дизайнеру-практику інтер'єру, котрий має на меті працювати сьогодні в напрямку українського етнодизайну.

При створенні сучасного простору в українському стилі слід пам'ятати, що надмірна кількість вишитих рушників, скатертин, серветок, фіранок, оберегів, орнаменту на стінах і не тільки може перевантажити інтер'єр та зробити його схожим на музей. Краще віддати перевагу одному-двом таким речам у кімнаті. Найкраще використовувати саме автентичні предмети, що зберігають історію родини. Тоді кожен з них дійсно буде нести в собі певну цінність і зможе надати інтер'єру осмисленість і сформувати власне «обличчя». Інтер'єр, витриманий в українському стилі або наближений до етнодизайну, не лише стильним і актуальним. Він наповнений змістом і семантикою, стає носієм душі нашого народу, формує простір звичний і знайомий українцям на генетичному рівні. Але таким він стане тільки в тому випадку, коли при його створенні буде витримана міра та кожен предмет буде мати своє місце і цінність.

Висновки. У нинішній час, коли євроінтеграційний процес стає все актуальнішим і повністю явним, саме етнодизайн як культурно-матеріальний феномен, має завдання та беззаперечну можливість знайти компроміс між національними дизайном і світовими дизайн-трендами, втілювати глибинні національні сутності мовою візуальних форм, мовою дизайну. Український дизайн помітно змінився за останнє десятиліття і має видимі здобутки. Дуже почесним для України, цінним для нації і знаковим для гідного відродження нашої культури, є той уже беззаперечний факт, що українська стилістика увійшла в перелік трендів світового дизайну 2020 року. Якщо українським дизайном уже зацікавилися та відзначили світові метри дизайну, значить: українцям є, що презентувати, прокладаючи власний, відмінний від інших світових регіональних шкіл. Концепція і практика українського етнодизайну має стати фундаментом для відродження нашої культури та духовних цінностей, самоідентифікації та бачення власного місця в глобальному культурно-мистецькому просторі, тим самим виводячи український дизайн на новий, вищий і перспективний рівень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович, Є. (2015). Етноренесанси в культурі ХХ ст. та їхні етнодизайнерські виміри. Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: збірн. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є. Антонович. Полтава: ПНПУ. Кн.1 (с.7–11).
2. Афанасьєв, Ю. (2011). Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигм. Мистецтвознавчі записки: збірн. наук. праць. Київ: Міленіум. Вип.19 (с.197–202).
3. Вікторія Якуша: Маніфест української ідентичності. (2019). ID. Interior Design: всеукраїнський журнал. 2019. №4. <http://www.idmagazine.com.ua/viktoriya-yakusha-manifest-ukrainskoj-identichnosti/>
4. Даниленко, В. (2005). Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монограф. Харків: ХДАДМ, Колорит. 244 с.
5. Дизайн житла з українським національним колоритом (2009). <http://halupa.org.ua/article.php/20090324133246163>
6. Кара-Васильєва, Т. (2012). Формування дизайну в Україні художниками авангарду. Нариси з історії українського дизайну ХХ ст.: збірн. статей. Київ: Фенікс.

7. Легенький, Ю. (2000). Дизайн: культурологія та естетика. Київ: КДУТД. 272 с.
8. Під Києвом є будинок із минулого й майбутнього одночасно (2019). <https://stolychno.news/mista/kiyiv/pid-kyievom-ie-budynok-iz-mynuloho-i-maibutnoho-odnochasno-foto/>
9. Руденченко, А. (2017). Теорія і практика навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах. Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи: зб. матеріалів Міжнар. наук.-метод. конф. Харків: ХДАДМ. (с.86-89).
10. Сніжко, В. (2011). Етнодизайн як українська світоглядна структура. Наука і суспільство. Київ: Український центр духовної культури. (с.30-36).
11. Faina collection. <http://www.faina.design/>
12. 5 українських традицій, котрі зроблять ваш дім розкішним і затишним (2019). <https://mahno.com.ua/uk/blog/post/5-ukrainian-traditions-that-will-make-your-home-luxurious-and-cozy>
13. 7 трендів дизайну інтер'єрів на 2020 рік: український примітивізм потрапив до списку (2020). www.dezeen.com ; <https://telegraf.design/news/7-trendiv-dyzajnu-inter-yeriv-na-2020-rik-ukrayinskyj-prymityvizm-potrapyv-do-spysku/>

УДК 37.018.58

Яніна Овсієнко
(Мала Білозерка, Україна)

АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ «ШКОЛА «ДИВОСВІТ»

Анотація. *Стаття присвячена аналізу інноваційних підходів до управління та методичної діяльності в сільських школах на прикладі Комунального закладу "Малобілозерська спеціалізована естетична школа-інтернат «Дивосвіт»". Описується історія розвитку школи, яка з 1904 року трансформувалася в сучасний інноваційний заклад з поглибленим художньо-естетичним профілем. Особливу увагу приділено впровадженню спеціальності «Виробник художніх виробів з кераміки», що базується на відродженні народних мистецьких традицій. Також розглянуто питання кадрового забезпечення та розвиток матеріально-технічної бази для професійного навчання.*

Ключові слова: *інноваційні процеси, сільська школа, професійна підготовка, художня кераміка, народні традиції, "Дивосвіт", спеціалізована школа, гончарство, матеріально-технічна база, професійне навчання.*

Рівний доступ до якісної освіти для сільських дітей залишиться задекларованим лозунгом, якщо не буде науково-методичного і практичного пошуку, розробки та оволодіння такими формами управління і методичної діяльності, які були б орієнтовані на розвиток інноваційних процесів у сільській школі, підготовку вчителів-дослідників, експериментаторів, розвиток їхніх професійних компетентностей шляхом оптимізації, вдосконалення тих знань, умінь, навичок, професійно-ціннісних орієнтацій, що вони вже мають у відповідності з вимогами сучасної освіти.

Комунальний заклад «Малобілозерська спеціалізована естетична школа-інтернат II-III ступенів «Дивосвіт» Запорізької обласної ради — інноваційний загальноосвітній навчальний заклад, школа нового типу, яка ґрунтується на традиціях світової вітчизняної професійно-мистецької освіти, презентує свої нестандартні бачення на нові підходи до навчально-виховного процесу.

Навчальний заклад було засновано ще в 1904 році як церковно-приходську школу для сільських дітей. У 1980 році було зведено типову будівлю нової школи, яка до 1993 року мала статус неповної середньої. У цьому ж році на посаду директора школи була призначена Я.М.Овсієнко, за роки керівництва якої заклад пройшов етапи прогресивного розвитку: від

сільської неповної - до унікальної самобутньої спеціалізованої естетичної школи-інтернату «Дивосвіт» (1995 рік - середня школа I-III ступенів; 1997 рік - спеціалізована школа художнього профілю; 2000 рік - підпорядкування Запорізькому обласному управлінню освіти і науки, отримання статусу «спеціалізована школа-інтернат художнього профілю»; 2003 рік - гімназія інтернатного типу з художнім профілем навчання; 2009 рік - естетична гімназія-інтернат «Дивосвіт»). Кожне реформування навчального закладу - результат напруженої творчої праці, педагогічних знахідок, спільних здобутків адміністрації, педагогічного та учнівського колективів.

Вивчення сучасного стану професійної підготовки у загальноосвітніх навчальних закладах та аналіз даної проблеми дав поштовх до практичного вирішення оригінальної новаторської ідеї директора школи: становлення «Дивосвіту» як осередку професійної підготовки учнівської молоді, в якому загальна середня освіта органічно поєднується з художньо-творчим розвитком учнів та оволодінням ними професією «Виробник художніх виробів з кераміки». Обрана спеціалізація послугує досягненню триєдиної мети: відродженню культурних традицій Малобілозерського регіону – одного з історичних центрів художнього гончарства на Україні; духовному зростанню вихованців, їх інтелектуальному розвитку; становленню на цих засадах особистості випускника, конкурентоспроможного на сучасних вітчизняних та світових ринках освіти і праці.

Визначаючи зміст шкільної освіти, що відповідає сучасним європейським стандартам і максимально враховує запити й пізнавальні потреби учнів, та з метою створення навчально-виховного простору, який зумовлює інтелектуальний, творчий розвиток особистості, в навчальному закладі за ініціативи директора школи Овсієнко Я.М. було впроваджено художньо-естетичний профіль навчання, який і склав основу професійної підготовки учнів за спеціальністю «Виробник художніх виробів з кераміки», що уможливило високий рівень конкурентоспроможності закладу, його стійкий позитивний імідж в Україні. У 1997 році отримано першу ліцензію (серія ППД-II №089360) на впровадження освітньої діяльності, пов'язаної з наданням професійної освіти на рівні кваліфікаційних вимог до підготовки з робітничих професій з напрямку 7321.2 Виробник художніх виробів з кераміки, яка відкрила широкі можливості для професійного навчання.

Справжнім духовним натхненником розбудови художньо-керамологічної спеціалізації в закладі стала методист Запорізького обласного інституту післядипломної педагогічної освіти Т.Д.Карталапова, яка добре розумілася на народному мистецтві. Завдячуючи її наставництву, були створені перші авторські програми художньо-естетичних дисциплін, в основу яких покладено вивчення глибинних національних традицій, багатой культурної спадщини українського народу та її мистецького першоджерела - художнього гончарства. Поступово мотивами національної культури був пронизаний весь навчально-виховний простір школи.

У цьому ж році зусиллями педагогічного колективу, учнів та односельців засновано музей етнографії «Гладос», де зібрано унікальні колекції керамічних виробів, експонати побуту, що зберегли в собі дух народних мистецьких традицій, розмаїття художньо-стильових особливостей майстрів. Систематизовані експозиції є наочним джерелом інформації про самобутність села, а сам музей - сприятливим середовищем для збереження та відродження культурної спадщини регіону, знайомства зі зразками вітчизняної художньої кераміки. Модернізація та локальні зміни шкільного музею здійснені під керівництвом учителя історії Шовкопляс В.М. у співпраці з представниками кафедри історії Запорізького національного університету. Сьогодні шкільний музей етнографії «Гладос» набув статусу «Зразкового музею» (завідувач - учитель історії Гришечкіна О.Є.). Його експозиції з історії народної архітектури і побуту Білозерського краю під відкритим небом гармонійно доповнюють млин-вітряк (якому понад 100 років), віз з гончарним крамом, жорна, криниця з журавлиним ключем. Вихованці школи, члени студій «Музеєзнавство» та «Краєзнавство»,

організують цікаві екскурсії, віртуальні подорожі, конференції-дослідження шляхів розвитку гончарного мистецтва, творчих династій славетних земляків, які займалися виготовленням старовинних керамічних виробів. Матеріали етнографічного музею використовуються у дитячих науково-дослідницьких роботах Малої академії наук.

На сучасному етапі розвитку навчальний заклад — авторська спеціалізована естетична школа-інтернат для здібних і обдарованих дітей (переважно сільської місцевості) із поглибленим вивченням предметів художньо-естетичного циклу, яка здійснює фахову підготовку випускників за робітничою професією «Виробник художніх виробів з кераміки». Установа є підпорядкованою Запорізькій обласній раді. Зарахування дітей до школи відбувається на конкурсній основі, згідно Інструкції про порядок конкурсного прийому дітей до гімназій, ліцеїв, колегіумів, спеціалізованих шкіл (шкіл-інтернатів), затвердженої наказом Міністерства освіти і науки України.

Для дітей, що приїхали здобувати освіту в «Дивосвіт» з інших регіонів України, споруджено два корпуси дитячого гуртожитку з комфортними умовами проживання. Досконалий художньо-естетичний смак, дбайливе піклування про здоров'я, затишок простежуються у всьому; вихованців забезпечено висококалорійним харчуванням, цілодобовим медичним та педагогічним супроводом; з метою їх активного відпочинку обладнано спортивні та тренажерні майданчики.

Оволодіння учнями робітничої професії «Виробник художніх виробів з кераміки» передбачає загальноосвітню і професійну підготовку, відбір і структурування змісту яких здійснюється на основі наступних критеріїв: професійна спрямованість, зв'язок з народними регіональними художніми промислами та ремеслами; поєднання традиційного та інноваційного; можливість застосування різних видів інтеграції.

Професійна підготовка майбутніх виробників художніх керамічних виробів здійснюється під час вивчення загальнопрофесійних дисциплін, що розподіляються на професійно-теоретичні (технологія художніх виробів з кераміки, матеріалознавство, пластична анатомія і ліплення, рисунок, живопис, креслення і перспектива, дизайн художніх виробів з кераміки, історія кераміки, охорона праці) та професійно-практичні (виробниче навчання). Робочий навчальний план складено на підставі Державного стандарту професійно-технічної освіти (ДК 003:2010), розробленого відповідно Постанови Кабінету міністрів України та Закону України «Про професійно-технічну освіту».

У 1999 році за проект «Розвиток творчого потенціалу учнівської молоді засобами декоративно - ужиткового мистецтва в процесі професійної підготовки» школа отримує грант Міжнародного фонду «Відродження», що уможливило розбудову потужної матеріально-технічної бази професійного навчання: придбано дві електричні муфельні печі, три кульові млини для помелу шлікерної маси, шість гончарних кругів, капи, турнетки для розпису виробів, допоміжні матеріали.

Непростим завданням є вирішення проблеми кадрового забезпечення освітнього процесу в сільській місцевості, особливо фахівців рідкісної художньої спеціалізації, але цілеспрямовані пошуки спеціалістів завершилися очікуваними успіхами: навчальний заклад укомплектовано висококваліфікованими творчими викладачами профільних дисциплін, досвідченими майстрами виробничого навчання.

На сьогодні підготовка майбутніх керамістів відбувається в спеціальній майстерні, навчальних та допоміжних приміщеннях, які містять все необхідне для опанування професією (кульові млини, муфельні печі, гончарні круги, турнетки, допоміжні матеріали: фарби, поливи, різні за хімічним складом глини). Щороку майстерня модернізується, поповнюється новим устаткуванням, а її навчальні кабінети - періодичними художньо-професійними виданнями. На теоретичних та практичних заняттях учні старшої школи опановують секрети керамічних мас, полив, випалу, розпису, знайомляться з культурними та живописними техніками.

Провідна роль у підготовці фахівців художньо-керамологічної спеціалізації належить заступнику директора з професійного навчання Овсієнку О.В. та вчителю технології художньої кераміки Мусіній Н.І. Ідея художньо-професійної освіти, яка забезпечує неперервний розвиток учнівської особистості і закладу в цілому, спонукала колектив до змін, оновлень, удосконалень. Професіоналізм, творчість, високу відповідальність у наданні учням професії кераміста виявили всі педагогічні працівники. Спільно з науковцями Українського хіміко-технологічного університету (м. Дніпро) - кандидатами технічних наук, доцентами кафедри кераміки Шевченко Т.О., Колядою В.В. - вчителі професійного навчання розробляють методичні рекомендації до викладання матеріалознавства, технології художньої кераміки, виробничого навчання, завдання для тематичних перевірок. Створюються модернізовані посібники, наочність, виготовляються програмні засоби навчання з використанням комп'ютерного моделювання керамічних виробів, демонстраційні матеріали.

До діяльності в авторській школі долучаються досвідчені фахівці різних мистецьких галузей, які зацікавлені у співпраці з навчальним закладом, позаяк оцінили закладений у ньому потужний потенціал. Наставництво майбутніх художників-керамістів здійснюють О.О.Вільчинський – майстер художньої кераміки, заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України; О.С.Жолудь – член Національної спілки художників України, художник-кераміст, директор Запорізької дитячої художньої школи. Творча співпраця навчального закладу з обласними мистецькими осередками сприяє динамічному художньо-творчому розвитку, уможливорює численні новації в діяльності закладу.

Потужна експериментальна робота «Дивосвіту» сприяла ґрунтовному розвитку професійно-мистецької та художньо-естетичної підготовки учнів. Завдяки організаторським здібностям керівника навчального закладу, цілеспрямованій кропіткій праці педагогічного колективу, школа поступово стає надійним науково-методичним плацдармом не тільки обласного, а й усеукраїнського та міжнародного рівнів. Необхідність інтеграції в освітній простір як вимогу часу колектив усвідомив ще у 2001 році, коли зважився на експериментальну діяльність із проблеми «Розвиток творчого потенціалу учнівської молоді засобами декоративно-ужиткового мистецтва», координовану Інститутом педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України. З метою розробки та апробації новітніх підходів із визначеної проблеми закладом було укладено угоду про науково-методичне співробітництво з відділом мистецької освіти даної наукової установи. Діяльність авторської школи «Дивосвіт» дає численні приклади плідної співпраці педагогів-практиків та науковців-теоретиків Національної академії педагогічних наук України – І.А. Зязюна, Н.Г. Ничкало, О.М. Отич, В.О. Радкевич, С.О. Соломахи, С.В. Коновець, О.Я. Савченко.

З метою вирішення одного з головних завдань науково-методичного експерименту: виявлення та фундаментальна підготовка учнів до вступу у вищі навчальні заклади на основі професійної підготовки та спеціалізації навчання - укладено угоди з престижними вищими навчальними закладами України: Українським державним хіміко-технологічним університетом (м. Дніпро); Київським державним інститутом декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука; Національним педагогічним університетом ім. М.П. Драгоманова (м. Київ); Київським національним університетом будівництва та архітектури; Запорізьким національним університетом; Запорізьким національним технічним університетом; Кримським державним гуманітарним університетом (м. Ялта); Миргородським державним керамічним технікумом ім. М.В.Гоголя; Переяслав-Хмельницьким державним педагогічним університетом імені Григорія Сковороди; Бердянським державним педагогічним університетом; Південноукраїнським державним педагогічним університетом ім. К.Д. Ушинського; Мелітопольським державним педагогічним університетом.

Випускники школи, демонструючи високий рівень освітньо-професійної підготовки, мають можливість вступу до цих навчальних закладів на бюджетну форму навчання (до 40% із них обирають художньо-естетичні спеціалізації). 20% педагогічного колективу закладу складають випускники «Дивосвіту», які, закінчивши вищі навчальні заклади, повернулися молодими кваліфікованими спеціалістами.

У 2004-2008 роках школа стає дослідно-експериментальним майданчиком Запорізького обласного інституту післядипломної педагогічної освіти з проблеми «Профільна підготовка сільської учнівської молоді з художньо-естетичного та технологічного напрямів діяльності» (науковий керівник – методист ЗОППО Башкардін О.М.). На базі навчального закладу в тісній співпраці з методистами інституту Н.Я. Величко, С.П. Зарубою, В.Я. Ястребовою проходять семінари, конференції, засідання творчих груп, курси підвищення кваліфікації вчителів області, під час яких педагогічний колектив ділиться досвідом щодо позитивного впливу образотворчого мистецтва на опанування учнями навчальних предметів.

У 2006 році в «Дивосвіті» пройшов усеукраїнський семінар *«Використання сучасних педагогічних технологій у процесі впровадження курсу «Художня культура» в загальноосвітніх навчальних закладах»*, у якому взяли участь науковці Національної академії педагогічних наук України, представники прогресивної педагогічної громадськості майже з усіх областей країни. Учасники семінару відвідали навчальні заняття (інтегровані уроки):

- ліплення, рисунку, декоративно-ужиткового мистецтва - «Орнаментальні мотиви у виробках декоративно-ужиткового мистецтва»;
- хімії, художньої кераміки - «Поняття про будівельні матеріали: кераміку, цемент, скло»;
- читання, рисунку - «Осінь в садах і парках»;
- української мови, рисунку - «Незабаром Новий рік»;
- ліплення, зарубіжної літератури - «Особливості виготовлення свищиків. Виконання свистунця і його декорування»;
- природознавства, декоративно-прикладного мистецтва - «В гостях у царстві тварин»;
- української мови, декоративно-ужиткового мистецтва - «Твір -розповідь про процес праці за власним спостереженням»;
- історії України, образотворчого мистецтва - «Культурне життя Русі–України»;
- декоративно-прикладного мистецтва, комп'ютерної графіки - «Писанка – живописна мініатюра України»;
- ліплення, історії декоративно-прикладного мистецтва - «Сучасна іграшка Запорізького краю».

Науково-практичний захід став наочним підтвердженням того, що саме культура є благодатним підґрунтям, яке об'єднує навколо себе представників усіх регіонів нашої держави.

Атмосфера педагогічного пошуку, що панує у навчальному закладі, породжує нові нетрадиційні підходи до освіти. Високий рейтинг навчального закладу визначив вихід директора школи в фінал програми «Громадські зв'язки», здійснюваної за ініціативи Бюро з питань освіти і культури Державного Департаменту США. У 2006 році у складі групи фіналістів Овсієнко Я.М. проходила стажування з питань освіти в США. Участь у міжнародній освітянській акції розширила можливості спілкування з навчальними закладами США, що зумовило наступний етап розвитку експериментальної діяльності «Дивосвіту», стало черговим енергетичним імпульсом учнівської та педагогічної творчості. Цікава прес-конференція, виставка фотоматеріалів змістовно інформували громадськість Білозерщини про історію США, освіту, пам'ятки культури.

Вагомим аспектом функціонування «Дивосвіту» як авторської школи стало відкриття у 2008 році на базі навчального закладу всеукраїнського Центру педагогічної майстерності вчителів мистецьких дисциплін (за ініціативи доктора філософських наук, професора, члена НАПН України, на той час, директора Інституту професійної освіти і освіти дорослих НАПН України І.А.Зязюна), що стало вирішальним фактором визнання педагогічної майстерності викладачів школи-інтернату та основою для подальшого саморозвитку майстерності педагогів-фахівців, надало можливість їх професійному самовдосконаленню та обміну досвідом, відкрило перспективу безперервного навчання вчителів, самоосвіти, стійкої мотивації і потреби у постійному вдосконаленні.

У навчальному закладі пройшла серія міжнародних науково-практичних конференцій з проблеми художньо-професійної освіти. Наймасштабніші з них – *«Професійно-мистецька школа в системі національної освіти України»* (2008, 2012), в яких брали участь вчені з різних регіонів України, а також Республіки Польща, Білорусі, керівники вишів та закладів художньо-естетичного профілю, професійні митці, педагоги.

Серед почесних гостей конференцій - академік І.А. Зязюн, доктор філософських наук; Н.Г. Ничкало, академік-секретар відділення педагогіки і психології професійно-технічної освіти НАПН України, доктор педагогічних наук, професор, дійсний член НАПН України; представники Міністерства освіти і науки України, обласного управління освіти, вищих навчальних закладів.

З великим інтересом присутні ознайомилися із досвідом польських колег: про школу як осередок творення культури у християнському дусі доповів ксьондз, доктор наук Ян Зімни; польський професор Роман Богуслав Щеронь охарактеризував духовно-моральне виховання в контексті вчення апостола Павла; своє бачення окресленої теми зібрання висловила доктор Люберського католицького університету Єва Сек.

Подальша експериментальна діяльність, проведена спільно з Інститутом педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України за темою *«Професійна підготовка майбутніх фахівців з виготовлення керамічних виробів у гімназії естетичного профілю»*, уможливила чергове професійне становлення учнівського та педагогічного колективів засобами мистецтва. З 2014 року школі надано статус експериментального навчального закладу всеукраїнського рівня Міністерства освіти і науки України. Розпочато новий напрям науково-дослідницької діяльності в межах експерименту, який проводиться спільно з ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти» за темою *«Професійний саморозвиток учителів мистецьких дисциплін у Центрі педагогічної майстерності»* (науковий керівник – Отич О.М., доктор педагогічних наук, професор).

Усеукраїнська науково-практична конференція *«Психолого-педагогічні умови розвитку педагогічної майстерності та професійного саморозвитку вчителів спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю»*, проведена у 2016 році на базі «Дивосвіту», надала можливість проаналізувати актуальні проблеми професійного саморозвитку вчителів в умовах модернізації змісту післядипломної педагогічної освіти, визначити нагальні питання розвитку неформальної мистецької освіти, виявити психолого-педагогічні умови підвищення педагогічної майстерності вчителів мистецьких дисциплін у Центрі педагогічної майстерності. Можна з упевненістю стверджувати, що зазначена спільна праця науковців-теоретиків і педагогів-практиків є надійним підґрунтям для плідних науково-творчих пошуків, поштовхом для нових інноваційних починань у освітній галузі.

Основними факторами, що забезпечили ефективність навчально-виховного процесу, формування професійної готовності майбутніх кваліфікованих робітників, є інтегрування змісту загальноосвітніх, професійно-орієнтованих навчальних дисциплін з мистецькими. Інноваційна ідея такої інтеграції виникла в результаті осмислення особливостей сучасної соціокультурної ситуації, коли синтез освіти і мистецтва у загальноосвітній практиці набув

величезного значення. Шляхом опрацювання змісту програм предметів мистецького спрямування та дисциплін інваріантної частини базового навчального плану педагогами школи створено авторські інтегровані програми, які дозволяють значно розширити пізнавальні можливості учнів та сприяють формуванню загальної та естетичної культури, а відтак і самовизначенню стосовно майбутньої фахової діяльності. Освітні ідеї таких програм вчителі школи реалізують у щоденній педагогічній практиці.

З метою активізації діяльності щодо підвищення і розвитку творчого потенціалу здібних, талановитих дітей, педагогічний колектив закладу активно працює над виконанням державної цільової програми роботи з обдарованою молоддю, що є одним із пріоритетних напрямів діяльності школи. Завдяки наполегливій праці педагогів щодо розвитку пізнавальної активності, заохочення та підтримки здібних та обдарованих учнів відмічається зростання кількості учасників та переможців інтелектуальних міжнародних та всеукраїнських проектів, конкурсів: з української мови імені Петра Яцика, учнівської та студентської молоді імені Тараса Шевченка, з усного математичного рахунку «Прангліміне», «Колосок», «Кенгуру», «Левеня», «Бобер», «Соняшник», «Олімпус», «Мультитест», «Лелека», «Кришталева сова», «Об'єднаймося ж, брати мої!» тощо.

Успішній інтелектуально-творчій підготовці учнівської молоді в професійно-мистецькій галузі сприяє науково-дослідницький центр школи «Дивосвіт». Діяльність досвідчених учителів Карлійчук Л.П., Ярмач Н.П. щодо активної пошукової роботи по дослідженню історичних джерел білозерського гончарства, іменитих династій майстрів, сучасних шляхів розвитку вітчизняної художньої кераміки продовжили педагоги-новатори Шовкопляс В.М., Олефіренко Л.Л., Мусіна Н.І. Під їх керівництвом створено ґрунтовні індивідуальні науково-творчі проекти в межах Малої академії наук (відділення філології та мистецтвознавства). За високо результативну підготовку призерів усеукраїнського конкурсу-захисту науково-дослідницьких робіт учнів-членів Малої академії наук учителя художньої культури Олефіренко Л.Л. нагороджено Подякою Міністерства освіти і науки України, Почесними грамотами Департаменту освіти та науки Запорізької обласної державної адміністрації.

Конкурентоспроможність закладу досягається не тільки забезпеченням ґрунтовних знань, профільності освіти, а й власною системою виховної роботи: різноманітністю гуртків, студій, секцій, орієнтованих на запити і потреби кожної дитини, на створення для неї реальної ситуації успіху. Різнобічний духовно-творчий розвиток компетентностей художньо-естетичного та технологічного спрямування продовжується в позаурочний час. У школі функціонує дитяча студія декоративно-ужиткового мистецтва «Дивозірка» (керівник – Овсієнко О.В.), яка включає 5 гуртків: «При гончарному кружі», «Бабусина скринька» (писанкарство, витинанка, нанизування, соломка, художній розпис), «Палітра» (рисунок), «Народна іграшка» (ліплення), «Художня обробка деревини». На студійних заняттях учні розширюють свої знання про українське національне мистецтво, культуру, народні традиції, що сприяє поглибленню допрофесійної підготовки майбутніх спеціалістів художнього фаху. За розвиток творчого потенціалу учнівської молоді, відродження і пропаганду українського національного мистецтва дитячій студії декоративно-ужиткового мистецтва «Дивозірка» присвоєно звання «Зразковий художній колектив».

Вагомий внесок школи у вивчення, пропаганду національної, світової культур визначив її участь у Міжнародному Проекті асоційованих шкіл ЮНЕСКО за навчальною темою «Соціокультурні зв'язки» (сертифікат учасника з 07.12.2004 року). Щороку делегація «Дивосвіту» презентує свої компетенції у галузях національної та світової культур на Міжнародних конференціях Асоційованих шкіл ЮНЕСКО, демонструючи розуміння і толерантне ставлення до інших країн і народів, їх мистецтва, духовності, вірувань. Вихованці навчального закладу, проймаючись відчуттям особистої належності до світової та європейської цивілізацій, продовжують спілкування з юними жителями країн-партнерів

ЮНЕСКО, розвиваючи в такий спосіб почуття терпимості, взаєморозуміння, здатності до змістовного діалогу, творчих пошуків.

Важливою особливістю діяльності закладу в рамках Проекту «Асоційованих шкіл ЮНЕСКО» є застосування проектувально-моніторингового підходу як найбільш результативного в сучасній педагогіці. Індивідуальне проектування здійснюється на педагогічному та учнівському рівнях.

Виховати творчого учня під силу лише педагогу, який є відкритим до нових педагогічних ідей, перебуває в постійному творчому пошуку, має свій стиль, почерк, творчу лабораторію, критичне креативне мислення. Розвитку саме таких характеристик вчителя сприяє запровадження в школі індивідуального педагогічного проектування. Дотримуючись спільного методичного напрямку, кожен учитель *визначає мету, завдання індивідуальної навчальної роботи, а також шляхи та методи їх реалізації*. Важливим структурним елементом педагогічного проекту є розробка системи художньо-естетичних впливів на емоційну сферу вихованців та розширення на цьому підґрунті їх навчальних можливостей.

Кожен учень «Дивосвіту», здійснюючи проектування, насамперед, визначає освітню мету власної діяльності, якою передбачено участь в інтелектуальних та художніх конкурсах, виставках, пленерах, конференціях, фестивалях регіонального, всеукраїнського, міжнародного рівнів. Наступний етап проекту - хід реалізації поставлених завдань: зайнятість протягом тижня, навчальні досягнення як результат художньо-естетичних впливів світового та вітчизняного образотворчого мистецтва, участь у соціокультурних шкільних та позашкільних заходах. На підсумковому етапі проводиться освітній моніторинг особистих досягнень, порівняння їх з попередніми роками та визначення завдань на наступний навчальний рік.

Протягом навчального року класні колективи закладу вивчають культуру однієї з країн світу, і традиційно, у березні відбувається конкурс-захист *«Проектів творчого саморозвитку юних громадян світової спільноти»*, на якому вихованці демонструють спільно отриманий результат, що синтезує у собі індивідуальні досягнення всіх учнів класу. Визначальним критерієм конкурсу є вплив світової та вітчизняної культури на свідомість дітей.

Авторська школа «Дивосвіт» гідно представляє Таврійський край на міжнародній арені: починаючи з 2006 року здійснюються щорічні професійно-мистецькі полікультурні діалоги-взаємообміни делегаціями (у рамках міжнародного молодіжного діалогу-конкурсу «РАЗОМ»: Польсько-українська співпраця заради майбутнього»). Під керівництвом досвідчених педагогів-майстрів спільна проектна дослідницько-пошукова робота учасників діалогів по вивченню культурної спадщини слов'янських народів, створенню Парку дружби стала надійним підґрунтям для полікультурного спілкування, розвитку, формування професійно-компетентних, цілісних особистостей.

Дієвим важелем у підготовці майбутніх фахівців художньо-керамічної спеціалізації, своєрідною професійною практикою та важливим етапом їх творчого зростання є результативна участь педагогів і вихованців школи у пленерах, фестивалях, зльотах, конкурсах, усеукраїнських та міжнародних виставках «Сучасна освіта в Україні», «Інноватика в освіті України», «Сучасні навчальні заклади» тощо. Найдосвідченіші вчителі школи - активні учасники круглих столів, конкурсів, творчих проектів із питань розвитку учнівської молоді художньо-професійними засобами навчання, міжкультурних діалогів з провідними вітчизняними та зарубіжними митцями, освітянами, науковцями. Досягнення дивосвітівців відзначені численними нагородами, навіть простий перелік яких займає чимале місце. Це творчі змагання, що проводилися не лише в Україні, а й за кордоном:

- міжнародний литовсько-український конкурс малюнків, плакатів і фотографій «Дружать діти на планеті»;
- 30-ий ювілейний міжнародний фольклорний фестиваль (м. Лодзь, Польща);

- міжнародний проект «Відкриті один до одного» (м. Платеров, Польща);
- міжнародний конкурс шкільних медіа;
- фестиваль майстрів народного мистецтва у Музеї народної архітектури та побуту України (с.Пирогово);
- усеукраїнська виставка-конкурс декоративно-ужиткового і образотворчого мистецтва «Знай і люби свій край»;
- усеукраїнський відкритий фестиваль дитячої художньої творчості «Єдина орбіта»;
- усеукраїнський конкурс дитячих малюнків «Малюю планету – малюю майбутнє»;
- усеукраїнський конкурс дитячого малюнка «Безпека та мир в Україні»;
- усеукраїнський конкурс дитячої творчості «Діти за чисту енергію»;
- усеукраїнський конкурс серед молодих журналістів «Нащадки переможців»;
- усеукраїнський мистецький конкурс «Цікаве довкілля – чисте довкілля»;
- усеукраїнський фестиваль скрайбінгів «Покоління мобільного Інтернету».

Участь у цих форумах є одним із найбільш ефективних засобів введення вихованців до кола освітньо-мистецької діяльності, потужним чинником навчання і виховання, сприяє накопиченню необхідних у подальшій професійній роботі вмінь і навичок, допомагає формуванню більш повних уявлень про спеціальність, визначенню власних фахових орієнтирів.

Авторська ідея проведення Міжнародних пленерів на базі школи відкрила нові обрії та перспективи розвитку спеціалізованого закладу і перетворила його на велику мистецьку майстерню. Пленер «Дмвосвіт» - це яскравий вияв особливостей культур різних країн і народів, їх могутньої розвивальної та об'єднуючої сили. Захід проводиться з метою сприяння національно-культурному відродженню України, активізації виховної роботи, розвитку і реалізації творчих здібностей молоді, популяризації традицій світового і вітчизняного керамічного мистецтва, сприяння духовному та естетичному розвитку молодого покоління, збагачення культурних надбань і традицій через художню творчість. Масштабні пленерні зібрання десяти років поспіль (з 2007 року) створюють ідеально сприятливі умови для самореалізації творчого потенціалу кожного вчителя та учня школи-інтернату, становлення партнерських зв'язків педагогічного, учнівського колективів з представниками зарубіжного та українського мистецтва. З кожним роком розширюється географія учасників та зростає їх кількість, що є найкращою репрезентацією навчального закладу не тільки в країні, а й за кордоном. Серед учасників, як свідчення безперервного духовного зв'язку поколінь, процесу естетичного і художньо-професійного взаємозбагачення, - авторитетні і знані у художньому світі фахівці: народні майстри, члени Національних спілок народних майстрів та художників України і талановита молодь, націлена на мистецький досвід, що формує актуальне художнє мислення, шукає нестандартні підходи до розв'язання поставлених проблем. Відбуваються плідні творчі зустрічі, під час проведення майстер-класів створюються унікальні зразки живопису, скульптури, художнього гончарства. Кожен пленер завершується «живим спілкуванням» з авторами створених арт-об'єктів, оглядом звітної виставки - різних за стилем, жанрами та тематикою творів. За підсумками роботи організовується видання каталогу із зразками творчих досягнень учасників. Живописні полотна та монументальні зразки садово-паркової скульптури: оригінальні композиції, роботи історичної тематики, героїчні постаті- прикрашають інтер'єр та екстер'єр навчального закладу, поповнюючи експонатами шкільний музей під відкритим небом.

Активно збагачують професійно-мистецьку педагогіку «Дивосвіту» соціокультурні заходи, засновані і проведені навчальним закладом на різних етапах його розвитку. Серед них: усеукраїнські фестивалі обдарованої молоді «КерамДиво» та «Білозерські самоцвіти», яскраве регіональне дійство «Малобілозерський ярмарок» та інші. За традицією на культурно-мистецькі арт-акції запрошуються члени обласного осередку Спілки художників України, Запорізького осередку Спілки майстрів народних мистецтв, заслужені діячі

народних мистецтв України, спілкування з якими суттєво розширює коло дитячих уявлень про мистецтво українського народу, розкриває багатий колорит його культурної діяльності.

Фестиваль дитячої творчості «Білозерські самоцвіти» вирізняється особливою популярністю та масовістю. Кращі дитячі колективи Запорізької області, для яких українське національне мистецтво не просто захоплення, а могутнє джерело народної мудрості, вікових традицій, мають можливість продемонструвати свої компетенції в галузях національної культури, ознайомитися із здобутками однолітків інших навчальних закладів.

«КерамДиво» - всеукраїнський фестиваль - конкурс серед талановитих дітей-вихованців загальноосвітніх навчальних закладів, шкіл-інтернатів, позашкільних установ, що випробовують себе у мистецтві художньої кераміки. Мета його проведення - відродження і розвиток на сучасному рівні мистецько-стильових та культурних традицій майстрів художньої кераміки та гончарства; підтримка та гармонійний розвиток творчих особистостей; підвищення професійної майстерності учасників; виховання у молоді національної гідності, патріотичних почуттів. Дивосвітівський Фестиваль включає в себе творчу роботу юних художників-керамістів, проведення визнаними митцями художньої кераміки майстер-класів для учасників форуму, виставки робіт і інших заходів з метою пропаганди та розвитку традицій світового, вітчизняного образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтв, культурного єднання учасників, організаторів, креативної громадськості. Програмою заходу передбачено максимальне сприяння творчій реалізації задумів, надання вільного вибору тематики робіт, що уможлиблює досягнення молоддю нових мистецьких вершин, а відтак – і подальший розвиток сучасної керамічної культури.

Не менш унікальною культурною подією регіону є проведення щорічного «Малобілозерського ярмарку» (своєрідного аналогу «Сорочинського ярмарку»), започаткованого школою у 2007 році. Його підготовка та проведення - результат злагодженої творчої діяльності всього педагогічного й учнівського колективів. Дотепний український гумор, пісні, запальні танці, перемовки у майстерному виконанні вихованців наповнюють цього дня сільський ринок, який перетворюється на масштабний центр популяризації місцевого, регіонального, загальноукраїнського народного мистецтва. Запрошуються відомі діячі мистецтв, аматорські художні колективи. Досвідчені митці та талановиті учні закладу проводять майстер-класи з художнього гончарства. Горщики, куманці, тарелі, численні сувеніри, оздоблені яскравими українськими орнаментами, духовно збагачують, продукують патріотичний настрій, створюють атмосферу національної єдності.

Сьогодні «Дивосвіт» - це простір зростання для тих, хто вчить і вчиться, навчальний заклад, у якому розробляється освітня філософія, формується особистість, адаптована до життя у сучасному суспільстві. Піднесення ролі творчої особистості викладача набуває особливої актуальності і відбувається шляхом індивідуальної науково-методичної роботи вчителів, удосконалення їх теоретичної та практичної підготовки, усвідомленої, цілеспрямованої, планомірної та безперервної діяльності, що дає можливість педагогам не тільки брати участь у реалізації вже готових програм, а й в апробації інновацій, постійному стимулі творчого потенціалу, спрямованого на формування та розвиток особистості учня. Це стає можливим завдяки інформаційно-комунікаційній підготовці педагогів до впровадження проектних комп'ютерних технологій за різними напрямками («Intel. Навчання для майбутнього», «Microsoft Digital Literacy», «1 учень – 1 комп'ютер», «Мої знання»), створенню лабораторій мультимедійних технологій, електронній бібліотеці навчального закладу, розробці комп'ютерного навчально-методичного забезпечення курсів, тестових програм для контролю знань, веб-сторінок, блогів, навчальних фільмів, скрайбінгів. Педагоги школи на своїх заняттях уміло поєднують засади комп'ютерної грамоти з освітньо-мистецьким компонентом, що сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості, насамперед, розвитку її творчих здібностей.

Підсумовуюче сказане, можна із впевненістю констатувати, що в Запорізькому краї створено заклад, що сприймається нині як незаперечне явище професійно-мистецького життя, як факт реального існування оригінальної авторської моделі - «Школа «Дивосвіт», Асоційованої школи ЮНЕСКО, «Лідера сучасної освіти», експериментального загальноосвітнього навчального закладу всеукраїнського рівня, лауреата всеукраїнського конкурсу «100 кращих шкіл України» у номінації «Школа - соціокультурний центр села», «Флагмана сучасної освіти України», володаря Почесного звання «Лауреат I ступеня» рейтингового виставкового конкурсу «Інноватика в сучасній освіті», призера національного проекту «Відкритий світ», міжнародних конкурсів народної творчості, двічі бронзового і шестиразового золотого медаліста міжнародних виставок «Інноватика в освіті України», «Сучасні навчальні заклади України», «Сучасні заклади освіти».

ЛІТЕРАТУРА

1. Овсієнко Я.М. Професійна підготовка майбутніх фахівців з виготовлення художніх керамічних виробів у спеціалізованих загальноосвітніх навчальних закладах художньо-естетичного профілю. – Дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагогічних наук зі спеціальності 13.00.04 – «Теорія і методика професійної освіти». – Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України. – Київ, 2013. – 23с.
2. Овсієнко Я.М., Мусіна Н.І. Матеріалознавство та технологія виготовлення художніх виробів: Навч. посіб. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. – 144 с.
3. Овсієнко Я.М. Художньо-творчий розвиток школярів гімназії естетичного профілю // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: Зб. наук. праць. – Вип. 27. – Київ-Вінниця: Планер, 2011. – С. 65-69.
4. Овсієнко Я.М. Художньо-інформаційні освітні технології у педагогічному процесі гімназії художньо-естетичного профілю // Вісник Чернігів. держ. пед. ун-ту. Сер.: Педагогічні науки. – Вип. 76. – Чернігів, 2010. – С. 103-106.
- Овсієнко Я.М. Проектувально-інтегративний підхід до організації освітнього процесу в естетичній гімназії // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія, РВНЗ «Кримський гуманіт. ун-т». – Вип. 36. – Ялта, 2012. – С. 269-280.
5. Овсієнко Я.М. Розвиток педагогічної майстерності викладача образотворчих дисциплін в гімназії художньо-естетичного профілю // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія, РВНЗ «Кримський гуманіт. ун-т». – Вип. 37. – Ялта, 2012. – С. 262-271.
6. Овсієнко Я. Реалізація ідей педагогічної майстерності у навчально-виховному процесі спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю // Рідна школа. – 2013. – № 1-2. – С. 62-65.
7. Овсієнко Я. Педагогічна діяльність та мистецтво – як два крила для птаха /Яніна Овсієнко, Олена Рудик // Рідна школа. – 2013. – № 1-2. – С. 29.
8. Овсієнко Я.М. Дитяча обдарованість – від ідеї до практики // Обдарована дитина. – 2005. – № 9. – С. 2-5.
9. Овсієнко Я. М. Проектний підхід до організації навчального процесу в гімназії естетичного профілю // Естетика і етика педагогічної дії. – 2012. – № 4 (2). – С. 186-194.

**СТВОРЕННЯ УНІКАЛЬНИХ ВИРОБІВ ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВОГО
МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ТОКАРНОЇ СПРАВИ: ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИЙ
АСПЕКТ**

***Анотація.** Стаття висвітлює історію розвитку токарного ремесла на Гуцульщині та удосконалення токарних верстатів з давніх часів до XIX століття. Розглядаються основні типи верстатів (ручні, ножні, механічні), їхня конструкція та принципи роботи, а також різальні інструменти, які використовувались для обробки деревини. Особливу увагу приділено внеску Юрія Шкрібляка, майстра з Яворова, який вдосконалив токарний верстат та створив унікальні вироби, що прославили його на міжнародному рівні.*

***Ключові слова:** токарне ремесло, токарний верстат, Гуцульщина, Юрій Шкрібляк, деревина, художня обробка, ручний привід, механічний привід, історія токарства.*

Удосконалення техніки обробки деревини привело до появи токарства – ремесла, основним знаряддям якого є токарний верстат.

Найпростіший лучковий токарний верстат, а точніше – первісний токарний пристрій як універсальний механізм для виготовлення виробів з дерева, кістки і інших матеріалів, відомий з X-XI століть. Точений дерев'яний посуд, знайдений у розкопках стародавнього Києва, свідчить про існування токарного виробництва в Давньоруській державі.

Питання про час появи токарного верстата на Гуцульщині, як і на землях України взагалі, залишається не до кінця з'ясованим. Процес виготовлення речі, як правило, розпочинається з попередньої обробки на так званому «вічному» стільці або на токарному верстаті... Найдавніший відомий на Гуцульщині тип токарного верстата відноситься до «лучкового».

Лучковий верстат складається з двох стояків, скріплених внизу і вгорі поперечниками. У верхній частині знаходяться осьові стержні для закріплення заготовки. Ліворуч на заготовці навколо є пази для лучкового ремінного приводу, який приводить в обертний рух заготовку.

З середини XIX ст. його замінив більш досконалий верстат, який приводиться в дію за допомогою підніжки. Такі верстати складалися з основи – дошки, до якої зліва було прикріплено на стояку дерев'яне веретено, жердка, що кріпилася до балок у стелі, підніжки і шнура. Підніжкою приводили в рух дерев'яне веретено через пряму шнурову передачу.

Згідно класифікації Т.С.Тасіташвілі, токарні верстати з XVII – XIX ст. поділяються на три типи:

1. Верстати з ручним приводом:
 - а) лучковий;
 - б) колісно-пасовий;
2. Верстати з ножним приводом:
 - а) прямий пасовий провід;
 - б) з маховиком;
3. Верстати з механічним приводом:
 - а) водяний;
 - б) кінний.

У більшості випадків токарні верстати виготовлялись на місці самими токарями і служили не одному поколінню майстрів, що виробляли на них миски, чаші, тарілки та інші речі.

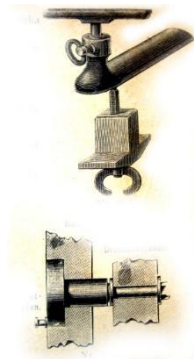
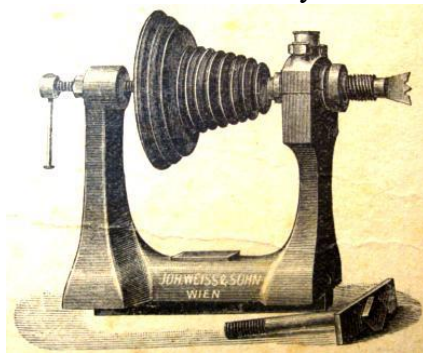
У XVIII ст. працювали токарні мануфактури, де використовували силу води. Винахідливі майстри – деревообробники, що жили поблизу річок, самі майстрували різні пристосування для приведення в рух водою токарних верстатів. Вода із «млинівки» йшла похилим жолобом і падаючи на дерев'яне колесо з лопатами, обертала його. На другому кінці осі в приміщенні було таке ж велике колесо із пальцями, які передавали обертовий рух на другий вал, збільшуючи швидкість. На цьому валу були насаджені колеса, з'єднані пасовою передачею з токарними верстатами.

Токарні верстати з кінним приводом використовували рідше і лише в тих місцевостях, де не було рік і водоймищ.

Різальним інструментом були долота. Півкруги служили для чорної обробки, скісні мали двобічну фаску, вирівнювали і вигладжували поверхню виробу «ключки», з півкруглим вістрям, вибирали місткості в середині виточуваних предметів.

Нова епоха в художній обробці деревини на Гуцульщині пов'язана з творчістю Юрія Шкрібляка (1822 – 1884р.) із Яворова. Він сам сконструював токарний верстат, постійно його удосконалював, мав широкий вибір інструментів. За порівняно короткий період Ю.Шкрібляк створив низку оригінальних неповторних виробів, які принесли йому світову славу.

На цій же ниві продовжували працювати і його сини. Найбільш обдарованим з них був Василь Шкрібляк, який не тільки досконало володів технікою точіння, а й вніс багато новаторства в удосконалення токарного верстату. Токарний верстат Василя Шкрібляка і роботу на ньому детально описав В.Шухевич в своїй монографії «Гуцульщина».

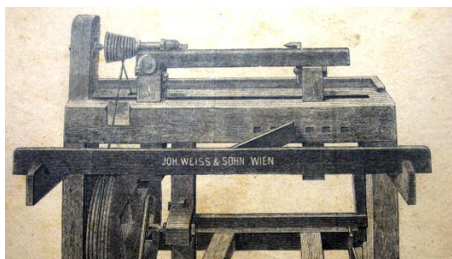


«У підставу токарні, зроблену з трьох чотиригранних грубих кусків твердого дерева, запущені прямовисно два стовпи, з яких один вищий, ті стовпи сполучені з собою продовганим (по середині) огнивом, в яке входить заяць, його можна пересувати то вправо, то вліво в міру, як треба уточити щось більше або менше; в горішнім кінці заяця і в виступаючій вищій стовпі ходить валок, який має з одного кінця залізний фіст, що ходить у стовпі, а з другого кінця залізні зуби, які ловлять матеріал, призначений до оброблення; валок обертається ременем, присиленим знизу до постолу, а вгорі до гнучкої жердки, приготовлений до точення матеріал, уміщений поміж зубами валу і заяцем; до вищого стовпа задовбана груба дошка, від якої веде кривуля до заяця...»

Родина Шкрібляків значно розширила комплект мотивів народної орнаментики, збагатила їх новими елементами.

Токарні верстати з роками вдосконалювались. Враховуючи помилки в конструкції попередніх станків гуцули постійно працювали над їх удосконаленням.

На Гуцульщині не вийшли з моди токарні верстати з дерев'яною станиною, які в деякій мірі навіть кращі від металевих. Перевага цих токарних верстатів полягає в кращому шумопоглинанні, в меншій вібрації. На дерев'яній станині розміщується передня і задня бабка. Задня бабка пересувається на двох залізних, прикріплених до дерев'яної основи кутниках.



В дерев'яній основі верстатів зустрічається давнє і перевірене віками столярне з'єднання «на клинах». Також зустрічаються сьогодні дерев'яні станини стягнені за допомогою шурупів. Найкращим матеріалом для виготовлення дерев'яної основи в токарних станках є дуб. Але можна також використовувати такі тверді породи дерева, як бук.

Дерев'яні станини обробляють машинним маслом або фарбують для захисту від шкідників і швидкого псування деревини. Залізний токарний верстат народні майстри виготовляють, як правило, з підручних матеріалів: рейки, швелерів, кутників, з суцільних сталевих дротів діаметром 50 мм.

Залізна токарна станина зустрічається як зварена, так і закріплена за допомогою болтів. Як та, так і інша мають свої переваги. Зварена конструкція більш жорстка, стійкіша до вібрації. Розбірна конструкція компактніша при транспортуванні. Як залізний, так і дерев'яний токарний верстат повинні бути заземлені. Для збільшення жорсткості і зменшення вібрації і шуму токарні верстати кріпляться до металевих болтів, забетонованих у підлозі. Між підлогою і станиною для зменшення шуму кладеться резинова подушка.

На саморобних токарних верстатах використовують як правило навісні мотори з пасовою передачею. Дуже зручною в цьому випадку є педаль для піднімання мотора. Це дає змогу швидко і легко змінювати швидкість обертання вала.

На саморобних токарних станках використовують мотори від 1 до 3 кВт.

Передні бабки бувають виготовлені на металообробних токарних верстатах. Майстри використовують також старі зіпсовані мотори для виготовлення передніх бабок, на задню частину яких насаджуються шків, а на передню нарізується різьба для накручування планшайб, тризубців і інш. Задню бабку виготовляють на металообробних токарних верстатах.

Сьогодні деякі саморобні верстати не поступаються заводським, а деколи навіть ліпші за них, оскільки можуть виконувати набагато більше функцій, ніж заводські верстати.

До токарні може кріпитись маленька пилка для розпилювання заготовки, також можна свердлити і навіть фрезерувати. Найліпшою в цьому випадку є масивна передня бабка з нарізною зовнішньою і внутрішньою різьбою. За внутрішньою різьбою йде конус для забивання сверл. У валі може бути наскрізна дірка. На вал також може кріпитись спеціальна фреза для виготовлення круглих шкантів.

Для закріплення обточеної заготовки використовують патрони. Їх накручують на шпindel вала. Патрони бувають або у вигляді трьох кулачків, у яких можна легко і швидко затискувати заготовки, попередньо обтесавши її сокирою та простругавши рубанком, або тризубця, яким затискують заготовку із шпинделем задньої бабки.

Для виточування тарілок диски заготовок закріплюють шурупами до план шайби, а потім накручують на вал.

В саморобних токарних верстатах роль підручника виконує металева штанга.

Для виточування використовують підготовлене та просушене на повітрі дерево. Переважно використовують липу, осику, березу, вільху, тополь, клен для виготовлення тарілок, ваз. Рахви, деталі оформлення виточують із бука, ясеня, дуба, горіха, груші. Вологу деревину обточувати легше, бо збережена у ній волога грає роль мастила.

За призначенням деревообробні верстати поділяються на три класи: загального призначення (універсальні), спеціалізовані і спеціальні.

Універсальні токарні верстати можна використовувати в різноманітних операціях.

Спеціалізовані верстати призначені для виконання визначених операцій або для обробки відповідних деталей.

Спеціальні верстати застосовують для обробки тільки однієї цілком визначеної деталі. Вони, як правило, не мають пристроїв для переналагодження на інші деталі.

Виготовлення нескладного точеного виробу на односторонньому кріпленні (патрон).

- Мета навчальна: Виявити навчальним матеріалом змісту суб'єктивного досвіду учня, в тому числі і досвіду попереднього навчання.
- Мета розвиваюча: Розвинути реальні навчальні можливості студентів, спонукати їх до пізнавальної творчої діяльності.
- Мета виховна: Формувати мотивації постійного творчого самовдосконалення.
- Тип занять: Урок практичного застосування набутих знань, вмінь та навичок.
- Метод навчання: Перетворювальний метод; дидактична мета – засвоєння студентами знань і творче використання навичок і вмінь.
- Матеріал: Деталь з деревини твердих листяних порід.
- Інструменти: Токарні долота, лінійка, олівець, циркуль, різьбярський інструмент, свердла великих діаметрів.

Практичне завдання: виконати в матеріалі на вибір: сільничку, свічник, келих, пенал, футляр для окулярів тощо.

Завдання виконується за наступними етапами:

1. Підготовчий етап:

а) підготовка деталі до кріплення в патроні.

2. Практичне виконання завдання:

а) точіння в патроні;

б) виконання замка;

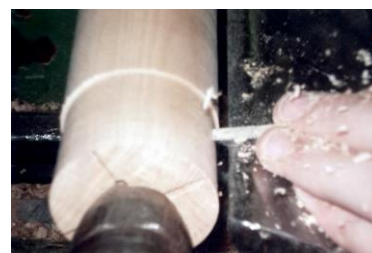
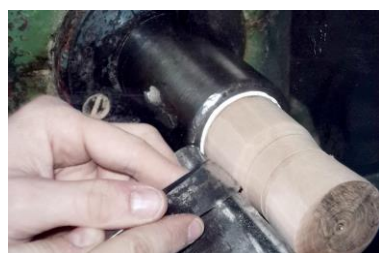
в) свердління та розточування внутрішньої частини деталі;

г) декорування виробу.

3. Опоряджувальні роботи:

а) шліфування виробу;

б) нанесення прозорого покриття.



ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посібн. / Є. Антонович, Р.Захарчук-Чугай, М.Станкевич. – Львів: Світ, 1992. – 272 с.
2. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула. – Київ: Мистецтво, 1966. – 78 с., іл.
3. Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження: монографія / П.І. Арсенич (голова ред. колегії). – Київ: Наукова думка, 1987. – 472 с., іл.
4. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник: в 2 т. / Я.П. Запаско (редактор); МОН України ЛАМ науково-дослідний сектор кафедра історії і теорії мистецтва. – Львів: Афіша. – Т. 1. – 2000. – 364с., іл.
5. Пивоваров Л. Основи обробки деревини і пластмас: вид. 2, переробл. і доповн. / Л. Пивоваров, В. Степенко, О. Задніпровський. – Київ: Радянська школа. – 1979. – 216 с., іл.
6. Приймак Й. Декорування виробів з дерева: навч. посібн. / Й. Приймак. – Косів: Писаний Камінь, 2001. – 120 с., іл.
7. Родина Шкрібляків: альбом / авт.-упорян. Р.В. Захарчук-Чугай. – Київ: Мистецтво. – 1979. – 99 с., іл.
8. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI – XX ст. / М. Станкевич. – Львів: [б.в.]. – 2002. – 480 с., іл.
9. Українська культура: історія і сучасність: навч. посібн. / за ред. С. Черепанової. – Львів: Світ, 1994. – 456 с., іл.
10. Шумега С. Спеціальна технологія меблевого виробництва: навч. посібн. / С. Шумега. – Київ: Вища школа. – 248с., іл.
11. Юрій Павлович; Високі обрії творчого злету[Образотворчий матеріал]: [Альбом] / Й. Приймак (упорядник), В. Глібчук (редактор). – Косів: Писаний Камінь, 2004. – 64 с., іл.

УДК : 371.32

*Галина Резніченко
(Одеса, Україна)*

ДО ПИТАННЯ ПІДВИЩЕННЯ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КВАЛІФІКАЦІЇ ПРАЦІВНИКІВ ОСВІТИ У ГАЛУЗІ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ (ПРОБЛЕМИ І ДОСВІД)

***Анотація.** У статті розглядається питання дидактичного забезпечення процесу вдосконалення кваліфікації педагогічних працівників у галузі візуальних мистецтв.*

***Ключові слова:** культура, народне мистецтво, дидактичний матеріал, методика, етнодизайн, декоративно-ужиткове мистецтво.*

У статті 11 Конституції України виписано: «Держава сприяє консолідації та розвитку української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, а також розвитку етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності всіх корінних народів і національних меншин України» [1, с. 54]. Дотримання і виконання цих конституційних положень забезпечують Закон України «Про освіту», Закон «Про позашкільну освіту», державно-правові нормативні документи «Концепції державної культурної політики України», «Державна національна програма «Україна ХХІ століття», «Основи національного виховання. Концептуальні положення» та ін. У законодавчих документах підкреслена нероздільність навчання та виховання, що виявляється в підпорядкуванні організації та змісту освіти завданням формування всебічно розвиненої особистості, яка є найвищою цінністю суспільства.

Цілком логічним продовженням становлять нормативні документи «Стандарти і рекомендації щодо забезпечення якості в Європейському просторі вищої освіти» (2015) та «Завдання забезпечення якості національної освіти в Європейському просторі» (2019). Відповідно конституційного положення й законодавчих нормативно-правових документів

першочергової значущості набувають нагальні завдання щодо формування новітньої культурної та освітньої політики держави на засадах народної самобутності національних меншин та входження в європейський простір.

Нагальна потреба в реалізації державницької політики відносно питань освіти спонукає фахівців до наукових зусиль у розгляді окреслених завдань з позицій сучасних педагогічних технологій та інноваційних методик навчання й естетичного виховання майбутнього покоління. Ці актуальні питання сьогодення потребують якісного вирішення завдань і в системі художньої освіти з метою створення базових засад фахової підготовки спеціалістів, професійна діяльність яких буде забезпечувати організацію багатовекторних процесів розвитку національної художньої культури українського суспільства. Отже, для психолого-педагогічної науки постало завдання наукового обґрунтування інноваційних технологій підготовки фахівців в галузі образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, етнодизайну. Відповідним прикладом такого наукового підходу у розв'язанні актуальних проблем національної мистецької освіти стали теоретичні і практичні виклади учених, художників-педагогів на Першому Міжнародному конгресі «Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід», на якому обговорювалась актуальність проблеми. Конгрес, організований відомим вченим професором Є. Антоновичем, відбувся у 2010 році в м. Полтава. Учасниками цього міжнародного форуму були представники різних сфер науки, освіти, культури, мистецтва, етнодизайну. Ними були окреслені концептуальні положення інноваційних підходів до розробки змісту теоретичних засад та педагогічних методик практичної підготовки майбутніх фахівців за спеціальностями «Дизайн», «Технологія», «Декоративно-ужиткове мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Архітектура» та ін. У виступах і доповідях зроблено наголос на тому, що етнодизайн, як феномен минулих поколінь народних митців, потребує комплексного розгляду цього багатоаспектного поняття в сучасному розумінні й вироблення педагогічних методик з урахуванням сучасної методології формування культурно-естетичних засад на основі автентичних засобів народного мистецтва. В резолюції конгресу зазначено, що в якості пріоритетного завдання постає підготовка особистості, здатної на високому рівні компетентності творчо освоювати та використовувати на практиці духовні цінності народу і надбання митців, приумножувати їх у процесі життєдіяльності та культуротворчості.

Отже, забезпечення спадкоємності духовного потенціалу народностей України у просторі національної культури, художньої творчості та системі мистецької освіти, в тому разі й дизайн-освіті, є актуальною проблемою для вироблення новітніх психолого-педагогічних концептуальних засад та форм і методів практичного вирішення. Зважаючи на це та базуючись на нормативних положеннях, викладених у змісті держаних документів про якісну мистецьку освіту, вітчизняні вчені, художники-педагоги спрямували своє зусилля на вирішення окресленої проблеми й практичне розв'язання питань наукової організації освітнього процесу професійної підготовки фахівців, в тому числі й підготовки вчителів образотворчого мистецтва, вчителів трудового навчання, педагогів дошкільних установ та їхньої післядипломної перепідготовки в системі закладів підвищення кваліфікації.

Актуальність, соціокультурні ситуації, проблеми мистецької освіти у всіх її ланках, питання і досвід художньої фахової підготовки учителів, вихователів, працівників позашкільних художніх установ, закладів культури знайшли своє відображення у науково-теоретичних доробках Є. Антоновича, В. Бондаря, О. Босого, В. Бутенка, І. Зязюна, С. Коновець, Н. Ничкало, В. Орлова, Л. Оршанського, О. Отич, В. Радкевич, О. Рудницької, Д. Степовика, В. Томашевського, І. Туманова, О. Шевнюк, В. Шостя та ін. Вартують уваги погляди багатьох учених з питань наукової організації мистецької освіти, котрі стверджують, що поняття «мистецька освіта» детермінується з процесом художньої діяльності особистості, спрямованої на формування та розвиток художньо-естетичної культури в національних вимірах. Проте невирішеним залишається комплексне вивчення і цілісне пізнання

характерних особливостей народних традиції, мистецького досвіду майстрів народних ремесел як першооснови етнодизайну. Це спонукає багатьох освітян до визначення ролі і місця етнодизайна як навчальної програмної академічної дисципліни в багатовекторному освітньому процесі.

Ми підтримуємо думку учених, що етнодизайн як художньо-естетична діяльність може в певних своїх проявах підніматися до рівня мистецтва, аналогічно декоративно-ужитковому мистецтву, вжиткової творчості. Враховуючи це, ми використовуємо поняття «дизайн» як «художній дизайн», подібно тому, як це поняття використовується в фотомистецтві, комп'ютерній графіці, кінематографії, телебаченні, котрі мають статус повноправних видів візуального мистецтва. Такий підхід до розуміння цього поняття детермінується з поняттям «художня творчість», «етнодизайн» та зумовлюється змістом художньо-естетичної діяльності майстрів народних ремесел й декоративно-ужиткового мистецтва. Декоративно-ужиткове мистецтво як вид специфічної діяльності є одним із механізмів розвитку українського етнодизайну в мистецькому просторі національної художньої культури. Художньо-вжиткова творчість є складовою багатофункціональної системи культуротворчості народних майстрів багатьох національних меншин й важливим чинником навчання і виховання підростаючого покоління. Культуротворчість як діяльнісний процес є «характерною ознакою культурогенезу», «виразником нинішнього часу» [6].

Формування культуротворчої діяльності особистості здійснювалося у всіх сферах життєдіяльності й реалізовувалася у різних формах культури, найбільш давніми з яких є міфологічне, релігійне вірування, народне ужиткове мистецтво. Ці форми народної культури гармонійно диференціюються на рівні синтезу художнього пізнання, художньої оцінки, художнього перетворення, художньої комунікації. Взаємопроникнення народних ремесел в дизайнерську діяльність, як синтезу способів творчого дійства особистості, містить у собі численні види художньої практики. У наш час зростає її художньо-культурна цінність, а спадкоємність стає стрижневим освітнім вектором в системі художньої підготовки фахівців. Професор О. Шевнюк зазначає, що «збагачення загальнокультурного досвіду майбутнього вчителя здійснюється шляхом освоєння картини світу різних історичних і регіональних типів культур, особливостей духовного світовідчуття певної доби» і на подальше підкреслює, що «шанобливе ставлення до вічних цінностей вітчизняної і світової культури закономірно передбачає їх постійне переосмислення і оцінку з позицій сьогодення» [5,с.66]. Глибоке осмислення спадщини у взаємозв'язку з практикою художнього навчання і естетичного виховання молоді, правильне розуміння актуальних проблем мистецької освіти, завдань художньої підготовки в полі народних ремесел є найсуттєвішим дидактичним параметром педагогічних технологій щодо організації занять курсів підвищення кваліфікації вчителів образотворчого мистецтва, дизайну, трудового навчання (художня праця), керівників позашкільних художніх студій та гуртків, вихователів Одещини.

Тому сучасний дидактичний підхід в організації навчально-виховного процесу в художньо-культурному просторі нами розглядається як необхідна освітня потреба у вирішенні питань формування культури особистості для подальшого розвитку традицій життєдіяльності національних меншин, збагаченні їхньої художньої культури в полікультурному просторі нашої держави.

Зв'язок ужиткового мистецтва з художньою творчістю, ручною працею особистості є чинником духовним пізнанням, оцінки, узагальненням, гри, вихованням, що органічно входить у освітні художньо-прикладні процеси, вибудовані за певними цінностями і духовними смислами. Визнано, що народне ужиткове мистецтво як художня діяльність, ручна праця, використовує у художньо-трудоному процесі природні матеріали для продукування нових ужиткових речей. Використання виконаних в матеріалі доробок народного мистецтва, виробів ужиткового мистецтва в навчально-виховному процесі освітніх закладів різного рівня (дитячий садок, шкільна освіта, позашкільна робота з дітьми,

початкова художня освіта тощо), становить живим прикладом художньо-трудової діяльності майстрів різноманітних ремесел, зразком опредметнення людської сутності художньої творчості в перетворенні суб'єктивного, духовного в об'єктивне – форму ужиткового предмета, що здобуває новий імпульс художньо-естетичного буття.

Мистецтво є тією мірою істини, без чого не може існувати людське суспільство. На прикладі артефактів здійснюється спадкоємність, діалог між майстрами різних видів ручного ремесла, ужиткового мистецтва, їхньою художньо-трудовою діяльністю з новим поколінням, що призводить до розпредметнення спадщини народного мистецтва, тобто освоєння досвіду минулого покоління новим поколінням. [4]. В цьому полягає основний секрет дидактики народної педагогіки як зразка особистісно спрямованого наочного навчання ремеслу, тобто підготовки педагогічних працівників до здійснення спадкоємності світоглядного досвіду майстрів народного мистецтва в різних ланках національної освіти. Тому в нашій практиці ми використовуємо дидактичні матеріали, зразки наочності, в котрих висвітлюється етнічна ідентифікація ужиткових виробів народних майстрів, що характеризуються національними особливостями й ознаками на підвалинах регіональних духовно-моральних і побутових традицій. Такий дидактичний підхід надає можливість, як свідчать результати нашої педагогічної практики з освітянами Одещини на курсах підвищення кваліфікації в Одеській академії неперервної освіти, залучати слухачів до розгляду й усвідомленого пізнання різних за жанром та техніками виконання виробів ужиткового мистецтва, естетичної оцінки художньо-культурних доробків майстрів народних ремесел Південного регіону, а саме: художнього декоративного розпису, вишивки, художнього оброблення металевих виробів, гончарства, малої форми керамічних витворів (мілка пластика), національного одягу, виробів із природних матеріалів, стінопису народного житла, хлібопекарництва (короваї), декоративного оздоблення житлових споруд (вікон, фронтонів, ганок), доморобної меблі та криниць, художнє оброблення каменю, кам'яне хресторобство, писанкарство, килимарства (тканого, набивного, плетеного), витинанки, іграшки і ляльки з текстилю, лозоплетіння, рельєфні та об'ємні вироби з деревини та ін.. Усвідомлене вивчення артефактів, здобутків культурно-художніх цінностей народного мистецтва свого краю – суттєве завдання занять зі слухачами курсів підвищення кваліфікації освітян Одещини. Результати цього процесу становлять найбільш продуктивним для їхньої методичної діяльності в розгляді національних культурно-художніх традицій на прикладі компактного поселення етнічних меншин Південного регіону. Підґрунтям такого дидактичного підходу становить своєрідна матеріальна культура етнічних спільнот українців, болгар, гагаузів, молдован, росіян, румунів, романів, німців, греків, євреїв. Вчителі, керівники гуртків, вихователі, придбавши знання про культурно-художні цінності регіону з характерними ознаками народного мистецтва втілюють їх в педагогічну практику свого освітнього закладу, знайомлять своїх учнів з національним народним мистецтвом, культурою свого краю. Така практика показала, що реалізація окресленого педагогічного підходу має продуктивний результат при застосуванні окреслених чинників організації навчального процесу та використанні в ході його протікання дидактичного супроводу навчально-пізнавальної діяльності методичними настановами за змістом методу синтеза навчально-пізнавальних матеріалів для компаративними розгляду в їх єдності з точки зору етнокультурних, мистецтвознавчих та соціокультурних аспектів у цілому. Такий педагогічний, дидактичний, методичний аспект, за нашим переконанням, є доцільним шляхом підвищення якісного рівня професійної компетентності вчителя, керівника гуртків, вихователя дошкільного закладу. педагогічна діяльність котрих цілеспрямована на ефективне керівництво процесом художньої освіти й естетичного виховання учнів засобами декоративно-ужиткового мистецтва, народного мистецтва та етнодизайну.

Для підвищення якісного рівня компетентності вчителя, керівника гуртка, вихователя дошкільного закладу в своїй практиці ми використовуємо значимі доробки з питань

становлення і розвитку регіонального народного мистецтва на засадах мистецької педагогіки. Пізнавальним екскурсом, дидактичним матеріалом для слухачів становлять праці відомих вчених Півдня України: Г.Сагач «Скарби краси» (2019), В.Малини «Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX – початок XX ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей» (2007), «Кам'яні хрести в Україні. ХІІІ – ХХ ст.: Типологія, Символіка. Функція» (2009); матеріали з питань етнічної культури одеського регіону, викладених у колективній монографії «Культурний простір бессарабських болгар» (2018).

В наукових працях Г.Сагач висвітлює культуротворчі виміри етнодизайну, декоративно-ужиткового мистецтва, добутоків народної творчості з позицій кордоцентризму Г.С.Сковороди, мистецької педагогіки, кордоцентричних вимірів краси на принципах християнської естетики, культури і мистецтва. Її наукові парадигми призначені перш за все учителям, «які прагнуть пізнати цінності краси, таємниці педагогічної майстерності, натхненої креативності через осмислення сокровенних таємниць Істини – Добра – Краси, де одухотворена Краса наближає особистість до досконалості» [2].

Традиційне народне мистецтво як самобутній художній феномен художньої культури Півдня України розглядає В.Малина [3]. Він один із небагатьох вітчизняних фахівців досліджує місцеві ремесла в їх синкретичній сув'язі між собою і людьми в різних комплексах народного життя українців, болгар, молдован, гагаузів, греків, німців, що проживають на Півдні України, зокрема на Одещині. Вчений переконливо показав на матеріалі дослідження, що народне мистецтво багатонаціонального краю Півдня України є важливим фактором еволюції культури нашої держави, висвітлив роль регіональних традицій у збереженні й розвитку загальнонаціональної художньо-культурної спадщини України.

Наукові праці Г.Сагач, В.Малини з питань народного мистецтва Півдня України є суттєво важливим чинником для удосконалення професійного рівня вчителів образотворчого мистецтва, вчителів технологій під час проведення занять на курсах підвищення кваліфікації вчителів, керівників гуртків, вихователів дошкільних закладів в КВНЗ «Одеська академія неперервної освіти Одеської обласної ради».

В практиці курсів підвищення кваліфікації вчителів, керівників гуртків, вихователів дошкільних закладів, удосконалення їхнього рівня професійної компетентності з питань дидактичного забезпечення процесу навчання основ декоративного мистецтва, дизайну ми використовуємо фундаментальні доробки, в яких висвітлюються глибинні народні погляди українського етносу, народної педагогіки, народного декоративно-ужиткового мистецтва різних національних представників українського культурного простору, а саме праці: «Українська культура. Лекції» за редакцією Д. Антоновича (1993), В.Войтовича «Українська міфологія» в 3-х т. (2005), О.Найдена «Образный язык народного искусства» (1985). «Українська народна лялька» (2007), М. Грушевського «Дитина у звичаях і віруваннях українського народу» (2006), Л. Оршанського «Традиційний український орнамент: методика навчання» (2008), О.Шевчук «Пасхальна радуга» (2004), праці вчених Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М.Т.Рильського та ін.

Суттєво важливим дидактичним матеріалом у змісті практичних занять слухачів курсів підвищення кваліфікації є також доробки представників одеської наукової школи, інноваційні методичні розробки випускників «одеського худграфа», котрі працюють в освітніх закладах різних регіонів України та доробки художників-педагогів цього науково-методичного осередку. Так, науково-методичним матеріалом становлять фундаментальні праці професора Є.Антоновича, дослідника декоративно-прикладного мистецтва, фундатора наукової школи з етнодизайну і дизайну реклами, засновника наукової школи в системі дизайн-освіти: (Комплекс програмно-методичних матеріалів «Декоративно-прикладне мистецтво з практикумом у навчальних майстернях в 11 частинах. 1989-1993» (Київ,) й багаточисленні наукові праці з питань дизайн-освіти та етнодизайну. Суттєвим матеріалом є

розробки таких випускників одеського художньо-графічного факультету, як: Л. Гарбузенко (Декоративно-прикладне мистецтво: крок до художньо-естетичної компетентності» (Кропивницький, 2015), О. Ковальова (Глухів) «Методика викладання декоративно-прикладного мистецтва в початковій школі» (1997), «Декоративно-прикладне мистецтво у школі. 1-7 класи» (2006), «Образотворче мистецтво в школі. 1-7 класи» (2019); Л. Фесенка (Вінницька обл) «Образотворче (візуальне) мистецтво. 5-7 класи» (2004), матеріали монографії випускниці цього ж факультету Л. Малиновської (Тернопіль) з проблем дизайнерської освіти в початковій школі «Питання формування дизайнерського мислення на уроках образотворчого мистецтва в початкових класах» (2002); навчально-методичні комплекси з курсів «Основи образотворчого мистецтва та методика керівництва зображувальною діяльністю дітей», «Художня праця та основи дизайну» А. Івершинь (Одеса); наукові праці О. Босого (Київ) «Священне ремесло Мокоші. Традиційна жіноча ритуальна символіка українців» (2004), «Міф, символ, орнамент: історія, символіка та композиція української орнаментики» (2011); Л. Бабенко (Кропивницький) «Комп'ютерна графіка. Навчальний посібник для студентів вищих педагогічних навчальних закладів» (2010), «Художньо-педагогічні орієнтації навчання українському образотворчому мистецтву» (2015); В. Кардашова (Мелітополь) «Художньо-творчий розвиток особистості: теоретичний та методичний виміри» (2009), І. Пастиря (Ізмаїл) «Педагогіка художньої творчості» (2016), «Художньо-творче становлення фахівців засобами образотворчого мистецтва: теорія і практика» (2012); мистецтвознавчих праць Д. Хамули (Одеса) «Дионис в античній коропластике и вазописи Северного Причерноморья» (2009), «Дионис в Северном Причерноморье: искусство и культ» (2013); наукові дослідження з питань декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва українських митців та матеріали монографії «Метамодель українського живопису» (2019) М. Юр (Київ). Ефективним матеріалом під час проведення практичних занять зі слухачами курсів становлять програмно-методичні розробки з методики навчання основ декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну в процесі підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, вчителів трудового навчання та графічного дизайну викладачів «одеського худграфа» Л. Богайчук, З. Борисюк, Л. Любарської, А. Пасічного, О. Письміченка, М. Резніченка, В. Рудого, Я. Твердохлібової, О. Флорескул. Значним дидактичним матеріалом для організаційно-методичного забезпечення навчального процесу з слухачами є науково-методична праця М. Фішера «Дизайн в загальноосвітній школі: одеський експеримент» (2014), а також серія методичних посібників для студентів художньо-графічних факультетів, вчителів художніх та загальноосвітніх шкіл для проведення занять по декоративній композиції Е. Серпіонової: «Текстиль. Композиція», «Килимові візерунки», «Мереживні візерунки», «Аплікація без відходів», «Модульні сітки», «Художня повесть», «Орнамент із модулів», «Друк по трафарету», «Лялька-рукавичка», «Об'ємна іграшка», «Текстильний конструктор» (2011-2016); навчально-методичного посібника колективу педагогів-художників «Вжиткова творчість і методика викладання» (2015) за науковою редакцією М. Резніченка; навчально-методичного посібника А. Пасічного «Від «макаронів» до графічного дизайну. Лекції з основ графічного дизайну» (2016).

Дієвим дидактичним матеріалом становлять навчально-методичні посібники автора статті «Робота з папером» (2010), «Іграшки-мотанки» (2013).

В пошуках інноваційних дидактичних засад підвищення якісного рівня професійної компетентності вчителів, керівників позашкільних установ початкової художньої освіти, вихователів дошкільних закладів також використовуються науково-методичні розробки Т. Яценко, В. Бондаря «Психоаналіз репродукцій художніх творів у підготовці психологів» (2018). Для забезпечення якості дизайнерської підготовки слухачів курсів підвищення кваліфікації в нашому закладі післядипломної освіти ми також запроваджуємо в навчальний процес науково-методичні матеріали I-IV Міжнародних конгресів з проблем розвитку

українського етнодизайну в європейському художньо-освітньому просторі (2015-2018 рр.), а також матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з актуальних теоретико-методологічних питань формування естетичної культури майбутніх дизайнерів з точки зору соціокультурних, мистецтвознавчих, психолого-педагогічних аспектів та шляхів підвищення ефективності дизайн-освіти в системі дошкільної, шкільної, позашкільної та післядипломної освіти, зміст яких викладено у збірниках «Актуальні проблеми естетичної культури майбутніх дизайнерів» (Кривий Ріг, 2017- 2019).

Важливого значення для розгляду питань окресленої проблеми набуває досвід художників-педагогів нашої держави, професійна діяльність котрих має непересічне значення для сучасної системи художньо-педагогічної освіти. Висвітлення педагогічних методичних парадигм є важливим завданням подальшої наукової розвідки з питань дидактичного забезпечення процесу удосконалення професійного рівня компетентності і здатності особистості педагога мистецьких дисциплін до керівництва художньо-творчою діяльністю учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Конституція України. – К.: Україна. 1996.
2. Сагач Г. М. Скарби краси /Галина Михайлівна Сагач. – К. :КВІЦ, 2019
3. Малина В. Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX – початок XX ст.: На матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей / В. В. Малина. – Миколаїв. АртІл «Художній крам», 2006.
4. Рудницька О. П. Українське мистецтво в полікультурному просторі / О.П.Рудницька. – К.: «ЕксОБ», 2000.
5. Шевнюк О. Л. Моделі культурологічної освіти майбутнього педагога у вищій школі /О.Л.Шевнюк // Імідж сучасного педагога. №4-5, 2002.– С.65-68.
6. Юр М. В. Метамодель українського живопису: монографія / М. В. Юр. – Вінниця : ТОВ «Твори», 2019.

УДК 378.937+378.126+370.179.2

Юлія Сич
(Ізмаїл, Україна)

ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ДО ПЕДАГОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ СОЦІАЛІЗАЦІЇ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** в роботі проаналізовані особливості професійної підготовки майбутнього вчителя до педагогічного спрямування соціалізації молодших школярів. Розроблені педагогічні умови, за яких університетська освіта реалізує формувальний вплив на становлення професійно компетентного фахівця у зазначеній сфері.*

***Ключові слова:** підготовка вчителя, соціалізація, молодші школярі, технології підготовки компетентних фахівців.*

Вступ. Актуальність дослідження простежується у соціально-культурному, освітньому та професійно-педагогічному ракурсах. Соціально-культурний контекст актуалізації проблеми педагогічного спрямування процесу соціалізації пов'язаний із підвищенням духовних потреб української молоді, що зумовило пріоритетність завдань морально-естетичного виховання, збереження здоров'я людини, задоволення її соціальних та етнокультурних інтересів. Оскільки освіта є важливим фактором соціалізації особистості, то за сучасних умов євроінтеграції вітчизняної вищої школи посилюється її роль у формуванні готовності вчителя до реалізації соціалізуючих функцій. Реалії ж сьогодення потребують компетентного втручання педагога у процес соціалізації дитини вже на першому етапі набуття нею соціального досвіду, що актуалізує необхідність урахування особистісно-

професійної своєрідності педагога школи першого ступеня. Його фахова діяльність має неабияку специфіку, оскільки він є багатопредметником, а з огляду на психолого-педагогічну характеристику дитини молодшого шкільного віку, виступає для неї найавторитетнішою особою. До того ж учитель початкової школи одночасно може здійснювати професійну діяльність в умовах не лише традиційної, але й малокомплектної загальноосвітньої школи, працювати з дітьми, які набувають статус школяра без пропедевтичної підготовки.

Аналіз фундаментальних педагогічних досліджень останніх років, присвячених проблемі соціалізації дитини молодшого шкільного віку, засвідчує розробленість таких її аспектів: соціалізація особистості молодшого школяра в процесі ігрової діяльності (Ю. Богінська); дитяча субкультура як фактор соціалізації молодших школярів у навчально-виховному процесі (Л. Варяниця); особливості соціалізації дітей 6-7 років у різних умовах життєдіяльності (С. Курінна); педагогічні основи соціалізації учнівської молоді в країнах Західної Європи (Н. Лавриченко); педагогічні умови соціалізації молодших школярів у стосунках з однолітками (О. Малахова); збагачення соціальної свідомості учнів засобами українського фольклору (А. Кузьмінський, Р. Пріма). У контексті ж проблематики професійної педагогіки вивчалися такі з них, як-от: соціально-педагогічна підготовка майбутнього вчителя початкових класів (О. Біда, Н. Кічук, С. Литвиненко); формування готовності майбутнього педагога до статеворольової соціалізації учнів (І. Ковальчук); педагогічні умови становлення вчителя, підготовленого до формування соціально-ціннісних орієнтацій у молодших школярів (Л. Колбіна); професійно-педагогічна підготовка майбутнього вихователя до соціалізації дітей дошкільного віку (Н. Сайко).

Процес соціалізації людини триває впродовж усього життя. Однак соціалізація учнів молодшого шкільного віку має певну специфіку й набуває виняткового значення. Це пов'язано з науково доведеним фактом, що в цей період у школярів особливо інтенсивно формується їх «внутрішня позиція» і зароджується соціальне «Я». Своєрідністю дитини молодшого шкільного віку також є зміна її соціальної позиції, оскільки вона стає членом загальношкільного і класного колективів та приступає до систематичного учіння. Одним із пріоритетних завдань учителя у цей період є формування у школяра позиції учня та підведення до розуміння нових обов'язків (І. Бех). Тому актуалізується педагогічне спрямування процесу соціалізації молодших школярів. З огляду на те, що вчитель школи першого ступеня набуває статусу чи не найавторитетнішої людини серед чисельних дорослих, які оточують дитину, понад усе загострюється питання здатності педагога до компетентного втручання у процес входження вихованців у соціум.

Мета дослідження – визначити особливості професійної підготовки майбутнього вчителя до педагогічного спрямування соціалізації молодших школярів і розробити й експериментально перевірити педагогічні умови, за яких університетська освіта реалізує формувальний вплив на становлення професійно компетентного фахівця у зазначеній сфері.

Основний матеріал. На сучасному етапі розвитку українського суспільства однією з актуальніших проблем системи освіти визнано позитивну соціалізацію учнівської молоді [2]. Насамперед це стосується учнів саме молодшого шкільного віку, які розпочинають систематизоване навчання в межах школи першого ступеня, що й загострює їх пристосування до нової ситуації розвитку.

Вивчення науково-педагогічного фонду свідчить, що проблему соціалізації системно досліджували І. Бех, Н. Бібік, В. Болгаріна, І. Зверева, А. Капська, М. Лукашевич, В. Москаленко, Л. Міщик, А. Мудрик, Н. Огренич, Л. Пінчук, В. Піча, О. Савченко, О. Якуба та ін.). Серед зарубіжних учених цією проблемою активно займалися Р. Дарендорф, Е. Дюркгейм, Е. Махнейл, Т. Парсонс, Дж. Перрі та ін.

В українському педагогічному словнику соціалізація трактується як процес залучення індивіда до системи суспільних відносин, формування його соціального досвіду, становлення

й розвитку як цілісної особистості. Соціалізація передбачає взаємодію людини з соціальним оточенням, що впливає на формування її певних соціальних якостей та рис, на активне засвоєння й відтворення нею системи суспільних зв'язків [4, с.314].

Згідно з Великою сучасною енциклопедією з педагогіки поняття «соціалізація особистості» – це процес входження індивіда в соціальне середовище, оволодіння ним вміннями й навичками практичної й теоретичної діяльності, перетворення реально існуючих відносин у якості особистості. Під соціалізацією слід розуміти весь багатогранний процес засвоєння досвіду суспільного життя й суспільних відносин [11, с.543].

Соціалізація особистості також визначається як залучення індивіда до культури, як спрямоване навчання (з боку соціуму) й мотивоване засвоєння (з боку індивіда) соціальних норм, цінностей, настанов, ролей і правил поведінки, притаманних певному суспільству, соціальній спільноті, групі [12, с.63].

На думку видатного педагога-класика В. Сухомлинського, соціалізацію варто розглядати як одну з найважливіших передумов формування виховної сили колективу. З цього приводу він писав: «Суспільна сутність людини виявляється в її відносинах, стосунках, взаєминах з іншими людьми. Пізнаючи світ і себе як частину світу, вступаючи в стосунки з людьми, які задовольняють її матеріальні й духовні потреби, дитина включається в суспільство, стає його членом. Цей процес залучення особистості до суспільства і, таким чином, процес формування особистості вчені називають соціалізацією» [10, с.51].

М. Євтух та О. Сердюк зазначають, що мета соціалізації полягає в тому, щоб допомогти вихованцеві вижити у суспільному потоці криз і революцій: екологічних, енергетичних, інформаційних, комп'ютерних тощо, оволодіти досвідом старших, досягнути своє покликання, визначити власне місце в суспільстві, самостійно знайти шляхи найефективнішого самовизначення в соціумі. В цей час людина прагне до самопізнання, самоосмислення, саморегуляції, самовдосконалення, самооцінювання й особливо самореалізації [6, с.55].

А. Мудрик розуміє соціалізацію у широкому значенні як «розвиток і самореалізацію людини впродовж усього життя в процесі засвоєння й відтворення культури суспільства» [9].

Останнім часом усе частіше соціалізація розглядається як двосторонній процес. З одного боку, індивід засвоює соціальний досвід, входячи в соціальне середовище, в систему соціальних зв'язків, а з іншого – в процесі соціалізації він активно відтворює систему соціальних зв'язків за рахунок активного входження в середовище. Цей підхід акцентує увагу на тому, що людина в процесі соціалізації не тільки збагачується досвідом, але й реалізує себе як особистість, впливаючи на життєві обставини, на оточуючих людей [9, с.6].

Г. Андреева також вважає доцільним розгляд соціалізації як двостороннього процесу. Згідно з її позицією, соціалізація – двосторонній процес засвоєння індивідом суспільного досвіду шляхом входження в соціальне середовище й відтворення ним систем соціальних зв'язків за рахунок його активної діяльності, активного включення в соціальне середовище [4].

Саме соціалізація забезпечує орієнтацію особистості на ознайомлення й засвоєння загально визнаних моральних норм, принципів, правил, набутих людством, а також їхню активну реалізацію у взаємодії з соціумом. Успішною соціалізацією може вважатися ефективна адаптація людини до суспільства й водночас здатність певною мірою протистояти суспільству і тому, що заважає її саморозвитку й самоствердженню [1, с.18-19].

Важко переоцінити у цьому контексті формуючий вплив особистості вчителя-вихователя на процес соціалізації учнів. За А. Макаренком, «вихователь повинен вміти організовувати, ходити, жартувати, бути веселим, сердитим. Вихователь повинен себе так вести, щоб кожен його рух виховував, і завжди повинен знати, чого він хоче в дану мить і чого він не хоче. Якщо вихователь не знає цього, кого він може виховувати?» [8, с.174]. Отже, творче осмислення вищезазначених аспектів макаринківської педагогіки надало

можливість уточнити не лише змістове навантаження поняття «соціалізація особистості», але й механізми соціалізації учнів.

Особливий інтерес для сучасного розуміння ролі педагога у процесі соціалізації дитини викликає доробок В. Сухомлинського у цьому відношенні. Так, на його думку, головною метою вчителя має бути всебічний розвиток особистості, виховання гуманізму й людяності. Він також вважав, що хороший педагог повинен любити дітей, відчувати радість від спілкування з ними; має добре знати свій предмет, педагогіку і психологію, досконало володіти методикою викладання навчального предмета [13].

Загалом же майстерність та роль учителя як агента соціалізації оцінюється понад усе за такими критеріями, як забезпечення максимально сприятливих умов для індивідуального розвитку та соціального становлення вихованців, ставлення до них не стільки як до об'єктів, скільки як до суб'єктів процесу соціалізації [3, с.106-107].

Деякі вчені (В. Давидов, І. Зверєва, Н. Лукашевич, А. Мудрик, С. Савченко, С. Харченко) приділяють посилену увагу співвідношенню таких близьких понять, як «соціалізація» і «виховання». Виховання – цілеспрямований процес формування певних якостей, прав і норм поведінки людини. Визначаючи повноту цього поняття, педагоги часто виділяють виховання в широкому соціальному сенсі, включаючи в нього вплив на людину суспільства в цілому, тобто ототожнюють виховання із соціалізацією. Під вихованням у вузькому педагогічному значенні слова розуміється формування у дітей системи певних якостей, поглядів, переконань.

Результати виховання в умовах соціального оновлення суспільства зумовлюються не тільки тим, як воно забезпечує засвоєння та відтворення людиною культурних цінностей і соціального досвіду, але й тим, наскільки людина підготовлена до свідомої та активної самостійної творчої діяльності. Найважливіший результат виховання – готовність і здатність людини до самовдосконалення, самовиховання [7, с.11].

Так, доведено, що процес виховання – це педагогічно керована частина соціалізації. На думку В.Давидова, соціалізація є ширшим поняттям, ніж виховання, але в той же час саме виховання становить її основу, оскільки може внести елемент упорядкування у стихійний характер соціалізації [5].

Певна річ, що на певному етапі розвитку суспільства виникає необхідність спеціальної діяльності з підготовки підростаючих поколінь до життя в соціумі. Виховання як відносно контрольована соціалізація відрізняється від стихійної і відносно спрямованої соціалізації тим, що в його основі закладена соціальна дія.

При цьому варто зауважити, що соціалізація розглядається як процес безперервний, оскільки людина постійно взаємодіє із соціумом. Виховання ж – процес дискретний (переривчатий), бо, будучи планомірним, здійснюється в певних організаціях, тобто обмежене місцем і часом. Виховання – одна з основних категорій педагогіки. Його можна розглядати як суспільне явище, діяльність, процес, цінність, систему, вплив, взаємодію і т.д.

Виховання відіграє важливу роль у процесі набуття особистістю соціальних уявлень, навичок, соціального досвіду, водночас воно є лише частиною процесу соціалізації. Виховання передбачає систему цілеспрямованих, формуючих соціальних впливів, взаємодій і взаємовідносин, за допомогою яких у індивіда формуються соціально бажані риси та властивості. Соціалізація ж виявляється процесом ширшим, який включає і організовані, і спонтанні, випадкові впливи всієї сукупності факторів суспільного буття, завдяки яким індивід долучається до культури та стає повноцінним членом того або іншого суспільства. Таким чином, соціалізація обіймає всю чисельність впливів соціального середовища на особистість, однак вона передбачає і реакції самої особистості на ці впливи.

Поняття «соціалізація» тісно переплітається і з поняттям «розвиток особистості». Розвиток особистості визначається як процес формування системної якості індивіда внаслідок його соціалізації, тобто засвоєння та відтворення культурних цінностей і

соціальних норм, а також саморозвитку і самореалізації в тому суспільстві, в якому він живе. У найзагальнішому вигляді розвиток особистості можна розглядати як процес входження людини в нове соціальне середовище та інтеграцію в нього. У випадку входження до відносно стабільної соціальної спільноти та за сприятливих обставин індивід, за даними психологів, проходить три фази особистісного становлення: *адаптацію* (засвоєння цінностей та норм, певне уподібнення до інших членів спільноти), *індивідуалізацію* (пошук засобів утвердження своєї індивідуалізації у процесі ототожнення із соціумом), *інтеграцію* – найбільш суперечливу стадію, на якій соціум прагне уподобати особистість до власних очікувань, а особистість прагне в той же час персоніфікуватися. Таким чином поступово формується чітка структура особистості, закріплюються відповідні особистісні новоутворення, відбувається соціальний розвиток особистості через постійне повторення названих фаз при входженні індивіда до різних соціальних груп.

Аналіз концепцій соціалізації (технократичних концепцій, теорії соціального навчання, концепції авторитарного раціоналізму, психоаналітичної, неогуманістичної, адаптивної концепції, концепції гуманістичного спрямування) показує, що всі вони так чи інакше в основному зводяться до двох підходів у з'ясуванні ролі людини в соціалізації. Перший підхід передбачає пасивну позицію людини в цьому процесі, а саму соціалізацію розглядає як процес її адаптації до суспільства, яке формує кожного свого члена відповідно до наявної в нього культури. Цей підхід часто називають ще суб'єкт-об'єктним (вважаючи, що суспільство – суб'єкт впливу, а людина – його об'єкт).

Представники другого підходу виходять з тієї позиції, що людина, яка активно діє в процесі соціалізації, не тільки адаптується до суспільства, але й відповідно впливає на свої життєві обставини й на себе саму. Тому цей підхід можна визначити (сформулювати) як суб'єкт-суб'єктний. Спираючись на суб'єкт-суб'єктний підхід, соціалізацію варто трактувати як розвиток і самозміну людини в процесі засвоєння та відтворення культури, що відбувається у взаємодії людини зі стихійними, відносно керованими і цілеспрямовано створюваними умовами життя на всіх вікових етапах її життєдіяльності.

Достатньо вивченим є такий аспект проблеми, як різновиди соціалізації. Цьому питанню присвячено численні дослідження сучасних вітчизняних і зарубіжних науковців. Конкретизуємо доробок, пов'язаний із розширенням наукового знання про різновиди соціалізації:

1. Стихійна соціалізація, яка відбувається внаслідок впливу на особистість різноманітних, спеціально не створених обставин суспільного життя. Стихійною можна вважати не лише соціалізацію в умовах родинного виховання, але й соціалізацію у стосунках з однолітками.

2. Відносно спрямована, що має на меті організацію в суспільстві певних економічних, законодавчих та інших передумов, які впливають на розвиток та життєвий шлях особистості.

3. Соціально-контрольована соціалізація як спеціально організована передача соціального досвіду особистості та розвиток її потенційних можливостей, що відбувається в різних державних та недержавних установах (школа, позанавчальні заклади, дитячі та молодіжні організації).

Згідно з А. Мудриком, процес соціалізації умовно можна уявити як сукупність чотирьох складників: це вищеперераховані три різновиди соціалізації та самозміна людини, яка має асоціальний, антисоціальний вектор (самобудівництво, самовдосконалення, саморуйнування), відповідно до індивідуальних ресурсів і з урахуванням об'єктивних умов життя [9].

Аналіз наукового фонду з проблеми соціалізації показав, що формування елементів світогляду (системи знань, цінностей, соціальних норм тощо) дітей молодшого шкільного віку сприяє успішній соціалізації та формуванню у них основ гармонійного світосприймання.

Завдання кожного педагога, батьків і всієї системи освіти – скорегувати, пом'якшити негативний вплив соціально-економічних факторів на особистість дитини; сприяти саме позитивному для дитини входженню в соціум. Отже, принципово важливим є саме педагогічне спрямування процесу соціалізації учнів, зокрема молодших школярів.

Соціалізація людини здійснюється широким набором універсальних засобів, специфічних для того чи іншого суспільства, тієї або іншої верстви населення, того чи іншого віку людини. Кожне суспільство, кожна держава, кожна соціальна група (велика чи мала) створюють у своїй історії неповторний набір позитивних і негативних, формальних і неформальних санкцій – способів навіювання та переконання, розпоряджень і заборон, засобів примусу і тиску аж до застосування фізичного насилля, способів визнання, відзначення, нагород. Саме за допомогою цих способів поведінка людини й цілих груп людей приводиться у відповідність з прийнятними в даній культурі зразками, нормами, цінностями.

Науковці виділяють психологічні, соціально-психологічні та соціально-педагогічні механізми соціалізації особистості. До психологічних та соціально-психологічних механізмів соціалізації відносять такі: 1) імпрінтинг (збереження в пам'яті) – фіксування людиною на рецепторному та підсвідомому рівнях особливостей впливу на неї певних життєво важливих об'єктів. Імпрінтинг відбувається головним чином у дитячому віці, однак і на більш пізніх вікових етапах можливо зберегти в пам'яті будь-які образи, відчуття; 2) екзистенціальний натиск – оволодіння мовою і неусвідомлене засвоєння норм соціальної поведінки, обов'язкових у процесі взаємодії зі значимими особами; 3) наслідування – наслідування якого-небудь прикладу, зразка поведінки; 4) ідентифікація (ототожнення) – процес неусвідомленого ототожнення людиною себе з іншою людиною, групою, зразком; 5) рефлексія – внутрішній діалог, у якому людина розглядає, оцінює, приймає чи відкидає ті або інші цінності, котрі властиві тим або іншим інститутам суспільства, сім'ї, суспільству ровесників, значимим особам та ін. Рефлексія може являти собою внутрішній діалог кількох видів: між різними Я людини, з реальними чи вигаданими особами та ін. За допомогою рефлексії людина може формуватися та змінюватися внаслідок усвідомлення та переживання нею тієї реальності, в якій вона живе, свого місця в цій реальності і себе самої [7, с.10].

Серед соціально-педагогічних механізмів соціалізації виокремлюють такі: 1) традиційний механізм соціалізації (стихійної) передбачає засвоєння людиною норм, еталонів поведінки, поглядів, стереотипів, характерних для її сім'ї та найближчого оточення (сусіди, приятелі). Це засвоєння здійснюється, як правило, на підсвідомому рівні за допомогою імпрінтингу, некритичного сприйняття стереотипів; 2) інституційний механізм соціалізації функціонує у процесі взаємодії людини з інститутами суспільства й різними організаціями. В результаті відбувається накопичення нею відповідних знань і досвіду соціально схваленої поведінки, а також досвіду імітації соціально схваленої поведінки і конфліктного або безконфліктного відхилення від виконання соціальних норм; 3) стилізований механізм соціалізації діє в межах певної субкультури. Під субкультурою розуміється комплекс морально-психологічних рис і проявів поведінки, притаманних людям певного віку, професії або культурного стану, який у цілому створює певний стиль життя, мислення тієї чи іншої вікової, професійної або соціальної групи; 4) міжособистісний механізм соціалізації функціонує у процесі взаємодії людини із суб'єктивно значимими для неї особистостями. В його основі лежить психологічний механізм міжособистісного переносу завдяки симпатії, ідентифікації тощо. Значущими особистостями можуть бути батьки, будь-які дорослі, друзі-однолітки та інші.

Процес соціалізації продовжується все життя людини, проходячи низку вікових етапів: раннє дитинство (1-3 роки), дошкільне дитинство (3-6 років), молодший шкільний вік (6-10 років), молодший підлітковий вік (10-12 років), старший підлітковий вік (12-14 років), ранній юнацький вік (15-17 років), юнацький вік (18-23 роки), молодість (23-30 років), пізня

зрілість (40-55 років), похилий вік (55-65 років), старість (65-70 років), довгожиттєвість (понад 70 років). І в цьому вбачається аспект, що викликає труднощі з погляду саме педагогічного спрямування.

Висновки. Отже, можна зробити узагальнення про те, що теоретично у процесі соціалізації доцільно розрізняти два взаємовпливові етапи: адаптацію – пристосування людини до навколишнього світу, в тому числі й до суспільного середовища; та інтеріоризацію – засвоєння, привласнення людиною знань, норм певного суспільства, що стають складовими самосвідомості її особистості. Суттєвий її момент – це розвиток соціально активної особистості.

Таким чином, встановлено, що соціалізація – це процес залучення індивіда до системи суспільних відносин, формування його соціального досвіду, становлення й розвитку як цілісної особистості. Цей процес передбачає взаємодію людини із соціальним оточенням, яке впливає на формування її певних соціальних якостей та рис, на активне засвоєння й відтворення нею системи суспільних зв'язків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безпалько О.В. Соціальна педагогіка в схемах і таблицях. Навчальний посібник / О.В. Безпалько. – К.: Центр навчальної літератури, 2003. – 134с.
2. Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б.Мещеряков, В.Зинченко. – СПб.: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, 2004. – 672с.
3. Віаніс-Трофименко К.Б. Підвищення професійної компетентності педагога / К.Б. Віаніс-Трофименко, Г.В. Лісовенко. – Х.: Вид. група «Основа», 2007. – 176 с.
4. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С. Гончаренко. – Київ: Либідь, 1997. – 376 с.
5. Давыдов В.В. Теоретические и методические основы моделирования процесса профессиональной подготовки специалиста / В.В.Давыдов, О.А.Рахимова // Инновации в образовании. – 2003. – 145с.
6. Кравченко Т.В. Сутнісні характеристики соціалізації / Т.В. Кравченко // Педагогіка і психологія. – №3 (56). – 2007. – С.11-19.
7. Лавриченко Н.М. Педагогіка соціалізації: європейські абрис / Н.М. Лавриченко / Інст. пед. АПН Укр. – К.: Віра Інсайт, 2000. – 444с.
8. Липкий С.И. Социальное становление личности / С.И. Липкий / Социальная педагогика: Теория, практика, перспективы: Материалы 10-х социально-педагогических чтений факультета социальной работы, педагогики и ювенологии. В 2-х частях. Ч. 2. / Под ред. Л.В.Мардахаева. – М.: АПКППРО, 2007. – С. 94-97.
9. Мудрик А.В. Социализация и «смутное время» / А.В. Мудрик. – М.: Знание, 1991. – 80с.
10. Наумчик В.Н. Педагогический словарь: Ок. 900 терм., пон., имён / В.Н.Наумчик, М.А.Паздников, О.В.Ступакевич. – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2006. – 279с.
11. Пастир Ю. І. Позитивна соціалізація молодшого школяра як напрям педагогічної діяльності вчителя і складова його професійної підготовки / Ю.І.Пастир // Вісник Черкаського університету. Серія «Педагогічні науки». Випуск 148. – Черкаси, 2009. – С.33-37.
12. Попова О.В. Социализация и профессиональное образование личности / О.В. Попова; Ю.И. Титаренко; Совр. гум. ин-т; Алтайская акад. экон. и права. – Барнаул: Издат-во Алтайс. акад. экон. и права, 2001. – 353с.
13. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям / В.А. Сухомлинский. – Киев: Радянська школа, 1974. – 288 с.

ГРАФІЧНА ПІДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті порушено питання методики художньо-графічної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, розглядається зміст організаційно-методичної моделі художнього навчання в освітньому векторі «навчання – пізнання – учіння – творчість», оформленої дидактичною конструкцією з методичними функціями, а також форми і шляхи її практичної реалізації в системі сучасної мистецької освіти.

Ключові слова: художня освіта, методика, освітній вектор, організаційно-методична модель, художньо-графічна підготовка.

Актуальність і проблема. Демократичне перетворення всіх сторін людської життєдіяльності в сучасному суспільстві стали важливим фактором відродження національних, культурних і духовних цінностей. У цьому швидко мінливому процесі особливої значущості постає проблема модернізації системи художньої освіти. Художня підготовка фахівців з високим рівнем здатності до продуктивної творчої діяльності потребує структурованої упорядкованості організаційно-методичного забезпечення освітнього вектора. Відтак, наукова розробка інноваційного змісту методичних засад підготовки майбутніх художників є нагальним завданням методичної науки. Цілком справедливим постає питання щодо наукового обґрунтування засад методичної організації та шляхів їх реалізації в процесі художньо-графічної підготовки майбутнього художника декоративно-прикладного мистецтва. Окреслені завдання спрямовують науковців і практиків до пошуку доцільної в педагогічній практиці конструкт-моделі організаційно-методичного забезпечення освітнього вектора художньої підготовки фахівців в галузі мистецтва графіки.

Мета статті - висвітлення змісту організаційно-методичного забезпечення процесу художньо-графічної підготовки майбутнього художника декоративно-прикладного мистецтва в освітньому векторі «навчання – пізнання – учіння – творчість».

Аналіз наукових доробок з окресленої проблеми свідчить про те, що в теорії педагогіки мистецтва значна увага приділяється проблемам художньої освіти [3,7]. Педагогічні аспекти художньої підготовки фахівців розглядали вітчизняні вчені: Є. Антонович, В. Бутенко, О. Лагутенко, Л. Оршанський, С. Симоненко, Г. Сотська, О. Щолокова, О. Шевнюк, Р. Яців та ін. В наукових працях В. Бондаря, В. Загвязинського, І.Зязюна, С. Коновець, Н. Ничкало, В.Орлова, О. Отич, В. Радкевич, О. Рудницької визначаються дидактичні чинники, порушуються питання методичного забезпечення освітнього процесу підготовки майбутніх фахівців у різних галузях пластичних мистецтв.

Пілотажне дослідження наукових доробок вчених та практичного досвіду художників-педагогів дозволило виявити основні концептуальні погляди з питань організаційно-методичного забезпечення процесу художньої підготовки студентів [2,3,4,9]. Аналіз змісту навчальних технологій, а також наукових концепцій вчених, педагогічних ідей художників-педагогів з окресленої проблеми показав, що підвищення результативності підготовки художників, здатних виконувати свої професійні функції, пов'язано не стільки з новими засобами і підходами до визначення цілей, завдань змісту художньої освіти, остільки з перебудовою дидактично існуючих засад в методичній організації навчально-виховного процесу на засадах національної культури, художніх традицій, цінностей народного мистецтва [2,5]. Останнє припускає перехід від принципів екстенсивного розвитку мистецької освіти до його інтенсифікації, що передбачає виховання професійно

компетентної особистості художника. В основу покладено сукупність трьох базових взаємозалежних компонентів: наукового, формально-описового й процесуально діючого. Натомість, залишається практично не досліджена організаційно-методична технологія художньої дидактики в освітньому векторі, не розкрита змістова сутність методики навчання основ художньої графіки в системі вишів непрофільного спрямування (педагогічні, технічні, гуманітарні), котрі здійснюють підготовку художників.

Виклад матеріалу дослідження. Вивчення сучасного стану художньо-графічної підготовки майбутніх митців декоративного мистецтва свідчить про крайню односторонність підходів до процесу навчання основ мистецтву графіки. Існуюче положення справ викликає необхідність в науковій розробці нової парадигми з проблем художньо-графічної підготовки фахівців декоративно-прикладного мистецтва.

У розгляді педагогічних положень та методичних завдань щодо підвищення рівня професійної підготовки студентів у галузі мистецтва графіки ми спиралися на фундаментальні позиції методології філософії мистецтва, визначеної О. Рудницькою, на основі котрих вчений розкриває теоретичні засади педагогіки мистецтва, позначає дидактичні чинники формування мистецької професійної компетенції особистості [8], а також дотримувалися концептуальних положень щодо наукової організації навчально-виховного процесу, представлених у фундаментальних працях Г. Атанова, Г. Балла, В. Бондаря, С. Гончаренка, П. Підкасистого, І. Туманова. У розгляді окреслених питань безперечною цінністю наукових поглядів є концептуальні ідеї С. Гончаренка з проблем методики як науки, котрий значну увагу приділяв питанням відбору змісту освіти, навчання та учіння. Вчений зазначає: «Визначення структури і змісту навчального предмета – специфічно методична проблема, що є предметом методики як науки» [3, с.17]. У такому контексті цінною є наукова позиція П. Підкасистого, який розкрив сутність поняття «мистецтво викладання», науково обґрунтував методи навчання та виховання, основи педагогічної техніки [7]. Безпосередньо, у світлі проблеми, вартують уваги наукові праці професора Є. Антоновича з питань змістовних і процесуальних аспектів підготовки художників декоративно-прикладного мистецтва [2]. Важливо наголосити, що великого значення у сучасних умовах розвитку методичної науки в системі художньої освіти набувають методичні погляди досвідчених вчених-практиків, художників-графіків, як: В. Афанасьєва, Ю. Валюка, В. Єфіменка, Д. Жижина, О. Ковальова, С. Курака, І. Ороса, І. Пастиря, М. Резніченка, В. Томашеського, А. Чебикіна, І. Шишмана.

Узагальнення значного масиву матеріалів дослідження надало можливість визначити складові організаційно-методичної моделі художньо-графічної підготовки майбутнього фахівця декоративно-прикладного мистецтва. Початковою науковою позицією для визначення організаційно-методичних умов художньо-графічної підготовки художника стала теорія управління педагогічним процесом [1]. Основні положення теорії управління педагогічним процесом дозволили змістовно оформити структурно-функціональні складові освітнього вектора «навчання – пізнання – учіння – творчість». Наукова організація навчального процесу, структурно-комплексний підхід до змісту методичного забезпечення освітнього вектора дозволяє його учасникам здійснювати діяльність з продуктивним результатом: для педагога-художника - це розробка й прийняття управлінського рішення щодо планування освітнього вектора, організаційно-методичного забезпечення, шляхів вирішення педагогічної мети та задач, обліку і контролю результатів, корекції та регулювання; для студента - це продуктивне художньо-пізнавальне навчання, учіння та навчально-творча діяльність в індивідуальній освітній траєкторії. Такий педагогічний підхід до вирішення проблеми робить можливим твердження про те, що методична сутність процесу художньо-графічної підготовки майбутнього фахівця декоративно-прикладного мистецтва в освітньому векторі полягає в: єдності структурно-функціональних зв'язків навчання та пізнання, учіння і творчості студента; єдності дидактичних і методичних

взаємовпливів; всебічності педагогічного супроводу навчально-пізнавальної і творчої художньо-графічної діяльності студента в його особистій освітній траєкторії та можливості комплексного вирішення широкого кола дидактичних завдань, методичних настанов; індивідуалізації процесу художнього пізнання, учіння і творчості з урахуванням здібностей кожного студента, темпів та ступеня оволодіння програмним матеріалом; організаційній і методичній мобільності; відповідності методів навчання основ мистецтва графіки цілям художнього навчання, спрямованих на формування художньо-аналітичного, художньо-образного графічного та композиційного мислення, мислення в матеріалі, й в цілому, творчого мислення у майбутніх митців декоративно-прикладного мистецтва. В контексті зазначеного, нами було визначено поняття «художньо-графічна підготовка майбутнього художника декоративно-прикладного мистецтва» - це особливий багатофакторний і процесуальний освітній вектор «навчання – пізнання – учіння – творчість», доцільно наповнений змістовними складовими компонентами педагогічних засад із дидактичним супроводом, методичними настановами для кожного виду художньо-графічної діяльності студента в його освітній індивідуальній траєкторії впродовж навчання у ВНЗ.

Довгострокова педагогічна практика автора засвідчує, що оволодіння професійними способами дій розумово-практичної діяльності в освітньому векторі художньо-графічної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва ефективно здійснюється за умов дидактичного супроводу навчально-пізнавальної та художньо-творчої діяльності студентів, методичних настанов до системи завдань-вправ, а саме: репродуктивно-пізнавального, перетворювально-розвивального та творчого характеру за змістовими модулями «Графічна палітра», «Декоративний натюрморт», «Декоративний пейзаж», «Портрет, фігура людини», «Графіка декоративно-ужиткових виробів», «Сюжетно-тематична декоративна композиція». Головною умовою завдань-вправ є декоративне формоутворення та образотворення засобами графічного рисунка: лінійного, тонового, лінійно-тонового, комбінованого. Навчально-пізнавальна сутність декоративного формоутворення й образотворення засобами художньої графіки полягає в оволодінні професійними способами дій розумово-практичної графічної діяльності, базисом якої є художньо-аналітичне мислення, тобто мислення в матеріалі та художньо-образне мислення. Це дозволило наповнити доцільно змістовними характеристиками процес оволодіння способами і прийомами декоративного формоутворення й образотворення засобами графічного рисунка й визначити методичні настанови для кожного виду діяльності студента в його освітній траєкторії впродовж навчання у ВПНЗ.

Складові компоненти освітнього вектора «навчання – пізнання – учіння – творчість» утворюють цілісну методичну систему, яка має процесуальний характер: на першому етапі формуються знання, основи образного сприйняття дійсності та творів мистецтва графіки й художнє уявлення про графічну діяльність, тобто формується художньо-аналітичне мислення; на другому етапі практично виробляється система художніх умінь і навичок у графічному зображенні декоративної форми в ході вивчення графічної палітри формоутворення засобами різних художніх технік, тобто формується мислення в матеріалі; на третьому - студенти опановують базові основи художньо-образної мови оригінальної й друкованої графіки, закономірності образотворення в графічній композиції безпосередньо в ході навчально-творчої діяльності, тобто закріплюється здатність художньо-образно, композиційно мислити на професійному рівні.

Графічну декоративну композицію ми розглядаємо як суттєву складову творчої діяльності студентів у процесі вивчення основ мистецтва графіки, як на заняттях та під час проходження пленерної практики під керівництвом художника-педагога, так і в ході виконання самостійної роботи за індивідуальним проектом в особистій освітній траєкторії.

Реалізація окреслених завдань може продуктивно відбуватися в педагогічному процесі на засадах доцільного застосування інноваційних дидактичних умов продуктивного протікання процесу художньо-графічної діяльності студентів із застосуванням методичних настанов на кожному етапі виконання програмних завдань-вправ, котрі передбачають навчальне та творче спрямування розумово-практичних дій художньо-пізнавального й творчого характеру в їхньому взаємозв'язку.

Цьому вслугує розроблений програмний матеріал для студентів ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського» (м. Одеса) спеціальності 023 - «Декоративно-прикладне мистецтво». Змістова структура навчального матеріалу визначена в чотирьох блоках, кожний з яких включає пропедевтичну систему навчально-творчих завдань-вправ різної складності. Перший блок завдань-вправ забезпечує етап вивчення основ графічної мови та специфіки формоутворення засобами графічного рисунка, опанування графічної палітри як інструмента декоративного формоутворення, виразного графічного зображення, а також навичками вільного володіння техніко-технологічними прийомами й способами графічного зображення конкретними зображальними матеріалами та інструментами. Другий блок завдань-вправ передбачає оволодіння на професійному рівні прийомами та способами графічного зображення на площині; усвідомлення загальних правил та закономірностей формоутворення, творчого методу оформлення логіки побудови думки й почуття у виразному зображенні форми відносно тла засобами оригінальної графіки. На цьому етапі важливими художньо-естетичними категоріями завдань та вправ передусім є: організація елементів графічного рисунка в декоративному зображенні; єдність стилістичної характеристики графічного декоративного рисунка; графічне зображення символу чи метафори форми, виявленої в декоративній стилістичній домірності й доведеної до графічної знакової моделі, як вираження багатозначних ефектів, що в цілому складають змістову художньо-образної структури декоративної форми. Завдання третього блоку містять матеріал для вивчення та практичного опанування різних засобів відображення декоративних форм у графічній композиції, а також подальше професійне оволодіння техніко-технологічними прийомами та способами графічного зображення образу форми в умовному середовищі конкретними зображальними матеріалами та інструментами. Методична настанова в процесі пізнання-учіння передбачає: оволодіння студентами творчим методом створення композиції художнього твору, засвоєння на практичному рівні закономірностей графічного зображення з натури, по пам'яті, за уявленням; творчий вияв у графіці різного роду та призначення – малюнки, замальовки – вправи для очей і руки та формування спостережливості, зорової пам'яті, виконання композиційних замальовок, допоміжних рисунків для композицій в техніках оригінальної графіки та ескіз-картонів для гравюри; відпрацювання навичок у графічних композиційних замальовках та графічно-композиційних начерках предметних форм у різноманітних варіаціях до ужиткових виробів, тобто формування мислення в матеріалі. Четвертий блок програмних завдань-вправ характеризується більш високим рівнем опанування практичних способів дій художньо-графічної діяльності внаслідок виконання самостійних творчих завдань, а саме декоративної композиції твору на задану тему. Завдання передбачає проектування творчого методу створення композиції для різних видів декоративно-прикладного мистецтва та визначення авторського стилю. У цьому блоці передбачається можливість застосування варіативних завдань творчого характеру, залежно від індивідуального рівня навчально-творчих досягнень студента – виконавця авторського художнього твору. Визначені блоки забезпечують перебіг навчально-пізнавальної та художньо-творчої діяльності студентів у процесі їхньої художньо-графічної підготовки. Кожен із блоків освітнього вектора містить методичні настанови до завдань-вправ, спрямованих на: рефлексію закономірностей декоративного формоутворення, формування художньо-образного мислення, уявлення; формування й розвиток техніко-технологічних

умінь і навичок, як професійної здатності відтворювати мотиви сприйманої дійсності та за уявленням певними графічними матеріалами.

Суттєвим у змісті програми є система навчально-творчих завдань-вправ, основними задачами яких є: формування практичних умінь і навичок; творче відпрацювання засобів декоративного формоутворення в лінійному, плямовому, лінійно-плямовому, штриховому зображенні. Теоретичні знання про художні прийоми й способи художнього формоутворення засобами графіки, практичні навички техніко-технологічного процесу графічного зображення форми та образотворення як естетичної категорії, що розкривається через зіставлення із сумісними категоріями – образу художнього, з одного боку, знака, алегорії – з іншого, є показником усталеної професійної здатності й компетентності майбутнього художника..

Важливою складовою професіоналізації в процесі оволодіння художньо-графічними засобами декоративного формоутворення й приведення зображення до багатозначного, художньо-образного вираження є виконання навчально-творчих завдань у матеріалі (розпис тканини, кераміка, gobelen, ювелірні вироби). Створення ескіз-картонів для виробів ужиткового призначення в декоративному ключі засобами графічної мови передбачає методичні настанови, спрямовані на формування художньо-аналітичного й художньо-образного мислення студентів, яке детермінується з розумово-практичними способами дій, як мислення в матеріалі.

Окреслені дидактичні умови є доцільними системоутворюючими чинниками педагогічного управління процесом професійної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва в галузі мистецтва художньої графіки. Як свідчать результати дослідження, визначені умови, зміст і спрямованість завдань художньо-графічної підготовки студентів оптимально продуктивно забезпечують професійне становлення майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва. Таким чином, процес формуючого професійного самоусвідомлення та усталеність майбутнього митця здійснюється за умов педагогічного управління освітнім вектором «навчання – пізнання – учіння – творчість» з індивідуальною траєкторією, дидактичним супроводом усіх форм діяльності студента й методичними настановами в ході виконання програмних завдань дисципліни «Теорія та практика графіки». Результати проведеного дослідження з визначеної проблеми засвідчили достатньо якісний рівень професійної здатності й високий рівень компетентності студентів спеціальності «Декоративно-прикладне мистецтво» в галузі мистецтва художньої графіки

Висновок. Реалізація організаційно-методичного забезпечення художньо-графічної підготовки майбутнього художника декоративно-прикладного мистецтва в освітньому векторі «навчання – пізнання – учіння – творчість» може продуктивно відбуватися за умов педагогічного управління, дидактичного супроводу з методичними настановами в ході навчально-пізнавальної, навчально-творчої діяльності студентів під час практичного виконання завдань-вправ різного рівня та творчого характеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анисимов О. С. Основы методологического мышления. М.: Внешнеторгиздат, 1989. – 412 с.
2. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво: Навч. посіб. – Львів: Світ, 1993. -272 с.
3. Гончаренко С.У. Методика як наука. – Хмельницький: ХГПК, 2000. – 30 с.
4. Мистецтво у розвитку особистості: Монографія / За ред., передмова та післямова Н.Г.Ничкало. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006.- 224 с.
5. Резніченко М.І. Основи вжиткової творчості і методика викладання: Навч. посіб. / М.І. Резніченко, Л.Р. Богайчук та ін. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 224 с.

6. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий: В 2 т. М.: НИИ школьных технологий, 2006. Т.1. – 816с.

7. Пидкасистый П.И., Портнов М.Л. Искусство преподавания. М.: ПОР, 1999. – 212 с.

8. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька: [навч. посібник]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 358 с.

9. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура: теоретико-методологічні основи комплексного навчання: Навчальний посібник / М. І. Туманов. – Львів: Аверс, 2010.

УДК 378.144:012(477)

Володимир Тищенко
(Київ, Україна)

ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ І НАЦІОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

Анотація. *Художньо-промислова освіта розглядається як джерело розвитку сучасної дизайн-освіти, а художньо-промислове виробництво – національного дизайну. До взаємодоповнюваних структурних складових системи національного дизайну віднесено етнодизайн та ергодизайн. Обґрунтовано основні періоди розвитку української художньо-промислової освіти і національного дизайну. Сформульовано теоретичні положення про зорієнтованість дизайну продукції на збереження і творче варіювання національного естетичного ідеалу форми і декору.*

Ключові слова: *художньо-промислова освіта, український національний дизайн, етнічний дизайн, ергономіка і дизайн.*

В умовах інформаційних суспільств ХХІ ст. стрімкого розвитку набувають дизайн-технології. Розпочалася четверта промислова революція, що отримала назву «Індустрія 4.0». Це «четверта хвиля» розвитку промислового виробництва і дизайну, що стрімко охоплює у світі всі галузі і сфери діяльності людини, формуючи парадигму загального соціального простору, де одним з основних аспектів є **«сервіс-орієнтоване проектування»**.

У «четвертій хвилі» розвитку промислового виробництва і дизайну «сервіс-орієнтоване проектування» має бути *етно-національно* зорієнтованим. Проте у вітчизняному інформаційному просторі досі відсутні державні нормативні документи з «українського національного дизайну», окрім Закону України «Про народні художні промисли» (редакція 2012 р.) і постанови Кабінету Міністрів України "Про першочергові заходи щодо розвитку *національної системи дизайну та ергономіки* і впровадження їх досягнень у промисловому комплексі України, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфер" України від 20.01.97 р. № 37.

Маємо законодавчу основу, урядову постанову, але у «систему дизайн-ергономічного забезпечення промисловості України» з незрозумілих мотивів досі не включено напрям з етнодизайну. Ергодизайнери і шанувальники теорії технічної естетики не зацікавлені в «українському економічному націоналізмі»?

Протягом століття свою просвітницьку діяльність художники-педагоги спрямовували на популяризацію українського декоративно-прикладного мистецтва, художніх промислів. Зокрема, проблемам підвищення якості професійно-художньої освіти присвятили праці О. Бойчук, О. Васіна [1], С. Вергунов [2], В. Даниленко [3]. Окремі питання удосконалення професійної діяльності художньо-промислових закладів освіти України вивчали О. Белько [4], Д. Козубовський [5], Л. Овчаренко [6], Л. Оршанський [7] та інші автори. Але більшість дослідників лишали поза увагою потенційну можливість синтезу етнодизайну й ергодизайну. Варто зазначити, що у європейській художньо-промисловій освіті і дизайн-освіті синтез етно і ергодизайну було обґрунтовано і впроваджено у

художньо-промислових музеях, започатковані Г. Земпером. Такий музей функціонував в Україні з 1870 р. Це Львівський міський промисловий музей (нині Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України). Там зібрано експонати, що засвідчують досвід поєднання етно й ергодизайну у європейській дизайн-продукції.

Мета статті полягає в обґрунтуванні наявності синтезу етно й ергодизайну у всі періоди розвитку української художньо-промислової освіти і національного дизайну.

Сучасне поняття «дизайн» в українських і зарубіжних історичних джерелах позначалося своєрідними термінами: «утилітарна естетика» (за П. Чубинським), «практична естетика» (за Г. Земпером), «художня праця» (за А. Луначарським), «протодизайн», «етнодизайн», «ергодизайн» (у працях сучасних авторів).

Для обґрунтування етно-національної спрямованості важливо розробити і науково аргументувати періоди розвитку української художньо-промислової освіти і національного дизайну. У розробленні періодизації розвитку української художньо-промислової освіти і національного дизайну нами поєднано два напрями: ергодизайну й етнодизайну. Прихильники ергодизайну обмежуються обґрунтуванням розвитку, переважним чином, ергономіки та індустріал-дизайну (промислового дизайну, дизайну продукції – product design). Вони не беруть до уваги поняття «прикладне мистецтво», «художні ремесла», що обґрунтовано включені в науковий обіг реформатором художньо-промислової освіти, першим теоретиком дизайну, відомим європейським архітектором Г. Земпером.

Дослідники етнодизайну звертають особливу увагу на етнічні і національні особливості формотворення предметного довкілля засобами ландшафтного, графічного дизайну, дизайну костюмів, інтер'єрів. Вони надають вагомого значення композиційним засобам художньої виразності об'єктам формотворення і недооцінюють функціональні й економічні характеристики проектних зразків.

На нашу думку, в українському національному дизайні важливо поєднати теорію і практику етнодизайну й ергодизайну. Пріоритетним джерелом розвитку етнодизайну в Україні є традиційні і сучасні художні промисли. Потреба суспільства у висококваліфікованих кадрах для розвитку народних художніх промислів і художньо-промислового виробництва створила передумови для зародження професійної художньої освіти.

Навчання студентів у художньо-промислових закладах – унікальне явище національної освіти, що демонструє життя українського народу, його духовне багатство, високий культурно-освітній рівень і творчий потенціал, виступає феноменом невмирущості нації. Усвідомлена та поглиблена підготовка фахівців у художньо-промислових закладах – одне з головних завдань і пріоритетних напрямів професійно-художньої освіти, адже вона торує шлях до пізнання культурної спадщини українського народу, духовного розвитку й міжособистісного спілкування, творчої самореалізації особистості, осмислення власної етнічної ідентичності як глибинної основи національної самосвідомості.

Історія розвитку української художньої промисловості і художньо-промислової освіти, національного дизайну і дизайн-освіти об'єктивно складається з чотирьох періодів: становлення і розвиток власне художньої промисловості і художньо-промислової освіти (1); усвідомлення самого явища дизайну як формотворення виробничого зразка для його подальшого тиражування у технологічному процесі, трансформація художньої промисловості і художньо-промислової освіти у дизайн і дизайн-освіту (2); обґрунтування теорії і набуття практичного досвіду з ергономіки і дизайну, зумовлені державними нормативними документами (3); автономний саморозвиток українського ергодизайну й етнодизайну, що нині продовжується (4).

Перший період – це становлення і розвиток осередків художньої промисловості і художньо-промислової освіти, а також діяльність Києво-Могилянського колегіуму, вечірніх

Краса з художньо-технічної творчості у різних містах України (XVII-середина XIX ст.)

Українському етнотипу характерне прагнення до гармонійного поєднання краси і доцільності у формах і декорі предметів матеріально-художньої культури. Професор Києво-Могилянського колегіуму Йосиф Кононович-Горбацький у курсі лекцій "Могилянський оратор" (Orator Mohileanus), прочитаних для спудеїв у 1635 — 1636 рр., зазначав, що для краси живих істот необхідні «три підстави»: **прекрасне, корисне й необхідне**. На його думку, краса — "це те, що робить враження простоти і ясності". Досягається краса єдністю форми і змісту [8, С. 68].

Навчання в Києво-Могилянському колегіумі давало добру підготовку для продовження освіти в європейських університетах, в тому числі і в найкращих з них. Таким чином, Києво-Могилянський колегіум включався в загальноєвропейську освітню систему, сприяв інтеграції України в культуру регіону і всієї Європи. Австрійський дослідник Йосиф Матль зауважував, що діячі Києво-Могилянського колегіуму "прагнули засвоїти здобутки західноєвропейської освіти й культури, освоїти гуманізм і Відродження, Реформацію і Контрреформацію, але вони поєднували освоєння цих здобутків з полемікою проти них, яку вели із завзятістю, характерною для сили, що йде з глибин народності" [9]. Тим самим діяльність колегіуму служить яскравим прикладом основного напрямку розвитку тогочасної української культури: збереження національно-релігійної тотожності шляхом збагачення вітчизняних традицій новітніми культурними досягненнями, інтеграції України до загальноєвропейських культурно-освітніх рухів.

На різних історико-етнографічних територіях України осередки народної художньої творчості ставали базою для заснування перших навчальних закладів: 1734 р. – Харківський колегіум для дітей усіх соціальних станів за зразком Києво-Могилянського колегіуму. У 1844 р. було відкрито «Технічну академію», що стало початком дизайнерської освіти у Львові.

Важливим осередком художньо-промислової освіти стала приватна школа малювання, заснована в 1869 році з ініціативи Марії Дмитрівни Раєвської-Іванової. Її школа у 60-ті роки XIX століття стала однією з перших ланок в тогочасному ланцюгу навчальних закладів з художньо-промисловим нахилом. Школа надавала первинну підготовку багатьом майбутнім художникам і сприяла поширенню художньої освіти в масах.

Завдяки отриманому закордонному досвіду М. Раєвська-Іванова в своїй школі відкрила вечірні класи технічного рисунку, де ремісники, у вільний час від роботи отримували знання, які давали змогу покращити свої ремесла і зробити їх вигідними для себе. Навчальний процес школи Раєвської-Іванової, багато в чому визначався контингентом учнів та потребою міста в художніх кадрах з конкретної спеціальності. Для школи характерні наступні типи учнів: 1) майбутні ремісники; 2) учні, які прагнули вступити до Академії мистецтв; 3) учні, які готувались рисунку і кресленню для вступу в вищі технічні учбові заклади; 4) дилетанти, із яких утворювались любителі мистецтва. Такий різноманітний склад учнів вимагав від школи бути джерелом художньої освіти в широкому сенсі. Головним предметом, був рисунок з натури. Він розглядався як основа образотворчого мистецтва для художників всіх спеціальностей. У школі вивчали креслення, опановували живопис, вивчали історію мистецтв, займалися ліпленням, використовуючи натуральні замальовки квітів і рослин, робили зразки стилізованого орнаменту, які отримали широке застосування в архітектурно-декоративній пластиці модерну.

Другий період – це усвідомлення самого явища дизайну як формотворення виробничого зразка для його подальшого тиражування у технологічному процесі трансформації художньої промисловості і художньо-промислової освіти у дизайн і дизайн-освіту (кінець XIX – перша третина XX ст.)

Загальновизнано, що у другій половині XIX ст. бурхливий розвиток системи фахової художньо-промислової підготовки спричинили товариства, спілки та художньо-промислові

музеї, що демонстрували найдосконаліші виробничі зразки промислової продукції. Їх діяльність була спрямована на розвиток місцевих художніх промислів. Вироблені кращими народними майстрами товари користувалася великою популярністю на ринку, інколи відзначалися нагородами на різних міжнародних виставках кустарної продукції того часу. Виникла потреба у фаховій підготовці нової категорії ремісників для різних художніх промислів і ремесел.

Паралельно із «інженерною лінією» у дореволюційній Україні набувало прогресу авангардне мистецтво, рівень якого визначали такі всесвітньо відомі особистості, як Олександр Архипенко, Георгій Нарбут, Олександра Екстер, Вадим Меллер, Василь Єрмілов, Борис Косарєв. І, хоча серед означеного переліку славетних імен немає жодного митця, який би мав безпосереднє ставлення до промислового дизайну, внесок кожного з них у цей базовий напрям проєктної культури, є дуже вагомим.

У своїх супрематичних і кубофутуристичних композиціях, «скульптурному живописі», контррельєфах, агітаційній і прикладній графіці, конструктивістських виставкових експозиціях, костюмах та декораціях до нових театральних вистав вони вибудовували естетику майбутнього предметного середовища, алгоритми розуміння та створення промислових форм. Київський художній інститут 1918–1920-х рр., де викладали Г. Нарбут, М. Бойчук, О. Богомазов, В. Кричевський та інші педагоги-новатори, за цілою низкою ознак частково порівнюють із німецьким Баухаузом тих же часів.

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

Таблиця 1

Цитати із журнал «Художня праця» А. Луначарського (1923 р.)

№ журналу	Цитати А. Луначарського із журналів
	«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.. 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».
	«Важливим є нерозривний союз промисловості і мистецтва: залучення архітектурних і архітектонічно-естетичних елементів в індустрію». «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».

	«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 чавунними руками схопити художника і спонукати його слугувати собі, допомогти безрадісному конструктору-інженеру конструювати радісно – це також чудове завдання».
	«Метою художньої промисловості є пристосування природного довкілля до органів сприймання і естетичних суджень людини». «Абсолютно сліпим є той, хто не розуміє, яку вагому роль у перетворенні побуту може відіграти мистецтво, а насамперед “прикладне».

Перші художньо-промислові школи з'явилися в кінці XIX – на початку XX ст. На їх базі сформувалася розгалужена мережа вузів мистецького профілю, що успішно функціонували, а частина з них здійснює професійну діяльність й донині: художньо-промислові заклади Кам'янець-Подільського та Полтавського осередку; вищі художньо-промислові школи Києва та Харкова; художньо-промислові заклади в Галичині; Косівський осередок; художньо-промислові заклади освіти на Буковині та Закарпатті.

Наприкінці XIX – початку XX століття увага держави, представників торгівлі та промисловості, приватних осіб до розвитку системи художньо-промислової освіти в країні неухильно зростала, що сприяло розвитку навчальних закладів та створення їх мережі. В результаті художньо-промислові навчальні заклади були відкриті в багатьох містах України, що, безсумнівно, знайшло відображення у поширенні художніх смаків і конкретних прикладних знань і умінь, так необхідних для естетичного оформлення промислової продукції. *Тобто проєктна творчість була художньо-технічною, де етнодизайн поєднувався з ергодизайном.*

Цей досвід може бути затребуваний сьогодні, коли в Україні відбувається становлення національного дизайну. В умовах жорсткої конкуренції на світових ринках збуту промислової продукції успішними можуть бути не тільки технічно досконалі вироби, але й ті, які мають сучасний дизайн і ергономічні властивості. Такі цінні якості промисловим виробам можуть надавати конструктори, технологи, робітники й інші фахівці, що володіють естетичним смаком, відповідними професійними знаннями, навичками і вміннями. Все це дає підстави стверджувати, що в українському національному дизайні мають поєднувати етнодизайн та ергодизайн.

Третій період – це обґрунтування теорії і набуття практичного досвіду з ергономічного дизайну в 60-90 роки XX ст., зумовлені державними нормативними документами.

Вітчизняна теорія професійного дизайну і дизайн-освіти характеризується пролегоменами – міркуваннями, що формулюють вихідне поняття і дають попередні відомості про предмет навчання; роз'яснюють нововведення у вивчення тієї чи іншої науки, що має на меті попереднє ознайомлення з її методами і завданнями і позначають статус науки, дисципліни в системі раціонального знання. Іншими словами, для вітчизняного

дизайну характерна різновекторність регіонального спрямування дизайн-діяльності закладів вищої мистецької освіти. На промисловий дизайн (product design) з домінуванням індустріал-дизайну (ергодизайну) зорієнтована Харківська державна академія дизайну і мистецтв; гуцульсько-мистецьке спрямування дизайну у Львівській національній академії мистецтв і, зокрема, Косівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. Домінанта образотворчого мистецтва має місце у професійній підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва і дизайнерів Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Отже, у 60-90 рр. спостерігаються два напрями у становленні і розвитку українського національного дизайну: етнодизайн та ергодизайн. Стандартизація у галузі дизайну і ергономіки в цей період здійснювалася в Україні за чотирма основними напрямками: розроблення нових національних стандартів України (1), актуалізація чинного фонду стандартів (2), узгодження з міжнародними стандартами та їх пряме застосування (3), науково-дослідне забезпечення створення нормативної бази (4).

Таблиця 2

**Нормативно-правове підґрунтя для українського національного дизайну:
ергодизайну й етнодизайну**

Дати	Назви нормативних документів
Постанова Ради Міністрів СРСР (1962)	«Про поліпшення якості продукції машинобудування і товарів культурно-побутового призначення шляхом впровадження методів художнього конструювання».
Постанова КМУ від 20.01.97 р. № 37	"Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнень у промисловому комплексі України, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфер"
Закон України «Про охорону праці»	(статті 7, 16, 24, 30, 34) про врахування вимоги ергодизайну і ергономіки щодо умов праці інвалідів; дизайн-ергономічні вимоги до виробничого устаткування, технологічних процесів; необхідність здійснення дизайнерергономічної експертизи робочих місць.
Закон України «Про захист прав споживачів»	(статті 5, 16) внесено доповнення щодо врахування вимог ергодизайну, ергономіки до якості товарів (робіт, послуг) та їх безпечного використання; законодавчо закріплено проведення дизайн-ергономічної експертизи якості товарів і послуг.
Законі України «Про забезпечення санітарного та епідеміологічного благополуччя населення»	(розділи I, III) про необхідність внесення доповнення до порядку визначення складових небезпечних факторів шляхом їх дизайн-ергономічної експертизи; визначити необхідність додержання вимог дизайну та ергономіки до об'єктів оточення людини.
Закон України «Про рекламу»	(стаття 8) про заборону створення рекламної продукції, що не відповідає нормативним актам з дизайну та ергономіки.
Закон України «Про авторське право і суміжні права»	(статті 1, 5) доповнення про визначенням дизайнерських розробок та внести їх до творів, що охороняються авторським правом.
Закон України «Про охорону прав на промислові зразки»	(розділи II, IV) доповнити визначенням промислового зразка як такого, що відповідає сучасним тенденціям дизайну, вимогам ергономіки згідно з обґрунтуванням новизни

	формують формуючих ознак, ергономічної досконалості і можливостей виготовлення виробу.
Закон України «Про інвестиційну діяльність»	(розділи I, II, IV) доповнити заборонаю інвестування в об'єкти, які не відповідають вимогам дизайну та ергономіки, положеннями щодо необхідності проведення експертизи інвестиційних проектів стосовно їх відповідності вимогам дизайну та ергономіки.
Закон України «Про наукову і науково-технічну експертизу»	(стаття 2) доповнити положеннями про необхідність врахування вимог дизайну та ергономіки.
Закон України «Про народні художні промисли» (2012)	(стаття 1) про типовий зразок виробу народних художніх промислів – виріб, який віднесений до виробів народних художніх промислів і рекомендований до виробництва; серійний виріб народних художніх промислів – виріб народних художніх промислів, виконаний за типовим зразком у варіантному виконанні.

Як видно з таблиці, постанову Кабінету Міністрів України № 37 "Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнень у промисловому комплексі України, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфер" зорієнтовано на «розвиток національної системи дизайну», але, на жаль, ергодизайну присвячено майже всі перелічені державні нормативні документи і лише один із законів зорієнтовано на етнодизайн (Закон України «Про народні художні промисли»). Додаємо ще кілька термінів статті 1 цього Закону України: *«народний художній промисел – творча та виробнича діяльність, метою якої є створення художніх виробів декоративно-вжиткового призначення, що здійснюється на основі колективного освоєння і спадкоємного розвитку традицій народного мистецтва у певній місцевості в процесі творчої праці майстрів народних художніх промислів; осередок народного художнього промислу – територія, у межах якої історично склався і розвивається відповідно до самобутніх традицій народний художній промисел; виріб народного художнього промислу – художній виріб декоративно-вжиткового призначення, виготовлений відповідно до традицій даного промислу ручною працею або з використанням механізованої праці у підготовчих і допоміжних операціях; унікальний виріб народного художнього промислу – єдиний у своєму роді виріб народного художнього промислу, який має художнє, історичне, етнографічне та наукове значення.*

Досвідом європейських країн, функціонуванням освітніх закладів, починаючи з Києво-Могилянського колегіуму, школи М. Раєвської-Іванової, Харківського технологічного інституту, де методика підготовки інженерів передбачала елементи дизайнерської освіти, було доведено ефективність художньо-технічної проектної творчості.

Четвертий період (з 1995 до цього часу) – це паралельний саморозвиток українського ергодизайну й етнодизайну без взаємозв'язку інжинірингу з народними художніми промислами.

Від двох попередніх він принципово відрізняється державною самостійністю, відсутністю ідеологічних штампів та диктату планової економіки. Але правильно вибудувати модель національного дизайну, у якій би ергодизайн та етнодизайн взаємодоповнювалися як складові цілісної системи, досі не вдається. Представники інжинірингу та ергодизайну (теоретики технічної естетики) не звертають уваги на значну кількість осередків народних художніх промислів у 15-ти історико-етнографічних регіонах і 20-ти під регіонах України, їх віковий досвід формотворення і декорування виробів. Осередки народних художніх промислів не розглядаються ергодизайнерами як первинні функціонуючі системи, які

успішно трансформуються в національний дизайн, що доведено досвідом становлення і розвитку національного дизайну зарубіжних країн. Залишилося головне – сформувати державну політику щодо національного дизайну та на рівні урядових органів і бізнес-структур здійснити конкретні кроки для реалізації потенціалу українського національного дизайну у національно зорієнтованій економіці (економічному націоналізмі).

Висновок. Перспективи розвитку українського національного дизайну і професійної дизайн-освіти увиразняться, якщо національний дизайн розглядатиметься як сучасний світовий бренд формотворення предметного довкілля. Українським дизайнерам варто наслідувати колег з країн- азійських тигрів» (Гонконг, Тайвань, Сінгапур, Південна Корея) щодо «гарного дизайну» (марки G) Японії, де дизайн продукції зорієнтований на збереження і творче варіювання національного естетичного ідеалу форми і декору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васіна О. Національний чинник як складова дизайну Харківського регіону першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Х., 2006. 20 с.
2. Вергунов С. Тривимірне моделювання у промисловому дизайні України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків, 2010. 22 с.
3. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : дис. ... доктора мистецтвознавства: 05.01.03. Львів, 2006. 401 с.
4. Белько О. До історії Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя (1896–1915). Український керамологічний журнал. 2004. № 2–3. С. 119.
5. Козубовський Д. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В.Ю. Шкрібляка : історія і сучасність. Діалог культур: Україна у світо-вому контексті. Художня освіта : Збірник наукових праць. Львів, 2000, Вип. 5. С. 194–205.
6. Овчаренко Л. Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа : уроки історії. Проблеми історії та археології України : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції до 100-річчя ХІІ Археологічного з'їзду в м. Харкові (25–26 жовтня 2002 року). Харків, 2003. С. 172-174.
7. Оршанський Л.В. Традиційний український орнамент. Методика навчання : навч.-метод. посіб. Дрогобич : РВВ ДДПУ, 2008. 202 с.
8. Копії листів у справі організації художньо-промислової освіти від 16.VI.76. Архів ЛДМЕХП. Книга за 1876 р. Додаток до кн. 1876 р.
9. Наливайко Д. Очима Заходу. — Київ, 1998. — С. 241.

УДК 687.016: 613

*Костянтин Чернявський, Тамара Чернявська
(Київ, Україна)*

РОЛЬ КОЛЬОРУ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ З ПОКРАЩЕНИМИ ЕСТЕТИЧНИМИ ЯКОСТЯМИ

***Анотація** основи даного дослідження базуються на аналізі удосконалення процесу проектування одягу з покращеними естетичними якість, з урахуванням особливостей психофізіології сприйняття людиною кольорів в контексті законів колористики, що є актуальним завданням, в наслідок не достатньої кількості науково-обґрунтованих підходів до його створення. Визначено основні базові характеристики кольорової палітри, вплив і характер асоціацій, що виникають при сприйнятті основних кольорів.*

***Ключові слова** базовий колір, естетичні якості, колористика, психофізіологія сприйняття, дизайн одягу, проектування.*

ВСТУП

При розробці дизайну індивідуального одягу повинна враховуватись така сукупність факторів як залежність форми виробу від індивідуальних особливостей комплекції, віку та зовнішності замовника, антропометричних даних і окремих частин тіла людини його характеру та навіть темпераменту. Значну роль відіграє вплив зовнішнього середовища, навколишнього оточення, естетичні вимоги суспільства, світові та регіональні модні тенденції. Існує навіть мода на ті чи інші кольори.

Від сукупності цих факторів залежить вибір форми майбутнього виробу його силует, матеріал, фактура і кольорова гамма. Окреме місце відводиться правильному підбору таких засобів як колір і колірна гамма, тональні співвідношення в контексті дизайнерської концепції з урахуванням особливостей психофізіології сприйняття людиною кольору. Система розвитку кольорознавства предметно-просторового середовища формується сьогодні сучасними вимогами до колористичних рішень, пов'язаних з новими функціями об'єкта і використанням комп'ютерних технологій, дизайнерською культурою проектування [1].

ПОСТАНОВКА ЗАВДАННЯ

В процесі проектування одягу, з урахуванням практичного контексту, використовується, як правило, обмежена палітра кольорів - два-три, рідше більше. Особливо це стосується принципів розробки дизайну повсякденного одягу з покращеними естетичними якостями, так і модельних «дизайнерських» колекцій. Відповідно, з'ясування об'єктивних характеристик кольорів, аналіз їх психофізіологічного впливу (як позитивний так і негативний), та застосування даних характеристик є одними з пріоритетних завдань при проектуванні одягу, на ряду з функціональними вимогами.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЇХ ОБГОВОРЕННЯ

В процесі дослідження було встановлено, що форма моделі одягу повинна розглядатися в поєднанні з кольоропластичним рішенням. Відповідно, були розглянуті моделі переваги кольорів. Взаємозв'язок людських емоцій з кольоровими образами відомий багатьом дослідникам як на основі власного досвіду, так і на прикладі творів художньої літератури, живопису, музики, моди. Існує багато наукових досліджень в області психології і психофізіології, спрямованих на з'ясування закономірностей взаємин між емоціями і кольором. В одязі - колір і емоція нероздільні. Результати досліджень, отриманих в багатьох наукових роботах нерідко суперечливі, однак автори схиляються до однієї думки, що кольори викликають різне сприйняття в залежності від того співвідносяться вони з зовнішнім світом, або з духовним світосприйняттям. У контексті даної проблеми, особливу увагу можна приділити роботі Н.Серова. «Лечение цветом. Мода и гармония» (1993) [2], в якій доведені положення про те, що психологічний вплив кольору є результатом різного роду асоціацій, зорове відчуття пов'язане з ними, найчастіше супроводжують відчуттями смаку, слуху, аромату, зору. Асоціативний характер сприйняття кольору надає йому певну емоційність, робить предметом естетичного сприйняття, як кажуть на побутовому рівні - красивим або непривабливим. Безумовно, естетична оцінка кольору набагато складніша, ніж тільки фізіологічне і психологічне сприйняття. Психологічний вплив кольору є результатом різного роду асоціацій, зорове відчуття якого пов'язано з ними, найчастіше супроводжується відчуттями смаку, слуху, аромату, зору. Саме тому помаранчево - червоні кольори нагадують вогонь, ми відчуваємо їх теплими, а палітру кольорів синьої гамми, які схожі з кольором води, льоду, неба - холодними. Тиша, притаманна зеленій гаммі дерев, полів, квітів і трав змушує нас сприймати зелений колір тихим, заспокійливим.

Вважається, що колір людина сприймає душею, тому існує зв'язок: душа - емоція - естетичне відчуття. Сам колір, крім естетичного, має кілька основних видів впливу на людину: фізичний, оптичний, психофізіологічний і символіко-культурологічний. І, якщо колір, як фізична величина - це «відображення світла, він має кілька основних ознак: змінюваність, насиченість і об'ємність», то колір, як естетичний феномен, - явище, «змінює

наше ставлення до життя і сприйняття світу, тобто стає істотним змістоносієм» [3]. З розвитком технічних можливостей світової текстильної промисловості з'явилася можливість приділяти значну увагу кольору в дизайні одягу, як найбільш показовою і описовою, а значить, комунікативною характеристикою костюма, яка здатна викликати у глядача активну емоційну реакцію.

У дизайні одягу колір має особливі, відмінні від інших галузей людської діяльності, характеристики, а саме: кольори та їх поєднання характеризуються епітетами і порівняннями, які не так свідчать про тональність, насиченість або відтінки кольору, а несуть смислове, емоційно - психологічне навантаження. Колір є одним з найважливіших елементів композиції не лише окремих елементів одягу, а й костюма. В костюмі важливий не тільки колір одягу, а й колір інших елементів, що доповнюють костюм. При створенні костюма колір не можна розглядати у відриві від ліній, форм, фактури матеріалу, функцій костюма. Відомо, що колір в костюмі виконує дві важливі функції: композиційну (створення форми) і стилеутворюючу (пов'язану з семантикою, символікою, психологічним і естетичним впливом). Здійснення цих функцій пов'язане з емоційним і асоціативним сприйняттям кольору. Відповідно, головне завдання дизайнера одягу полягає в тому, щоб асоціації, які «запрограмовані» за допомогою кольору в образній характеристиці моделі, викликали відповідний емоційний відгук і збігалися з стилістичним і практичним призначенням костюма. В цьому випадку художній вплив моделі буде посилений. [4].

Семантика кольору, властиві йому символи і значення, які склалися історично, на сьогодні втратили основний символічний вплив, перевага віддається смисловим, концептуальним значенням. Висвітлюючи потенціал кольору як одного із засобів естетичного, культурного виховання, необхідно починати з оволодіння методики колористики, за допомогою якої ми сприймаємо об'єкти і простір як елементи форми [5].

В колірних поєднаннях костюму основне - це різниця між кольором по світлоті, колірному тону і насиченості. Різниця між кольором - є співставлення їх один до одного. Тут ставлення виражається як тотожність, нюанс і контраст. Принципи складання гармонійного співвідношення кольорів будуються на використанні їх схожості - тотожності, меншими або більшими відмінностями, тобто, нюансу і контрасту. Всі кольори поділяються на хроматичні, тобто спектральні, і ахроматичні - відтінки сірого в діапазоні від білого до чорного. Тон, яскравість і насиченість називають трьома основними характеристиками кольору. Через зміни яскравості і насиченості з'являються відтінки кольору. Наприклад, якщо до насиченого червоного додати білий, вийде блідий рожевий, а якщо до відбиваного світла додати чорний, вийде коричневий - все це, зміни яскравості і насиченості кольору. Відтінки дуже важливі для гармонії в поєднаннях кольорів [6].

ВИСНОВКИ

На основі проведеного дослідження встановлено, що в дизайні одягу колір має особливі, відмінні від інших галузей людської діяльності характеристики, а саме: кольори та їх поєднання характеризуються епітетами і порівняннями, які не стільки свідчать про тональність, насиченість або відтінки кольору, а несуть смислове, емоційно - психологічне навантаження. При розробці дизайну одягу важливо не тільки гармонійне урахування кольорів та їх поєднань, але і співвідношення (пропорція) цих кольорів. Іншими словами, потрібно стежити за кольоровим балансом і поєднанням базового та додаткових кольорів. Визначено, що базовий колір здатний створювати образ одягу чи костюму в цілому. Додаткові, що доповнюють базовий колір, дозволяють відтінити основний колір, і виступити візуальним та емоційним акцентом, що привертає увагу, підсилити загальне враження. Як правило, базовий колір використовується в дизайні одягу на великій площі, також називається основним та займає приблизно 70% виробу, визначає загальне враження від зовнішнього вигляду. Це так званий «колір костюма, сукні або пальто». Додатковий колір, або допоміжний колір підкреслює базовий і доводить до кінця образ одягу в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державна національна програма «Освіта. Україна XXI століття». – К: Райдуга, 1994. – 62 с.
2. Серов Н.В. Лечение цветом. Мода и гармония. / Н.В.Серов. - СПб–М., "ЛИСС".1993.-48 с.
3. Козлова Т.В. Цвет в костюме: из цикла лекций / Т.В.Козлова. – М.: Легпромбытиздат, 1989. – 39 с.
4. Печенюк Т.Г. Кольорознавство: [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / Таміла Печенюк; Львів.нац.акад.мистецтв. — К.: Грані-Т, 2009. — 191 с.
5. Чернявський К. В. Особливості психофізіології сприйняття світло-кольорового середовища інтер'єрів дитячих лікувальних закладів / К. В. Чернявський // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. зб. / відп. ред. М. М. Дьомін. – К. : КНУБА, 2013. – Вип. 33. – С. 195-200.
6. Галаган Т.В. Особливості сприйняття кольорів при проектуванні спеціального одягу / Галаган Т.В., Колосніченко М.В.: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, 20 квітня 2018 року. – Київ: КНУТД, 2018. – у 2 томах. Том 1. – 326 - 330 с.

УДК 37.013.43: 371.4

*Анатолій Чихурський
(Луцьк, Україна)*

ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ СИСТЕМИ ПЕДАГОГІЧНИХ УМОВ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** Ознайомлення з системою педагогічних умов естетичного виховання орієнтовану на учнівську молодь уможливорює запровадження концептуальних підґрунть: концепцію навчання через гру, концепцію формування толерантності засобами художньої комунікації, концепцію посилення етнокультурної ідентичності учнів засобами мистецтва.*

***Ключові слова:** естетичне виховання, мистецтво, навчальний процес, педагогічні умови, навчання.*

Актуальність роботи зумовлена тим, що предметом осмислення стає узагальнена інформація щодо визначення, системи педагогічних умов естетичного виховання учнівської молоді засобами образотворчого мистецтва що є необхідним українському суспільству, яке переживає складний, суперечливий період в соціально-економічному, політичному і культурному відношеннях. З кожним наступним кроком все більш зрозумілою і відчутною стає потреба змін в духовній культурі, моральному житті суспільства, нації, пошукові і утвердженні нових суспільно значимих цінностей.

Кризовий стан українського суспільства, який відображається і у сфері освіти, свідчить про необхідність зосередити особливу увагу на цінностях культури. І освітня галузь має бути головним каналом передавання культурної інформації й актуалізації культурного потенціалу суспільства.

Мета статті полягає у введенні до вітчизняного педагогічно-мистецького дискурсу аналітично обробленої та узагальненої інформації щодо визначення, системи педагогічних умов естетичного виховання учнівської молоді засобами образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні людство почало усвідомлювати принципово нову роль освіти у сучасному світі, її вирішальну роль у геополітичних процесах. З огляду на це в Україні було прийнято Державну національну програму «Освіта. Україна XXI століття»,

головна мета якої – створення життєздатної системи безперервного навчання, формування інтелектуального та культурного потенціалу нації.

У Державному стандарті загальної середньої освіти в Україні (Освітня галузь «Художня культура») зазначено необхідність формування в учнів естетичних ідеалів і художньо-культурних цінностей, естетизації всіх ланок навчально-виховного процесу, забезпечення формування естетичного фактора світогляду, а головною метою визначено розвиток естетичної та загальної культури учнів [4].

Необхідно також визнати, що протягом останніх років українська школа, з ліквідацією радянських шкільних організацій – жовтенят, піонерів, комсомольців, з полегшенням скинула зі своїх плечей турботу про виховання учнів. Провідні педагоги погодилися із передаванням функцій виховання сім'ї та церкві. Смію висловити думку, що системна суспільна криза, яку переживає нині українське суспільство, без сумніву, пов'язана із ситуацією, що склалася в сучасній школі. Тому актуальною, як ніколи, як для теоретичної, так і для практичної педагогіки є проблема естетичного виховання, визначення його мети, завдань, засобів і методик, переосмислення у позитивний бік ставлення до «колективу». Адже, як свідчать психологічні дослідження, колективна діяльність є нагальною потребою особистості саме шкільного віку, коли дитина повинна пройти шлях самоутвердження, передусім, в середовищі однолітків. Нехтування колективним вихованням веде до некерованості учнів, яке ми сьогодні дуже часто можемо спостерігати в сучасній школі. Крім того, залишається незатребуваним колосальний досвід естетичного виховання, накопичений за попередній період.

Видатні педагоги, філософи, громадські діячі різних епох (Ральф Емерсон, В. О. Сухомлинський, А. Макаренко та ін.) наголошували на необхідності вкрай уважного ставлення держави і громадян до питань освіти і виховання, в т. ч. естетичного [19; 16; 11].

Стратегічними завданням реформування освіти в сучасній Україні є розбудова національної системи освіти з метою формування різнобічно і глибоко освіченої творчої особистості, конкурентоздатної у світі. Це передбачає запровадження у освітній процес сучасних педагогічних технологій.

В умовах розбудови держави, демократизації та докорінної трансформації суспільства у прагненні гуманізації національної системи освіти неухильно зростає роль мистецтва. Ще у XVIII ст. видатний філософ-енциклопедист Д. Дідро стверджував, що країна, в якій би вчили малювати так, як вчать читати, випередила б усі країни у всіх мистецтвах [6].

Виховний потенціал мистецтва полягає в самій його суті. Це пояснюється тим, що емоційний бік свідомості, естетичні ідеали особистості – первинні стосовно логічного мислення, інтелекту, головні – у формуванні духовних інтересів людини, ставлення до світу взагалі.

Традиційний погляд на мистецтво як на джерело пробудження в людині здатності сприймати й створювати прекрасне сьогодні вже здається недостатнім. Вплив мистецтва на людину розглядається дедалі ширше і дедалі уважніше вивчаються його наслідки. Мистецтво розвиває людину універсально, що проявляється в будь-якій сфері людської діяльності – науковій, політичній, виробничій, педагогічній тощо.

З-поміж інших видів мистецтва образотворче є унікальним у розв'язанні завдань як художнього, так і особистісного розвитку, громадянського і духовного становлення підростаючого покоління. Це зумовлено не тільки природою сприймання образотворчого мистецтва, а й тим, що вже в ранньому віці образотворча діяльність становить одну з найдоступніших і емоційно-захоплюючих форм творчості [12].

Отже, проблема радикального поліпшення емоційно-естетичного і духовно-морального виховання зумовлює такий розподіл акцентів завдань у викладанні образотворчого мистецтва, серед яких виховні і художньо-розвивальні знаходяться на першому плані. Адже вирішення художньо-розвивальних завдань формує рівень художньо-

творчої свідомості індивіда, визначає рівень його включення у глобальні культурно творчі процеси.

З огляду на сказане мету естетичного виховання засобами образотворчого мистецтва можна визначити як розвиток у дітей високих естетичних ідеалів, формування потреб і здібностей до образотворчого мистецтва в процесі художнього осмислення світу [12].

Через знайомство з творами образотворчого мистецтва учні знайомляться з естетичним надбанням народу, його побутом, звичаями. Мистецтво – не лише картини в музеях, образи на стінах, різьблені шкатулки, вишиванки тощо, мистецтво – засіб виявлення почуттів і емоцій і спрямування їх в напрямі творчості. Особистість в час творчості відходить від буденщини, дріб'язкових справ, заповнена уявою і фантазією, вона творить натхненно, керуючись інтуїцією. Тут процес – важливіший за результат, адже створює стан особливого духовного піднесення, самоствердження особистості.

За словами О. М. Олексюк, «нині ще рано говорити про фундаментальний поворот у методології педагогіки, але принципово важливим є те, що сучасна наука намагається переосмислити мозаїку підходів до педагогічного процесу як соціокультурного феномена» [13, 32].

Складність ситуації полягає в тому, що стосунки «учитель–учень» не підлягають радикальній модернізації. Адже «в контекст загальної і професійної освіти «вривається» особистий досвід учня, а з ним багатогранні феномени молодіжної субкультури» [13]. Таким чином перед педагогом постає ряд загроз – від підміни духовності її сурогатами – до неможливості порозуміння з учнями через повне ігнорування досвіду педагога як такого. Таким чином зазначена складність сучасного педагогічного процесу вимагає пошуку нових моделей його реалізації.

З іншого боку, на сучасному рівні розвитку знань наука стикається з феноменом багатомірного, плюралістичного світу, що вимагає багатоаспектного підходу до його пізнання. Сказане стосується і педагогічного процесу.

Останніми роками у зв'язку із змінами картини світу змінюється погляд на людину, її формування й розвиток. Дедалі поширенішими стають ідеї саморозвитку особистості, наявності в неї духовного потенціалу і здатності до творчої реалізації [13]. Тому питання естетичного виховання учнівської молоді, естетизації навчально-виховного процесу постає гостро.

Естетичне виховання – це глибокий, багаторічний педагогічний процес, в результаті якого формується естетичне ставлення дитини до оточуючого її світу, трудової діяльності, природи, мистецтва; формується культура стосунків із людьми [6]. Важливо, щоб у процесі естетичного виховання діти самі стали творцями прекрасного: не тільки вміли бачити і розуміти його, але й творити красу навколо себе. Мистецтво, діючи на емоційну сферу людини, стає могутнім засобом естетичного виховання, насичення духовного життя. Емоційне сприйняття художніх образів, що розкривають красу оточуючого світу, сприяє формуванню світогляду і духовної культури молодого покоління.

Завдання естетичного виховання школярів успішно реалізується на уроках з образотворчого мистецтва. Вони дають можливість ефективно розвивати почуття прекрасного, формувати естетичні смаки, вміння розуміти і цінувати твори мистецтва, пам'ятки історії та архітектури, красу і багатство рідної природи.

Засвоюючи такі навчальні поняття, як «композиція», «форма», «колір», «простір та об'єм», школярі вчаться створювати художні образи, переосмислюючи в емоційно-естетичному ключі уявлення про навколишній світ, при цьому вільно оперуючи фарбами, кольорами, лініями, формами та їх поєднанням.

Звичайно, результативна робота з впровадження нових механізмів викладання мистецьких дисциплін може здійснюватись, передусім, за умов й оптимальної організації, і тому найбільш успішно вона проходить там, де наполегливо працюють справжні ентузіасти

свої справи. Вони вдосконалюють мистецьку освіту, орієнтуючи її на формування творчої, естетично-ерудованої, цілісної особистості, використовуючи при цьому своєрідний вид людської діяльності – образотворче мистецтво.

Докорінна перебудова суспільного життя вимагає термінового вирішення такої проблеми, як формування духовної культури учнівської молоді, що тісно пов'язане з необхідністю значного поліпшення мистецької освіти і естетичного виховання. Сьогодні одним із пріоритетних завдань, визначених Національною доктриною розвитку освіти в Україні, є виховання особистості, здатної творчо мислити, приймати нестандартні рішення, гнучко реагувати на зміни в умовах життєдіяльності суспільства. Формування творчої особистості, реалізація її природних нахилів і здібностей в освітньому процесі є стратегічним завданням національної освіти. На пошук нових шляхів і засобів розкриття неповторного творчого потенціалу особистості зорієнтовані концепції загальної середньої освіти, національного виховання та концепція художньо-естетичного виховання учнів.

Поставлена автором мета може бути реалізована лише шляхом всебічного дослідження педагогічних умов естетичного виховання учнівської молоді засобами образотворчого мистецтва в Україні на сучасному етапі розвитку суспільства, створення та впровадження у навчально-виховний процес загальноосвітньої школи, виходячи із власного педагогічного досвіду, багаторічної практичної роботи в середній і вищій школі, спостережень і роздумів над навчально-виховним процесом, дієвої системи педагогічних умов естетичного виховання засобами всіх мистецтв, а також – вироблення власних методичних рекомендацій, концепцій, щодо покращення педагогічних умов естетичного виховання.

Багато вчених, педагогів-практиків приділили увагу вивченню явища естетичного виховання (Б. Лихачов, Т. Аболіна, Г. Рід, А. Макаренко, О. Буров О. Дем'янчук та ін. [8; 1; 15; 6; 11; 3]). У процесі естетичного виховання формуються і розвиваються здатність людини до сприйняття і співпереживання, її естетичні смаки й ідеали, здатність до творчості, до створення цінностей у мистецтві та поза ним. Таким чином, естетичному вихованню властиві дві основні функції:

- формування естетично-ціннісної орієнтації особистості;
- розвиток її естетично-творчого потенціалу.

Естетичне виховання необхідно розглядати, з одного боку, як головну складову процесу естетичного розвитку, а з іншого – як складову процесу загального розвитку особистості [7].

Необхідно зазначити, що у більшості концепцій особлива увага приділяється цілеспрямованості процесу естетичного виховання і, як його результат, передбачається формування здатності сприймати, розуміти, оцінювати, зберігати, переживати і творити красу в повсякденному житті, в праці, в людських стосунках, мистецтві. Більшість дослідників вважає, що система естетичного виховання тісно пов'язана із формуванням естетичних і духовних потреб та інтересів особистості, що розвивається.

Виховання естетичної культури – це процес цілеспрямованого розвитку здатності особистості до повноцінного сприйняття і розуміння прекрасного в мистецтві і дійсності. Він передбачає вироблення системи художніх уявлень, поглядів і переконань, виховання естетичної чутливості і смаку. Одночасно з цим у школярів виховується прагнення і вміння вносити елементи прекрасного у всі сторони буття, боротися проти потворного, низького, а також готовність до посильного прояву себе в мистецтві [6].

У процесі естетичного виховання важливо навчити учнівську молодь розуміти й сприймати красу. Спостерігаючи прекрасне, людина не може залишатися байдужою, вона переживає, відчуваючи любов або ненависть до спостережуваного. Тому потрібно, щоб учні вміли розрізняти справді красиве і потворне.

Школярі повинні не тільки сприймати прекрасне, але й розуміти, оцінювати твори мистецтва, вчинки людей, тобто вміти формувати естетичне судження. В процесі оцінювання відбувається порівняння сприйнятого з раніше вже оціненими предметами або з еталонними образами, які відклалися у смаках дітей як уявлення про те, якими повинні бути окремі сторони життя, для того щоб задовольняти їх естетичну потребу в досконалості.

Починаючи з несміливих і часто безпідставних «добре», «погано», «подобається», «не подобається», оцінки поступово набувають більш визначеного характеру, що дозволяє говорити про здатність людини правильно розуміти і оцінювати прекрасне.

Якщо предмет не залишає дитину байдужою, її емоційне ставлення переходить в активно-дійове, прагнення зберегти те, що подобається, помножити красу, передати її іншим (намалювати, описати в віршах, скласти казку і т. ін.). Так виникає естетична діяльність. В її результатах естетичне ставлення до світу знаходить своє предметне втілення. Створені за законами краси предмети є важливим показником рівня естетичного розвитку, естетичної культури людини.

Оволодіння естетичними знаннями, в першу чергу, відбувається в процесі вивчення навчальних предметів. Особливе навантаження лежить в цьому відношенні на дисциплінах художнього циклу: музиці, образотворчому мистецтві, літературі, народознавстві. Звісно, що вони в цьому плані не рівноцінні.

Проблеми збереження особливого дитячого світу, морального й духовного збагачення особливої актуальності набувають в умовах глобалізації інформаційного простору.

Нові тенденції розвитку інформаційного суспільства і комунікаційних технологій розкривають широкий спектр можливостей їх використання у світі. Ці процеси сприяють оновленню змісту шкільної освіти, методик навчання і виховання, удосконаленню традиційних та розвитку інноваційних педагогічних технологій, які спонукають вирішенню питання естетичного виховання учнівської молоді засобами мистецтва.

Висновок. Ознайомлення з системою педагогічних умов естетичного виховання орієнтовану на учнівську молодь уможливорює запровадження концептуальних підґрунть: концепцію навчання через гру, концепцію формування толерантності засобами художньої комунікації, концепцію посилення етнокультурної ідентичності учнів засобами мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аболина Т. Г. Эстетическое воспитание в школе / Аболина Т. Г., Миропольская Н. Е. – К. : Высшая школа, 1987. – 252 с.
2. Антонович Є. А. Традиції народного образотворчого мистецтва в естетичному вихованні сучасної молоді / Є.А. Антонович // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції : зб. наук. праць [ред. кол. : М.П. Ліфінцев, Є.Ф. Антонович, А.В. Чебикін та ін.]. – К. : Інститут реклами, 2005. – Вип. 3. – С. 60-65.
3. Буров А. И. Предмет и содержание эстетического воспитания, его соотношение с другими видами воспитания / Буров А. И. – М. : Просвещение, 1971 . – 134 с.
4. Джола Д. М. Теорія і методика естетичного виховання школярів: навч.-методичний посібник / Джола Д. М., Щербо А. Б. – К. : ІЗМН, 1998. – 392 с.
5. Демченко І. І. Творчий розвиток учнів початкової школи засобами образотворчого мистецтва : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.07 – теорія і методика виховання ; Інститут проблем виховання Академії педагогічних наук України / Демченко І. І. – К., 2005. – 17 с.
6. Дем'янчук О.Н., Чихурський А.С., Берлач О.П. Естетизація навчально-виховного процесу загальноосвітньої школи-інтернату: монографія / О.Н. Дем'янчук, А.С. Чихурський, О.П. Берлач / - Луцьк.: в-во «Волинська обласна друкарня», 2017.- 219 с.
7. Естетичне виховання / [під ред. Резанова П. М.] – К. : Вища школа, 1976. – 182 с.
8. Лихачев Б. Т. Теория эстетического воспитания школьников: учеб. пособие по спецкурсу для студ. пед. ин-тов / Б. Т. Лихачев. – М. : Просвещение, 1985. – 176 с.

9. Лозова В. І. Теоретичні основи виховання і навчання: навчальний посібник / [Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – 2-е вид., випр. і доп.] / В. І. Лозова, Г. В. Троцько–Харків : ОВС, 2002. – 400 с.
10. Локк Дж. Соч.: в 3-х тт. – Т. 3 / Дж. Локк. – М. : Мысль, 1985. – 630 с.
11. Макаренко А. С. Методика виховної роботи / А. С. Макаренко – К. : Знання, 1990. – 353 с.
12. Образотворче мистецтво / [уклад. Л. Любарська, Л. Вовк] // Мистецька освіта. – 2007. – №1. – С. 12–14.
13. Олексюк О. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О. М. Олексюк, М. М. Ткач – К. : Знання України, 2009. – 123 с.
14. Печерська Е. Інтегрований вплив музики і природи на естетичне виховання. / Е. Печерська – 2002. – Початкова школа №7. – С. 29–32.
15. Рід Г. Проект концепції єдиної системи естетичного виховання у загальноосвітніх школах України. / Г. Рід – 1998. – Мистецтво та освіта №1. – С. 2–7.
16. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям / В. О. Сухомлинський // Вибр. твори: в 5 т. – Т. 3. – К. : Рад. шк., 1977. – С. 5–279.

УДК 745(477.86/.87)

*Михайло Белень
(Ужгород, Україна)*

ВІД ДРОГОБИЧА ДО УЖКА І ТУРКИ: СИМВОЛІЗМ БОЙКІВСЬКОЇ ПИСАНКИ

Анотація. Текст досліджує глибину культурної та духовної спадщини бойків та їхньої орнаментики, зокрема через творчість митця Федора Манайла. Розмірковується над еволюцією мистецтва та його зв'язком із духовними коренями народу, підкреслюючи важливість збереження національної ідентичності у сучасному світі. Описано взаємодію людини з природою, духовністю та мистецтвом, які формують культурний код бойків та інших слов'янських етносів. Автор закликає до усвідомлення важливості цього спадку і його систематизації для майбутніх поколінь.

Ключові слова: Бойки, етнос, орнаментика, Федір Манайло, Карпати, духовність, народне мистецтво, культурний код, спадщина, національна ідентичність.

Закарпатська обл.: територія Міжгірського, Половецького, 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 поверхнєве 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 суворой правічності краси природи Карпат. Це не ейфорія і не ностальгія, а свята правда земного життя, віра етносу в надприродні сили. А звідси і всі витoki образного творення. Проста горянка з дзвінким голосом і статуєю "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 коду мистецтв 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 минушину 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 (заїжу). 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 віковичну 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) есе 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. Рукоділництво (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 запроектував різних колиб, а оригінального бойківського посуду тут немає. Чітко збери вишиту одержу, 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 (цар), 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 такое 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 насагу іншим. Орнаментака простого люду бойків, якусь так прицизно (прискіпливо і точно) замальовав, 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 орнаментуку.

Видиш, се говорить про вто (про те), што народолубці (таланти з народу), слов'янський етнос з прадавен на Бойківщині століттями жив богобойно, тяжко і скупо, але щиро і благожелательно (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 івсі ті, що у цьому мало розуміються, а думай, аналізуй. Чому так, а не інакше, і тільки думками зможеш досягнути 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) вкомпанувалися 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 предковічності ества людини".

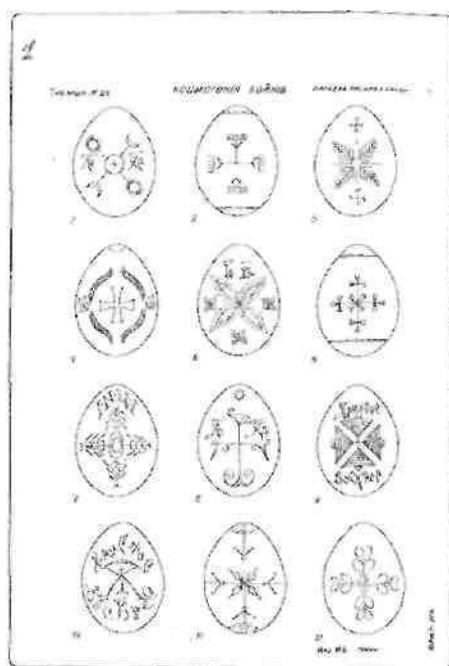
Бойківська писанка (тлумачення символів)

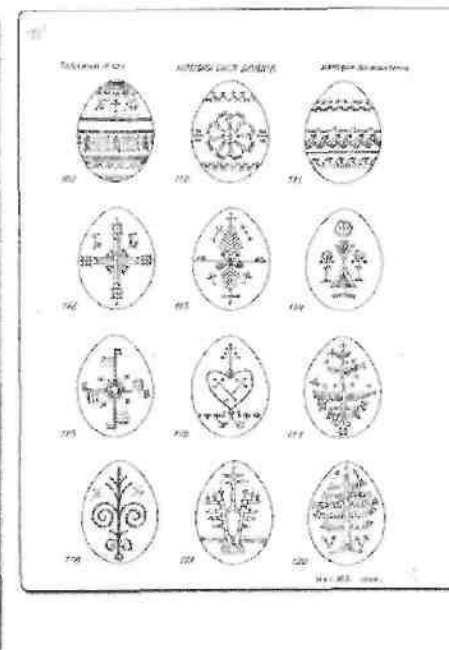
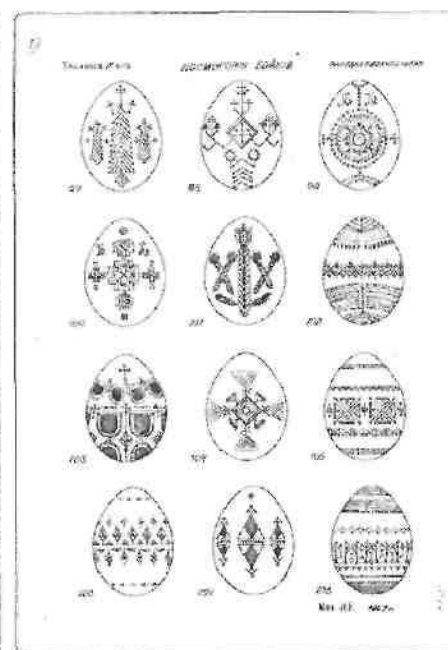
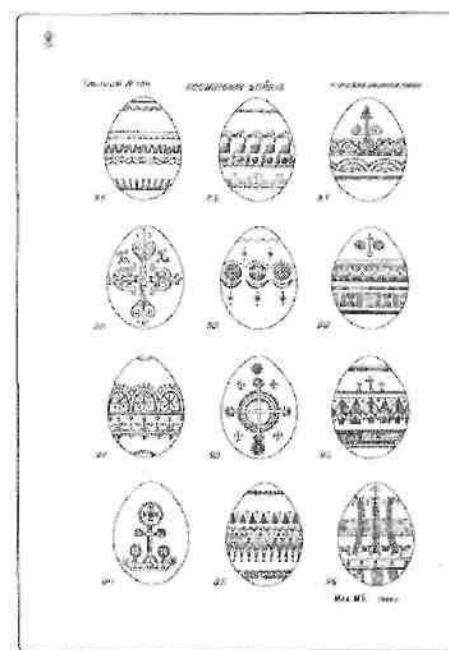
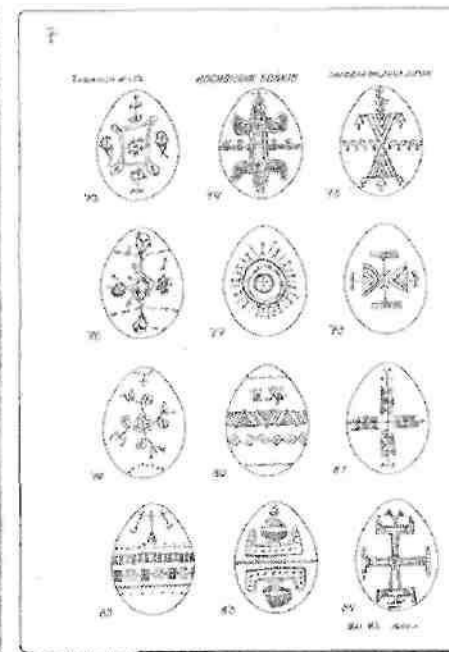
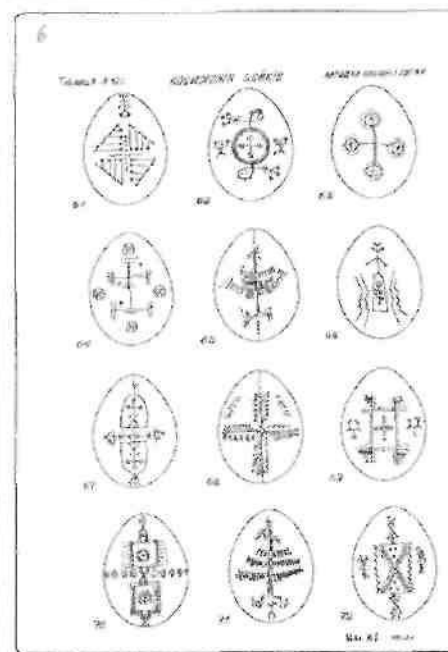
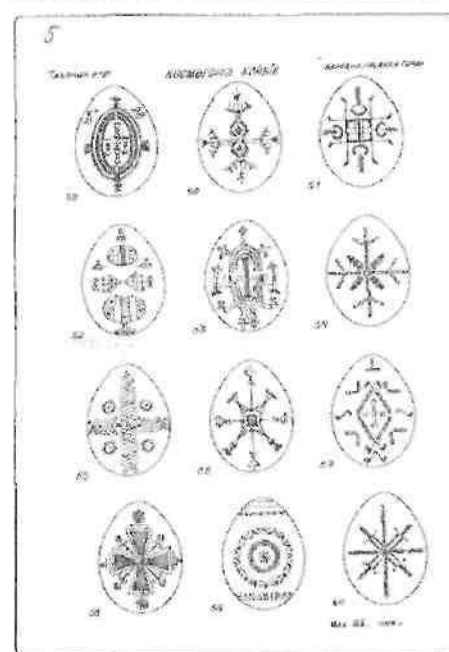
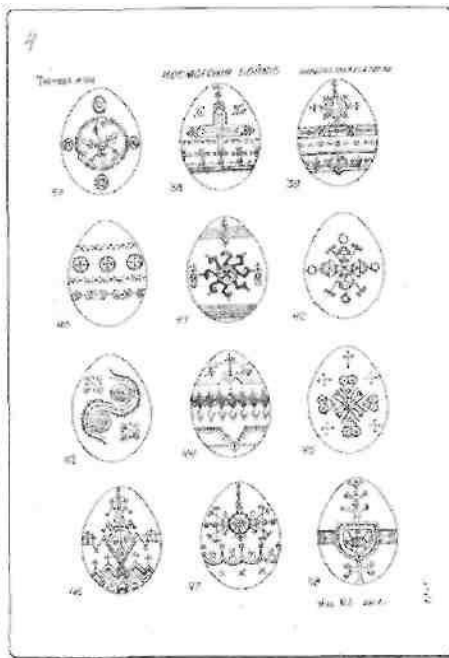
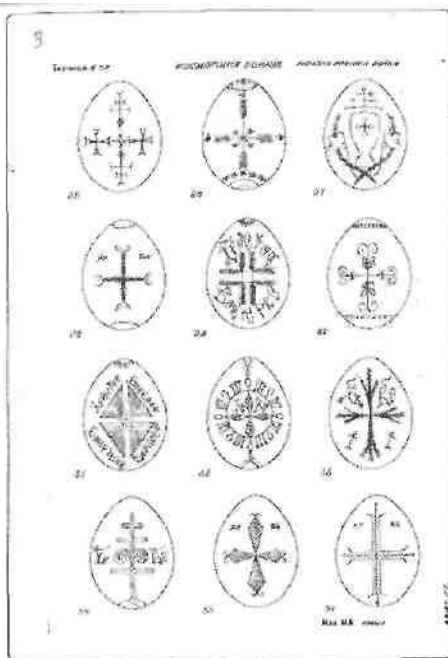
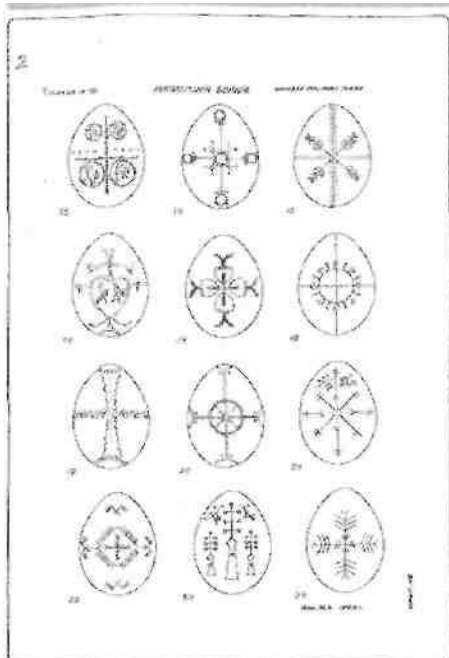
- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. У ніч Воскресіння. | 40. Світлий Великий День. |
| 2. На добру косовицю. | 41. Молитва за тих, що відійшли. |
| 3. На добру папоротину. | 42. Дай, Боже, доброго Літа. |
| 4. Припічки до пасочки. | 43. Все живе у Землі прокидається. |
| 5. Святковий Великий День. | 44. Великий День (Великдень). |
| 6. Хрестики під пасочку. | 45. Хрестики священикові. |
| 7. Радість до Спасителя. | 46. Дитяча радість свята. |
| 8. Радість Воскресіння. | 47. Урожайна Осінь. |
| 9. Хрест-оберіг чабанів. | 48. На святковий одяг. |
| 10. Вічність Спасителя. | 49. Наш Спаситель. |
| 11. Свято Воскресіння наближається. | 50. Тим, що загинули від блискавки. |
| 12. Хрестик Весни. | 51. Маленькі ялиці. |
| 13. Смертю смерть поправ... | 52. Писанка прабабці. |
| 14. Вічне Життя. | 53. Живущій тварі (худобі). |
| 15. Земля прокинулась... | 54. Боже насіннячко. |
| 16. Серце безмежної Любові. | 55. Кучерява папоротина. |
| 17. Хрестик усього молодого. | 56. Бережи нас, Боже, від громовиці. |
| 18. Воскресіння сталося Вічністю. | 57. Благодать газдівства. |
| 19. Земля, Вода, Небо... | 58. Діточкам, що відійшли на Небо. |
| 20. Премудрість Неба. | 59. Діточкам живущим. |
| 21. Пам'ять про мертвих. | 60. Дівоча радість. |
| 22. Боже, хорони обійстя. | 61. Хай біда нас обмине. |
| 23. Святочні хрестики. | 62. Хай горе нас обмине. |
| 24. Радість йде по Землі. | 63. Спомин за пращурами. |
| 25. Хрестики покоління. | 64. За тих, кого прокляли. |
| 26. Чиста душа до Неба. | 65. За газдівську хащу (ліси). |
| 27. Чаша Божого Милосердя. | 66. Тим, що на тому Світі. |
| 28. Страсна П'ятниця. | 67. Пам'ять про прадіда, |
| 29. Ранок Воскресіння. | 68. Бережи, Боже, все суще. |
| 30. Хрестик Спокою. | 69. Пам'ять про всіх прародичів. |
| 31. Хрестик боротьби. | 70. Нажите газдівство. |
| 32. Земля і Небо радіють. | 71. Вічнозелена хаща (ліси). |
| 33. На отчому порозі. | 72. Душам нечестивців. |
| 34. Пам'ять рабам Божим. | 73. Суєтні душі. |
| 35. Примирення душі. | 74. Боже, віджени нечисту силу. |
| 36. Сторони Премудрості. | 75. Зорана ріллиця. |
| 37. Світ прокинувся. | 76. Від пиятики і бійки. |
| 38. Велике свято. | 77. Світлий сон Богобойника. |
| 39. Молитва за всіх живущих. | 78. На газдівство. |

79. Боже, віджени смерть від хати.
80. Радість бідняка.
81. Тим, кого давно нема.
82. Молодим вдовицям.
83. Нашому млинареві.
84. Нашому церковникові.
85. Добрим сусідам.
86. Кумові й кумі.
87. Дякові.
88. Проти недоброти,
89. Світла пам'ять.
90. Пам'яті священика.
91. Пам'яті дяка.
92. Щасливий світ.
93. Вода, Земля, Небо.
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 праху (праліси).
118. За молоденький ліс.
119. Боже, хай довго горять свічки.
120. Бог любить тебе і твій сад у душі.

Автор малюнків Михайло Белен





СУЧАСНА ТЕХНОЛОГІЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ

***Анотація.** У статті розглядаються особливості розвитку технологічної освіти України у сьогоденні. Розглянута роль наукового доробку вітчизняних учених у царині технологічної освіти.*

***Ключові слова:** технологічна освіта, інформаційно-комунікаційні технології, проєктно-технологічна діяльність, здобувачі вищої освіти, здобувачі закладів загальної середньої освіти, декоративно-прикладна творчість, народні художні промисли.*

Світовий прогрес сьогодні визначається багатьма основними показниками: великим зростанням інформаційних ресурсів, численними науковими дослідженнями, зростанням всіх галузей техніки, переходом індустріального суспільства до інформаційного, розвитком інноваційних технологій.

У цих складних питаннях сучасності здобувачеві закладу загальної середньої освіти, чи здобувачеві вищої освіти, чи професійній особистості допомагає технологічна освіта.

Основними завданнями технологічної освіти, як зазначається у Державному стандарті є формування технічно та технологічно освіченої особистості, підготовленої до життя та активної трудової діяльності в умовах сучасного високотехнологічного інформаційного суспільства, набуття школярами життєво необхідних знань та вмінь і навичок ведення домашнього господарства і сімейної економіки, їх професійного самовизначення, вироблення в них навичок творчої діяльності, виховання культури праці, здійсненні допрофесійної та професійної підготовки з урахуванням індивідуальних особливостей.

У основі навчального процесу упровадження технологічної освіти знаходиться проєктно-технологічна система навчання, яка широко досліджується вченими України, зокрема Л. Гриценко, О. Коберником, М. Корцем, Є. Куликом, Л. Оршанським, Г. Терещуком, В. Титаренко, В. Харламенко, А. Циною, С. Яшановим, С. Ящуком та іншими.

Дана система – це творча навчально-трудова діяльність, яка передбачає аналіз і розробку об'єкту проєктування, різні технологічні виготовлення та реалізації їх.

Важливою умовою практичного напрямку освіти є запровадження компетентного підходу в технологічній освіті. При їх вивченні формуються ключові компетенції: навчальна (графічна, технічна, проєктна), культурна, здоров'язбережувальна, інформаційна, соціальна, підприємницька.

Важливим напрямом технологічної освіти є вивчення трудових традицій, відродження народних ремесел і промислів, які характерні для різних регіонів України.

Відзначимо, що на факультеті технологій та дизайну педагогічного університету вже кілька десятиріч вивчаються дисципліни художньо-трудової та дослідницької діяльності. Це – «Народні промисли України», «Дизайн-проєктування виробів інтер'єрного призначення», «Технологічний практикум», «Основи виставкової діяльності» та інші.

Студенти та викладачі кафедри теорії і методики технологічної освіти беруть активну участь у багатьох заходах різного спрямування, виставляючи на огляд об'єкти праці, які вони виготовили на практичних заняттях різних навчальних дисциплін як професійно-практичних, так і вибіркокових. На цих заходах присутніми на майстер-класах є учні 8-11 класів шкіл Полтави та Полтавської громади.

Як доводить у своєму науковому дослідженні професор Цина А. Ю., що навчання технологій передбачає впровадження особистісно орієнтованого підходу під час оволодіння учнями техніко-технологічними знаннями, зокрема і при виконанні самостійних робіт.

Вивчення технологій неможливе без науково-методичного забезпечення. Це розробка та запровадження нових навчальних програм інформаційного забезпечення (підручники,

посібники, методичні рекомендації тощо), а також нових сучасних засобів навчання (схеми, моделі, ІКТ-програми).

Професор Кільдеров Д. О. стверджує, що проєктно-технологічний підхід на уроках технологій, якщо сьогодні широко використовується, є одним із головних завдань, що охоплюють всі етапи проєктної діяльності, розвиваючи розвиток декоративно-прикладної творчості, народних художніх промислів, а також технічної творчості.

Сьогодні, як у школі, так і у вищому навчальному закладі повинна відігравати важливу роль художньо-графічна підготовка (Коберник О. М., Близнюк М. М., Сидоренко В. К.).

У теперішньому глобалізованому світі виникла надзвичайно складна проблема, що полягає у швидкому отриманні інформації. У зв'язку із цим виник новий напрямок у науці – комп'ютерна інформатика та штучний інтелект (ШІ).

Підсумовуючи зазначимо, що технологічна освіта в епоху інформаційного суспільства набуває нових обертів, адже щоб бути конкурентоспроможними у цій галузі потрібно впроваджувати нові наукові дослідження вчених, запроваджуючи інновації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Актуальні питання графічної підготовки в закладах загальної середньої освіти: теорія, методологія, практика : [монографія] Д. Е. Кільдеров, А. М. Голіяд || за заг. ред. Д. Е. Кільдерова. – К : ФОП Маслаков, 2018 – 302 с.
2. Близнюк М. М. Теоретико-методологічні засади навчання інформаційних технологій у технологічній і професійній освіті : [монографія] Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2024. 436 с.
3. Технологія деревообробного ремесла : навч. / Л. В. Оршанський, М. С. Курач, В. Ю. Цісарюк, В. С. Ясеницький; за заг. ред. Л. В. Оршанського. – Тернопіль : ТЗОБ «Технограф», 2012 – 500 с.
4. Титаренко В. М., Цина А. Ю. Історія трудового навчання в Україні : навчальний посібник. Полтава : Астрал. 2021. 240 с.
5. Практикум у навчальних майстернях : Бурянов П. Р., Корець М. С., Подольський В. І., Рогозіна О. В., Сивашенко С. І., Сілохін Ю. В. навчально-методичний посібник /. Донецьк. Юго-Восток. 2011. 297 с.
6. Титаренко В. П. Народні промисли України : навчальний посібник. Полтава, ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2024. 452 с.
7. Ткачук С. І., Коберник О. М. Основи теорії технологічної освіти : навчальний посібник. Умань. Видавничо-поліграфічний центр «Візаві», 2014. 304 с.

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ, ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ



УДК 37.035:172.15А65

*Аліна Андрєєва
(Біла Церква, Україна)*

ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКІ ІДЕЇ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК НЕВІД'ЄМНОГО ЧИННИКУ ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЗМУ В СТУДЕНТІВ

Анотація. У статті розкриваються основні поняття фольклору, народної пісні та етнотехнології як обробки народної пісні.

Ключові слова. *Фольклор, народна пісня, етнودизайн, обробка, національна культура, усна народна творчість.*

Українська пісенна культура – одне з найцінніших духовних надбань народу за багатовікову його історію.

В умовах відродження і розвитку національної культури, активного впровадження в педагогічну практику її виховного потенціалу, вивчення історії української музичної педагогіки є особливо актуальним, оскільки саме в минулому зосереджено прообраз сучасного освітнього процесу в Україні, для якого характерні опора на народнопісенні традиції, зародження та поширення ідей гуманізації освіти, тощо.

Відродження України неможливе без пробудження національної свідомості українського народу, насамперед молоді. Ми повинні усвідомити себе частиною народу. Слід знати не лише свою історію, літературу, мову, розумітися в мистецтві, але й звичаї, традиції, обряди, світоглядні уявлення та вірування, те, що передається від покоління до покоління і стає традиційним. Традиційна культура виражена в різних формах: духовній (звичаї, обряди, народна творчість) і матеріальній (одяг, їжа, ремесла) [2].

Мета статті – розглянути особливості етнودизайну в контексті народного фольклору та народної пісні.

Актуальність статті полягає у вихованні молодого покоління засобами етнодизайнерських ідей народного фольклору.

Усна народна творчість або фольклор (від англійського слова *folklore* – народна мудрість, творчість), – складова художньої культури народу, його неписана словесність. Для фольклору властиві усна форма поширення і передача між людьми способом безпосередньої комунікації – «з вуст в уста». Його функціонування пов'язане з традиційними обрядами, звичаями, трудовими заняттями, дозвіллям, але існує як вираз естетичної потреби і певних переживань та настроїв. У цьому процесі відбувається і власне творення фольклору. Воно бере початок від певних творчо обдарованих індивідуальностей, імена яких втрачені в минулому. Однією з характерних ознак фольклору є його анонімність, тобто втрата авторства в процесі побутування, що водночас і є процесом колективного творення – додавання «до чужого прекрасного свого кращого» [7].

Народознавство допомагає пізнати, чому «ми такі, які є сьогодні». Ми можемо пізнати наші чесноти й вади, які прирікали нас складно жити, спокутувати гріхи. В. Шевчук писав, що не може ні людина, ні народ творити добро, не пізнавши свого зла й не поборовшись із ним, бо не знає світла той, хто не відає, що таке темнота. Й. Сележан зазначав: «Минуле показує нам, як ми маємо будувати своє життя, але те, що відбулося колись, постає для нас уроком і показує, які наслідки можуть впливати із наших власних дій». А. Кузьмінський наголошував, що в народній мудрості (легенди, прислів'я, приказки, загадки тощо) зафіксовано принципи, методи, форми й засоби загальнолюдської та етнічної парадигми виховання морально-етичних, розумових, трудових, фізичних і естетичних якостей [2].

Поняття «етнодизайн» використовується відповідно недавно, але досить часто в сучасному світі. Саме поняття «етнодизайн» складається із двох слів: «етнос» і «дизайн». Співзвуччя «етнодизайн» включає в себе художньо-естетичну, етнічну, конструктивну і технологічну складову сучасного проектування. Даний вид дизайну широко розповсюджений в оформленні інтер'єру, одягу та аксесуарів.

Але етнодизайн присутній не лише в матеріальній культурній спадщині, але й у не матеріальній – казки, скоромовки, оповідання та народні пісні.

Етнодизайн включає і народну пісню, яка оброблялася, тобто прикрашалася багатьма композиторами різних періодів. Особливої уваги приділяється народній пісні у творчості сучасних естрадних виконавців та гуртів. На нашу думку, це сприяє зросту зацікавленості та популяризації серед молодого покоління.

Народна пісня – поетичний жанр, у якому закарбувалася мудрість народу, філософія його життя. За своїм походженням і суттю, пісня є мистецтвом загальнонародним. Мета пісні – не стільки виразити особистість її творця, автора, скільки залучити слухача до співпереживання. Це зумовлено тим, як слушно зауважував І. Я. Франко, що «народний поет творить свою пісню з того матеріалу вражень та ідей, яким живе ціла маса його земляків... його пісня є, отже, якимось виразом думки, вражень та прагнень цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатна до сприйняття і засвоєння її масою».

Народна пісня здатна торкатися найніжніших струн людської душі, тому що, за висловом М. Т. Рильського, «в піснях і труд, і даль походу, і жаль, і успіх, і любов, і гнів великого народу, і за народ пролита кров».

Виховна сила народних пісень зумовлена передусім тим, що своїм змістом, мелодією вона спрямована на формування почуттів людини. А почуття – це багатюще джерело й основа благородних діянь особистості. «Почуття – стійке емоційне ставлення людини до явищ дійсності, що віддзеркалює значення цих явищ у зв'язку з її потребами та мотивами; вищий продукт розвитку емоційних процесів у суспільних умовах», – писав відомий психолог С. Л. Рубінштейн [1].

Український пісенний фольклор охоплює, по суті, всі аспекти життєдіяльності нашого народу, а саме: пісні календарно-обрядові (русальні та петрівочні, купальські, жниварські, веснянки), епічні, історичні, родинно-обрядові, родинно-побутові (про кохання, про родинне життя, коліскові, жартівливі), соціально-побутові (козацькі, чумацькі, кріпацькі, бурлацькі, солдатські), коломийки, балади.

Ознайомлення зі змістом величезного масиву народних пісень дає підстави стверджувати, що в них зосереджено величезний потенціал для виховання морально-духовних цінностей молодого покоління. Це невмируще багатство українського народу, яке треба активно відроджувати, розвивати, користуватися ним у процесі родинного виховання, діяльності загальноосвітніх навчально-виховних, професійних освітніх закладів, а також у засобах масової інформації. Прикро, що в засобах масової інформації в Україні має місце очевидне засилля масової культури сумнівного ґатунку, позбавленої ознак конкретної національної культури, загальнолюдських морально-духовних цінностей [3, с. 17-18].

Етнодизайн – це поняття, що може стосуватися не лише дизайну в одязі чи інтер'єрі, а й народної пісні.

Головною метою сучасної вищої освіти є розвиток студентів та його компетентностей особистості шляхом залучення його до різних видів діяльності.

Тема народності, фольклору, етносу популярна в багатьох сферах діяльності людини: мистецтво, мода, література, засоби масової інформації. Повернення до національної культури представляє зацікавленість великої кількості громадян нашої держави. Дуже часто можна побачити витвори мистецтва на професійних виступах фольклорних етнографічних ансамблів та інших вокальних колективів на різних святах календарно-обрядового циклу місцевого та міжнародного масштабу [6].

Колорит і особливу неповторність народної культури оспівували художники, письменники, композитори не лише минулих років (Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Болеслав Яворський, Василь Верховинець), але і сучасні діячі мистецтва. Особлива увага приділяється сценічному костюму, виробам декоративно-прикладного мистецтва. Неповторні образи театральних і літературних героїв, представників естрадного, народного фольклору прикрашають своїми національними костюмами найпрестижніші сцени та майданчики нашої країни.

Творча спадщина Миколи Леонтовича – надзвичайно яскраве і самобутнє явище в українській музичній культурі. Композитор вийшов з народу, і весь його доробок заснований на народних піснях, весь він – органічний вияв співучої, поетичної душі рідного народу. І справа не лише в конкретних фольклорних зразках. Композиторів, які займалися переважно

обробками народних пісень, в українській музиці багато. Проте мало можна назвати таких митців, які б так глибоко відчували ідейно-образні багатства народної пісенної культури і так тонко, неповторно, самобутньо перетлумачили їх у, на перший погляд, обмеженій щодо виразових засобів форми вокально-хорової мініатюри.

Ідеї Леонтовича щодо провідної ролі народної пісні в музично-естетичному вихованні, розвитку музично-творчих здібностей, опори на інноваційно-ладову і метроритмічну основу української народної музики, прагнення до загального музичного виховання всіх дітей на матеріалах кращих зразків народної і професійної творчості, надання процесу музичного навчання його сутнісної основи – емоційності органічно увійшли до сучасної концепції музичного виховання школярів на основі української народної культури [5, с. 155].

Педагогічні погляди В. М. Верховинця утворюють цілісну концепцію музичної освіти, основою якої стало ставлення до народної пісні і танцю як до витoku народного генія, де правдиво відбита багатогранна історія і його духовна краса.

В. Верховинець – усесвітньо визнаний інтерпретатор українського танцю, засновник нового жанру в хоровому мистецтві – театралізованої народної пісні, застосував нові прийоми в інтерпретації пісенного матеріалу: за допомогою різновидів рухів, жестів і міміки, зумовлених образним змістом, надав народній пісні нового життя, посилив її емоційний вплив.

Болеслав Леопольдович Яворський (1877-1942) – видатний музикознавець, педагог-новатор, вихователь багатьох діячів української музичної культури – М. Леонтовича, С. Прокоф'єва.

Д.

Шостаковича.

Він думав, що ідеї вивчення фольклору є стимулом творчого розвитку учнів. Також на основі взаємодії різних видів мистецтва у школярів має формуватися цілісне художнє світосприйняття і світовідчуття, система естетичних ідеалів і смаків, почуття реальної відповідальності за збереження культурних надбань суспільства [5, с. 178-180].

Отже, вдосконалення системи музичного виховання молоді торкнулось, насамперед, питань використання українського національного фольклору. І педагоги, і музиканти однакові в тому, що віковічні духовні традиції українського народу повинні стати надбанням молоді. Прилучення учнів до українського музичного фольклору є одним із шляхів духовного відродження України. Дуже важливо, що сьогодні Державні програми повертаються до вивчення історії українського народу, яка знайшла своє відображення і в українській пісні – наймогутніший складовий українського національного фольклору. Надзвичайно важливо ознайомити молодь з багатою спадщиною української народної творчості та донести до неї глибину та важливість цього явища для становлення особистості з багатим внутрішнім світом та патріотичним запалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даник А. Вироблення у дітей позитивного ставлення до праці засобами української народної пісні. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 7. С. 6-9.
2. Кузьмінський А. І. Педагогіка. Київ: Знання. 2007. 418 с.
3. Музична казка в сучасній педагогічній практиці. *Музичний керівник*. 2013. №5. С. 30.
4. Лозко Г. С. Українське народознавство. Київ: Арттек, 2004. 474 с.
5. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль: Богдан, 2011. 340 с.
6. Современные проблемы науки и образования. Электронный научный журнал | ISSN 2070-7428 | Эл. № ФС77-34132 <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=27629>
7. Українське народознавство. Навч. посібник за загальною редакцією Павлюка С. П., Горинь Г. Й., Кирчіва Р. Ф. Львів: «Фенікс». 1994. 608 с.

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР ВИШИВКИ ТА КИЛИМАРСТВА: ВИТОКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

***Анотація.** У статті охарактеризовано витоки і перспективи діяльності Всеукраїнського центру вишивки і килимарства в м. Решетилівка Полтавської області, створення якого сприятиме реалізації державної політики в галузі культури та забезпечить належний рівень для відродження та збереження традицій вишивки і килимарства як найстарішого художнього ремесла України. На сьогодні в Україні існує проблема низької обізнаності населення про елементи нематеріальної культурної спадщини України, причиною якої, зокрема, є брак інформаційних джерел, комунікаційних технологій та просвітницьких заходів відповідної тематики, а також недостатня мотивація досліджень цих питань.*

***Ключові слова:** нематеріальна культурна спадщина, вишивка, килимарство, просвітницькі заходи.*

Традиційні галузі української культури сприяють збереженню національної ідентичності, є консолідуючим фактором у процесі формування нації, а також важливою складовою економічного розвитку держави. Зусиллями незвичайно талановитих людей, які складають культурний осередок Решетилівщини, технологія вишивки «білим по білому» м. Решетилівка в 2017 році була внесена до Національного реєстру збереження нематеріальної культурної спадщини України, а в 2018 році до Національного реєстру внесено «традиції рослинного килимарства» Решетилівки. 3 жовтня 2018 року відповідно Постанови Кабінету Міністрів України №987 створено державну неприбуткову установу «Всеукраїнський центр вишивки та килимарства» в м. Решетилівка на базі колишньої фабрики ім. К. Цеткін. Всеукраїнський центр вишивки та килимарства (далі Центр) є культурно-просвітницьким, мистецьким, науково-дослідним закладом культури, що належить до сфери управління Міністерства культури України [1].

«Створення Всеукраїнського центру вишивки та килимарства є надзвичайно важливим кроком у подальшому розвитку нової моделі культури, яка має поєднувати автентичні національні риси творчості зі світовим та загальноєвропейським контекстом. Відродження та збереження традицій килимарства та унікальної вишивки, які є найстарішими художніми ремеслами, заохоченням креативного підприємництва, має великий стратегічний потенціал для сталого і комплексного зростання всієї країни в цілому. Україна є країною, яка володіє великими можливостями, а її історична та культурна спадщина є колосальним ресурсом розвитку. Міністерство культури України активно працює в напрямку розвитку креативних індустрій і формування умов для креативної економіки. Наша мета – підтримати ініціативність, творчість, розвиток художніх ремесел і забезпечити сприятливі умови для їх розвитку», – наголосив колишній Міністр культури України Євген Нищук [2].



*Рис.1. Експозиції Всеукраїнського центру вишивки та килимарства
(м. Решетилівка, 2018 рік)*

Центр створений з метою відображення, збереження і розвитку, а також комплексного вивчення вишивки та килимарства, як феномену людської цивілізації; відродження та збереження традицій килимарства та унікальної вишивки; заохочення креативного підприємництва, що має великий стратегічний потенціал для сталого і комплексного зростання всієї країни в цілому; проведення в цій галузі фундаментальних наукових досліджень, спрямованих на одержання нових знань про закономірність виникнення й розвитку вишивки та килимарства, його роль і місце в традиційно-побутовій і сучасній культурі українців та інших народів світу; проведення прикладних наукових досліджень, спрямованих на одержання нових знань про сировину та вироби з неї, їх використання для примножування національного багатства Української держави; збереження та використання пам'яток вишивки та килимарства, розвиток цих ремесел в усіх його вимірах з притаманними йому властивостями, формо естетичними й художніми ознаками, певною сферою соціального функціонування, роллю й місцем у забезпеченні матеріально-духовних потреб людського суспільства; національне художньо-естетичне навчання й виховання дітей і підлітків, залучення громадян до національної й світової історико-культурної спадщини.

Основними видами діяльності Центру є:

- збереження і розвиток особливостей народних різних видів художніх промислів;
- дотримання й удосконалення традиційних технологій виготовлення виробів та сувенірної продукції народних художніх промислів;
- відродження, збереження та розвиток народних художніх промислів, як важливої складової духовної культури українського народу;
- створення умов для підвищення кваліфікації та творчої активності майстрів народних художніх промислів шляхом сприяння творчому варіюванню при виготовленні виробів та сувенірів народних художніх промислів;
- забезпечення випуску виробів та сувенірної продукції народних художніх промислів відповідно національної самобутності місцевих традицій і народного мистецтва [3].

Основні завдання діяльності Центру полягають у :

- сприянні відродженню духовності українського народу, консолідації української нації й розвитку її самосвідомості;
- вихованні в населення поваги до національних святинь, до культурної спадщини українців та інших народів світу;
- поверненні людей до джерел народного життя, до витоків рідної духовності;
- плеканні творчого потенціалу й формування національного художнього мислення;
- науковому вивченні вишивки та килимарства на території України та зарубіжних країн від найдавніших часів до наших днів, як суттєвого компонента традиційної й сучасної культури;

- проведенні комплексних заходів для практичного застосування отриманих результатів різних видів досліджень у народному побуті та для гармонізації повсякденного життя українців;
- популяризації української вишивки та килимарства і наукових знань про найстаріші українські ремесла;
- формуванні інформаційного банку даних про вишивку та килимарство;
- виданні наукових праць народних художніх промислів вишивальної та килимарської спадщини;
- участі у підготовці наукових кадрів дослідників ремесел, музеєзнавців, культурологів;
- збиранні, збереженні, атрибуції, реставрації, реконструкції й експозиційному показі виробів історії та культури, що висвітлюють історичний розвиток вишивки та килимарства на території України [3, 4].



Рис. 3. Учасники V Міжнародного конгресу етнодизайну у Всеукраїнському центрі вишивки та килимарства (2019 рік)

Центр працює над розв'язанням таких наукових проблем, пов'язаних із :

- генезисом і еволюцією вишивки та килимарства на території сучасної України;
- основними закономірностями розвитку технічних знань у вишивці та килимарстві;
- еволюції орнаменту, інструментів і технології виконання вишивки і килимарства;
- систематизацією давніх зразків вишивки та килимарства, їх аналіз та інтерпретація;
- історією розвитку вишивки та килимарства різних регіонів України;
- особливостями складання і розвитку професійної обрядовості майстрів вишивки та килимарства;
- тенденціями сучасного розвитку мистецтва вишивки та килимарства;
- мистецтвознавчим аналізом творів вишивки та килимарства, творчості народних майстрів і художників цих ремесел;
- особливості розвитку та побутування вишивки та килимарства серед локальних груп українців, що проживають за межами України;
- складанням картографічного «Атласу української вишивки та килимарства» (осередки, інструменти, асортимент, термінологія, звичаєвість);
- історією славетних українських родів, династій, окремих майстрів цих ремесел;

- принципами і методами наукової реставрації та історичної реконструкції вишивки та килимарства;
- колекціями української вишивки та килимарства: історія та принципи формування;
- формуванням джерельної бази досліджень та експозиційно-фондової роботи [4].

Пошуково-збиральницька робота співробітників структурних підрозділів має забезпечувати формування інформаційного банку даних про вишивку та килимарство України та зарубіжних країн:

- участь та організація регіональних, національних і міжнародних наукових симпозіумів конгресів, конференцій, семінарів та інших наукових заходів з проблематики цих ремесел, народознавства, народного мистецтва;
- забезпечення влиття інформаційного банку даних у світовий науковий загальнокультурний процес;
- пропагування та поширення культурно-освітніх, наукових, науково-технічних досягнень виконання і розвитку вишивки та килимарства, внеску України в розвиток світової культури і мистецтва;
- реалізація наукової інформаційної програми, насамперед, через свої наукові, культурно-освітні, науково-допоміжні структурні підрозділи;
- налагодження рівнів та рівноправних відносин з науковими, науково-технічними, музейними, культурологічними, навчальними організаціями, а також іноземними;
- проведення національних симпозіумів вишивки та килимарства, всеукраїнських міжнародних фестивалів, національних виставок і конкурсів з вишивки та килимарства [4].



Рис. 3. Науковці Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка на базі Центру вишивки і килимарства

27 вересня 2019 р. на базі Всеукраїнського центру вишивки та килимарства, що у Решетилівці, відбулося виїзне спільне засідання кафедри теорії та методики технологічної освіти, кафедри основ виробництва та дизайну факультету технології та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка й працівників Центру на тему «Минуле, сьогодення та майбутнє – у традиціях українського народу» [5].

Засідання провела декан факультету технологій та дизайну професор Валентина Титаренко. Керівник центру, аспірантка кафедри теорії та методики технологічної освіти

Надія Вакуленко розповіла історію створення Всеукраїнського центру вишивки та килимарства й ознайомила викладачів із приватною колекцією робіт українського народного строю Юрія Мельничука з Києва.



Рис. 4. Огляд експозиції Центру вишивки і килимарства.

Надія Вакуленко розповіла про кожний вишитий та витканий виріб майстрів (рис.4).



Рис. 5. Обговорення під час огляду експозиції Центру вишивки і килимарства.

Короленківці та працівники Центру обговорили стратегію подальшої співпраці. Аспекти взаємодії окреслили завідувач кафедри, доктор педагогічних наук, професор Андрій Цина та доцент кафедри основ виробництва та дизайну Ігор Савенко.

Викладачі університету мали змогу зустрітися та поспілкуватися зі своїми колишніми випускниками, а нині працівниками центру: Олександром Вакуленком і Вікторією Шкляр, з якими вони постійно підтримують зв'язки.

На сьогодні в Україні існує проблема низької обізнаності населення про елементи нематеріальної культурної спадщини України, причиною якої, зокрема, є брак інформаційних джерел, комунікаційних технологій та просвітницьких заходів відповідної тематики, а також недостатня мотивація досліджень цих питань.



Рис. 6. Профорієнтаційні заходи викладачі факультету технологій та дизайну провели в аграрному та художньому професійних ліцеях.

Наступним кроком, який планує зробити Центр є просування згаданих двох елементів (традиції рослинного килимарства та технології виконання вишивки «білим по білому») до Міжнародних списків ЮНЕСКО. Створюючи свої неперевершені вироби колектив Всеукраїнського центру вишивки та килимарства робить світ яскравішим та нагадує якою чудовою та вражаючою є наша країна зі своїми традиціями, культурою та історією.

ЛІТЕРАТУРА

1. На Полтавщині відкрили Всеукраїнський центр вишивки та килимарства. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-na-poltavshchyni-vidkry-ly-vseukrainskyy-center-vyshyvky/29949893.html> (дата звернення: 15.11.2019).
2. Уряд схвалив створення Всеукраїнського центру вишивки та килимарства. URL: <http://www.adm-pl.gov.ua/news/uryad-shvaliv-stvorenniya-vse-ukrayinskogo-centru-vishivki-ta-kilimarstva> (дата звернення: 16.11.2019).
3. Нові робочі місця – на Полтавщині відкриють «Всеукраїнський Центр вишиванки та килимарства». URL: <https://www.0532.ua/news/2177027/novi-roboci-misca-na-poltavsini-vidkriut-vseukrainskij-centr-visivanki-ta-kilimarstva> (дата звернення: 17.11.2019).
4. Всеукраїнський центр вишивки та килимарства URL: <https://www.facebook.com/pg/VSEUKRAINSKYITSENR/posts/> (дата звернення: 17.11.2019).
5. Науковці університету – гості Всеукраїнського центру вишивки та килимарства. URL: <http://pnpu.edu.ua/ua/news.php?news=3384> (дата звернення: 18.11.2019).

УДК 7.012

*Вікторія Бондаренко, Наталія Трегуб
(Харків, Україна)*

ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЕТНОДИЗАЙН-ОСВІТИ В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Анотація. розглядаються питання етнодизайн-освіти в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. Детально аналізується характер навчальних завдань,

пов'язаних з проблемами етнодизайну інтер'єрів громадських будівель міста Харкова та проєктування меблів в стилістиці «етно-дизайн». Методикою навчання є творче переосмислення та використання традицій етнодизайну в проєктуванні сучасного архітектурного середовища.

Ключеві слова: *дизайнерська освіта, навколишнє середовище, етнодизайн інтер'єрів, екологічні матеріали, етнодизайн меблів.*

Кожен регіон України має свої етнічні традиції в рішенні народної архітектури, виготовлення меблів, народних інструментів, конструктивному рішенні та оздобленні одягу, виготовленні та декоруванні предметів декоративно-ужиткового мистецтва, технологічних особливостях килимарства та вишивання та т.п.

Формування особистості майбутнього художника, дизайнера в Харківській державній академії дизайну і мистецтв проходить під впливом великої кількості факторів, де дуже важливе місце посідає вивчення історії мистецтв. Саме воно дає можливість знайомства із мистецтвом свого народу, вивчення його етнокультури, характерних народних традицій та використання їх в системі сьогодення.

Отримані результати вивчення історії розвитку технологічних та художніх особливостей того чи іншого виду декоративно-ужиткового мистецтва можуть стати поштовхом та основою подальшого використання цих традицій в системі дизайн-проєктування конкретних об'єктів різного призначення.

Така постановка задачі по вивченню традицій етнодизайну та їх використанню при підготовці творчих спеціалістів в навчальних закладах обумовлює актуальність теми цієї роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано згідно з планом підготовки спеціалістів-дизайнерів в системі вищих навчальних закладів мистецького напрямку, а також відповідно до пріоритетних напрямів дослідження історії, теорії та практики українського етнодизайну, що проводиться на кафедрі «Дизайн середовища» Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ).

Мета і завдання дослідження. Мета роботи полягає в тому, щоб на основі вивчення традицій української народної творчості, дослідження художніх особливостей творів дизайну і мистецтва різних напрямків сформулювати цілісне уявлення про ті напрямки мистецтва, які сьогодні можуть бути використані при проєктуванні інтер'єрів різного призначення.

Об'єктом дослідження є процес виникнення та розвитку українського народного мистецтва різних напрямків в різних регіонах України, еволюція його художніх особливостей.

Предметом дослідження є твори майстрів різних регіонів України, які зберігаються в музейних збірках, а також виготовляються на різних підприємствах.

Методологічною основою дослідження є комплексний підхід до аналізу мистецьких процесів. Виходячи із специфіки об'єкта та предмета дослідження, основними методами обрано історико-культурологічний, репрезентативний відбір, мистецтвознавчий та науково-реконструктивний аналіз.

Територіальні межі дослідження охоплюють в першу чергу регіон Східної України. Вибірково досліджувались також зразки декоративно-ужиткового мистецтва Західної України (Івано-Франківська та Львівська області).

Джерелами дослідження, крім спеціальної наукової літератури, є оригінальні твори, що зберігаються в колекціях Харківського історичного музею, Харківського художнього музею, Полтавського краєзнавчого музею, Національному музеї-заповіднику гончарства в Опішному та інші.

Особливе місце в роботі займає аналіз творчих робіт митців, які виконуються на конкретних виробництвах чи у різних майстернях, а саме: на Решетилівській килимарській

фабриці, Петриківській фабриці розпису, Опішнянських керамічних майстернях та інш.

Наукова новизна одержаних результатів. Дана робота є комплексним дослідженням з питань етнокультури, в якій на основі аналізу літературних джерел, спогадів майстрів підприємств, а також вивчення експонатів музейних і приватних колекцій виявлена специфіка різних видів декоративно-ужиткового мистецтва в історико-культурному та мистецтвознавчому аспектах.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що отримані результати можуть слугувати основою для проведення подальших наукових досліджень історії декоративно-ужиткового мистецтва України, його стану та тенденції розвитку.

Практичне значення одержаних результатів пов'язане з можливістю їх використання в навчальному процесі освітніх закладів дизайнерського та художнього спрямування при вивченні історії українського декоративно-ужиткового мистецтва. На основі вивчених матеріалів викладачами можуть ставитися задачі на творче переосмислення та використання традицій етнодизайну в проєктуванні сучасного архітектурного середовища.

Вивчаючи архітектурні стилі різних епох, студенти знайомляться не тільки з красою та самобутністю архітектурного об'єкту, а і з принципами стильового рішення внутрішнього середовища та його наповненням. Це дає змогу мати свою уяву про характерні риси стильового рішення.

Поряд із вивченням класичних стилів рішення внутрішнього середовища студенти знайомляться та вивчають етнокультуру та традиції етнодизайну свого народу. Це дає змогу на базі вивченого матеріалу у навчальному процесі створювати свої проєктні пропозиції.

На заняттях з проєктування студенти виконують проєкти різних за призначенням інтер'єрів. В основному це сучасні інтер'єри. Серед них проєкти громадських, промислових будинків, проєкти виставок, музеїв і таке інше. Рішення таких інтер'єрів повинно нести чітку функцію призначення цього приміщення, а з другого боку виявити інформаційне, пізнавальне та виховне значення. Цінним моментом у навчальному процесі є те, що кращі проєктні пропозиції в ряді випадків втілюються в життя замовниками. Таку роботу студенти можуть виконувати під час літніх практик, де в результаті бачуть плоди своєї проєктної фантазії, втіленої у реальну архітектуру.

В процесі підготовки художника-дизайнера в академії надається велика увага вивченню, аналізу та використанню традицій в етнодизайні кераміки. Вивчення виробів із кераміки дає змогу краще зрозуміти цей матеріал, його пластичні можливості у рішенні тих чи інших творчих робіт.

Студенти вивчають технологічні, пластичні і художні особливості цього стародавнього матеріалу, знайомляться з теракотою, порцеляною, шамотними масами та матеріалами, які використовуються для декорування і розпису керамічних виробів (глазурі, ангоби, емалі тощо). Вони вивчають музейні зразки етнічної кераміки, дизайн формоутворення, виконують їхні копії у матеріалі, працюють на підприємствах народних промислів, вивчаючи давні традиції та сучасні традиції виробництва.

Це дає можливість студентам при роботі над проєктами інтер'єрів використовувати кераміку як один із засобів дизайнерського вирішення архітектурного простору. Найкращі проєкти було втілено у натурі на об'єктах. Ці об'єкти значно відрізняються за об'ємно-просторовим, архітектурно-конструктивним вирішенням, функціональним призначенням та іншими параметрами. Але в кожному із них значне смислове образотворче навантаження несуть декоративні композиції з характерними рисами етнодизайну.

Організуючою основою практично в усіх композиціях служить ідея визначена соціальним замовленням. Ця ідея є початковим моментом творчої діяльності студента. У своїй роботі він не тільки розкриває ідейно-художній задум, але й прагне тісніше ув'язати її з конкретними умовами архітектурного середовища. Він повинен уявити свою роботу як матеріальний елемент цієї архітектури.

Так у залі міжміських телефонних переговорів Головного поштамту м. Харкова, де авторами архітектурної частини проєкту дуже складно вирішено конструктивну схему інтер'єра, студенти вирішили урівноважити цю архітектурну ситуацію за допомогою керамічного панно.

В основу побудови керамічної композиції було покладено характерні риси етнодизайну. Композиція базується на ритмічній організації елементів етнодизайну і це полегшує сприйняття, виявляє головне завдання ритмічної організації складного тематичного твору – це приведення у співвідношення логіки сприйняття зображення і логіки розвитку художньої ідеї.

Таке чергування ритмічних спрямувань справляє сильне естетичне враження. Тому побудова такої композиції з використанням традицій етнодизайну є організуючим початком. Це задає твору конкретні художні властивості.

Ми живемо серед речей і людських стосунків, у безперервній дії і спілкуванні. Простір набуває форму від розміщення у ньому речей і наших дій з ним. Художник здатен добитися найвищої міри підпорядкованості форми у речах, які сприймаються людиною, здатен перевтілювати безформне в оформлене, аморфне в структуроване, неорганізоване в організоване. Художник, який працює у кераміці, не може обійтись без знання і врахування особливостей сприйняття кольору і пластики. Потрібно співставляти висоту рельєфу, насиченість кольору, характер поверхні з тими конкретними умовами, де буде знаходитися твір мистецтва.

Оптичні властивості сприйняття можуть використовуватись без коригування форми. Світла деталь на темному тлі сприймається більшою, ніж темна на світлому. Вертикальні членування сприяють відчуттю більшої статичності, висоти, а горизонтальні – роблять інтер'єр більш приземистим.

Цими принципами побудови композиції скористалися автори-студенти, працюючи над проєктом інтер'єру вестибюлю студентської лікарні м. Харкова.

Ця лікарня обслуговує студентів міста. На настрій, а також на стан хворого впливає не тільки ставлення до нього медичного персоналу, а й архітектурно-художнє вирішення оточуючого середовища медичного закладу.

В інтер'єрі вестибюлю студентської лікарні змонтовано декоративне керамічне панно «Пори року». Воно виконано з шамоту без використання глазурі: чотири романтичні жіночі фігури, які символізують пори року. Натуральна світла поверхня шамоту, м'які контури рельєфу фігур асоціюються з образом медицини.

Висота приміщення вестибюлю невелика, тому використано вертикальне членування площини. При цьому простір між фігурами, з дотриманням визначеного ритму, заповнений зеленим сукном, яке активно підкреслює пластику світлого рельєфу. Використання кольорового тла для виділення кераміки допомогло зв'язати усі чотири фігури.

Внутрішні смислові відносини – специфічний для творів мистецтва вид зв'язків. Вони базуються на конструктивних відношеннях і без них не були б виявленими. Але в них головна суть композиційної цілісності.

У цій композиції підтверджений також ще один із основних законів композиції – закон контрастів. Тут він виражений у контрасті матеріалів, контрасті фактур і контрасті кольорів. Але усе це сукупно працює на композиційно-образний лад декоративного панно. Аналізуючи цю композиційну побудову шамотного панно, можна побачити присутність етнотрадицій як у побудові самої композиції, трактовці шамотних фігур, так і у використанні контрастності кольору.

Твір мистецтва – багатшарова структура. У ньому володарює членування простору на плани. Просторові плани повинні допомагати художнику вписувати в архітектуру різні декоративні роботи. Цей принцип використаний при оформленні їдальні студентської лікарні.

У цей інтер'єр лаконічно вписалися декоративні композиції, виконані з порцеляни. Автори передбачили їх поступове сприйняття. На початку сприймається уся композиція повністю, незважаючи на те, що вона складається з п'яти самостійних елементів. Потім розглядається кожний окремо, включаючи і дерев'яні рами, в яких вони закріплені.

Кожна з п'яти декоративних композицій є справжнім твором мистецтва. М'який яскравий колорит зберігає найтонші деталі рисунку порцелянових виробів після випалювання, приємного розпливчастого контуру.

Стилізовані букети з порцеляни виглядають як живі, завдячуючи високій студентській майстерності. У роботах лаконічно вписалися характер ліній, мазок пензля, неочікувані ефекти, подібні акварельному живопису, які асоціативно викликають у глядача природні аромати. На невеликій відстані знову сприймаєш усю композицію у цілому.

Композиція твору мистецтва є замкнутою структурою з фіксованими елементами, пов'язаними єдиним задумом. Вона має відповідати таким вимогам:

1. Кожна частина цілого не може бути вилучена або змінена без втрати цілого;
2. Частини не можуть мінятися місцями без втрати цілого;
3. Жоден новий елемент не може бути приєднаний до цілого без втрати для цілого.

Особливо чітко застосування цих законів можна побачити у вирішенні студентських робіт, виконаних у багатьох архітектурних інтер'єрах різного призначення. Студенти тонко враховували архітектоніку архітектурного середовища, особливості їх освітлення і сприйняття. Чіткі композиційні схеми декоративних керамічних панно, що розкривають образний ряд з урахуванням особливостей їх освітлення, конфігурації об'ємів простору, дають можливість використовувати у єдності з іншими композиційними засобами, бути спрямованими на підсилення, розвиток, акцентування основного ідейно-художнього завдання.

Проведений аналіз частини виконаних студентами, під керівництвом педагогів, керамічних декоративних робіт у сучасних громадських інтер'єрах, дають можливість зробити такі висновки:

1. Образотворче мистецтво не повинно бути декоративним «додатком» до архітектури. Воно необхідне тільки тоді, коли потрібно підсилити виразність художнього образу самої архітектури;

2. Монументально-декоративна кераміка дозволяє більш повно розкрити архітектурний образ споруди, його тектоніку, призначення і, водночас, сприяє вихованню естетичних смаків населення;

3. Кераміка, як і інші матеріали, має свої специфічні особливості, пов'язані з її можливостями і технологією. Вона є засобом для вирішення конкретних художніх завдань, пов'язаних із розкриттям ідеї архітектурно-художнього ансамблю;

4. Принципи побудови декоративних композицій з кераміки базуються на вивченні і аналізі керамічних композицій попередніх років та законів етнодизайну;

5. Проблема спільної роботи художника і архітектора є однією з важливих проблем синтезу в архітектурі;

6. Перспективність використання декоративної кераміки в організації внутрішнього і зовнішнього простору архітектури, а також можливості розширення сфер її використання можуть бути більш повними тільки за умови розширення взаємовпливів різних культур, при цьому зберігаючи національні риси та етнокультурну свого народу.

Вперше етніка, як напрям у дизайні, що широко відображає явища, форми предметів, традиції та культуру, побут і працю давніх часів, виникла два сторіччя тому. В наш час вона переживає своє відродження. Цей напрямок, згідно словнику-довіднику «Дизайн середовища» (за ред. д. філос. н., проф. І.С. Рижової, 2017 р.), принципово не визнає чітко окреслених стилістичних меж, ставлячи на чільне місце екзотику, яскравість і незвичність.

Дизайнери у більшості своїх рішень не прагнуть до точного копіювання конкретного

регіонального стилю, а звертаються до існуючих видів стилізації: *декоративізму*, який був характерним для періоду до XX ст., і використовувався для оформлення побутових предметів та навіть для різноманітніших верстатів у вигляді накладних архітектурно-художніх прикрас (цитати з декоративної спадщини минулого); *кон'юнктурної стилізації*, економічна ефективність якої досягла висот у США в період великої кризи 20-х років XX ст., і діяла та зараз зберігає своє значення й дотепер як своєрідний естетико-економічний важіль конкуренції в оперативному визначенні інтересів споживачів і створенні нових дизайн-форм; *імітаційної стилізації* (20-ті – 70-ті рр. XX ст.) – підкреслено обтічні форми промислових виробів, елементів обладнання інтер'єрів, що ґрунтувались на аеро- та гідродинамічних формах, модний стиль «мілітер»; *раціональної стилізації* – ефективний засіб естетичної організації промислових виробів за вимогами різних типів споживачів, виявлення характерних рис «молодіжності» предмета, його «жіночості» або «інструментальності». До позитивних аспектів стилізації належить отримання значного морфологічного ефекту в процесі практичної композиційної роботи професійного дизайнера. За твердженням В. Я. Даниленка, «стилізація є економічним за своєю суттю та прогресивним видом дизайну» [Даниленко, с. 23].

На факультеті «Дизайн середовища» ХДАДМ етно-дизайнерський напрямок у формоутворенні сучасних меблів був започаткований у 2000 році в результаті проведеного моніторингу харківських меблевих підприємств, який показав відсутність будь-яких меблевих виробів, розроблених в стилістиці «етно-дизайн», та на підставі відсутності в мистецтвознавчих дослідженнях аргументованих концепцій формоутворення предметно-просторового середовища, що ґрунтуються на інтерпретації національних традицій. Підґрунтям для обрання цієї тематики є багата історична культурна спадщина, що акумулювалася у традиційних формах української архітектури, меблях, предметах побуту, одязі.

Відверті стилізації «в національному дусі» є некоректними у складному цивілізованому урбанізованому середовищі, хоча окремі фірми, що функціонують у західних областях України, спеціалізуються на виготовленні так званих «народних» дерев'яних меблів з мінімумом прикрас, виразним силуетом, характерною масивністю та традиційними формами й типами конструкцій.

Мета курсового проекту за темою «Комплект меблів у стилістиці «етнодизайн» – оволодіння системою інтуїтивно-логічного мислення та методами композиційного формоутворення меблів в стилістиці «етнодизайн» з використанням закономірностей художньо-конструкторської структури й декору національних традиційних зразків української (або іншої) культури в комплексі з оточуючим інтер'єрним (екстер'єрним) середовищем.

В роботах студентів 2 курсу спеціальності «Дизайн середовища» були використані орнаменти різних етносів: українців, татар, киргизів, індійців, китайців тощо. Наприклад, проєкт комплекту меблів студ. Нежелської Альбіни розроблений на основі стилізації українського орнаменту, розповсюдженого в регіоні волинського Полісся (з альбому «Український народний орнамент» Р.П. Алдоніної). Обраний орнамент найчастіше використовувався у вишивках. Сам рисунок поділяється на декілька частин, кожна з яких має смислове навантаження: ромб – символ родючості, чотириохпелюсткова розетка, квадрат – гармонія (рис. 1).

Символ «Терткулак» у давнину використовувався у килимах киргизів. Його елементи застосовано в опорних конструкціях крісла та столу, розроблених студ. Мороховською Оксаною (рис. 2).

Студентка Мілявська Єва надихалася індійським орнаментом, який символізує стабільність та чесність. В результаті проведеного нею передпроєктного пошуку були запропоновані решітчасті дерев'яні елементи поверхонь меблів, які повторюють рисунок

обраного орнаменту (рис. 3).

Студентка Фесенко Віра використала в комплекті меблів слов'янський символ Білобога, який відрізняється складною композицією візерунку, складеного з прямокутних Г-подібних елементів, поставлених на вісь діагоналі квадрату (рис. 4).



Рис. 1. Проєкт комплекту меблів /студ. А. Нежельська/



Рис. 2. Проєкт крісла та столу /студ. О. Мороховська/



Рис. 3. Проєкт комплекту меблів /студ. Є. Мілявська/



Рис. 4. Проект комплексу етномеблів /студ. В. Фесенко/

Студенткою Тарусовою Софією в основу формоутворення меблів був покладений китайський символ довголіття, котрий був розповсюджений у східному Китаї. Він згадується у збірці «Examples of Chinese Ornament» by Owen Jones in 1867 (Приклади китайського орнаменту). Цей китайський символ зазвичай зустрічається в текстилі, меблях, кераміці та ювелірних виробках, як правило, у більш складній ідеографії, але також у спрощеній (після 1950 р.) формі. Ідеографія (образ поняття) – письмо, окремі знаки якого передають цілі предмети чи поняття, існувало у древніх народів, нині ним користуються у Китаї (ієрогліфи) та Японії. Може з'являтися поодиночі або бути в оточенні квітів, кажанів чи інших символів удачі, але завжди займатиме центральне місце (рис. 5).



Рис. 5. Проект комплексу етномеблів /студ. С. Тарусова/

«Бродівська» писемність отримала широке розповсюдження завдяки Володимиру Підгірняку, який багато років ретельно вивчав витоки та різноманіття української вишиванки. В Підгірняк у своїй книзі розповідає про вишивання на полотні з складанням змісту узору. Його дослідження народної творчості Прикарпатського краю дозволило виявити певні закономірності в орнаментах, що наштовхнуло його на думку про якусь інформацію, що закодована в них. У підсумку В. Підгірняк здійснив дешифрування символіки літер української вишиванки, стародавнього календарю та розробив детальне пояснення (інструкцію) знаків-символів вишиванки. На базі цієї етнографічної абетки студентка Потапова Дар'я запроєктувала комплект меблів (парту з сидінням) для дітей віком 6-8 років. У структурі парти було використано зображення літери «Д», а в стільці – літера «П». Меблі мають бути зроблені з багатошарової фанери на металевому каркасі і пофарбовані у нейтральний світло-сірий колір. Торці меблів виділені червоним кольором, який контрастує з сірим кольором та при розгляданні виробу збоку підкреслює силует відповідної літери (рис. 6).

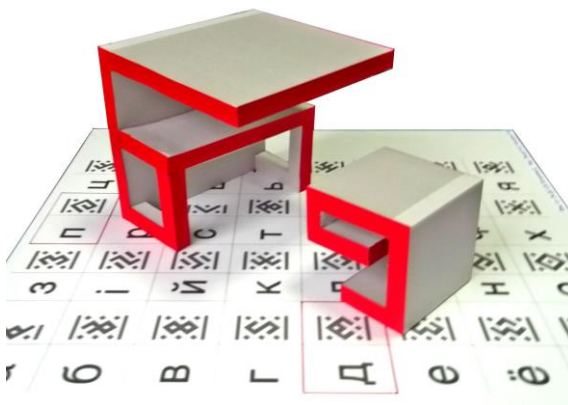


Рис. 6. Проєкт комплекту меблів /студ. Д. Потапова/

Сучасний напрямок навчання в умовах використання цінностей етнодизайну у навчально-виховному процесі професійного навчання молоді у Харківській державній академії дизайну і мистецтв базується на:

1. Всебічній підготовці фахівців дизайнерського напрямку;
2. Глибокому вивченні та аналізу традицій української етнокультури та етнодизайну;
3. Постійному знайомстві з надбаннями у галузі архітектури, образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва та культури;
4. У використанні надбаних знань у процесі реального проєктування та втілення їх у життя.

5. Проблема пошуку нових концепцій дизайну може бути вирішена завдяки розвитку напрямку «етнодизайн», який в умовах тотальної глобалізації і втручання «іншомовного» менталітету стає одним із засобів збереження етнокультурної ідентичності середовища життєдіяльності;

6. Етнодизайнерський напрямок у системі підготовки дизайнера середовища є перспективним з точки зору надбання студентами практичного художньо-проектного досвіду апробації прийомів стилізації та трансформації унікальних зразків етнічних стилів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В.Я. Основи дизайну: Навч. посібник. К.: ІЗМН, 1996. 92 с.
2. Трегуб Н.Є. Етностилізації як напрямок дизайн-освіти меблярів ХДАДМ. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: Зб. наук. праць. За ред. Даниленка В.Я. Харків: ХДАДМ, 2007. № 6. С. 173-179.

УДК 75.043.3(477)«19»

Олександр Босий
(Київ, Україна)

ДІЯЛЬНІСТЬ ІКОНОПИСНО-РЕСТАВРАЦІЙНОЇ МАЙСТЕРНІ «ВІДРОДЖЕННЯ» В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

***Анотація.** у статті розкривається діяльність іконописно-реставраційної артілі «Відродження», яка діяла у першій половині ХХ-го століття на Лемківщині (нині територія Польщі). Розкрито особливості творчості низки українських художників у контексті формування українського орнаментального стилю в сакральному мистецтві України.*

***Ключові слова:** іконописна та реставраційна артілі «Відродження», орнамент.*

Однією із маловідомих сторінок в українському мистецтвознавстві початку ХХ ст. є діяльність цілої когорти художників іконописно-реставраційної артілі «Відродження» на

Лемківщині. Багато з них через політичні мотиви змушені були покинути батьківщину й емігрувати за кордон. Переважно це були вояки Армії УНР, які потрапили до Польщі після осінніх боїв 1920 року і були поміщені у спеціальні табори для інтернованих. Вони не користувалися підтримкою та забезпеченням від місцевої влади, і не могли без її дозволу змінювати місце проживання.

За свідченням дослідника української еміграції історика О. Колянчука, серед 40-тисячної групи інтернованих було кілька десятків художників з професійною освітою. Там вони розгорнули активну культурно-освітню і громадську діяльність: читали лекції з історії мистецтва та проводили художні виставки, створювали літературні і театральні студії, для яких виготовляли костюми і малювали декорації. Після звільнення з військової служби продовжили діяльність в організованих ними творчих колективах [1].

Фундатором іконописно-реставраційної артілі «Відродження» у Перемишлі став вихідець із відомого на Полтавщині дворянського роду — **Борис Палій-Неїло** (1876, Неїлівка – 1956, Детройт (США), генерал-хорунжий для особливих доручень при Головному Отамані Армії УНР Симону Петлюрі). Як артилерист, він брав участь у Першій світовій війні, за хоробрість нагороджений золотом Георгіївською зброєю і Георгіївським хрестом. З червня 1917-го, перейшов на службу в армію УНР, організовував її гарматні частини та займався їх українізацією. 3 жовтня 1918-го року виконував обов'язки Генерального писаря Українського козацтва. «Типовий російський офіцер, але з рисами запорожця» – так характеризував його відомий громадський діяч Євген Чикаленко. [2].

Борис Палій-Неїло активно підтримував Директорію УНР, і був одним із організаторів знаменитого параду в Києві 22 січня 1919-го на честь Злуки УНР і ЗУНР. Він деякий час командував Сірожупанною дивізією, а після поразки війська УНР зі своїми вояками потрапив до Польщі. У таборі для інтернованих в Пикуличах разом зі своїми товаришами, серед яких були й професійні художники (зокрема Павло Запоріжський з Єлисаветграда), прилучився до виготовлення костюмів та театральних декорацій для вистав, які влаштовували для інтернованих. Також Палій-Неїло, одружившись із дівчиною з Перемишля, Олександрою Талпаш, отримав дозвіл на постійне проживання і став опікуватися колишніми вояками УНР. У 1923 році організував творчу групу художників–наддніпрянців під вивіскою «Київська художньо-живописна майстерня «Відродження», і розмістив її у приміщеннях будинку дружини. Головним завданням артілі було відновлення і розпис храмів на території колишньої Лемківщини (нині Польща), Бойківщини та Галичини, які постраждали у вирі I-ї Світової війни. До артілі в різний час входили біля десяти осіб – як професійні художники (**Павло Запоріжський, Павло Ковжун, Сергій Стельмашук**), так і аматори (**Борис Палій-Неїло, Дмитро Гонта, Микола Прасицький, Юрій Крих, Семен Остапчук**). При цьому, коло зацікавлень та діяльності кожного з членів майстерні було досить широке і включало сфери театру, музики, літератури, та різних напрямків образотворчого мистецтва.

Безпосередньо сам Борис Палій-Неїло брав участь у розписі десятків храмів Надсяння, і за роки своєї діяльності досяг значних успіхів. Також він є одним із авторів (разом з П. Запоріжським) настінних розписів у церкві Петра і Павла у Львові. У роки Другої Світової війни в 1944 р., потрапивши до табору для переміщених осіб у Міттенвальді (Німеччина), він розписав греко-католицьку церкву св. Миколая та православний храм (з елементами народно-українського та візантійського стилів). У 1940 році емігрував до США, де брав участь у діяльності об'єднання колишніх вояків українців Америки, а для газети «Українські вісті» написав статтю про братство кобзарів імені О. Вересая [3].

Інший член артілі художник–графік та іконописець **Павло Ковжун** також поєднував професійну діяльність з громадською справою. У Львові разом з П. Холодним ним було організовано «Гурток Діячів Українського Мистецтва»: проводив виставки його членів, займався журналістикою, оформляв книжки. Разом зі своїм товаришем Михайлом Осінчуком

та учнями, він розписав 12 храмів (за іншими даними – біля 20!), серед них на Львівщині - у Сокалі, Комарно, Долині, Калуші, Стоянові та ін.

Новозбудований у Стоянові величний храм св. Пророка Іллі (за проектом відомого інженера Василя Нагірного з чудовим різьбленим іконостасом) вважався одним із найкращих у повіті. У 1935 році у храмі було завершено роботи по розпису стін поліхромією в українсько-візантійському стилі. Про це свідчить і збережений нині запис на стіні, зроблений у бабинці з лівого боку: «Храм сей збудовано Р.Б. 1895. Поліхромія Церкви мистця П. Ковжуна з учнями. 1937 р.». На центральному куполі та на стінах, щедро прикрашених авторською орнаментикою, патріотично налаштовані художники помістили кілька тризубів, символи козацтва, герби давніх українських земель та патріотичні цитати. Нинішній настоятель храму отець Олексій Лупій, в якого ми взяли інтерв'ю 2017 р., розповідає: «З метою захисту храму від знищення в той час, коли владу захопили комуністи та зробили з нього клуб, один із жителів села забивив всі розписи храму. При цьому виконав і негласне прохання селян: зробити це так, щоб у кращі часи їх можна було легко і без пошкоджень відкрити. Коли побілені стіни відмили вже у наш час - відкрилися всі розписи, ніби тільки-що намальовані, а серед них і заборонена більшовиками національна символіка – тризуби, герби земель України, жовто-сині прапори, перехрещені козацькі шаблі і хрести з навішеними на них терновими вінками, а також тексти із заборонених пісень та молитов: *«Боже великий, єдиний нам Україну храни», «Помяни, господи, коли прийдуть до царства твого, стрільців і козаків за Україну життя своє поклавших»*.

На честь 100-річчя церкви Св. пророка Іллі в селі Стоянів (1895-1995) видано буклет, у якому зафіксована історія церкви та доля її розписів. [4].

У 2018 році студентка кафедри графічного дизайну КДАДПМ імені Михайла Бойчука - А. Бачек, у своїй дипломній роботі представила брошуру-каталог орнаментики храму св. Іллі. в с. Стоянів та настінний календар з найкращими орнаментальними композиціями П. Ковжуна та його учнів.

У довоєнні роки з П. Ковжуном активно співпрацював його товариш, талановитий іконописець і керівник мистецького товариства «Ризниця» – **Сергій Стельмахук**. Він разом зі своїми колегами і учнями в 1938 р. виконав фігурно-декоративні поліхромії та прикрасив стіни і стелю церкви Св. Параскеви (1786 р. майстра Стефана Кріля) у лемківському селі Устє Руське (нині Устє Горлицьке, Польща), вишуканими орнаментами у стилі пізнього бароко. Напис на стіні храму засвідчує: *«Работы исполнены обществом «Ризница», при ей управителю Онуфрію Ткаче подъ руководствомъ Сергея Стельмахука – артиста-живописца и его помощниковъ: В. Блищака, С. Осьмака, И. Вильчика, Д. Бартка. Позолотные работы исполнил С. Вархол. Р.б. АЦГИ» (рік божий 1938)* [5].

Член артлі «Відродження» художник і бандурист **Дмитро Гонто** (1900-1959) – родом з Катеринославщини, брав участь у розписуванні церков у лемківських селах Курилівка та Буців. Паралельно вивчав гру на бандурі у кобзаря А. Митяя, а потім К. Місевича. Дмитро Гонто постійно грав на бандурі, популяризуючи цей інструмент та українські пісні у Польщі і Галичині. У 1918-21 роках був сотником Армії УНР і командував 2-ю кінною батареєю полку Чорних запорожців. Під час німецької окупації (1943 р.) потрапив до концтабору Дахау, 1945 року звільнений американцями, потрапив у Мюнхен, а потім проживав у філадельфії, США. [6].

Микола Прасицький – разом зі своїм товаришем Д. Гонтою з осені 1924 року роботу в майстерні (розпис церкви у с. Щавне) поєднував з працею артиста та декоратора у мандрівному українському театрі „Відродження", керівником якого був харків'янин Микола Айдарів. Відомо, що видатний театральний діяч, антрепренер і режисер Панас Карабінович переїхавши у Галичину на початку осені 1924 року для організації власного театру розшукував через пресу своїх колишніх артистів, а також художників які, перебуваючи в

таборі для інтернованих отримали досвід малювати декорації до театральних вистав – Миколу Прасицького та Дмитра Гонту [7].

Музикант і художник **Юрій Крих** (23.03.1907, Рогузно, Польща - 22.02.1991, Ів. - Франківськ). У юності Юрій Крих врятував життя гастролуючому скрипалеві, який тонув у річці. І замість винагороди попросив навчити його грати на скрипці, це й визначило подальшу його долю і він сам став професіоналом скрипалем, диригентом та педагогом. При цьому захоплення сакральним мистецтвом завжди йшло поруч.

Разом з Миколою Прасицьким та Дмитром Гонтою він розписував греко-католицьку церкву Успіння Божої Матері, зведену у 1888 р. в лемківському селі Щавне (пол. Szczawne) або Щавник, з використанням орнаментики вишивки Наддніпрянщини, мотивів косівського керамічного розпису, а також рослинного орнаменту за мотивами українських тканин XVII-XVIII ст. Про авторів розпису зберігся пам'ятний напис на стіні. Прекрасні багатофігурні композиції на біблійські теми та фігури святих належать пензлю Павла Запоріжського. Нині церква взята на облік як об'єкт нематеріальної спадщини ЮНЕСКО.

Яскравою особистістю, організатором творчого процесу серед митців майстерні «Відродження» був вихідець із Єлисаветграда (нині м. Кропивницький) **Павло Запорізький** (в дійсності Запорожченко), (1892 -1971, Львів). У юні роки він навчався у Єлисаветградському земському реальному училищі, де паралельно відвідував Вечірні рисувальні класи, які у 1880 р. організував академік портретного живопису П.Крестоносцев. Його вчителем був художник-педагог Феодосій Козачинський. Нами в обласному державному архіві м. Кропивницький виявлено річний звіт Ф. Козачинського за 1910 рік, де він відзначав П. Запоріжського як одного із найкращих своїх учнів: *«Обращали на себе внимание по особенностям: С. Ворожбит, П. Запорожченко, Л. Бриллиант, А. Гройсман, Л. Румянцев и З. Рыбак»*. [8].

Також віднайдено класні журнали з його оцінками (досить низькими, лише малювання – 5), а в музейній кімнаті нинішнього машинобудівного коледжу – випускню фото-віньєтку 1917 р. з портретами учнів і викладачів земського реального училища, серед яких є і П. Запорізький та його вчитель – художник Ф. Козачинський. Досвід отриманий під час навчання на Вечірніх рисувальних класах в Єлисаветграді дозволив юнаку вступити до Одеського художнього училища. Після його закінчення він повернувся до свого міста, і деякий час завідував художньою майстернею.

У роки громадянської війни П. Запорізький служив поручником у армії УНР, у 1918 р. був інтернований до табору в Пикуличі (Польща).

Перебував там разом з дружиною Вірою і сином Борисом, народженим у Єлисаветграді у 1919 році. По мірі можливостей продовжував займатися мистецтвом. Малював декорації до вистав самодіяльного театального гуртка керованого Володимиром Далеким, читав просвітницькі лекції з проблематики мистецтва для інтернованого вояцтва, малював.

А коли Б. Палій-Неїло організував у Перемишлі артіль „Відродження”, П. Запорізький став її головним художником, а згодом і співвласником. За короткий час артіль «Відродження» стала відомою у всій окрузі. Через деякий час, враховуючи велику кількість замовлень по консервації та відновленню знищених І-ю Світовою війною церковних споруд Павло Запорізький заснував у Перемишлі ще й другу власну «Артистично-малярську та іконостасну робітню артиста-маляра Павла Запоріжського», що містилася за адресою: вулиця Бема, 4. Як відзначає дослідник М. Савчук високий рівень виконуваних робіт у короткому часі спричинили до неабиякої популярності як обох майстерень серед замовників на Лемківщині і Галичині, так і майстра-іконописця Запоріжського. [9].

Наступні два десятиліття (1923–1943 рр.) художники артілі, які були переважно вихідцями з Наддніпрянщини (Великої України), виконували реставраційно-іконописні

роботи для церков Лемківщини, Львівщини та Бойківщини, але в їх праці постійно простежується постійна туга за втраченою Батьківщиною.

У церкві лемківського села Щавне на стіні збереглася пам'ятна таблиця, виконана по закінченню розписів: *«Роботи виконало Київське товариство „Відродження” Бориса Палія Неїло і Павла Запорожського в Перемишлі, вул. Смольки 4. В роботі взяли участь арт. маляри: Павло Запорожський, Борис Палій Неїло, Микола Прасицький, Юрко Крих і Семен Остапчук. Року Божого 1925 в 78-м місяці журби безупинної по рідному красві.»* З дослідження М. Савчука також дізнаємося, що П. Запоріжський працюючи серед селян щиро ділився з ними своїми спогадами про пережите у роки української революції у 1917-1920 рр

У 1938-39 роках Павло Запоріжський разом із Борисом Палієм-Неїло розписав церкву Св. Дмитрія в Явірнику Руському (Польща). Саме тут у 1815 році народився і був охрещений своїм батьком (парохом цієї церкви о. Михайлом) Михайло Вербицький – у майбутньому автор музики до Гімну України «Ще не вмерли України ні слава ні воля...». У настінних розписах церкви переважають неокласичні і модернові фігурні мотиви, а також присутня народна рослинна та геометрична орнаментика з мотивами червоно-чорної вишивки хрестиком Середньої Наддніпрянщини, та мотиви в жовто-зелено-коричневій гамі, що нагадують розписи косівської кераміки.

Ці орнаменти можна побачити і в інших церквах сіл Щавного, Бонарівки, Турівки та ін., які засвідчують, що це робота П. Запоріжського. На стелі нави церкви св. Дмитрія – зображена велика композиція «Покрова», яка парить у небі над Києвом. На передньому плані – гарний вид із пташиного лету на Києво-Печерську Лавру із золотими куполами, за ними Дніпро, на лівому березі якого можна впізнати добре знайомі киянам обриси острова Русанівка.

У Перемишлі в православній церкві Різдва Пресв. Богородиці є настінні розписи виконані П. Запоріжським у 1943 році з власним підписом, а також запрестольна ікона Різдва Пресв. Богородиці, на якій є напис: «артист-маляр Павло Запоріжський. Емігрант з Великої України».

Прикметно, що у настінних композиціях і орнаментиці багатьох церков, розписаних колишніми вояками армії УНР – художниками артлі «Відродження», можна помітити безліч прямих натяків на політичні події того часу. В орнаментальні композиції художники часто вводили символічні зображення синьо-жовтого стягу, хрестоподібні композиції з тризубами, козацькі хрести, шаблі, тернові вінки та інші патріотичні символи України. Вони є на куполах і стінах церков лемківських сіл: Опарівки, Курилівки, Щавного, Явірника Руського, а також села Стоянова на Львівщині, і саме вони стали прикметними ознаками фресок цієї артлі. Ряд робіт П. Запорожченко виконував й індивідуально. Зокрема, він розписав стіни церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Опарівці, де певний час проживав у 30-х роках ХХ ст. з дружиною Вірою і дітьми: Борисом та Алевтиною.

Наповнені глибоким символічним змістом орнаментальні розписи саме цього храму розкривають особливості творчого мислення майстра У центральному куполі храму зображено великий орнаментальний хрест, який своїм переплетіннями нагадує буквиці зі стародруків, і у своїх варіантах повторюється в кількох інших храмах. На яскраво-синіх раменах хреста, які висвітлюються від центру до кінців – поміщено стилізований під техніку старовинної емалі рослинний орнамент «Дерево Життя», а між раменами хреста та тлі тернового вінка чотири рази повторено **герб України – тризуб** з криваво-червоним рваним контуром, що відразу викликає асоціації з образом Хреста у терновому вінці. Таке трактування українських символів є яскравим виявом своєрідного авторського бачення долі України очима митця-патріота, учасника визвольних змагань українців поч. ХХ ст.

Цікавим моментом стосовно угоди на виконання оформлювальних робіт у церкві села Опарівки є те, що у списку осіб, які оплачували цю роботу є дружина виконавця робіт П.

Запоріжського – Віра та діти художника Борис і Елевтіна. При цьому фундаторами були також: о. Михайло Горошко, члени Церковної ради, вчителі місцевої української школи та парафіяни.

Павло Запорожченко є автором розписів у церкві Св. Миколи Чудотворця в лемківському селі Курилівці. У центрі восьмикутної головної бані він зобразив орнаментальну композицію фігурного Хреста і 4-х синіх тризубів між раменами в оточенні 4-х херувимів на фоні синього неба. Нині розписи в храмі відновлені. Але збережено на стінах лише кілька написів українською мовою, зокрема біля образів Ап. Іоанна та Луки. *«Коли ми там були, то одна старенька бабуня показала нам церкву всередині. У ній вже немає іконостасу, але гарно розмальовані стіни залишилися без змін. Більшість написів позмінювані на польські»* – говорить один із колишніх жителів села О. Іванусів, який вперше відвідав свою малу батьківщину через багато років [10]. Перед насильним вивозом українців із села (Операція "Вісла" 1947 р.) церква мала понад 600 парохіян. Після 1947 р. церква була перетворена на склад, а з 1982 року її переробили в польський костел.

У багатьох церковних стінописах артілі «Відродження» присутні характерні образотворчі символічні елементи - біблійні цитати найчастіше поміщені на мальованих рушничках під вікнами храму, як це ми бачимо у церкві Св. Дмитрія у Яворнику Руським: *«Блаженні чисті серцем, бо вони бога побачать»*, *«Блаженні плачучі, бо вони будуть потішені»* та ін. На стіні у декоративній орнаментальній рамці, що також імітує вишивку хрестиком на рушничку, розміщено пам'ятний напис старовинною в'яззю: *«Стараннем щедрих жертвами місцевих парохіян і їх братів і сестер, замешканих в Америці розмальована ця церква в ювілейнім 1038-1939 р. і з нагоди 950-ліття хрещиння Руси-України. Всім жертводавцям українське спасибі»*

Серед традиційних орнаментальних мотивів настінних розписів у храмах колишні вояки УНР часто зображували національні символи України, які супроводжували патріотичними цитатами і рядками з пісень. Так у куполі й на стінах храму Св. пророка Іллі в Стоянові, розписаного у 1935 році П. Ковжуном з учнями, зображені геральдичні композиції з тризубами, які обвиті жовто-синім прапором (синій знизу, а жовтий зверху), тут же козацькі шаблі і хрести мальтійського типу, тернові вінки та написи: *«Боже, великий, єдиний нам Україну храни»*, *«Помяни, господи, коли прийдуть до царства твого стрільців і козаків за Україну життя своє поклавших»*.

За свідченням історика О. Колянчука, у 1946 році Павло Запорізький із сім'єю був депортований до Львова, де проживав за адресою Сеченова, 15, кв. 2, очевидно всі наступні роки. Автор відвідав цей старовинний будинок з гарними металевими кружевими на вхідних дверях, який знаходиться неподалік від собору Св. Юра. Донька П. Запорізького – Алла (1924 р.н.) після війни закінчила Інститут фізкультури у Львові, там і працювала. Син Борис у 1938 році закінчив українську чоловічу гімназію в Перемишлі. Але подальша доля дітей, дружини і самого художника невідомі. Сьогодні цими відомостями й обмежуються біографічні дані Павла Запорізького, самовідданої своєму призначенню людини, яка вклала свій талант у справу поширення на землі принципів краси і творчості, любові і добра, самопожертви і патріотизму.

Тепер спробуємо узагальнити відому нам мистецьку спадщину П. Запорізького, створену ним за два десятиліття (1923-1943 рр.), яка, в силу своєї розпорошеності на території сучасних України та Польщі, потребує подальшого дослідження мистецтвознавцями. Передусім - це реставраційний настінний живопис і власні композиції на релігійні сюжети та орнаментика. На жаль, більшість розписів церков, реставрованих П. Запорізьким і його помічниками - Матвієм Гаврильчуком та Володимиром Сарабином, після операції «Вісла» 1947 р., потрапили в список знищених Радянським режимом 350 церков на Лемківщині та в Галичині, а також спалених біля 7 тисяч ікон.

Відтак нині в Україні збереглося лише кілька зразків церковних поліхромій художника П. Запоріжського. Зокрема це: орнаментика у церкві Василя Великого в селі Турівка (Тернопільська обл., 1928); реставровані ікони, розпис бані і 12 образів Хресної дороги (1933) храму Св. Параскеви села Великий Ключів (Ів.-Франківська обл.) поліхромії у церкві Петра і Павла (Львів); фрески у церкві Різдва Пр. Богородиці (Самбір). Зазначимо, що поліхромії П. Запоріжського з точки зору їх мистецької досконалості у свій час високо оцінив відомий історик церковного мистецтва, керівник Галерії українських ікон Ланцюцького музею Ярослав Гемза [11].

На території Польщі поліхромії і орнаментика митців артілі «Відродження» та П. Запоріжського збереглися у церквах: Св. Дмитрія у Явірнику Руському, у церкві Діви Марії у Щавному, у церкві Покрови Пречистої Богородиці в Бонарівці, у церкві Св. Миколая Чудотворця у Курилівці, у церкві Різдва Пресв. Богородиці в Опарівці, у церкві Різдва Пресв. Богородиці в Перемишлі, у церкві села Добра Ярославського повіту, 1929), у соборі м. Ярослава (1935–37рр.), у церкві Різдва Пр. Богородиці у Німстові, яку у 1947 році закрили, а нині поляки перетворили її на костюл.

Як відомо, у ході операції «Вісла» після 1947 року українці-лемки були насильно виселені з своїх етнічних земель колишньої Лемківщини (нині Польща), а сотні церков поруйновано. Відомо, що праці митців артілі «Відродження» були у знищених церквах Св. Параскевії у Сливниці (gmina Dubiecko) та Св. Параскевії у Глудно (Hłudno) Березівського повіту. Як виглядала церква Св. Матері Параскевії у Глудно можна бачити із малюнка Р. Раделицького, який відтворений у книзі О. Іванусіва «Церква в руїні». Цікаво, що саме при виконанні розписів у цій церкві в Глудно помічником і першим відомим нам учнем П. Запоріжського був уродженець цього села, майбутній Патріарх УАПЦ - Дмитрій (Володимир Ярема) (1915—2000) [12].

На урочистому вечорі, присвяченому 100-річчю від дня народження Дмитрія, що відбувся у Львівському будинку органної та камерної музики, спогадами про Владику поділилася його колишня односельчанка з Глудно Оксана Любович. Вона розповіла, що значний вплив на юного Володимира справив приїзд у Глудно емігрантів із Наддніпрянщини, вояків війська УНР (П. Запоріжського і його колег), які розписували там церкву у 1931-1938 рр. Тоді ж Ярема зголосився бути у них помічником і одночасно учнем. [13].

А потім він вже цілеспрямовано кілька років у Львові навчався малярства в колеги П. Запоріжського по артілі — живописця П. Ковжуна. У цей час і сам писав ікони та розписував церкви на Львівщині, а паралельно студіював теорію музики і засновував хори. У 1942–44 роках вдосконалив свою художню освіту у Львівській мистецько-промисловій школі під керівництвом художника-монументаліста і графіка професора М. Осінчука.

Підсумовуючи все вищесказане, відзначимо, що в орнаментиці яку найчастіше використовували художники артілі «Відродження», можна виокремити певний усталений набір мотивів. Це дає можливість точніше ідентифікувати виконані ними замовлення, а узагальнений каталог цих орнаментів надасть можливість цілеспрямованого пошуку і повнішого вивчення їхнього спадку у майбутньому.

При цьому архітектурно-мистецька спадщина колишньої Лемківщини загалом, як і унікальні твори художників артілі «Відродження» на території Польщі з часом руйнуються, і нині потребують нагальної фотофіксації, вивчення та збереження для нащадків. Подекуди на місці колишніх лемківських сіл знищених під час операції «Вісла», залишилися лише руїни храмів з орнаментами і образами ангелів на дошках, які догнивають на землі. Інколи можна натрапити на високохудожні ковані надбанні хрести прибиті до старезних лип, а зарослі лісом старовинні цвинтарі з десятками повалених і побитих кам'яних скульптурних надгробків з українськими прізвищами, вказують нащадкам на колишнє існування тут людського життя.

Активістка лемківського товариства «Родинне дерево», яке об'єднало вихідців із Лемківщини та Надсяння – Леся Сидорович, написала проникливий вірш про одного із депортованих лемків який відвідав через пів століття місце, де було його рідне село: *«Село моє лемківське... батьківське і дідівське. Де на карті шукати? Ані сліду не знати... Ні городу, ні хижі. Ні садочку, ні межі. Лиш надгробки цвинтарні попід небом безхмарним... Заросло, бур'яном покривало. Де могилам вклоняться? Зі землею зрівнялись»* [12].

Таким чином сьогодні імена багатьох українських митців першої половини ХХ ст. та їхні твори поволи виринають із небуття, і розкривають раніше невідомі сторінки формування і розвитку українського мистецтва початку ХХ ст. – динамічного і значною мірою руйнівного. Разом з цим і цей початковий матеріал відкриває нові можливості для подальших ґрунтовних архівних, експедиційних та мистецтвознавчих пошуків і досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колянчук О. Павло Запорізьський vel Запорожський, Запорожченко. Артист-малюв з Великої України // Церк. календар. Сянік, 2006. — С. 217-225.
2. Шкурат П. Участь придніпрянців у культурно-суспільному житті Перемишля. Нью Йорк-Філадельфія, 1961. — С. 340-341.
Ел. ресурс: https://galinfo.com.ua/news/10_sichnya_narodyvsvya.
3. Палій-Неїло Борис Васильович // УМЕ, Т.5. ПАВАНА-POLIKAP. ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ, 2018. — С. 51-52. ДАПО. — Ф.80. — Оп. 1. — Спр. 598; Полковник Борис Палій-Неїло // Літопис червоної калини. — 1936. — Груд. — Ч. 12. — С. 18-19.
4. Церкві Святого пророка Іллі села Стоянів сто років (1895-1995рр.). Ювілейна пам'ятка. // Упор. Войтович Є.Д. — Стоянів, 1994. — 12 с.
5. Слободян В. Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель. Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація, 1996 р.— т. 4. С. 149.
6. Володимир Юркевич – визначний бандурист. /Бандура. № 9/10. – 1984. Самчук Улас. Живі струни. Бандура і бандуристи. — Детройт, 1976. Гонта Д. Бандурист Кость Місевич. // «Київ» (Філадельфія), 1955. — № 6.
7. Лаврентій Р. Українські театри Панаса Карабіневича. 20-30 рр. ХХ ст. Ел. ресурс: <http://ntsh.org/content/ukrayinski-teatri-panasa-karabinevicha>.
8. Народное образование в Елисаветградском уезде в 1910 году. Елисаветград, 1911. — С. 55. Л. Куценко. Архів автора (20. 01. 2004).
9. М. Савчук, Загадковий Павло Запорожський. Наше Слово, 2001.— С.9;
10. Іванусів О. Церква в руїні. — St. Catharines, 1987. — С. 314.
11. J. Gienza, Polichromia ścienna w cerkwi p.w. Narodzenia Przeświętej Bogarodzicy w Oparówce. Dokumentacja foto. Katalog świątyń i duchowieństwa Prawosławnej Diecezji Przemysko-Nowosądeckiej. Gorlice 1999. — S.50.
12. Димитрій, Автобіографія. Український православний церковний календар. — 2001 — С. 102.
13. Ел. ресурс: <http://lvivexpres.com/religion/2016/03/01/70918-storichnyy-yuviley-patriarha-universala-svyatkuye-uapc>
14. Молода Лемківщина. // Ел. ресурс: <https://trostanetsmy.jimdofree.com/> громадська-робота-родинне-дерево/

УДК 37.015.31:111.852]:37.015.31:502/504

Наталія Бутенко
Полтава, Україна

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЕСТЕТИЧНОГО ТА ЕКОЛОГІЧНОГО ВИХОВАННЯ

Анотація. Текст підкреслює важливість формування естетичного ставлення до природи у молоді як основи відповідального збереження її цінностей. Відомі педагоги,

зокрема В.О. Сухомлинський, акцентують на тому, що естетична свідомість допомагає встановити духовний зв'язок з навколишнім світом. Сучасні педагогічні практики фокусуються на розвитку внутрішніх параметрів саморегуляції особистості через естетичну виразність. Обговорюються напрямки навчально-виховної роботи, які сприяють формуванню естетичного ставлення до природи, такі як спостереження, дослідження та суспільно корисна праця. Запровадження тематичних циклів, що об'єднують екологічне та естетичне виховання, допомагає розвивати у дітей дбайливе ставлення до природи.

Ключові слова: естетичне виховання, природа, відповідальність, педагогіка, екологія, В.О. Сухомлинський, тематичні цикли, естетична свідомість, спостереження, навчально-виховна робота.

Однією з важливих умов успішного виконання завдань виховання відповідальності за збереження і збагачення матеріальних і духовних цінностей природи є формування у підростаючого покоління естетичного ставлення до неї. Видатні вітчизняні педагоги своїм педагогічним досвідом переконливо довели, що відповідальне ставлення до природи визначається світоглядною позицією, моральними принципами, а також естетичною культурою особистості. На думку В.О. Сухомлинського естетична свідомість формується як активна форма встановлення духовно-практичного зв'язку з навколишньою дійсністю.

«Одна із найважливіших рис людини майбутнього, яку ми формуємо сьогодні, – це уважне, чуйне ставлення до всього, що її оточує. І нам, педагогам, варто завжди пам'ятати: природа, серед якої доводиться жити і працювати, мріяти про політ до зірок і добувати хліб – це не тільки джерело матеріальних благ і здоров'я, а також могутнє джерело творчого натхнення і духовного розвитку особистості»[3].

Сучасна освітня практика все частіше звертається до питання розвитку і збагачення внутрішніх параметрів саморегуляції особистості. Такі психічні прояви, як сприймання, мислення, уява та інші необхідно послідовно розвивати за допомогою засобів естетичної виразності.

Педагогічні спостереження підказують, що взаємодія з природою повинна набувати характеру духовної значимості і входити у повсякденне життя учнів як зміст і мета їх буття. При цьому важливо пам'ятати, що навчання учнів умінню розуміти, бачити і відчувати красу природи, формування уміння сприймати прекрасне повинно бути націлене на те, щоб учні ще в шкільні роки ставали акуратними та турботливими господарями, захисниками природи рідного краю.

Естетичне ставлення до природи – явище глибоко емоційне, поєднане з інтелектуальною активністю особистості. Саме тому для розвитку цієї якості у школярів важливим є створення необхідних педагогічних передумов, послідовне та ефективне використання з цією метою різних форм, методів і засобів естетико-виховного впливу.

На основі досвіду багатьох учителів загальноосвітніх шкіл можна визначити ряд напрямів навчально-виховної роботи, пов'язаної з формуванням у учнів естетичного ставлення до природи:

1. Розвиток почуття прекрасного в процесі спостереження за природою.
2. Збагачення естетичного сприйняття природи в умовах навчальних занять та дослідницької роботи.
3. Формування естетичного відчуття природи в процесі суспільно корисної праці.

Кожний із цих напрямів має певні особливості, володіє значними резервами емоційного та інтелектуального збагачення школярів. Цілеспрямована організація спілкування учнів з природою, послідовне оволодіння її естетичними закономірностями на уроках, а також участь в її охороні та примноженні цінностей природи дозволяють успішно розв'язувати завдання формування естетичних почуттів, оцінок та ідеалів, виховувати учнів турботливими та уважними до природи.

В школах отримує все більшого поширення практика тематичних циклів, які об'єднують різні форми позакласної та позашкільної виховної роботи з метою екологічного та естетичного виховання. Найбільш поширені з них: « Природа та її охорона», «Природа та творчість», « Природа та побут», « Природа та мистецтво».

Головна мета циклу « Природа та її охорона» – ознайомлення учнів з екологічними та естетичними поняттями, питаннями охорони та бережливого ставлення до природи рідного краю. Для цього використовуються різні форми: тематичні вечори, лекції, бесіди, усні журнали, конкурси малюнків, фотовікторини.

Тематичний цикл « Природа та мистецтво дозволяє краще дізнатися про виразні властивості природи.

Тематичний цикл «Природа і праця» сприяє ознайомленню учнів з матеріальною і духовною цінністю природи, значенням трудової діяльності людини в збагаченні природних багатств.

Тематичні цикли , які проводяться в школах, сприяють налагодженню правильних відносин між учнями та природою, активізують інтерес до формотворчих процесів у природі, розширюють сферу емоційних вражень, розвивають гуманне ставлення до природи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Павленко В.В. Проблеми педагогічної майстерності вчителя у спадщині вдатних педагогів / В.В. Павленко // Професійно-компетентнісне ставлення майбутніх педагогів початкової та дошкільної освіти у ВНЗ: збірник науково- методичних праць / за заг. ред. В.Є. Литнєва, Н.Є. Колесник. – Житомир : Вид-во ЖДУ імені І.Франка, 2011. – 304 с. – С.216–224.

2. Педагогічна майстерність: Підручник / І.А.Зязюн, Л.В.Крамущенко, І.Ф.Кривонос та ін.; за ред. І.А.Зязюна. - 2-ге вид. допов. і переробл. - К.: Вища шк., 2004. - 422 с.

3. Сухомлинський В.О. Сто порад вчителю / В.О.Сухомлинський // Вибр. тв.: У 5 т. Т. 2. - К. Рад. шк., 1976. – 223с.

УДК 379.821:745

*Олена Варданія
(Полтава, Україна)*

ВИВЧЕННЯ УЧНЯМИ ЕЛЕМЕНТІВ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ ПІД ЧАС ГУРТКОВИХ ЗАНЯТЬ

***Анотація.** В статті розглянуто особливості навчання учнів петриківському розпису у процесі гурткової роботи. Зроблено висновок, що цей вид декоративно-ужиткового мистецтва є засобом виховання в учнів національної самосвідомості*

***Ключові слова:** навчальний процес, петриківський розпис, декоративно-ужиткове мистецтво, національна самосвідомість.*

Постановка проблеми. Проблема прилучення учнів у процесі гурткової роботи до вивчення традиційного декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема, і петриківського розпису, продовжує бути актуальною.

Петриківський розпис («петриківка») є популярним орнаментальним народним малярством та загальновідомим не лише в Україні, але і в світі.

Відмітимо, що 2012 року Міністерством культури України визначено петриківський розпис як об'єкт (елемент) нематеріальної культурної спадщини України. А 5 грудня 2013 року петриківський розпис був включений до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО.

Навчання учнів цьому виду мистецтва забезпечує їх дієве прилучення до здобутків національної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз публікацій показав, що питання впливу народного мистецтва на розвиток особистості відображено в працях Є.Антоновича, О.Данченка, В.Лосюка, В.Титаренко, Д.Тхоржевського та ін. Проблема навчання молоді декоративно-прикладному мистецтву висвітлена в ряді дисертаційних досліджень (Ю.Коломієць, В.Мусієнко, Л.Оршанський, Л.Савка, Н.Кардаш). Дана проблематика відображена в працях Л.Гриценко, Н.Мамчур, Ю.Срібної, Т.Федан, А.Цини.

Метою статті є аналіз особливостей вивчення учнями елементів петриківського розпису під час гурткових занять

Виклад основного матеріалу. Декоративно-ужиткове мистецтва є засобом етнокультурного виховання підростаючого покоління. У навчально-виховному процесі саме звернення до традицій української минувшини дає широкі можливості для естетичного розвитку особистості, для виховання у школярів національної самосвідомості, поваги до культурних здобутків українців [2].

Навчання учнів у процесі гурткової роботи петриківському розпису спрямоване на формування у них знань, вмінь та навичок з даного виду мистецтва; ознайомлення з державною та рослинною символікою України, їх значенням в народних обрядах та звичаях. Тобто в процесі занять передбачається залучення вихованців до надбань скарбниці народного мистецтва.

В першу чергу, школярі дізнаються, що цей вид декоративно-ужиткового мистецтва виник на Дніпропетровщині в селищі Петриківка, звідти й походить його назва [1; 4; 5]. Учні у навчальній діяльності ознайомитися з петриківським розписом як давнім видом декоративно-ужиткового мистецтва, історією його виникнення.

Детально розглядаються основні матеріали для розпису: необхідні пензлі та фарби. Робиться огляд різновидів фарб минулого та сучасного століття та традиційні способи виготовлення пензлів.

У навчальному процесі учні опановують техніку петриківського розпису, вчать використовувати отримані знання у практичній роботі. Вивчають основні елементи петриківського розпису. Починають вимальовувати спочатку прості елементи («зернятко», «горішок») під різними кутами, опановують варіанти їх комбінування. Потім вивчають вимальовування таких елементів, як: колосок, листочок, цибулька, ромашка, волошка, калина, малина, вишні.

Навчання учнів петриківському розпису неможливе без засвоєння основ кольорознавства. Ознайомлення з колірним колом передбачає надання інформації: про сполучення кольорів, замутнення, розбілення кольору; про теплі та холодні, хроматичні та ахроматичні кольори. Передбачена практична діяльність за цією темою – зображення рапортного орнаменту з використанням жовто-блакитних кольорів. При вивченні цієї теми є сприятливі умови донести до учнів інформацію про походження та значення жовто-блакитних барв для українського народу.

Детальним є вивчення техніки перехідного мазку. Учні ознайомлюються з особливостями виконання перехідного мазка, з поєднанням кольорів у ньому. У ході практичної роботи передбачається малювання перехідним мазком цибульки, листочка, мака, ромашки, груші, яблука, суниці.

У процесі вивчення петриківського розпису учні ознайомлюються з поняттям «стилізація», засвоюють відмінності між стилізованою формою та його природним аналогом, вивчають особливості стилізації та зображення тварин в петриківському розписі. Під час практичної діяльності вимальовують метелика, бабку, жар-птицю, рибу. Вчать створювати власні стилізовані елементи рослинного та анімалістичного жанрів.

Важливою темою є вивчення основ побудови композиції. Учні ознайомлюються з поняттями «ритм», «симетрія», «асиметрія» на прикладах анімалістичного, рослинного та

геометричного орнаментів. Вивчають форми композицій та особливостей їх побудови і вимальовування.

Саме ця тема дає можливість для формування в учнів усвідомленого ставлення до українських традицій та виховання у них національної самосвідомості. Тут є можливим вивчення історії віночків, їх різновидів, ознайомлення школярів з обрядовими діями на свято Івана Купала. Учні практикуються у виконанні композиції “Український віночок”.

Організація навчального процесу здійснюється з використанням таких методів навчання, як бесіда, лекція, індивідуальні та колективні вправи, екскурсії в природу, в музеї, на виставки, зустрічі з народними майстрами тощо.

Висновки. Отже, навчання учнів під час гурткових занять петриківському розпису спрямовано на розвиток творчої особистості – носія кращих надбань національної культури. Змістове наповнення дає можливість для ознайомлення школярів з декоративно-прикладним мистецтвом та формування у них усвідомленого ставлення та поваги до традицій українців минулого, що сприяє вихованню національної самосвідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. Київ: Мистецтво, 1965. – 63 с.
2. Кудря О.В. Науково-методичні аспекти формування національної самосвідомості учнів у процесі трудового навчання / О.В. Кудря // Нова педагогічна думка: науково-методичний журнал. - №3 (91). – 2017р. – С. 55-59.
3. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис: Навчальний посібник. - К.: Знання-Прес, 2006. - 228с.
4. Белоусов Е. Петриковка — жемчужина Украины. Днепропетровск: ИМА-пресс, 2014. – 160 с.
5. Шестакова О. І. Петриківський розпис. Джерела. Київ: Мистецтво, 2018. – 80 с.

Відомості про автора:

1. *Варданія Олена Олександрівна* – вчитель образотворчого мистецтва і художньої культури Наукового ліцею №3 Полтавської міської ради

УДК 75.058

*Анна Зозуля, Олена Зозуля
(Дніпро, Україна)*

ДЕКОРАТИВНИЙ ЖИВОПИС: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СТИЛІЗАЦІЯ НАТУРНИХ МОТИВІВ

Анотація. Декоративна інтерпретація та стилізація в живописі необхідна для формування творчої індивідуальності, яка сприяє розвитку художньої образності. За допомогою декоративної інтерпретації при освоєнні формоутворення і стилізації починаємо конструктивно й творчо мислити. Декоративна інтерпретація та стилізація має важливе значення для збагачення творчого процесу. Вона допомагає у формуванні естетичного підґрунтя для художнього мислення. Працюючи з різними матеріалами, удосконалюючи практичні навички, виникає можливість інтерпретувати натурні враження у створенні художнього твору. Загальна спрямованість пізнання цієї теми, ґрунтується на розумінні законів формоутворення та стилізації з урахуванням специфічних особливостей матеріалів, які використовують при створенні художнього образу твору декоративного мистецтва.

Ключові слова: декоративний живопис, декоративна інтерпретація, стилізація, художньо-образне мислення, естетичний смак, натурні мотиви.

Для декоративної інтерпретації натурних мотивів необхідні не лише вміння з рисунка та живопису, а й практичні навички роботи з різними матеріалами. У поєднанні технічних та практичних навичок полягає цінність декоративної інтерпретації та стилізації. Аналізуючи особливості декоративного напрямку, графічних технік, плаката, графічного дизайну, дизайну середовища, промислового дизайну, треба відчувати, розуміти розмаїття форм, кольорних поєднань, фактур. Та цього замало. Варто практично працювати не лише над рисунком та живописом, а ще й над розвитком професійного смаку. Проблема розвитку художньо-естетичного смаку завжди актуальна. Безпосередня емоційно-естетична оцінка навколишнього світу сприяє зацікавленості творами мистецтва. Художньо-естетичне виховання за допомогою вивчення творчості представників різних художніх шкіл, синтезу різновидів мистецтва допомагає у розвитку художнього смаку. Без цього неможлива професійна творча діяльність. Але мало добре писати та малювати з натури. Щоб працювати творчо, треба вміти узагальнювати й аналізувати свої враження від натурних мотивів. Необхідно бачити образ предмета, виховувати в собі художньо-образне бачення. Для розвитку цих важливих якостей і потрібна декоративна інтерпретація та стилізація. Вони є перехідними від натурних мотивів до творчого узагальнення, тобто до роботи в різних матеріалах і художніх техніках: дерево, тканина, нитки, глина, графічні техніки, шрифтові композиції та ін. Декоративна інтерпретація та стилізація натурних мотивів — це проміжна фаза, від натурального бачення мотиву, до виконання у заданому матеріалі й стилізації в цілому. Вона зближує, акумулює в собі різнофактурні зображення та площини. У цьому напрямі можливі поєднання найрізноманітніших матеріалів із площинними мотивами. Праця з об'ємами, площинами, фактурами допомагає наблизитися до розуміння формоутворення. Грамотний підхід до стилізації уможливорює опанування більш досконалим формоутворенням. Фігура натурника чи інтер'єр, портрет чи натюрморт, пейзаж у своїй основі об'ємні. Це групи об'ємно-просторових конструкцій, які розташовані у середовищі. Форма як об'єм має найрізноманітніші варіанти. Декоративна інтерпретація досліджує форму та умовність її відтворення. Умовність є образним відтворенням натурних мотивів. Художня умовність — це спосіб відтворення дійсності в індивідуально-неповторній формі. Вивчення форми має різноманітні аспекти, а розмаїття цих досліджень невичерпне. До того ж у процес включають фактури. Співвідношення кольорів необхідні для розвитку емоційного сприйняття в стилізації форми, для передачі колориту із декоративної інтерпретації. Колір має значення для об'ємів, і для стилізованих площин. Конструктивна побудова предметів важлива при створенні об'ємів та їх подальшої стилізації. Дослідження площин, кольору, фактур важливі для виконання художнього твору. Всі ці прийоми та творчі пошуки мають значення при створенні площинної інтерпретації, стилізації об'ємних форм, колажу, рельєфу в декоративному живописі.

Декоративна інтерпретація та стилізація натурних мотивів включає багато творчих можливостей. Кожна з них це дослідження та стилізація площин, кольору, фактур, об'ємів. Універсальність цього напрямку важлива для творчого розвитку. Це необхідно для того, щоб поступово підвищувати складові знань паралельно з розвитком мислити творчо і конструктивно для поглиблення розуміння формоутворення та концентрації мислення щодо стилізації форм. Особливості декоративної інтерпретації і стилізації натурних мотивів мають вагоме значення. Аналізуючи ескіз, варто з'ясувати особливості сприйняття та бачення форми, кольору, фактури. Ці умови впливають на komponування сюжету та вибір формату. Важливо побачити найголовніше у майбутньому творі.

Перше враження і буде головним у роботі над декоративним вирішенням твору. Це основа подальшої роботи. Перше враження, узагальнення форми, її силует мають вирішальне значення для роботи в колажі, декоративному рельєфі, площинному вирішенні твору. Ескіз дає поштовх подальшій роботі над декоративним мотивом. Важливим є не бездумне інтерпретування та стилізація, а творчий підхід до аналізу форм та їх узагальнення. Велике

значення в ескізі має ритм. Він виступає в композиції як організуючий чинник. Ця особлива закономірність повинна бути присутня у кожному задумі, потрібне уміння знайти композиційний лад для подальшої інтерпретації та стилізації, що відповідає йому. І це не лише організуюча основа композиції, а й естетична. Ритм композиції, як правило, має свої особливості та широкий діапазон дії у творчості художників і дизайнерів. Його дієвість ґрунтується на законах композиції, тональних і колірних контрастах. У найвиразніших стилізованих композиціях ритм діє значно сильніше і сприяє впорядкуванню, організації усієї площини картини, досягненню її цілісності та допомагає привертанню уваги до головного сюжету картинної площини. При виконанні декоративної інтерпретації треба думати не лише про композицію, колорит, стилізацію та формальні узагальнення, а й про матеріал, з якого виконується твір. Колажна стилізована композиція, рельєфний декоративний живопис використовують найрізноманітніші матеріали: нитки, картон, глина, дерево, тканина, фарби тощо. Ці матеріали можуть бути складовими елементами у творчому підході до декоративного стилізованого мотиву. Різноманітні фрагментарні вставки, спонтанність та випадковість допомагають творчому самовираженню у роботі. Дійсність сприймається у новому вигляді. Мета декоративної інтерпретації та стилізації – робити відбір, давати естетичну оцінку творам, бачити задум автора у творах художника декоративно-прикладного мистецтва чи дизайнера, відрізнити ексклюзив від масових промислових виробів. Важливе значення має підбір матеріалу, з якого виконується інтерпретація. Яким буде матеріал – залежить від творчого задуму автора. Зібраний матеріал сприятиме остаточному вирішенню твору. Це допоможе у пошуку творчих шляхів у процесі формоутворення. Остаточну композицію треба робити на основі зібраного матеріалу, враховуючи вимоги стилізації в ескізі, а також матеріали, з яких буде виконано твір. Далі треба підготувати підібраний матеріал для остаточного виконання декоративної стилізації та інтерпретації, щоб була можливість ще й використовувати при виконанні твору несподівані, спонтанні ефекти, присутні у зібраному для роботи матеріалі.

Для площинного вирішення натурального мотиву, колажу, декоративного рельєфу використовують найрізноманітніші матеріали. Це може бути: дерево, папір, картон, тканина, полімерна глина, криючі фарби. Твір може бути виконано на картоні, цупкому папері, полотні. Тут широкий спектр для пошуку і фантазії. Допоміжний матеріал треба використовувати, обробляючи його належним чином. Дерев'яні деталі, картон, папір, тканину можна фарбувати. Цікаво також виклеювати певні об'єми, робити конструктивні узагальнення та фактурне збагачення мотиву, використовувати деталі з будь-яких матеріалів, робити найрізноманітніші маніпуляції з тканинами, використовуючи для цього клей, фарбу, нитки, виробляючи із тканини, паперу, картону будь-яку задану форму. Це залежить від творчого вирішення автора. Вміння працювати з випадковими ефектами дає поштовх до творчого переосмислення ескізів. Це рух до свідомої творчості. Уміння інтерпретувати та стилізувати форму – це набуття професійних навичок.

Декоративна інтерпретація натурних мотивів допомагає творчому осмисленню, переходу до професіоналізму. Багатоплановість декоративної інтерпретації та стилізації в живописі починається з натюрморту. У світі мистецтва предметні мотиви мають надзвичайне значення для узгодження просторових побудов і площини картини. Саме натюрморт завжди був цікавим для вирішення цієї теми. У натюрморті інтерпретування та стилізація гармонійно узгоджує предмети і простір. Стає можливим виконання зображень предметів, простору, фактур у площинній стилізованій системі відтворення дійсності. Працюють спочатку над виконанням живопису з натури. На основі цієї роботи виконується ескіз зі стилізації предметів та пошуку композиційного вирішення. Потім, після пошуку та вибору матеріалу, виконується нарешті й сама декоративна інтерпретація натурального мотиву. До початку праці над декоративною інтерпретацією та стилізацією натурних мотивів необхідно зробити компонування особистого бачення, стилістики. Обов'язково потрібно вибрати

формат композиції. Варто виконати розробку стилізованої та фактурної версій композиції, визначити місця колірних акцентів. Якщо це необхідно для збагачення задуму та вирішити, де мають бути структурні побудови та рельєфні вставки. Декоративна інтерпретація натурних мотивів у живописі включає багато елементів формоутворення. Це вимагає багатоплановості аналізування процесів: колірні вирішення, різноплановість фактур, дослідження об'ємів. Аналітична праця над колірним вирішенням передбачає вибір узагальнених колірних градацій, залежно від творчого задуму автора. Отже, важливого значення набувають ескізи із різноманітними вирішеннями в кольорі. У процесі роботи над колористичним вирішенням в ескізі виникає необхідність у різнопланових пошуках. Контрастність колористичного вирішення, зближені колірні відношення, а також із обмеженою кількістю кольорів, тобто відкриті кольори. Однак освоюючи контрастну гаму, важливо не впасти у брутальність співвідношень. Часто на початку розв'язання цих проблем важливо побачити тонку межу, яка існує між контрастом та грубістю співвідношень у кольорі. У такому випадку необхідні напівтонові доповнення, але їх має бути зовсім небагато. Важлива стриманість кольору, як і дрібних деталей мотиву. Мають місце колірні співвідношення, які варто виконати у певній гамі, з обмеженою палітрою кольорів. Розмаїття колористичних вирішень залежить від специфіки твору.

У стилізації й інтерпретації можливі не лише аплікативні кольорові вставки, а й декоративний живопис. Декоративні стилізовані живописні фрагменти можна розташувати залежно від задуму. В роботі з кольором у декоративній інтерпретації діють ті ж закони та правила, що й у живописі. Вагоме значення мають різноплановість фактур і дослідження об'ємів з усім їхнім розмаїттям. Використання фактур вимагає прискіпливого вивчення поверхні предметів, тканин, різних аксесуарів натюрморту, портрета, пейзажу, костюмованої постановки та інтер'єру; допомагає становленню декоративного, стилізованого, а також структурного відчуття натурних мотивів. Дослідження гармонії стилізованих об'ємів, які включають зображення і багатства співвідношень тону, освітлені та затінені частини стилізованих предметів мають різну фактуру. Ступінь зображення стилізації цих частин предметів залежать від концепції автора. Об'ємні частини можуть бути фактурними, а тіні – кольоровими плямами. Може бути і навпаки: фактурна площа, а предмети цілісні. Все залежить від творчого задуму автора. За допомогою стилізації та інтерпретації форми свідомо досягається формоутворення, адже навіть малюючи з натури, треба вміти аналізувати особливості зображення об'ємів. Під час роботи з об'ємами у композиції підсвідомо відбувається інтерпретування. Корисно працювати над аналізом форми, її стилізацією, використовуючи для роботи натурні замальовки. Це дає підстави для конкретизації задуму. Аналізуючи твір, трансформуючи його на площині, яка використовується у колажі, декоративному рельєфному натюрморті, автор виконує свідомо роботу з об'ємами і фактурними мотивами, творчо усвідомлюючи багатство стилізації співвідношень об'ємів, інтерпретуючи різноманітні мотиви на основі натурних спостережень, аналізу форми, розуміння основ формоутворення.

Якщо декоративна інтерпретація та стилізація стосуються і завдань з рисунка, то необхідно мати на увазі деякі особливості цієї навчальної дисципліни. Головним принципом у розв'язанні такого питання має бути конструктивний стилізований підхід до побудови зображення. Тональні співвідношення, співставлення чорного, сірого, білого повинні лягти в основу композиції ще під час виконання ескізу. Колір також має свій тон, тому в роботі над інтерпретацією у завданнях з рисунка допускаються елементи колірних вкраплень. Всі інші питання – фактурні, об'ємні, конструктивні – мають таке ж значення, як і в колірному вирішенні. Для декоративної стилізації та інтерпретації в живописі має значення дотримання основних етапів її виконання. Декоративну інтерпретацію варто починати з натурального постановочного живопису. Автор може обирати різні техніки виконання живопису залежно від задуму. Можна використовувати такі техніки: акварель, гуаш, олія, темпера. Виконується

живописна постановка. Живопис з натури буде **першим етапом** декоративної стилізації та інтерпретації. На основі роботи з натури виконується ескіз для декоративної стилізації й інтерпретації. Для більшої виразності інтерпретованого об'єкта, цілісності образно-стилістичного вирішення з композиції вилучаються другорядні та нецікаві, в сенсі виразності, елементи. Виконання ескізу стане **другим етапом** декоративної інтерпретації натурних мотивів. Найважливішим для виконання декоративної інтерпретації є стилізоване вирішення. Тут використовуються прийоми узагальнення, спрощення, умовності, які дозволяють більш експресивно, виразно і творчо передати власні враження від натури у закінченій роботі. Формат основи для виконання ескізу обирається залежно від задуму автора. Це може бути квадрат, вертикальний чи горизонтальний прямокутник, круг. Ескіз для інтерпретування та стилізації виконується гуашшю. Гуаш – криючий, пластичний матеріал, яким зручно працювати, робити, в разі необхідності, всілякі правки та доповнення. Після розробки ескізів на основі натурних мотивів, приступають до інтерпретації мотиву в матеріалі.

Виконання мотиву в матеріалі стане **третім етапом** декоративної інтерпретації та стилізації в живописі. При підборі матеріалів варто нагадати, що їхнє розмаїття додає виразності творчому вирішенню. Для виконання декоративної інтерпретації використовують картон, папір, тканину, дерев'яні елементи, фарбу тощо. При виконанні інтерпретації, після аналізу структури композиції, особливостей побудови простору і живописного середовища, фактури предметів, гармонійних поєднань кольорів допустимим є використання таких технік: колаж, декоративний рельєфний живопис і змішані художні техніки.

Отже, у процесі декоративної інтерпретації та стилізації натурних мотивів можна виділити три етапи виконання:

- перший етап — виконання натурної постановки засобами живопису;
- другий етап — створення ескізу декоративної інтерпретації та стилізації;
- третій етап — виконання декоративної інтерпретації в матеріалі.

Етапи виконання декоративної інтерпретації і стилізації натурних мотивів у живописі вимагають розвитку декоративного сприйняття мотиву. Необхідно уміти конструктивно аналізувати форму. Перевтілювати натурні мотиви у продумані творчі роботи в матеріалі неможливо без аналізу вражень від натури.

Упродовж роботи над твором опановуємо різні техніки живопису: техніку акварельного живопису, живопис гуашшю, темперою, техніки олійного живопису. Надалі автор обирає ту техніку живопису, яка йому більше подобається. Індивідуальне сприйняття живописної техніки – позитивний чинник під час виконання живописного твору та декоративної стилізації й інтерпретації, що є надзвичайно важливо. Декоративна стилізація й інтерпретація у живописі передбачає роботу в різних техніках. Використання у ній засобів живопису, графіки та скульптури робить її доцільною як для декоративно-прикладного мистецтва, так і для дизайну. Працюючи в різних техніках живопису, автор творів декоративно-прикладного мистецтва і дизайну відчуває пластику кольору та конструкцію натурних мотивів, формоутворення.

Особливості художнього бачення навколишнього світу в художників декоративно-прикладного мистецтва і дизайну втілюються, зокрема, в інтересі до природи речей у процесі вивчення формоутворення в живописі. Це допомагає розвинути відчуття декоративної виразності та розуміння конструкції предметів, гармонії кольорів. Розвиває образне бачення, художній смак, допомагають досягнути закони формоутворення. Розмаїття форм предметного середовища захоплює та спонукає до різних формальних вирішень. Велике значення має конкретність сприйняття. Робота з натури над зображенням особливо важлива саме для універсальності в формоутворення. Порівняння розмірів та об'ємів предметів, співвідношення їх з оточенням навчають баченню пропорцій. Розуміння цієї проблеми необхідне, адже гармонійно розвинене сприйняття об'єму, кольору, ритмів і є ключем до

розуміння формоутворення та стилізації. Хто пов'язаний із декоративно-прикладним мистецтвом і дизайном, тому варто розвивати вміння аналізувати побачене. Робота в матеріалі вимагає розвиненого відчуття декоративності, грамотного підходу до площинного та об'ємно-конструктивного сприйняття об'єкта, вміння стилізувати до декоративного живопису. У цьому випадку набуває важливого значення розуміння саме художньо-образного зображення предмета, створення своєрідного знакового портрета речі. Для цього необхідно удосконалювати малювання з натури, підвищувати планку майстерності. Зображення натюрморту пов'язане з опануванням специфіки рисунка та живопису.

Натюрморт як структура, що складається з елементів предметного світу, акумулює в собі всі особливості й допомагає у засвоєнні законів формоутворення. Для художників характерне декоративне та конструктивне сприйняття живописного середовища. Особливості стилізованого живопису натюрморту допомагають розвинути гостроту сприйняття декоративної виразності та розуміння конструктивної побудови. Йдеться про створення натюрморту з метою подальшої декоративної інтерпретації та стилізації в живописі. Натюрморт стає сходинкою до праці над натурними постановками. Було б помилкою думати, що робота над натюрмортом простіша за роботу з живою натурою. Для опанування майстерністю професійного художника необхідні рисунок і живопис із натури. Це невід'ємна складова поняття «всебічно розвинений фахівець».

Неабияке значення має наявність драперії у зображенні людини, натюрмортах та інтер'єрі. Це дає змогу побачити і проаналізувати фактури, поверхні предметів, різноманітні зміни форми. Цій напрям включає різні конструкції предметів та komponування кількох груп речей, дослідження об'ємів, освітлення, світлотіні. Уміння визначати ступінь глибини розташування предметів у просторі, пропорції окремих речей, драперії, тональні співвідношення, правильно визначати домінанту. Принцип домінанти – головний принцип, що допомагає знайти точне співвідношення контрастів та акцентів у декоративній стилізованій композиції, правильно розмістити їх на площині картини, створивши композиційний центр. Домінантними можна зробити будь-які об'єкти або частини композиції, можна підсилювати або послаблювати їх домінантність – все залежить від бажаного візуального ефекту. Композиція, в якій використовують домінантні об'єкти або елементи композиції, прийнято називати домінантною. Свіжий погляд дозволяє автору відстояти власну концепцію формоутворення, стилізацію та інтерпретування твору. Він дає поштовх для подальшого розвитку роботи над інтерпретуванням, допомагає у пошуку цікавіших вирішень, у розвитку творчого діапазону, прагнення зробити твір досконалішим. Варто постійно знайомитися з монографіями про різних художників, відвідувати мистецькі заходи, виставки. До послуг молоді – найрізноманітніші книги з історії мистецтва, статті мистецтвознавців, Інтернет. Надзвичайно корисні саме спогади художників. Це не лише мемуарна спадщина, а й важливе джерело інформації щодо художньої майстерності та культурно-мистецької спадщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голембовська Л. С. Біла деталь в академічній постановці з живопису / Л. С. Голембовська // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. – 2011. – № 5. – С. 98 – 100.
2. Голембовська Л. С. Драперії в постановках навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» / Л. С. Голембовська // *Мистецька освіта: методологія, теорія, практика: зб. наук. пр. / редкол. В. П. Тименко (голова) та ін.; Київська держ. акад. декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука*. – К.: ТОВ «Юрка Любченка», 2019. – Вип. 1 – С. 122 – 131.
3. Голембовська Л. С. Значення творчого завдання з декоративного живопису «Колаж» / Л. С. Голембовська. – К.: НАУ-друк, 2010. – 32 с.
4. Голембовська Л. С. Колаж як складова формоутворення та його художньо-

виховне значення / Л. С. Голембовська // *Технічна естетика і дизайн: Міжвідомчий наук.-техн. зб. / відп. ред. М. І. Яковлев. — К.: Віпол, 2008. — Вип. 5. — С. 162–172.*

5. Голембовська Л. С. *Особливості живопису натюрморту на факультеті декоративно-прикладного мистецтва та факультеті дизайну / Л. С. Голембовська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2012. — № 3. — С. 38–40.*

6. Даниэль С. М. *Искусство видеть / С. М. Даниэль. — Л.: Академия, 1990. — 228 с.*

7. Зайцев А. *Наука о цвете и живопись / А. Зайцев. — М.: Советский художник, 1986. — 190 с.*

8. Кантор А. М. *Предмет и среда в живописи / А. М. Кантор. — М.: Советский художник, 1981. — 128 с.*

9. Костин В. И. *Что такое художественный образ / В. И. Костин. — М.: Искусство, 1962. — 60 с.*

10. Кристоф Хейнрих. *Клод Моне / Хейнрих Кристоф. — М.: АРТ-РОДНИК, 2012. — 96 с.*

11. Молок Ю. А., Купреянов Н. Н. / Ю. А. Молок. — М.: Искусство, 1973. — 440 с.

12. Панкоенов П. И. *Живопись. Форма, цвет, изображение / П. И. Панкоенов. — М.: Издательский центр «Академия», 2008. — 114 с.*

13. Претте М., Капальдо А. *Творчество и выражение / М. Претте, А. Капальдо. — М.: Советский художник, 1981. — 200 с.*

14. Ракитин В. И. *Искусство видеть / В. И. Ракитин. — М.: Знание, 1973. — 128 с.*

15. *Українське прикладне мистецтво: каталог. — К.: Мистецтво, 1976. — 260 с.*

УДК 373.2.091.33:7.038.532

*Ганна Чемерис, Олександр Брянцев,
Володимир Кардашов, Ганна Брянцева
(Мелітополь, Україна)*

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У РОЗРОБЦІ ІЛЮСТРАЦІЙ POP-UP КОНСТРУКЦІЙ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧОЇ КНИГИ «ІВАН БОГАТИР»

Анотація. В статті розглянуто дитячу книжку-іграшку “Іван Богатир” з етнічними мотивами у ілюстраціях POP-UP конструкцій як засіб духовного, етичного та естетичного розвитку особистості.

Ключові слова: дитяча книжка-іграшка, ілюстрування, паперопластика, макетування.

Постановка проблеми. Не треба доводити, що казки, які виникли в сиву давнину і є одним із найпоширеніших жанрів усної народної творчості для етноестетичного виховання. У них відбилися погляди на речі, ставлення до людських цінностей, висока духовність та глибока мудрість народу, що формувались упродовж багатьох поколінь. Також одним з найефективніших засобів формування світосприймання та накопичення життєвого досвіду дитиною є іграшка. Зважаючи на те, що останнім часом зацікавленість дітей відносно читання книжок є однією з найбільш проблемних моментів сучасності — усе частіше за мету ставлять прищеплення любові до етнокультури і книжки ще змалечку. Книги завжди посідали в житті дошкільника особливе місце, оскільки саме книга залишається найбільш доступним засобом духовного, етичного та естетичного розвитку особистості малюка. Залучення дитини до читання є одним з основних завдань художньо-естетичного виховання дошкільника. Тому з метою повноцінного розвитку дитини як особистості, її всебічного та гармонійного розвитку, та прищеплення естетичного смаку і доцільно запроваджувати в обіг

вітчизняні розвиваючі книжки з POP-UP ілюстраціями, з використанням яких можливо прищепити любов малювати до книги, розвинути фантазію та спонукати творчо мислити.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна кількість науковців приділяло увагу різноманітним аспектам художньо-проектних технологій та художньо-естетичній культурі в освітній теорії і практиці, що вказує на її актуальність для вирішення багатьох освітніх проблем. Вплив народного мистецтва на розвиток особистості в освітньо-виховному процесі був предметом уваги досліджень таких вчених, як І. Зязюн, Г. Васянович, О. Гончаренко, Н. Ничкало, В. Фіголь та ін. У різні роки дослідженнями в галузі художньо-технічного оформлення книг займалися такі відомі вчені, як М. Большаков, К. Буров, Ю. Герчук, Г. Гусман, Н. Гончарова, Ф. Добкін, Б. Кісін та ін. Серед робіт, присвячених українській графіці особливе місце посідають праці Б. Валуєнка.

Виклад основного матеріалу. Ще в давнину розуміли, що через гру дитина має змогу формувати навички, розвивати уяву, просторове мислення, що стане їй у пригоді у дорослому житті. Так, те саме, що доросла людина робить з дійсним будівничим матеріалом, наприклад з деревиною чи цеглою під час будівництва оселі, дитина може робити граючись, засобами паперопластики під час макетування тієї ж споруди. Таким чином, гра перетворюється у творчість, а творчість, у свою чергу, у діяльність.

Гра та іграшка, на думку вчених, - найважливіші складові будь-якої культури [1, с. 98]. Так, О. Вовчик-Блакитна зазначає, що іграшка – це культурне знаряддя, за допомогою якого передається “стан сучасної культури (цивілізації), напрямки її руху: до життя або смерті, процвітання або деградації, взаєморозуміння або відчуження” [3, с. 54]. Її форма є однією з початкових субстанціональних форм щодо освоєння людиною навколишнього середовища. Іграшка, як матеріальний центр гри, сприяє розумовому розвитку дитини, відображає і відтворює для неї світ у зменшеній формі, який надає дитині саме той розвиток, який можливий лише за природних умов: тільки природний, а не штучний, життєвий контекст має світоглядне поле і багатство культурних форм, які виступають онтологічними чинниками для органічного, а значить вільного “тут” і “тепер” удосконалення людиною самої себе, особливо в ранньому віці, дуже чутливому в плані особистісного розвитку [6, с. 38].

З культурологічного погляду, українська народна іграшка сприяє утвердженню національної самобутності та менталітету і відіграє найважливішу роль в процесі становлення громадянина незалежної країни. Так, саме іграшка є й відображенням епохи. О. Найден казав, що саме традиційна, щодо своїх розмаїтих функцій та змістовно-формальних засад, народна іграшка зберігає у собі пластичну і образну пам'ять про ті далекі часи, коли людина вперше почала використовувати природні матеріали для створення речей, які не тільки у чомусь допомагали, щось позначали, а й щось символізували [4, с. 59]. Тут важливо наголосити ще й на тому, що папір споконвіку був не лише матеріалом для письма, а й відігравав роль символу і безпосереднього носія культури народу, зберігав історичну пам'ять та надбання духовності, що на нашу думку є визначним чинником у обґрунтуванні використання паперу у якості матеріалу для створення аналогів традиційним українським іграшкам. Також, як указує Ю. Васерчук, знання структури паперу дозволяє прогнозувати можливості формування об'ємних фігур, геометрія паперової форми обумовлює бачення майбутніх конструкцій, в яких аркуш являє собою активну формоутворювальну одиницю [2, с. 11]. О. Найден вказував, що для дітей, які перебувають на межі між раннім і середнім віком, етнічні іграшки особливо потрібні. Вони допомагають знаходити образні відповідники між реально конкретним та умовно-узагальненим, осягати світ предметних реалій через пластично доцільні та дотично-комфортні форми [5, с. 30].

Сучасна техніка паперопластики надає широкий вибір інструментарію для роботи з папером не лише як з двовимірним матеріалом, а й за результатами творчості дуже схожими на такий вид образотворчого мистецтва, як скульптура, що дає змогу створити аналоги

традиційних ляльок, чи іграшок з національним колоритом. О. Найден підкреслював, що дитина має сприймати народну іграшку не як предмет побуту, об'єкт гри (хоч і таке сприйняття не шкідливе), а як твір мистецтва, який потребує вивчення, певного аналізу творчого наслідування, повторення [5, с. 30]. Так, дитина може не лише грати з іграшкою, а й водночас залучатися до національної символіки у вигляді розписів та має змогу розвитку уяви під час її розпису національними орнаментами чи мальовничими стилями власноруч. При цьому відбувається явний або прихований вплив емоційного фактору і відкриває «майже безмежне поле для нових поєднань, так як число образів, що мають однаковий афективний відбиток, дуже велике» [7, с. 102].

Надзвичайно важливою є перша зустріч дитини із книгою. Вона має викликати радість і бажання зазирнути туди ще і ще раз, тому створення художньої книги, в особливості дитячої книжки-іграшки — це складний технологічний процес, адже у дитинстві закладається основа для подальшого формування та становлення дитини як особистості. Оскільки гра — основна форма діяльності в дитячому віці, саме в ній розвиваються різні сторони особистості дитини, задовольняються багато інтелектуальних та емоційних потреб, складається характер, розвивається творче мислення. Змалечку активізується самостійність мислення, розвивається пізнавальний інтерес. В дизайні дитячої книги в нашій країні постає проблема творення власного стилю притаманного саме українській книзі, який би міг зайняти своє місце серед світових лідерів. Видання виходить у світ унаслідок копіткої праці багатьох учасників цього дійства — від автора до поліграфіста, і для кожного з них книга й сам комплексний процес її творення виглядає по-різному. Отже, дизайнеру потрібно мобілізувати всю свою фантазію, використати весь свій професійний потенціал для того, щоб створити макет дитячої книги. Найбільш цінними виступають рисовані від руки олівцями чи фарбами, а не взяті з комп'ютерних каталогів. Особлива увага приділяється деталям ілюстрацій, тому що рисунок може являти собою оповідання про події тим дітям, котрі ще не вміють читати. Для зовсім маленьких читачів важливо, щоб формат видання був не дуже великий і не дуже маленький, а такий, щоб його було легко тримати в руках і добре читати, не напружуючи зір.

Історичний досвід свідчить, що стан книжкової справи завжди було визначальною домінантою розвитку суспільства протягом багатьох століть. Дизайн має бути яскравий, простий і виразний. Як відомо, для маленьких читачів найцікавішим жанром є народні казки, легенди, міфи та оповідання. Завдяки доступності казкових образів, мотивів та мови оповідання для дитячого сприйняття, казки справляють великий позитивний вплив на процесі загального розвитку людини уже з перших років її життя. Над дизайном українських народних казок працювати найцікавіше, але й набагато складніше. Враховуючи той факт, що головними героями є люди або фантастичні створіння, міфічні істоти, подібні до людей, то ілюстративний матеріал в змозі створити тільки професіонал найвищого класу. Найскладніше працювати над такими казками, тому що вони носять, в основному, повчальний характер, в них мало виражальних моментів — чудес, казкових істот. Потрібно дуже добре знати костюми, предмети побуту, архітектуру регіону якому відповідає казка.

Як правило, тираж книжок з ілюстраціями у вигляді POP-UP конструкцій дуже не великий, і часто це унікальні ювелірні творіння. Створення POP-UP книг вимагає високої майстерності і професіоналізму, що межує зі справжнім мистецтвом. Тому розробка ілюстрацій для української дитячої книжки “Іван Богатир” у техніці POP-UP - одне з найважливіших напрямів його підготовки. Привабливість його зовнішнього вигляду, впізнаваність малюнку, що сприяє комфортності читання, взаємне положення елементів - все це ті якості, від яких багато в чому залежить успіх видання. Стель ілюстрацій гіперболічність, з елементами гротеску, але наближений до реальності. Ілюстративний матеріал досконало опрацьований, деталізований. Для створення ілюстрацій та макету

використовувалися як традиційні техніки живопису так і сучасні технології опрацювання графіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абраменкова В. В. Осторожно: антиигрушка! Родителям об играх и игрушках / В. В. Абраменкова // Дошкольное воспитание. — 2005. — №4. — С. 98-108.
2. Васерчук Ю. А. Бумагопластика в проектной культуре дизайна (материал, технология, принципы моделирования) : автореф. дис на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» / Ю. А. Васерчук. — М., 2007. — 29с.
3. Вовчик-Блакитна О. О. Дитяча іграшка та гра - справа серйозна / О. О. Вовчик-Блакитна // Обдарована дитина. — 2009. — № 1. — С. 54-59.
4. Найден О. С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості / О. С. Найден - К.: АртЕк. — 256с.
5. Найден О. С. Українська народна іграшка. Сміслові та обрядові основи / О. С. Найден // ОМ. — 1991. — №3. — С. 27-30.
6. Кардашов В. М. Художньо-творчий розвиток особистості: теоретичний Та методичний виміри. : Монографія-3-тє видан., допов. / В. М. Кардашов. — Мелітополь, 2011. — 291 с.
7. Пономарев Я. А. Психология творчества. / Я. А. Пономарев — М.: «Наука», 1976. — 304 с.
8. Свідоцтво № 82815 Україна про реєстрацію авторського права на твір образотворчого мистецтва “Художнє оформлення книжки «Іван Богатир»” / Брянцев О. А., Чемерис Г. Ю. (Україна); зареєстровано 13.11.2018 в Держ. Реєстрі свідоцтв про реєстрацію авторського права на твір.

УДК 069:745/749

*Марія Кравчук
(Купичів, Україна)*

Музей «Соломяне диво»

***Анотація.** Текст розповідає про створення музею «Соломяне диво» на базі школи в селі Купичів, Волинської області, через призму особистої історії авторки. Вона ділиться своєю мрією стати художником, шляхом навчання у Львівському училищі декоративно-прикладного мистецтва та поверненням у рідне село. Успадкувавши традиції народного мистецтва, авторка відкрила студію «Житечко» та створила музей, де діти вивчають плетіння з солом. Музей проводить майстер-класи та фестивалі, сприяючи збереженню українських традицій.*

***Ключові слова:** музей «Соломяне диво», Купичів, народне мистецтво, соломоплетіння, художня освіта, студія «Житечко», традиції, творчість, фестиваль, діти.*

Щоб написати про створення музею «Соломяне диво» на базі школи с. Купичів, Волинської області, я розпочну історію з своєї мрії.

В 10 років, сільська дівчинка любила малювати і мріяла бути художником. Цю мрію мені подарував відомий художник, заслужений діяч культури Казахстану Михайло Антонюк та його сестра Галина.

Цими людьми пишалося моє село Туличів.

Пройшли роки з моєю чарівною мрією. Я закінчила школу і мені пощастило стати студенткою Львівського училища декоративно-прикладного мистецтва ім. І. Труша, 1972-1976 рр.. Це ніби казка, яка триває багато років в моїй свідомості.

Чотири роки цікавого і відповідального навчання ствердили, що моя професія дуже цікава, складна і відповідальна. Мистецьке місто дало можливість відвідувати музеї, виставки, знайомитися з художниками.

Навчаючись, я вже уявляла себе відомою художницею.)))

Назустріч мені прийшло особливе кохання і я повернулася в своє село жити і працювати. Та життя моє увійшло у звичайне русло. Я вирішила відстоювати свої знання різними формами і методами. Я опинилася в замкнутому просторі з природою і простими людьми.

Перші роки працювала художником в різних установах, але згодом спробувала щастя стати вчителем образотворчого мистецтва в рідній школі хоча б один рік. Я створила гурток для дітей. Малювали, робили виставки. В той час діти не знали інтернету, телефонів. Вони залюбки залишалися після уроків і малювали на теми легенд волинського краю, казок або ж з натури.

Через рік мені запропонувала дирекція школи отримати вищу педагогічну освіту. Ось тут було питання про вибір професії. Але світ не без добрих людей. Один художник запропонував художньо-графічний факультет в Івано-Франківському педінституті ім .Василя Стефаника.

Через 10 років після закінчення училища я знову потрапила серед друзів художників. Це були знову щасливі роки навчання з цікавими пригодами та відповідальною працею в мистецтві.

В цьому ж році , 1984,я побачила скриньку з соломи. Вона в моїх очах сяяла ніби сонце.

Невдовзі я поїхала до діда в далеке село свого району. Ця зустріч і стала для мене як провісник моєї творчої долі. За десятиліття з одного виду плетіння я розвинула поступово власну творчу школу і навчала дітей та дорослих. Тобто, ця зустріч була послана Богом. Це є феномен для мене.

Основою послужили мої знання з малюнку, живопису, композиції і відповідальності за свою вимріяну професію..

Студію " Житечко" заснувала в 1997р. на база Купичівської США і стала її керівником. З фондів учнівських робіт у 2008 р. відкрили єдиний в Україні музей " Соломяне диво". Головна мета студії - це відродження традицій народного мистецтва та нові форми та види роботи з житнім стеблом. Займаються діти з 1-11 класів. Є красивий клас для роботи . Матеріалами забезпечую я,керівник. На базі школи проходили симпозиуми " Соломяний бичок", " Житнє поле", Міжнародний фестиваль соломкарства " Сніп". Проводяться майстер-класи для гостей та учнів школи.

Фонди музею діляться на кілька видів : плетіння з соломи, аплікація з соломи, вишивка соломою.

У фондах музею представлені роботи учнів студії, майстрів України та зарубіжних майстрів та художників з 10 країн світу.

Теми для дітей – традиційні форми плетіння, символи різдвяних свят та обрядів, казки та легенди .

Пять років проводжу обласний одноденний пленер «Житнє поле» на теми: «Дідух», «Павук», «Дерево-життя», « Берегиня», «Символи традиційного українського весілля». Учасниками є діти студії та гості. Жнемо серпами на полі жито, співаємо пісень і працюємо практично по темі пленеру. Виставка, обговорення заходу.

**КОСІВСЬКИЙ МУЗЕЙ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ
МИХАЙЛА СТРУТИНСЬКОГО
(ІСТОРИЧНІ ВІХИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВОЮ)**

Анотація. Дослідження сучасних тенденцій національного відродження в Україні акцентує увагу на збереженні етнокультури, зокрема через діяльність музею народної творчості Михайла Струтинського в Косові. Заснований на основі приватної колекції, музей зберігає безцінні зразки народного вишивального мистецтва, кераміки та сакрального мистецтва, відображаючи багатство культурної спадщини Гуцульщини, Поділля та Буковини. Музей виконує важливу просвітницьку функцію, залучаючи молодь до вивчення традицій через майстер-класи та експозиції. Керівник музею, Романна Струтинська, активно працює над популяризацією української етнокультури та збереженням історичної пам'яті народу.

Ключові слова: національне відродження, етнічна культура, етнотрадиції, музей народної творчості, Михайло Струтинський, вишивка, народне мистецтво, Косів, культурна спадщина, майстер-класи, сакральне мистецтво, етнодизайн.

Сучасні тенденції національного відродження спонукають до дослідження тих складників етнічної культури українців, які зберігають багату інформацію про історію народу, його етногенез, традиції. Етнотрадиції є матеріальною формою ментальності, етнічної картини світу, регуляторами індивідуального психологічного стану, що концентрують у собі весь історичний і соціальний досвід етносу та обумовлюють не тільки елементарні реакції в поведінці, але й людське світосприйняття [1].

Музей народної творчості Михайла Струтинського – одне з тих місць, яке варто відвідати, перебуваючи в Косові на Івано-Франківщині [2-3]. Розташований у приміщенні музичної школи міста, заклад заснований на базі приватної колекції традиційного одягу, зібраної місцевим музикантом і краєзнавцем Михайлом Струтинським, який будучи людиною багатостороннього таланту та здібностей, понад 30 років працював викладачем Косівської дитячої школи мистецтв. Михайло Михайлович – відома в краї людина. Музикант, викладач школи мистецтв, який виховав цілу плеяду майстрів-віртуозів, уклавши в них свій талант і вчительську працю. Михайло Струтинський увійшов у число провідних фахівців Прикарпаття із гри на духових інструментах.

Але найбільшою справою свого життя М.М. Струтинський вважав збереження скарбів народного вишивального мистецтва. Майже 50 років він невтомно віднаходив їх по близьких і далеких селах, віддалених присілках, закинутих хуторах, щоб вдихнути в них нове життя. Барвисті сорочки, рушники, одяг, ткані вироби із різних куточків Галичини, Поділля, Буковини стали основою його родинної колекції. У своїх пошукових експедиціях не зміг оминати шедеврів народної кераміки, кушнірства, бондарства, речей сакрального призначення, ікон. Разом із творами народного малярства, музичними інструментами, старовинними світлинами вони також поповнили його збірку.

Музей народної творчості Михайла Струтинського почав працювати 16 вересня 2007 року, коли згаданий уже викладач Косівської музичної школи подарував свою колекцію місту. Музейні фонди складаються із найтиповіших творів різних видів народного мистецтва Поділля, Буковини, Гуцульщини, Покуття, Бойківщини та Опілля. Цінною є колекція сакрального мистецтва, яка містить ікони, мальовані на дереві та склі середини XVIII-XIX ст., зразки релігійно-обрядового мистецтва народу – дерев'яні та металеві хрести, підсвічники, чаші, пасківники.

Художньо-етнографічний музей народного мистецтва Михайла Струтинського займає почесне місце серед діючих нині культурно-мистецьких закладів Косівщини [4-8]. Михайло Струтинський із 1961 р. збирав зразки українських вишивок, предмети побуту Гуцульщини, художні твори малярства. Базовою, найукомплектованішою і найповнішою в географічно-територіальному та етнічно-культурному аспектах є колекція народних вишивок, що налічує близько 10 тисяч екземплярів, які представлені численними виробами релігійно-обрядового, побутового та одягового призначення.

Вікові критерії вишивок в експозиції колекціонера дають можливість дослідити особливості культурно-світоглядних традицій жителів Карпатського регіону. Дуже цінна й унікальна колекція живопису. Виділяються оригінальні вироби побутового призначення, виготовлені з дерева та художньо оздоблені технікою випалювання і художнього різьблення: веретена, боклаги, рахви, бочки, скрині.

Також, у музеї є колекція виробів зі шкіри (постоли, чоботи, сумки, пояси, прикраси), що відрізняються особливостями форми та орнаментики. Сам же музей займає два великих зали та допоміжні приміщення. Експозиція представлена величезною кількістю робіт народних майстрів Гуцульщини, Покуття, Поділля та Буковини – це старовинні ікони, предмети сакрального мистецтва, вишивка, живопис, кераміка, народний одяг, ткацтво та інші експонати.

Одним із видів діяльності Музею є просвітницька робота в напрямку популяризації народної творчості та обізнаності громадян у власній культурі, традиціях, історії. Особливо це стосується молоді, якій накопичену та збережену попередніми поколіннями культуру нести у майбутнє і закладати підвалини її подальшого поступу. Регулярно проводяться тематичні майстер-класи, підготовка моделей українського етнічного одягу для фестивалів і конкурсів (фестиваль автентичного одягу «Лудине» у Косові, виставка під час фестивалю «Черемош-фест» у Криворівні), величезна робота зі збереження історико-культурного надбання народу, пошуку цінних та раритетних зразків, їх презентації широкому загалу. Вже стало доброю традицією, коли у тісній співпраці з Музеєм народної творчості Михайла Струтинського проводяться Міжнародні Карпатські Школи Етнодизайну (2011-2019 рр.).

У колекції Михайла Струтинського є численні одягові компоненти горян Івано-Франківської області – вишиті сорочки. Територіальні межі та вікові критерії вишивок в експозиції колекціонера дають можливість дослідити особливості культурно-світоглядних традицій жителів Карпатського регіону. Дуже цінна й унікальна колекція живопису. Нині в ній представлено твори митців Закарпаття, та міст нашої області – Калуша, Долини, Надвірної, Рожнятова, Коломиї, Івано-Франківська.

Наявність такого музейного зібрання в місті, де успішно функціонує Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, осередки Національної спілки художників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Спілки дизайнерів України та місцевий осередок Наукового товариства імені Шевченка надає виняткову можливість використання колекційної збірки Михайла Струтинського в науково-дослідницькій роботі студентів й творчих пошуках майстрів народного мистецтва, а для відвідувачів Музею – можливість формування цілісної картини мистецьких здобутків наших предків та усвідомлення духовної і світоглядної єдності українців.

Тут можна вдосталь намілюватися розмаїттям українських народних строїв, а також сфотографуватися в декотрих із них на згадку. Втім, у колекції, окрім одягу, є ще багато цікавих експонатів, які неодмінно привернуть увагу відвідувачів і викличуть їхнє захоплення. Найяскравішою в експозиції музею Струтинського вважають колекцію вишиванок, які репрезентують різні регіони України. Ще одна родзинка музею – музичні інструменти: найрізноманітніші сопілки та скрипки, трембіти й цимбали.

Одним із експонатів Музею народної творчості Михайла Струтинського є ткацький верстат, його використовують під час проведення майстер-класів. Окрім ткацтва, організовують майстер-класи з плетіння кошиків, рукоділля (наприклад, пошиття весільних вінків).

Історичні віхи діяльності Музею...

Неповторною є краса Прикарпаття. Та найголовніший скарб будь-якого краю – люди, які бережуть традиції і примножують його славу [9].

У Косівському музеї народної творчості Михайла Струтинського вас радо зустріне тендітна, елегантна жінка в капелюшку. Вона помандрує з Вами залами невеличкого музею й розповість про кожен експонат із любов'ю та гордістю. Незважаючи на її мініатюрність, у ній відчувалися надзвичайна сила, незламна воля і вроджена гідність. Це Романна Андріївна Струтинська – дружина відомого колекціонера, яка керує Музеєм народної творчості (колекцією) його імені з дня заснування. Не дивлячись на незакінчене будівництво і неодноразову відсутність електропостачання та опалення Музей під її керівництвом функціонує й щорічно набирає все більшого розмаху в своїй багатогранній діяльності. Про це свідчить збільшення кількості відвідувачів із різних куточків України, а також чимала кількість зарубіжних гостей.

Регулярно під керівництвом Романни Андріївни проводяться експозиційні виставки, що відображають конкретні мистецькі події; народний одяг доукомплектується відповідно до національної етнографічної місцевості; впроваджено реконструкційні роботи весільних головних уборів та певних елементів народного строю (спідниць, фартухів, очіпків); проводиться клопітка робота з реорганізації виставкових приміщень для нових експозицій, адміністративно-господарських потреб, поліпшення фінансового забезпечення тощо.

Романна Андріївна Струтинська – високо інтелектуальна та широко ерудована особистість на ниві популяризації українського етносу, мудрий керівник і прекрасний організатор, всебічно обдарована і доброзичлива людина. Розповідаючи про витоки колекції Романна Андріївна пригадувала, як під час навчання у Львівському медичному інституті ходила разом із маминими сестрами по музеях і збирала клаптики з вишивкою, яку можна було втратити назавжди [9]. Адже вишивали тоді вовняною ниткою, яку била міль, після чого вишивка перетворювалася на пил. Дівчата збирали й намагалися відтворити старовинні народні візерунки на серветках та рушниках, якось їх зберегти. Сорочок тоді не вишивали, це було заборонено, могли навіть засудити за націоналізм.

Тоді у Львові жила знаменита художниця Олена Кульчицька. Дівчата ходили до неї, щоб та допомогла відтворити кольори старої вишивки, бо в давнину нитки фарбували натуральними фарбами, які з часом вицвітали.

– Ми були міськими дівчатами й ніколи не бачили скрині, – згадує пані Романна. – Одного разу майстриня показала нам свою скриню, в якій лежала купа старих вишиваних сорочок. Каже нам: «Отам порпайтесь і знаходьте!» І ми копирсалися там із неабияким задоволенням! [9].

Звісно, нитки муліне DMC на той час були страшним дефіцитом, їх надсилали вишивальницям із-за кордону. Все знаходили через знайомих. Так поступово вишивання стало не просто захопленням, а й духовною потребою.

– На той час, будучи медиком, я бачила багато людського горя, і коли брала до рук голку для вишивання, відчувала, що заспокоююся, – пояснює пані Романна [9].

Михайло Струтинський народився неподалік села, з якого був родом Степан Бандера. Те село знищили, зрівняли танками. Так боялися! Отже, ті краї завжди були під пильним оком НКВД.

– Там не те що вишиванка, а й вишивка вважалася буржуазним націоналізмом, – каже Романна Андріївна. – Не дай Боже! Могли запросто посадити. Побачивши моє сміливе захоплення, чоловік і сам почав збирати стару вишивку. Саме це сильно поєднало нас.

Ніколи чоловік і жінка не будуть однаковими. Треба знайти той стрижень, що об'єднав би їх назавжди. Нам Бог дав вишивку [9].

Подружжя мало невеличку трикімнатну хрущовку, яка згодом ущерть заповнилася старовинними речами. Довелося викупити ще й сусідську квартиру. Михайло Струтинський продовжував їздити селами, купувати старі речі. Тоді вони коштували недорого. Потім звітував перед дружиною, а та раділа, що чоловік, окрім роботи, має таке незвичайне, прекрасне хобі.

Уже в часи незалежності України якось до Косова завітав Віктор Ющенко. А він, як відомо, неабиякий поціновувач народного мистецтва. Його привели до Струтинських показати колекцію. Ющенко був вражений і самою колекцією, і тим, у яких непридатних для життя умовах доводиться жити колекціонерів. Адже експонати були всюди: кераміка на підлозі, картини, ванна кімната забита вишиваними сорочками. Квартира скидалася на склад.

Тоді Віктор Андрійович запитав у подружжя: «Якби вам виділили приміщення під справжній музей, ви би віддали вашу колекцію туди?» Обое з радістю погодилися.

– Минув час, Ющенка обрали президентом, та ми й не думали, що він пам'ятає про нас, – згадує пані Романна. – А виявляється, пам'ятав. Бо незабаром, за його розпорядженням, нам надали частину першого поверху в музичній школі, де й до нині розміщується наш музей [9].

Михайло Струтинський хворів на діабет, через ускладнення почалася гангрена ноги. Його прооперували, і Романна Андріївна залишила свою роботу, повернулася до Косова доглядати чоловіка. Після цього він прожив ще майже десять років! Пані Романна не лише керівник музею, а й хранителька всіх знань, без яких експонати – лише мовчазні свідки свого часу.

– Ось це сорочка з Верховини, вишивана у 50-х роках. Бачите на ній жовто-блакитні прапорці? Гуцулка вишила, нічого не боялася! – гордо каже пані Романна [9]. Вона ще й досі навідується на базар, аби щось придбати, доукомплектувати те чи інше вбрання. Продавці часом ховають свій скарб, бо знають, що можуть продати його набагато дорожче. Та Романна Андріївна ставиться до цього з розумінням.

– Тепер за старовинну річ можуть попросити і чотири, і десять тисяч гривень. А звідки в мене такі гроші, – зітхає вона. – Доводиться переходити на реконструкцію. Тобто купую аналогічний матеріал, залучаю студентів, і ми відтворюємо. У цьому музеї не можна просто працювати, його треба любити. Поки що в мене є лише одна учениця, яка справді має хист і велике бажання продовжити цю справу [9].

Ще за життя Михайла Струтинського, у 2012 році введено перші реконструктивні роботи по шлюбних віночках початку ХХ ст., котрі виконувалися в домашніх умовах після робочого часу в музеї. Ведеться велика робота по організації реконструкції одягу з Слобожанщини (Сумська обл.), Донеччини, Одеської обл., Опілля.

Музей брав участь у фестивалях. Найбільше запам'ятався фестиваль у м. Борщів Тернопільської області завдяки чудовій організації, фестиваль у Галичі 2015 року – запорізькі козаки показали чоловічу силу, мудрість і спритність. А розколяда, лекції-концерти, заплановані аматорські вистави у районному будинку культури, студентські вистави на конкурсах та в школах Косівського району, кінозйомки, Міжнародні конкурси юних моделей одягу «Водограй», фестивалі автентичного одягу в Косові «Лудине» – і все це з участю музейного одягу.

Проводились майстер-класи з ткацтва, писанкарства за участі відомих майстрів. Із 2016 року збираються матеріали по одягу з сіл Косівського району, яких ще не бачила сучасна Гуцульщина, Україна і весь світ.

З ініціативи Романни Струтинської Косівський музей народної творчості Михайла Струтинського брав участь у зйомці для благодійного календаря «Щирі. Спадщина» [10]. На знімальному майданчику зібрали автентичні народні строї кінця ХІХ – початку ХХ сторіч і

більше 30-ти кілограмів оригінальних унікальних жіночих прикрас. Кожна із 12-ти світлин календаря – точна реконструкція народного строю певної доби, регіону країни та властивої для нього колористичної гами. Консультації щодо проєкту надавав Український інститут історії моди. Команда протягом двох місяців підбирала автентичні народні строї та створювала художні образи для зйомки кожного героя. Завдяки приватним колекціонерам та допомозі Українського інституту історії моди вдалося зібрати 18 автентичних народних строїв із 10 етнографічних осередків України. Героями проєкту стали співачки Тіна Кароль і Анна Завальська, актриса Ада Роговцева з дочкою та онукою, телеведучі М. Єфросініна, О. Фреймут, Р. Тодоренко, С. Вітвіцька, М. Падалко, призерка Олімпіади-2016 у Ріо-де-Жанейро – гімнастка Г. Різатдінова, музикант Д. Щуров із родиною, подружжя Н. Жижченко (ONUKA) і Є. Філатова (The Maneken), дизайнерки О. Рева і Н. Каменська. Цей календар був замовлений у 17-ти областях України і в шістьох країнах світу. У цій акції заслуга Р.А. Струтинської без перебільшення – велика.

Гімнастка Ганна Різатдінова представила вбрання Київщини початку XX століття. Телеведуча Маша Єфросініна вдягнена у костюм Івано-Франківської області (с. Серафінці) першої половини XX століття. Ната Жижченко (ONUKA) і Євгеній Філатов (The Maneken) приміряли весільне вбрання гуцулів кінця XIX – початку XX століття. Співачка Тіна Кароль постала в українському весільному костюмі початку XX століття. Це святкове вбрання нареченої з Івано-Франківської області. Вінок із гусячого пір'я, оздоблений паєтками і обгортками від цукерок, робили тільки в селі Великій Ключів.

Робота над проєктом тривала більше двох місяців, протягом яких команда шукала автентичні костюми і створювала образи для зйомки кожного героя. Телеведуча Ольга Фреймут представила лемківський костюм XIX століття. Актриса Ада Роговцева з донькою Катериною Степанковою і онукою Дашею позували у костюмах Чернігівського регіону кінця XIX-початку XX століття. Візитівкою чернігівського костюму цього періоду були намітки – рушникopodobні головні убори. Жінки вмівали зав'язувати їх різними способами.

Телеведуча Марічка Падалко постала у дівочому святковому вбранні (сорочка, подолок, лайблик, пацьорки, баршун, парта), костюмі початку XX століття (Хустський район, Закарпатська область). Співачка Анна Завальська у «баранівській» бавовняній хустці кінця XIX століття. Такі хустки виробляли на мануфактурі Асафи Баранова, починаючи з середини XIX століття і аж до 20-х років XX століття. Вони побутовували в деяких районах Полісся. Продавались ж ці хустки на ярмарках у великих суоях, від яких хустку відрізали. Жінка сама підрубувала хустку з обох боків відрізу та оздоблювала її китицями, розповідають в Українському інституті історії моди. Завдяки допомозі Українського інституту історії моди і приватних колекціонерів вдалося зібрати 18 автентичних костюмів із 10 регіонів України.

Проєкт «Щирі» втілили в життя вже вдруге. Весь прибуток від продажу календарів спрямовано на підтримку етнографічних музеїв України – Музею народної творчості Михайла Струтинського у місті Косів і Новоайдарського краєзнавчого музею.

Сильне відчуття своєї української національної ідентичності виплекано у Романні Андріївній її батьками і родиною. Зі спогадів Романни Струтинської зрозуміло, що власне навчання у Львівському медичному інституті та відвідини музеїв спонукали до колекціонування зразків вишивки. Мамині сестри, які стимулювали природну зацікавленість дівчини, змінили її світогляд і творчий підхід до української старовини, способів її збереження. Вона разом зі своїми тітками колекціонувала й робила спроби відтворити давні народні візерунки на рушниках, серветках, хустинках, щоб у такий спосіб зберегти унікальні композиції у сенсі декорування та колористичної гармонії. «Делікатна, інтелігентна жінка, з надзвичайною життєвою силою і вродженою невідомою гідністю», – відзначає Марія Іванчук, мистецтвознавець, член Національної спілки художників України [12].

Медична практика передбачала проникнутися людськими стражданнями, фізичним болем, співпереживанням, і тоді Романна Андріївна намагалася досягнути мистецтво вишивання. Заняття вишиванням із захоплення перейшло в духовну потребу врівноважувати загальний стан гармонійного буття людини. Сміливе серйозне заняття художньою вишивкою мотивувало її чоловіка Михайла Струтинського до колекційно-збиральницької багаторічної праці. Таке явище об'єднало Струтинських до вдячної спільної роботи, стало кредом родинних стосунків, принесло дивовижні плоди.

У своїй квартирі подружжя Михайло і Романна Струтинські зібрали понад чотири тисячі експонатів! Увесь цей безцінний скарб (старовинний український одяг, предмети побуту, вишивку, посуд, живопис, ікони) вони офірно віддали міській громаді Косова. Більше того, щоби насамперед діти і молодь могли вивчати українську історію та традиції не лише за підручниками, а й систематизували колекцію, паспортизували кожну річ, згідно з вимогами музеєзнавства облаштували експозицію. Деякі вироби були настільки понижені, що їх у буквальному сенсі повертали до життя.

За давнім звичаєм... Перспективи розвитку...

Пані Романна мріє відродити вечорниці, як бувало в давні часи, коли раз на тиждень у когось збиралася молодь. Сідали за великі дерев'яні столи, вишивали, пряли, співали пісні, розповідали байки. Хлопці залицалися до дівчат, відбувалися знайомства, хтось знаходив свою пару. На вечорницях обов'язково була старша жінка, яка керувала й контролювала процес.

– Коли розповідаю про це дітям, бачу, як загоряються в них очі: то давайте зробимо такі вечорниці скоріш! – розповідає Романна Андріївна. – Але, на жаль, скоріше не виходить, бо для цього теж потрібні гроші [9].

Окрім того, пані Романна планує запросити спеціальну жінку, яка знається на весільних традиціях, відтворити з дівчатами обряд весілля і зняти про це фільм. Адже досі гуцульське весілля є одним із найяскравіших дійств на Прикарпатті. Воно починається в четвер, бо четвер вважається світлим днем. Друзі й родичі князя та княгині (нареченого і нареченої) ідуть до лісу рубати деревце. Воно має бути заввишки таким, щоб, стоячи на столі, торкалося стелі. Дерево – це символ життя, тому його ставлять у хаті, де відбувається весілля. Його прикрашають квітами, які розміщують попарно.

Мама й тато нареченої або нареченого, тримаючись за руки, надівають верхівку – зв'язане у пучечок пір'я фазана або півня (символ чоловічого начала) й гілочку калини (як символ жіночого). Так відбувається зачинання весілля.

Після весілля деревце виносять надвір і вішають на ворота. Справді, проїжджаючи карпатськими селами, ми неодноразово бачили то на одних, то на інших воротах таке деревце. Вважається, що воно захищає дім від темних сил. Деревце висить рівно рік, потім його спалюють. Адже саме перший рік молодим найважче порозумітися й при звичаїтися одне до одного. Всі народні традиції були спрямовані на захист родини.

Також у четвер виготовляють корону або шлюбний вінок і печуть весільний коровай. За столом збирається парна кількість щасливих у шлюбі жінок (вагітні, розлучені або вдови до цього не допускалися), і під їхній спів шують вінок. Вставати з-за столу жінкам забороняється, доки не буде закінчено роботу.

Корону шують із червоного сукна двома голками. Береться довга нитка, при цьому її не можна розривати. У вінок обов'язково кладуть барвінок, три копійки, загорнуті в золоту й срібну фольгу (бо золото символізує чоловіка, а срібло – жінку) і пуп'янок. Пуп'янок роблять із червоної тканини, в яку замотуються зубчик часнику, сіль, пара зерен жита й маку, цукор, маленький кусень хліба та грудочка обвугленої глини. Його зав'язують червоною ниткою і вкладають у корону. Приготування варто закінчити до заходу сонця.

У суботу наречену зачісують і одягають. Заплітають дві коси, в коси вставляють мушлі й гудзики, обплітають червоними нитками. З коси складають калачик у вигляді вінка.

Над чолом чіпляють чільце, яке захищає наречену від вроків. Над чільцем – кольорові вовняні нитки – ворічки. Вишивана сорочка, запаска, за яку затикають сім хусток ріжками донизу, сердак, кептар, біла гугля – все це одяг нареченої. Вона має виглядати як пишна пава. Молоді їдуть на зустріч одне одному на конях, які теж гарно прикрашені. Все це наповнене символами, що слугують оберегами, мають надзвичайне значення й магичну силу.

Тепер, коли роздивляєшся цю унікальну збірку Михайла і Романни Струтинських, ніби вбираєш у себе потаємну музику душ, що відбриніла над українською землею і потягнулася до високого неба, щоб з'єднатися із Творцем. А натомість – залишивши нам прагнення діткнутися до невмирущого, незнищеного, дістати нові імпульси до творення, бо саме в ньому – неперервність традиції українського мистецтва.

Михайло Струтинський не просто збагатив громаду ще одним музеєм, хоча цей його навдивовижу щедрий філантропічний вчинок, на жаль, не так уже й багато має аналогів (принаймні в Україні). Михайло Струтинський своєю подвижницькою працею на ниві українського мистецтва зберіг і повернув нам, замученим повсякденною суєтністю, музику високих сфер, до яких завжди тягнулася українська людина, необхідність духовних інтенцій, без яких безбарвним і сірим стає наше життя [13].

Нині Романна Струтинська активно займається музейною справою, опрацьовує буквально кожен експонат, історію його надходження та побутування. Неабияк дивує її всебічна компетенція у глибокому знанні народного мистецтва кожного мистецького осередку, звідки походить той чи інший мистецький твір. Романна Андріївна за фахом – лікар, але силою свого характеру та виховання досягнула мистецькі глибини народної творчості українців. Із багатой джерельної спадщини української мистецької культури вона черпає натхнення і творить гідну подиву, велику працю – збереження унікального народного мистецтва в усій його дивовижній красі та неповторності. Усіх благородних справ цієї особливої жінки не перелічити. Вони – надто вагомі, справді великі, корисні й надзвичайно актуальні в сьогоденні.

- Виконую його (чоловіка Михайла Струтинського) заповіт: зберегти, відтворити, показати народні традиції, дослідити, духовно осмислити, об'єднати з духовним надбанням світу, сформувати доцільні життєві інтереси виставки, здобути матеріальні цінності, – розповідає Романна Андріївна. Мистецтво одягу, побуту завжди керувалось етнографічними даними місцевості, що розвинулись на основі культури Київської Русі в процесах взаємовпливів і взаємозв'язків із мистецтвом інших народів. Це велика істина!

У музеї згідно з вимогами сучасності відкрита багатогранна виставка, що складається з чотирьох експозицій під назвою: «Єднаймося! Через Хрест до воскресіння».

Перша експозиція: «Різдво Христове» – заклик до нового життя.

Друга експозиція: «Майдан» – символ змін.

Третя експозиція: «Воскресіння Христа» – пробудження людської свідомості.

Четверта експозиція: «Весілля» – символ єдності народу України. Князь і княгиня та запрошені гості...

Кожний етнос має свій неповторний стиль, який, витримавши випробування часом, постійно вдосконалювався й оновлювався, залишаючись оригінальною «родзинкою», притаманною лише конкретному населеному пункту, регіону, країні. Знайти, розвинути та втілити надбання минулого в сучасне середовище, створити з цього оригінальний український національний стиль, що здатний підкорити увагу, як громадян, так й іноземців і є основними завданнями музейної справи, підкреслюючи тим самим його необхідність як культурного надбання народу. В поєднанні зі знаннями і досвідом, традиціями автентичного мистецтва, під керівництвом Романни Андріївни створюються якісно нові, оригінальні витвори мистецтва, які будуть коренями входити в прадавню філософію всього українського народу, триматися на засадах Добра, Краси, Любові [14], зберігати дух старих майстрів, не втрачаючи при цьому актуальність і сучасність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Близнюк М.М., Михайленко В.П. Теоретичні і практичні аспекти Карпатської школи в реалізації освіти для сталого розвитку. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення і підходи. Міждисциплінарні перспективи*. Банська Бистриця – Баку – Ужгород – Херсон – Кривий Ріг: Посвіт, 2019. С. 72-74.
2. Музей народної творчості Михайла Струтинського, Косів. URL: https://ua.igotoworld.com/ua/poi_object/69335_muzei-narodnogo-tvorchestva-m-strutinskogo.htm
3. У Косові відкрили Музей народної творчості Михайла Струтинського. URL: https://zik.ua/news/2007/09/19/u_kosovi_vidkryly_muzei_narodnoi_myhayla_strutynskogo_90843
4. Музей народної творчості Михайла Струтинського. *Гуцулія*. URL: <https://huculia.info/place/mykhajlo-strutynskij-folk-art-museum-kosiv/>
5. Музей народної творчості Михайла Струтинського. URL: <https://artschool.kosiv.org.ua/museums/strutynskij-mykhajlo-folk-art-museum/>
6. Музей народної творчості Михайла Струтинського. URL: <https://karpaty.rocks/region/ivano-frankivska-oblast/kosivskyy-rayon/kosiv/muzei-narodnoyi-tvorchosti-myhayla-strutynskogo>
7. В Косові відкрито Музей народної творчості Михайла Струтинського. URL: <http://www.if.gov.ua/news/6080>
8. Музей народної творчості Михайла Струтинського. URL: <https://ridna.ua/museums/muzei-narodnoji-tvorchosti-myhajla-strutynskoho/>
9. Савченко В. Неоцінений спадок сім'ї Струтинських, або Історія одного музею. *ZN'UA*. 24 січня, 2014. URL: <https://dt.ua/family/neocinenniy-spadok-sim-yi-strutynskih-abo-istoriya-odnogo-muzeiu>
10. Вийшов календар автентичних українських костюмів «Щирі. Спадщина». *ФОТО*. 13 січня, 2017. URL: <https://dzerkalo.media/photo/vyshov-kalendar-avtentic-hnih-ukrainskih-kostyumiv-schiri-spadschina-foto>
11. Григорук А.А. *Високе звання. Гуцули і Гуцульщина: літературно-мистецький і громадсько-суспільний часопис*. URL: <http://gig.kosiv.biz/531/>
12. Іванчук М.М. Благородна справа Струтинських. *Гуцульський край: народний часопис*. 1 листопада 2019 року. №44. С.7.
13. Музей народної творчості Михайла Струтинського. URL: <https://kosiv.life/museum-strutynskogo/>
14. Сагач Г. М. Скарби краси: монографія. Київ : Комп'ютерно-видавничий інформаційний центр, 2019. 296 с.

УДК 745.51

Дмитро Курик
(Чернівці, Україна)

ДЕРЕВ'ЯНИЙ СВЯТКОВИЙ ТАРИЛЬ (ТЕХНОЛОГІЧНІ Й ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ)

Анотація. Текст описує процес виготовлення декоративних тарелей з дерева, підкреслюючи їх важливість у декоративно-прикладному мистецтві. Виготовлення тарелей є навчальним завданням для студентів, яке передбачає вивчення властивостей різних порід деревини, технік декорування та формування практичних навичок. Особливу увагу приділено вибору матеріалу, його збереженню та підготовці для роботи. Розглядаються різноманітні

техніки декорування, такі як різьба, інкрустація та інтарсія. Творчий процес виготовлення тарелей дозволяє розвивати індивідуальні навички та глибше освоювати техніки обробки дерева.

Ключові слова: *декоративні тарелі, дерево, декорування, техніки обробки, різьба, інкрустація, студентське навчання, властивості деревини, декоративно-прикладне мистецтво.*

Декоративний таріль – виготовлений із дерева й оздоблений різноманітними техніками декорування, найтипівіший, найдосконаліший в композиційному вирішенні, найпопулярніший серед всього асортименту декоративно-прикладних виробів.

Проектування та виготовлення декоративних тарелей є основним навчальним завданням для студентської молоді. Воно пов'язане з вивченням і засвоєнням матеріалів, способів та технік декорування, формуванням практичних навичок, технічних прийомів, передбачених кваліфікаційною характеристикою.

Студенти знайомляться на заняттях технології та матеріалознавства з фізичними, технічними й декоративними властивостями деревини різних порід, порядком вибору матеріалу, способами його збереження. Під час вибору матеріалу для майбутньої роботи необхідно враховувати якості деревини: твердість, пластичність, пружність, колір, текстуру, а також технічні прийоми майбутньої роботи, способи декорування її. Від врахування цих особливостей залежить якість роботи, її художня виразність.

Заготовляння матеріалу, його збереження є основною запорукою майбутньої успішної роботи з художньої обробки дерева. Заготовляють матеріал в колодах, брусах та дошках відповідно до характеру майбутніх робіт. Заготовлений матеріал зберігають під навісом, який захищає від дощу та сонця. Зберігання під навісом дає можливість рівномірного висихання завдяки вільному провітрюванню.

Найпридатнішими для реалізації проєктів у матеріалі є дерево груші, липи, горіха, вільхи, осики, берези та бука. В залежності від способу декорування (пластична різьба «суха різьба», інтарсія, інкрустація) підбирають матеріал для майбутньої роботи. Звичайно, найкращим матеріалом для виготовлення декоративних тарелей є груша. Цей матеріал відповідає усім вимогам твердістю, однорідністю структури та пластичністю.

Деревина груші дає можливість виконати чисту різьбу з великими заглибленнями. Структура груші майже однорідна і це сприяє процесу різьблення як уздовж волокон, так і поперек них. Однорідний колір, який має до 20 градацій, відкриває широкі можливості для втілення творчого задуму в матеріалі. Старанно оброблена деревина груші, рівномірні світлові потоки, від чого виріб набуває матової поверхні з легким блиском. Вироби з груші добре поліруються та опоряджуються.

Окрім груші використовується деревина осики білого кольору, однорідної структури й м'якості; вільхи біло-рожевого кольору, дещо більшої твердості, що дає можливість полірувати вироби; берези білого кольору і ледь жовтими відтінками, достатньо в'язкої та пружної; бука – твердої, щільної деревини біло-червонуватого кольору або світло-коричневого відтінку з характерною продовгастою текстурою; деревини горіха волоського, що має великі декоративні можливості, завдяки кольору текстурі, вона добре обробляється, опоряджується, привабливий загальний вигляд; для виготовлення декоративних тарелей використовується також деревина клена, черешні та ясена.

Залежно від розміру та способу оздоблення майбутнього виробу заготовляють матеріал. Для майбутньої роботи його вибирають сухим, без зовнішніх та внутрішніх пошкоджень. Цілого матеріалу за свою шириною, коли діаметр тареля великий (до 80 см), майже не існує, тому для майбутньої роботи дошки потрібно склеїти (сучасні клейові розчини дозволяють майбутній матеріал обробляти способом точіння). Для цього підганяють кромки дошок таким чином, щоб не було найменшої щілини. Під час склеювання слідкують

за протилежним розташуванням початків та кінців в структурі дошок, для спроможності виробу протистояти пружності окремої дошки. Після склеювання дошок визначають розміри майбутнього виробу і проводять чорнову обрізку, залишають 1 – 1,5 см матеріалу для загальної обробки. Обрізану масу склеєних дошок обточують приблизно за розміром тареля і залишають на певний час: «чи поведе» форму.

Через деякий час форму тареля обточують начисто, розмічають необхідний візерунок і починають виконувати композицію тареля в матеріалі. Токарні вироби, в тому числі й таріль, завжди прикрашають різьбою, інкрустацією, інтарсією та розписом. Різьба найдавніша і найвиразніша техніка художнього декорування виробів із дерева. Багато виробів декоративно-прикладного мистецтва оздоблюються різьбою, яка своєю чергою поділяється на декілька різновидностей: плоска, рельєфна, контррельєфна, ажурна та кругла.

Плоска різьба (контурна та виїмчаста) виконується одним різцем або долотом. Зміст різьби полягає у створенні контурної лінії, що окреслює форму.

Виїмчаста різьба виконується півкруглими долотами (різними), її візерунки складають розетки, змієподібні смужки, тощо. Найпоширеніша є тригранно-виїмчаста різьба і виконують прямими, скісними, кутніми та півкруглими долотами. Вона відрізняється багатством декоративних мотивів, своєрідним звучанням світлотіньових відношень.

Отже, процес виготовлення та декорування декоративних тарелей має багато індивідуальних підходів в залежності від майстерності та творчого підходу авторів. Творчий систематичний процес дає можливість поглибленого вивчення

та вдосконалення техніки виконання, використання властивостей окремо взятих порід деревини та опорядження виробів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович, Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. (1993). *Декоративно-прикладне мистецтво*. Львів: Світ.
2. Бушина, Т. (1986). *Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини*. Київ: Мистецтво.
3. Запаско, Я, Голод, І. (Авт.-упоряд.). (2000). *Декоративно-ужиткове мистецтво: словник* (Т. 1). Львів: Афіша.
4. Запаско, Я, Голод, І. (Авт.-упоряд.). (2000). *Декоративно-ужиткове мистецтво: словник* (Т. 2). Львів: Афіша.

УДК 728.61

Роман Кюнцилі
Андрій Степанюк
(Львів, Україна)

ТРАДИЦІЇ ТА НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ВІДРОДЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВОЇ ЕСТЕТИКИ СЕЛЯНСЬКОЇ САДИБИ ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНЦЯ

Анотація. *Стаття аналізує сучасні зміни в архітектурі селянської садиби в Україні, підкреслюючи її важливість як структурного елемента сільського простору. Огляд досліджень попередніх учених вказує на потребу переосмислення традиційних архітектурних рішень в умовах аграрних реформ. Зміни в естетичних уподобаннях сучасних селян виявляються через реконструкцію та оновлення житла, використання нових матеріалів і форм. Підкреслюється зростання інтересу до естетичних аспектів, зокрема в кольоровій гаммі та декоративних елементах, що вказує на вплив європейських тенденцій. Важливість збереження традиційної архітектури в контексті нових вимог до житлового середовища акцентується через гармонізацію між сучасністю та народними традиціями.*

Висновки акцентують на необхідності поєднання історичних і сучасних архітектурних елементів для створення естетично та функціонально збалансованої садиби.

Ключові слова: селянська садиба, традиційне сільське середовище, гармонійне архітектурне середовище.

Селянська садиба, безперечно, є найважливішим структурним елементом сільського простору, об'ємно-просторового та мистецького вирішення архітектурного середовища села. Зміни, які відбуваються останнім часом у розпланувальному, архітектурно-просторовому вирішенні та декоративному оформленні селянської садиби, свідчать про метаморфози в естетичних уподобаннях сучасного селянина.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема дослідження формування українського сучасного житла та садиби займалися ряд вчених, зокрема: Л. Бачинська [1], І.Гнесь [14], В.Король [4], Р. Кюнцлі та А.Степанюк А.[5;9], В.Товбич та Г.Літошенко [8], О.Колодубська[2; 3], В. Ніколаєнко[8], І.Якубовський[13;14], В.Якубовський [12;14]. Висновки та рекомендації цих досліджень потребують перегляду, оскільки, більшість із них, проводились в умовах загальнодержавної власності та адміністративного регулювання земельних і економічних відносин. Дане дослідження зумовлене проведенням аграрних та адміністративно-територіальної реформ України.

Постановка проблеми. Створюючи нову сторінку в історії сільського житлового будівництва, необхідно вивчати, творчо осмислювати й застосовувати основи традиційних архітектурно-просторових вирішень для формування гармонійного середовища сучасного українського села. Протягом багатьох століть селянська оселя була не лише архітектурним об'єктом — житлом людини, а й історичною категорією, в якій у зовнішньому вигляді, в організації внутрішнього простору, в окремих елементах відобразилися численні народні традиції, символи, звичаї та обряди.

Постановка завдання. Ідея садиби, оселі глибоко філософська. Вона творилася віками від покоління до покоління: країна, село, вулиця, садиба і хата — найменша і найдорожча частинка Батьківщини. «У нас всіх є ідея дому і вона глибоко укорінена в нашу культуру; ми впізнаємо дім через сукупність споруд, які ми ідентифікуємо» [7]. У всі часи українська хата, садиба була впізнавана, її можна було ідентифікувати та вирізнити з-поміж житла сусідніх народів. Про неї писали всі українські поети та письменники, особливості її відзначали чужинці, що побували в Україні. Повернути садибі її утилітарно-мистецьке та сакральне значення у житті селянина — одне з найважливіших завдань відродження українського села.

Виклад основного матеріалу. За роки незалежності українське село змінило обличчя завдяки активній розбудові та реконструкції житлової забудови. Падіння «залізної завіси», відкритість країн Заходу розширила бачення українського селянина, дала зрозуміти, що життя на селі може мати свої безперечні переваги.

Темп життя, проблеми соціально-економічного розвитку, непослідовна політика влади щодо відродження українського села не дають змоги достатньо усвідомити, зберегти та відродити для наступних поколінь величезну цінність успадкованого традиційного сільського середовища. Село залишається наодинці зі своїми проблемами і тільки від свідомості його жителів, територіальних громад залежить відродження та покращення архітектурного середовища в цілому, та садиби зокрема, як основного структурного елементу українського села.

У XX столітті в Україні за часи радянської влади з появою колективних сільськогосподарських підприємств життєве середовище і традиційний уклад українського села були позбавлені первісної суті та духовності. Садиба, житлові будинки та господарські будівлі стали розглядатися лише з утилітарного погляду. У час відбудови українського села важливо повернути житловому будівництву набутий досвід народного зодчества, відродити

традиції народного будівництва, художньо-декоративного вирішення структурних елементів житла — усе це стане запорукою створення нового житлового середовища, яке відповідатиме всім вимогам сучасної селянської родини.

Українці на всіх етапах розвитку своєї історії утримували житло на належному рівні. Помешкання селянина вказувало не тільки на матеріальний стан господаря, а й відображало його культуру та духовність. Окрім того, житло селянина завжди було індикатором соціально-економічного рівня розвитку регіону, цілої держави.

Слід зазначити, що активну розбудову селянського житла і впорядкування його садиби (у теперішній час розбудови незалежної держави) спостерігаємо у західних регіонах України, де розповсюджена трудова міграція населення до європейських країн. Серед помітних змін в архітектурно-розпланувальному вирішенні селянської садиби — зменшення кількості допоміжних господарських споруд, що свідчить про відсутність потреби в масовій зайнятості населення сільським виробництвом та появу на селі господарів осель, котрі займаються комерційною та підприємницькою діяльністю. Так на селі з'являються садиби, що пропонують послуги сільського туризму, торговельно-комерційного та виробничо-побутового обслуговування.

Житлові будинки й територію навколо селянської оселі оздоблюють та ушляхетнюють декоративними рослинами, малими архітектурними формами, колишні грядки поступаються місцем трав'яному газону з квітниками та доріжками, замощеними каменем чи декоративною плиткою.

Огорожа стає окрасою садиби. Слід наголосити на тому факті, що огорожі селянської садиби, які міцніли і набирали висоту у відповідь на нестабільність ситуації в державі та бажання господаря уберегти свою власність, останнім часом набувають вигляду все більш декоративного характеру.

Цікаво зазначити, що у Швейцарській Конфедерації огорожа у селянських садибах взагалі відсутня. Натомість у Румунії, Угорщині, Польщі огорожі, хоча й невисокі, але чітко відстоюють володіння господарів.

Одним із найпоширеніших методів сучасного оновлення архітектурного-просторового середовища садиби є реконструкція будинків радянського періоду. Бажання позбутися такого минулого, спогадів про колгоспно-кооперативний побут, змушують сучасного селянина насамперед змінювати середовище, яке йому найближче і доступне, — свою садибу. Добудовою мансардних приміщень, застосуванням у покрівлі металочерепиці, оздобленням каменем та кольоровою штукатуркою фасадів, облаштуванням балконів, викладенням доріжок із бруківки, переоснащенням та модернізацією господарських споруд селянин створює сучасне європейське середовище садиби українського села.

Реконструкція садиби часто зумовлена не тільки естетичними вимогами, а й елементарними потребами. Скажімо, житловий будинок реконструюють для розміщення там ванної кімнати, туалету, який ще донедавна прийнято було будували на дворі. Літні кухні, які поширені на селі для приготування корму свійським тваринам, поступово втрачають своє функціональне призначення і повертаються в оселю селянина, де знову стають місцем об'єднання сім'ї та спілкування. У сучасних будинках у пошуках затишку та комфорту кухню часто об'єднують в єдиному просторі із салою, тут облаштовують камін, оздоблюючи його традиційними місцевими матеріалами — каменем та деревом. Усе це свідчить про зростаючі вимоги до житла та естетичні смаки українського селянина, який все частіше на стадії проектування оселі звертається до професійного архітектора, котрий теж стає більш розкутим у формотворенні та естетичній вишуканості. Інформаційна відкритість, спостереження за архітектурним світовим процесом дають поштовх та натхнення сучасним архітекторам до проявлення своїх найнеймовірніших ідей та планів щодо проектування житлових будинків.

Ще одне характерне явище сучасної житлової архітектури — захоплення яскравими кольорами в оздобленні будинків та огорожі. Сіру невиразну архітектуру радянського періоду емоційні українці замінюють надмірним і часом неприродним насиченням барв. Поодинокі яскраві будівлі різко контрастують у загальній картині села і є місцем зосередження людського погляду. Таке явище має подвійний характер: з одного боку, в архітектурне середовище села вливаються барви, які звеселяють його, з іншого — село втрачає гармонію зі спокійними природними кольорами навколишнього середовища.

Можна, хоча дуже рідко, зустріти в українському селі і використання селянами кладки з облицювальної цегли для створення орнаментальних композицій на фасаді будинків, що вказує на присутність у селі сучасної народної архітектури.

Упродовж останніх двадцяти років в українському селі з'явилася нова оригінальна архітектура, яку презентують професійні архітектори своїми проектами. Незважаючи на певні відмінності від народної архітектури, пов'язані з різницею у будівельних матеріалах, ці проекти викликають зацікавлення населення авторськими пропозиціями. Проте це поодинокі проекти, які демонструють художній смак проектанта і замовника. Такі будівлі завдяки оригінальності викликають неабияке зацікавлення. Перші спроби реалізації таких проектів були зроблені ще у 1970-х. У селі Зашкові Жовківського району збудоване житло за проектом архітектора Мирона Вендзиловича (рис. 1).



Рис. 1 Житловий будинок у селі Зашкові Жовківського району Львівської області. Зліва направо: фрагмент фасаду; загальний вигляд будинку. Архітектор М.Вендзилович (фото автора)

Господар будинку, брат покійного архітектора, скаржиться на посилений інтерес колишньої влади, численних груп туристів до цього проекту. Незважаючи на час і незавершеність будівництва, оселя є оригінальним твором мистецтва, який у викінченому форматі стане окрасою архітектурного середовища села. Автентичність будівлі підкреслюється також композицією оригінальних художніх доповнень (пліт, криниця, скульптурні елементи, доріжки), які створюють довершений образ ідеальної української садиби.

Слід відзначити появу в Україні елітної садибної житлової архітектури: елітної як у плані капіталовкладень, так і в розумінні вишуканості, пікантності та оригінальності. Садибна забудова, яка піддається пластичному формотворенню та має порівняно невеликі просторові об'єми, найдоступніша для творчих експериментів архітекторів. Гра з формами стала основною рисою елітної архітектури. Українські архітектори прагнуть відійти від прямих ліній, проектуючи селянські оселі, звертаються до найхарактернішої риси автентичної української архітектури — її пластики. «Витвір архітектури повинен бути самобутнім, як сутність сама по собі. Це означає, як і в інших формах мистецтва, він може характеризуватись станом унікальності. У такому випадку, витвір архітектури не піддається жодній класифікації. Він неповторний, єдиний в своєму роді феномен» [6]. Асиметричність, пластика, етноелементи свідчать про появу нової української сільської архітектури, яка збагачує архітектурне середовище села, надає йому пікантності та оригінальності. Українська садиба стає витвором мистецтва (рис. 2).



Рис.2. Житловий будинок у селі Зашкові Жовківського району Львівської області. Зліва направо: західний фасад; вигляд на вхідну частину будинку (фото автора)

Створюючи селянські оселі, архітектори, підтримуючи традицію народних майстрів, які вміло вписували в існуючий рельєф будинки та споруди селянської садиби, велику увагу приділяють збереженню та використанню особливостей природного рельєфу, зелених насаджень. Гармонійне «злиття» з природним ландшафтом ділянки забудови та навколишнім середовищем стало ознакою вишуканої архітектури (рис. 3).

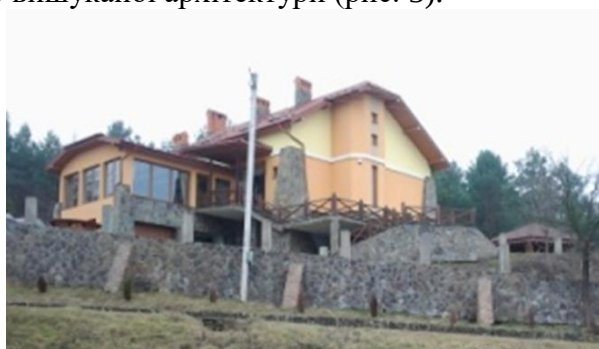


Рис. 3 Житловий будинок у селі Зашкові Жовківського району Львівської області (фото автора)

В архітектурно-просторовому вирішенні традиційна сільська оселя еволюціонує від найпростіших форм до складних архітектурних витворів мистецтва. Якщо раніше основними проектантами та будівничими селянського житла були народні майстри, то тепер все більше простежуємо завершені мистецькі твори архітекторів. Замовлення проектів та будівельних робіт зі зведення житла у професійних зодчих свідчить про зростаючі смаки та уподобання сільського жителя, його належність до сучасного цивілізованого європейського простору.

Відбуваються зміни також і в архітектурно-розпланувальному вирішенні традиційної садиби (селянської оселі), яка сформувалася на принципах малого селянського господарства. Тут можна виділити два основні напрями.

1. Спрощення забудови селянської садиби за рахунок зменшення господарських споруд. Перетворення селянської садиби на котеджний варіант, в якому оселя є тільки місцем проживання. У цьому разі територія садиби виконує зазвичай житлово-відпочинкову функцію.

2. Поєднання житла з виробничо-господарською діяльністю. Селянська садиба з допоміжними спорудами створює невелике селянське виробництво (приміщення для тварин, майстерня з ремонту автомобілів, виготовлення чи ремонту меблів, кузня, сільський туризм тощо).

Суттєві зміни відбуваються в декоративно-оздоблювальному вирішенні екстер'єру будівель садиби та впорядкуванні прилеглої території. В архітектурно-художньому вирішенні широко застосовують кольорові оздоблювальні та будівельні місцеві природні матеріали.

Облаштовуючи свою територію, як додаток до традиційних квітників та фруктових насаджень, селяни все частіше облаштовують ділянку декоративними насадженнями, малими архітектурними формами, замощенням каменем чи тротуарною плиткою.

Особливістю нового житлового будівництва та садиби в цілому має стати органічне поєднання кращих народних архітектурно-будівельних і художніх традицій зі сучасними вимогами, що відповідають новим умовам проживання на селі.

Постає вимога, щоб нова забудова, вирізняючись зовнішнім вирішенням, за масштабом та архітектурно-художніми й естетичними особливостями відповідала історичній забудові й традиціям народної архітектури. Дотримання таких умов допоможе вести забудову сучасного українського села, не порушуючи його цілісність і взаємопов'язаність з історичною забудовою після розширення його меж, чого вимагає нове будівництво.

Висновки. Відродження архітектурно-просторової естетики селянської садиби, гармонізації архітектурно-просторових вирішень сучасного житла українського селянина можливе через поєднання унікально-універсальних співвідношень та дотримання таких основних прийомів і методів:

- враховуючи чинники впливу на формування сільського житлового середовища (впливи міста, західні зразки, новинки цивілізації), будинок з точки зору комфорту та економії найдоцільніше проектувати в селі двоповерховим або одноповерховим із мансардним поверхом;

- за своїми габаритами житловий селянський будинок повинен бути пропорційний до житлової забудови архітектурного середовища села, творити єдине середовище;

- архітектурне вирішення житлового будинку слід розбавляти неоднорідними формами та елементами (формування специфічних типів планів, стін та дахів, співвідношень між ними, галерей, веранд, застосування різних типів схилих дахів);

- кольорову гаму у фасадах житлових будинків застосовувати з урахуванням етнографічних традицій, технік художнього розпису;

- використовувати на території садиби розмаїтість, пластичну і декоративна своєрідність у деталізації елементів оформлення малих архітектурних форм (альтанок, криниць, лавок тощо) зовнішнього благоустрою;

- сміливо, творчо застосовувати у оздобленні житлових будинків та елементів благоустрою садиби місцеві будівельні матеріали (камінь, цеглу, кераміку, черепицю, дерево, кований метал, солому тощо).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бачинська Л. Г. Архітектура житла: проблеми теорії та практики структуроутворення / Київ. Нац. ун-т будівництва і архітектури. Київ: Грамота, 2004. 407 с.

2. Колодрубська О. І. Принципи формування архітектурно-планувальних рішень сільського садибного житла Західного Поділля: автореф. Дис. ... канд. Архітектури / КНУБА. Київ, 2007. 20 с.

3. Колодрубська О. І. Формування Житлово-го середовища сільських поселень. *Вісник Львівського державного аграрного університету*. 2007. № 8. С. 505–509.

4. Король В. П. Архітектурне проектування житла: навч. посіб. Київ: Фенікс, 2006. 208 с.

5. Кюнцлі Р. В., Степанюк А. В. Декоративно-утилітарні та сакральні аспекти предметно-просторового середовища житла українців. *Містобудування та територіальне планування: наук.-техн. збірник / відп.ред. М. М. Осетрін*. Київ: КНУБА, Київ: КНУБА, 2013. Вип.47. С. 357–363.

6. Монео Р. Про Типологію. Частина I, II та III. Архітектурний самвидав: теорія сучасної архітектури. 1978. URL: <http://arch-vydav.blogspot.com/search/label/Durand>

7. Монестіролі Антоніо. Питання методу. Архітектурний самвидав: теорія сучасної архітектури. 1991. URL: <http://arch-vydav.blogspot.com/search/label>

8. Ніколаєнко В. Типологічні та методологічні проблеми формування індивідуальної малоповерхової житлової забудови в Україні: автореф. дис. ... д-ра архітектури / Харківський держ. технічний ун-т будівництва та архітектури. Харків, 1999. 35 с.
9. Степанюк А. В., Кюнцлі Р. Селянська оселя — фундаментальна константа культури України. *Містобудування та територіальне планування* / відп. ред. М. М. Осетрін. Київ: КНУБА, 2012. Вип.44. С. 479–489.
10. Товбич В. В., Літошенко Г. В. Деякі особливості застосування системного підходу в дослідженнях у галузі проектування житла. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2004. № 504. С. 281–290.
11. Якубовський І. В. До питання термінології індивідуальної житлової забудови. *Архітектура*: зб. наук. пр. / відп. ред. Б. С. Черкес. Львів: Вид-во Національного університету «Львівська політехніка», 2007. 195 с.
12. Якубовський В. Б. Тенденції розвитку сучасного садибного житла в Україні. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2013. № 757. С. 143–146.
13. Якубовський В. Б., Гнесь І. П., Рудик Р. А., Якубовський І. В. Однородинний житловий будинок: навч. посіб. Львів, 2007. 112 с.
14. Якубовський І. Моделі комфорту садибного житла. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2013. № 757. С. 124–127.

УДК 72.012 (477)

Віктор Мозговий
(Хмельницький, Україна)

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ

Анотація. *За довгі сторіччя українська архітектура та дизайн розвивалися згідно з основними тенденціями, стилями та напрямками європейської архітектури. Однак, цей розвиток мав досить специфічну та оригінальну характеристику, притаманну тільки Україні. Шляхом історично-порівняльного аналізу вітчизняної і зарубіжної архітектури та дизайну окреслено ті особливості їх функціонування, які здійснюють визначальний вплив на розвиток архітектури та дизайну в Україні. Показано залежність розвитку архітектури і дизайну в українській державі від зарубіжних тенденцій дизайнерської освіти та історико-культурних і соціально-політичних умов національного поступу. У статті висвітлено поступові зміни архітектури та дизайну з часів XVIII – XIX століття, і до нинішніх часів.*

Ключові слова: *дизайн, архітектура, народне українське житло, сучасне українське житло.*

Актуальність дослідження. В умовах сьогодення, дуже важливим є збереження традицій українського народу, а саме, традицій архітектури та дизайну наших предків. Створення комфортного, естетично-привабливого, та інноваційного середовища, яке не буде новітнім для сьогоденних будівних промисловостей. Завжди такий перелік проблем був актуальним, і на це майже ніхто не звертав великої уваги тому що не хотіли замислюватись над цим.

Аналіз досліджень та публікацій. Формування українського стилю і дизайну та розвиток його шляхів, присвячено досить багато праць вітчизняних науковців. Зміни які відбувалися у формуванні українського дизайну та стилю та подальші зміни архітектурних традицій досліджували Чепелик В.В., Троценко В.К., Сластіон А.Г., Шумицький М.А., Нога О.П. та інші. Використання та аналіз традицій народу у сучасному середовищі присвятили свої роботи Бондаренко І.М., Мельниченко Г.Ю., Георгієвої О.С., Чернявського В.Г. та інші вчені. Також науково-вивчалися засоби які допомагали створенню сучасному українському інтер'єру такими науковцями як Лобода О.В.,

Кузнєцова І.О. Методи та засоби використання етнічних мотивів у дизайнах споруд громадського користування досліджували Рудик Д.Є., Пилєва В.А., Обуховська Л.В., Шинкарук І.В., Олійник О.П., Божинський Б.І., Громнюк А.І. та інші. Відзначили й нові інтереси та захоплення фахівці-практики які зацікавилися національними традиціями. Досить багато матеріалу щодо архітектурних споруд виконаних в українському етнічному стилі мають дизайнерські агенції, та архітектурні студії.

Мета статті. Метою статті є аналіз, оцінка та висвітлення традицій українського архітектурного будівництва та дизайну, який можливо використовувати у будівництві та оздобленні житлових та архітектурних споруд.

Виклад основного матеріалу. Якщо повернутися до традицій народу, на початок III тисячоліття до нашої ери, ми можемо зустріти велику схожість у вітчизняних часах. Як зазначив професор та дослідник сучасного мистецтва Данилюк В. Я. що, дизайн має один процес, який поєднує між собою об'єднавчий та роз'єднувальний етапи, за словами Данилюк В. Я. такий процес відбувається у світі, тобто якщо дивитися з одної сторони, цей процес переймає від навколишнього світу, середовища інтеграційні та міжнаціональні вміння й модифікує та повертає їх у тому ж інтернаціональному вигляді. З іншої сторони дизайн намагається відокремити від великого потоку власної ідентичності окремі нації, які відтворюють у своїх продуктах унікальність. Сьогодні, під поняттям дизайн розуміють у більшості західно-запозичену художньо-проектну діяльність які ґрунтуються на інноваційних технологіях. Разом з тим західно-запозичена художньо-технічна культура має тільки поверхневий характер. Отже західні країни Європи не спроможні втрутитися та змінити архітектуру та дизайн інших країн в тому числі і України, та підлаштувати їх під себе [1].

Розглянувши ще перші архітектурні напрями Київської Русі, є можливість зазначити що варіанти побудови споруджень майже не схожі до європейських архітектурних споруд, навіть якщо вони виконані в одному і тому ж архітектурному стилі, але і існує значна схожість. Наприклад: буцацький монастир та Палац Марфа – один із грандіозних палаців-монументів у Європі, подано на рисунку 1, та рисунку 2, побудовано у стилі бароко



Рисунок 1 – Василіанський монастир



Рисунок 2 – Палац Марфа

Архітектура міст і сіл Київської Русі представлена насамперед дерев'яними спорудами. Археологічні дослідження Києва, Новгород, Старої Ладоги, Пскова, Звенигорода, інших давньоруських міст виявили численні залишки зрубних будівель, а також різні конструктивні деталі – карнизи, наличники, колонки, одвірки тощо. Вони свідчать про багатий архітектурний декор житла давніх русичів (X – XIII ст.). Окремі з них – справжні шедеври народної архітектури.

Перші кам'яні будівлі на Русі з'явилися під орудою візантійських зодчих. Масштабні роботи щодо створення ансамблю монументальних споруд князівського центру в Києві розгорнулись в кінці X – початку XI ст. За нетривалий час були побудовані два палаци (розмірами 45x11 м) з видовженими фасадними галереями. Матеріали розкопок, а також мініатюри Радзивілівського літопису засвідчують, що київські князівські палаци були

двоповерхові, з аркадами і службовими приміщеннями на нижньому поверсі і житловими на верхньому.

Крім Києва, монументальне будівництво першої половини XI ст. проводилося й в інших містах Київської Русі. У Полоцьку і Новгороді, за прикладом Софії Київської, зводяться однойменні собори (1045 – 1050). У Чернігові, за велінням брата Ярослава Мудрого Мстислава розгорнулось будівництво єпископського Спаського собору, архітектурою спорідненого з Десятинною церквою. Він становив величну тринефну восьми-стовпну споруду, увінчану п'ятьма банями [2].

Наступним етапом архітектури постає вже у XVI – XX ст. сільська хатина, невеличке житло. Основним типом традиційного житла всюди в Україні є хата, яка належить за сучасною міжнародною класифікацією до так званого Breithausbau – «широкий сільський житловий будинок». Традиційна українська хата, за визначенням багатьох іноземних мандрівників і дослідників, які свого часу побували на наших землях, являла цілком оригінальний витвір народу, була самобутнім явищем в історії архітектури, високим зразком будівельних, мистецьких, етичних та естетичних конструкцій. Зводячи той чи інший тип житла, народні будівельники практикували цілу систему симетричних прийомів з використанням унікальних і пропорційних силуетів. Не випадково французький військовий інженер Боплан, мандруючи в XVII столітті по Дніпру, захоплювався високим мистецтвом народного зодчества. Інший іноземець – німецький географ Йоганн-Георг Коля, котрий у 1838 році побував на Україні, відзначав у своїх мандрівних нотатках: «Українці живуть в охайних, завше підтримуваних у чистоті хатах, які начебто усміхаються до тебе. Господині не задовольняються тим, що кожної суботи миють їх, як це роблять голландці, але ще й раз на два тижні білять житло. Від того хати на Україні виглядають вельми чепурно, немовби свіжовибілене полотно» [3]

Суттєвий вплив на становлення народної архітектури, характер та розміщення житлових будівель мали природні умови. У кожному ландшафті формувалися власні моделі народних жител. Хоч у цілому житла на Україні мають чимало спільного, однак кожен регіон характеризується своїми відмінностями, які найкраще відповідали географічним і кліматичним умовам (наявність рельєфу, будівельного матеріалу, опадів, певних впливів тощо). Типологічно форми житла поділяються на кілька осередків – подільський, поліський, південноукраїнський, Середню Наддніпрянщину, Слобожанщину; зона Карпат, у свою чергу, ділиться на Бойківщину, Лемківщину, Гуцульщину та Закарпаття.

Для подільського регіону властиве каркасно-глино-солом'яне житло. Здавна стіни в хатах будували з ліски або грабового хворосту, які обмащували глиною, перемішаною з половиною. Пізніше (XVIII – XIX ст.) найбільш поширеною була валькована техніка – суміш глини та суглинку з житньою соломною. Почасти будували житло з цегло-сирцю або ж каменю. Типологічно воно мало усталену форму – хата з двома житловими приміщеннями, розділеними сіньми. Поліське традиційне житло найдовше зберегло давній слов'янський тип – однокамерне помешкання зі стебкою і кліттю, які виконували функції допоміжних господарських прибудов. Стіни зводили із суцільних кругляків або колотих плах переважно із сосни, іноді з осики чи вільхи. Дах крили дошками (драницями) та соломною. На початок минулого століття переважали двосхилі, а пізніше чотирихилі дахи. З огляду на економію матеріалу до житла нав'язували численні господарські приміщення і, таким чином, утворювалися довгі хати як релікти замкнених дворів.

На Півдні України, у зв'язку з бідністю лісів, основними будівельними матеріалами були камінь і глина з широким використанням вапняку та черепашника. Житлові споруди переважно нагадували на пів-землянкові форми. Як засвідчують історичні джерела, їх здебільшого будували представники козацької бідноти у XVI – XVII століттях. Такі хати мали досить гарне художнє оздоблення: стіни обмащували синюватими, як високі небеса,

відтінками; декоративне кольорування присутнє також на кутах , попід стріхою, навколо вікон.

На Середній Наддніпрянщині переважали каркасні та зрубні хати. Будівельним матеріалом були солома, очерет, лоза, почасти камінь. На Уманщині до початку нашого століття широко користувалися настінним розписом. Дахи на хатах мали чотирихилу форму з «дармовисом» – довгим виступом стріхи на причілку, під яким зберігали господарське начиння.

На Полтавщині, як і в цілому на Слобожанщині, широкого розповсюдження набули мазанки й глинобитні хати з переважанням трикамерного житла. Помешкання відзначалося особливою ошатністю, із значною кількістю декоративних оздоб. Карпатський регіон характеризується чи не найбільшим розмаїттям конструктивних і мистецьких ознак.

На Бойківщині ужиткувалися справжні шедеври народної архітектури горян. Високі й стрімкі дахи, мистецьки оздоблені галереї – прибудови обіч стін – вдало контрастують з оточуючим середовищем – млинами, церквами, іншими спорудами. Будівлі зводили переважно з ялиці та смереки. Стіни жител, на відміну від інших регіонів, не біляться. Надмірною суворістю і стриманістю позначена архітектура в лемківському житлі. Цікавим і своєрідним елементом тут є традиційний «квіт», котрий, як правило, малюють на дверях.

Якщо на Бойківщині і Лемківщині зовнішня структура будівель нагадує м'які і легкі обриси, то гуцульське житло детермінує спокійніші форми, відзначається меншими розмірами. Особливо оригінальним є комплекс будівель, які прийнято називати замкнутими дворами або граждами. Це досить зручні в умовах лісу міні-фортеці. Житло з господарськими спорудами будували в формі закритого двору. Проникнути в обійстя лісовим хижакам чи злодіям надто важко – воно оточене суцільним оборонним квадратом. Такі типи іноді зустрічаються і на Поліссі.

На рівнинному Закарпатті оселі вже нагадують центральні області України – білі хати з трикамерним плануванням. Тут широко практикується мистецьке опорядження зовнішніх стін, вигадливі форми огорожі тощо [4].

Великий внесок у дизайн українських будівель зробили такі напрями мистецтва як розпис петриківський та яворівський, витинанка та вишивка, елементи яких зображуються на побілених стінах кімнат, дверях, оздоблення печі та лежаків. Сьогодні ми можемо зустріти досить багато приватних ділянок, збудованих в українському стилі, поданих на рисунку 3, рисунку 4 та рисунку 5.



Рисунок 3 – Сучасний будинок в українському стилі



Рисунок 4 – Сучасний будинок в українському стилі з розписом



Рисунок 5 – Розпис житла

Висновки. Нові технології будівництва істотно змінюють українські міста. На основі цього і змінюється дизайн архітектурних споруд, який поєднується із дизайном XVIII – XIX століття та дизайном сьогодення. Застосовуючи у собі традиції оформлення будинків наших пращурів та особливості дизайнерських поглядів сьогодення. Тому на нашу думку таке поєднання є доцільним, оскільки ми завжди пам'ятатимемо про традиції наших предків та надалі зможемо створювати цікаві мотиви в архітектурі та дизайні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : дис. д-ра мистецтвознавства: 05.01.03 / Львівська національна академія мистецтв // В.Я. Данилюк. – Львів, 2006. – 92 с.
2. Асєєв Ю.С. Архітектура Київської Русі / Ю.С. Асєєв. Київ : Будівельник, 1969. – 189 с.
3. Данилюк А.Г. Українська хата / А.Г. Данилюк. – Київ : Наукова думка, 1991. – 110 с.
4. Ткач О.В. Традиції народного житлового будівництва в сучасній українській архітектурі/ О.В. Ткач, Н.С. Сиваш. // Строительство, материаловедение, машиностроение. – 2017. Вип. 99– С. 172 – 178.

УДК 378.091.12.011-051:745/749

Леонід Оршанський
(Дрогобич, Україна)

ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬО- ТРУДОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ

Анотація. У статті розкрито сутність педагогічного потенціалу народного декоративно-ужиткового мистецтва як синтетичної системи різних параметрів (норми і смисли, художньо-образна виразність, система традиційних цінностей тощо) та сукупності духовних сил, властивих цьому виду мистецтва, дія яких може бути актуалізована в спеціально створених умовах та за наявності певних чинників для досягнення поставлених педагогічних цілей. Визначено умови використання педагогічного потенціалу народного декоративно-ужиткового мистецтва у підготовці майбутнього вчителя, зокрема в контексті розвитку його здатності до творчої самореалізації. Надано методичні поради використання педагогічного потенціалу народного декоративно-ужиткового мистецтва в освітньому процесі педагогічного закладу вищої освіти.

Ключові слова: педагогічний потенціал, народне декоративно-ужиткове мистецтво, майбутній вчитель, освітній і виховний процеси, педагогічний заклад вищої освіти.

Зміна орієнтирів суспільного розвитку ставить нині нові вимоги до сучасної освіти, професійної педагогічної діяльності майбутнього вчителя. Спостерігається яскраво виражена тенденція включення освіти в контекст культури в цілому і народної культури зокрема. В умовах соціокультурної модернізації, гуманітаризації й етнізації освіти одним із нагальних завдань вищої педагогічної школи є творча самореалізація особистості майбутнього вчителя [1]. У зв'язку з цим особливою актуальністю набуває проблема розвитку творчих здібностей студента на основі педагогічного потенціалу української національної культури, зокрема й народного декоративно-ужиткового мистецтва.

З іншого боку, проблеми сучасної вищої педагогічної освіти, що призвели до необхідності її кардинального реформування, пов'язані не лише зі зміною соціально-економічних, політичних й інших суспільних реалій, а й із загостренням певних суперечностей самого освітнього процесу, однією з яких є відчуження (відторгнення) змісту педагогічної освіти від суб'єкта освітньої діяльності – майбутнього вчителя. Це відчуження полягає, зокрема, й у тому, що вища педагогічна освіта часто, на жаль, проявляє свою відстороненість від індивідуальності, втрачаючи найважливішу складову своєї сутності, пов'язану зі суб'єктністю учасників освітнього процесу.

У сучасних соціально-економічних умовах потенційні можливості та ресурси народного декоративно-ужиткового мистецтва вселяють надію на подолання цього відчуження, оскільки воно розширює діапазон освітнього простору для реалізації постійно змінюваних соціокультурних потреб студентської молоді. Звідси, педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового прикладного мистецтва набуває серйозної ваги, виступаючи потужним засобом формування мотивації до пізнавальної діяльності та розширення соціокультурного простору для творчої самореалізації особистості. Це пов'язано ще й з тим, що відродження і розвиток народної художньої творчості поступово й неухильно впливає на духовний світ молоді людини (тут варто згадати хоча б про нині модний День вишиванки).

Таким чином, дбаючи про збереження і розвиток народного декоративно-ужиткового мистецтва, педагогічний заклад вищої освіти формує у студентів почуття приналежності до рідного народу, зберігаючи тим самим духовні імперативи та моральні норми, вироблені попередніми поколіннями українців. Це стосується передовсім розвитку національних і патріотичних почуттів, формування національної самосвідомості, самоідентичності. З іншого боку, подекуди сьогодні народне декоративно-ужиткове мистецтво поступово втрачає свої позиції в передачі духовно-моральних норм і цінностей, а значить, і в регулюванні соціальної поведінки студентської молоді. Воно вже не так ефективно, як зовсім нещодавно, забезпечує розв'язання проблем, пов'язаних, наприклад, із соціалізацією особистості, самоусвідомленням національної ідентичності тощо.

В умовах реалізації ідей і положень Нової української школи, в сучасній освітній системі починає спостерігатися інтерес до творчого начала особистості майбутнього вчителя. Одним із важливих аспектів професійної підготовки майбутнього педагога стає розвиток у нього здатності до творчої самореалізації на основі отриманих культурологічних і мистецьких знань, набутих умінь і навичок у галузі народного декоративно-ужиткового мистецтва. Пошук педагогічних засобів актуалізації творчого потенціалу студентів ставить на чільне місце критерій етнокультурної доцільності мистецько-освітнього простору педагогічного вишу. Таким чином, єдність етнокультурного та мистецько-освітнього простору має стати необхідною умовою формування не просто вчителя в тій чи іншій професійно-педагогічній сфері, а й активної творчої особистості з високим рівнем національної самосвідомості та патріотичності. Про це свідчить і та обставина, що етнокультурний простір України, володіючи високим творчим потенціалом, живе і

розвивається на основі культурних традицій і регіональних мистецьких особливостей народного декоративно-ужиткового мистецтва.

На основі цього розглянемо сутність педагогічного потенціалу народного декоративно-ужиткового мистецтва в контексті виховання творчої, активної особистості, оскільки проблема творчої самореалізації молодих людей є сьогодні однією з найактуальніших у педагогічній науці та практиці.

Щоб найбільш повно розкрити сутність педагогічного потенціалу народного декоративно-ужиткового мистецтва, звернемося до етимології цього поняття. Потенціал (від лат. *potentia* – сила, міць) в академічному тлумачному словнику української мови тлумачиться як «сукупність усіх наявних засобів, можливостей, продуктивних сил і т. ін., що можуть бути використані в якій-небудь галузі, ділянці, сфері» [2]. Отже, потенціал – це джерела, можливості, засоби, запаси, які можуть бути використані для досягнення певної мети. Поняття «потенціал» як педагогічна категорія характеризується наявністю тих можливостей і засобів, які мають виховну спрямованість.

Зростаючий інтерес до вивчення педагогічних компонентів культури і прагнення вчених ефективно застосовувати для досягнення педагогічних цілей різні можливості та ресурси народної культури зумовили активне вивчення особливого культурно-педагогічного феномена – педагогічного потенціалу культури (В. Бутенко, І. Зязюн, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Шевнюк та ін.). Педагогічний потенціал окремих культурних явищ, таких як мова, традиція, фольклор, народна культура представлений в широкому спектрі досліджень (О. Балдинюк, М. Лещенко, Б. Неменський, О. Отич, Л. Савенкова та ін.).

Під педагогічним потенціалом народного декоративно-ужиткового мистецтва нами розуміється синтетична система різних параметрів (норми і смисли, художньо-образна виразність народного декоративно-ужиткового мистецтва як засіб розвитку творчих здібностей, система традиційних цінностей тощо) та сукупності духовних сил, властивих цьому виду мистецтва, дія яких може бути актуалізована в спеціально створених умовах та за наявності певних чинників для досягнення поставлених педагогічних цілей.

Слід зазначити, що педагогіка народної художньої творчості завжди була і залишається важливою складовою педагогічної науки, яка ввібрала в себе все найкраще з її досвіду та пропонує, зокрема, різні способи виховного впливу на особистість засобами народного декоративно-ужиткового мистецтва. Специфіка здійснення наступності народної культури, де етнокультурні традиції є визначальними, полягає в створенні етнокультурного середовища педагогічного закладу вищої освіти через «занурення» в культурні зв'язки, напрацьовані й закріплені багатовіковою історією суспільного розвитку. Важливо, щоб атмосфера різноманітних етнокультурних традицій оточувала майбутнього вчителя з перших днів перебування й упродовж усього періоду навчання у виші. При цьому народне декоративно-ужиткове мистецтво повинно представляти єдине ціле зі всією сукупністю духовно-матеріальних зв'язків молодшої людини з навколишнім світом і бути нерозривно пов'язаним із усіма сторонами його пізнавальної і творчої діяльності. У цих умовах вплив на різні сфери свідомості студента відбувається природним шляхом, без нав'язування ззовні та здійснюється самою його життєдіяльністю.

Звідси, педагогічний досвід звернення до народного декоративно-ужиткового мистецтва на основі інтеграції різних видів художньої творчості та його імпровізації дозволяє студентам: по-перше, краще зрозуміти національне і загальнолюдське в культурі свого народу; по-друге, розвинути педагогічну і мистецьку спрямованість у певному виді народного декоративно-ужиткового мистецтва; по-третє, підвищити свій творчий потенціал і розвинути креативні здібності. Однак це відбуватиметься лише в єдності естетичних смаків, моральних позицій та пізнавально-творчої мотивації, які на основі розв'язання різних за складністю творчих завдань може привести в майбутньому до творчої самореалізації як в мистецтві, так і професійно-педагогічній діяльності.

У зв'язку з цим процес підготовки майбутнього вчителя в контексті розвитку його здатності до творчої самореалізації стає більш ефективним, якщо:

- педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва розглядається як один із засобів формування світоглядних установок, збагачення особистісних творчих характеристик і якостей, а також професійних компетентностей, пов'язаних з передачею творчого начала своїм вихованцям;

- в зміст освіти студентів педагогічного вишу включено вивчення різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва в усьому розмаїтті їх функцій, технологій формоутворення і технік декорування;

- процес освоєння народного декоративно-ужиткового мистецтва в межах його аксіологічного, художньо-творчого та методичного компонентів розглядається з позицій різнобічної художньо-практичної та педагогічної підготовки студентів;

- система форм і методів педагогічного потенціалу народного декоративно-ужиткового мистецтва має на меті особистісне, професійне та художньо-творче становлення майбутнього вчителя та передбачає прилучення студентів до різних видів художньої діяльності з подальшого розвитку традицій національної культури.

Виходячи з цього, педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва складається з потенціалу таких його функцій, як: ціннісна функція (природовідповідність, культуровідповідність, світоглядність тощо); соціально-культурна функція (етнокультурна, естетична, утилітарна, комунікативна, дозвіллева та ін.); освітня функція (інформаційна, пізнавальна, виховна, розвивальна, екологічна, здоров'язберігаюча тощо). Кожна з цих функцій своєрідно впливає на різні сфери особистості майбутнього вчителя і на розвиток його здатності до творчої самореалізації.

До розглянутих вище функцій народного декоративно-ужиткового мистецтва ми співвідносимо такі компоненти, як: аксіологічний (збереження та передача від покоління до покоління духовно-моральних цінностей та ідеалів етносу); художньо-естетичний (розвиток художньо-естетичної культури особистості на матеріалі народних художніх традицій); комунікативний (розвиток культури міжнаціонального спілкування в процесі освоєння культурних цінностей і традицій різних етнічних груп українців) тощо.

Окремо наголосимо на взаємозв'язку педагогічного закладу освіти і різноманітних закладів культури в процесі розвитку здатності студента до творчої самореалізації. Цей зв'язок доцільний як в художньо-творчому, так і в культурно-просвітницькому аспектах, оскільки конкретні твори народного декоративно-ужиткового мистецтва здатні впливати на формування у студентів естетичних уподобань й уявлень про різні його види і сфери використання. Певна відповідальність тут лежить на викладачах, педагогіна діяльність яких визначає ключовий характер мистецьких, культурологічних, етнографічних художньо-технологічних дисциплін, які розкривають зв'язок конкретного художнього ремесла з культурними традиціями українського народу. Звідси, важливою видається проблема обґрунтування змісту етнохудожньої підготовки майбутніх учителів, співвіднесення його з етнографією, мистецтвознавством і педагогікою, а також історико-культурними особливостями кожного окремого регіону України. У зв'язку з цим важливо, щоб у педагогічних закладах вищої освіти впроваджувалися діяльнісно-активні форми оволодіння основами різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва. Необхідно відмовитися від односторонньої орієнтації на уніфіковане вивчення лише академічного мистецтва і прагнути до пошуку шляхів прилучення студентів до різних видів і жанрів народної художньої культури.

Як показує практика, попит на предмети традиційних народних художніх промислів і ремесел часто «співіснує» з відсутністю елементарних знань у галузі народного декоративно-ужиткового мистецтва. В цьому випадку особливої актуальності набуває формування у майбутнього вчителя стійких уявлень про те, що традиційна вітчизняна культура не

обмежується в своєму значенні лише споживчою цінністю декоративно-ужиткового виробу в колоритному чи композиційному виконанні, а є глибинним історичним і мистецьким підґрунтям українського етносу. Тому формування у студентів здатності бачити і розуміти справжню красу народної творчості, вміння відрізнити її від сучасного кітчу вимагає певного досвіду спілкування зі справжніми зразками народної культури. Однак такий досвід сьогодні студенти часто не можуть набути самостійно, оскільки народна традиція в її споконвічній формі практично витіснена з повсякденного життя. Саме тому такий пласт народної культури, як декоративно-ужиткове мистецтво, потребує особливої актуалізації.

У цьому сенсі освітній процес у педагогічному закладі вищої освіти вимагає певної організації мистецько-освітнього простору, наповнення його духом творчості. Це зумовлює особливу роль університетського музейного середовища, яке, для прикладу, створене у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського завдяки зусиллям професора В. Бойчука та його колег і студентів. Важливими елементами такого мистецько-освітнього простору є художні виставки, вернісажі, майстер-класи тощо, де через зразки художньої творчості студентів і викладачів відтворюється культурна атмосфера, властива певній регіональній народній культурі.

Педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва полягає також у тому, що здійснюється взаємодія почуттів й емоцій студента в нерозривному зв'язку з його творчою діяльністю. Цей взаємозв'язок простежується, наприклад, при спостереженні обрядів і святкових дій в народній культурі, коли ті чи інші жанри народної художньої творчості, включаючи і декоративно-ужиткове мистецтво, складають органічну єдність цілісного культурного явища творчого характеру. При цьому чинниками емоційно-чуттєвого впливу на студента виступає не тільки духовна складова художньої творчості, а й предметно-матеріальна атрибутика (одяг, начиння, меблі, реманент та ін.). Все це, власне, і сприяє більш вільному входженню студента в атмосферу творчого дійства, наприклад, в процесі виконання творчих робіт або будучи учасником певного традиційного обряду чи народного свята. Тим самим створюються передумови для розкріпачення творчого потенціалу студента на основі особистого інтересу та здібностей.

Звісно, для цього необхідно створити певну творчу базу й умови, де б студенти відчували себе творцями, що реалізують власні ідеї та проєкти. Цьому, зокрема, можуть сприяти такі методичні поради:

- викладачеві необхідно уникати суто оповідального способу передачі нових знань (вкрай важливою є візуальна складова методики навчання);
- більшість занять мають вибудовуватися за алгоритмом: «відчутти образ – усвідомити його сенс – виявити своє ставлення до нього»;
- заняття проводити в комбінованій організаційній формі, яка передбачає поєднання індивідуальних, групових і колективних форм творчої діяльності;
- визнати важливість включення в організаційну структуру заняття елементів евристичної дискусії, диспуту, полеміки, особливо при аналізі проєктів майбутніх декоративно-ужиткових виробів;
- культивувати цілісне уявлення про художню образність народного декоративно-ужиткового мистецтва, яке складається на основі комплексного впливу різних видів цього мистецтва й інших жанрів народної творчості.

Слід зазначити, що педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва, що відображає, в широкому сенсі, заняття творчістю, розвиває у студентів індивідуальність і самобутнє бачення світу речей, спонукає до творчої самореалізації. Хоча зрозуміло, що обсяг освоєного студентами культурологічного і художньо-мистецького матеріалу та діапазон проявів їх творчого потенціалу в них буде різним. А оскільки не існує студентів, з однаковим характером, здібностями, вправністю і результатами навчання, то в цьому випадку на допомогу приходять творчі ситуації проблемного характеру, які на

заняттях народним декоративно-ужитковим мистецтвом можуть служити свого роду діагностичними імперативами.

Однак у процесі розвитку творчих здібностей, набуття студентами навичок в тому чи іншому виді народного декоративно-ужиткового мистецтва, вектор навчання передовсім є зорієнтованим на формування інструментальних компонентів інтелекту та художньо-трудових дій. Ця думка підкріплюється тим, що у процесі навчання в педагогічному закладі вищої освіти навчально-творчі завдання часом не дають змоги студентам використовувати створювані ними художні образи для творчого самовираження й актуалізації накопиченого досвіду у вигляді зорових вражень, чуттєвих переживань, асоціацій та уявлень. Водночас вони, як способи художнього вираження, можуть створюватися лише у процесі розвитку художнього та творчого ставлення до навколишньої дійсності. Результатом цього згодом стає відкриття нових сторін і граней цієї дійсності, які перетворюються надалі в художню реальність. Тому важливо, щоб в мистецько-освітньому просторі вищу створювався такий смисловий алгоритм: особистісне ставлення до навколишньої дійсності – виявлення художніх якостей цієї дійсності – перетворення її в художню реальність. Це може стати, на наше переконання, ключем у пошуку способів самореалізації творчої особистості. Крім оволодіння професійними навичками і певною академічною грамотністю, у виші необхідно створити можливості для формування у студентів образного мислення й умінь «бачити» та критично аналізувати художню реальність.

Таким чином, виходячи з вище сказаного, педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва нами розглядається як важливий чинник розвитку здатності студентів до творчої самореалізації, під яким розуміємо педагогічний ресурс, пов'язаний з ціннісними, світоглядними, художньо-естетичними та виховними засобами, котрими володіють народні образи декоративно-ужиткового мистецтва як поліфункціонального явища національної художньої культури.

Педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва в розвитку здатності студентів до творчої самореалізації може бути використаний за активного сприяння викладача, який покликаний не лише дидактично грамотно управляти перебігом творчої роботи, а й скеровувати їхню діяльність в потрібне русло залежно від тих завдань, які перед ними поставлені. Більше того, викладачеві необхідно створювати творчу обстановку, котра сприяє встановленню емоційної атмосфери при роботі над розробкою проєкту, та опосередковано допомагати студентам в організації діяльності, пов'язаної, зокрема, з вивчення технологій виготовлення і техніками оздоблення декоративно-ужиткових виробів, створенням орнаментальної композиції, підборі кольорової гами тощо.

Створювана викладачем емоційно-психологічна атмосфера, в якій проявляються особистісні якості студента, його емоції, переживання, а також індивідуальні психологічні й фізіологічні особливості, суттєво впливає на розвиток творчої самореалізації студентів і на кінцевий результат – творчий продукт. При цьому, який би вид народного декоративно-ужиткового мистецтва не вивчався, теоретичні знання, які студенти набувають на цих заняттях, є вихідною базою для глибокого розуміння законів і принципів створення форм і композицій декоративно-ужиткових виробів. Ці ж теоретичні знання дають змогу студентам грамотно аналізувати естетичну та художню цінність творів народного декоративно-ужиткового мистецтва, проникати в сутність гармонійної композиційної побудови орнаментів, підбору кольорової гами. Також важливо зазначити, що систематичність і послідовність у розвитку творчої самореалізації виражаються в поступово зростаючій самостійності студентів, яку вони демонструють у процесі роботи над тим чи іншим творчим проєктом і зниженні ролі викладача в управлінні процесом цієї творчості.

Як свідчить освітня практика, педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва в розвитку здатності студентів до творчої самореалізації у процесі навчання не передбачає обов'язкового отримання заздалегідь прогнозованого результату, а

допомагає формувати певні компоненти творчої самореалізації, включаючи саморозвиток і творчі здібності. А це сприяє формуванню позитивної мотивації до творчої діяльності, коли усвідомлений пошук певного рішення приносить студентам особливе емоційне задоволення. Саме на цій основі у них часто виникає потреба в пошуку таких умов, які б дозволяли проявити свої творчі здібності. У цьому, на наш погляд, полягає педагогічний потенціал народного декоративно-ужиткового мистецтва в розвитку здатності студентів до творчої самореалізації.

На закінчення наголосимо, що сьогодні народне декоративно-ужиткового мистецтво має посісти чільне місце у формуванні культурного, освіченого та творчого вчителя. Завдяки автентичному матеріалу народної художньої творчості майбутні педагоги повинні впродовж усього періоду навчання у виші освоювати колоритну мистецьку мову українського народу, його традиції та звичаї, усвідомлювати пов'язані з ними духовно-моральні цінності, а головне – знаходити себе у творчій самореалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зязюн І.А. Культура в контексті політики та освіти. *Мистецтво та освіта*. 1998. №2. С. 4–5.
2. Потенціал. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/potencial>

УДК 31.36:39-7:71.72.75

Олена Отич
(Київ, Україна)

МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ Й ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ І СОЦІАЛЬНОЇ ГРУПИ

Анотація. У статті актуалізовано значення мистецтва у вираженні та формуванні соціокультурної ідентичності особистості і соціальної групи. На основі аналізу стилевих особливостей мистецтва архітектури та живопису схарактеризовано відмінності соціокультурних ідентичностей представників західноєвропейської та слов'янської культур.

Наголошено на важливості збереження й збагачення національної культури і мистецтва як «коренів» національно-культурної ідентичності українського народу, а також на необхідності поширення серед української молоді знань про національно-культурні особливості українців та залучення молодих людей до культурно-мистецької діяльності як ефективного засобу виховання національної еліти.

Ключові слова: ідентичність, ідентифікація, національний характер, український народ, мистецтво, культура, мистецькі стилі, містобудування, архітектура, живопис.

В умовах глобалізації та диджиталізації сучасного світу набувають нового змісту й багатовекторності процеси ідентифікації особистості, що вимагає від соціальних інститутів спрямування своєї діяльності на формування в неї водночас різних ідентичностей: етнічної, національної, європейської, глобальної, електронної, цифрової, культурної, громадянської тощо. Взаємозв'язок і взаємовплив цих ідентичностей, засоби й механізми їх становлення чи навпаки, розмивання, наслідки різноспрямованості процесів ідентифікації для людини та для країни, в якій вона живе, ще недостатньо досліджені, а тому утворюють своєрідну зону невизначеності.

Разом з тим, ці процеси потребують сьогодні ґрунтовного наукового осмислення та невідкладного пошуку шляхів управління ними на рівні діяльності державних органів влади. Адже кожна із зазначених вище ідентичностей відображає сутнісні риси та ідеологію певної соціальної групи і конститується на основі властивої їй картини світу, цінностей та

архетипів, які, будучи доміантними для однієї соціальної групи, не визнаються або взагалі відмітаються іншою. Це несе у собі значне соціальне напруження й може мати непередбачувані соціальні наслідки.

Прикладом тому є святкування в Україні у 2020 році Дня Перемоги і дискусія у медіа-просторі з приводу назви війни з фашистською Німеччиною та визначення дат її початку й кінця. Не менш напружена «ідеологічна боротьба» розгорнулася в українському суспільстві навколо виступу волинського школяра Максима Ткачука на пісенному конкурсі «Stars of the Albion» (Лондон, Велика Британія) з піснею «Смуглянка», у якому одна частина інтернет-спільноти побачила «зраду» і «победобесіє», а інша майстерне виконання улюбленої народом військової пісні. Таким чином пісенне мистецтво стало полем відстоювання й зіткнення різних «правд», в яких антагоністично виявилися соціальна та культурна ідентичності представників різних соціальних груп українського суспільства.

Отже, мистецтво, з одного боку, є маркером соціокультурної ідентичності особистості, а з іншого – надзвичайно впливовим засобом її формування.

Дослідження цих функцій мистецтва набуває сьогодні особливого значення для України, оскільки наша держава вступила у добу боротьби ідеологій і постійних спроб змінити цивілізаційний та генетичний код українців. А в цій ситуації кожна людина неминуче робить свій екзистенційний вибір, у якому і виявляється й формується її соціальна, культурна, етнічна, національна та ін. ідентичності.

Різним аспектам проблеми становлення ідентичності особистості й соціальної групи присвятили свої праці філософи (В. Абушенко, Г. Гачев, П. Рикер, Ю. Хабермас, Д. Чижевський, Д. Юм, П. Юркевич та ін.), історики (М. Грушевський, І. Огієнко, М. Попович та ін.), письменники, етнографи та фольклористи (О. Воропай, Р. Герасимчук, В. Гнатюк, В. Милорадович, С. Килимник, М. Костомаров, Т. Рильський та ін.), мовознавці (Є. Тарасов, С. Тер-Мінасова, Н. Уфимцева та ін.), соціологи (П. Сорокін, А. Согомонов та ін.), психологи (Е. Еріксон, О. Леонтьєв, М. Серов, Е. Холл, Г. Хофстед та ін.), педагоги (Г. Ващенко, Ю. Кузьменкова, Г. Філіпчук та ін.).

Соціальні функції мистецтва та його вплив на соціалізацію й соціокультурну ідентифікацію особистості і соціальної групи стали предметом наукової уваги Ю. Борева, Г. Ващенко, Г. Гачева, І. Зязюна, О. Кривцуна, І. Петрової, Л. Фейнберга та ін.

Але, незважаючи на значний інтерес вчених і філософів до проблеми впливу мистецтва на процеси етнічної та соціокультурної ідентифікації, до цього часу поза їх увагою лишилися стильові особливості мистецтва як маркери й водночас засоби формування соціокультурної ідентичності в особистості і соціальної групи.

Тому метою нашої статті є аналіз стильових особливостей слов'янського та західноєвропейського мистецтв як маркерів і засобів формування соціокультурної ідентичності в представників цих культур.

Аналіз культурних відмінностей Східної й Західної Європи засвідчує, що останні виявляються передусім у домінуючих мистецьких стилях, характерних для культур народів, що їх населяють. Зокрема, у православній християнській культурі східних слов'ян відсутні готичний та романський стилі, натомість набувають розповсюдження бароко і класицизм. Кожен із зазначених вище стилів, зумовлюючи національно-культурну ідентичність своїх носіїв, має як позитивні, так і негативні риси.

Аналізуючи їх, В. Бібіхін називає небезпекою готики її красивість, іграшковість, «фотографічність» у зображенні людського тіла, а також сухість, доктринерство, витонченість, вважаючи, що, можливо, вони стали передумовою появи інквізиції саме у західноєвропейських країнах [2, с. 13-14]. Небезпека ж бароко закладена, на думку дослідників, у прагненні до зовнішніх ефектів, надзвичайній помпезності, які мають на меті компенсувати якісні негаразди цього світу за рахунок кількісних показників у мистецтві (великої кількості й вибагливості архітектурних та скульптурних деталей [8, с. 266-267],

пишноти барочної ораторії, в якій використовувалося до дванадцяти чотириголосних хорів тощо) [5, с. 70]. Породжене епохою спустошливих війн, соціальної роз'єднаності, духовних та матеріальних криз, а в Україні – національно-визвольною війною проти Польщі, бароко, поєднуючи у собі полярні полюси, більш виразно, ніж інші стилі відображало розірваність самосвідомості культури XVII століття та нецілісність людини, яка була її носієм [3, с. 383]. Екстраполюючись у площину етнокультури, мистецтво бароко переносило свою бінарність та перевантаженість формальними елементами на сутнісні ознаки національного характеру її представників.

З огляду на це Д.Чижевський зазначав, що вибагливість та надмірність українського бароко справила визначальний вплив на формування не схвалюваних ним рис національного характеру українців: «Основна духовна риса барокка це «декоративність», що цінить більше широкий жест, ніж глибокий зміст, – більше розмах і кількість, ніж внутрішню якість, більше – вираз, форми вияву змісту, ніж самий зміст, одним словом – цінить більше «здаватися», ніж «бути». Але в психічній сфері стремління до «декоративності», до широкого жесту, до «імпозантности» природно веде до певної ілюзорної пишноти та маєстатности, за якою, може, нема достатньої духовної підпори, веде до певного «психічного авантюризму», що відбивається і в житті і в культурній творчості» [12, с. 21]. Водночас, Д. Чижевський звертає увагу й на позитивні риси українського національного характеру, сформовані мистецтвом бароко, серед яких «стремління до великого та до безмежності, відсутність страху перед сполученням протилежностей» [12, с. 21].

Обґрунтовуючи духовну наступність бароко з романтизмом, філософ пов'язує широку поширеність останнього в українському мистецтві (особливо в літературі) з внутрішньою його спорідненістю з українською психічною вдачею [12, с. 142]. При цьому, аналізуючи романтизм М. Костомарова, Д. Чижевський називає цікавим «пам'ятником» його романтичного світогляду погляди письменника-етнографа на українську народну пісню і поезію, в яких він високо цінує їх романтичну символіку і почуття [12, с. 152].

Яскравим проявом відмінностей соціокультурної ідентичності представників Східної й Західної Європи є архітектурне будівництво. Зокрема, для східнослов'янської культури характерна кільцево-радіальна традиція забудови, що має в основі кругову композицію й хрест (квадрат), утворений храмами й монастирями. Така композиція має об'єднувальний, характер і, на думку Л. Лебедева, абсолютно відповідає облаштуванню вівтаря православного храму [9, с. 376]. Внаслідок подібної забудови слов'янські міста та їх площі ставали ніби храмами під відкритим небом й відображали релігійно-символічне уявлення про ідеальний «град» як образ Божественної світобудови, утворений за замкненою центричною схемою з ієрархічним порядком усіх будівель, що знаходяться у ньому [9, с. 376].

Символічним образом світобудови у концентрованому вираженні був і соборний храм міста, напрям длинників і поперечників якого зазвичай узгоджувався з орієнтацією собору стосовно сторін світу й визначав розмітку будов навколо нього. Символіка прочитувалася також у вертикальній розбудові міста, в її силуеті: будинки жителів міста, що займали значну горизонтальну площину, «стелилися» по землі, асоціювалися із приземленою суєтністю людського життя, його прив'язаністю до усього тлінного, земного. Верхівки ж церков, що здіймалися над людськими забудовами, підкреслювали інший бік світобудови – більш піднесене релігійне життя, що прагне наблизитися до просвітленої небесної Божественної сфери [9, с. 376].

У західній культурі прояв ставлення до простору виявляється у лінійній системі містобудування, суворо зорієнтованій, подібно до картографічної координатної мережі, за стрілкою компасу з півночі на південь, і такої, що поділяє простір на східну й західну частини стосовно головної магістральної вулиці, яка нерідко має свій порядковий номер (наприклад, Третя Авеню). Таке структурування простору поділяє його на квадрати, що дозволяє з найбільшою точністю визначити місце знаходження конкретного об'єкта,

оскільки в адресі, окрім нумерації будинків, є й вказівка на сторону світу [6, с. 42]. Таку лінеарність забудови Ю. Кузьменкова пов'язує із лінеарністю образу мислення, притаманною носієві західної культури, за якої йому більш зручно й звично співвідносити, або «прив'язувати», конкретну людину до чітко визначеного місця [6, с. 42]. Східнослов'янське ж містобудування характеризує, на переконання дослідниці, таку рису національного характеру як цілісність світосприйняття, «національно-синтетичний» образ мислення [6, с. 42].

Відображенням сутності цієї цілісності стала одна з ключових категорій слов'янського світу – «соборність», яка походить від старослов'янського слова «собор», сутність якого – «згуртування», «єдність», «цілісність», «консолідація», «збирання разом», об'єднання спільних по духу людей для вирішення важливої проблеми, яку не під силу розв'язати обмеженому колу людей, навіть дуже компетентних (недаремно ж в історії залишилися сім християнських Соборів, на яких було вироблено усі канони й правила християнської віри).

Ретроспективний аналіз еволюції ідеї соборності в Україні засвідчує, що вона є архетипічною для нашого народу: уся українська культура є соборною за своїм змістом (толока в селі, козацька Рада, святкування найважливіших свят – усі обрядові дії є колективними і об'єднуючими). Соборним є і традиційне українське мистецтво – і народне, і сакральне:

- найважливіший і найбільший християнський храм називається – собор;
- зібрання церков і поселень ченців навколо собору утворювало Лавру;
- церковний хор, спільне (соборне) виконання молитов під час служби;
- кільцево-радіальна забудова села (на відміну від лінійної російської «деревні»).

Разом з тим, слід зазначити, що оскільки Україна, географічно межуючи із Західною Європою й Росією, має багато спільного з культурою кожної з них, то у національному характері українців поєднуються такі суперечливі риси, як соборність, цілісність світосприйняття й водночас – високий рівень сформованості «територіального» почуття, що виявляється у прив'язаності їх до свого «клап'я землі» [4, с. 140] та схильності до духовного усамітнення, яку М. Гоголь називав «духовний монастир» [12, с. 22].

Аналізуючи національно-культурні відмінності народів Східної та Західної Європи, неможливо залишити поза увагою впливу, який здійснює на формування соціокультурної ідентичності їх представників архітектура культових споруд як відображення ідей, вражень, фантазій, властивих людям цих культур у певні історичні періоди.

Зокрема, антична архітектура свідчить про те, що люди Античної доби жили в гармонії з природою й богами, присутність яких реально відчувалася в їхніх храмах, що були своєрідними вітварями природи. В епоху Романтизму храм став, на думку Г. Соколіної, уособленням не лише природних сил, але й духу общини. Межа Ренесансу й бароко позначила перехід до абстрагованого архітектурного мислення, створення певної дистанції між людиною і природою [1, с. 9].

З метою подолання цієї дистанційованості на початку ХХ ст. Р. Штайнер запропонував у своїй архітектурі розширити сферу застосування наукових принципів та технологій будівництва як засобів самовираження творців архітектурних споруд, виявлення їхнього духовного світу й у такий спосіб повернення до природи. Він стверджував, що «будівля – це орган, за допомогою якого Бог може спілкуватися із людиною» [11].

Показовим у цьому зв'язку є той факт, що православні й католицькі храми, слугуючи спільній меті проповіді християнства, мають суттєві розходження в архітектурному рішенні та в релігійній символіці. Відмінності в православній та католицькій архітектурі виявляються у тому, що православним культовим спорудам більше притаманна антропоморфність, яка відповідає християнському розумінню людини як храму Божого. Антропоморфні риси православними перенесено й у назви елементів храмової архітектури:

глава храму, пояс храму, підошва храму. Це свідчить, на думку М. Богданова, про типологічну близькість храму до людського тіла, спричинену проекцією назовні людського мислення [2, с. 13-14]. Символіка західноєвропейських храмів, особливо романських й готичних більше пов'язана з матеріально-просторовим виразом ідеї прагнення особистості до «горнього», неземного, піднесеного.

Можливо, цими архітектурними особливостями храмів зумовлені й відмінності у музичному супроводі церковних відправ у католиків та православних, перші з яких використовують у службі інструментальну, органну духовну музику, а другі – виключно хоровий багатоголосний акапельний спів.

Значними відмінностями характеризується також внутрішнє оздоблення католицьких і православних храмів. Зокрема, першим притаманна велика кількість скульптур і реальність живописних зображень ікон, які є подібними до картин і підпорядковуються меті загострення сприйняття Слова Божого через викликання у вірян сильного емоційного відгуку, співпереживання Христовим страстям і біблійним подіям. Натомість, для православного храму характерною є мінімізація скульптурних зображень і використання ікон зі зворотною перспективою. Завдяки цьому у віруючого має складатися враження, що не він споглядає лики святих під час своєї молитиви, а навпаки – вони самі на нього «дивляться». Схематичність же і «простота» іконописних зображень підкреслюють не зовнішню, а внутрішню духовну сутність святих, яка має стати цінністю й для віруючого.

Порівнюючи православну та католицьку традиції іконопису, А. Кураєв, О. Лосев, Є. Трубецкой, В. Шубарт та ін. відзначають схематичність, символічність, філософічну й релігійну заглибленість, одухотвореність ликів святих на православних іконах і чуттєвість правдоподібність, характерність та естетизм – на католицьких [9, с. 381-382]. В. Шубарт навіть протиставляє просвітлені лики православних ікон ієзуїтським головам Заходу з їхніми плоскими, суворими, цезаристськими обличчями [9, с. 382].

Дослідники сходяться у думці, що іконопис сприяє утвердженню культурних відмінностей католицизму й православ'я, впливаючи на формування відповідного їм ідеалу людини. Так, ідеалом західної християнської традиції, відображеним на католицьких іконах, є красиве, молоде обличчя – для православної традиції більш шанованими є образи старих людей з великим життєвим досвідом. Саме тому на православних іконах майже не зустрінеш ликів святих, що випромінюють молодість та здоров'я [6, с. 68]. Водночас, за оцінкою Є. Трубецького, «коли іконописців починають цікавити деталі й подробиці самі по собі, незалежно від того духовного змісту, що виражається формами й фарбами, виходить живопис надзвичайно тонкий, підчас віртуозний, але у цілому дріб'язковий: у ньому немає ані глибини почуття, ані висоти духовного політу: це майстерність, а не творчість» [9, с. 382] і вона сприяє утвердженню низькоконтекстної культури, канони якої легко змінюються. Прагнення ж православ'я до позачасового й вічного зумовило висококонтекстність духовної слов'янської культури, що втілювалася у різних формах творчості [6, с. 88, 111].

Як наслідок, результати впливів православного та католицького церковного символізму яскраво виявляються у характері релігійності, поведінці та стилі життя їхньої пастви, позначаються на національній ідентичності та індивідуальності цілих народів. Зокрема, дослідники відзначають, що виховання православною культурою прищепило слов'янам ціннісну мотивацію обов'язку, на відміну від раціональної мотивації користі, що домінує на Заході [6, с. 383].

У сучасному глобалізованому суспільстві, що характеризується все більш активним взаємопроникненням культур і нівелюванням міжкультурних відмінностей, людина опиняється у полікультурному просторі, в якому водночас співіснують різні національні й культурні цінності та ідеали. Набуваючи широкого доступу до них, вона виявляється у ситуації ціннісного вибору, результатом якого стає її ідентифікація з певною національною, соціальною чи культурною групами. А це означає, що, ідентифікуючись з цією групою,

людина безумовно приймає її картину світу й ціннісні орієнтації, а отже, інтерналізовані нею раніше цінності, які не співпадають з новими, мають зживатися, тобто людина має їх зрікатися. Наслідком цього стає спочатку зміна її ціннісних орієнтацій та ідеалів, потім трансформація її ідентичності, а на самкінець – зміна її культурного, етнічного, національного, цивілізаційного коду.

Від цієї небезпеки застерігав українців у свій час ще В. Липинський: «Найбільший український руїник – найбільший український реакціонер, для якого минувшина чужа, бо досвіду історичного, традиції та національної індивідуальності в ньому немає, бо він безбатченко, маріонетка, що періодично вискакують на нашій землі і, відігравши свою роль в чужих спритних руках, зникають з історичної сцени, не залишивши по собі «ні науки, ні завітів» своїм нащадкам» [7, с. 68].

Виходячи із зазначеного вище, вважаємо справою державної ваги збереження й забезпечення міжпоколінної наступності національної культури і мистецтва як «коренів» національно-культурної ідентичності українського народу, а також поширення серед української молоді знань про національно-культурні особливості українців та залучення її до культурно-мистецької діяльності як ефективного засобу заапобігання відчуженню підростаючого покоління від національної культури; формування в нього національної свідомості й самосвідомості, національно-культурної ідентичності; виховання «нової генерації носіїв національного духу і національної ідеї – національної еліти, яка ідентифікує себе з українською державністю, її культурою, традиціями і національними святинами» [10, с. 105].

Вирішувати ці завдання покликана національна школа, зміст освіти в якій має ґрунтуватися на культурних і соціальних архетипах, що лежать в основі національної психології українців, і, інтерналізуючись, визначають систему їх ціннісних координат у сучасному світовому соціальному і культурному просторах та їхню соціокультурну й національну ідентичності.

Узагальнення викладеного у статті зумовлює висновок, що стильові особливості мистецтва здійснюють визначальний вплив на формування соціокультурної ідентичності молодого покоління, а отже, зусилля педагогів сучасної школи (і загальної, й професійної, і вищої) мають бути спрямовані, по-перше, на вивчення існуючого соціокультурного середовища, в якому перебувають їхні вихованці, а по-друге, на педагогічну корекцію впливів цього середовища: підсилення і закріплення тих, що сприятливо позначаються на розвитку їх національно-культурної ідентичності, й послаблення та вироблення опірності до небажаних впливів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архитектура и антропософия (2001) М. Изд-во КМК. 268 с.
2. Богданов Н. (2004) Типология индивидуальности. М. Ин-т общегуманитарных исследований. 384 с.
3. Боров Ю. (2005) Эстетика. М. Русь-Олимп: АСТ: Астрель. 829 с.
4. Ващенко Г. (1976) Виховний ідеал: Підручник для виховників, учителів і українських родин. Вид-во Центральної Управи Спілки Української Молоді. Брюссель. 208 с.
5. Кривцун О.А. (2000) Эстетика. М. Аспект Пресс. 434 с.
6. Кузьменкова Ю.Б. (2005) От традиций культуры к нормам речевого поведения британцев, американцев и россиян. М. Изд. дом ГУ ВШЭ. 316 с.
7. Липинський В. (1995) Листи до братів-хліборобів. Твори. Т. 6. Київ-Філадельфія. 470 с.
8. Наливайко Д.С. (2003) Бароко *Енциклопедія сучасної України*. У 25 т. К. КБ ЕСУ НАН України. Т.2. 872 с.
9. Отич О.М. (2008) *Мистецтво у розвитку індивідуальності: історичний і методологічний аспекти*. Монографія. Чернівці. Зелена Буковина. 455 с.

10. Філіпчук Г. (2002) Громадянське суспільство: освіта, етнокультура, етнополітика. Монографія. Чернівці. Зелена Буковина. 488 с.
11. Хич К. (2001) Учение Гёте о метаморфозе и архитектурный импульс Рудольфа Штайнера. *Архитектура и антропософия* М. Изд-во КМК. С. 106-112.
12. Чижевський Д. (1992) Нариси з історії філософії на Україні. К. Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза». 230 с.

УДК 745.52(477.53)

Євген Пілюгін
(Решетилівка, Україна)

РЕШЕТИЛІВСЬКИЙ КВІТКОВИЙ КИЛИМ

Анотація. *Стаття досліджує еволюцію українського народного килима, його художні форми, кольористику та технічні аспекти виготовлення. Килими використовувались в побуті та обрядах, зокрема на весіллях та похоронах, відзначаючи важливість у культурному житті українців. Описуються різноманітні види килимів та їх сировина, а також техніка виготовлення, що передавалася з покоління в покоління. Акцентується на сучасних майстрах килимарства, які зберігають традиції, і визнанні килимарства Решетилівки як нематеріальної культурної спадщини.*

Ключові слова: український килим, народне мистецтво, килимарство, культурна спадщина, техніка ткацтва, орнаментика, Решетилівка, сучасні майстри.

Протягом всього історичного розвитку український народний килим набув різноманітних художніх форм, стильової та колористичної різноманітності.

У побуті українців килим використовувався залежно від соціально-економічного життя. Побутове та обрядове використання килимів пов'язане з архітектурою, внутрішнім облаштуванням житла та культових споруд. Килим був невід'ємним атрибутом у весільних та похоронних обрядах.

Традиційний килим інтер'єрного призначення має прямокутну форму. Побутували різні види килимових виробів: «коври», «килими», «коці», «ліжники», «верети», «запаски», «налавники», «залавники», «скорці», «бесаги» та «гобелени».

Сировиною слугувала овеча вовна, льон, коноплі, бавовна. Натуральну кольорову овечу вовну – білу, сіру, чорну брали за основну, а решту відтінків фарбували природними барвниками. Колір закріплювали галуном (мідним купоросом), мочевиною, квасцями. З часом були винайдені кислотні барвники, а синю фарбу (індиго) привозили в Україну.

Верстати для виготовлення килимів були і залишаються прості форми, де основа розташовувалась вертикально. Це два дерев'яні «стояни» і дві горизонтальні «бервини», які можна було рухати для натягування чи ослаблення основи. Всі операції при тканні килима виконувались вручну.

Головне у створенні килима – це робочий малюнок, який виконує художник. Він має назву картон, або шаблон у натуральний розмір. Зображення може бути кольорове або лінійне.

Мотиви рослинного орнаменту – це стилізовані природні форми: квітів, пуп'янків, листя, гілок, плодів, птахів, звірів, людей, гербів, архітектури, стрічок та ін. На так званих «панських» килимах були поширені пишні барокові елементи. Типові композиційні сюжети з мотивом дерева життя в обрамленні в'юнкої безперервної гірлянди квітів.

У багатьох килимах рослинного орнаменту присутня кайма навколо центрального мотиву.

Технічне виконання килимів – це гладке полотняне переплетення вовняної пряжі з основою, зчеплення піткання відбувається ткацькими прийомами: «кругляння», «на межову нитку», «зірчастиє», «на косу нитку». Мальовниче вирішення килимового тла проявляється в

специфічній техніці ткання «деркання» (меланж). Ущільнення килимового полотна, прибивання піткання, за допомогою килимарської гребінки.

У сучасних килимах використовуються від 40 до 100 і більше колірних відтінків фарбованої пряжі. Якщо раніше досконало володіли вмінням ткати рослинні килими сотні майстрів, то нині їх налічується десятки.

На жаль, в Україні немає підручників із технології та фарбування вовни.

Нині творчо працюють і зберігають традиції народного килимарства невелика група решетилівських майстрів – Петро Шевчук, родина Деркачів (Василь та Юлія), Ніна Токова, Олександр Бабенко, Тетяна Кирпотіна та родина Пілюгіних (Євген, Ольга, Наталія).

Виставки сучасних решетилівських квіткових килимів успішно проходять в Україні та закордоном.

Традиція рослинного килимарства Решетилівки Полтавської області внесена до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України в 2018 році.

УДК745.03

*Олена Половна-Васильєва, Маргарита Шинкарьова
(Дніпро, Україна)*

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ

***Анотація.** В статті розглядаються історичні аспекти петриківського розпису, його становлення, зміни на тлі минулої епохи, виразні художні особливості, а також розкривається сучасне становлення цього виду мистецтва в ритмі сьогодення та прояви в сучасному житті.*

***Ключові слова:** Петриківський розпис, традиції, народне мистецтво.*

Вступна частина. Символом традиційного українського мистецтва на Дніпропетровщині є петриківський розпис, розвиток якого спостерігаємо на території смт. Петриківка. Протягом свого історичного існування петриківський розпис завжди приваблював творців мистецтва, пересічних громадян та фахівців. Історично склалось так, що цей вид мистецтва не зник, а перейшов в інший вимір, видозмінився, звичайно, не без найцінніших втрат.

Велика кількість публікацій висвітлює існування розпису [1; 2; 10; 8; 4; 5; 11; 9; 7;], його розвиток, проте не було детального обговорення прикладів виявлення петриківського розпису у сучасному мистецтві та культурному середовищі. З огляду на те, що 2013 року петриківський розпис внесений в список нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО і став відомим далеко за межами рідного краю, спостерігаємо бурхливий сплеск різноманітної продукції на зразок сувенірних творів радянського періоду. На хвилі уваги до цього виду мистецтва опинилися як народні майстри так і професійні художники та аматори, що користуються певною можливістю в реалізації своїх матеріальних потреб. Тому, з огляду на вищесказане, можемо окреслити певну лінію проблем, яка б виявила специфіку петриківського розпису у сучасному середовищі. **Актуальність** дослідження з наукової точки зору зумовлена окресленням об'єктивної ситуації, що складається навколо петриківського розпису останнім часом. **Мета роботи** - виявлення специфіки традиційного петриківського розпису як яскравої складової сучасного культурного середовища Дніпропетровщини.

Виклад основного матеріалу. Минуле століття зробило свої внески в еволюцію та розвиток української культури. Революційні процеси, зміна політичних авторитетів, зміна економіки призвели до досить складної картини художнього промислу та мистецтва вцілому. Схильність до змін художнього промислу зумовлена тим, що мистецтво, в першу чергу, пов'язане з соціальною складовою, життям суспільства, пріоритетами, вподобаннями та економікою в тому числі. В першій половині XX століття відбувається чіткий розподіл між

офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігає притаманні йому традиційні риси. На цей період припадають трагічні часи Вітчизняної війни, коли були повністю зруйновані осередки народного мистецтва і відбувалося їх поступове відновлення. Офіційне декоративне мистецтво 30-х – першої половини 50-х років формувалося в основному на засадах соцреалізму. Створювались етапні роботи, що прославляли колгоспний лад. Стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еклектичністю, станковізмом актуальні аж до 40 – 50-х років. Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласики як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного декоративного мистецтва. Час 30 – 50-х років – це структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва» [5, с.10].

1936 р. в Петриківці було організовано спеціальну дворічну школу декоративного малювання, якою керував художник О. Статива. В ній навчалися багато відомих нині майстрів. Класикою петриківських розписів того часу вважаються твори Тетяни Пати, яка була запрошена на викладацьку роботу до школи декоративного малювання. Тетяна Пата ще за життя вважалася «класиком» петриківського розпису. Саме її стилістика, живописне спрямування були основними в художніх пошуках петриківського промислу, саме їй судилося стати тим еталоном, за яким потому розглядали всі надбання петриківських майстрів. Художниця користувалася пензликом і змішувала фарби для отримання бажаної колористичної гами. На той час інші народні майстрині малювали тільки очеретиною й пучками пальців і віддавали перевагу світлим тонам. Тетяна Пата запропонувала новий спосіб приготування фарб. У процесі малювання вона змішувала вже готові фарби, набираючи по дві фарби різного кольору, які «перетікають» одна в другу» [5, с.83-86]. Про техніку первозданного розпису написав М.А. Кириченко у навчальному посібнику «Український народний декоративний розпис»: «Народні майстри виконували розпис саморобними пензлями з котячої шерсті, фарбами, розведеними на жовтку курячого яйця (здебільшого яєчною темперою), що давало змогу накладати мазок будь-якої сили натиску і змінювати цю силу натиску, не відриваючи «котикового» пензлика від поверхні паперу, досягати різних відтінків одного кольору, збагачувати малюнок тонально і в кольоровому відношенні, виконувати оригінальний прийом одночасного накладання двох кольорів одним пензлем, так званий перехідний мазок — наслідком його є найтонші переходи від одного кольору до іншого без змішування їх» [6, с.135].

Адаптація петриківського розпису була звернена до ідеологічних завдань у політичному комуністичному розвитку. Дії радянської влади спрямовували петриківський розпис на відхід від своєї сутності. «Орнаментальні архетипи у творах Тетяни Пати, Оришки Пилипенко, Ганни Павленко, Надії Білокінь часто сприймаються новими майстрами як наївні, і тому не бажані рудименти, а мистецтвознавці від соцреалізму активно заохочують появу «новацій» дуже сумнівного походження, унаслідок чого в петриківському розписі з'являються прикмети радянської “знакової системи” — комуністична емблематика. З'являються елементи стилістики російських шкіл декоративного розпису — Гжелі, Мстюри, Палеху, Жостова, Хохломи, у площинний розпис вторгаються тривимірні натуралістичні зображення. Спотворена, еклектична «петриківка» пропагується мистецтвознавцями, і почасти навіть не фахівцями в галузі образотворчого мистецтва, а журналістами і письменниками [11, с.6]. Стінопис зі зміною часу почав втрачати своєї актуальності. Завдяки прогресу фабричної промисловості, майстрині перейшли на нові матеріали — папір та штучні фарби. Цей етап став перехідним та водночас переломним між петриківським стінописом та мальовкою на папері. «Таку форму оздоблення хати, безпосередньо не прив'язану до конкретного інтер'єру, підказала витинанка, яка в цих краях мала давні традиції — від скитських часів — і виконувалася спочатку на шкірі, а пізніше на тканині та папері. Відпала необхідність забілювати й відновлювати розпис, взагалі відпала потреба займатися розписом

господаркам – його можна було придбати у вигляді замітника. Це приваблювало селян, але саме воно й вирішило долю давнього мистецтва хатнього стінопису» [11, с.22-23].

«1958 р. було організовано цех підлакового розпису, що згодом перетворився на фабрику художників «Дружба». Тут випускали тарелі, шкатулки, невеличкі скриньки. Соковитий орнамент по новому зазвучав на чорному тлі виробів. Великого поширення набуло в Петриківці створення витончених із дерева ваз найрізноманітніших форм, кухонних наборів, дошок, ложок» [5, с.101]. Неоднозначним періодом в розвитку декоративного мистецтва України є період 60 – 80-х років. Майстри цього періоду відштовхуються перш за все від рівня розвитку світового прогресу. Неоднозначним залишається співвідношення народного і професійного мистецтва, і значення народного промислу у формуванні естетики. Розвивається художня промисловість, де створюються шедеври масового вжитку талановитими майстрами, в яких спостерігається тенденція індивідуальності. Народні майстри підносять регіональні особливості певних осередків народної творчості. 70-ті роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови. Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 80-ті роки. Впроваджуються нові організаційні форми роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість майстрів дістають підготовку в спеціальних навчальних закладах освіти – училищах, технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: ця професія стала почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворювалися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів» [5, с.91-92].

«В 90-х роках особливо виразно намітилася тенденція, коли замість автентичного образотворчого фольклору множаться вторинні форми стилізаторського фольклоризму, що дуже скоро виявляють антагонізм до свого першоджерела, експлуатують його художньо-ідейні набуток, взагалі прагнуть підмінити собою справжній фольклор» [8, с.47]. Професійні художники, що поверхово ознайомились з навичками народного мистецтва могли витіснити з ринку майстрів, що несли первозданну традицію та техніки народної творчості. Розвивається творча діяльність, яка позбавлена етнічних народних принципів. Змінено поняття «декоративності», розширюються можливості реалізації всіх можливих концепцій декоративного мистецтва, художники намагаються вплинути на реалізацію середовища. Народне малювання стало більше орієнтуватися на вподобання оточуючих, на споживачів. Пріоритетом створення шедеврів народної творчості стає корисність та практичність створюваної продукції. Також, дане мистецтво виходить за рамки «прикрашального» мистецтва. «XXI ст. дещо скорегувало такий розвиток мистецтва художнього розпису, «вимагаючи» від нього «пристосовності» до новітніх технологій оздоблення сучасною інтер'єру та екстер'єру. Відтак майстри декоративного розпису почали експериментувати на нових матеріалах (ідеться про підлаковий розпис на виробах із пресованої тирси, дерева, порцеляни) й апробувати декоративний розпис у поліграфії, текстильній промисловості, монументальному мистецтві; скломалювальники почали застосовувати розпис як усередині об'єму гут, так і зовні; архітектори – індивідуалізували за допомогою настінних розписів дизайн приміщень; промисловці, зокрема сучасні італійські фірми з виготовлення мозаїчних виробів, цілеспрямовано модифікують і стилізують у модерні історію орнаментики» [5, с.171]. З 5 грудня 2013 року український розпис є в списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО і став відомим далеко за межами рідного краю. Петриківський розпис став надзвичайно актуальним і кожен спроможний майстер намагається влитися в цей престижний потік, не дивлячись на свій творчий потенціал.

Петриківський розпис протягом історичного періоду знайшов своє відображення безпосередньо в інтер'єрі і екстер'єрі, у окремих речах інтер'єру, та речах, які ввійшли в сучасне повсякденне життя пересічного громадянина.

В той час, коли велику популярність мав розпис помешкання всередині хати та зовні, існувала традиція розпису начиння, предметів вжитку, посуду і скринь, дитячих колисок тощо. Історично склалось так, що в сучасному світі, ми вже практично не зустрінемо традиційну, розписану давніми орнаментами хатину. Нині такі хати є музеями. Як наприклад власноруч збудована хата-музей, що отримала статус і назву «Народний музей Соколенків» [3]. Оцінюючи той факт, що петриківський розпис – це невід’ємна частина української культури, майстри та майстрині прикрашають розписом вулиці, зупинки, паркани, міські будівлі на замовлення. Актуальним є розпис інтер’єру тематичних приміщень.

Так склалось, що інтер’єри помешкань пересічних громадян не відрізняються комплексним дизайном. На жаль, не велика частина мешканців України може похизуватися петриківським розписом в своєму інтер’єрі. Але поціновувачі петриківки прикрашають свою оселю предметами цього виду мистецтва.

Традиційний розпис у вигляді декору все ж таки зустрічається у сучасному інтер’єрі. Наприклад: станкова робота під склом на стіні, що доповнює колористичну гамму кімнати; розписаний предмет побуту чи декоративний годинник; оздоблене кухонне начиння, що слугує колористичним акцентом; оздоблення скла на дверях між кімнатами, тощо.

Розглянувши велику кількість повсякденних предметів, оздоблених петриківським розписом, прийшли до такого узагальнення – всі орнаментовані предмети можна об’єднати у групи:

- *Інтер’єрні розписи.* Інтер’єри сучасних квартир, будинків давно відійшли від ідеї «прикрашання» чи «оберегу» житлового простору традиційним мистецтвом, якщо мова не йде про етнодизайн. В контексті етнодизайну можна зазначити побудовані комплекси відпочинку готельно-розважального типу, такі як комплекс «Новоселиця», кафе «Околиця» чи мережа ресторанів «Пузата хата».

- *Станкові роботи.* Станкові роботи виконуються майстрами чи професійними художниками на тематичні виставки, присвячені різноманітним заходам, щорічним виставкам всеукраїнського значення чи міжнародного. Це роботи виконані на папері, картоні, полотні, ДСП тощо. Фарби кожний майстер використовує в залежності своїх уподобань – це можуть бути традиційна ясна темпера, гуаш, акрил, олія.

- *Сувенірна продукція.* Така продукція зародилася у радянські часи і не здає своїх позицій і по сьогодні. В арсеналі майстрів можемо виокремити такі вироби як точені з дерева вази, тарілі, дошки, сита, сільнички, ложки, люльки, шкатулки і найрозповсюдженіший товар з часів незалежності – булавки.

- *Канцелярські вироби.* До канцелярських виробів варто віднести розписані дерев’яні ручки, а також гарної якості фірмові подарункові ручки у футлярах, різноманітні підставки для канцелярських речей, розписані титульні аркуші блокнотів і записників, чохли на електронні книжки, календарі тощо.

- *Боді-ар, манікюр.* Не оминув розпис і мистецтво боді-арту. На фестивалі-ярмарку народного мистецтва «Петриківський дивоцвіт» жінки мають змогу спробувати зробити боді-арт та манікюр у стилі петриківського розпису.

- *Аksesуари, прикраси.* До цієї групи відносяться розписані жіночі сумки, клатчі, пояси та ремені, чохли для мобільних телефонів, прикраси у вигляді кулонів, намист, браслетів, сережок. Матеріали цієї групи також різноманітні: шкіра натуральна та штучна, дерево, пластик, скло.

- *Одяг, тканини* – З кінця XX століття художники активно займаються розписом тканин у класичних техніках: холодний та гарячий батик і вільний розпис. Популяризуючи петриківський розпис автори намагаються пристосувати цю важку техніку у виготовленні творів мистецтва з тканини. Ще перший випуск відділення декоративно-ужиткового мистецтва Дніпропетровського художнього училища під керівництвом Падуна В.М. виконали дипломні роботи у техніці розпису по тканині. Авторами цих дипломних робіт

були Кокліна А., Кірсань О. (розпис шовкових хусток), Щербак Ю. (розпис вовняної скатертини). Це був випуск 1996 року. Пізніше цю традицію продовжували випускники Дніпропетровського державного театрально-художнього коледжу. Сучасні дизайнери також використовують розпис у якості матеріалу для створення колекцій. Дизайнер одягу Ірина Ковальова створила колекцію суконь і сорочок, декорованих петриківським розписом, яку продемонструвала 2016 року на виставці петриківського мистецтва у Дніпрі, а також Ірина Диль показала свої дизайнерські речі на подіумі Ukrainian Fashion Week у 2015 році. Одяг з петриківським розписом не є повсякденним. Люди вдягають його на урочисті заходи, свята, особливо на українські державні свята. Це є виявом патріотичності кожної людини окремо. Розпис може бути на футболках, комірцях блузок, сукнях, штанах, кофтинках, шапках, дитячому одязі, на зимовому верхньому одязі, навіть на взутті.

- *Музичні інструменти.* Один з найперших музичних інструментів, декорованих розписом була сопілка. Потім до неї приєдналися бандура, гітара.

- *Оздоблення транспорту.* Транспортні засоби завершують класифікацію. Ними можуть бути будь-які засоби пересування. Ще на початку століття корифеями петриківського розпису були розписані пароплави, а сьогодні ми бачимо завітчані сучасні авто.

Висновки. Простежено еволюцію традиційного петриківського розпису від хатнього малювання до сучасних творчих робіт майстрів та професійних художників. Встановлено, що на розвиток народного мистецтва (традиційного розпису) впливали різноманітні чинники, такі як: традиції щорічних народних свят родинно-обрядового циклу – оновлення стінописів до найважливіших свят; соціально-економічні події початку XX століття – зникнення стінописів і поширення мальовок; розвиток і зміна сільського життя у радянські часи – створення різноманітних об'єднань, підприємств, школи малювання; часи незалежності – розвиток творчої індивідуальності, внесення петриківського розпису до списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Досліджено і класифіковано сучасні носії петриківського розпису. Всі предмети були узагальнені за групами, яких нараховується дев'ять. Це групи інтер'єрних розписів; станкові роботи; сувенірна продукція; канцелярські вироби; боді-арт, манікюр; аксесуари та прикраси; одяг, тканини; музичні інструменти; транспорт.

Петриківський розпис є своєрідною «модною» прикрасою, більш винятковим, ніж щоденним. З розвитком технологій багато речей орнаментують за допомогою механізованих приладів або виготовляють вже на промислових підприємствах готові вироби з орнаментами. Петриківський розпис є візитівкою України. Це є традиція. І популярність виробів з петриківським розписом росте щороку. Велика кількість людей купують речі з українським орнаментом для дому, на подарунок, як сувеніри, як знак прояву патріотизму і любові до рідного краю. Але пропорційно до зросту популярності сучасного петриківського розпису катастрофічно знижується його художній рівень. До роботи беруться ті, що ледь навчилися тримати пензля в руках, не маючи ні смаку, ні хисту. Адже на хвилі популярності «треба встигнути» отримати матеріальний зиск. І дуже прикро, що пересічний громадянин, а особливо діти, виховують свою культуру на речах не вартих уваги, художньо недолугих і не професійних.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берченко Є.В. Настінне малювання українських хат та госпоарських споруд при них. – К.; Х, 1930.-Зошит 1: Дніпропетровщина.
2. Бутник- Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво. – К.: Наук. Думка, 1996. – 224 с.
3. Василь Соколенко. Назва з екрану. Режим доступу: <https://petrykivka.dp.ua/vasil-sokolenko/>

4. Джерела. Петриківський розпис. Каталог творів народних майстринь Параски Павленко, Ірини Пилипенко та Надії Білокінь з приватних колекцій Володимира Падуна та Андрія Пікуша / упор. А.Пікуш. 2015. – 58 с.
5. Кара-Васильєва Тетяна, Чегусова Зоя. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». - К.: Либідь, 2005. - 280 с., іл.
6. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис: Навч. посіб. — К.: Знання-Пресс, 2006. — 228 с.
7. Половна-Васильєва О.А. Художній аналіз декоративно-орнаментального малярства Петриківки ХХ століття (за приватними збірками петриківського розпису Володимира Падуна та Андрія Пікуша) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2015. - № 1 (вип 33). – 252 с.
8. Селівачов М. До специфіки українського народного мистецтва // Народне мистецтво. 1997. - № 2. – С. 47.
9. Смолій Ю. О. Хатнє малюван-ня Петриківки другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття (витоки, еволюція, художні особливості). – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.06. – Декоративне і прикладне мистецтво. – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Національної Академії наук України, Київ, 2011. – 20 с.
10. Соловійова В.Я., Яценко Л.І. Петриківський розпис. Джерела та сучасність: Каталог.– Д.: Промінь, 1982 – 42 с.
11. Старченко В.І. Навчальний посібник до вивчення курсу «Декоративно-ужиткове мистецтво». – Д.: РРВ ДНУ, 2004. – 44с.

УДК 746.4:94(477)

Олена Цимбалюк
(Львів, Україна)

ЗОВНІШНІ ТА ВНУТРІШНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ КОСТЮМА В УКРАЇНІ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС

***Анотація.** кожному історичному періоду розвитку української держави відповідає певний образ правлячої еліти. Історичний костюм української верхівки відображав вплив зв'язків на міжнародному рівні. Плин часу змістив акценти на соціальній значимості парадного вбрання можновладців. Впливи художніх стилів на культуру українців сприяли формуванню образу людини засобами костюма. Сучасний дизайн одягу в Україні з'явився внаслідок еволюції одягу попередніх часів. Епоха індустріалізації виявила в Україні низку нових проблем.*

***Ключові слова:** Україна-Русь, заможня верхівка, шляхта, одяг, історичний костюм, західноєвропейські впливи, художні стилі, європейський культурний простір, епоха індустріалізації.*

Становлення і розвиток дизайну одягу в Україні – цікава і актуальна тема, вона розглядається кожним поколінням вітчизняних дослідників сучасного костюма з різних ракурсів, і далі зворохоблює їхню уяву та розкриває різні аспекти його формування. Ми відштовхуємося від позиції доктора історичних наук, професора Гарвардського університету С. Плохія, що «...можна вірити в те, що майбутнє України – в Європі, однак її минуле має бути там, де воно справді відбувалося: посеред багатоманітності світів, створених цивілізаційними та імперськими кордонами впродовж усієї історії території, яку ми сьогодні називаємо Україною...». Беззаперечно, що українську історію творили люди «...різних національностей, культур і політичних поглядів, які населяли цю територію в минулому чи

живуть тут сьогодні»...[1]. Аксиоматичним є вивчення формоутворення одягу у полі західноєвропейських соціокультурних впливів. Разом цим пояснюється розмаїття матеріально-художньої культури, яка дісталась у спадок українському народові на початок ХХ століття.

Вивченню історії українського одягу присвятилося багато вітчизняних і зарубіжних дослідників, всі імена яких годі згадати у невеликій статті. Особливо велике зацікавлення з їхнього боку викликали дослідження традиційного вбрання різних етнорегіонів України, яке розглядалося у тісному взаємозв'язку із побутовими звичаями та обрядами, комплексно із основними класифікаційними ознаками, як джерело творчих інспірацій для сучасного одягу. Це, зокрема, основоположні праці Х. Вовка, К. Матейко, Р. Захарчук-Чугай, В. Шухевича, Н. Галкіної, О. Никорак, М. Білан, Г. Стельмахук, Д. Кривавича, Т. Кара-Васильєвої, Т. Ніколаєвої, Г. Щербій, О. Косміної, З. Тканко та багатьох-багатьох інших, на які ми спиралися. Нас зацікавила лінія трансформації одягу в залежності від соціокультурного середовища, в якому його було сформовано, та впливів мистецьких стилів – від історичного костюма політичної еліти княжих часів до демократичної епохи загальної індустріалізації середини ХХ ст. Допоміжними стали наукові праці Д. Горбачова, О. Ноги та інших, з історії України – О.Субтельного. Допоміжними стали дослідження наших сучасників, які займаються реконструкцією українського історичного костюма різних епох, та деякі статті з радянської періодики.

Метою статті є оглянути зміни художньо-вартісної характеристики українського історичного костюма від часів правлячої князівсько-боярської верхівки до одягу масового виготовлення у період першої пол. ХХ ст.

Культурні впливи Західної Європи в Україні були відчутними вже за часів Київської Русі у князівсько-боярському середовищі, зокрема, це прояви візантійської моди у парадному вбранні правлячої верхівки [2, с. 40 – 41]. До Київської Русі дорогі тканини постачалися з Північного Причорномор'я, арабського Сходу, Візантії, пізніше – із західної Європи [3, с. 30]. Парадні виходи знаті в усі часи відігравали дуже важливу соціокультурну роль, вони були складовою видовищної культури кожного народу, ці виходи були вагомими важелями впливу на простий народ та на іноземних гостей, дипломатів тощо. Відтак, вже від раннього феодалізму ткачі, які виробляли тканини одягового призначення, поступово стали привілейованою частиною міського населення [3, 30]. А з часом провідну роль у створенні одягу для вищих верств населення почали відігравати кравці. Вони формували середньовічне вбрання, оперуючи кроєм, й стали співтворцями моди. Їх соціальний статус став переважати тих же ж шевців.

У XV ст. Київські землі після занепаду досягли культурного розквіту. За часів зрілого середньовіччя зовнішні культурні впливи були дуже відчутними, зокрема, Північно-західний регіон (сучасної України) перебував у контактах із Південною Балтією, Південно-Західний – із Балканами, а Південний Схід тяжів до світу азійських кочовиків. Отже, у цілому середньовічна Україна-Русь вже здебільшого орієнтувалась на європейський захід. Населення тодішньої України у цілому було поліетнічним: в середовищі київської правлячої верхівки зустрічались представники православного і католицького віросповідання, а серед їхньої обслуги були греки, молдавани, німці, литовці, поляки різних конфесій. Водночас, серед заможних міщан та купців європейські форми одягу у чистому вигляді не приживались, основу їх костюма довгий час складало функціонально доцільне селянське вбрання. Це пояснюється тим, що Київське воєводство було достатньо самостійним у складі Литовсько-Руської держави. Тому давньоруські традиції вбрання проіснували й частково залишились незмінними до кінця XIX – поч. ХХ ст. [4].

Галицько-Волинська монархічна держава в силу особливостей своєї історії з самого початку XIII ст. розвивалась у полі впливу західноєвропейської культури. Історичний український костюм лицарського періоду вирізняється надзвичайним видовим різноманіттям

як серед заможних верств, так й серед дрібної шляхти. Остання усіма засобами прагнула піднятися до рівня заможних верств, що найуспішніше досягалося у моді, отже, західноєвропейські впливи торкнулись усіх сфер культури українців-русинів [4]. Щодо селянського середовища, то помітні зміни у селянському вбранні через впливи міської моди з'явилися у капіталістичну добу [5].

Анексія більшої частини України Російською Імперією у XVII ст. зусиллями Петра I насадила у ній російський культурний простір. У цей період швидкими темпами почав розвиватися ремісничий стан в Україні, але цехова система ще не набула такого значення, як у Західній Європі. Катерина II також проводила прискорену європеїзацію, внаслідок чого виникла світська культура, якій до середини XIX ст. активно протистояла народна.

Специфіка розвитку України у складі аграрно-поміщицької Росії вплинула на матеріально-художню культуру, на розвиток художніх стилів, які хронологічно не збігались із періодами розквіту західноєвропейських. Зокрема, стильові риси бароко в Україні панували майже до кінця XVIII ст. і відбилися навіть на селянському побуті, цей стиль набув яскраво виражених національних рис [6]. Водночас, в Україні вагоме місце обіймала Козацька українська держава, тому бароко в Україні XVII–XVIII ст. називають Козацьким бароко, а період його розквіту – Мазепинським. Вбрання запорізького козака мало багато іноземних запозичень і, водночас – стало етнічну основу. Саме тому костюм запорізького козака трансформувався у один із найяскравіших виявів національної самобутності.

Костюм козацької верхівки вирізнявся пишністю та живописністю. Українська шляхта запозичувала крої верхнього вбрання з Європи або Туреччини, використовувала різноманітні тканини, завезені з Китаю, Індії, Персії, Середньої Азії, Закавказзя, Туреччини, Криму, Англії, Франції, Італії, Фландрії, німецьких князівств тощо. До української еліти XVII–XVIII ст. належали шляхта, козацька старшина, міський патриціат і церковні ієрархи. У цей період гетьманщини сформувався костюм національний, який спочатку символізував козацтво, а потім і всю добу українського Козацького бароко [7].

В культурі Центральної та Лівобережної України особливо популярними стали пізнє бароко та французьке рококо. Вони в місцевих умовах перероблялись так специфічно, що сприймалися як національні. Для України характерним було наповнення мистецтва регіональною «українською індивідуальністю». На той час вже міжнародна французька мода стала незаперечним еталоном в аристократичному костюмі [8], за допомогою нього українська еліта підкреслювала свій соціальний статус.

Буремний період після Великої французької буржуазної революції кінця XVIII ст. вніс розбіжності у аристократичні кола Східної та Західної Європи у ставленні до французької культури, політики, моди. У XIX ст. виникла Перша Французька Імперія, сталися війна з Наполеоном Бонапартом, соціальні загострення в тогочасному суспільстві і п'ять періодів в історії західноєвропейських художніх стилів. Російська імперія (і Україна в її складі) вступила у це сторіччя як повноправна європейська держава, яка наслідує європейські правила культурного розвитку.

Середина XIX ст. принесла початок демократизації моди, яку спричинив розвиток транспорту, торгівлі, легкої промисловості, різних видів спорту та подорожей. Мода набула вкрай екстравагантних форм, французький стиль в одязі знову став домінувати. З другого боку, здешевлення тканин мануфактурного виробництва привело до того, що одягатися модно могли собі дозволити все ширші верстви населення [9].

Внаслідок соціальних змін в побуті, насичення ринку дешевими промисловими товарами період від другої половини XIX ст. в Україні став досить суперечливим. Давньоруські традиції формотворення та декорування одягу частково залишились незмінними до кінця XIX – поч. XX ст., але селянське середовище почало переживати радикальні зміни на відміну від елітарного, в якому повністю притримувались західноєвропейської моди. У другій половині XIX ст. в Україні почали розвиватися народні

промисли, склалися локальні школи і осередки, але водночас посилилась руйнація народного мистецтва. Ще культура вишивки та одягових тканин трималась на досягнутому рівні, але й в них з'явилися тенденції пошуку нових форм. В цей період в Україні працювало близько мільйона вишивальниць і ткаць, багато майстрів були членами спілок, товариств, кооперативів.

Наприкінці XIX – початку XX ст. відбулось соціальне зіткнення народних форм культури з науково-технічним поступом суспільства. Це підштовхнуло українську інтелігенцію до порятунку народних промислів, вона стала влаштувати виставки та розпродажі кустарних виробів. Київське кустарне товариство (1907 – 1916) під головуванням Наталії Давидової сприяло розвитку кустарних промислів і діяло в багатьох губерніях.

В цей час світові мистецькі тенденції інспірували розвиток культури авангардного мислення в Україні і набули провідної ролі. Авангардизм був тісно пов'язаний з революційними переворотами віку – економічними, соціально-політичними та науково-технічними, революційність якого в модернізмі з часом переросла у сферу естетичну. Український стиль в авангардних формах посів одне з провідних місць, в окремих галузях випереджаючи світові центри [10].

Зародження українського авангарду було також тісно пов'язане з іменами авангардистів, з Київською рисувальною школою Миколи Мурашка [11]. Творчість цих художників сприяла єропеїзації культури народних мистецтв України. Авангард живився темами старовини та природи, зокрема, українського барочного мистецтва, був генетично пов'язаний із сецесією та постімпресіонізмом [12].

Процеси індустріалізації у країнах Західної Європи відбувались з XVIII ст. Зокрема, у Франції у 1791 р відмінили цеховий устрій у промисловості. В Англії закон 1814 р. відмінив учнівство, ввів свободу в промислове виготовлення товарів, в Австрії – у 1859 р., в Німеччині – у 1869 р. У Східній Україні, в умовах феодальної формації та кріпосного права, процеси інтенсивної концентрації виробництва почали набувати розвитку наприкінці XIX ст. Україна була одним із 3-х регіонів Російської імперії, де концентрувалась легка промисловість – бавовняно-прядильна фабрика у Полтаві, вовняна суконна у Кременчуку, ряд панчішно-трикотажних, шкіряно-взуттєвих та інших, власниками яких були місцеві та закордонні фірми [13]. Швейні фабрики знаходились у Києві, Харкові, Одесі, де селяни з навколишніх округів займалися кравецькою справою у зимовий період. Розподілу праці не існувало, за такою системою гальмувався розвиток швейної справи.

В XIX ст. відбулись важливі зрушення в суспільному житті України, почались наукові дослідження та видання з історії, етнографії, мови, українознавства. В цьому питанні не можна переоцінити значення всієї роботи, що проводила українська інтелігенція в галузі культури. Незважаючи на те, що вона лишалась незначною частиною суспільства, ізольованою від мас, діяльність її мала значний вплив на суспільний поступ в Україні. Натомість, однією з основних умов для створення національної культури є наявність державності, яка забезпечує її соціальний захист та підтримку. Відсутність такої наклала відбиток на розвиток мистецтва та науки в Україні, які тривалий час вважались загальноросійським надбанням в першу чергу через зросійщення культурної еліти.

У 1900 р. на території України виділились чотири великі промислові центри: Одеса, Київ, Харків та Катеринослав, при цьому мешканці міст становили 13% усього населення. А в Галичині 93,7 % українського населення займалось землеробством. Тому на межі століть відчутним стало загострення конфлікту між культурами модернізованого міста та традиціоналістського села, який вплинув на формування суспільної історії протягом наступного XX ст.

Процеси культурного розвитку західних територій України відбувались у загальноукраїнському руслі, однак з рядом специфічних ознак. В Галичині, яка з 1772 р. була приєднана до Австрії, національне відродження стало відчутним з середини XIX ст.

Відгуком соціальних зрушень в Україні стали новоутворені наукові та технічні товариства, школи, бурси, курси, у тому числі для української молоді, дівчат і молодих жінок.

Розвиток капіталізму негативно вплинув на народне ужиткове мистецтво, і водночас посприяв подальшому розподілу ремесел за професійною майстерністю та новими якостями художньої вдосконаленості [8]. Це були важливі тенденції становлення нового промислового мистецтва, динаміка та драматизм яких підкреслювались ще й декадансом початку XX ст., пошуками «чистого мистецтва». Визріваючий конфлікт між художньовиразним модерном та еклектикою машинної індустрії з її стандартизацією, технічною досконалістю виробів, заклав основи конструктивізму. На початку XX ст. з'явилась нова галузь діяльності – «художнє проектування виробів» або дизайн з його концепціями раціоналізму у естетиці масових виробів. Соціальні зрушення суспільного середовища першої чверті XX ст. сприяли небаченому посиленню динаміки змін форм жіночого костюма, а культурні – виникненню напрямку «прозодрягу», створенням якого у 1920-ті роки захопилась Олександра Екстер [14].

Водночас, вплив нової західноєвропейської культури в Україні в 20-х роках сприяв збагаченню мистецтва новими формальними досягненнями. Футуристичний рух в Італії, який інтенсивно відтворював динаміку епохи панування машин і недосконалість людини, та протосупрематичний рух в Росії, представлений К.Малевичем з України, стали основою пізнього функціоналізму, що виник після Першої світової війни й захопив усі види мистецтва. Засади конструктивізму як художнього стилю мали сильний вплив на створення промислової продукції, на костюм XX ст., на розвиток у майбутньому дизайну.

Конструктивісти трактували житло як машину для мешкання людини, а костюм – як футляр для мешкання його тіла. В костюмі почали цінуватись функціональність, гігієнічність, відповідність санітарним нормам, доцільне використання матеріалу, низька собівартість виробу, узгоджність конструкції з природними рухами людини, відповідність кліматичним умовам тощо [15].

Конструктивізм в костюмі вимагав механізації та індустріалізації процесів його виробництва. Натомість, в Україні в 20-ті роки значну частину одягу для сільського населення вироблялось вручну, що в цілому сприяло збереженню традицій. Кустарна промисловість після військово-революційних подій до 1921 р. була розпорошена. На жовтень 1928 р. в текстильних та кравецьких артілях було 27 515 членів [16]. Швейні фабрики в 1920-х – 30-х роках, з'явилися в Дніпропетровську, Вінниці, Полтаві, Тульчині, Кам'янці, Херсоні, Запоріжжі та в інших містах. Але товарний дефіцит на тканини, асортимент яких складали в основному полотно, солдатське сукно, низькосортні вовняні тканини, а також байка, бязь, ситці, гарус – був дуже відчутним до кінця 30-х років [14]. Крім того, був цілий ряд недоліків в швейній промисловості України, який також визначався за станом виробничої платні. Зокрема, широке розповсюдження системи випадкового суміщення операцій стало першим бар'єром у підвищенні продуктивності праці [17]. Масове продукування стандартного одягу вимагало конвейєрного виробництва, на який в Україні до 1940 р. підприємства не перейшли. Також мало застосовувались пристосування до машинок [18]. Планове виробництво вимагало спрощення конструкторських рішень, уніфікації, одноманітності в фасонах тощо для збільшення кількості валової продукції.

В Україні склалась типова ситуація, коли споживач отримував низькосортні товари через потребу масового виробництва. Працівники легкої промисловості достатньо не займалися оформленням виробів широкого вжитку, покращенням їх зовнішнього оздоблення, текстильного малюнку тощо [19]. Про низький рівень текстильної промисловості в Україні зазначалось на навіть на партійних з'їздах СРСР [20; 21]. Це означало, що досягнення конструктивістів у попереднє десятиріччя були марними й на практиці не використовувались.

Наприкінці 1930-х років в Україні зазвучали поодинокі звернення фахівців з одягу до народного мистецтва. Це сталося, коли працівники провідного в Союзі Московського

Будинку мод взяли за конструктивну основу українську народну сорочку, зокрема, крій рукава «реглан» [22]. В 1939 р. відбулась всесоюзна творча поїздка в Україну, в Крим, де особливе зацікавлення у спеціалістів викликали замальовки з вишивкою за мотивами українських рушників [23]. Великою подією стала організація заходами «Гизлегпрома» всесоюзного конкурсу на кращі ескізи моделей одягу у 1940 р. Ескізи було виставлено для огляду, який протягом 5 днів відвідало 1 200 осіб. Журі визначало отримання мінімальними зображувальними лініями чіткості силуету, використання мотивів народної творчості, підкреслення ліній плечей і талії, тобто вирішення костюма в спортивному стилі. Першу премію поділили проекти жіночих костюмів під девізом «Північ» (автор з Харкова Ц.С.Шнайдштейн) та «ВЕКА» (автор – В.М.Мухар). Ц.С.Шнайдштейн також було присуджено четверу премію за проект жіночого костюма під девізом «Наталка Полтавка» [24].

Загалом конкурс не зумів мобілізувати творчі сили художників, модельєрів, дизайнерів. Оглядачі ескізів вороже сприймали моделі повсякденного чи виробничого одягу з ознаками західної моди. Самобутністю і творчим пошуком відзначались моделі, створені на основі народного крою або орнаментів, що надавало одягу ряд переваг [25], на які в свій час наголошувала ще Є.Прибильська [14].

Отже, зміни у соціальних структурах України, починаючи від часів феодалізму й до першої третини ХХ століття стали відображенням певної характеристики епох, що полягає у розумінні культури як чередування певних процесів. Парадний костюм князівсько-боярської верхівки як художнє, історичне явище був частиною видовищної культури українців, що надавало йому сакральної інтонації. Поступове наближення до народних мас тривало не одне століття, вбрання заможних, аристократичних кіл втратило свою недоторканність. Паралельно із процесами, які тривали у середовищі заможних кіл, зміни проходили й у селянському середовищі, але відбувались набагато повільніше.

Становлення дизайну костюма в Україні відбувалося з одного боку – під впливом тенденцій розвитку західноєвропейської моди, а з іншого – у власному соціокультурному середовищі, від прадавніх культур і до кінця ХІХ – початку ХХ ст., останньої хвилі розквіту автентичної традиційної народної спадщини. Безперечно, що ця тема потребує подальшого опрацювання, більш поглибленого дослідження, адже переосмислення матеріально-художнього спадку нашого народу – справа вдача, цікава й актуальна для кожного покоління як погляд з цілком іншого ракурсу на ніби відомі процеси, факти, тенденції...

ЛІТЕРАТУРА

1. Будзей О. І тут прийшов містобудівельник [Електронний ресурс] <http://podolyanin.com.ua/history/7756/>
2. Біднов В. Школа й освіта на Україні // Українська культура. – Київ : Либідь, – 1995. – С. 40 – 41.
3. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. – Київ : Либідь, 1996. – 176 с.
4. Мельниченко Н. Русинка-шляхтянка кінця ХV століття [Електронний ресурс] <https://spadok.org.ua/narodna-vyshyvka-i-vbrannya/rusynka-shlyakhtyanka-kintsya-khv-stolittya>
5. Радзівська В. «Якщо на керсетці було менше 5 складок, то на дівчину ніхто й не дивився» – Руслан Павлюк [Електронний ресурс] https://gazeta.ua/articles/fashion/_akscho-na-kersetsci-bulo-menshe-5-skladok-to-na-divchinu-nihtoj-ne-divivsya-ruslan-pavlyuk/745899
6. Ясієвич В. Про стиль і моду. – Київ : Мистецтво. – 1968. – С. 35, 76.
7. Білякович Л. Вплив західноєвропейських барокових тенденцій на формування української моди в ХVІІ–ХVІІІ століттях [Електронний ресурс] <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16964/58-Bilyakovich.pdf>
8. Антонович Д. Українське мистецтво // Українська культура: Лекції за ред. Дм. Антоновича. – Київ : Либідь, 1993. – 592 с.; іл.

9. Королевська Ю.Ю. Основні модні тенденції жіночого одягу в Російській імперії в 60-х роках XIX століття [Електронний ресурс] http://ri-urbanhistory.org.ua/library/korolevska/osnovni_modni_tendencii.pdf
10. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. – Львів: Основа, 1993. – 112 с.
11. Асеева Н. Винахідник простору // Синтези. – 1994. – № 1. – С. 52 – 57.
12. Горбачов Д. Український авангард 1910 - 1930. – Київ : Мистецтво, 1996. – 400 с.
13. Корнеев А.М. О расширении легкой промышленности // Легкая промышленность : Гизлегпром. – 1940. – № 9 – 10.
14. Стриженова Т. Из истории советского костюма. – Москва : Советский художник, 1972. – 212 с.
15. С.М. Бюлетень нового мистецтва // Нова Генерація. – Харків. – 1929. – № 1. – С. 76 – 77.
16. Чижович О. Кустарно-промислова кооперація Великої України // Нова Хата. – 1929. – № 10. – С. 7 – 8.
17. Горелик Л.Э. Организация заработной в швейной промышленности // Швейная промышленность. – 1940 – С. 4 – 6.
18. Горелик Л.Э. Основные резервы для повышения производительности труда в швейной промышленности // Легкая промышленность. – 1940. – № 9. – С. 28 – 30.
19. Попов Ч., Гусев В. Повысить роль и технику нормирования // Швейная промышленность. – 1940 – № 3. – С. 13 – 16.
20. Третий 5-ти летний план развития народного хозяйства СССР (1938 – 1942 гг.) // Легкая промышленность : Гизлегпром. – 1939. – № 4. – С. 22–47.
21. Алексеев Л.А. Рисунок на ткани // Швейная промышленность. – 1940. – № 8. – С. 63 – 65.
22. Бланк А.Ф. Вытачка как декоративный элемент в моделировании // Швейная промышленность. – 1940 – № 3. – С. 13 – 14.
23. Рудин П.Г. О художественном оформлении текстильных изделий // Легкая промышленность. – 1940. – С. 20 – 25.
24. Владимирский Л.К. Итоги конкурса моделей одежды // Швейная промышленность. – 1940 – № 6. – С. 24.
25. Шехман В.М. Основы костюма // Швейная промышленность. – 1940 – № 11 – 12.

УДК 730.72.01

*Костянтин Чернявський, Даниїл Ровенчин
(Київ, Україна)*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ В КОНТЕКСТІ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛЮДСТВА

***Анотація.** Основою дослідження являється феномен розкриття образу людини в образотворчому мистецтві та зокрема в скульптурі та дизайні середовища. Показано тяжіння до прототипів, архетипів у мистецтві в різні історичні періоди. Окреслено та визначено поняття прообразу та первообразу, визначено його місце та роль в образотворчому мистецтві та дизайні середовища, розглянуто його значення в минулому та актуальність сьогодення. В статті досліджується взаємозв'язок між трансформацією образу людини в мистецтві в контексті змін в самоідентифікації та самоусвідомленні людства.*

***Ключові слова:** прототип, архетип, прообраз, художній образ, сучасне мистецтво, загальний образ, скульптура, дизайн середовища.*

ВСТУП

Починаючи з періоду первинно-общинного ладу образ людини посів ведучу роль у творчості людства. Це відбулось не випадково, адже за даними істориків, філософів, етнографів та мистецтвознавців, в першу чергу, людину цікавило і цікавить питання самоідентифікації. Мислителі і філософи, письменники і науковці давали свої відповіді на питання – «Хто і що є людина?» [1]. Художня, чуттєво-емоційна відповідь – це скарбниця світової культурної спадщини, до якої входять численні живописні, графічні, скульптурні та монументальні твори, основою яких є образ людини. Образотворче мистецтво дає нам можливість бачити повну картину розуміння світу та самоідентифікацію людини в той чи інший період часу. Саме образна складова, художні артефакти лежать в основі нашого розуміння світобачення стародавніх цивілізацій. Образ людини в історії мистецтва доповнює, та по своєму розкриває історичні події і зміни в розвитку людської цивілізації. Наразі, в сучасному світі, прообраз, узагальнений образ людини присутній у творчості багатьох митців [2]. Навмисно чи інтуїтивно звертаючись до загальних образів, художники так чи інакше виражають своє бачення і розуміння сутності людини. Вони є медіаторами того розмаїття самоідентифікації людства, яку ми бачимо у сучасному світі. Актуально відслідковувати ці процеси, для ширшого розуміння не тільки художніх тенденцій сучасності, а й людського світобачення в цілому.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Образотворче, візуальне мистецтво було і є підґрунтям для роздумів і праць філософів різних часів та епох. В роботі над розумінням образу людини, К. Г. Юнг [8] розробив поняття архетипу, в лекціях про естетику В. Ф. Гегель [1] окреслював взаємовпливи особистості творця і образу, вплив загального та індивідуального. В дослідженнях, що присвячені різним розділам історії мистецтва, ми знаходимо опис світобачення того чи іншого періоду. Але наразі маємо небагато досліджень які порівнюють зміни в розвитку художнього образу, та їх зв'язок з розвитком світобачення в цілому. Один з прикладів такого аналізу - це праця Ервіна Панофського «Смысл и толкование изобразительного искусства» [3], де особливості творів мистецтва пов'язуються з загальними світоглядними позиціями і конкретними обставинами життя і творчості художників. Також маємо тенденцію зацікавленості до образів-прототипів, бажання виявити та проаналізувати коріння та сутність прообразів у мистецтві. Знаходимо статті та публікації, зокрема: «Образ человека в изобразительном искусстве: индивидуальное и типичное» Беляев Н. И. [6]. Мистецтво та образ людини все частіше розглядається в контексті світових філософських, політичних, наукових змін. В книзі Йейн Зачек «Хронология искусства» [9] ґрунтовно показано взаємовплив художника і часу, та те, як це відображається в створених образах. Протягом всіх епох окреме місце відводилось образу людини, який розкривався в різних жанрах скульптури, починаючи від статуток з кістки та завершуючи монументальними пам'ятниками, які в свою чергу стали значними елементами при створенні дизайну середовища, та навіть акцентами та домінантами архітектурної композиції цілих міст.

Наразі, ще не було проведено широкого аналізу узагальненого образу людини в образотворчому мистецтві, у площині порівняння змін і трансформації цього образу у зв'язку зі змінами світобачення та самоідентифікації людини. Для розуміння світоглядних тенденцій є потреба в аналізі та зіставленні сучасних творів світових та українських художників.

ПОСТАНОВКА ЗАВДАННЯ

Окреслити місце та значимість узагальненого образу людини в образотворчому мистецтві. Дати короткий опис прообразів ключових епох, їх трансформацію у часі, розкрити їх зв'язок з тогочасним світобаченням. Проаналізувати творчість, митців які у своїй творчості звертаються до прообразу людини.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЇХ ОБГОВОРЕННЯ

Художньо-образне мислення і процес створення художнього образу – це своєрідний спосіб пізнання світу, спосіб втілення думки в чуттєво-символічній форм [3]. Прообраз, архетип – це зразок, взірць, оригінал. Узагальнення в цілому – це спосіб мислення, аналізу та інтерпретації думок і явищ. Прототип, прообраз, узагальнений образ у мистецтві – це художній образ позбавлений конкретики, у випадку з людиною, не прив'язаний до конкретної особистості. Образ, що тяжіє до узагальнення. Зображення прообразу – це шлях художника показати сутність і логос зображуваного, його розуміння об'єкту. Коли автор працює над образом-прототипом людини, він несвідомо чи навмисно вкладає в нього своє особисте розуміння сутності людини. А також, частково, розуміння того соціуму, що його оточує. Адже навіть зараз, в добу індивідуалізації, художник в більшості є медіатором не тільки власних переживань і власного розуміння явищ, а й медіатором ідей суспільства. А тим паче, раніше, в давні часи, коли мистецтво було канонічне, і його трансформація відбувалася повільно [5]. Тоді, коли художник був ремісником, мистецтво показувало суспільне розуміння світу. Навіть художники, в чийй творчості переважають конкретні образи та реальні постаті, наповнювали їх рисами загального та через конкретний образ відповідали на низку важливих, всеохоплюючих питань. Тяжіння до прообразів є природнім. Багато художників у своїй творчості ставили та намагалися відповісти на філософські питання: Хто я? Хто і що таке людина? Яке місце людини у світі? Яка її сутність і природа? Розкривали людину як духовне і матеріальне втілення [1], [6]. Ми знаємо, що бажання людини усвідомити, зрозуміти і пояснити своє існування, дати всьому визначення, лежить у людській природі. Художній прояв цього бажання відобразився у створенні тисяч образів-архетипів, починаючи від скіфських баб та єгипетських сфінксів, закінчуючи образами художників епохи модерну та представниками контемпорального мистецтва [4]. Форма та наповнення прообразів у мистецтві змінювалися під впливом трансформації світобачення, уявлень про людину і її природу. Такий підхід дає нам змогу доповнити розуміння процесів і змін історії цивілізації, прослідкувати їх в площині чуттєво-символічного, художнього образотворення [5], [7].

Основний вклад в розуміння світобачення первісної людини дають нам знахідки первісного мистецтва. Аналізуючи чи то наскальні розписи в Алжирі, чи зображення з печери Ласко, або ж інші приклади доби палеоліту, ми знаходимо, що людину малювали більш схематично ніж тварин. Постаті людей живі і рухливі, але вони не відображають реальної пластики, яку ми бачимо поряд в зображенні биків, оленів та бізонів. Первісні люди не мислили людину в її індивідуальності, в наскальних розписах вона постає перед нами безликим членом полювання. Теж саме ми бачимо в палеолітичних статуетках так званих Венер (рисунок 1). Жінка постає безликим створінням, головною функцією якого є продовження роду. Є безліч версій, що до мети створення цих статуєток, але що можна сказати точно, це те, що людина того часу мислила себе, як істоту стадну, для якої в першу чергу було важливо розмноження та виживання. В мистецтві африканських племен часто можна зустріти парні статуї чоловіка і жінки, вони теж позбавлені індивідуальності, в них велику увагу надано статевим відмінностям, що свідчить про сакральну роль розмноження в їхньому світобаченні [7].

З розвитком цивілізації ми спостерігаємо візуальні зміни в мистецтві. Класова система в Єгипті знайшла своє відображення в рельєфах та живописі того часу. Образ людини в розумінні єгиптян теж носив здебільшого безликий характер та залежав від місця в ієрархії. На зміну сценам полювань приходять сцени праці та побуту, сцени поклоніння. Також часто зустрічаються образи пар в мистецтві Єгипту, та вони позбавлені сексуального забарвлення, вони говорять про сім'ю, як про сакральний, духовний зв'язок. Персональні образи фараонів та цариць Єгипту сповнені узагальнення та стилізації. Десятки поколінь майстрів, працюючи в рамках канону, піднесли тілесність до духовних вершин. Людина і її тілесність в мистецтві Єгипту – це перш за все храм для духовного начала [4].

В мистецтві стародавньої Греції спостерігаємо симбіоз духу та тілесності. Людина - це краса, тіло людини - це вінець природи. З розвитком гедоністичних тенденцій сакральність та духовність людини відходила на другий план, що почало виражатися в індивідуалістичних фігурах та портретах, та розквітло в Римському мистецтві. Образ людини втратив свою сакральність та почав використовуватися в мистецтві як фіксація персоналій, або ж просто як елемент декору. Разом з тим, художник отримав більшу свободу, щодо зображуваного, так ми можемо простежувати індивідуальність світобачення окремих авторів.

Скульптор Мікеланджело - один з найвідоміших художників, значна кількість творів якого – це загальні образи. Його творчість була спрямована на те, щоб показати сутність людини, її характеристики. Почуття, що переживають образи скульптора – це почуття самого автора, та водночас всього людства. Мікеланджело мав свій прообраз людини, що змінювався разом зі світоглядом майстра. В скульптурі «Давид» ми бачимо образ сильної духом і тілом людини, людини, що перемаже. Так, це образ Давида, та разом з тим, це прообраз людини, якою її бачив Мікеланджело. Він був юний, сильний, амбіційний, а Флоренція була на піднесенні. Такий образ міг породити лише гуманізм доби Ренесансу. В більш пізніх роботах Мікеланджело прототип людини змінюється, яскравий приклад – це скульптурні композиції «Раби». В них людина сильна та гарна, але водночас вона бореться зі світом та з собою. Дивлячись на ці скульптури, розуміємо, що світ художника змінився. Життя автора принесло йому неоднозначність, тяжкість та боротьбу. Також позначилися буремні часи, що переживала Італія в той проміжок часу [8].

У добу Ренесансу та Бароко, в часи розквіту класицизму, та серед імпресіоністів було багато художників, які зображували тіло людини більше, як прикрасу чи декор, або ж займалися простим відтворенням дійсності. На противагу, художники, що зображуючи людину, тяжіли до узагальнення, показували її сутність, те як вони бачили людину. Приклади таких творів дають нам чуттєве переживання духу часу та розкривають дефініцію людини як створіння.

Багатогранність, та кількість форм прояву і втілення образу, що розквітла у мистецтві двадцятого століття пов'язана з широтою та розвитком думки філософської. Художній образ залежить від глибини розвитку та світосприйняття творця. З досягненнями науки і техніки, розвитком психології та нейрофізіології, світ сприймається по новому. Яскравим прикладом художника, що глибоко виразив у своїй творчості екзистенційну кризу, переживання війни та почуття загубленості людини двадцятого століття є Альберто Джакометті. Творчість цього скульптора щира та сповнена пошуку, у своїх скульптурах він звертався до прообразу людини. Ще будучи в абстрактних пошуках, під впливом африканського мистецтва, Джакометті створює скульптуру «Двоє» що формально розкриває різницю чоловіка та жінки. Пізніше образи зміняться та скульптор знайде свою власну форму, що разом з тим відобразить у собі усю кризу та беззмістовність епохи. В крихітних фігурках людини, які скульптор розміщав на великих підставках, ми бачимо людську самотність, її загубленість. Це роботи зроблені під час другої світової війни. В подальших роботах скульптора людина також постане перед нами самотньою та вразливою, чоловічі фігури крокують в нікуди з нізвідки, а жіночі стоять на місці, ростуть з землі та не можуть ступити кроку. Во ніби зникають та не можуть зупинити цей процес, все що їм залишається – це мужньо стояти, чи крокувати до повного розчинення.

Наповнена глибоким філософським змістом та розкриттям образу Альберто Джакометті «Людина, що крокує» бронза, висота – 183 см, 1961 рік (рисунок 2).

Серед наших сучасників, українських художників чия творчість сповнена прообразів людини, не можна не згадати Олександра Сухоліта, учня В. Чепелика Знаний майстер, що пройшов радянську школу, захоплювався античністю водночас з тим завжди залишався самобутнім, плідно працює й надалі. Його образи завжди узагальнені, антропоморфні. В

скульптурах та рисунках Олександра Сухоліта чуттєвість та тілесність поєднуються з духовним началом. Прообрази скульптора дивляться глибше ніж уперед, їхній погляд спрямований у духовний простір (рисунок 3). Вони можуть переживати певну кризу, чи боріння, або ж нести ніжність та любов, прийняття себе та світу. Роботи автора дають нам відчуття те, як скульптор сприймає життя та світ, як він розуміє людину та її місце у світі.



Рисунок 1. Віллендорфська Венера, олітичний вапняк, висота - 11 см, 24000 – 22000 років до н. е. Музей природознавства, Відень, Австрія.



Рисунок 2. Альберто Джакометті «Людина, що крокує» бронза, висота – 183 см, 1961 рік.



Рисунок 3. Олександр Сухоліт «Адам» бронза, висота – 63 см, 2001 рік.

ВИСНОВКИ.

Прообраз людини в мистецтві – це унікальний образ, для того щоб дати змогу глядачу відчуття світогляд, та самоідентифікацію художника зокрема, та того середовища в якому та для якого він творить. Узагальнений образ людини в мистецтві несе в собі відображення духу часу. Для художника це образ, в роботі з яким він розкриває свою філософію та бачення сутності людини та її місця в світі. Вивчення та аналіз трансформації прототипу людини в мистецтві – це надзвичайно цікавий та інформативний процес, що дає нам змогу мислити та говорити про людину художньо-образною, чуттєво-символічною мовою. Образи-архетипи, до яких повсякчас звертаються художники різних епох та жанрів, як маркери змін, виявляють різницю у підході вирішення та реалізації художнього твору. Вони дають

можливість прослідкувати трансформацію мислення та самосвідомості та глибин свого етноса, митців зокрема та соціуму в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гегель Г. В. Сочинения. Лекции по эстетике. Москва, Т. 13. 1940. 363с.
2. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва, Мысль, 1966. 496 с.
3. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Санкт-Петербург. 1999. 455 с.
4. Сиблер М. Римское искусство. Москва. 2008. 96 с.
5. Хаген Р. Искусство древнего Египта. Москва. Арт-родник. 2009. 96 с.
6. Беляев Н. I. Образ человека в изобразительном искусстве: индивидуальное и типичное. Вестник ОГУ. 2007. №7. С175-179
7. Бранский В.П. Искусство и философия. Москва. 1999. 704 с.
8. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. Москва, Директ-Медиа, 2007. 77с.
9. Зачек Й. Хронология искусства. Москва, Манн, Иванов и Фербер 2018. 288с.

УДК 7.049.1

Андрій Штогрин, Антоніна Штогрин
(Київ, Україна)

ТВОРЧИСТЬ ТА ПОСТАТЬ ІВАНА ФРАНКА. АКТУАЛІЗАЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ.

***Анотація:** У статті зазначені біографічні, культурні, освітні етапи творчого становлення Івана Франка. Літературні, поетичні джерела та інші культурні фактори, котрі вплинули та сформували літературну і поетичну особистість автора. Засади актуалізації художніх образів на основі творів автора.*

***Ключові слова:** Постать Івана Франка. Образний ряд. Культурне виховання. Творча уява. Світосприйняття. Візуальна творчість. Літературна спадщина. Громадсько-політичне життя.*

Постать Івана Яковича Франка сьогодні ретельно досліджена та опрацьована. Дрібні деталі біографії, що залишились досі непоміченими, досить швидко заповнюються. Науковці, звертаючись до п'ятдесяти-томної [2] спадщини, виданої ще наприкінці 70-х років ХХ ст., багатьох архівних документів, ще за панування радянської влади, можуть оцінити цей політичний, соціальний, культурний феномен, не зважаючи на рамки радянської ідеології – досить повно. Радянська історіографія презентувала його в корисному для себе світлі – як «революціонера соціал-демократа», зумисно викривлено акцентуючи увагу виключно на політичній та антиклерикальній діяльності Івана Яковича, хоча справжня вартість постаті Івана Яковича, серед багатьох інших вартостей, для наступних поколінь, найперше – просвітницька, виховавча, національно спрямована, дитяча, підросткова література, поезія та публіцистика.

Ймовірно, що умови дитячого культурного росту та освіти, котрі вдалось організувати батькам Івана, саме виховний, культурний чинник став головним для повноцінного творчого розвитку Івана-дитини. Попри те, слід пам'ятати, що малий Іван, як і інші галицькі русини-українці перебували в умовах панування східно-польського, надзвичайно активного колоніального середовища. Початкова освіта в межах Галичини 2-ї половини ХІХ ст. була доступною тільки для забезпечених родин, молодий Франко почав демонструвати прекрасні результати навчання, цитуючи дослівно лекції викладачів Дрогобицької гімназії, де він тоді навчався.

Світогляд та творча уява молодої людини творилася під впливом візуальних образів,

чудовим зразком котрого були умови перебування на передгір'ях Карпат і монашого образково-релігійного греко-католицького середовища ордену василіан [6]. Ікони, сюжети настінних поліхромій, декоративне наповнення монастирських інтер'єрів справляло певне образотворне враження на молоду творчу уяву. Пізніше не раз у своїх творах, сюжетні композиції розгортатимуться посеред галицьких краєвидів.

Переповідаючи на пам'ять «Кобзаря» Т. Шевченка він вимальовував у своїй уяві та уяві своїх однолітків зорові етюди з подій, що відбувались у цитованих творах великого поета-попередника.

Безсумнівно, що найактивніше в тодішньому, досить архаїчному культурному середовищі, абстрактні літературні та поетичні образи збуджувала виключно література і поезія читана, або цитована. В уяві читача чи слухача, особливо молодого, можуть відкладатись картини вимовлені, прочитані.

Візуальне мистецтво на загал, було присутнє більшістю – у вигляді побутового повсякденного декоративного оздоблення та у елементах провінційної архітектури. [8]

Притчі та біблійські історії, широко використовувані І. Франком [7] у своїй творчості, служать прекрасною основою світосприйняття як наших молодих людей – так і молодих людей наступних поколінь.

Завдячуємо Івану Яковичу також, за вдале образове представлення, виразну диспозицію дійових осіб його творів. Літературну перекладну класику презентовану з чітко описаними сюжетними обставинами, почерпнутими з кращих зразків європейської та світової літератури, де автор пропонує розгорнуту достеменну суспільно-громадську ситуацію тодішнього австро-угорського укладу.

Перші спроби візуального «перетворення» можна спостерігати саме на прикладі «матеріалізації» літературно-поетичної творчості Івана Яковича у школі, коли власне, діти, позбавлені певних комплексів, умовностей, котрі притаманні дітям вже старшого віку – «ілюструють», спираючись на «уявлене», вільно, у певній наївно-примітивній зображальній манері, власний ряд візуальних образів героїв та учасників.

«Фарбований лис», «Грицева шкільна наука», «Олівець» вривається у молоду уяву, стає частиною української національної свідомості [9], даючи широкі можливості власної вільної інтерпретації образів, дійових осіб та головних героїв.

Багато педагогів, готуючи програми для занять з образотворчого мистецтва звертаються саме до творчості Івана Франка. Його літературна спадщина, починаючи від дитячої літератури, казок, поезій, байок, пізніше прозовими творами від «Захара Беркута», «Украденого щастя» до «Борислава» та багатьох-багатьох інших, являються незмінним учасниками обов'язкової шкільної літературної, а пізніше – програми курсів образотворчого мистецтва, ілюстрацій відомих художників-графіків, ілюстраторів, оздоблювачів та дизайнерів тематичних вечорів та урочистих заходів.

Незмінним атрибутом повсякденного побуту традиційного українського сільського укладу можна згадати поряд з образами Спасителя та Діви Марії, на сусідніх почесних місцях традиційних українських інтер'єрів – портрети, або мальовані чи вишиті образи-портрети «світської Святої Трійці» Шевченко-Франко-Українка як небесне втілення на землі культурного представництва та дороговказу. І не дивно, адже культура та просвітництво десь підсвідомо, а на загал – вповні осмислено, вірно обирається як пріоритет у повноцінному вихованні відповідального свідомого українського громадянина [9].

Було б не повно і не вірно трактувати постать Івана Франка виключно як літературного, хай і генія, але й не тільки. Чотири рази потрапивши під арешт, колоніальна польська адміністрація витворила собі досвідченого, загартованого принципового опонента. У застінках Франко отримав мимоволі той негативний категоричний досвід арештанта, котрий він неодноразово застосовував у пізнішій власній літературній практиці – реальні сюжетні ситуації, образи, змальовані з прототипів підглянутих у застінках.

Попри літературу, поезію, свою активну позицію Франко виявляв участю у громадсько-політичному житті Галичини. Проти засилля латинських клерикалів, намагаючись протидіяти польській колоніальній адміністрації. Був і організатором і керівником багатьох видавничих проєктів, займав тимчасові відповідальні адміністративні посади. Щоразу за активну «прорусинську» позицію позбувався їх, будучи караним польською владою, доповнюючи власний кримінальний життєвий досвід.

Не судилось йому стати професором Львівського університету кафедри української філології саме через численні арешти, що було, очевидно, формальним приводом. Цю несправедливість Іван Якович пережив особливо боляче. Саме цей образ, як на мою думку, відповідає його портрету пензля Івана Труша, писаного значно пізніше у страшні місяці вже радянської окупації Львова 1940 року. Ще молодого, з проникним, філософським, дещо відстороненим, зосередженим поглядом Франка зобразив автор.

Своє почесне місце у пантеоні здобуло зображення Франка, котре вміщене на двадцяти-гривневих українських банкнотах національного банку України, авторства українського графіка В. Лопати 1992 р.

Зображення Івана Франка увічнене на меморіальних та пам'ятних дошках назв культурних центрів та вулиць України та світу, на численних поштових марках, широко представлених у колекціях філателістів.

Символічним є також і те, що народження Івана Яковича поета, драматурга, перекладача, видавця, філософа і «емський-бадський» указ російського царя Олександра II про заборону «малоросійського язика» відділяє 20, з 1856-го по 1876-й рік, відповідно. Що й призвело до погіршення видавництва та просвітництва, функціонування українського видавництва у Наддніпрянщині і спричинило перенесення його на Галичину аж до часів проголошення УНР.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Франко І. Я.* Додаткові томи до Зібрання творів у 50 т. — Т. 52: Оригінальні та перекладні поетичні твори. — К., 2008.
2. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / Іван Франко; Укл. *Зіновія Франко, Михайло Василенко*. — Львів: Каменяр, 2001. — 431,[1] с.: портр.
3. *Данилюк Архип*. «Шляхами України». Етнографічний нарис. — Львів: Світ, 2003. — 256 с, іл.
4. *Ю. Поліщук*. Емський указ 1876 // Політична енциклопедія. Редкол.: Ю.
5. *Ю. Левенець* (голова), *Ю. Шаповал* (заст. голови) та ін. — К.: Парламентське видавництво, 2011. — с.242
6. *Медвідь І.* Рука допомоги претенденту на Нобеля: кілька історій про Франка та священиків // *Zbruč* № 2, 1979
7. *Франко І.* Мойсей: поема./ Іван Франко. — 3-тє вид. — Львів: Київ: Франко син і спілка: Накладом вид-ва «Нові шляхи», 1922. — 65. — (Новітня бібліотека ; ч. 41)
8. *Франко І. Я.* Апокрифи і легенди з українських рукописів. Т4. Апокріфи есхатологічні / зібрав, упорядкував і пояснив І. Франко. — Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка, 1906. — 524 с.
9. Національна доктрина розвитку освіти затверджена Указом Президента України 17 квітня 2002 року (№ 347 / 2002)

УДК 75.071(477)ЕРДЕЛІ

Михайло Белень
(Ужгород, Україна)

ДОЛЯ - ЗІ СЛАВИ І НУДЬГИ

Анотація. Стаття присвячена пам'яті українського художника Бийли Ерделі та його дружини Магдалини, яка зберігала його спадщину. Автор розповідає про свої зустрічі з

Магдалиною, враження від її спогадів про життя та творчість Ерделі, а також про процес створення меморіальної дошки на його честь. Магдалина ділиться болісними спогадами про страхи та переживання після смерті чоловіка, а також про спекуляції навколо його імені. Через її розповіді висвітлюються складнощі творчого життя Ерделі, його внесок у культуру Закарпаття та несправедливість, з якою стикаються митці.

Ключові слова: Бийло Ерделі, українське мистецтво, Магдалина Ерделі, меморіальна дошка, культурна спадщина, творчість, біографія, Закарпаття.

Найбільше про життя, загадкову долю і творчість Бийли Ерделі мені розповідала його вдова, жінка-супутниця Магдалина, багато чого я запам'ятав і записав від неї. За рекомендацією мого вчителя – скульптора-різьбяра по дереву Василя Свида, народного художника України, лауреата Шевченківської премії, мені було доручено створити і встановити меморіальну дошку на будиночку, де жив А. Ерделі.

Познайомився із Магдалиною 1996 року, одразу відбулася щира дотепна розмова. На другий день відвідин у мене склалося таке враження, ніби ми давно знайомі. Гортаючи дорогоцінні старі книги, листівки (Магдалина мені все показувала), а поміж ними – десятки фотографій із Бийлом, я просив її підібрати такі фотографії, на яких він найхарактерніший і якого б вона хотіла бачити на меморіальній дошці. Три дні поспіль я навідувався до вдови Ерделі. Шкода, що не записав більше, хоча вона мені все диктувала так, ніби я не пишу, а пишу диктант про біографію Бийла. Я ніколи не міг збагнути, якою цікавою була духовна велич Ерделі.

«Після смерті Бийла, я боялася комусь говорити, весь час була неспокійна, насторожена (збурена). Жила сама у цій скромній хатині, у якомусь постійному страху, – оповідала Магдалина. – Переслідувала боязнь, що мене обкрадуть як не вночі, то вдень, коли піду на базар за покупками. Найбільше переживала і боялася кадебіетів (айбо сесе не пишіть). Они його з'їли та свої предателі (зрадники)».

Магдалина напрочуд добросовісно зберігала спадщину чоловіка: картини, більшість яких було знято з підрамників і складено одна на одну під невеличким ліжком, де Бийло колись відпочивав і спав. Бібліотечку із дорогих подарункових книг берегла як зіницю ока, газетні і журнальні статті про нього, цілу низку важливих документів, всілякі записники, зошити і зшитки у кліточку для ескізів, де було багато карикатур, різних адресатів, куди свого часу їздив Ерделі, декілька строгих за кольором німецьких краваток, таких же самих сорочок; із набору трьох штук люльок залишилася лише одна, інші хтось «позичив» назавжди... Другий набір паризьких люльок один «ученик» викупив за безцінь, щоправда, потім розплачувався мізером півроку – і жодної совісті ані ганьби... «Сьогодні мені розповідають, скільки робиться спекуляцій навколо імені Бийли. Останнім часом дуже багато з'явилося ніби його учнів, яких насправді ніколи у нього не було».

Я мав змогу оглянути святковий і буденний одяг, посуд, погарчики-штамперлики та барський із Праги універсальний сервіс для гостей, маленькі одеколоники – парфуми та складні футляри – бритви з помазками. «Він ніколи ні на кого не підвищував голос. Поміркованість – це кредо його душі. На великі свята або важливі зустрічі одягав дрібненький у клітку піджак та дорогі на той час італійські топанки (туфлі), які беріг до самої смерті, брав маленький жачків (мішечок) догану (тютюну), руно до люльки та схожу на сигару французьку запальничку. Жебеловки (носовички), – каже Магдалина про чоловіка, – любив тільки світлого кольору і маленького розміру». Мабуть, такої охайної культурної людини, професора-інтелігента як Бийло, не було у всьому Ужгороді.

Після завершення роботи над меморіальною дошкою та встановлення і відкриття я іноді приходив до Магдалини, з її дозволу, дещо дописувати з її тривалих розповідей. Бачив в очах великий смуток, певну безпорадність. Вона жалілася своїм сусідам, родині Береців, про свій постійний страх за себе і речі Бийла. На що сусіди, посміхаючись, відповідали: «Не

переживай, – заспокоювали, – все, що пережив твій Бийло, минулося, і чим все закінчилось, всі знають. А нині кому ти потрібна, хіба що картинам твого Бийла».

Історія не замовчує і такі факти з біографії творчих людей. Геніальний поет Дайте – вигнаний зі Флоренції, Еммануель де Вітте, доведений до повного зубожіння, – вчинив суїцид, Франс Гальс і Геркулес Зегерс – померли у бідності. Урііль Акоста – застрелився. Бенедикт Спіноза – вигнаний із Амстердама, Декарт – змушений тікати з Голландії, Рембрант в останні роки життя (геній!) жив у кричущій бідності і боргах, які так і не зміг повернути. Його знамениту картину «Даная» знайшли через 200 років на горищі, вкриту товстим шаром голубиною посліду... І таких прикладів можу навести багато.

У той період, коли я працював над меморіальною дошкою, так склалося, що тодішній мер Ужгорода Еміль Ландовський багато чого робив, щоб повернути нерозтоптану справедливість історії та культури древнього міста. За вказівкою мера, перед хатою, де жив і творив Ерделі, було знесено старий сітчастий дощатий паркан і побудовано на тому ж місці новий – високий було-бетонний, армований, обшитий декоративними плитами. На головній стінці перед входною хвірткою було вмонтовано рельєф меморіальної дошки – пів-фігура А. Ерделі.

Записуючи все зі слів Магдалини, її щирого спілкування зі мною, дізнався стільки різних прижиттєвих фактів (мабуть, я єдиний, хто це опише в майбутньому, довіра до мене була такою, ніби я якийсь далекий родич) про сокровенні, потаємні сторінки світського життя великого художника, його мандри європейськими країнами, чисельні здобутки, але і втрати... перемогу в тогочасному світі самим над собою, витривалість моральну, доброту і мудрість образотворчого мислення.

Магдалина з болем згадувала про лукавство і заздрість тих, хто збирав (1954 рік) підписи проти нього, щоб вигнати його, як собаку-дворнягу, з училища, незважаючи на те що він був засновником і головою Товариства підкарпатських художників, організатором і рушійним ідеологом відкриття Художнього училища в Ужгороді, першим директором того ж училища, першим головою Закарпатського відділення Спілки художників Української РСР, прогресивним на той час педагогом-навчителем... Наслухавшись від Магдалини цього бруду, фальші, подумав: невже історія, людська справедливість повинна замовчувати такі віроломні, безсовісні дії серед творчих людей? Особливо це стосується кар'єристів, які оббивали пороги обкомів, міськкомів, партійних номенклатурщиків. Я, звичайно, був вражений почутим від Магдалини і, заспокоюючи її, сказав:

– Якщо Ви хочете, Магдалино, знати (природу людини не змінено ще з печерного віку і понині), якою була епоха Ренесансу і що там творилося, якими були стосунки між людьми, Вам не потрібно їхати в Італію, куди тричі їздив Бийло. Я Вам принесу для переконання книгу-щоденник генія світу Боанаротті. Ви з цієї книги дізнаєтеся про все і всіх... Він був настільки могутня постать у мистецтві, що нікого не боявся, жодних дволиких придворних служак, які йому шкодили на кожному кроці у творчій діяльності. На тих безцінних невмирущих сторінках щоденникових записів він знімає маски з кривдників тогочася. Від засліплених прислужників пап, кардиналів до всіляких перевертнів-зрадників тогочасної Республіканської Італії.

Народна поговорка говорить: Добро забувають, зло пам'ятають. Наш, точніше, Ваш Бийло півжиття витратив на організаторські процеси, пов'язані з культурою і мистецтвом у нашому краї. Ви самі стверджуєте те, що після смерті Бийла на його картинах хочуть заробити мільйони.

– Ви бачите самі, що я маю і яке моє особисте багатство, не більше, як у жебрачки на базарі. Всі хочуть від мене хоч щось видурити за цураві гроші про Ерделі і від Ерделі. А мій Бийло, а Ви кажете, наш Бийло лежить на цвинтарі «Кальварія» майже у бур'янах. І те, що зробили його «ученики», – пам'ятник на могилі, на тобі, Боже, що мені не гоже, я Вам скажу, радванський циганин ліпше має... Знаєте, коли все це згадую, стає болісно, то хожу просто

хвора, відчуваю, як приписують брехливі легенди про Бийла, щоб його принизити після смерті. Не годнам ся заспокоїти, чому і яким буває безсовісний народ (цімборики – друзі), який лише думає про спекуляцію та вигоду. А я сама, помочі та захисту не маю ні від кого.

Знаєте, оці всі записники, що лукаво висміювали Вас на відкритті меморіальної дошки, то є синки (мені було ганьба за них), «ученики», русинські саморекламщики, організатори неправдивих про себе статей; мені приносять, і я тото всьо читаю). Це була велика наука колишніх партійних пустельників, словоблудителів, яких не випускаю до хати. Вони «годують» мене пустими бесідами про якісь нагороди (жебрання звань, орденів, премій).

У Бийли навіть у подумках такого не було. Він сердився, коли йому про таке говорили, і стверджував, що великі художники Європи і світу живуть мистецтвом, а не орденами. Просив: «Магдушко, бляшконосителів (орденоносців) і без мене вистачає... Мені не мороч голову, а підшіптувачів жени геть вон з хати. Порозумій мене, я не на обзераню (оглядових конкурсах), де шіковних псів-лідерів вибирають у парку, які теж мають на ланцках медалі і дивляться з витаращаними очима і виваленим слюнявим язиком: а що скаже і чи похвалить хазяш?.. Я Тебе прощу, Магдушко, затворьме цю пустотну бесіду назавжди, не муч мою душу, бо на цій землі усі ми грішні. Святі – лиш на іконостасах».

Від себе особисто додаю: значно пізніше, мені поталанило. Я купив цікаву книгу в Києві. Автори О. Попельницька, М. Оксеніч «Сто великих діячів культури України», м. Київ, видавництво «Арій», 2010 рік, стор. 234-235. Переглянувши зміст цієї книги, я зрозумів, що історія справедлива! Час — наймогутніший суддя! А. Ерделі визнаний, один єдиний найвизначніший художник із Карпатського регіону без орденів, звань і премій... Так розпорядилася доля справедливості. Згадую подальші розмови з Магдалиною. На третій день відвідин попросила мене по скрипучій драбині залізти на горище скромної хати, щоб серед домашнього краму непотрібних речей, а викинути було шкода, подивитися, чи збереглися три бюстики портрета Бийла. Так, одного бюстика я побачив, автором якого був угорець. Шкода, що не записав прізвище, підпис був латинськими літерами. Другі два бюстики мали невелику різницю в розмірах. Один – більший, трохи пошкоджений: вухо і край плечового пояса. Автори останніх двох бюстиків невідомі, але зроблені, як стверджувала Магдалина, під час війни (кінець 1944 року). Виконані високопрофесійно на кшталт того, як колись робили придворні скульптори із графів. Розміри невеличкі – до 35 см. Я хотів бюстики знести вниз, але Магдалина мені заборонила: боялася, щоб випадково не розбилися. «Кожен, хто приходитиме до мене, буде лапати (мацати руками) і розпитувати: хто зробив, коли і за скільки?»

Далі буде...

РЕГІОНАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОСВІТИ, ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ ЗАСОБАМИ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ



УДК 391:687.016

*Алла Баранова, Тетяна Ніколаєва, Катерина Шпак
(Київ, Україна)*

ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ХАРАКТЕРИСТИК КОСТЮМА ІНДІЇ З МЕТОЮ РОЗРОБКИ ОДЯГУ ДЛЯ СПОРТИВНИХ ТАНЦІВ В ЕТНІЧНОМУ СТИЛІ

Анотація. В роботі представлено комплексне дослідження художньо-композиційних характеристик національного індійського костюма, особливостей дизайн-проектування жіночого спортивного вбрання для спортивних танців і розробка серії спортивних костюмів на основі систематизації отриманих результатів. На основі аналітичних досліджень художньо-композиційних характеристик індійського національного костюма та особливостей дизайн-проектування костюмів для молодих жінок, розроблено ескізний ряд костюмів для занять спортивними танцями.

Ключові слова: національний індійський костюм, художньо-композиційні характеристики, спортивні костюми, спортивні танці, дизайн-проектування костюма.

Вступ. Етнічний стиль займає провідне становище в світі моди і протягом багатьох років є одним з головних напрямків в тенденціях на кожен новий сезон. В сучасній моді він характеризується різноманітністю, індивідуальністю, гармонійністю. Національний костюм слугує для сучасних дизайнерів джерелом натхнення в створенні різноманітного одягу в етнічному стилі [5].

Вивчення народного і національного костюма є джерелом знань про устрій життя суспільства на певній стадії його розвитку. Для кожного народу характерною була наявність ритуального одягу для певних подій в житті людини. Індійський національний костюм є одним з найдавніших костюмів світу, в якому присутній особливий костюм, костюм для танців [2].

Колекції відомих брендів часто наповнені екзотичними індійськими мотивами, сучасні дизайнери черпають своє натхнення з різних видів індійського національного одягу, використовують трансформацію його художньо-декоративних елементів в своїх колекціях, що підтверджує актуальність дослідження обраної теми [3].

Метою наукової роботи стало комплексне дослідження художньо-композиційних характеристик національного індійського костюма і особливості дизайн-проектування жіночого спортивного вбрання, спортивних костюмів для танців «breakdance» на основі систематизації отриманих результатів.

Результати дослідження. На сьогоднішній день молодь займається різними видами спорту, одним з таких видів є спортивний танець «breakdance», одним з різновидів сучасних молодіжних спортивних танців.

Для занять breakdance, вбрання є невід'ємною частиною, та важливим аспектом, зокрема для підтримки певного образу як під час виступів, так і тренувань. Костюми використовуються для того щоб підкреслювати яскравий образ кожної танцівниці та відокремлювати її поміж інших.

У спортивному одязі існують певні модні тенденції і віяння, які в незалежності від сезонних вимог, вважаються популярними на протязі багатьох років. Яскраві кольори, жіночність і практичність це головні тренди що присутні в спортивному одязі 2019 -2020 роках.

Щорічно спортивний одяг доповнюється різними цікавими деталями і технологією крою. В 2019 році, здебільшого, спортивні костюми виконані у піжамному стилі, виготовлені з м'якого велюру, мають яскраві, інтенсивні кольори, також цього року використовується різноманітна вишивка, блискуча текстура, відкриті плечі, застосовується декорування паетками, стразами і іншими декоративними елементами.

Національний індійський костюм в сучасному світі не втрачає своєї самобутності і різноманітності. Досліджуючи традиційні костюми жінок Раджастана які вражають яскравими фарбами і строкатими малюнками, вишивкою золотою чи срібною тасьмою, блискітками і дзеркалами, встановлено що для одягу в індійському стилі характерна асиметрія та велика кількість драпірувань, які надають костюму динаміки.

Найбільш поширеним жіночим одягом, якій складає комплекс традиційного індійського костюма, є: блузки «канчлі» і «курті», спідниця «гхагхара» та накидка «одхні». Існують різні варіації і доповнення до цього ансамблю (рис.1). Кольори і мотиви орнаментів визначаються кастою чи племен'ям [2].

В результаті проведеного системно-структурного аналізу жіночого комплексу національного костюму Раджистану, було виведено знак-символ форми майбутніх моделей спортивного одягу для танців, членування форми та розміщення художньо-декоративного оформлення.



Рис.1. Індійське національне вбрання танцівниць Раджастанського регіону.

Дослідження та аналіз блузи «канчлі» («чолі» або «ангія») яка зазвичай прихована верхнім шаром одягу та блузи «курті» яка одягається поверх «канчлі», дали можливість використання силуетної форми, та членувань у проектуванні одягу для танців.

Дослідивши індійське традиційне вбрання можливо зробити певні висновки, що вишивка, візерунки, тканини досить добре підходять для використання в сучасному жіночому одязі для спортивного танцю. В пошитті одягу використовуються легкі тканини, які дозволяють тілу «дихати», що не менш важливо при заняттях спортом. Важливим аспектом також є наявність речей, простого крою [1, 2].

В процесі досліджень, з метою задоволення усіх вимог споживачів спортивного одягу для танців «breakdance», були виконані дослідження специфіки рухів танцівниць. Проаналізувавши ергономічні вимоги та враховуючи дослідження специфіки рухів можливо стверджувати що речі мусять мати конструкцію й форму, яка повинна відповідати анатомії й фізіології жінки, що не протирічить вимогам споживачів та сучасним модним тенденціям в спортивному одязі.

Результати проведених наукових досліджень, системно-структурного аналізу аналогових форм індійського жіночого костюма та вимог споживачів, морфологічного аналізу та синтезу далі змогу розробити асортиментні ряди спортивного одягу для танців (рис.2, 3).

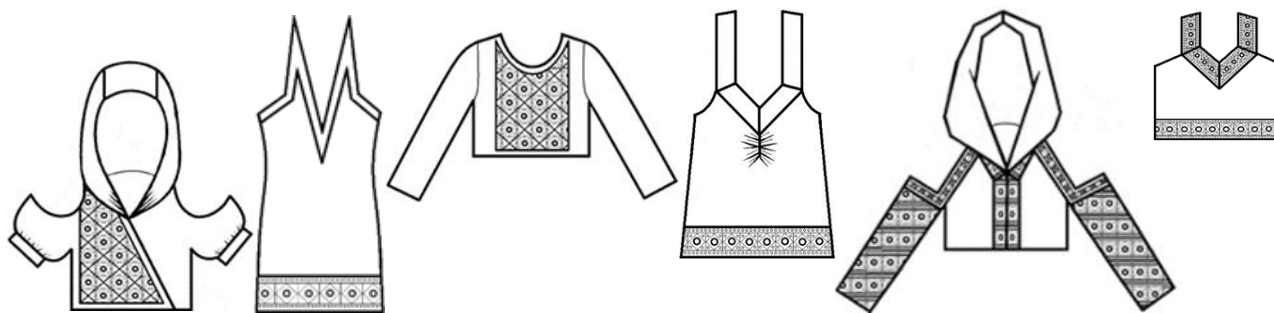


Рис.2. Приклади верхніх частин комплектів одягу для танців з розташуванням елементів декору.

Результати системно-структурного аналізу систематизовані та використані для проектування асортиментного складу майбутньої колекції спортивного одягу. На основі виконання морфологічного аналізу виявлено основні варіанти оформлення горловини, крою рукава, штанів, що дозволило скомплектувати варіанти поєднання асортиментних рядів верхньої та нижньої частини між собою. Для декорування спортивного одягу використовується «дзеркальна вишивка», що відрізняється від інших видів вишивки застосуванням дзеркальних пасток, яскравим кольірним забарвленням і великою кількістю різноманітних візерунків, в поєднанні з основною чорною кольоровою гаммою, яка характерна для танцівниць національного Індійського танцю «Калбелія». Застосування такої кольорової гамми та вишивки дозволяє підкреслити індивідуальність як кожної танцівниці окремо так і, окремого колективу брейкдансерів [1, 4].

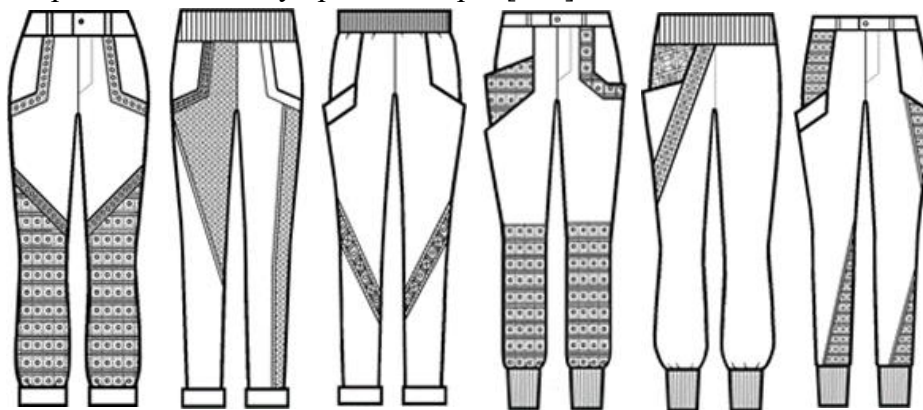


Рис.3. Приклади виконання частин комплектів одягу для танців з розташуванням елементів декору.

На рисунку 4 наведено ескізні пропозиції образного рішення спортивного жіночого одягу для танців «breakdance».



Рис.4. Пропозиції образного рішення асортиментного ряду жіночих костюмів для спортивного танцю.

Висновки. Аналіз художньо-композиційних прийомів і методів досягнення гармонійної єдності й цілісності у створених образах та особливостей поєднання етнічних мотивів Індії в жіночому спортивному костюмі для танцю із елементами та кроєм сучасного спортивного вбрання, дали можливість розробки сучасного спортивного одягу з покращеними естетичними та ергономічними показниками.

На основі комплексного аналізу індійського костюма, з урахуванням вимог споживачів до існуючих художньо-композиційних рішень костюмів для занять спортивними танцями, було розроблено та запропоновано асортиментний ряд жіночих костюмів для занять спортивними танцями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранова А.І. Визначення композиційно-технологічних ознак українського народного костюма в проектуванні колекцій сучасного одягу.[Текст] / А.І. Баранова, Т.В. Ніколаєва // Вісник КНУТД. – 2009. - №6. – с. 104-111.
2. Калашникова Н.М. Народный костюм (семиотические функции). Учебное пособие / Н.М. Калашникова. – М.: Сварог и К, 2002. – 374 с.
3. Липская В.М. Костюм в системе культуры (философско-культурологический анализ): автореферат дис. доктора философ. наук.: 24.00.01/ Липская Влада Михайловна. – Санкт-Петербург: 2012. – 32 с.
4. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формування костюма: Навчальний посібник. 2-ге вид., переробл. та доповн. / Т.В. Ніколаєва – К.: Арістей, 2008. – 340 с.
5. Сидоренко В. Ф Эстетика проектного творчества. Тождество, целесообразность и хаос // Проблемы дизайна – 5: Сб. ст. / НИИ теории и истории изобр. Искусств Рос. акад. художеств; Отв. Ред. В. Р. Аронов. М: Артпроект, 2009., С. 28-48.

УДК 930.85(477.7)+46.3

*Рада Вронська
(Миколаїв, Україна)*

РУШНИК-ОБЕРІГ МИКОЛАЇВЩИНИ ЯК УСОБЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ

Анотація. У статті досліджується процес створення символічного артефакту «Рушник-оберіг Миколаєва та Миколаївської області». Цей витвір декоративно-прикладного мистецтва, що є авторською оригінальною розробкою від проекту до виконання, став своєрідним носієм інформації про історію та культуру Півдня України. Ця інформація закодована у загальній композиції орнаментів рушника і передається

традиційними техніками рушникових декоративних швів. Колорит вишивки рушника асоціюється з квітучим південноукраїнським степом. Символіка кожного орнаменту оздоблення насичена певним змістом, про що йдеться в тексті.

Ключові слова: рушник-оберіг, рушникові декоративні шви, вишивка, символіка, світове древо, орнамент, Миколаївщина, етнодизайн.

Рушник – виріб декоративно-прикладного мистецтва на сучасному етапі розвитку цивілізації можна розглядати як символ історичної соціальної інформації. Символіка орнаментів оздоблення рушника представляє собою своєрідну оповідь про суспільні цінності, про їх незмінність і важливість збереження у поколіннях.

Рушники у побуті – кожен день та на свята були постійним атрибутом і одночасно носієм певної інформації про рід, про взаємні стосунки поколінь, про вибір цінностей членів роду.

Приходять часи пробудження генетичної пам'яті, відродження великої народної традиції, формування новітнього середовища та перетворення на нове світосприйняття. Це стає можливим завдяки прикладам декоративно-ужиткового мистецтва, що стають джерелами культури народу і впливають на формування особистості, її національного характеру, світогляду. Опираючись на матеріальну спадщину нашого народу, творча молодь трансформує її у новітні форми пізнання й сприйняття інформації, у формування нового покоління українців.

Активне освоєння мистецтва рідного краю посилює виразність культурної комунікації та забезпечує якість художньо-естетичного середовища, у якому формується емоційно-ціннісне ставлення до етнодизайну, що стає не тільки джерелом інформації, а й виступає мовою культурного спілкування людства.

Південний регіон України представляє суміш традиційних культурних форм різних народностей. Процес синтезу культур у конкретний цілісний південноукраїнський стиль ще триває. Стосовно прикладного мистецтва, зокрема рушників, сучасне мистецтвознавство не виділяє стильові особливості Півдня України. Але зусиллями народних майстрів, самодіяльних художників, спеціалістів декоративно-прикладного мистецтва поступово створюються форми рушникових орнаментів, що вказують на приналежність до причорноморських степів.

Метою нашого дослідження став аналіз утворення орнаментальних форм рушника-оберега Миколаївщини, котрий було виконано у 2014-2015 рр. Ідея рушника визрівала не на порожньому місці. У процесі роботи у Будинку дитячої та юнацької творчості керівником гуртка «Художній текстиль» стало помітним, як його вихованці трансформують традиційні образи у сучасні вироби, що надає останнім своєрідності. Крім того, змінюється їх сприйняття і свідомість до оточуючого середовища. Трансформації відбуваються з матеріалами, процесами виготовлення, у створенні образності. Це формує новизну естетико-психологічного сприйняття, креативного мислення до подій, які відбуваються в соціумі. Завдяки цьому було розроблено проект «Рушника-оберегу» мого рідного міста Миколаєва та Миколаївської області, довжиною вісім метрів, до виготовлення якого була залучена учнівська молодь. У декоруванні рушника поєднуються традиційні орнаменти з авторськими розробками.

Метою цього проекту стало відродження, осмислення традиції у виробах народної творчості, виховання поваги нових поколінь до минулого, до традицій; опанування технологій ручної вишивки рушниковими швами. Проект було започатковано 13 вересня 2014 року на святі «Дня міста Миколаєва», що утворило своєрідний флешмоб: мешканці міста, всі бажаючи прокладали стібки на рушниковому полотні. А після свят рушник передавався у всі райони міста з одного навчального закладу в інший. Останній, кінцевий етап відбувся у серпні 2015 року на конференції директорів шкіл та вчителів, де «Рушник-

оберіг» було презентовано перед громадськістю. Вихованці туристично-красознавчого гуртка разом з учнями МАН презентували наукові роботи на основі рушника. Доповіді відбулися на Всеукраїнській конференції «Мій рідний край, моя земля очима сучасників» – (секція етнографії, Миколаїв, 2017 р.), на Всеукраїнському форумі «Юний дослідник», (секція красознавства та етнографії Київ, 2018 р.), на Всеукраїнській конференції «Мій рідний край, моя земля очима сучасників» тощо.

Рушник-оберіг Миколаївщини щорічно презентує творчий потенціал молодих митців на Днях міста Миколаєва починаючи з 2015 р. і дотепер.

Рушник-оберіг було створено за канонами старовинних рушників у 2014-2015 рр. Його розміри 8х1 м. Основний орнамент розташований на кінцях й займає половину полотна рушника, на довгих сторонах розташовано орнамент у вигляді хвилястої смужки із калини, яка в орнаментиці визнається українським оберегом і несе у собі знаки добробуту, злагоди.

Побудова орнаменту на кінцях рушника-оберега складається із смуг, які розповідають про історію нашого краю. Перша смуга має вигляд жовтих китиць, що в орнаментиці ще називають храмами. Тобто, це духовність і сьогоденна віра нашого народу, яка бере витоки з минулого.

Друга смуга – це вірування наших пращурів з часів Трипілья, вона зображується синіми хвилястими лініями, що за стародавніми віруваннями виражає жіноче начало, воду, яка омиває наш регіон, та червоними ромбами, що символізують чоловіче начало, нашу землю. Вище розміщені прадавні капища і жінки-берегині. Наші пращури вірили, що тільки жінка може зберегти й передати віру і духовність нащадкам. Тому вони виконані у синьо-червоних кольорах, які передають такі почуття як лагідність, любов, спокій, силу, але, коли треба, жінка повстане й захистить своє середовище.

Ця смуга відокремлюється від іншої візерунком меандру, що нагадує лагідні хвилі на річках. Він з давнини дійшов до наших часів і зустрічається в мистецтві трипілья, греків, римлян, скіфо-сарматів, у ранніх слов'ян до християнського періоду, українців [3].

Четверта смуга представлена в образі коня і нагадує нам про період скіфо-сарматської доби. Зображення коня побудовано за скіфськими орнаментами й виконано у жовто-червоних кольорах – кольорах сонця, багатства й краси.

Цю смугу відділяє від основного орнаменту бордюр з зображенням квітки в'юнка, яка споконвіку росте у наших степах.

Основний орнамент, що прикрашає краї рушника-оберега побудовано за принципом світового дерева, космічного дерева – вісі Всесвіту, це відображення принципу життя. Орнамент, який був застосований, має назву «вазон». Нижня частина – це грецька амфора, по боках від якої знаходяться птахи та поникле листя. Це минуле нашого краю. Птахи розгорнуті хвостами до амфори символізують душі наших пращурів. Центральна частина дерева прикрашена зображеннями квітів, комахи «Божа корівка», птахів, розгорнутих голівками до центру, що у дзьобах тримають насіння. Це наш час, наше життя. Божа корівка відображає посилення миру, злагоди, процвітання, достатку, здоров'я. Вона оберігає від усяких негараздів. Птахи з насінням у дзьобах – це символ наступних поколінь, щоб наш південноукраїнський рід не згасав. Верхівка цього дерева прикрашена трьома квітами та колоссям пшениці – побажання добробуту, багатства та процвітання, щоб завжди був хліб на нашій землі. На квітах розташовано зображення Святого Миколая й герби міста Миколаєва та Миколаївської області. Це оберіг нашого міста та всієї області [1; 2].

Середина рушника прикрашена написом «Україна – єдина країна». Цей напис символізує всіх наших захисників і віддає пам'ять Небесній сотні. Напис утворено шрифтом Кірнарського, що визнається українським характером. Рушникові шви, що використовувались для виготовлення візерунків, також несуть у собі символіку оберегу та побажання здоров'я та заможності. Для створення орнаментів на полотні рушника було

використано такі шви «верхоплут (штапівка)», «кривульки», «просо», «шахматка», «хрестик», «двобічна гладь», «стебнівка», «стебловий».

Кольори цього рушника відображають наш край. Це кольори наших річок, лиманів, нашого степу, неба над нами, золотих хлібних ланів.

У композиції орнаментального оздоблення ми намагалися відобразити почуття любові до рідного краю, який хочеться зберегти для нащадків таким квітучим, прекрасним й заможним.

Як висновком потрібно зазначити, що на підставі цього дизайнерського проекту можна спостерігати формування знання з символіки та культури, естетичних вподобань. У сполученні з новими технологіями з'являється новий світогляд, збільшується розуміння та ствердження етнічної приналежності, національної свідомості. Оздоблення рушника відбувалося відповідно символіці усталених орнаментальних форм українських рушників [1; 2].



Презентація Рушника-оберега Миколаївщини на день міста 2015 р.



В. Ю. Вронська. Автор проекту і виконавець Рушника-оберега Миколаївщини. 2015 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К.: Редакція вісника «Ант», Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. – XVI, – С. 175-187.
2. Українська вишивка: Альбом / Авт. Текст та упоряд. Т. Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 1993. 264 с.
3. Черкесова І. Г. Декоративно-прикладне мистецтво Півдня України: традиції, сучасність, перспективи розвитку. - Краєзнавчий альманах. № 1, 2009. Історія. Археологія.

ГЛИБИННЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ В ОСВІТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКОГО КОЛЕДЖУ – КЛЮЧОВИЙ АСПЕКТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ОСНОВ ТРАДИЦІЙНОЇ МАТЕРІАЛЬНОЇ Й ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

***Анотація.** Проблема відродження національних традицій професійного мистецтва як чинника збереження традицій, самобутності та ідентичності українського народу гостро стоїть у наш час. У цьому руслі важливе значення має збереження мистецьких традицій у прикордонних поліетнічних регіонах, одним з яких є Буковина. Особливої ваги набуває презентація здобутків та потенціалу регіональних мистецьких шкіл на світовому ринку в час активної євроінтеграції українських культурних інституцій. Це відкриває значні можливості для розвитку регіональних осередків у контексті європейського мистецького процесу.*

***Ключові слова:** вижницька мистецька школа, традиції, новаторські творчі експерименти, декоративно-ужиткове мистецтво.*

Актуальність статті. Декоративно-ужиткове мистецтво та його здобутки належать до непересічної сфери будь-якої національної культури. У процесі його багатовікового розвитку на теренах України, майстри згенерували самобутний світ композицій, форм та образів. На неповторних традиціях українського декоративно-ужиткової творчості дотепер виховують молоді покоління митців, базуючись на збалансованому поєднанні кращих світових досягнень і місцевих художніх здобутків.

У контексті сьогодення мистецька освіта вимагає особливих підходів як в організації так і у впровадженні в життя власних концепцій і парадигм. Водночас, не варто применшувати значення художніх навчальних закладів, зокрема, як потужних культурно творчих осередків. Відтак, актуальність теми статті зумовлена, почасти, й нагальною потребою вивчення традиційних мистецько-освітніх осередків, творчих концепцій їхніх представників крізь призму національного світогляду.

Історіографічний аналіз діяльності вижницької школи декоративно-прикладного мистецтва засвідчив значне зацікавлення в українській мистецтвознавчій науці вказаним мистецьким осередком. Увагу дослідників привертали загальні питання культурних традицій українського народу. Ці знання мають свою культурологічну цінність, оскільки створюють загальну картину розвитку декоративно-ужиткового мистецтва України. Теоретичні положення в галузі декоративно-прикладного мистецтва, які були використані як основа роботи над статтею, подані у таких працях: основи загальної теорії композиції – у праці Є. Антоновича, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевича «Декоративно-прикладне мистецтво» (1992); методику послідовного нанесення декоративних елементів – у вступній статті Р. Захарчук-Чугай до альбому «Родина Шкрібляків» (1979); концепцію художньої виразності, основні закони композиції – у праці М. Станкевича «Українське художнє дерево XVI – XX ст.» (2002). На формулювання автора вплинули й дослідження М. Селівачова, присвячені аналізу української орнаментики.

Мета статті – проаналізувати особливості декоративно-ужиткового мистецтва вижницької школи та виявити можливості збереження історичних традицій і шляхи

впровадження нових творчих концепцій на прикладі сучасного вижницького мистецького осередку.

Виклад основного матеріалу. Відкриття в м. Вижниця у 1905 році мистецького навчального закладу не було випадковим явищем. Тут склалися об'єктивні передумови для цього. У Вижницькому повіті ще в середині XIX ст., одночасно з сільським господарством широкого розвитку набули художні промисли. Домашня промисловість, через відсутність фабричної, задовольняла побутові потреби місцевого населення. Внаслідок цього, на Вижниччині досить чітко визначились традиційні центри, де населення займалось *токарством, килимарством, столярством, вишивкою* тощо. Відомими були вироби майстрів М.Бойчука, М.Чорнея (м. Вижниця), сім'ї Федюків (Дихтинець), вишивальниць (Виженка, Чорногузи, Іспас) тощо.

На кожному етапі становлення навчального закладу саме завдяки визначним особистостям-митцям, які досконало знали і володіли секретами гуцульського народного мистецтва, прагнули не лише зберегти досягнення у розвитку народних ремесел, а й передати їх своїм учням Вижницька мистецька школа отримувала новий потужний поштовх для свого розвитку. Вижницьке училище прикладного мистецтва стає центром мистецького життя на Буковині, кузнею мистецьких кадрів України.

З перших повоєнних років офіційною концепцією розвитку закладу стало відновлення традиційного народного мистецтва, його трансформація в нові форми, наповнення новим змістом. Викладацьким колективом впроваджуються нові форми і методи навчання, ведеться робота зі збирання та опрацювання багатого етнографічного матеріалу Буковини, велика увага приділяється позакласній роботі та роботі гуртків зі спецдисциплін, участі в різноманітних тематичних вечорах та громадському суспільно-політичному житті краю. Цей період став періодом вживання в нове соціально-політичне та економічне середовище з його новими ідеями, принципами та підходами до розвитку науки, освіти, культури та мистецтва. Це були роки самоутвердження і визначення місця навчального закладу не лише в системі підготовки мистецьких кадрів, але й у мистецькому житті України.

Вижницька школа пройшла важкий і тернистий шлях становлення, не одне покоління майстрів працювало над формуванням та розвитком закладу і лише в другій половині XIX століття чітко утвердилися її традиції, покликані зберігати, вивчати та засвоювати культурно-мистецьку спадщину українського народу й використовувати традиції гуцульського народного мистецтва. На етапі становлення Вижницької школи як освітнього закладу, тобто з 1905 року й донині, як викладачі, так і випускники школи є справжніми майстрами своєї справи, митцями, які мають свій власний стиль вирішення орнаментальних композицій, де закладено глибокий філософський зміст, який художники втілюють різноманітними знаками-символами народного мистецтва. Лише творче, вдумливе переосмислення традицій, вміння узагальнювати набутий досвід і його інтерпретація, грамотне застосування знань з художніх та допоміжних дисциплін, помножені на авторську експресію, створюють умови формування професійного художника.

У контексті сьогодення мистецька освіта вимагає особливих підходів як в організації так і у впровадженні в життя власних концепцій та парадигм. Водночас, не варто применшувати значення художніх навчальних закладів, зокрема, як потужних культурно творчих осередків. Відтак, актуальність теми дослідження зумовлена, почасти, й нагальною потребою вивчення традиційних мистецько-освітніх осередків, творчих концепцій їхніх представників крізь призму національного світогляду.

Тривала, більш як півстолітня ізоляція України від навколишнього середовища, перебування за так званою «залізною завісою», принесла для мистецького світобачення шкідливі наслідки, які подекуди є відчутними донині. Разом з тим, очевидними виявилися й певні ситуативні переваги. Так, уникнувши остаточного заперечення традиції модерністами і наступного деструктивного впливу постмодерністичної «вседозволеності», нам вдалося

зберегти, хоча би й навіть у залишковому вигляді, традиційні осередки народного мистецтва. Більшість з них творили і нині творять основу для існування в Україні унікальних закладів освіти, що мають багату і непересічну історію. До таких належить і Вижицький фаховий коледж мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка.

Як свідчить досвід, найкращі художньо-педагогічні результати маємо нині в освітньому полі завдяки оптимальному поєднанню сучасного образного мислення з глибинним переосмисленням народних традицій. Саме в цьому сенсі особливий інтерес викликають творчі пошуки молоді, зокрема, студентів та випускників навчальних закладів декоративно-ужиткового профілю. До їх числа належить Вижицький фаховий коледж мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка, як установа з давньою і багатою історією. Під керівництвом досвідчених педагогів молодь тут отримує можливість пізнавати давні вікові надбання народних майстрів та реалізувати власні оригінальні задуми та експерименти. В межах навчальної установи їхні індивідуальні творчі прагнення втілюються в традиційних матеріалах і техніках – дереві, металі, текстилі та вишивці.

Художня обробка дерева у коледжі базується на здавна відомих формах виробів – тарілок, баклаг, рахв, свічників, шкатулок, скринь, топірців, оправ для альбомів тощо. В ході виконання виробів використовуються різноманітні прийоми формотворення і декорування, включаючи точіння, столярні конструкції, різблення, інтарсію, інкрустацію. Серед інших відзначимо "контурне різблення" (або гравірування), яке використовують для давніх мотивів так званого "ільчастого письма". Значною популярністю користується тригранно-виїмчаста різьба, що створює неповторну гру світлотіні та передбачає формування традиційних орнаментальних мотивів – «зубці», «віконці», «копаниці» тощо. Неповторною специфікою вирізняється так звана «нігтьова різьба», яка утворює розповсюджені декоративні елементи – «парканець», «сльози», «плайки» та інші. Для стилізованих зображень рослин, тварин чи людей застосовують «вибране» або «точковане» тло. Здавна широко використовувалася інтарсія. І нині досвідчені майстри навчають молодь умілому застосуванню особливої кольорової палітри: червоного відтінку груші, коричневого – сливи, темно-коричневого – горіха, бежево-білого – явора, жовтого – акації тощо. Крім того, можливості декорування значно розширює інкрустація вставками з металу, перламутру, бісеру, рогу тощо.

У Вижицькому фаховому коледжі мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка поряд із виготовленням традиційних для буковинського і гуцульського краю виробів, в останні роки все частіше зустрічаємо виразно новаторські підходи. Вони відчуються у сміливому пошуку форм і їх пропорційних контрастів, в оригінальних конструкціях та небачених раніше поєднаннях орнаментальних мотивів, у зіставленнях насичено декорованих і чистих площин, де акцентованої краси набуває природна текстура дерева. Появляються цілком нові форми виробів, наприклад, оправ для настінних годинників, чи настінні прикраси, котрі нагадують традиційні мисники, однак перетворюються в автономний елемент оздоблення інтер'єру. Крайні зразки новаторських підходів створили, зокрема, І. Сабадах, В. Попеску, А. Термін, І. Малофій. Д. Копчук, П. Степанов, Б. Цицак, М. Слижук, Д. Тимчук, О. Манцинішин, С. Олексюк, Ю. Костинчук.

Специфіка діяльності Вижицького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка в ділянці художнього металу полягає в успішному поєднанні двох, здавалось би, діаметрально протилежних сфер творчості – ювелірного мистецтва і ковальства. Поза тим, у процесі втілення творчих задумів студенти і випускники навчального закладу успішно використовують інші технологічні прийоми – литво, гальванопластику, гравірування, карбування тощо. За функціональним призначенням їхні вироби є також надзвичайно різноманітними – елементи архітектурно-просторового середовища (декоративні й тематичні скульптури, світильники, брами, лавки, малі архітектурні форми), предмети сакрального призначення (ікони, хрести, свічники, оправ для церковних книг),

творчі ремікси на тему холодної зброї (багато декоровані бартки, сокири, ножі), декоративно-ужиткові вироби і сувенірні плакетки, медалі, значки тощо.

В ювелірних výroбах студентів і випускників навчального закладу найчастіше використовується срібло, дорогоцінні та напівдорогоцінні камені. Творчі здобутки молодих вижницьких майстрів біжутерії стали загальновідомими, вони неодноразово отримували спеціальні нагороди та відзнаки на всеукраїнських виставках і конкурсах. Поруч із традиційними підходами, де особливе місце займає техніка філіграні, помітним є прагнення до оригінальних образних рішень, використання новаторських зображально-пластичних та орнаментальних композицій. Воно властиве, зокрема, роботам В. Аронович, І. Пилипко, Н. Перепічки, Т. Іванського, А. Чорної та іншим.

Помітними в останні роки стали зрушення в ділянці гарячої обробки грубого металу шляхом кування. Крім традиційних виробів ужиткового характеру тут все частіше зустрічаються унікальні тематичні твори виставкового характеру. Випускники навчальної установи звертаються до виконання оригінальних композицій для екстер'єрного архітектурно-просторового середовища. Так, у 2018 р. міський простір Вижниці прикрасили майстерно виконані пам'ятні знаки "Буковинське віче" (І. Труфен) і "Борцям за волю України" (І. Ємчура, П. Колотило, Ю. Мендришора).

Традиційна культура орнаменту займає особливе місце у численних творах виконаних в техніках ткацтва. Праці студентів та випускників Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка відзначаються глибинним пластичним відчуттям кольору, гармонійною побудовою барвистої гами, в чому проявляється потужний та безпосередній вплив традиційного буковинського килимарства. Молоді митці широко використовують авторські інтерпретації традиційного орнаментального декору, з його складною знаковою системою та викристалізованою упродовж століть символікою. Значною популярністю користуються, зокрема, композиційні схеми, притаманні для давнього в регіоні писанкарства. Спостерігаємо практику виключення окремих звичних елементів орнаменту із загального орнаментального ряду та переведення їх у ранг окремих асоціативних сюжетно-тематичних композицій. Поруч з цим, студенти і випускники все частіше звертаються до авторських зображально-живописних композицій, де текстильні вироби вочевидь межують з декоративним малярством. Окрім площинних складових у цьому випадку можуть з'являтися об'ємно-просторові деталі.

На відміну від текстилю, який у все більшій мірі відображає сучасні тенденції, вишивка, яку виконують випускники Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка, здебільшого зберігає давні традиції. Більшість її орнаментальних мотивів узяті безпосередньо з природи, однак позбавлені достовірності зображень та вирішені на основі формотворчої інтерпретації чисельних візерунків-символів. Вікове надбання народного мистецтва, багатий доробок майстринь-вишивальниць, становлять вагомому підвалину сучасних творчих пошуків. У дипломних роботах виразно переважають геометричні мотиви, хоч нерідко зустрічаємо ритмічні уклади стилізованих рослинних зображень. Твори, які виконуються у вижницькому навчальному закладі, за своїм функціональним призначенням можна поділити на кілька груп: вироби для оздобу інтер'єру (скатертини, серветки, рушники тощо), одягові вироби (дитячі, чоловічі й жіночі) та вироби церковно-обрядового призначення.

Українська вишивка нині переживає період відродження, набуває значного поширення не лише в Україні, але й за кордоном, нерідко з'являється на міжнародних подіумах високої моди. Використовуючи ці переваги, українські митці перебувають у постійному пошуку свіжих та цікавих креативних ідей. Зростаюча популярність вишивки відкриває значні перспективи для випускників Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка, дає можливість реалізувати набуті знання і творчий потенціал.

Україна належить до небагатьох європейських держав, де збережені підвалини традиційної матеріальної та духовної культури, давні осередки народного мистецтва. Саме вони завжди формували надійну основу для існування в нашій державі унікальних мистецьких навчальних закладів, які мають багату і славу історію. До їх числа належить Вижицький фаховий коледж мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка. Він продовжує творити славу невеликого буковинського містечка Вижиця, здавна відомого непересічними творчими талантами. Педагоги, студенти і випускники місцевого навчального закладу зберігають та розвивають багаті традиції народних майстрів.

Ідея збереження й розвитку традиційних українських ремесел – важливий чинник формування національної самосвідомості народу, захисту української національної ідеї.

Висновки. Нині декоративно-прикладне мистецтво є важливою складовою частиною системи художньої освіти. Його усвідомлене, поглиблене вивчення – одне з важливих завдань мистецтвознавчої науки. У цьому аспекті цікаві думки дослідників щодо виділення народного декоративного мистецтва як явища матеріальної і духовної культури: сфери знань, естетичних поглядів, звичаєвих, обрядових, етичних, моральних, релігійних аспектів тощо. Це одна із частин народної духовної культури.

Народне декоративно-ужиткове мистецтво розглядається як важлива художньо-декоративна цінність, що виконує численні функції: пізнавальну, естетичну, комунікаційну і т. ін. У цьому плані важливе усвідомлення народної естетики, яка має свої традиції й особливості. Проблема сучасного стану народного декоративного мистецтва охоплює два основні аспекти: стан і його доля в наш час та роль художньої традиції в професійній культурі. Нині сфера активного життя окремих видів народного мистецтва все більше розширюється у зв'язку з процесами національного відродження.

За роки незалежності України, внаслідок серйозних наукових досліджень та професійної творчої діяльності, педагогічний колектив навчального закладу відродив і розвинув традиційні народні ремесла, підняв на високий професійний рівень виконавську майстерність студентських робіт. Вироби молодих митців вражають своєю самобутністю, технологічною чистотою, композиційною довершеністю, дизайнерським підходом до формотворення та декорування виробів. У них тісно переплелися традиційні українські, в тому числі буковинські народні мотиви із сучасною формою вираження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття. Антологія. Упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львів. нац. академія мистецтв; Ін-т народознавства НАН України, 2012. Ч. 1. С.149 – 159.
2. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво. Підручник. Львів: Світ, 1993. 272 с.
3. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. Київ: Наукова думка, 1996. 224 с.
4. Варивончик А. В. Навчальні заклади з підготовки майстрів декоративно-прикладного мистецтва на території України (Буковини і Прикарпаття) – [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/4175/2/zbornik_warszawa_33_1%281%29.pdf. 14.06.2017.
5. Козубовський Д. О. Вижицький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка. Чернівці : Митець, 1997. 120 с.
6. Лаврук М. Етнографічний аспект формування крайової самосвідомості гуцульської молоді. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції [«Проблеми відродження і розвитку матеріальної і духовної культури гуцулів»]. Верховина, 2001. 250 с.

7. Поп'юк І. Вижницьке училище прикладного мистецтва – регіональна художня школа . Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ: НАОМА, 2011. Вип. 18. С. 56–64.

УДК 75.058(477)

*Тетяна Гарькава
(Дніпро, Україна)*

ФЕНОМЕН ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ

***Анотація.** У статті розглянуто проблему виникнення, становлення і розвитку феномену петриківського розпису. Наукова новизна полягає у тому, що обґрунтовано фундаментальність духовної національної основи та унікальність петриківського декоративного розпису, провідну роль народного мистецтва у закладенні генетичної пам'яті українців щодо своїх витоків у триєдності нашої давнини, сучасності та майбутнього. Проаналізовано петриківський розпис як різновид українського народного декоративного мистецтва, філософські підходи до поглибленого вивчення народного декоративного розпису, розкрито національну своєрідність петриківського розпису як феномену світової культури. Окреслено завдання навчання петриківського декоративного розпису – поєднання глибоких народних художніх традицій, самобутності з новаторством, надання простору для творчого самовираження особистості.*

***Ключові слова:** українське народне декоративне мистецтво, феномен петриківського розпису, філософські засади, духовна національна самобутність, ЮНЕСКО, Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства, традиції та новаторство, творче самовираження.*

Українське народне декоративне мистецтво викликає все більший інтерес світової мистецької спільноти. Це в основному пов'язано із фактом всесвітнього визнання феномену петриківського декоративного розпису як його невід'ємної складової частини. Він був офіційно занесений ЮНЕСКО до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства 15 грудня 2013 року на 8-й сесії в Баку.

Шлях розпису до такого визнання вимірюється сотнями років, а корені його – у глибині тисячоліть, постаючи перед нами у візерунках стінописів, посуду тощо трипільської культури.

Ґрунтуючись на духовних традиціях та цінностях української нації, декоративно-ужиткове мистецтво відтворює її естетичні вподобання, звичаєво-обрядові, етично-моральні переконання та є невід'ємною складовою як національної, так і світової культур.

На основі широких досліджень і поглибленого аналізу народного декоративного мистецтва України, Європи (англійців, німців, французів, італійців та інших народів світу) історики мистецтва стверджують, що в історії українського мистецтва майже так само змінюються великі універсальні європейські стилі. Український народ у мистецьких здобутках рівноправний з іншими народами і, працюючи в напрямках кожного із стилів, виявив самостійну оригінальну творчість. Для потреб власного розвитку українське декоративно-ужиткове мистецтво засвоювало найкращі досягнення інших країн і народів, але надавало їм рис національної своєрідності та пристосовувало для виразу власних ідей і вподобань.

Декоративно-прикладне мистецтво (від лат. *deco* – прикрашаю) – широкий різновид мистецтва, який охоплює різні галузі творчої діяльності, що спрямована на створення художніх виробів з утилітарними і художніми функціями. Із найдавніших часів людині властиво прагнення до краси у предметному (речовому) світі, що її оточує. Із цією метою на речі наносилися узорі, що неначе «прикладалися» до предметів, які ставали, зберігаючи свою утилітарну першооснову, красивішими, багатшими, наряднішими. Пізніше, в XIX

столітті, цю галузь художнього освоєння предметного світу визначили як «прикладне мистецтво». Із часом з'явилися прикрашені та оздоблені предмети, які ще зберігали свою колишню доцільність, однак їхній сенс і цінність були насамперед у тому, що вони красиві. Це мистецтво назвали декоративним. Вироби декоративного мистецтва прикрашають людину, приміщення, одяг тощо. У них художник проявляє, передусім, свій індивідуальний смак, навіть використовуючи національні мотиви. Найважливіше у творах декоративного мистецтва – загальна художня виразність, краса речі в цілому.

Із цією метою наносили узор на стіни помешкань, прикрашаючи їх і зсередини і ззовні, на звичайні тканини, вироби із дерева, кераміку спочатку видавлюванням і продряпуванням, а потім – нанесенням глиною іншого кольору. Металеві вироби відливали у фігурних формах, покривали карбуванням та насічками. Оздоблений предмет зберігав свою утилітарну першооснову, свою корисність, але ним тепер можна було просто милуватися і демонструвати як мистецький твір. Цінувався такий предмет уже не тільки за корисність, а й за його узор, майстерність прикрашення. Прикладне і декоративне мистецтво найчастіше доповнюють один одного. В цьому сенсі говорять про декоративно-прикладне мистецтво, яке розглядається як самобутня, комплексно-життєва, духовно-матеріальна цілісність, що виконує численні функції: духовно-мистецьку, художньо-естетичну, світоглядно-пізнавальну, комунікаційно-інформативну, виховну та практично-навчальну.

У сучасному полікультурному просторі визначають п'ять основних функцій декоративно-прикладного мистецтва:

-утилітарну, згідно з якою вироби народного мистецтва використовують як побутові предмети;

-святкову, що відроджується передусім у культурі одягу;

-комунікативну, що набуває особливого значення у міжнародних контактах;

-сувенірну, яка поширюється завдяки туризму і налагодженню культурних зв'язків із країнами світу;

-естетичну, що об'єднує всі попередні.

На відміну від станкових, твори декоративно-прикладного мистецтва не втрачають зв'язку з утилітарною функцією і повністю виявляють свій художньо-образний зміст лише взаємодіючи з навколишнім середовищем, мають естетичні якості, розраховані на художній ефект і служать для оформлення побуту та інтер'єру, мають практичне застосування у повсякденні.

Декоративно-прикладне мистецтво багате і різноманітне: художня обробка дерева, декоративний розпис, вишивки, ткацтво, килимарство, художні вироби із глини, каменю, металу, скла, кістки, рогу, шкіри, соломи, лози і т. д.

Декоративний розпис – один із видів декоративно-прикладного мистецтва, що передбачає сюжетні зображення й орнаменти, які створюються засобами живопису на стінах та інших частинах архітектурних споруд, а також на ужиткових предметах. Останнім часом декоративний розпис виконують також по дереву, полотну, картону, кераміці, металу, склу, тканині тощо.

Декоративний народний розпис – традиційний вид мистецтва, здавна поширений в Україні.

Упродовж століть на обширній території нашої країни формувалися різноманітні школи декоративного народного розпису, що мали власні особливості його виконання. Та все ж в основному подібність була у використанні здебільшого рослинних орнаментальних мотивів (квіти, стебла, листя, плоди, пуп'янки тощо), у їх поєднанні із зображенням тварин, птахів та людей у стилізованій формі, часто народженій творчою фантазією народних майстрів.

Однак найбільше та найкраще зберігся і розвинувся в Україні петриківський розпис або петриківка – українське народне декоративно-ужиткове малярство, яке сформувалося на Дніпропетровщині в селі Петриківка.

У ментальності прадавніх українців та їхніх нащадків рослина завжди була головним образом. Розкішна рослинна орнаментика постійно присутня в народній творчості Руси-України. Це зумовлено рілльничим характером українського етносу.

Рослини та різні фази їх розвитку є основою для трактування віровчення українців у Святому Письмі.

Гегель, Фіхте, Шеллінг, європейські філософи XIX століття, вважали, що природа – життя цілого світу, вбачаючи у цьому повернення акцентування абстракції до ствердження вишості життя над теорією [7].

На таких основах світобачення вже до початку XX сторіччя сформувалися унікальний стиль і головні композиційні різновиди петриківського розпису: окрема квітка, гілочка, букет, вазон із квітами, жанрова композиція, фриз (бігунець) і килимок.

Петриківський розпис наповнений неймовірною святковістю колориту, пластичною різноманітністю в трактуванні сюжетних мотивів. Увесь малюнок розпису ніби розгорнутий на площині стіни, аркуша паперу або предмета домашнього начиння.

Дивлячись на твори народних майстрів, здається, що на них зображені звичайні квіти або ягоди. Але варто придивитися уважно, щоб зрозуміти – перед Вами плід творчої фантазії художників, їхній авторський стиль і бачення рідної природи. Твори їхні – прямий відгук на рідкісну за багатством та щедрістю природу. У народному мистецтві зв'язок майстра і рідної землі особливо глибинний та безпосередній. Тому своєрідність української природи була і є в народній творчості джерелом безмежних варіацій форм і видів діяльності, малюнка орнаментальних узорів, кольорової палітри. Від барвистої в'язі петриківського розпису віє ароматом трав, ягід та квітів привільних степів Придніпров'я. Преклоніння перед земним багатством, що відзначає мистецтво петриківчан, спонукає їх на створення своєрідного декоративно-художнього літопису флори та фауни Придніпров'я.

Тож філософія петриківського декоративного розпису базується на природоцентризмі: квітковому орнаменті місцевої флори і фауни, образно переосмисленому творчою уявою, багатотоу фантазією майстрів, які крізь квітку, гілочку, букет, барвистий орнамент учать бачити Всесвіт, любити матінку-природу в розкішній купелі авторського світобачення [4].

Улюблений мотив українця – квітка. Це – посмішка рослини, знак її глибинної сутності, вершина щорічного циклу розвитку від зернини до плоду, що дає нове насіння. Квітування для селянина – найважливіша пора, оскільки визначає, чи зав'яжеться на квітці плід, чи зав'яне пустоцвітом. Так і в житті людини закладається «у квітучому віці» все, що треба здійснити на віку. Народна пісня порівнює дівчину і її коханого з квітами. Зів'яла квітка означає розлуку, смерть. І в цьому ж ряду знамениті Шевченкові порівняння: «думи мої – квіти мої, діти», «моя пташко, мій маковий цвіте», «мій братику – королевий цвіте». Ось чому в селянському сприйнятті світу квітка – один із найзмістовніших символів і поетичних засобів, що відображає ці символи. Це – очі землі, проникливий погляд у бездонні небеса, чиста душа народу, який красою коронує життя.

Символіка українського орнаменту – мистецьке явище, а символізм – філософсько-естетичний напрям. Символізм у декоративно-прикладному мистецтві досягається використанням зображень, що є важливими знаками-символами, традиційними для культури певного народу.

Поети, художники, дизайнери, архітектори – кожен з них користувався символами, аби донести своє бачення світу, застосовували метафори, епітети, щоб показати людям, що окрім сірих буднів є інша барвиста і зовсім інакша реальність.

Змістом творів ставали виражені в образах символічні ідеї, узагальнені уявлення про людину, сенс її життя, вічну красу. Символізм брав натхнення й у самій природі. Для нього

характерні пошуки власної художньої мови. До декоративності прагнуть одні художники, а інші – до простоти. Композиції будуються на символах і символи найчастіше займають центральне місце в композиції.

Петриківський розпис побудований на чіткій знаковій/символьній системі, яка відображає сприйняття світу нашими далекими предками. Це знакове/символьне письмо – також філософія, що простежується у трактуванні елементів розпису. Наприклад:

- дерево – це розвиток, зростання;
- сосонки, ялинки – вічна молодість, здоров'я, ріст;
- барвінок – молодість, здоров'я, ясність, нескореність, добра пам'ять;
- «безконечник» або «бігунець» – вічність, безупинність нескінченності руху;
- дубове листя – сила, міцність, довголіття;
- виноград, кетяги винограду, виноградна лоза – родючість, добробут, багатство;
- троянда, ружа – кохання;
- біла лілія – чистота, невинність, цнотливість;
- калина – дівоча врода, краса, доля, щастя;
- горицвіт – чисте, щире серце;
- соняшник – сонце, постійність, витривалість;
- птах – зародження життя, родючість, приплід, достаток;
- голуб – мир, спокій, добро, вірне кохання;
- півень – пробудження життя, світанок;
- кінь – уособлення земного добробуту, життя, витривалість.

Культ природи, що існував в українців, преклоніння і обожнювання відтворилося і в народному мистецтві, особливо у творчому використанні орнаментів, початки чого зафіксовані ще в палеоліті. Найпростіші орнаменти, що з'явилися в цю епоху, виконували роль оберегів, що відлякували злі сили і притягували щастя й добробут. Таке значення орнаменту в обрядовості українців існує й донині: орнаментом прикрашали й прикрашають (закриваючи від злих духів) прорізи в будинку (двері, вікна) та одязі (комір, поділ, манжети рукавів).

Синтез Краси і Добра (калокагатія) петриківської школи декоративного розпису у високій духовно-моральній культурі серця українського народу, в прагненні естетизувати простір свого буття, увічнити щедрю красу Божого світу любов'ю до краси та добра у всіх вимірах, у всіх формах, у найрізноманітніших кольорах і візерунках – утвердити в душах райський розмай. «У кожній країні є спогади раю!» – писала Леся Українка, а Тарас Шевченко закликав: «Подивіться на рай тихий, на свою Вкраїну!»

Краса та щедрість української природи примножується талантом народних майстрів і натхненням у малому пізнати велике. На цих розписах царює Квітка-Казка, бує вічне Літо, квітує вічна Весна, розкошує вічна золота Осінь, відповідаючи на одвічне питання, адже Краса завжди була ключем у прагненні людини щастя й благодаті.

Високомистецькі декоративні вироби різнофункціонального призначення і є взірцями справжньої краси, добра, життєствердної основи для постійного подальшого розвитку, для радості та життя, згідно зі словами визначного українського філософа Григорія Сковороди, котрий, питаючи: «Для чего делаем материи вышиваных разными нитками и взору приятными цветами...», відповідав: «Для радости сердца». Філософ, стверджуючи, що справжньою є «сокровенна красота», яка в стародавні часи визначалася словом «decorum», зміст якого: «сієсть благолепіє, благоприличность, всю тварь и всякое осуществляющая, но никоим человеческим правилам не подлежащая, а единственно от царствия божия зависящая» [5], визначає декоративне народне мистецтво як вираз духовності українського народу, возвеличуючи творчість до божественних начал.

Упродовж усього свого існування людство вабить Таємниця Краси, залишаючися «річчю в собі», в якій ховається Таємниця Життя. У прагненні людей до щастя краса завжди була золотим ключем до сердець людей.

Назвати усі філософсько-етичні чи естетичні концепції Краси, мабуть, неможливо, однак формулювання в Стародавній Греції органічної єдності Істини, Добра й Краси як синтезу абсолютних цінностей людства для нас видається прийнятним. Можна в цілому говорити про Красу, прекрасне як про загальнолюдську цінність, як історичний продукт, як сферу свободи духу людини, як вузлову естетичну категорію, яка через засоби мистецтва облагороджує і звеличує людину, будить в ній бажання творити за законами Краси в ім'я безсмертя.

Петриківський розпис віддзеркалює духовну єдність людини з природою, ідею циклічності життя, яка проводилася не лише в самому творі, але й у традиції щороку розписувати хату, що також відповідало внутрішній потребі людини в оновленні житла, сприяло розвитку народного майстра.

Кожна національна культура – це культура суспільна, тобто культура точно означеної людської спільноти; це групова культура, проте вона одночасно індивідуальна в тому сенсі, що відрізняється у своїй конкретності від інших національних культур. Культура будь-якого народу в загальному є передовсім функцією тяглості-контакту з його землею. Культура – це знання, розвивання й передача всього того найкращого, що було створене в Україні, про життя і його одвічні істини. Це все те, що українці примножували і примножують набуте від своїх предків і передавали та передають у спадок наступним поколінням.

Декоративно-ужиткове мистецтво – глибоко народне мистецтво. Зародившись на світанку людства, спочатку не усвідомлювалося як мистецтво. Просто люди робили необхідні їм у побуті речі, створюючи предметне середовище: традиційне оформлення житла, одяг, начиння, предмети праці тощо. Увесь трудовий люд творив цей предметний світ, відображаючи в ньому свій суспільний і побутовий уклад, своєрідне сприйняття світу, уявлення про щастя та красу, неповторний національний характер.

Народне декоративне мистецтво існувало як вираз естетичної потреби певних переживань та настроїв людини. Однією з характерних ознак є його анонімність, тобто втрата авторства в процесі побутування, що і є процесом колективного творення – додаванням «до чужого прекрасного свого кращого». Яскравим виявом колективного творення є наявність варіативного художнього народного мислення, що підтверджується великою кількістю улюблених взірців мистецької народної спадщини. Все це зумовлено не тільки прагненням кожного з «колективних авторів» збагатити зміст чи удосконалити форму, а бажанням висловити свої власні почуття, переживання, роздуми.

Колективна творчість – характерна риса народного мистецтва. Адже все в роботі народного майстра було продиктовано багатовіковою традицією: вибір матеріалів і спосіб його обробки, характер та зміст декоративного оздоблення. Все багатство форм народного мистецтва створювалося шляхом постійних повторень: повільне накопичення перефразувань, доповнень, поправлень, змін і варіацій приводило до створення міцних, вишуканих форм і образів. Вдале й оригінальне, привнесене в мистецтво індивідуальною вправністю і гострою пильністю та проникливістю, прищеплювалося, розвивалося і приводилося в закінчений образ, форму. Випадкове, бездарне та надумане не витримувало подальшої колективної перевірки, відпадало і зникало.

Це історична колективність, що тісно пов'язана з передаванням традицій від майстра до майстра, із покоління до покоління. Духовною національною основою була спільність світосприйняття, обрядів, звичаїв, фольклору. Один і той же образ варіювався у творчості різних майстрів. Знайдений кимось новий прийом або мотив відразу ж ставав загальним надбанням. У результаті розвивалося і збагачувалося мистецтво не одного чи кількох майстрів, а цілого народного художнього промислу як єдиного творчого організму. Чи не

звідси дивовижна життєрадісність народного мистецтва – від усвідомлення власної сили. Адже за кожною річчю, чи то розписана ложка, чи вишитий рушник, – талант, праця й одностайність багатьох людей, а в ідеалі – цілого народу. І краса теж із цього джерела. І, звичайно, від рідної природи, у якій майстер невпинно вчиться. І фарби у неї бере, і ритм, і образи, і форми. Подібно природі, народне мистецтво відбирає тільки найкраще і шліфує його століттями, створюючи воістину досконалі технології, орнамент, колорит. Із часом усе це набирає характеру традиції: якщо досягнуте прекрасне – воно повинно зберегтися – такі вимоги народу. Тому про твори народного мистецтва говорять як про пам'ятки історії та культури.

Народне мистецтво, жива народна художня культура як канал зв'язку між поколіннями є глибинним і всебічним способом «переливання» духовних цінностей, запорукою тягlosti національної культури.

В умовах України традиційне народне мистецтво, головним чином є мистецтвом селянським. Чи створювалося воно професіоналом-ремісником, чи становило частину господарського життя – завжди було складовою народної художньої творчості в тому значенні, що базувалося на місцевій природній сировині, традиційних прийомах її обробітку, оригінальній місцевій технології. Художні вироби, успадковані від попередніх поколінь, поступово оновлювалися відповідно до нових естетичних та етичних норм общини. Своєрідність декоративного розпису обумовлена особливістю розвитку України, її природними умовами. Так у сучасній картині українського народного мистецтва наочно виступають природні особливості місцевості, природне середовище і воно по-різному відбивається на побуті й звичаях людей, по-різному будить творчу уяву, фантазію художника. Особливості місцевого рослинного й тваринного світу, колорит пейзажу по-своєму впливають на характер орнаменту декоративного мистецтва і поєднання фарб. Твори декоративно-прикладного мистецтва в тій чи іншій мірі відображають культурний рівень українського народу відповідного історичного періоду. Так, учені-археологи за оздобленням архітектурних знахідок майже безпомилково точно визначають епоху та приналежність конкретному етносу.

Петриківський орнамент вирізняється використанням винятково флористичних мотивів, тобто орнамент у свою чергу складається із традиційних елементів – стилізованих завдяки фантазії народних майстрів зображень квітів, ягід, плодів, пуп'янків, листя. Елементами композиційних розписів можуть бути знову-таки стилізовані зображення представників фауни, сюжетні картини із зображенням персонажів казок, байок, пісень, у тому числі людей. Такі картини часто називають «народними картинками», адже вони відтворювали і відтворюють історію народу, його життя, побут та уклад.

Звідси витoki духовної національної самобутності петриківського декоративного розпису – своєрідності природи степової України, української національної ідентичності та способу життя людей, що населяли цей унікальний регіон – порубіжжя півночі й півдня. У рідній природі черпали і черпають петриківчани мотиви та сюжети своїх розписів, у природі знаходили матеріали й інструменти для їх виконання. Кольорова гама розпису – це сонцесяйне буяння природи краю, прийоми виконання продиктовані спостережливістю, розвинутістю уяви, фантазією і загалом українським характером та національною ментальністю, які так само формуються природними та кліматичними умовами проживання.

Майстри петриківського декоративного розпису, дотримуючись традиційних норм, одночасно вільні у власному баченні й трактуванні, тим самим зберігаючи, збагачуючи та розвиваючи своє мистецтво. Звідси невичерпна багатоманітність варіантів, особливостей почерку тисяч відомих і невідомих майстрів, що робить унікальним цей вид народного мистецтва.

Відмінність у виконанні розписів різних регіонів України складається із багатьох чинників. Так, у настінних розписах до прикладу Поділля і прилеглих до нього районів

відзначалася монументальність. Одна квітка могла прикрашати цілу стіну, тоді як на Наддніпрянщині велику площину заповнювали багатократним повторюванням дрібних елементів. Для подільських розписів характерна графічність, тоді як на сході України найчастіші тональні вирішення [6].

У петриківських майстрів навіть спосіб побудови розпису відмінний від способу побудови майстрами інших регіонів України. Тут панує чисто живописний підхід до вирішення декоративних композицій. Відрізняється й техніка виконання розпису. Малюють петриківчани окремими швидкими віртуозними мазками, завдяки чому найповніше використовуються властивості вживаних ними фарб.

Під час виконання розпису на стінах у багатьох регіонах використовували печатки-штампи. Як свідчать дослідники, такі штампи вирізалися з картоплі чи буряка, а дрібні деталі виконували відбитками пальців [6]. Петриківські малювальниці винайшли цікавий штамп із розрізаної навпіл ріпчастої цибулі різної форми (круглої, овальної) по горизонталі чи вертикалі, створюючи структуру квітки шляхом розрідження, розгинання пелюсток головки цибулини. Такі штампи дають можливість створювати різноманітної форми фантастичні квіти, що стали одним із основних традиційних елементів петриківського розпису, який часто імітують у його композиціях.

Отже, порівнюючи способи виконання розписів майстрів різних регіонів України, зауважуємо і спільності, і відмінності, викликані різними укладами життя їхніх мешканців, ментальністю, звичаями та природними умовами, що й зумовлює унікальність та духовну національну самобутність українського народного декоративного мистецтва, зосібна витворює феномен петриківського розпису.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гарькава Т. *Петриківський декоративний розпис: підручник* / Т. Гарькава; за наук. ред. проф. Є. А. Антоновича. – Д.: Ліра, 2017. – 220 с., іл.
2. Гарькава Т. *Петриківський розпис: навч. посібник* / Т. Гарькава; за наук. ред. проф. Є. А. Антоновича. – Д.: Ліра, 2016. – 120 с., іл.
3. Гарькава Т. *Петриківський розпис: теорія та методика: підручник* / Т. Гарькава; за наук. ред. проф. Є. А. Антоновича. – Д.: Ліра, 2019. – 404 с., іл.
4. Сагач Г. М. *Благословенна краса петриківського розпису* / Г. М. Сагач // *Таврійський вісник освіти*. – 2016. – № 55. – С. 17–23.
5. Сковорода Г. *Сад божественных песней* / Г. Сковорода // *Повне зібрання творів* : у 2 т. – К. 1973. – Т1. – С. 51.
6. *Українське народне мистецтво* / упоряд. В. С. Бутник-Сіверський, В. Г. Нагай, В. П. Самойлович. – К.: Мистецтво, 1967 – 133 с., іл.
7. Чижевський Дмитро. *Нариси з історії філософії на Україні* / Дмитро Чижевський. – Нью Йорк, 1991. – 175 с.

УДК 7.05 (477)(045)

Михайло Генцар
(Вижниця, Україна)

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИРОБІВ З ДЕРЕВА В ОРГАНІЗАЦІЇ ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ ЖИТЛА ГУЦУЛІВ

Анотація. У статті розглядається історія виникнення традицій гуцульського різьблення – як елементу етно-національної культури. Концепція формотворення та засоби художньої виразності виробів з дерева ужиткового призначення, конструктивно-технологічні особливості, характер орнаментальних мотивів.

Акцентується увага на мистецтвознавчому аналізі основних технологічних груп предметів, що рухомо і нерухомо з'єднувались з конструкцією будівлі і виконували певну життєву функцію (стіл, ліжко, скриня, лавиця, полиці, мисник та інші).

Ключові слова. Декор, різьба по дереву, інтер'єр, художні вироби з дерева, народні ремесла, Гуцульщина, мистецтво.

Гуцульщина – етнографічна частина України, розташована в південно-східній частині Карпат (верхів'я річок Тиси, Сучави, Черемоша, Прута, Бистриці та ін.) й охоплює гірські території Прикарпаття, Буковини й Закарпаття. Наявність великих лісових масивів у краю сприяла розвитку різних видів обробки деревини, зокрема й художньої. Корені цього виду декоративно-ужиткового мистецтва сягають у далеке минуле: початком плоского різьблення на дереві можна вважати перші зарубки на корі дерева, різьблені знаки – помітки власності (ділянки землі, дороги в лісі і т. д.). Різьблене оздоблення побутових предметів було пов'язане з певною символікою. Різноманітно поєднуючись найпростіші різьблені елементи складали переважно геометричний орнамент. Будь-який орнамент – стійкий елемент етнонаціональної культури, що зберігає свої особливості протягом тривалого часу. У художній обробці деревини Гуцульщини найповніше збереглися і дійшли до наших днів кращі традиції народного мистецтва минулого.

Традиція оздоблювати різьбою дерев'яні побутові предмети сягає Київської Русі. Перші згадки про українське деревообробництво зустрічаються в давньоруських літописах, згодом у мемуарах і щоденниках чужоземних мандрівників XVII-XVIII століття, у ретельних топографічних описах українських земель тощо.

Окремі факти побутування художніх виробів із дерева зафіксовані в етнографічних збірниках, дослідницьких матеріалах, замітках другої половини XIX-XX століття. З кінця XIX – на початку XX століття з розвитком народних промислів та ремесел, появляється низка публікацій про міру поширення промислів (у тому числі й деревообробних), екологічні показники, асортимент виробів тощо.

Інший характер має публікація вихідця з Карпат, відомого українського адвоката й депутата галицького сейму Теофіла Окуневського. Автор створив детальний і правдивий життєпис гуцульського різьбяра Юрія Шкрібляка, якого знав особисто, водночас висловив сподівання-передбачення щодо успіхів народного різьбярства з гір [3, 11].

Від видатного майстра сухої різьби по дереву Юрія Шкрібляка йде початок формування творчих особистостей, виосібнення доробку майстрів з родини Шкрібляків на тлі багатогранного мистецтва Гуцульщини.

На протязі всієї історії розвитку культури кожна людина в міру своїх можливостей прагнула прикрасити своє життя, зробити гарними і зручними всі предмети, які її оточують : житло, меблі, посуд, одяг, засоби виробництва тощо. Це стало надзвичайно актуальним в наш час, оскільки більшість людей усвідомлюють значимість праці і вигоди матеріального середовища [4, 5]. Розвиток архітектури взагалі, і «малої» архітектури зокрема, завжди тісно поєднувався з архітектурними стилями відповідної епохи. Це особливо спостерігається в інтер'єрі різноманітних приміщень (культових, службових, житлових). Зв'язок архітектури з «малою архітектурою» можна прослідкувати з початку XVIII ст. до наших днів. Проте більшість конструкторів того часу відкидали естетичну функцію в промислових товарах, хоча у другій половині XIX ст. промислове виробництво досягло зрілості до естетичності масового виробництва.

Архітектура одночасно вирішує не лише естетичне, художнє завдання, а й функціональне і конструктивне, адже ці якості, безумовно, взаємозалежні та доповнюють один одного, створюючи єдине ціле.

Організація внутрішнього простору українського житла у XVII-XIX столітті відзначалася однотипністю майже для усіх етнографічних районів. Праворуч від входу в

кутку мурували піч, ліворуч підвішували мисник для посуду, нижче ставили коновку з водою. Між піччю та причілковою стіною увесь простір займав широкий дерев'яний настил для снання - піл. Зможні селяни з XVIII століття на цьому місці ставили ліжко і припічок. Вздовж чільної і причілкової стін йшли лави. Перед лавами розміщували стіл і скриню, а на стіні на полицях розставляли ікони. Біля стола була невелика переносна лавка - ослін, а над ліжком до жердки підвішували колиску. Саме на цих функціональних і конструктивних принципах і ґрунтується наша типологія обладнання житла і меблів як родової структури художнього деревообробництва.

Обладнання хати – це предмети, нерухомо з'єднані з конструкцією будівлі, які виконують певну життєву функцію: лава, (широке місце для снання), полиці, мисник, жердка. Меблі – рухомі предмети (ліжко, скриня, стіл, стільці, колиска та інші). Кожний функціональний тип має стійку групову специфіку (через порівняльну сталість конструктивної форми, що в межах локальних традицій набуває відповідних художньо-образних відмін) [1, 323].

Лави – типологічна група, що об'єднує кілька типів предметів для сидіння і лежання: лави, ослони, стільці тощо. Лава – найдавніше обладнання традиційного сільського житла – складається з широкої грубої дошки, прикріпленої до стіни.

У XVIII столітті набули поширення лави на стояках і ніжках, які в XIX столітті починають профілювати, що значно полегшувало конструкцію і посилювало художню виразність виробів.

У кінці XIX століття столярі виготовляли застільні і привіконні лави зі спинками (запліччям). Верхню поздовжню дошку вони профілювали на хвилясті виступи, а площину інколи декорували контурним і виїмчастим різьбленням (колонами, розетками, хвилястими і скісними лініями тощо).

Важливою типологічною групою давніх виробів житла були полиці, які закріплювалися горизонтально на стіні чи в прямокутній рамі. Їх використовували для виставлення ікон («божники», «божниці»), зберігання посуду, продуктів тощо.

У XVIII-XIX століттях набирає поширення традиція виставлення на полицях мальованих мисок, як окраса житла та вияв достатку.

Оздоблювали мисник здебільшого різьбленням, профілюванням, розписом і випалюванням, що особливо характерно для Гуцульщини.

Скрині – найважливіша типологічна група серед традиційних народних меблів. Вони були віддавна першим предметом весільного приданого молодії, куди складали одяг, тканини, прикраси та інші коштовності.

Починаючи ще з XVII століття на Гуцульщині зустрічаються низькі саркофагоподібні скрині на коротких ніжках із двосхилим віком, декоровані контурним різьбленим орнаментом у вигляді «хрестів», «руж», «зигзаг», зубців. Характерною особливістю гуцульських скринь XIX століття є декорування плоским контурним різьбленням у вигляді ламаних ліній, сітки, кіл, півкіл, розеток. Для посилення декоративної виразності скрині тонували природними барвниками, а з початку XX століття окремі мотиви і елементи зафарбовували темно-синьою, темно-коричневою фарбами.

Столи – типологічна група, що налічує велику кількість підгруп та окремих типів. На Гуцульщині цей тип стола відомий у кількох відмінах. Малий столик XVIII століття, що нагадує аналой, має профільовані та різьблені сакральні мотиви, як на скринях (хрест із розетами). Аналогічні столи більших розмірів виготовляв у кінці XIX – початку XX століття Василь Девдюк, прикрашаючи окремі частини профілюванням у вигляді кружал, випалюванням і різьбленням розет тощо. Стіл ускладненої конструкції на подвійних стояках і двох стрілах, стилістично пов'язаний із ренесансними меблями, особливо коли йдеться про застосування шухлядок, підніжок багатого профілювання, різьблення та інкрустації. Масове поширення столів на чотирьох ніжках у XIX столітті стало можливим при розповсюдженні

столярного ремесла і поступового запровадження нових предметів у традиційному інтер'єрі житла. Такі столи іноді прикрашували контурним, виїмчастим різьбленням та інкрустацією.

Стільці, табурети і крісла були різних розмірів і призначення. Вісний стілець майстри використовували для обробки деревини. У сільській хаті до початку XX століття оптимальним предметом для сидіння вважалася лава. Стільці на одну, рідше – дві особи були зручні своєю мобільністю. Їх легко можна переносити в необхідне місце. На Гуцульщині формується народна течія у виготовленні дешевих крісел та інших меблів з відповідними локальними особливостями їхнього оздоблення. Увага звертається на декорування опертя, ніжок і царг. Опертя оздоблювали профілюванням наскрізними прорізами у вигляді кружал, листків, «серденька» та інших мали дзеркально-симетричну будову геральдичних зображень. Царги та ніжки прикрашали традиційною гуцульською різьбою. Народні майстри не копіювали вироби інших ремісників, а творили власні, спираючись на традиції конструювання форми і декору.

Ліжко або постіль – мала таку конструкцію: дві спинки з ніжками і дві побічні дошки, з'єднуючись на висоті 60-80 см, утворюють раму, яку впоперек застеляють дошками. Художня виразність ліжка залежить від декоративного оформлення спинок, побічної та ніжок переважно технічного профілювання, різьблення, випалювання або токарними елементами. Характерною особливістю оздоблення ліжок для гуцулів було застосування контурного, виїмчастого різьблення та інкрустації металом. Хрещаті й солярні мотиви цих узорів безумовно носили доброзичливий, обереговий характер.

Різьблені та інкрустовані вироби прикрашали інтер'єр гуцульського житла, узгоджуючись із предметами інших видів вжиткового мистецтва. Різьблені мисники заставляли барвистими керамічними виробами, різьблений стіл застеляли вишиваною скатертиною, ліжко застелявали ліжником, лавиці і підлогу – веретами. Національні елементи народного мистецтва і тепер бачимо в оформленні житла та громадських приміщень. Вдало узгоджуючись із сучасною обстановкою та інтер'єром, вони надають йому художньої виразності.

Отже, сучасне різьблення на дереві та інкрустація пройшли тривалий і складний шлях творчих пошуків – новий зміст, яких повинен уписуватись у традиційну форму декоративного вирішення виробів. Відбулися деякі зміни в композиції декоративного оформлення таких виробів. Таким чином, створюються нові композиційні побудови з різноманітними традиційними мотивами. Бувши глибоко традиційним, мистецтво гуцульського різьблення та інкрустації відгукується по-своєму на все нове. Це робить мистецтво гуцулів живим, визначає його місце в сучасній художній культурі України і виступає яскравим самобутнім феноменом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Захарчук – Чугай Р.В. Родина Шкрібляків. – К., Мистецтво, 1979.
2. Приймак Йосип «Іван Грималюк». – Косів, 2005.
3. Станкевич М. Є. «Українське художнє дерево XVI – XX ст.»-Л., 2002.
4. Шумєга С. С. «Дизайн» - К., 2004.
5. Явдошняк Василь. Різьблення по дереву, інкрустація. – Чернівці, 2006.
6. Селівачов М. Р. Еволюційні процеси в Українській народній орнаментиці кінця XIX-XX століть. Народна творчість та етнографія.- 1995., №1.
7. Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – Київ : Наукова думка, 1979.

МУКАЧЕВО – МІСТО ВІДКРИТИХ СЕРДЕЦЬ

Анотація. У статті розглядається цінність людини як унікальної особистості, що прагне самопізнання під керівництвом Бога. Основна увага приділена Мукачу, його архітектурній пам'ятці – Білому Дому, та Мукачівській дитячій художній школі, яка виховує талановиту молодь. Учні школи займаються створенням ілюстративної книжки про історію міста, вивчаючи графічні техніки та архітектурні пам'ятники. Проект «Мукачево – місто відкритих сердець» включає ілюстрації історичних споруд, зокрема замку «Паланок». Стаття підкреслює важливість мистецтва у формуванні культурної ідентичності та історичної пам'яті.

Ключові слова: людина, унікальна особистість, самопізнання, Мукачево, Білий Дім, Мукачівська дитяча художня школа, ілюстративна книжка, історія міста, графічні техніки, архітектурні пам'ятки, Мукачево – місто відкритих сердець, замок «Паланок», культурна ідентичність, історична пам'ять.

«Що є найвищою цінністю на землі? Людина, дитина, унікальна особистість, яка живе в пошуках свого «Я», пізнає себе і Божий Промисел, удосконалює себе і свій образ під керівництвом Учителя життя, під Покровом Богородиці...»

В центрі невеличкого закарпатського міста Мукачево є унікальна будівля, яка називається Білий Дім – архітектурно-історична пам'ятка XVII ст. Її звали і довгий час володіли нею Трансільванські князі Ракоці, а в XVIII ст. представник Австро-Угорської імперії граф Шенборн її перебудував і удосконалив настільки, що її почали називати Палацом Шенборнів [1, с.22].

З серпня 1979 р. володарями цього палацу стали просто діти, які наділені Божою іскрою й понад усе люблять малювати. Ці обдаровані діти навчаються у Мукачівській дитячій художній школі, що носить почесне звання великого угорського художника Міхая Мункачі, який народився у Мукачеві й був удостоєний звання Почесний громадянин міста [4, с.68-71].

Мукачівська ДХШ за сорок років свого життя стала духовним центром міста, де виховуються нині майбутні митці, дизайнери, архітектори, скульптори, викладачі-художники – всі ті люди, які закохані у прекрасне, уміють мріяти і втілюють свої мрії у життя.

«...У школу ми ходим, в художню ми лине. Панує тут творчість, душі тут розмай. Картини малюєм, тчемо гобелени, скульптуру і батик... Життя водиграй»

(Цитата з гімну Мукачівської ДХШ, написаного її першим керівником, великим служителем мистецтва, Почесним громадянином міста Мукачева В. М. Цібере.)

Любов до прекрасного, до своєї землі, бажання вивчати історію свого краю – з одного боку та пізнання різноманітних графічних технік на уроках композиції – з іншого, спонукало до ідеї створення невеличкої ілюстративної книжки про рідне місто, його історію, а саме про унікальні архітектурні пам'ятки Мукачева.

Згідно з навчальною програмою школи у випускному класі учні працюють над колективною роботою: створення ілюстративної книжки або календаря.

Навчаючись в Мукачівській ДХШ ім. М. Мункачі, учні за п'ять років навчання знайомляться з різноманітними графічними техніками, а саме ліногравюра, картоногравюра, літографія, гравюра.

На основі пленерної практики учні щороку виходять на пленери і виконують різноманітні зарисовки та етюди міста, замальовки архітектурних пам'ятників і в результаті створюють оригінальні композиції.

Шляхом до створення невеличкої ілюстративної книжки було бажання більш глибоко познайомитись з історією нашого міста, з діяльністю багатьох історичних осіб, які зробили великий внесок у культурно-історичний розвиток Закарпаття.

Досвід ілюстрування книги підказує, що для створення досконалого видання необхідне не тільки знання роботи з текстом, але й володіння відповідними навиками щодо створення ілюстративної композиції, яка б гармоніювала з текстовим наповненням. Йдеться про єдину модульну систему композиції книги, її дизайн та макетування і, в результаті, технічну підготовку макету до друку.

Керуючись ідеєю створення книги про історичні пам'ятники архітектури міста Мукачеве, цьогорічні випускники, учні 5 класу ДХШ, дійшли згоди створити книжку з назвою «Мукачево – місто відкритих сердець».

Модулем для створення ілюстрацій учні вибрали темний кольоровий фон, на якому буде зображений лист старовинної грамоти, а, в середині неї, білою лінією виконуватимуться графічні рисунки із зображенням історичних споруд і символічні силуети фігури людини, скульптури та навколишнього ландшафту.

Також однією з умов ілюстрації стала присутність на кожній графічній композиції художнього шрифтового напису з назвою даної архітектурної споруди.

Першою ілюстрацією до книжки стала графічна робота «Замок «Паланок». Ця монументальна споруда є візитівкою міста.

...Колись давним-давно князі і лицарі, ремісники і будівничі звели наш прекрасний замок. І коли мудрий Корятович стояв на подвір'ї Паланку, перед своїм народом, й зачитував Грамоту, він не міг не знати, що благословенні мрії, які несемо сходянками добрих справ угору, не можуть не втілитись! Він мріяв про велич і красу. Й сьогодні, через віки, він посеред нас. Його читають. Цитують і досліджують. З ним фотографуються.



Білий дім Ракоці (палац Шенборнів). Мукачівська ДХШ ім. М. Мункачі

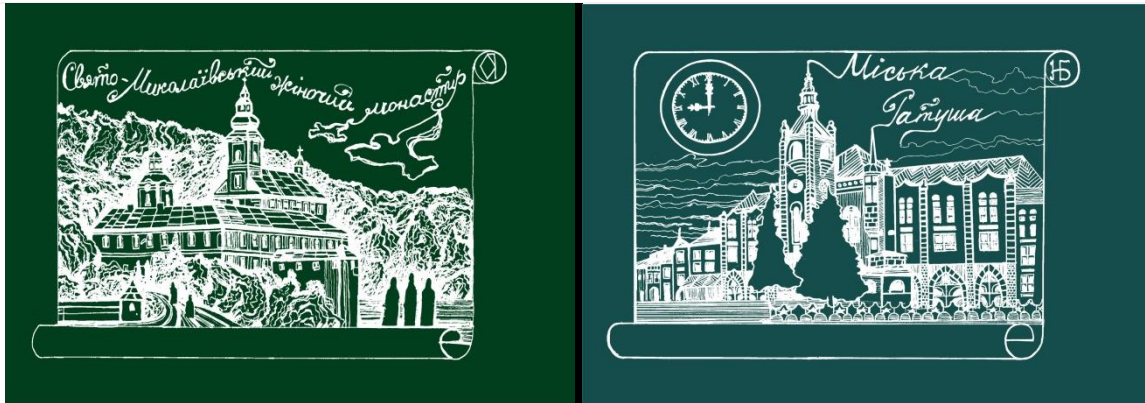
Одноповерховий палац з верандою з білого тесаного каменю був побудований у 17 ст. Мукачівською резиденцією сім'ї Ракоці був правий флігель нинішньої будівлі, колишній Білий дім. Збудований у XVII ст. одноповерховий палац з верандою був одним з улюблених місць перебування князя Ференца Ракоці II.

На верхньому поверсі містилися кімнати для графської родини Шенборнів та високих гостей міста. Палац за формою букви П споруджений у стилі Бароко з певними ознаками класицизму, хоча декілька первісних вікон північного крила зберегли характер ренесансу попередньої споруди з часів ще до реконструкції XVIII ст. Резиденція була «закритою замковою системою, символом господарської і соціальної сили.

Тут перебували такі відомі історичні особи, як імператор Йосиф II (1770 р.), ерцгерцоги Максиміліан (1777 р.) та Альбрехт (1852 р.), а також Франц-Йосиф I [3, с.16].

У 1882 р. під час гостювання в рідному краї в палаці зупинявся й М. Мункачі.

Тепер господарями палацу є обдаровані діти – з 1979 р. тут відкрито першу на Закарпатті дитячу художню школу.



Мукачівський Свято-Миколайський жіночий монастир

Мукачівський Свято-Миколайський жіночий монастир IX-XIV ст. заснований на Чернечій горі у Мукачеві. З 1491 року монастир стає резиденцією всіх владик, які об'єднали Закарпаття у Мукачівській єпархії.

Під час війни між Габсбургами та трансільванськими князями у 1537 р. Мукачівський монастир було зруйновано, тоді і загинула велика частина цінних історичних документів.

Відновлення монастиря проходило у 1538-1540 рр. при єпископі Василі I і за допомогою австрійського імператора Фердинанда I. У 1646 р., після підписання церковної Унії, стає греко-католицьким монастирем [5, с.8-10].

Монастир був резиденцією єпископа, в ньому велася хронологія, листування, зберігалися богослужбові і повчальні книги.

Міська Ратуша

Окрасою Мукачева, одним із діамантів в архітектурному ансамблі міста є вишукана будівля міської Ратуші. Це адміністративна триповерхова будівля, збудована у 1904 році у стилі неоготики під впливом угорської сецесії. Свято урочистого закладання фундаменту Ратуші відбулося 23 (а за іншими джерелами 16-го) липня 1903 р. . Під час урочистостей до фундаменту була замурована капсула із зверненням до нащадків.

Міська рада депутатів обрала проект Бобула-молодшого, а нагляд за будівництвом доручили архітектурному раднику, міському інженеру Густаву Берновичу. Ратушна вежа виконана у схематичних формах стародавньої середньовічної архітектури. Годинник на вежі Ратуші – єдиний такого роду механізм у місті. Він відбиває чверті коротким дзвоном й відраховує кожну цілу годину, нагадуючи мукачівцям точний час.

Кафедральний собор імені Святого Мартина

Кафедральний собор імені Святого Мартина з Туру зведений у XIV-му ст. У 1376 р. королева Єлизавета, у написаному в Берегові листі, дала дозвіл викарбувати на мукачівській печатці зображення Св. Мартина. Наприкінці XIX ст. неф церкви був у такому стані, що його довелося знести.

Готична будова нового Римсько-католицького кафедрального собору імені Св. Мартина збудована у 1905 році на місці знесеного собору XIV століття. Ця унікальна споруда підкріплена тендітними контрфорсами, а всередині розділена кам'яними готичними парусами.

Музичний орган для костюлу «opus» був збудований 1913 р. Отто Рігером з Будапешту. Орган має 16 регістрів [6, с. 36].

Перлиною костелу є старовинна каплиця Святого Йосипа XIV століття, яка знаходиться поряд з храмом.

Мукачівський драматичний театр

У березні 1884 р., завдяки згуртованості жителів міста, в Мукачеві було створено «Товариство по будівництву театру», яке займалося пошуком можливостей для будівництва приміщення театру.

28 жовтня 1899 р. відбулося урочисте відкриття новобудови. За проектом Адольфа Войти і керуючого архітектора з Дебрецена Ріхарда Реслера був побудований театр на 270 місць. Постійної трупи не було, а тому час від часу в Мукачеві гастролювали проїжджі театральні колективи.

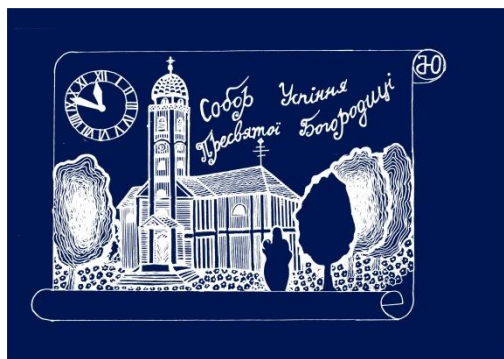
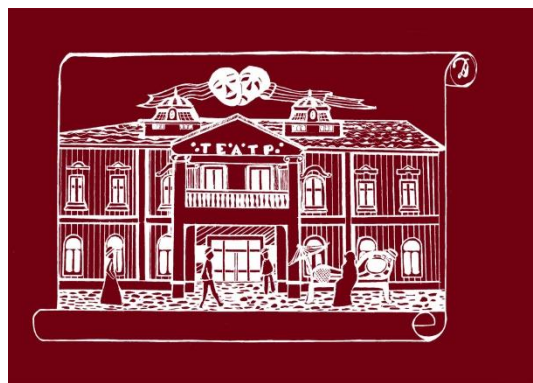
Постійна театральна трупа з'явилася у 1947 р., коли у Мукачево переїхала частина акторів та режисер з російського театру міста Аккерман (тепер це Білгород-Дністровський, Одеської області).

Собор Успіння Пресвятої Богородиці

Собор Успіння Пресвятої Богородиці – греко-католицький храм Мукачівської греко-католицької єпархії, висвячений 27 серпня 1859 р. Будівництво храму тривало 30 років.

Напівкруглий центральний неф церкви довжиною 38 м та шириною 29,49 м опирається на великі колони. Храм вміщає до 2 тисяч вірників. На куполоподібній верхівці дзвіниці був розміщений балкон, на якому влаштували невеличке приміщення для уповноваженого пожежника, котрий звідси спостерігав за містом.

Святині Собору Успіння Пресвятої Богородиці: часточка Животворного Хреста, принесена з Риму, копія Туринської плащаниці.



**Мукачево - місто
відкритих сердець**



Присвячується 40-річчю
ДХШ ім. м. Мукачі

2019 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрій Бараній. Мукачево. Очима наших бабусь і дідусів. Друге видання. Благодійний Фонд ім. Вітеза Шандора Пака. Друкарня Прінт 2000. – 2007. – 188 с.
2. Елинек Й. А. Карпатская диаспора: Евреи Подкарпатской Руси и Мукачева (1848-1948) / Йешаягу. А. Елинек; пер. с англ. М. Егорченко, С. Гурбича, Э. Гринберга, при участии С. Беленького, О. Клименко; фотоматериалы и карты П. Р. Магочия; ред. рус. Текста В. Падыак. – Ужгород: Изд-во В. Падыака, 2010. – 498 с.

3. Мукачево і мукачівці. Науково-популярні нариси і статті / Василь Пагиря. Під плащаницею святого Мартина. Історичне минуле. Тіні незабутих предків. Видатні земляки. Мирослав Дочинець. Ми – мукачівці. Портрети на фоні доби. – Ужгород: Гражда, 1994. – 192 с.
4. Василь Пагиря. Історія міста над Латорицею. Карпатська вежа. – 2006. – 158 с.
5. Василь Пагиря. Мукачево в історичних портретах. Карпатська вежа. Мукачево. 2003. – 97 с.
6. Василь Пагиря. Євген Федів. Мукачево і його почесні громадяни. Карпатська вежа. Мукачево. 2008. – 126 с.
7. Пагиря В.В., Федів Є.Т. Творці історії Мукачева. – Ужгород: ТДВ «Патент», 2011. – 120 с.: іл.

УДК 615.83(477.53)

Світлана Корнієнко
(Хитці, Україна)

ЦІЛЮЩІ ЛІКУВАЛЬНІ ГРЯЗІ ГАДЯЦЬКОГО КРАЮ НА ПОЛТАВЩИНІ

***Анотація.** Текст присвячений дослідженню рослинного світу Гадяччини та його лікувальних властивостей, зокрема впливу природних ресурсів на здоров'я Лесі Українки. Описується, як родина Драгоманових дбала про збереження зелених насаджень, а також вказується на історію протитуберкульозного диспансеру в урочищі Галочка. Аналізуються лікувальні глини та води річки Псел, які використала Леся Українка для покращення свого здоров'я. Відзначається значення природного середовища для лікування та реабілітації, а також надії поетеси на домашню «санаторію» в Гадячі. Текст підкреслює зв'язок між природою, історією та здоров'ям людини.*

***Ключові слова:** Гадяч, рослинний світ, лікувальні глини, Леся Українка, Драгоманови, протитуберкульозний диспансер, річка Псел, природні ресурси, здоров'я, екологічний стан, історія, краєзнавство, санаторне лікування.*

Рослинний світ нашої місцевості багатий і різноманітний. В тіні столітніх дубів, лип, берез та кленів можна зміцнювати легені, серцево судинну систему. Родина Драгоманових кохалась в зелені дерев і дбала про примноження зеленого цвіту навкруги. У лікувальних властивостях краю переконалися уже давно нащадки. В урочищі Галочка діяв донедавна протитуберкульозний диспансер. Та в силу негативних економічних, політичних змін він припинив свою діяльність. А даремно! Якщо прислухатись до порад та ініціатив М. Ф. Торяника то потрібно відновити його діяльність, що сприяло б покращенню здоров'я людей [9, с.10-17].

Санаторне лікування із своїм режимом не влаштувало Лесю Українку. І вона сама вдома обмазувалась, як вона говорила глиною, а потім полотнинкою обв'язувала руки і ноги, все тіло і вже тоді плавала у Пслі. Помітивши позитивний результат у поліпшенні здоров'я вона висловлює ідею відкрити навіть домашню «санаторію» для лікування хворих з аналогічним діагнозом. Коштів для відкриття цього закладу потрібно небагато. Адже Природа створила найцінніше – мінеральні глини зеленого кольору та прохолодні цілющі води річки.

М.Ф. Торяник – відомий краєзнавець і геолог разом з учнями нашої школи виявив поклади цих глин в районі озера Моховате. Утворюються вони, на його думку, із перегнивання сфагнуму у глинистих відкладах прибережжя озера. Наявність цілого ряду червонокнижних рослин сприяє збагаченню цих зелених глин різними лікувальними цілющими властивостями.

Поєднати лікувальну функцію закладу з історико-краєзнавчим аспектом допоможе епістолярна творчість відомої родини Драгоманових. А в купі ці обставини слугуватимуть покращенню екологічного стану природи та відновлення здоров'я не тільки гадячан.

За даними наукової літератури відомо, що лікувальні грязі виявляють високу біологічну активність і майже не викликають алергічних реакцій. Вони зручні для зберігання, транспортування й застосування при лікуванні захворювань запального характеру, для компресів.

Дослідження, спрямовані на бережливе використання грязьових сировинних ресурсів і отримання на їх основі ефективних лікувальних засобів, є надзвичайно актуальним.

Вивчення природних джерел лікувальних грязей Гадяцького краю стало для нас першочерговим завданням.

Лікувальні властивості грязей зумовлені їх трьома компонентами:

- 1). Нерозчинна частина – грязьовий скелет.
- 2). Розчинна частина, чи грязьовий розчин, який складається з води та органічних кислот, що утворюються за рахунок розкладання рослин та мікроорганізмів.
- 3). Колоїдний комплекс (гумус, органічні речовини)

Лікувальні грязі містять також ряд мікроорганізмів та антибактерійних речовин.

ЛІКУВАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ГАДЯЧІ

Леся Українка любила Гадяччину. В листі до Косач О.П. (Одеса 02.06.1898р.) вона пише: «Дуже мені вже хочеться додому, до тебе, «на тихі води, на ясні зорі, все здається, що там скоріш минеться моя втома і сей змінливий стан то кипіння, то замерзання, в якому я тепер перебуваю» [5, с.95].

Тверда духом, оптимістична за настроєм Леся Українка сподівається на зцілення цілющим повітрям, тихими водами, ясними зорями гадяцьких ночей.

Адже всі лікарі – хірурги Лесі Українки не хвалили Полісся для життя людей з туберкульозом хоч би й такої форми як у мене. До того ж лікарі радили використовувати не просто водяні ванни, а плавання. Але в самій Ялті купання погане і влітку порох та задуха. «Поїду таки в Гадяч... тобі зі мною не трудно побачитись у Гадячі: їздив же ти туди торік» – так пише Леся українка своєму батькові в надії на зустріч в Гадячі (Ялта 04.06.1898р.) [5, с.95].

Розповідаючи про різні способи лікування Леся Українка має велику надію на оздоровлення в Гадячі на хуторі Зелений Гай. Пріоритет віддає купанню, плаванню у Пслі.

«Чогось я на ту воду чималу надію маю, може того, що мені завжди холодне купання було ліпше, ніж гарячі ванни і всякі інші способи» - пише Леся Українка до матері Косач О.П. із Ялти, 19.IV.1898 року [5, с.95].

Надію на цілющі води Псла та плавання ми вже зустрічали у запрошенні Лесі Українки до себе на гостини Ольги Кобилянської до Гадяча.

Спілкування з посестрою по перу, талановитою письменницею, колегою, однодумцем, дихання настоями лікувальних трав і плавання, плавання почергово з масажами із використанням зелених глин – ось складові на шляху до зцілення організму.

«Гойдаючись в гамаках попід дубами, прочитаємо ваші нові твори, а мої хіба старі, бо нових тим часом дасть Біг. Ви може, що нового тут напишете, лісовий гомін може навіє на Вас нові мрії та думки. Наша хата оточена лісом, нижче по річці ліс ще більший, не смерековий, правда, а мішаний, але темний і гарний...».

«Запевне напишете мені, до виїзду, а з Києва теж пишіть. Коли тут будете, щоб наші могли Вас зустріти. Як би на двірці не було нікого (може вночі приїдете, або лист спізниться), то кажіть візникові везти себе на Драгоманівську гору, в дім Драгоманових (таки в Гадячі), а там уже певне хтось із наших буде, бо ми все так, одні на хуторі другі в місті» (Листи Лесі Українки 1898 року) [10. с.1-25]

Хутір Зелений Гай знаходиться в межах міста Гадяча, на східній його околиці. На той час дістатися до нього можна було тільки візником, ось і хвилюється Леся Українка, як дістанеться сюди її шанована гостя Ольга Кобилянська. А тут уже вона впевнена, що їй сподобається: «Околиця тут гарна, горизонт широкий (після кам'яного Берліна я вмію се шанувати), людей не занадто багато (Додаток В, рис. В. 3). Може вам здасться й замало. Будемо човном плавати і просто руками, коли вмієте; будемо читати, розмовляти, я буду Вам грати Шумана і Шопена...» (Листи Лесі Українки 1899року) [10. с.1-25].

І знову надія на оздоровлення – плавання, чарівність природи, одухотворне спілкування все це разом повноцінне життя поетеси і просто творчої людини.

Боротьба за здоров'я була довготривалою і постійною. Різні методи, способи, процедури були випробувані вже. «Зь Друскенік ми вже повернулися, ми були там півтора місяця, але напрасно, бо міні там нічого не допомоглось, навіть як я туди їхала, то мені було краще, а як звідти, то гірше... На той годь ми хочемо знов їхати куди небусть на води, але ще не знаємь добре, куди именно.» Лист «До Драгоманової Є.І, Колодяжне, 10.XI.1885р.» [10. с.1-25].

Не допомагало лікування в Єгипті, Ялті, Литві, проживання в Колодяжному (дуже волого) теж не рекомендували лікарі. Настійно радили Київ або Полтавщину (Гадяч). Київ із своїм гамірним насиченим ритмом життя (диспути, літературні читання, полеміка) все це виснажливо діяло на ослаблену збуджену нервову систему Лесі Українки.

Тихий, спокійний не густо залюднений Гадяч, а точніше Зелений Гай став затишним, зцілюючим прихистком у житті Лесі Українки. Всі складові компоненти проживання на Гадяччині благотворно, позитивно впливали на стан її здоров'я.

Пізніше у своїх листах вона згадує як ліпше вона почувалась після купання, а точніше плавання у Пселі... ці процедури з приємністю робила вона сама собі, або з допомогою сестер, мами, бабусі. І вони давали більш позитивний результат ніж далекі закордонні поїздки до санаторіїв.

Відкрити «домашню санаторію» мріяла Леся Українка на хуторі Зелений Гай, ранішу назву Голубівщина (купила Олена Пчілка це урочище у поміщика Голуба), вже ніхто і не вживав.

На жаль, мріям – планам не вдалося здійснитись, в силу економічних, історичних бурхливих подій. На даний час, коли ми потерпаємо від пандемії коронавірусу, є необхідність звернутись до втілення цієї ідеї в життя. Тим більше, що поряд знаходиться урочище Галочка, де функціонував протитуберкульозний диспансер Міністерства оборони. На разі він не діє, закритий. А приміщення є.

Леся українка дуже сподівалась на цілюще лікування в Гадячі, особливо впевнена була, що допоможе їй плавання в річці Псел.

«Не думаю я, щоб мені було в Гадячі не добре. Як я уже писала, складної гідротерапії мені не треба: не прийшла вона по моїй натурі, а звичайні ванни та витирання вже ж таки можна скрізь врядити. Деріжанов (лікар) казав мені, що треба спробувати купатись в річці і коли не буде такого возбужденія, безсонниці і болі в руках, як було після холодних обливань, то можна і все літо купатись, а як буде погано, то триматись обтирання і ванн. Головне треба налягати на «санаторський режим, щоб до осені поправитись...» (Лист до Косача П.А. Одеса 05.VI.1898р.) [10. с.1-25].

Поетеса дуже любила родину, і відчувала незручності, які виникали в зв'язку із її захворюваннями.

«Мені потрібний санаторський режим, а його чомусь дуже трудно запровадити дома, а часом і зовсім неможливо, бо се все таки зв'язано з певним над привичним життям родини. Коли ж мені може бути забезпечений дома водяний прилад, регулярність в їді і нагляд (як бачиш і тут не вірять в мою основательність), то я не маю потреби zostаватись тут на літо, а

можу їхати хоч і в Полтавщину (Гадяч), як тільки там стане тепло і можна буде врядити літнє пристановище. (До Косач О.П. (матері) Ялта 23.III.1898р.) [10. с.1-25].

Важливою обставиною лікування була нестача коштів родини на оплату оздоровчих послуг.

Хвилювалась Леся Українка чи витримають фонди родини такий налог.

Неодмінною рисою відомої поетеси була закоханість у природну красу, особливо квітів, трав, дерев, кущів. Ці рослини додавали їй енергії, відволікали від болячок, зміцнювали ослаблений організм. Проживаючи в Колодяжному на Волині вона разом із сестрами хоче посадити навколо будинку родинний сад аналогічний гадяцькому.

«До своєї бабусі Драгоманової Є.І. вона пише: « Мы розводимо цілий новий садокъ: виписали богацько кущів і деревъ, між которымы есть дві шовковыці, котрі мы посадымо передь домомъ, щоб вы прислали намъ канужру, любистку і червоні зірки (біла в нас есть) бо тут цього не можна нігде достать.» (Лист до Драгоманової Є.І. Колодяжне, 10.IV.1884р.) [10. с.1-25].

У пізнішому листуванні вона дякує бабусі за надіслані корені квітів і кущів трав. Радіє колективній праці у насадженому садку, деревця потребують поливу, це праця важка, але радісна і відволікає від проблем здоров'я.

Здебільшого доводилось Лесі зі смутком лише дивитися на збирання молоді біля річки Псел, а самій не їхати човном, хоч вона пристрасно завжди любила всяку воду і плавання нею. Рука в неї все дужче боліла й напухала; вважали, що то ревматизм, і думали, що Лесі шкідливо бути «на воді» та ще й по заходу сонця. Взагалі. Хвора рука сильно затроювала Лесі її життя, тоді ще, власне дитяче.

А вже далі О.Косач-Кривинюк зупиняється на хворобі Лесиної руки та на деяких рисах земського гадяцького лікаря Борткевича, що вперше правильно встановив діагноз отої жорстокої хвороби поетеси, а також пише про операцію хворої руки у жовтні цього року в одній з Київських клінік професором Рінеком. Потім – про початок хвороби правої ноги, коли той же професор Рінек в 1885 році відмовився робити операцію, і Леся пролежала в його клініці з «витяженієм» сім тижнів.

Уся зима 1886-1887 року була дуже важка для Лесі відносно здоров'я. Нога сильно боліла і Леся ходила лише на милицях.

Ще на початку літа мама пише бабуні, що було б добре, коли б можна було знайти приміщення в с.Монастирських Будищах (7 верстов до м.Гадячого) близьенько над Пселом, щоб там можна було оселитися на літо мамі з Лесею і молодшими дітьми, щоб Леся могла купатися в Пслі, бо, на мамину думку, те купання Лесі дуже допомагає (Додаток В, рис. В. 6).

Про своє бажання відвідати край материзни Леся на початку 1889р. писала в листі до бабуні Єлізавети Іванівни: «Хотіла б я поїхати до Вас...шкода, що тую землю, що ми з мамою хотіли купити у Будищах, заливає вода...то нічого, то вже нічого, я трохи плавать умію, то не втоплюся, може. Коли б уже тее купити, то я б сама приїхала строїть хату [7, 49-50].

Як бачимо, пісенний наш край, його лагідна краса, вже невідворотно кличе Лесею Українку у свої трепетно-ніжні обійми, вона на крилах дум і мрій знову поринається до нього.

Дуже стомилася Леся Українка під час переїзду з Києва до Гадяча, але була рада зустрічі з рідними та близькими.

«Незадоволення викликало тільки те, що бабушка не пускає нас сьогодні купатись, що надворі вітер, а по-моєму, то можна б, бо хоч і вітер та досить тепло...» [7, 49-50].

І хоч літній період 1893 року проведений Лесею Українкою в Гадячі, невеликий за часом, та він полишив у душі поетеси сліди і враження від побаченого і почутого. В листах

того часу помітно благородний вплив «найукраїніших місць» на здоров'я Лесі та її подальшу творчість.

Мати Лесі Українки Ольга Петрівна сама часто відвідувала місто свого дитинства й отрочтва Гадяч, закохана була в потаємну чарівність його довколишньої краси і намагалася передати ті власні почуття любові до предківського краю Драгоманових своїм дітям, а особливо Лесі [8, с.316-317].

«Рідне мамине місто Гадяч, - пише у своїх спогадах її дочка, Ізидора Косач Борисова – де жила наша бабуня Єлизавета Драгоманова, до якої нас не раз возили в гостину, розкинулось на високому березі річки Псел. Саме місто й околиці його мальовничі, і підсоння там дуже здорове. Недарма ж там пізніше, у 90-х роках, губернiальне полтавське земство збудувало велику «санаторію».

Також виявлено було, що вода в Пслі радіоактивна, що купання у Пслі корисне, а ще на дні у Пслі, під грубим шаром піску, є чорна, як дьоготь, масна грязь, і її здавна там вживали для лікування від ревматизм.

Висока гора, що на ній розлігся Гадяч, видається двома крутими виступами над Пслом, що розділені глибоким ярмом... Краєвид із Драгоманівської садиби надзвичайно гарний. Далеко видно долину Псла, широченні простори, луки, ліси. Декілька сіл (серед них і наше село Хитці), а на обрії – могили козацьких часів.

ВИСНОВКИ

Своєю роботою ми хочемо нагадати дорослим про важливість збереження перш за все цілющих властивостей рідної природи. Використання природного потенціалу у розбудові рекреаційних планів.

Збереження та відтворення культурних традицій нашого народу.

Відновлення, реконструкція функціональної роботи лікувально-оздоровчого закладу на базі протитуберкульозного диспансеру. Дбати про облаштування та використання під час краєзнавчої роботи з просвітницькою метою хутора Зелений Гай. Нам приємно було відпочити біля каменя, (де відпочивала Леся Українка і Михайло Коцюбинський) під час перебування в Косові. З надією на наступну зустріч з часточкою історії рідного краю на Івано-Франківщині.

На основі проведеної екологічно-краєзнавчої роботи за даним напрямком ми прийшли до таких висновків.

В комплексі з чудовими лікарськими рослинами, які в нас зростають, продуктами бджільництва, мінеральними джерелами води (дуже рідкісного і цінного складу з іонами срібла і потужної лікувальної дії) та цілющими грязями можна добитись відмінних результатів при багатьох серйозних хронічних хворобах. Такі природні методи оздоровлення є дуже перспективні, а в наш час дорожнечі ліків це особливо важливо. Питання дуже актуальне на сьогоднішній день. У лікувальних властивостях краю переконалися уже давно нащадки. В Гадячі раніше була водолікарня, яка була розрахована на лікування місцевими природними оздоровчими ресурсами. Якщо прислухатись до порад та ініціатив Торяника М.Ф. та відновити її діяльність, що сприяло б покращенню здоров'я не тільки жителів Гадяцького краю. Поєднати лікувальну функцію закладу з історико-краєзнавчим аспектом допоможе епістолярна творчість відомої родини Драгоманових. А в купі ці обставини слугуватимуть покращенню екологічного стану природи та відновлення здоров'я населення. Гадяч може стати дуже серйозним оздоровчим центром.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булава Л.М Географія своєї області. Полтавщина: Б 90 Посібник для учнів. – Полтава: Оріяна, 2004. – 28 с.
2. За редакцією Маца К. Природа Населення Господарство Полтавська область. Полтава «Полтавський літератор» 1998 с. 11-25.
3. Костюк В.С. Гадяч. Краєзнавчі розвідки. – Київ: «КВЦ», 2010. – 96с.: іл.

4. В.І.Жадан, Б.В.Пічугін . Як вивчати свій край. – Київ:1981р.
5. Костриця М.Ю. Туристсько-краєзнавча робота в школі. К.,1995. – 95 с.
6. Матеріали музею та географічного кабінету школи.
7. Косач-Кривенюк О. Леся Українка Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк; УВАН. 1970. – с.49-50
8. Спогади про Леся Українку.У.- К.: Дніпро, 1971. – с.316-317.
9. Матеріали досліджень краєзнавця Гадяччини М.Ф.Торяника. Особистий архів. с. 10-17.
10. Леся Українка. Листи. 1876-1897. - Комора, 2016. – с.1-25.



УДК 351.853(083.132)(088.22) : 712.41 : 582.795 (477-25)

*Анатолій Кушнір,
Ольга Суханова
(Київ, Україна)*

ЗАХОДИ ЗІ ЗБЕРЕЖЕННЯ УНІКАЛЬНОЇ ДІБРОВИ В ЛАНДШАФТНОМУ ЗАКАЗНИКУ ЗАГАЛЬНОДЕРЖАВНОГО ЗНАЧЕННЯ «ХУТІР ЧУБИНСЬКОГО» НА КИЇВЩИНІ

***Анотація.** Наведено результати інвентаризації декоративних насаджень ландшафтного заказника загальнодержавного значення “Хутір Чубинського”, який розташований у с. Чубинське Бориспільського району Київської області та запропоновані заходи зі збереження залишків унікальної діброви й окремих вікових дерев дуба звичайного.*

***Ключові слова:** дерева, діброва, інвентаризація, ландшафтний заказник.*

Ландшафтний заказник загальнодержавного значення “Хутір Чубинського” (ЛЗЗЗ “ХЧ”) розміщений в межах с. Чубинське Бориспільського району Київської області. Населений пункт розташований за кілька кілометрів від столиці та має велике, як природоохоронне, так і культурно-історичне значення водночас.

Ландшафтний заказник створений відповідно до Указу Президента України від 10.12.94 № 750/94 "Про створення заказників загальнодержавного значення" і розташований на землях Великоолександрівської сільської ради в селі Чубинське Бориспільського району Київської області. Згідно Указу Президента він набув статусу загальнодержавного з загальною площею 10,0 га.

Заказник являє собою мальовничу ділянку дубового рідколісся з типовою флорою, яка має як природну, так і історико-культурну цінність (рисунк 1).

Рисунок 1 – Вікові історичні дуби – візитна картка Ландшафтного заказника загальнодержавного значення “Хутір Чубинського”

Відповідно до Положення про ландшафтний заказник загальнодержавного значення



“Хутір Чубинського”, щодо Заказника встановлюється особливий режим охорони, відтворення і використання. Ландшафтний заказник “Хутір Чубинського” особливий тим, що ростуть тут дерева двохсот-трьохсотлітнього віку (рисунк 2). Це залишки пралісів, поширених колись на Лівобережній Україні. Вони становлять великий інтерес для дендрологічних досліджень [4,5, 6, 8, 9].

Рисунок 2 – Інформаційний стенд Ландшафтного заказника загальнодержавного значення “Хутір Чубинського”

На зазначеній території в період другої половини XIX ст. і до 30-х років XX ст. був маєток родини Чубинських. Найвідомішим для нас із усієї родини є Павло Платонович – знаний поет, вчений-етнолог, автор слів державного гімну України. Історія хутора розпочалася в 1861 році, коли батько Павла, Платон Чубинський, купив у цій місцевості землю. Він походив із незаможного дворянського роду. З новим господарем хутір

перетворився на райський куточок із гарними ландшафтами. Родина швидко звела тут будинок, було закладено сад. Дім простояв до 30-х років XX століття, поки його не зруйнували.

У перші роки незалежності України ухвалено рішення про створення на цьому місці природоохоронного об'єкту – ландшафтного заказника загальнодержавного значення *“Хутір Чубинського”*. Окрім основної мети – охорона унікальної рослинності, мальовничої ділянки дубового гаю, не менш важливим завданням було зберегти пам'ять про видатну людину, яка увічнила своє ім'я в історії рядками відомого віршу. На згадку про Павла Чубинського в парку встановлено пам'ятний знак, а також відкрито каплицю Святого Павла. Заказник не обнесено огорожею. Про його існування свідчить лише інформаційний щит на вході. Особистість Чубинського Павла Платоновича цікава його авторством не лише єдиного вірша, хай навіть такого відомого, а також тим, що він, маючи прекрасну освіту, досліджував побут, звичаї, говірки, фольклор та народні вірування. Друга його освіта – правнича, був кандидатом правознавства. Павло Чубинський брав активну участь в громадському житті, належав до течії *“хлопоманів”*, товаришував із Тарасом Шевченком, Миколою Костомаровим. Відомо, що свого часу Чубинський намагався відкрити безкоштовну сільську школу в Борисполі, але не добився дозволу від влади. За свою діяльність Павло Платонович був засланий царською владою на північ Росії, під Архангельськ. Як написав шеф жандармерії, *“за вредное влияние на умы простолюдинов”*. За сім років заслання в Архангельську українець Чубинський зробив чимало для розвитку російської науки. Зокрема, він очолював експедицію з вивчення Печорського краю і Заполярного Уралу. З його ініціативи спорядили похід на Нову Землю. Зовсім не випадково сучасні українські полярники, вирушаючи на зимівлю до Антарктиди, покладають квіти до пам'ятної дошки Чубинському на будинку другої Київської гімназії, де він навчався.

Село Чубинське розташоване поряд із автошляхою Е40 (М03), за 12 кілометрів від Києва та за 6 кілометрів від Борисполя. Сюди легко їхати також залізницею – електропоїздами в напрямку Яготина, Гребінок до зупинки *“Станція Чубинський”*. Ландшафтний заказник знаходиться на віддалі 1,5 кілометри від станції.

Територія, оголошена Ландшафтным заказником, не вилучається з користування Великоолександрівської сільської ради, яка здійснює на ній свою діяльність згідно діючого Положення, інших нормативних документів. Орган місцевої влади несе відповідальність за належний стан території та додержання встановленого заповідного режиму [1, 4].

Межі Заказника винесені в натуру Великоолександрівською сільською радою із встановленням державних межових знаків відповідно до Проекту встановлення та перенесення в натуру меж земельних ділянок Ландшафтного заказника *“Хутір Чубинського”*, який був виготовлений ТОВ *“Глобус”* та затверджений рішенням сільської ради від 14.07.2006 р. №169-06-V.

На межах Заказника розміщені інформаційні знаки та аншлаги з загальною інформацією про Заказник та встановленими правилами поведінки в ньому відповідно до чинного законодавства.

На земельні ділянки, де розташований Заказник, Великоолександрівською сільською радою оформлені державні акти на право постійного користування земельними ділянками (кадастрові номери земельних ділянок 3220880905:06:006:0003 (площею 8,937 га) та 3220880905:06:002:0011 (площею 1,063 га).

Режим Заказника враховується у всіх видах проектно-планової документації, а також в проектах на будівництво споруд в районі його розташування, в тому числі на генеральний та детальні плани села Чубинське.

Заказник охороняється Великоолександрівською сільською радою і утримується на її кошти.

На даний час насадження Ландшафтного заказника загальнодержавного значення "Хутір Чубинського" знаходяться у задовільному стані, але потребують негайного покращення, зокрема, догляду за насадженням із застосуванням сучасних технологій, що вимагає категорійності об'єкту [3, 4, 7, 8, 9].

Під час обстеження території Ландшафтного заказника загальнодержавного значення "Хутір Чубинського", яке проводилося у 2019 році, нами встановлено, що насадження формує 30 видів деревних і кущових рослин.

В основу інвентаризації зелених насаджень Ландшафтного заказника загальнодержавного значення "Хутір Чубинського" нами було покладено метод подеревної інвентаризації [1, 2, 3, 7]. За даним методом проводилась інвентаризація кожного дерева окремо, у декількох параметрах.

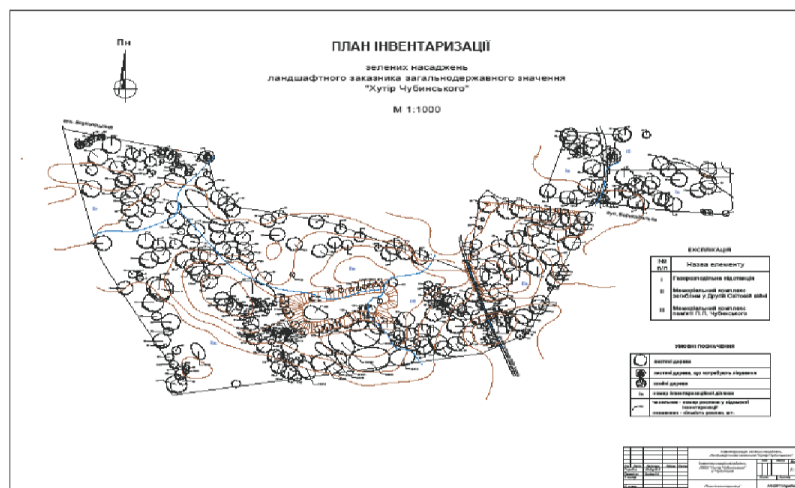


Рисунок 3 – Інвентаризаційний план Ландшафтного заказника загальнодержавного значення "Хутір Чубинського"

Вимірювання проводили з вересня по листопад 2019 року. Територія заказника складається із двох частин, які розділені вулицею (рисунок 3). На першій частині нами виділено три ділянки, а на другій частині, яка межує із НДІ розведення тварин, відповідно, п'ять ділянок. Під час проведення робіт з інвентаризації нами проводились заміри дерев за такими параметрами: встановлювався вид дерев і кущів (якщо є, то і форма), вік рослини, висота, окружність стовбура, проекція крони, пошкодженість рослин, а також складалися практичні рекомендації, щодо покращення стану деревних і чагарникових рослин. Результати інвентаризації наведені нижче (таблиця 1).

Таблиця 1 – Зведена відомість декоративних рослин
ЛЗ33 "Хутір Чубинського"

№ п/п	Назва рослин		К-сть, штук	№ ділянки
	Українська	Латинська		
	2	3		
1			4	5
Відділ Голонасінні – PINOPHYTA				
1	Модрина європейська	<i>Larix decidua</i> L.	1	II б
2	Сосна звичайна	<i>Pinus silvestris</i> L.	5	Ia, IIг
3	Туя західна	<i>Thuja occidentalis</i>	16	IIa, IIб, IIг
4	Ялина звичайна	<i>Picea abies</i> (L) Karst.	10	IIa

Відділ Покритонасінні – <i>MAGNOLIOPSIDA</i>				
5	Абрикос звичайний	<i>Armeniaca vulgaris</i> Lam.	3	П д
6	Береза повисла	<i>Betula pendula</i> Roth.	299	Па, Пб, Пг, Пд, П д
7	Верба біла	<i>Salix alba</i> L.	28	Па, П б, П в, Пд
8	Верба козяча	<i>Salix caprea</i> L.	2	П д
9	Вишня звичайна	<i>Cerasus vulgaris</i> Mill.	10	Ів, П д
10	В'яз шорсткий	<i>Ulmus glabra</i> Hubs.	3	Па
11	Дуб звичайний	<i>Quercus robur</i> L.	209	Іа, Іб, Ів, Па, Пб, Пв, г, П д
12	Дуб червоний	<i>Quercus rubra</i> L.	2	П г
13	Глід одноматочковий	<i>Crataegus monogyna</i> Jac.	15	Пб, П д
14	Горіх волоський	<i>Juglans regia</i> L.	6	Пб, П д
15	Горобина звичайна	<i>Sorbus aucuparia</i> L.	1	Пб
16	Груша звичайна	<i>Pyrus communis</i> L.	13	П в, П г, П д
17	Дуб звичайний	<i>Quercus robur</i> L.	209	П д
18	В'яз листуватий	<i>Ulmus carpinifolia</i> Rupr. ex Suckow	1	П г
19	Клен гостролистий	<i>Acer platanooides</i> L.	1	Па
20	Клен сріблястий	<i>Acer saccharinum</i> L.	11	Пд
21	Липа серцелиста	<i>Tilia cordata</i> L.	18	Іа, Па, Пб
22	Липа широколиста	<i>Tilia platyphyllos</i> Scop.	1	Па
23	Робінія звичайна	<i>Robinia pseudoacacia</i> L.	59	Ів, Па, П д
24	Тополя біла	<i>Populus alba</i> L.	4	Пг, Пд
25	Тополя італійська	<i>Populus italica</i> Moench.	11	Іа, Пб, П д
26	Тополя чорна	<i>Populus nigra</i> L.	9	Ів, Пг
27	Тополя тремтяча	<i>Populus tremula</i> L.	102	П б, Пг, Пд
28	Черемха пізня	<i>Padus serotina</i> Agardh.	2	П г,
29	Шовковиця біла	<i>Morus alba</i> L.	2	П д
30	Бирючина звичайна	<i>Ligustrum vulgare</i> L.	40	Пг

Як видно із зведеної відомості, насадження Ландшафтного заповідника не мають широкого асортименту деревних та кущових видів. Хвойні насадження представляють лише чотири види.

Листопадні дерева представлені 26 видами рослин. Вони, у своїй більшості, представлені родиною букові, а найбільшу кількість має дуб звичайний (*Quercus robur* L.). Широко представлені на території такі види: береза повисла, тополя тремтяча, верба біла. Поодинокі ростуть вишня звичайна, груша звичайна, абрикос звичайний, горіх волосський, верба козяча, шовковиця біла, глід одноматочковий, робінія звичайна, клен сріблястий.

Із вікових дерев на території можна відмітити 187 екземплярів дуба звичайного, 5 екземплярів сосни звичайної та 2 екземпляри груші звичайної (таблиця 2).

Дані дерева у більшості мають добрий та задовільний санітарний стан, та високу декоративність. Разом з тим слід відмітити, що 46 екземплярів дуба звичайного мають незадовільний стан через численні ушкодження та потребують проведення лікувальних і оздоровчих заходів методами сучасної арбористики.

Таблиця 2 – Зведена відомість дерев, які зростають на ділянках ЛЗЗЗ “Хутір Чубинського”

№ п/п	№ ділянок	Кількість дерев, шт.			Примітка, номера дерев на плані інвентаризації, які потребують лікування
		всього	в т.ч. вікових	потребують лікування	
1	Ia	27	20	2	16, 23
2	Iб	5	4	2	28, 29
3	Iв	27	17	5	35, 36, 37, 42, 45
4	IIa	72	36	-	-
5	IIб	96	29	11	7, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 50, 51
6	IIв	95	28	9	18, 19, 21, 28, 29, 30, 33, 34
7	IIг	106	25	9	17, 26, 28, 34, 37, 39, 40, 44
8	IIд	456	35	8	2, 17, 28, 29, 31, 63, 72,
Всього:		884	194	46	

На основі проведених досліджень можна зробити такі висновки та пропозиції:

1. Аналіз планувальної структури Ландшафтного заказника загальнодержавного значення “Хутір Чубинського” показує, що по його території місцевими жителями прокладені численні доріжки та стежки, які використовуються для транзитного руху і прогулянок.

2. Природоохоронний об'єкт є досить популярним у жителів с. Чубинське, використовується для потреб рекреації та прогулянкового відпочинку. Під час відпочинкових заходів, у попередні роки, було ушкоджено частину вікових дерев через паління вогнищ і ушкодження самих рослин, а окремі екземпляри дерев є спаленими.

3. У насадженнях ландшафтного заказника представлено 30 видів деревних і чагарникових рослин, в т.ч. 4 види відносять до відділу Голонасінні та 26 видів до відділу Покритонасінні.

4. Основу насаджень ландшафтного насадження складають вікові історичні дуби (187 шт), що зростають поодинокі, а вік яких сягає 200-300 і більше років. Більшість вікових історичних дерев знаходяться у задовільному і доброму стані, але потребують чистки крон від сухих і ушкоджених гілок, які є небезпечними для численних відвідувачів. Частина вікових дерев (46 шт, або 23,7 %) має незадовільний стан і потребують термінового проведення лікувальних і оздоровлювальних заходів методами сучасної арбористики.

5. Для покращення стану території об'єкта досліджень і можливості його використання для потреб рекреації місцевої громади йому доцільно змінити природоохоронний статус із ландшафтного заказника на регіональний ландшафтний парк чи парк-пам'ятку садово-паркового мистецтва. Зміна природоохоронного статусу дозволить провести на зазначеній території в наступні роки ряд робіт щодо реконструкції насаджень та покращання стану його благоустрою при дотриманні природоохоронних вимог згідно чинного законодавства.

Підсумовуючи вище перераховане можна констатувати, що декоративні насадження Ландшафтного заказника загальнодержавного значення “Хутір Чубинського” потребують проведення заходів щодо їх реконструкції стосовно всієї деревної рослинності із використанням сучасних технологій, а зміна природоохоронного статусу дозволить їх проведення з дотриманням вимог чинного законодавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України № 2456 Про природно-заповідний фонд України (16.06 1992) зі змінами і доповненнями. Редакція закону № 124560 від 11.12 2003 чинна з 08.01 2004/ 1377-15/.

2. Кушнір А.І. Перспективи розвитку методології досліджень багатовікових дерев / Кушнір А.І., Слюсар С.І. // Міжнародна наукова конференція. Сучасні тенденції збереження, відновлення та збагачення фіторізноманіття ботанічних садів і дендропарків (До 70-річчя дендрологічного парку «Олександрія», як наукової установи НАН України). Біла Церква, 2016. С. 304-307.

3. Кушнір А.І. Сучасні технології збереження, лікування та оздоровлення вікових та історичних дерев / Кушнір А.І., Суханова О.А., Кушнір І.Л. // Науково-методичні рекомендації. К. : ЦП “Компринт”, 2017. 70 с.

4. Кушнір А.І., Наукові, правові та організаційні аспекти збереження багатовікових історичних дерев у ландшафтному заказнику “Хутір Чубинського” на Київщині / А.І. Кушнір, О.А. Суханова // Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції «Відновлення, охорона й збереження рослинного світу лісів України в умовах техногенного навантаження та змін клімату» (15-16 жовтня 2019 р.). К. : НУБіП України. С. 55-57.

5. Лаптев А.А. Зеленые богатства Киева и его окрестностей / Лаптев А.А., Барановский Е.Д. К. : Урожай, 1966. 118 с.

6. Лаптев О.О. Екологічна оптимізація біогеоценотичного покриву в сучасному урболандшафті: Монографія / О.О. Лаптев. К. : Укр. екол. акад. наук, 1998. 208 с.

7. Наказ № 226 від 24.12. 2001 р. Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 25 лютого 2002 р. За № 182/6470 Про затвердження Інструкції з технічної інвентаризації зелених насаджень у містах та селищах міського типу України (Із змінами, внесеними згідно з Наказом Міністерства будівництва, архітектури та житлово-комунального господарства № 105 (з0880-06) від 10. 04 2006 р.

8. Свідоцтво про реєстрацію авторських прав на твір / А.І. Кушнір, О.А. Суханова. Методика наукових заключень на створення рекреаційно-меморіальних парків – пам'яток історії. № 57864 ; опубл. 26.12. 2014. 2 с.

- 9. Свідоцтво про реєстрацію авторських прав на твір / А.І. Кушнір, О.А. Суханова. *Методика створення наукових заключень стану пам'яток історії та природи.* – № 57865 ; опубл. 26.12. 2014. – 2 с.

УДК: 372.874

Леся Мартинюк
(Володимир-Волинський, Україна)

ДОСЛІДЖЕННЯ РОДИННИХ КОЛЕКЦІЙ ПИСАНОК ЯК ФЕНОМЕН ОРНАМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ НА ВОЛИНІ

***Анотація.** У статті розглянуто актуальні питання пропаганди цінностей мистецтва писанкарства засобами музейних комунікацій та етнографічного пошуку. Досліджено приватні та сімейні колекції писанок на Волині, зокрема у місті Володимирі-Волинському з метою віднайдення прадавніх автентичних мотивів писанкарського письма. Основну увагу зосереджено на виховний зміст народного мистецтва, як у духовно-національному, так і в естетичному аспектах.*

***Ключові слова:** писанкарство, автентика, етнографія, етнодизайн.*

Сьогодні писанка – це велике мистецтво, про яке знає весь світ. Українці виїжджаючи в світ за очі, ген за океани, повезли з собою мистецтво писанки, яке там ще й розвинули. В Канаді, зокрема, воно так сподобалося, що у місті Ветревіль, біля Едмонтону, що в Манітобі, поставили писанці пам'ятник. Це говорить про те, що писанка здавна була оберегом українців. Тільки українському народу вдалося зберегти знакову символіку писанки, донести до сьогодні автохтонні графічні уявлення про життя виразно, глибинно і лаконічно. В самій Україні це древнє, чарівне, унікальне народне мистецтво виявилось малодослідженим. Сьогодні його відроджують та популяризують багато майстрів народної творчості у різних регіонах.

За роки незалежності України, мистецтво писанкарства пожвавилось, про нього почали говорити і писати, цьому ремеслу масово учать дітей. Воно стає актуальним предметом наукового дослідження. З'явився розділ мистецтвознавства – писанкарство. Одне за одним виходять у світ повновартісні наукові дослідження, серед яких – «Символіка української писанки» О. Онищук, «Благослови мати», «Минуле пливе у прийдешнє», «Родинний альбом» Д.Гуменної, «Мандрівки забутими шляхами (Підляшшя)» І. Шугая, «Орнаменталізація української хати» В. Щербаківського, «Український рік у народних звичаях» С.Климника, «Звичаї нашого народу» О. Воропая, «Пише писанки бабуся, пише мама, пишу я» М. Зелик та Василя Скуратівського, «Українські писанки» Е. Біняшевського.

Отже, мистецтво писанкарства дочекалося фундаментального наукового дослідження і сприяння подальшого свого розвитку. Слава мініатюрного декоративного розпису на пташиному яйці в умілих руках наших писанкарів невпинно збагачується. Тому не випадково ужиткове мистецтво українського народу має визнання одного з найбагатших і найкращих у світі, а писанка стала одним з культурних символів України.

Досліджено, що на писанці – послання найкращих побажань з глибини віків, які ми маємо прочитати і передати своїм нащадкам. Тому писанкарство в сучасному освітньо-виховному просторі виконує важливу місію – збереження, примноження та передачі наступним поколінням перлин української національної культури.

Очевидно, не помилимося, коли скажемо, що традиції писанкарства, це єдиний в часі і просторі нашого всесвіту дар Божий, який безслідно не зникає, а повертається до людей, щоб прикрасити їхнє дозвілля і геть розвіяти усілякі прикрощі та житейські негаразди, щоб хоча би в той святковий день заповнити складні будні миттєвим щастям, солодким оптимізмом і надіями на кращі дні. Тому, які б страхітливі перипетії не довелося пережити нашому народові (князівські міжусобиці, навали кочівників, воєнні лихоліття, неволю

панщини, колоніальне рабство, тоталітарний голокост, епідемії), люди все ж пам'ятали і відзначали свої традиційні свята і повсякчас їх дотримувалися. А коли політичні крадії намагалися ті здобутки відібрати, стерти з пам'яті народної і звести з лиця землі, зустріли шалений опір. Ворогам не вдалося ні знищити їх, ані відняти. Все це говорить про те, що, маючи такий потужний духовний захист, наш народ безсмертний. Тому пам'ятаймо: в часи лихоліть краса писанки нас врятувала і нині наше важливе завдання – оберігати її як найкоштовніші скарби.

Виникнення української писанки губиться в глибині праісторії, її орнамент перекликається з орнаментом на сферичній поверхні посуду Трипільської культури, яка побутувала на території України на межі неоліту та бронзової доби. Зразки писанок, які збереглися в наших музеях, приватних збірках або які зафіксовані в альбомах – все це наслідок праці збирачів етнографів останніх двох століть. Це завдяки ним та ще стійкій традиції знакової семантики писанкарства ми маємо сьогодні можливість милуватися красою писанки. На жаль давні писанки не збереглися через нетривкість та крихкість.

Одним з перших, хто серйозно зацікавився розписом писанок, був український антрополог Федір Вовк, який в 1874 році на III Археологічному конгресі в Києві звернув увагу на дуже важливе значення узорів писанок при вивченні українського орнаменту. Майже тоді ж, студіювати орнамент, зокрема писанковий почала, Ольга Петрівна Косач (Олена Пчілка). Вона збрала узори вишивок, тканин, а також писанок. Нагромаджений матеріал письменниці систематизувала, уклала і опублікувала альбом. Перше видання його здійснене у 1876 р. Друге – «Украинский народный орнамент. Вишивки, тканины, писанки» – у 1879р. Територією вивчення послужила Волинь (Новоград-Волинський повіт). Слід сказати, що в альбомі писанкові орнаменти не були основним предметом розгляду, а з 31 аркуша рисунків писанкам присвячений 1, останній (23 рисунки).

Найбільш серйозне і повне дослідження про писанки здійснив у XIX ст. професор Харківського університету Микола Федорович Сумцов. Він зібрав значну колекцію і передав її до університетського музею м. Харкова. На 1897 рік зібрання нараховувало 378 екземплярів.

Ще одну роботу не можна оминати: «Описание коллекции народных писанок. Составил С.К. Кульжинский. Москва, 1899». Тут мова йде про збірку у Лубенському музеї (Полтавська обл.) К.М. Скаржинської, де на 1898 рік зберігалося 2132 писанки. Укладач формулює мету видання: подати якомога найбільше число малюнків писанок із різних місцевостей краю (в основу аналізу покладено регіональний принцип). Виняткового значення у книзі надається іншим колекціям, приватним і громадським, де зберігаються оригінали писанок. Пан Кульжинський відзначає велику вартість альбомів, у яких відзнято копії з натури. У вступній статті є перелік основних, відомих на той час колекцій писанок. Доля багатьох з них склалася трагічно, інших – невідома.

Як органічну складову мистецтва ввели писанковий орнамент у науковий обіг брати Вадим і Данило Щербаківські. Їхня праця «Українське мистецтво» була видана за межами України: Випуск I – Львів, 1913; випуск II – Прага, 1926; «Українське народне мистецтво, «Орнаментация української хати». – Рим, 1978р. Роботи Щербаківського відображали широту авторських поглядів і висновків, цілісність картини народного мистецтва, його змісту, символіки, естетики.

А далі в Україні більше як на півстоліття переривається традиція вивчення писанкарського мистецтва. Тож фактично вперше за довгий час радянського панування у 1968 році було укладено і видано Єрастом Володимировичем Біняшевським (лікар за фахом, належав до покоління шестидесятників, колекціонер і дослідник творів українського народного мистецтва) чи не єдиний на той час в Україні альбом «Українські писанки». Який заповнив величезну прогалину в культурній спадщині народу. Причину такого стану речей пояснив сам Е.В. Біняшевський. Він зазначив: «З утвердженням войовничого атеїзму

писанкам було оголошено тотальну війну. На східних землях України цю інквізиторську акцію легше було здійснювати, бо ж мільйони носіїв народних традицій були чи то фізично знищені голодом, чи то примусовим виселенням у Сибір»

Впродовж багатьох років працівники Волинського краєзнавчого музею у місті Луцьку збирають колекцію писанок, щоб зробити їх доступними для широкої громадськості та актуальними і сучасному життєвому просторі – 2 437 одиниць зберігання основного фонду. Ця нова колекція з'явилася лише наприкінці 60-х у 70-х рр. XX століття, а колекція писанок 20-30х рр. XX не збереглася (є тільки інвентарна книга польською мовою про авторів писанок, але жодних відомостей про орнаментацию).

Збереження сучасного писанкового орнаменту треба починати з вивчення тих прадавніх досконалих зразків, які зберегло до наших днів народне мистецтво. Відшукувати перлини автентичних зразків писанок, які зберігаються у родинних колекціях як сімейні обереги та пам'ять роду.

Пропонуємо розглянути приватні колекції писанок міста Володимира-Волинського. Жителем міста В'ячеславом Ковальським у 80-х роках було передано до фондів Волинського краєзнавчого музею колекцію (60 одиниць). Писанкаркою Мартинюк Л.Г. у 2005 році досліджено сімейну колекцію Раззуваєва Юрія та виконано копії п'яти автентичних писанок на білому курячому яйці з точним дотриманням письма і кольорового вирішення, які нині зберігаються в основних фондах Волинського краєзнавчого музею. Тло писанок – «теракот» з відвару цибулиння, контур – білий, жовтуватий, лінії – живі, потовщені. Знаки писанкового письма в цілому та декор є унікальними, які не зустрічалися досі – «жучок», «мушка», «метелик», «вітрячок», «дубове листя», «виноградна лоза», «зоря», «сонце».

Колекція стародавніх писанок Лесі Мартинюк з міста Володимира – Волинського налічує – 100 одиниць (роботи різних авторів, сімейна колекція)

Автор – Войтичук Тамара Василівна. Писанки написані авторкою 1998 року з дотриманням знакової орнаментики родини, яка проживає на Волині. Колекція налічує 11 писанок. Тло – «теракот» (оранжево-коричневий) - відвар цибулиння, лінії – живі, потовщені (білі, жовтуваті). Знаки писанкового письма – «драбинка», «вітрячок», «зоря», «сонце», доповнюються «сосенками», які розповсюджені по різних регіонах України. «Сосенка» - вічнозелена травичка, що плететься по вологій землі. Ця тема походить від особливого ставлення наших пращурів до рослини, мотив якої ще в давнину використовували для символічних зображень міфічного «небесного змія», що згідно з тодішніми уявленнями про життя запліднював яйце.

Родинна колекція писанок Мартинюк (Яківчук) Лесі Георгіївни складається з двох гілок - «Писанки Поділля» та «Писанки з Холмщини», зберігається в місті Володимирі-Волинському (приватна етнографічна колекція)

«Подільські писанки» з села Горошова, Борщівського району, Тернопільської області. Писані бабусею Ганною, (1914 рік) – відома писанкарка того часу та її сестрами – Параскою, Яриною, Докією, Марією, Теодосією. Мамою Яківчук Наталією Іванівною (1994 рік) та її сестрою Антонійчук Ганною Іванівною (1970 рік) найкраща писанкарка села. Елементи письма – «квітки», «княгиня», «сосонки», «кучерики», «свічка», «ружа», «неповна ружа», «зоря», «крапки», «квасолька», «огірочки», «грабельки», «вербове гілля», «братики», «коник», «риба», виконані на білому яйці. Контур тонкий білий, тло чорне (сажа), темно червоне (галун) з кольоровим крапкуванням (жовтий, оранжевий, червоний). Композиційний поділ сферичної поверхні яйця – «сорокаклин», «хрест», «вазон».

Холмські писанки з села Уханьки, Грубешівського повіту (тепер Польща) Писані бабусею чоловіка Градюк Марією Іванівною (1945-1946 рр). Мамою чоловіка Мартинюка Ігоря Васильовича - Мартинюк Євгенією Миколаївною (1967р.), які проживали після операції «Вісла» у місті Володимирі-Волинському.

Родина колекція Гаган Ольги Олегівни. м.Володимир-Волинський. «Писанки Володимира» Писані прабабусеюТкачук Євгенією Федорівною (1988р.)Тло – теракотове та фіолетово-синє, природній барвник, контури – білі, зелені, рожеві, лінії – живі, потовщені. Знаки писанкового письма – «квітки», «сосонки», «ружа», «неповнаружа», «зоря», «штрихи», «грабельки», «гусячі лапки».

Колекція писанок з міста Володимира – Волинського, автор – Пікула Євгенія Іванівна. вул. Луцька,15. Писанки є приватною колекцією авторки. Основні знаки орнаментів записано Мартинюк Л.Г. у 2003 році на виставці великодніх композицій міста. За мотивами даної колекції виконувалися розписи писанок з творчою переробкою та частковим дотриманням письма чи кольорового вирішення. Тло – зелене або охристо-коричнєве (відвар цибулиння), контур – білий, жовтуватий, лінії потовщені, використовується штрихування. Знаки писанкового письма – «ружа», «зоря», «штриховані ромби».

Колекція писанок з міста Володимира-Волинського, автор – Червінська Надія Миколаївна. Писанки є приватною колекцією авторки, на даний момент колекція втрачена. Записано Мартинюк Л.Г. у 2005 році, виконувалися розписи писанок з використанням елементів та творчою переробкою без точного дотриманням письма та кольорового вирішення.

Тло – брунатне (темно - червоне) – природній барвник. Знаки писанкового письма – «квітки», «гусячі лапки», «сосонки», «кучерики», «заячі вушка», «зоря», «сонце».

Колекція писанок: Володимир-Волинський р-н, село Амбуків, автор – Франчук Любов Євгеніївна. Записано Мартинюк Л.Г. у 2010 році, під час регіонального ярмарку «Весняні передсвятки». Виконувалися розписи писанок з використанням елементів та творчою переробкою без точного дотриманням письма та кольорового вирішення.Тло – брунатне, коричнєве, зелене – хімічний барвник, контур – білий. Знаки писанкового письма – «квітки», «хризантема», «сосонки», «кучерики», «ружа», «зоря», «крапки».

Для волинських писанок характерні нескладні орнаменти: завитки, вітрячки, ялиночки («сосонка»), восьмикутні зірки (розети, грабельки, дубове листя та геометричні фігури. Візерунки наносили зазвичай, на білу шкаралупу яйця, а тло фарбувалося вохристою, вишневою,червоною, синьою,зеленою барвами. Для цього волинські майстри готували відвари з цибулиння, кори дуба, шишок вільхи, чорниць, молодих стебел жита і буряковий сік.

Актуальним питанням сьогодні залишається відновлення та збереження місцевих традицій художніх ремесел, які є джерелом сучасного етнодизайну. У скарбницю народної творчості, зокрема, у писанкове мистецтво, його творці вклали життєву мудрість, народне розуміння краси, щедрість художнього обдарування. Особливо відчутний вплив традиції при зіткненні з писанками, в основі яких закладені прадавні образи, символіка, орнаменти, створені багатьма поколіннями народних майстрів. На великодніх яйцях, крім знаків-символів, вимальовується філософія сприйняття того чи іншого явища, зв'язок речей.

Для сучасних майстрів писанка стала не лише елементом традиції, а й виявом власних творчих можливостей.

З метою вивчення, збереження і примноження традицій писанкарства у Володимир-Волинському педагогічному коледжі ім. А.Ю. Кримського нині діє «Зразковий художній колектив», в складі якого працюють викладачі та студенти спеціальності «Образотворче мистецтво». Найбільш активно є мистецька студія писанкарів «Сонцеквітка». У процесі роботи насамперед створюються необхідні умови для естетичного виховання та активізації творчого процесу, а робота студентів складається з навчально-творчої та дослідницької діяльності. Студенти, які займаються у гуртку-студії «Сонцеквітка» досліджують проблематику до виконання творчих проектів з етнодизайну, вивчають суть, структуру та основні складові поняття проектно-дизайнерської діяльності, а також питання використання інтерактивних методів та інноваційних технологій в процесі вивчення декоративно-

прикладного мистецтва. Поглиблено вивчають один з видів народного мистецтва – писанкарство.

Матеріал зібраний та упорядкований у цій статті, наочно показує, як народна творчість шляхом внутрішнього відбору розвивається й вічно збагачує скарбницю орнаментальної спадщини мистецтва волинського краю.

Можна сподіватися, що подальше вивчення розписів українських писанок відкриє не тільки безліч загадок праісторії східнослов'янських народів, а й дозволить краще зрозуміти витоки декоративного мистецтва та джерела генерації ідей сучасного дизайну України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус О., Сташук З. Школа писанкарства: Учбово-методичний посібник. - К.: РВЦ, 1999. - 28 с.
2. Бондарук А.В. Як написати писанку. - Луцьк: ВМА «Терен», 2008. – 20с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. - К.: Оберіг, 1991. - 456 с.
4. Гноєва Ю.А. Світле свято Великоднє //Розкази онуку. – 2009. –№5-6. –С. 87-90.
5. Горпинич Н.В. Інтегрований урок із комп'ютерною підтримкою в першому класі «Великодня писанка» //Початкове навчання. – 2008. – № 8-9. - С. 4 - 5.
6. Дубіч Т.А. Диво - писанка: Посібник для дітей молодшого та середнього шкільного віку. — Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2005. - 24 с.
7. Джерельна Г. Писанки княжого граду //Волинь. - 2006. - 20 квітня.
8. Досяк І.М. Виховний захід “У Великодню ніч” //Початкове навчання. - 2008. - № 8-9. - С. 51 - 54.
9. Клід І.О. Від сонця до писанки// Початкове навчання. – 2008. –№ 8-9. – С. 32-42.
10. Кметюк Н. Казки за мотивами орнаментальної символіки України // Мистецтво та освіта - 2001. - № 2. - С. 20 - 25.
11. Коширець С. Чарівниці закованого письма //Слово правди.2006. - 20 квітня.
12. Кравченко К.П. Великодня писанка мальована //Розкази онуку. - 2009. - №5-6. -С. 99-101.
13. Малиніна А.О., Малиніна І.О., Гріднєва О.Ю. Великодній сувенір. Українська народна писанка: Навчально-методичний посібник. - Х.: “Скорпіон”, 2005. - 48с.
14. Манько В. Українська народна писанка. - Львів: «Свічадо», 2005. – 79 с.
15. Мірошніченко-Гусак Л. Майстри серед нас //Володимир вечірній. – 2009. – 16 квітня.

УДК 766:555:3.066.11-057.85](477.411)

*Петро Нестеренко
(Київ, Україна)*

САКРАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ КНИГИ У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ СТУДЕНТІВ-ДИПЛОМНИКІВ

***Анотація.** У статті розповідається про поширення синтетичного виду мистецтва, відомого як «Книга художника, на теренах України, зокрема про те, якого значення йому надають у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури(НАОМА).*

***Ключові слова:** книга художника, сакралізація, мистецькі проекти, виставки, дипломники НАОМА*

Книга завжди відігравала важливу роль у розвитку нашої цивілізації. Накоплена за тисячоліття пам'ять людства, де втілені його набутки й мрії, прозоріння й помилки. Ця бібліотека створювалася на камені й металі, глиняних табличках і дерев'яних дощечках, свитках папірусу й пергаментних кодексів, пальмових листках і бересті, шовку й паперу. То

ж і спосіб нанесення знаків був неоднаковий: вирубали, витискували, продряпували, накреслювали, малювали фарбами. Рукописна книга в кожного народу має свою багатовікову історію й традицію. Удосконалювалися графічні системи знаків, виникали сталі алфавіти, урізноманітнювався почерк, орнаментом і малюнками оздоблювалися сторінки. Змінювався матеріал і спосіб виготовлення книги, але незмінним залишалося її призначення: служити збереженню й передачі знань, досвіду, художніх цінностей. Винайдення книгодрукування сприяло подальшим поштовхом до духовного розвитку суспільства. Книга зростала разом з людством, у ній записана сповідь бурхливого життя людства – всесвітня історія [1, 11]. Над нею працюють багато фахівців: видавці, автори тексту, художники, дизайнери, редактори. Змінювалося й ставлення до книг, зростали бібліотеки, збільшувалося число шанувальників, з'явилися всенародні бібліотеки, а також люди, які найприємніші у своєму житті хвилини проводять із старою книгою в руках. Відбувалася сакралізація книги, яка вилилася у численні експерименти з її змістом і формою. Вона перетворюється у твір мистецтва, трансформуючись «від видань із оригінальним художньо-технічним оформленням до мистецьких рукотворів і навіть скульптурних об'єктів» [2, 4].

Саме «книгою художника» зазвичай називають мистецький об'єкт, у створенні якого використано форму книги. Це синтетичний вид мистецтва, який поєднав в єдине ціле літературу і образотворче мистецтво. Безумовно, кожна книга це перш за все література. Але вона ще й видовище. Зорові враження супроводжують процес сприйняття книги з тих далеких часів, коли людство користувалося піктографіями. Є у книги й своя архітектура: стереометрія об'єму і формату, фасади переплуту, вікна титулів, анфілади сторінок. Є у неї свої кольори й фарби, музика внутрішнього ритму – у співвідношенні набору й білих полів тощо. Книгу не лише читають, а й дивляться, тому емоційний вплив на людину мають книжки-іграшки, книжки-об'єкти, книжки-перформанси. Вони втрачають традиційну форму і можуть обійтися без друку, паперу і взагалі без тексту. Такі книжки виготовляють з чого завгодно: на авторському папері, зрізі дерева, на цигарках, сосновій корі, на поживклом листі, на поштових листівках і марках. За формою є книжки-стілці, книжки-скульптури, книжки-сукні, книжки-капельюхи, книжки-черевики тощо [3, 50].

На зламі XIX і XX ст. у Франції виник термін «livre d'artiste», з яким пов'язують «книга художника». Є й англійські терміни: artist's book, artbook. Вважають, що це явище виникло у США в 1970-х роках. Прищеплюють любов до «книги художника» у мистецьких вишах, тому це переважно молодіжне мистецтво. Для деяких художників книга й папір стають особливою пристрастю й хобі, їх захоплює, наприклад, виготовлення власного паперу, де є багато стимулів до творчості.

На теренах України «книга художника» лише починає завойовувати виставковий простір. Так, у XXI столітті відбулася низка мистецьких проєктів та виставок. Особливий інтерес цей напрям викликав у співробітників Музею книги і друкарства, де в березні 2010 року відкрилася виставка «Арт Книга». На ній експонувалися досягнення творчих виявів студентів та випускників Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, Української академії друкарства. Їхні «книги художника» стали, по суті, книжками-іграшками для дорослих.

Активно впроваджується в життя оригінальне художньо-технічне оформлення книг у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури. Під керівництвом професора Галини Галинської, яка є керівником майстерні книжкової графіки, студенти обирають теми дипломних робіт оформлення та ілюстрації до відомих літературних творів й широко експериментують з різноманітними графічними техніками. Так, Куц Карина для ілюстрування обрала роман Германа Гессе «Степовий вовк», оскільки їй цікавою є тема психологічного психотропну людини за теорією Юнга. Слідуючи сюжету твору Карина розробила композиційне та колористичне вирішення його ілюстрацій, в яких важливим було відокремлення інстинктивної натури головного героя від стриманої освітньої людини. У

цьому аспекті було вибрано монохромне втілення образів, але постало питання контрасту в оформленні, яке б перекликалося з сюжетом роману. Тож як додатковий колір було обрано бордовий, темно-кривавий винний колір, який найбільше відповідав кульмінаційному моменту входу героя у «магічний театр». Ілюстрації виконані в змішаній техніці, тут є монотипії, створені за допомогою чорнила і скла, рисунки розроблені в техніці туш, перо, вирізано декілька ліногравюр із відокремленими ключовими зображеннями сюжету книги.

У дипломній роботі Анастасії Пивоварової здійснено художнє осмислення старозавітного тексту Екклесіасту (Проповідника), в якому провідник ставить питання про сенс людського життя. Головний персонаж – людина, що проживає буденність, зафіксована у різних сценах. Ілюстрації виконані у вільній експресивній манері в техніці офорту та монотипії й супроводжуються правками з біблійного тексту книги. Монохромні офортні відбитки, що доповнюють графічну серію, містять різні знаки та символи, обриси старої архітектури, формуючи культурний простір буття людини. Вони насичені яскравими кольорами монотипії: жовтим, червоним, відтінками синього.

Катерина Лесів для дипломної роботи обрала оформлення та ілюстрації до арт буку «Колискова». Тут поєдналися різні за формою та технікою зображення, що мають своєрідний ефект заспокоювання через споглядання полярних за виразом абстрактних або напівабстрактних форм та плям, створених тисненням, тактильне осягнення яких впливає на стан людини. Катерина досліджуючи проміжний стан між сном та свідомістю, його тонкі аспекти та настрої, прагнула віднайти ті засоби виразності та контекст зображуваного, які кардинально відрізнялися від усталених. Для цього вона зробила три арт буки, в яких застосувала різні техніки – рисунок олівцем, різнограф, тиснення, трафарет, щоб передати візуалізовано образи жінки. Малюнки формують цілісну композиційну структуру арт бука, в якому, окрім обкладинки, є авантитули, іншого за цільністю паперу. Враховуючи стан людини, що зібралася до сну, автор підбрала візуальний ряд так, що переглянувши арт бук, людина плавно переходить у стан дрімоти та сну. Цьому сприяє і монохромна палітра, якою вирішено ці зображення. У розробці стилю автор зверталася до творчості мінімалістів, художників, що працюють з арт буком, фото колажем.

Книга художника вже давно й надійно увійшла в мистецьке та видавниче життя, стала неодмінним експонатом книгозбірень. Це синтез новаторського витвору письменника і художника, тут митець переосмислює на свій розсуд запропоновану автором смислову структуру й виступає у ролі першовідкривача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Человек читающий. НОМО LEGENS. Писатели XX в. о роли книги в жизни человека и общества / Сост. С. И. Белза. – Москва: Прогресс, 1983. – 454 с.
2. Листвак Г. Книга художника. Музей книги і друкарства України. Київ, 2012. – 40 с.
3. Дрофань Л. «Книга художника» в просторі минуле / майбутнє // МІСТ. Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Наукове видання. Збірник наук. праць з мистецтвознавства і культурології. Вип 7. Київ: Хімджест, 2010. – 478 с.

УДК 7. 67 (749)

Роман Одрехівський
(Львів, Україна)

ЕТНОМИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)

Анотація. У статті розглянуто етномистецькі особливості становлення дизайну в Галичині у кінці ХІХ – початку ХХ століття. Цю проблему проаналізовано на творчій діяльності видатних художників, як Олена Кульчицька, Модест Левицький та ін. Розглянуто найбільш відомі об'єкти етнодизайну в регіоні.

Ключові слова: *етнодизайн, середовище, різьблення, обладнання, декор.*

Вступ. У наш час інтенсивного поступу суспільства актуальними є питання національних особливостей розвитку мистецтва. Тому питання вивчення етномистецьких особливостей дизайну є на часі дня.

Щойно після здобуття Україною незалежності розпочалося належне дослідження цього питання. Серед монографічних праць виділимо роботи О. Ноги [1], Ю. Бірюльова [2]. В окремих публікаціях фахових видань також можна почерпнути матеріал із джерел етнодизайну, зокрема, художній обробці дерева [3]. Огляд джерел показує, що на сьогоднішній день немає широких досліджень про етномистецькі особливості становлення дизайну в Галичині.

Метою роботи є розпочати комплекс досліджень про етномистецькі особливості становлення дизайну в Галичині у кінці XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Становлення дизайну середовища Галичині кінця XIX – початку XX століть відбувалося у специфічних історичних умовах. Виділимо два основні напрямки розвитку: наслідування історичних стилів, застосування елементів традиційного народного мистецтва. Мистці аналізували та вирішували проблеми ансамблевості у синтезі мистецтв та дизайну середовища Галичині кінця XIX – першої третини XX століття. Широко залучали монументально-декоративне мистецтво із метою його гармонійного звучання у дизайнерському синтезі.

Дизайн середовища цього періоду як в Галичині, так і в Україні формувався на гребені підйому українського національного відродження та під значним впливом народного мистецтва. Останнє послужило, наприклад, духовною інспірацією українського модерну і галицької сецесії зокрема та інших мистецьких стилів, які панували у цей період в Галичині.

Зупинімося детальніше на другому напрямі – це русло у якому розвивався етнодизайн – наслідування орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва. Яскравим прикладом такого є дизайнерська творчість відомої української мисткині Олени Кульчицької. Адже усі меблі до свого помешкання у Львові вона проектувала особисто. Інтер'єри квартири Олени Кульчицької це класичний зразок синтезу дизайну і мистецтв. Як гармонійно та тонко поєднані поміж собою меблі, різьблення та профілювання по дереву, художня кераміка, текстиль та вишивка, малярство та графіка. Усе доречно, лаконічно, без зайвого перенасичення непотрібними деталями.

Чудовим прикладом вирішення сакрального середовища у стилі етнодизайну є ансамблі церков Святої Трійці м. Дрогобича та Св. Юрія, церкви Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл.

До кращих іконостасів, виконаних у Галичині із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва, є іконостас, встановлений у 1907–1909 рр. в інтер'єрі церкви Святої Трійці м. Дрогобича. Цей триарусний іконостас темного чорно-брунатного кольору, декорований технікою ажурної плоскої тригранновиймчатої різьби, мотиви якої запозичені з давньоруського мистецтва та народної творчості бойків та гуцулів (давньоруська плетінка, різні варіанти ромбу, рослинне стебло з трилисником та ін.). Саме у дрогобицькому святотроїцькому іконостасі засвідчена найвища досконалість декоративної стилізації різьблення під «народний стиль». До того ж, у ньому досягнуто гармонійної єдності різьбленого декору, виконаного майстрами А. Сабараєм, (?) Голембйовським із іконами, написаними художником М. Сосенком у дусі української сецесії. Синтез архітектоніки, живопису та різьблення дрогобицького святотроїцького іконостасу – це вершина ідейних пошуків стильового національного напрямку епохи. Такі пошуки ставили українське мистецтво на передове місце у світовому культурному процесі початку XX ст.

Типовими у плані етнодизайну є також дизайн середовища церкви Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл. (20-і рр. XX ст.). Показовим у вирішенні традицій українського стилю є запрестольне крісло цієї церкви авторства відомого майстра В. Турчиняка. Його поверхню у багатьох місцях декорує гуцульське плоско різьблення, зокрема, мотивів солярного знаку на ніжках, тризубця на спині та ніжках тощо.

Вдалим із наслідуванням гуцульського стилю є вирішення люстри-павука із цієї церкви (рис. 1). Поверхня виробу декорована гуцульським плоскорізьбленням із геометричних мотивів. Верхню частину увінчують, чергуючись поміж світильниками, зображення невеликих купольних капличок, які різні. Декоровані різьбленим орнаментом – то квадратом, то дужками тощо.

Структура образного просторово-предметного вирішення та вдалого і лаконічного застосування мистецтва різьблення у ансамблі інтер'єрі церкви надає цьому об'єкту неповторності та українських національних особливостей. Це стосується, зокрема, вирішення таких важливих предметів дизайну інтер'єру як – люстри-павука, запрестольного крісла, дверей (рис. 2) та ін.

Отже, етномистецькі особливості становлення дизайну в Галичині проаналізовані на прикладі двох напрямків – житлового та сакрального середовища.

Перше – на прикладі творчості Олени Кульчицької, друге – на зразку праць А. Сабарая, Голембйовського, В. Турчиняка. Переважно, це наслідування гуцульської та бойківської народної творчості. У перспективі досліджень у даному напрямку – дослідити цю проблему на творчості інших майстрів мистецтва того часу.

Висновки. Кінець XIX – початок XX століття – період національного відродження та становлення національного етномистецького стилю в українському дизайні. В Галичині це проявилось у творчості Олени Кульчицької, Модеста Сосенка та інших видатних постатей. У перспективах подальших досліджень варто розглянути становлення національного етномистецького стилю у других регіонах України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX– початку XX століть. Львів : Українські технології, 1999. 160 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. 184 с.
3. Одрехівський Р. Українське національне відродження та розвиток мистецтва різьблення в Галичині: кінець XIX – початок XX ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. No 2. С. 239–243.



Рис. 1. Люстра-павук церкви Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл. (20-і рр. XX ст.). Фото Романа Одрехівського.



Рис. 2. Фрагмент художнього оформлення дверей у гуцульському етностилі із церкви Св. Юрія, с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл. (20-і рр. XX ст.). Фото Романа Одрехівського.

УДК 745.52(477.53)

Євген Пілюгін
(Решетилівка, Україна)

РЕШЕТИЛІВСЬКА ТРАДИЦІЯ КИЛИМАРСТВА

***Анотація.** Решетилівка — це серце традиційного народного мистецтва України, що вабить своєю майстерністю у виготовленні вишиванок та килимів. Це місце, де зустрічаються творчі шляхи великих митців, таких як М.В. Гоголь, Т.Г. Шевченко та І.П. Котляревський. Описуються особливості решетилівських килимів з рослинними орнаментами та їхню естетичну цінність. Автор ділиться особистим досвідом роботи в художньому профтехучилищі, де вивчав традиції килимарства під керівництвом Надії Бабенко. Окреслюється вплив традицій на нові покоління митців та внесення традиції рослинного килимарства до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України.*

***Ключові слова:** Решетилівка, народне мистецтво, килими, вишиванки, рослинний орнамент, М.В. Гоголь, Т.Г. Шевченко, І.П. Котляревський, традиції, нематеріальна культурна спадщина.*

На перетині мистецьких шляхів Київ-Полтава, Опішніа-Петриківка зручно розкинула квітучі сади та біленькі хати килимова, вишивана Решетилівка.

Вона завжди вабила своїми майстерно виконаними вишиванками та килимами.

Це давній центр традиційного народного мистецтва. Сюди їхали зі світів, щоб побачити решетилівське диво: рушники, вишиванки «білим по білому», квіткові килими.

Подорожуючи Україною М.В.Гоголь, Т.Г.Шевченко, І.П.Котляревський, мати якого була родом з Решетилівки, хоч на деякий час завітали до творчих майстерень, щоб насолодитись народним мистецтвом, побачити сам процес творення народних шедеврів.

М.В.Гоголь добре малював і створював малюнки для килимової майстерні у с.Василівці. Він милувався килимами, де зображення птахів були схожі на квіти і навпаки. Героїня його повісті клопоталася по господарству і майстерно фарбувала вовняну пряжу.

Решетилівські килими мають рослинний орнамент утворений стилізацією природних форм. Характер орнаменту – пишний, бароковий і буйно квітне барвами під руками майстрів килимарниць. Багатоколірна гама м'яких відтінків вовни чарує ніжними переходами, валерами в монументальних килимових композиціях. Сам стрій килима підносить, звеличує вічне дерево життя, а загадковість орнаментальних елементів заворює.

Традиційні килими мають кайму, яка оточує квітковими формами центральний мотив.

Велика колекція українських квіткових килимів знаходиться в музеї етнографії Санкт-Петербурга – вони не повернулися в Україну з виставок у минулому сторіччі.

У 70-х роках я обрав Решетилівку і з родиною приїхав на роботу в художнє профтехучилище. Народне мистецтво захопило мене і його можна було бачити та милуватись ним на кожному кроці. Творчі майстерні училища, Решетилівської фабрики художніх виробів імені Клари Цеткін, музеї Полтави, Києва мали велику кількість чудових килимових виробів. Це давало натхнення і переконання в правильності обраного шляху. Тут я і моя родина знайшли найвищу насолоду мистецького творення, естетичного буття.

Я вже мав нагороду Всесоюзої виставки досягнення народного господарства і весь вільний час в Решетилівці використовував для вивчення традицій народного мистецтва. Створені композиції оживали в килимах. Для мене було великим щастям спілкуватися протягом 20-ти років з Надією Бабенко, талановитим майстром, художником, автором чудових вишиванок та килимів. Її твори завжди були окрасою художніх виставок. Вона щедро ділилась секретами майстерності. Можна було бачити, як вона малює олівцем, працює з фарбами над ескізами, фарбує вовну і найголовніше – бачити процес творення килима від початку до завершення.

Її учні вже з першого курсу ткали килими розміром 6-8 метрів квадратних. Ці твори можна було бачити у кращих виставкових залах. В цьому передова методика навчання Н.Н. Бабенко! Її творча майстерня нагадувала чарівний сад, де на старовинних верстатах майоріли пишні квіткові композиції з фантастичними птахами. Явище це – незабутнє!

У мистецькому середовищі вирости мої доньки і стали професійними майстрами-художниками. Вже мої учні - провідні майстри килимарства.

Творчі звіти родинних художніх виставок успішно проходять в Україні та за її межами. Перебуваючи у Великобританії, Італії, Франції, Болгарії, Туреччині, Іспанії вивчаємо світові мистецькі здобутки.

У 2018 році традиція рослинного килимарства Решетилівки Полтавської області внесена до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. А через рік у Решетилівці створено Всеукраїнський центр вишивки та килимарства.

УДК 745/749:378

*Ганна Сидоренко
(Олександрія, Україна)*

РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ОЛЕКСАНДРІЙСЬКОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Анотація. Розглянуто проблеми етнотдизайну, як одного з видів творчої художньо-проектної діяльності, що ґрунтується на культурно-мистецьких засадах традиційного декоративно-прикладного мистецтва і новітніх технологій дизайну, має необмежені навчально-виховні та творчо-розвивальні можливості. Розкрито особливості підготовки

студентів з дисципліни «Етнодизайн предметного середовища» на спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація».

Ключові слова: дизайн, етнодизайн, художньо-конструкторський аналіз, народні традиції, декоративно-прикладна творчість.

Проблема впровадження дизайнерської культури у всі сфери суспільного життя на сьогодні є дуже актуальною. Мистецтво предметного середовища пов'язує в єдине ціле духовну і матеріальну культуру, здійснює масову культурно-естетичну комунікацію, передаючи через предмети вжитку і зовнішнє середовище, певний тип художньо-естетичних уподобань, в яких відображається дух свого часу.

У сучасному дизайні існує стійкий інтерес до тих видів народної творчості, які націлені на створення досконалих речей, що поєднують у собі сукупність естетичних, практичних, функціональних, ергономічних і технологічних властивостей. Вони вже закладені у художніх традиціях народного вжиткового мистецтва і часто служать базисом для сучасного дизайн-проектування [1, с. 310].

Використання традицій народного мистецтва в сучасному дизайні отримало назву «етнодизайн». Етнодизайн може бути тим видом діяльності, завдяки якому українські товари і послуги стануть об'єктами вітчизняного і зарубіжного менеджменту та маркетингу. Для цього слід враховувати у сучасних творах архітектонічних мистецтв специфіку української пластики як універсального засобу художньої виразності [3, с. 89].

Етнодизайн, на думку Л. Корницької, – «це 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 народу» [3, с. 90].

У своїх дослідженнях А. Бровченко називає етнодизайн, як один з напрямів сучасного мистецтва, що став культурним феноменом суспільного буття ХХ ст. і не втрачає своєї актуальності й на початку третього тисячоліття [2, с.21]. В Україні становлення етнодизайну відбувалося ще на початку ХХ ст. завдяки взаємодії професійних дизайнерів і народних майстрів.

Сучасний дизайн творів декоративно-прикладного мистецтва пропонує надзвичайну різноманітність стилів і напрямів, поєднання традицій, технологій, звичаїв та матеріалів. Тенденції в дизайні одягу, інтер'єру та побутових речей змінюються в наш час значно швидше, ніж раніше.

Етнодизайн, виступаючи посередником між промисловістю і народним мистецтвом, перш за все об'єднує точні й гуманітарні науки, одночасно залучаючи чуттєві здібності та духовність людини.

У сучасному глобалізованому світі зростають духовні запити людей, яких вже не влаштовує перевага раціонального над емоційним, що є характерною рисою функціоналізму. Тому і нині існує стійка зацікавленість тими видами прикладного мистецтва, які спрямовані на створення досконалих естетичних і практичних об'єктів матеріального середовища. Значною мірою ця зацікавленість стосується дизайну, об'єкти якого включають в себе сукупність естетичних, функціональних, ергономічних і технологічних властивостей. Всі ці риси притаманні й предметам народного мистецтва, яке з повним правом можна назвати етнодизайном. [7, с.380]

На нашу думку одна з ефективних умов удосконалення навчального процесу підготовки художників декоративно-прикладного мистецтва при вивченні предметного дизайну – звернення до духовного коріння народного мистецтва, його зв'язків з природою, побутом, фольклором, з живими традиціями, організація наукового і навчально-виховного

процесу у навчальних закладах, виходячи з сучасних розробок художньої освіти і педагогіки мистецтва.

У минулому питання професійної підготовки художників-прикладників хвилювало як педагогів, так і організаторів художньо-виробничої діяльності народних промислів.

Спираючись на особистий досвід роботи в художніх промислах В. Парахін вказував на хибність існуючої практики навчання молоді народному декоративно-прикладному мистецтву: «Наша здібна молодь йде в училища «народного» і прикладного мистецтва, де орієнтований на академізм навчальний процес робить з хлопців і дівчат імітаторів народної творчості». Він застерігав, що академічні принципи навчання не сумісні з народними, адже «народний майстер не готується школою, а вирощується всією наповненістю місцевого культурного середовища» [5, с. 25].

Протягом чотирьох років студенти спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво і реставрація» вивчають дисципліни професійного напрямку, такі як: «Історія ДПМ та орнаменту», «Практика з ДПТ», «Декоративно-прикладна творчість» та ін.

Дисципліна «Декоративно-прикладна творчість» - це яскрава, потужна творча діяльність, яка охоплює різні галузі творчої діяльності, спрямованої на вивчення та створення авторських художніх виробів в таких техніках як: різьблення по дереву, вишивка, писанкарство, петриківський розпис, витинанка, бісероплетення, батік, ручне ткацтво. (Додаток 1). Саме вивчення цих технік сприяє творчому осмисленню етнодизайну, допомагає гармонійному поєднанню художніх речей з навколишнім середовищем. Декоративно-прикладна творчість спрямована на забезпечення і розвиток здібностей і обдарувань студентів, а також виховання духовних і естетичних цінностей. Основне завдання напрямку ДПМ - є підготовка фахівців, здатних зберегти, відродити і розвинути вікові традиції мистецтва, навчити цілісно, образно, естетично сприймати, як твори мистецтва, так і навколишню дійсність, розвинути художньо-образне мислення і творчу діяльність.

Практичні заняття спрямовані на формування у студентів виконавських навиків і умінь для виготовлення художніх виробів на основі знань, отриманих у процесі теоретичного навчання (особливо – художньо-змістовному аналізі виробів). На цих заняттях глибоко вивчається і використовується в роботі та техніка і високохудожні прийоми народного декоративно-прикладного мистецтва, які мають значні художні традиції і пов'язані з дійсно національною культурою. При цьому студенти не копіюють зразки, а творчо використовують отримані знання і навички художньої діяльності. Виконані студентами роботи вирізняються яскравою національною своєрідністю, певною художньою цінністю, характеризуються якістю виконання, є суспільно корисними.

При вивченні дисципліни «Історія ДПМ та орнаменту» для самостійної роботи перед студентами ставиться конкретне завдання: виконати короткочасні і довготривалі зарисовки всього виробу і фрагментів найбільш виразних орнаментальних мотивів різних шкіл народного мистецтва. (Додаток2). Такі матеріали складають цінний методичний фонд кожного студента, на основі якого він надалі створюватиме власні творчі композиції художніх виробів. Формування у студентів відчуття декоративності починається з простого: дається їм загальне поняття про орнамент, пояснюється його зв'язок з природою, народним досвідом, традиціями національної культури і тому подібне, виділяються характерні особливості побудови орнаменту, його художньо-образний зміст. Під час таких занять студенти використовують традиційні елементи і мотиви орнаменту, форми виробів місцевої школи народної творчості, компонують їх по-своєму.

Важливим аспектом у підготовці фахівців є відведення в навчальному плані пленерної практики, під час якої студенти ознайомлюються з живою природою, виконуючи етюди, замальовки, начерки, аналізують кольорові сполучення, а також вивчають структурну побудову та принцип поєднання елементів і цілого у рослинному й тваринному

світі. Протягом практики студенти закріплюють свої теоретичні знання та удосконалюють практичні навички з основ композиції, кольорознавства, рисунку, живопису. Накопичені матеріали застосовують у подальшому творчому завданні з узагальнення та стилізації зображень елементів природи аж до створення емблеми, марки, знаку, предметної форми тощо.

Отже, розглянувши тему нашого дослідження, ми дійшли таких висновків:

Культурна спадщина кожного народу, у тому числі й українського, містить досвід та ідеї, що збагачують життя багатьох поколінь. Вона свідчить про високу культуру, традиції, життя народу, про його світосприймання. Насамперед, окремий елемент народної культури – орнамент – зміг пов'язати інформаційні технології і мистецтво, став рухливим елементом культури, визначив можливості розвитку традицій у сучасному вимірі.

Нині існує стійкий інтерес фахівців до тих галузей народної творчості, які спрямовані на створення практично-естетичних властивостей об'єктів матеріального середовища. Цей інтерес значною мірою зосереджений в області дизайну, об'єкти якого поєднують в собі сукупність функціонально-естетичних та технологічних – ергономічних властивостей. Ось чому найбільш актуальним принципом культурної політики для держави мають стати інноваційні освітні програми. [6, с.23].

Підготовка фахівців, передача молодим художникам знань і навичок, вироблених поколіннями народних майстрів, повинні стати основними шляхами збереження та розвитку спадщини народного мистецтва в дизайні. Новітні освітні програми мають сприяти зміні свідомості як виробників культурних цінностей, так і споживачів цих цінностей, тобто власне суспільства. Саме вони уможливають реалізацію функціонування традицій народного мистецтва в сучасному дизайні. продовж багатьох віків твори декоративно-ужиткового мистецтва відрізнялися оригінальністю, що завжди надавала їм сучасності. Цей факт, а також існування теоретичної бази етнотехнології, його світоглядне значення, накопичення досвіду вивчення декоративно-ужиткового мистецтва зумовлюють необхідність вивчення етнотехнології на рівні загальноосвітнього предмета. Розробляючи новий зміст освіти і навчально-методичне забезпечення навчального процесу, необхідно враховувати як актуальність проблеми етнотехнології, так і його закони та закономірності, вивчати нові тенденції розвитку цього феномена, в якому знаходить самовираження геніальність українського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Художні техніки у школі : навч.-метод. посіб. для студ. художньо-графічних фак. вищ навч. закл. / Є.А. Антонович, В.І. Проців, С.П. Свид. – К.: ІЗМН, 1997. – 310 с.
2. Бровченко А. І. Формування фахової компетентності з основ етнотехнології 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.
3. Корницька Л. А. Використання елементів етнотехнології у підготовці фахівців швейного профілю / Л. А. Корницька // Педагогіка і психологія професійної освіти. – 2008. – № 4. – 82–92.
4. 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.
5. Парахін В. Народне мистецтво завтра: відродження чи імітація? / В. Парахін // Образотворче мистецтво. – 1996. – № 1. – С. 25.

6. Татіївський П. М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. техн. наук : спец. 05.01.03 «Технічна естетика» / П. М. Татіївський. – К., 2002. – 23 с.

7. Тименко В. П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості : монографія / В. П. Тименко. – К. : Педагогічна думка, 2010. – 380 с.

УДК 264-931

*Юрій Соха, Аліна Мулик
(Львів, Україна)*

ВИКОРИСТАННЯ ХРАМОВИХ ПРИМІЩЕНЬ ЛЬВІВЩИНИ НЕ ЗА ПРИЗНАЧЕННЯМ І ЙОГО ВПЛИВ НА ЗБЕРЕЖЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

***Анотація.** У статті висвітлюється проблема руйнування культових споруд впродовж періоду панування радянської влади. Перетворення храмів на громадські будівлі й використання приміщень за утилітарним призначенням. Вплив даних процесів на збереження етнічної і композиційної цілісності інтер'єрів храмів, їх сьогодення.*

***Ключові слова:** інтер'єр храму, збереження сакрального простору, українське сакральне мистецтво.*

У символічному просторі традиційної культури Львівщини храм є об'єктом побутово-повсякденних і ритуальних практик, символом культурної традиції, що дає системі організації соціуму свого колориту. Дизайн сакрального простору є своєрідним символом єднання поколінь, знаком етно- та соціокодів. Культова споруда виступає не лише символом єднання людини з Богом, але й репрезентантом, який організовує функції духовну, культурну й світоглядну. Українська культура, складовою частиною якої є релігійно-церковне життя, упродовж тривалого часу зазнавала руйнації при зміні світоглядних систем, у періоди війн, тоталітаризму тощо.

Храми, як архітектурні споруди, які мали історичну, естетичну чи культурну цінність та були водночас духовно-культурним базисом українського суспільства, який упродовж тривалого часу виконував роль домінуючого духовного чинника. У ХХ ст. вони опинилися в епіцентрі воєнно-політичних катаклізмів, революційних потрясінь, репресивної політики комуністичного режиму, злочинів гітлерівських окупантів. Партійно-радянське керівництво послідовно втілювало свої наміри на нищення релігії й церкви, по-перше, на рівні вироблення програмних установок (розробка стратегії); по-друге, на організаційному рівні — формування відповідного партійно-державного апарату; по-третє, на рівні практичного втілення (реалізація накреслених завдань щодо руйнації культових споруд) [1].

Питання сакрального простору має міждисциплінарний характер, адже інтер'єр храму розкриває відповідність традиції і контексту часу, його автентичності; просторовий аналіз характеризує архітектурно-планувальну форму та практичну функціональність, а художній аналіз розкриває його естетику, образну виразність, красу; соціальний аналіз храму розкриває його соціальну ефективність, добродійний вплив на суспільство [2].

Так цілеспрямована масштабна реалізація антирелігійної політики роз- почалася в Україні після закінчення громадянської війни. 1 червня 1921 р. у складі Наркомату юстиції УСРР було створено так званий «ліквідаційний відділ». Постановою ВУЦВК від 6 вересня 1922 р. відділ було передано до Наркомату внутрішніх справ (НКВС) [3]. Одним із поширених «аргументів» закриття храмів у 1932–1933 роках було їх закриття з метою використання як зерносховищ. Президія ЦВК СРСР констатувала: «Повсюдно практикується

вилучення молитовних будинків під зсипання хліба... Причому, факти говорять, що церкви часто засипаються хлібом без необхідності в цьому, тільки для того, щоб «ліквідувати» релігію; у багатьох місцях засипаються останні церкви в районі; терміни, на які береться церква під хліб, зазвичай не витримуються... Прикладів надзвичайно багато» [4].

Один з прикладів – Львівський домініканський костел Божого Тіла (нині Церква Пресвятої Євхаристії) – одна з найкращих в Європі архітектурних пам'яток пізнього бароко. З приходом радянської влади у приміщенні костелу та монастирю влаштували склади цементу, а з 1973 року він став частиною Музею релігії та атеїзму (з 2009 року – Музей історії релігії). В ті часи в храмі було встановлено маятник Фуко – велику кулю, яка була підвішена під купол колишнього Домініканського костелу. Сам же костел виконано у стилі пізнього бароко. У плані він нагадує витягнутий хрест з овальною центральною частиною та двома дзвіницями по боках. Над входом є надпис: «SOLI DEO HONOR ET GLORIA», що означає «Лише Господу честь та слава». Поряд зображений герб домініканців – собака на Біблії з палаючим факелом в зубах. Це символізує назву домініканців, адже в перекладі з латині “domini canes” означає “пси Господні”. І саме такими, вірними собаками – захисниками христової віри, вони себе і вважали. Внутрішнє оздоблення храму не поступається зовнішньому – інтер'єр костелу вражає величавістю і урочистістю з динамічним наростанням висотного простору. При центричній композиції плану, архітектор знайшов досконале і неповторне об'ємно-просторове вирішення, якого не було в жодній іншій тогочасній споруді Львова. Величі споруди надають аркові перекриття, галереї і ложі, та дивовижні пейзажі навкруги. Висотну динаміку підкреслюють здвоєні колони і пілястри. Підкупольний простір увінчують 18 дерев'яних статуй святих домініканського ордену роботи львівських скульпторів другої половини XVIII ст. Головний вівтар був створений 1766 року за проектом скульптора Себастьяна Фесінгера. Чотири дерев'яні скульптури, що зображують Іоана Хрестителя, апостолів Петра і Павла та євангеліста Луку, прикрашають головний вівтар авторства Матвія Полейовського (1777), [5] і є визначними зразками пластики XVIII століття у Львові. За головним вівтарем – чотирикутні хори, в яких зберігається шість алебастрових пам'ятників з зображенням рицарів, перенесених сюди зі старого готичного костелу (XVI-XVII ст.).

Практика використання храму не за призначенням торкнулась і Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла у Львові відомого як колишній костел Єзуїтів. Збудований на початку XVII ст. за взірцем римської святині Іль-Джезу. Вважається однією з найбільших культових споруд Львова. Храм значно постраждав під час польсько-української війни в листопаді 1918 року, зокрема було пробито склепіння в наві перед вівтарем та дах. У 1920-х роках провели ремонтні роботи і влаштували нову підлогу. Чергових пошкоджень храм зазнав під час Другої світової війни у 1944 році. Тоді бомба пробила дах і склепіння над самим вівтарем. За вказівкою нового радянського режиму у 1946 році храм зачинили на довгі десятиліття [6,7]. Уряд СРСР вважав релігію згубним та архаїчним пережитком неосвіченого люду, а Церкву ворогом нової атеїстичної ідеології. Понищений дах церкви згодом замінили тимчасовим. У 1959 р. провели відновлювальні роботи на даху. Якийсь час церкву використовували як склад, а від 1970-х років передали Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України під книгосховище обмінного фонду (станом на жовтень 2011 р. у ній знаходилось понад 2,3 млн книг). Експлуатація будівлі церкви як книгосховища дала можливість уникнути значних руйнувань інтер'єру, хоча вповні зберегти внутрішню оздобу не вдалось. Так через поганий стан покрівлі храму всередину потрапляла волога, це стало причиною втрати цінних фресок центрального склепіння та в бічних навах.

Церква Петра і Павла є однією з найбільших культових будівель Львова, у плані – це трьохнавовий простір, зі слабо вираженою зовні абсидою. Домінуючим в інтер'єрі є головний фасад, оздоблений пілястрами коринфського ордера, нішами зі статуями святих та орнаментальною різьбою віконних обрамлень. Потужний, чотириколонний, мурований, мармуровий головний вівтар увінчує внутрішній об'єм собору, а біля колон вівтаря збережено статуї святих ордену єзуїтів більше людських розмірів.

Вартує уваги єдиний храм Вірменської апостольної церкви в Західній Україні – Вірменський кафедральний собор Успіння Пресвятої Борогодиці, що належить до Світової спадщини ЮНЕСКО. Він же є одним із найдавніших і найсамобутніших ансамблів у багатій архітектурній спадщині Львова. За більшовицько-радянської влади Вірменський собор закрили: спочатку приміщення використовували в якості фондосховища Львівської картинної галереї, а з 1953 року - музею імені Леніна. В січні 2000 року церкву повернули вірменській громаді. Незважаючи на неодноразові перебудови до сьогодні добре збереглося об'ємно-планувальне вирішення старої східної частини храму, яке відобразило традиції давньоруського і вірменського монументального будівництва [8]. Вплив вірменської архітектури позначився на формі дванадцятигранного барабана з шатровим дахом. Він виявляється також в оздобленні стін тесаними кам'яними плитами з вмонтованими в них хачкарами (з вірменської дослівно «хрест-камінь»), які є різновидом вірменських пам'ятників з каменю із різьбленим зображенням хреста. Із застосуванням стилізації в інтер'єрі виконані різьблена дерев'яна стеля над навою, фрески, орнаментальний розпис стін, вітражі і мозаїка. Похмура таємничість вірменського собору Успіння Пресвятої Богородиці захоплює і дивує. Це християнський храм, від якого віє містериєю. Таке враження створюють в першу чергу яскраві кольори розписів, карти зоряного неба (хімерний планетарій на склепінні), барокові орнаментальні мотиви.

Костел і монастир кармелітів босих (зараз церква святого Михайла і монастир УГКЦ) спіткала така ж доля. У післявоєнні роки, покинуті споруди монастиря спочатку стали місцем проживання безпритульних, а згодом тут розмістили склад будівельних матеріалів. Впродовж 1960-1980 років, територія колишнього монастирського саду стала місцем спілкування львівських хіпі й інших неформальних угруповань, яке потім перетворилось на знамениту «республіку хіпі», відому як Республіка Святого Саду[9]. У радянський період в інтер'єрі було демонтовано пам'ятник Верницькому, який значно пізніше віднайдено і після реставрації 2001 року встановлено в Латинському кафедральному соборі [10]. Інтер'єр храму, вирішений у стилі бароко, прикрашено у 1731–1732 розписом, який зберігся у склепіннях центральної нави і належить пензлем італійського маляра Дж. К. Педретті та його учня Б. Мазуркевича. Основним елементом стінопису кармелітської святині стали розписи куполу над вівтарем, де архистратиг Михаїл побиває чорні сили сатани. Ця сцена визначила ідейний зміст вівтарної частини храму. Політичні події початку 90-х рр. ХХ ст. та вихід із підпілля УГКЦ уможливили передання храму вірним. 1991 р. весь монастирський комплекс отримали ченці Студійського Уставу. Приміщення було переповнене сміттям, яке виносили і вивозили два тижні. Стіни довелося мити за допомогою пожежної машини. Якось посеред сміття знайшли дугу, й один із братів висловив ідею використати її для іконостасу. Так і сталося – іконостасом служили спочатку дві ікони, поєднані знайденою дугою, дияконські та царські двері зробили з натягнутої на дошки мішковини. І до нині ця дуга увінчує дещо перероблений іконостас храму.

Але деяким храмам «поталанило», якщо так можна сказати, набагато менше. Так Костел Усіх Святих - пам'ятка архітектури ХVIII ст. селі Годовиця Пустомитівського району Львівської області, побудований відомим архітектором Бернардом Меретиним у стилі бароко вважається шедевром мистецтва і архітектури. Будівля уже здаля привертає увагу вишуканими пропорціями та чудовими деталями. І хоча храм включений до реєстру пам'яток архітектури національного значення, наразі він перебуває у критичному стані.

Храм декілька разів реставрували. Близько 1927 року був відновлений головний вівтар, а в 1929-1931 роках – стінописи, почасти завдяки субсидії воєводського управління у Львові. Було також проведене електричне освітлення. В 1932 р. церква, «як характерний тип архітектури XVIII ст., разом із рококовими стінописами в інтер'єрі, розташованою поруч дзвіницею і дровітнею», офіційно набула статусу пам'ятки. У радянські часи костел використовували як господарську споруду і замкнули остаточно 1961 року. У 1974-му в храмі сталася пожежа, і невдовзі завалився дах із розписами 18 століття. Сучасний стан пам'ятки — жалюгідний. Інтер'єр церкви увесь вкритий ілюзорними розписами (більшість уже втрачено), авторство яких приписують художнику Олександру Ролінському. Основне ж скульптурне оздоблення належало геніальному Йоганну Георгу Пінзелю і вважається найбільшим досягненням львівської школи барокової скульптури. Оригінальний головний вівтар у стилі рококо був увінчаний скульптурою Розп'ятого Ісуса й оточений з боків фігурами двох янголів, Божої Матері та Яна Євангеліста. Перед вівтарем з боків було встановлено на окремих консолях скульптурні групи на біблійні сюжети – “Жертвоприношення Авраама” та “Самсон з левом”, які тепер знаходяться у львівському Музеї барокової скульптури І.Г.Пінзеля. Зараз храм позбавлений даху та більшої частини склепінь. Мури послаблені й потріскані, бракує значної частини штукатурки. Поліхромія нижніх частин стін збереглася відносно добре. Збереглися невеликі фрагменти вівтарних структур у трансепті та фрагменти хрестильної купелі, відсутні амвон, орган, сповідальні, лави. [11]

Побратим по нещастю – костел св. Марії Магдалини у Вовкові дослідники вважають найяскравішим представником своєї доби в стилі ар-деко. Будівля несиметрична в плані і багата на дрібні деталі, мурована з цегли, вівтарем спрямована на південь. В часі радянсько-німецької війни в липні 1944 р. Вовків кілька разів переходив з рук у руки воюючих сторін. Внаслідок артилерійських обстрілів храм зазнав пошкодження, а в результаті попадання бомби була зруйнована плебанія. В квітні 1946 р. парафіяни залишили Вовків переїхавши до Польщі. Костел замінили на церкву, а в 1948 – на колгоспний склад, де зберігали мінеральні добрива. В інтер'єрі храму практично нічого не збереглося, але схематизми I пол. XX ст. вказують на велике багатство внутрішніх деталей костелу та оздоблення вівтарів. Правда, вівтарі, які були в храмі датуються пізнішим віком ніж сама святиня. Взагалі костел за своїми розмірами є одним з найбільших в Галичині (в схематизмах зазначається, що в костелі були дерев'яні лавки на 200 осіб). Сьогодні будівля знаходиться в стані руїни. З дороги споруда виглядає спавді велично і розкішно, але насправді костел дуже постраждав. Частина покрівлі даху відсутня, а місцями є наскрізні отвори. На стінах святині видно сліди руйнувань під час наступу радянських військ. Збоку від головного входу є циліндрична прибудова, яка колись завершувалась куполом – це гвинтові сходи на балкон другого поверху всередині. І хоча святиня має охоронний номер (1946-М), на жаль, в наших реаліях, це нічого не означає.

Ще один комплекс який на Львівщині значно постраждав за правління радянської влади – це Домініканський монастир у Підкамені, зараз – Монастир Походження древа Хреста Господнього УГКЦ. Монастир помітно постраждав під час Першої світової війни. Твори мистецтва, фрески та рукописи праць пріора монастиря Баронча Садока були пошкоджені під час Першої світової війни та пожежі 1916 р., коли згоріли дахи більшості монастирських будівель. Опісля війни монастир частково ремонтували в 1920-х роках. Під час Другої світової війни він зазнав значних втрат і в 1945 р. був ліквідований. У 1946 р. радянська влада організувала тут пересильну тюрму. Це завдало великої шкоди цьому місцю, оскільки в'язні аби не замерзнути спалили майже все оздоблення інтер'єру монастиря. [12] Згодом у монастирських мурах було засновано психоневрологічний інтернат закритого типу. Храм перетворили на конюшню, а ще пізніше на гараж. В одній каплиці зберігали зерно, в іншій мінеральні добрива, а ще в іншій вигодовували сторожових собак в'язниці. У 1997 р.

сакральні споруди та частину келій передали монахам Студійського уставу УГКЦ. Того самого року розпочалася відбудова святини, яка досі перебуває у стані відновлення з руїни.

Таким чином церкви, як і костели, монастирі передавалися державним установам і використовувались за будь-яким призначенням, окрім основного. Водночас О. Шуба зазначає, що використання частини колишніх культових споруд під громадські будівлі дало можливість краще їх зберегти, ніж залишення без догляду взагалі чи використання як приміщень утилітарного призначення. [13] Якщо перетворення церковної споруди на книгосховище давало змогу максимально зберігати її архітектуру та частково рятувати настінні розписи, то розміщення в них складів або в'язниць призводило до невідворотного руйнування та перебудови приміщень. [14]

Отже, руйнування культових споруд тривало упродовж всього періоду радянської влади. Темпи й масштаби мали різну інтенсивність і траєкторію. Свідомо нищились навіть безцінні шедеври культури лише на тій підставі, що були культовими. Та зараз за проголошеної незалежної України, національного відродження постає питання збереження інтер'єрів храмів в контексті моделі сталого розвитку для забезпечення можливості збереження релігійної та духовної спадщини майбутнім поколінням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Киридон Алла. Руйнування культових споруд (1920–1930-ті рр.): традиційної ритмології простору / А. Киридон // Міжвідомчий збірник наукових праць Національної академії наук України «Проблеми історії України: факти, судження, пошуки» — Київ, 2013. — Випуск 22. — с. 91-102
2. Криворучко Ю. І. Канонічність та творчість у сакральній архітектурі / Ю. І. Криворучко // Вісник Національного університету “Львівська політехніка” — Львів, 2016 — с. 27-46
3. Центральний державний архів громадських об'єднань України. — Ф. 5. — Оп. 1. — Спр. 1085. — Арк. 19.
4. Цит. За: Ігнатуша О.М. Разом з народом: церква в умовах голодомору 1932–1933 років // Голодомор 1932–1933: запорізький вимір. — Запоріжжя, 2008. — С. 112–127.
5. Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730—1780) ... — S. 161—162. (пол.)
6. Вуйчик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. — 2-ге вид. — Львів : Каменяр, 1991. — С. 35
7. Козицький А. (редактор). Костел єзуїтів (Костел святих апостолів Петра і Павла) // Енциклопедія Львова. — Львів : Літопис, 2010. — Т. 3. — С. 472—477.
8. Гнідець Ярослав, Архітектура Українських церков. Конструкція і форма: Навч. посібник. — 2-ге вид., випр. і доп. — Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2009 . — 144с.
9. Прокопів Володимир. Республіка святого саду, або улюблене місце львівських хіпі — 2016. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://photo-lviv.in.ua/respublika-svyatoho-sadu-abo-ulyublene-mistse-lvivskyh-hipi/>
10. Смірнов Ю. Латинська катедра зустрічає Івана Павла II // Галицька брама. — 2001. — № 5-6 (77-78). — С. 23.
11. Мельник І. В. Львівський Новий Світ та південні околиці Королівського столичного міста Галичини від Святого Юра до Наварії. — Львів: Центр Європи, 2009. — 288 с.: 508 іл.
12. Онищук Я. Підкамінський монастир // Брідщина. — Броди, 1993. — № 2. — С. 14—21.
13. Шуба О.В. Церковне пам'яткознавство у національно-культурному відродженні України // Археометрія та охорона історико-культурної спадщини. — 1998. — Вип. 2. — С.

96–105. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Archeology/Archeometry/Heritage/ChurchHeritage.html>.

14. Каталог зруйнованих храмів і монастирів України: Каталог / Ред. кол.: Солдатенко В. Ф. (голова), Богуцький Ю. П., Буряк Л. І., Веденєєв Д. В. (заст. гол.), Калініч Г. Ю. (відп. секр.), Киридон А. М., Кривошея В. В. (заст. гол.), Любовець О. М., Новохатько Л. М., Рафальський О. О., Уткін О. І.; Упорядн.: Кривошея В. В. (керівник), Антонюк Я. М., Березовський О. М., Буряк Л. І., Ведмідь Л. А. та ін. Український інститут національної пам'яті. – Київ, ДП НВЦ "Пріоритети", 2013. – 512 с.

УДК 39(477):643/645«19»

Євгенія Сявакко, Тетяна Файник
(Львів, Україна)

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ОФОРМЛЕННІ ЕКСТЕР'ЄРУ ТА ІНТЕР'ЄРУ СЕЛЯНСЬКОГО ЖИТЛА НА УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОМУ ПОГРАНИЧЧІ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ ст.)

***Анотація.** 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 до застосування новітніх європейських здобутків у цьому напрямі.*

***Ключові слова:** садиба, дім, український селянин-господар, традиції, нововведення, українсько-польське пограниччя*

Вступ. Будівельна культура завжди була і залишається одним з основних показників загальної побутової культури населення того чи іншого регіону, тієї чи іншої етнічної спільноти. Аналіз її стану, сталих ознак і нових набутоків у кожному історичний період не лише доповнює, а й дає можливість глибше усвідомити значення самотності будівельної культури у відповідності до її традицій, зрозуміти кроки чи пріоритети, яким надає провідне значення етнічна спільнота у відповідності до загальних цивілізаційних процесів.

На особливу увагу заслуговує аналіз будівельної культури українсько-польського пограниччя у досліджуваній період (перша половина ХХ ст.), коли в європейській культурі відбуваються помітні зміни. Обраний для дослідження період характеризується як поживавленням цивілізаційних процесів на українсько-польському пограниччі, так і ускладненням їх: перша і друга світові війни, національне пригнічення українців, великі втрати в середовищі найбільш свідомих і творчих серед них.

Як свідчить історична наука, в згадуваний період на українсько-польському пограниччі превалювала українська етнічна спільнота, що заселяла Підляшшя, Холмщину, Надбужанщину, Надсяння й бойківсько-лемківський масив [15, с. 19].

Основна частина. На українсько-польському пограниччі домінувало українське селянство, хоча в даний період у деяких містах значний відсоток населення теж вже становили українці. У 1909 р. українці в Холмі становили 48,16%, у Володаві – 64,9%, у Томашові – 46,71%, в Грубешові – 54,3% [19, с. 79].

Дослідження побутової культури населення українсько-польського пограниччя переконують, що, не зважаючи на намагання різних держав – Польщі, Австрії, Прусії, Росії, в складі яких довелось перебувати етнічним українським територіям, вплинути на ментальність українців і на розвиток їх культури, населення зберігало свою національну ідентичність, культурну самотність. Разом з тим, побутова культура українців пограниччя увібрала в себе певні нові підходи, що властиво для інших регіонів і країн у відповідності до загальних цивілізаційних процесів.

На українсько-польському пограниччі у згадуваний історичний період домінувало українське сільське населення.

Аналіз будівельної культури, що тісно поєднана з іншими складовими народної культури, дає повніше уявлення про пріоритети в культурному розвитку української спільноти даного регіону.

Народна будівельна творчість – явище багатомірне, що розвивалося 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, зокрема й в естетичному плані. Цим зумовлено виникнення різних форм, застосування конструктивних прийомів, характерних для всієї української архітектури. Типові риси в усіх регіонах України простежуються в плані будинку, організації використання окремих приміщень, у художньому оздобленні. Вони виробилися у процесі багатовікового розвитку і є результатом спільності етнічного складу народу, а також творчого методу народних майстрів [16, с. 458].

Усі українці, незалежно від їх місцезнаходження, виходили з того, що ділянки землі, призначені під забудову («пляц», «обисть», «обійстя», «город», «облоза», «оків») [17, с. 108] мають бути обернені до сонця, до півдня. Друга умова – житло потрібно зводити там, де є зручний підступ до ріки чи потоку або де можна поставити джерельну криницю.

В 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» [21, с. 18].

Звичайно, довколишнє оточення впливало і засвідчувало вдумливий і відповідальний підхід до будівництва і оформлення житла. Наприклад, перед другою світовою війною поряд зі старою хатою іноді будували нову, дерев'яну біло-голубого кольору, під бляхою хату, оточену великим садом. Як засвідчують дослідники, на Холмщині і Підляшші біля житлових споруд насаджувалась велика кількість фруктових дерев – різні сорти яблунь, грушок, вишні, черешні, сливок, морви, волоських горіхів, малини, порічки, агрусу, полуниці, суніці [20, с. 36].

Традиційна поетично-романтична ментальність українця обумовила загально поширений образ рідного житла в оточенні саду. «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 Південному Підляшші: «Ой чий ж чий ж дворця новенькі коляда/ дворця новенькі сад вишневенький коляда».

Двір, господарська забудова невіддільні від загального ландшафту та «одвічних святинь»:

Я в Корхові.
На високому пагорбі чола
Печаль струменить хрестами,
А невдалік калина стоїть... [14, с. 87]

Про калину як звичний атрибут селянського осідку часто йдеться в пісенній творчості Підляшшя: «А в пана Андрія стояла каліна...» [13, с. 35].

За уявленнями підляських селян, садиба разом з городом мали бути огорожена. Якщо ж ні, то господар був недбайливим. В одній з пісень, яку співали на хрестинах, йдеться:

Ой чий то город негороджений...
Ни городжаний ни обстружаний...
Поб'ємо кульє всьо дубовеє... [13, с. 33-34]

В кінці XIX – на початку XX ст. на Холмщині й Підляшші побутувало трикамерне житло, до складу якого входили «хата», «сень» (сіни) і «комора», тобто житло типу хата – сіни – комора, що вважається класичним типом української хати.

У XIX ст. на Холмщині й Підляшші побутувало трикамерне житло, до складу якого входили «хата», «сень» (сіни) і «комора», тобто житло типу хата – сіни – комора, що вважається класичним типом української хати [3, с. 112]. Цей тип житла мав місце на заході Українського Полісся, і на межі XVIII – XIX ст. був повсюдно поширений у південно-східній частині колишнього Любельського воєводства (Холмщина), на території колишньої Седлецької губернії, в околицях Грубешова [13, с. 116-117]. Комора поступово перетворилася в друге житлове приміщення. Виникло житло типу: хата – сіни – хата. 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) [24, с. 117]. Дискусійним є питання про поширеність серед українського населення «подвуйних» (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 початку 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. [19, 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...» [19, с. 117-118].

В окремих місцевостях траплялись випадки, коли під одним дахом з хатою блокувалися деякі господарські приміщення – хлівець, стайня, конюшня, шпихлір тощо в різних комбінаціях. Цей тип будівлі був характерним для населення Бойківщини («довга бойківська хата»).

В 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) [19, с. 118]. Один з варіантів житлової будівлі з підсіньми відомий в околицях Шацька Любомльського р-ну Волинської області [4, с. 118].

В поліських селах добудовували в трикамерному житлі ще одну комору для зберігання овочів («стебку», «пукліт»). Типовою, як вказується в літературі, для західних районів України є добудова приміщення для сільсько-господарського реманенту, яке називалось «хлів» [16, с. 461].

У другій половині XIX ст. курних хат у даному регіоні пограниччя не було, за рідкими винятками [24, с. 32]. Лемківська хижа в середині XIX ст. у деяких місцевостях і на початку XX 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» [6, с. 457]. Витіснення курних печей на Лемківщині і Бойківщині розпочалося в кінці XIX – першій третині XX ст. Але в Західній частині північної Лемківщини вони побутували ще довго, аж до виселення лемків внаслідок операції «Вісла» (1947р.). Напівкурні хати на Лемківщині, Бойківщині існували до середини XX ст., а подекуди вони збереглися в хатах літніх людей ще до 90-х років XX ст. Переобладнання курної хати в напівкурну здійснювалося через прибудову зверху челюстей димовловлювача

для відводу диму в сіни чи на горище, що називалося «кіш», «куш», «капа», «окап», «кобилка» («кобулка»), «карлі», «кафель», що становив собою плетену з ліщини або збиту з дощок і обмазану товстим шаром глини трапецієподібну форму. Збоку до «куша» кріпився димовивідний пристрій «рула», «рура», «цівка», «кобилка», збитий з чотирьох дощок у вигляді прямокутника, обмащеного з обох сторін глиною. Другий кінець «цівки» вставляли в отвір, який був вибитий в сінешній стіні. У західній частині північної Лемківщини дим виводили і через повалу. Тут витяжний ковпак було вмонтовано в лежачий на горищі прямокутний ящик, вимурований з невеликих шматочків каменю. Звідси дим потрапляв на горище через вимуровані бокові отвори. Напівкурну [8, Т.І, с. 281] піч білили у світлі кольори. У нових хатах були печі з комином, тобто чисті. На початку ХХ ст. заможні селяни клали комин з цегли. Одночасно в хаті збоку печі прибудовували кухонну плиту та вертикальну прямокутну грубку з духовкою. Заможніші селяни настеляли дерев'яну підлогу. За їх свідченням у хатах (за німецької окупації) неподалік печі стояв «зольник» - бак, у якому виварювали (золили) рядна і натільний одяг. «Зольники» були поширені й на Холмщині.

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 [19, с. 121]. Матеріалами для покриття даху у досліджуваній період були гонти та житня солома. На польській Лемківщині хати, пошиті житньою соломою, майстер укладав у вигляді східців сніпками-китицями. Чотирихилий солом'яний дах лемківської хати, вив'язаний сніпками-китицями («кичками»), теж слугує декоративною окрасою при вирішенні її екстер'єру.

У кожному господарстві були навіси (шопи), 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. Основні риси типової лемківської хижі: дерев'яна, курна, задимлена, чорна, чеперата, крита гонтом (соломою, бляхою), мальована на жовто, отулена загатою, низька, 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 заможный газда» [6, с. 47].

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 [16, с. 471].

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).

Чотирикамерні житла побутували в контактній лемківсько-бойківській території і були рідкістю.

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 кіньми з возом до нього. Вузькі входні двері були як в одній із половин воріт «боїска», так і збоку його виступаючої передньої частини. 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 настелювати в останній чверті XIX ст. На всьому відтинку Львівщина – Перемишль, Ярослав, Жешув, Томашів, крім хат з солом'яним покриттям, вже в кінці XIX ст. було багато будинків під черепицею. Вікна – прямокутні, розміром 1x2 або 1x1,5 м.

Можна говорити про мовно-культурний образ дому, оселі як загального поняття, що охоплює весь найближчий простір, в 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» [12, с. 221].

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 [6, с. 453]. 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 [6, с. 455]. 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.

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 всього пограниччя було дерево. На Холмщині та Підляшші, як на Поліссі та Волині, перевагу віддавали сосні [4, с. 77]. Хоча, в піснях з північного Підляшшя (зокрема 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...» [13, 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 вміщує багатоманітність малюнків текстури і кольору: від простих дрібних зигзагів – до складних композиційних сюжетів [2, с. 34]. 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» [22, с. 155]. 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 була така біла, як вимазана крейдою, або білою глиною» [22, с. 155]. Дуже часто цю породу використовують для вирізьблення архітектурних деталей. Ясен має деревину сірого кольору з рожевим або жовтуватим відтінком. Вона тверда, добре зберігається в сухому місці і під водою, але в умовах перепадів вологості швидко загниває. Тому ясен застосовується в 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 [17, с. 129].

Отже, при будівництві житла враховувалися 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 псувалися від дощу, ялинові дошки мажуть олією, вони від того стають червонуватими [10, с. 139]. Вибирали також деревину певного (відповідного) віку, коли вона найбільш придатна для будівництва [9, с. 13]. «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, капустиному розсолі або занурювали в соляну ропу [17, с. 131]. Дошки для причілкових схилів, дахів обпалювали, щоб краще виглядав різьблений декор, яким прикрашали причілки. До того ж дим консервував і зберігав його [18, с. 137]. 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.

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.

Сильний художній ефект створює так зване «косе» шалювання, 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 сприймалися, 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» [23, с. 132].

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 досліджуваній період основні традиційні мотиви декоративної різьби та малюнку залишаються типовими для різних регіонів України і зокрема пограниччя. Це – розета, хрест, риба, листя папороті, «вазонок» (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 жовтувато-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.

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 відбудувати господарку і самоутвердити себе у ній. Це дозволяли матеріали, які з'являлися у продажу і були зручними для будівництва. Цьому сприяють і тодішні загальні тенденції у будівництві. Про це йдеться у спогадах однієї з колишніх мешканок села Деполтичі-Королівські (Холмщина): «Через кілька років вже і хата під білою бляхою, і хлів, і стодола...» [5, с. 315].

Традиційні засоби художнього оформлення житла продовжують зберігатись упродовж всього досліджуваного періоду. Утилітарно-практичні цілі традиційно переплітались із світоглядними засадами та естетичними уподобаннями. Наприклад, 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 [8 Т.1, с. 263-264].

Сволоки оздоблювали різьбою. Були дві форми входних дверей – прямокутної і прямокутної з овальним верхом. Друга форма (вгорі овал) мала місце в Сяноцькому і Горлицькому повітах [8 Т.1, с. 265]. Двері арочної форми мали переважно заможні селяни. Розміри дверей тут були незначними. Вікна («облак», «облачок», «вигляд», «вузор», «оболоки») виготовляли із смереки та ялини. Аж до початку XX 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 [8

Т.1, с. 265]. Поступово, в ході конструктивного вдосконалення отворів для вікон вікна збільшуються у розмірі – 60 х 75 см, 65 х 75 см, 45 х 90 см. Вікна складались з різної кількості шибок – від однієї до дванадцяти, спорадично зустрічалися вікна з 20-30 маленькими шибками [8 Т.1, с. 266].

Мальовничи виглядали вхідні двері, викладені («спучковані») поверх несучих дощок вузькими рейками («клепками»), які по краях мали паси і щільно прилягали одна до одної [8 Т.1, с. 271]. 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 вхідних дверях, які виготовляли сільські ковалі. Складним за виконанням і різноманітним за тематикою є розпис зовнішніх дверей хати. Це були мотиви стилізованих квітів, галузок 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 з використанням геометричного орнаменту – квадратів, прямокутників, кіл, ламаних ліній. Одвірки вхідних дверей були мало розмальовані. В основному застосовували ламані лінії, стилізовані рослинні мотиви, крапки тощо. Навколо вікон малювали орнамент з листочків барвінку, який вважався символом щастя.

Сіни були сполучною ланкою між власне житлом і іншими допоміжними приміщеннями. Розміри сіней у середньому становили 3,5х6 м. Сіни ніколи не білили, лише мастили знизу жовтою глиною [8 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 загразоване віконце. Двері в коморі зачинялися з хати дерев'яним дрюком (латою) чи залізним дротом (штабою).

Отож, 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 різноманітних форм. На його краях набивали у верхній частині контурно вирізані невеликих розмірів фігури птахів, сонечка, хрести, ромби тощо [8, Т.1, с. 272].

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 [8 Т.1, с. 272-273]. Перші верхні два-три ряди протес не білили, оскільки вони ховалися під дахом.

На Бойківсько-Лемківському пограниччі зруби хат були «мальовані на червоно або чорно, в білі паси в шпаринах». В 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.) [7, с.336]. Малювання зрубів нафтовою ропою запозичили від лемків сусідні підгірські польські села.

Своєрідністю оформлення відзначались зовнішні кути лемківських хат («вуглики-клини»). Виступаючий кут тут відігравав значну декоративну функцію. Його або білили, або розписували відповідними мотивами. На житловій частині на наріжних кутах малювали сонце, квіти, галузки барвінку, май-зілля тощо. З колядок ми дізнаємось, що в традиції населення 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...» [13, с. 36-37, 38].

В інтер'єрі житла на пограниччі у другій половині XIX – на початку XX ст. яскраво відображуються риси самобутності, властиві українському народові. Площа розподілялась умовно на зони з певним функціональним призначенням кожної з них: кухонну, робочу, відпочинкову, для прийняття їжі, репрезентативну, господарських потреб та зону використання верхнього простору. В кухонну зону входила піч, яка знаходилася зліва або справа від вхідних дверей. Збоку до печі або при дверях стояла лавка. На стіні при дверях, паралельно до печі, були прибиті полиці для посуду або (в заможніших господарів) мисник. В робочу зону входили масивні дерев'яні лави, які розташовували вздовж фасадної та причілкової стін, а також вільний простір біля печі, де готувалася їжа. У куті, по діагоналі до печі, стояв стіл. По довгих боках столу стояли низькі, невеликі за розміром лавки («столець», «стулець»), сидючи на яких, їли. Це – зона прийняття їжі. Вздовж тильної стіни стояло ліжко, над ним висіла колиска.

Стіна, що навпроти челюстей печі, становила репрезентативну, або святкову, зону; на ній в один ряд розвішували образи. Зона господарських потреб знаходилася в куті при сінешніх дверях, де взимку утримували новонароджених телят, ягнят. Під піччю взимку ховали курей, кроликів, тут викопували яму для зберігання картоплі. Зона верхнього простору – це жердка («вішало»), яка кріпилася до повали («фульовки», «грядки»), або що розташовувалися вздовж фронтальної стіни. На «грядки» інколи опиралися ще дві додаткові полиці («дружки»), підвішені вздовж щитової та тильної стін. Челюсті печі повернуті до щитової стіни, хоча у поляків піч ставили в поперечному плані житла. На Лемківщині, зокрема й в її північній частині, збереглася найдавніша форма української печі. Наприклад, курна піч (для виходу диму з хати) займала $\frac{1}{4}$ частину житлової площі (130 - 200 см – довжина, 180 – 220 см ширина, 110 – 120 см висота) [8, с. 279]. Челюсті печі були в основному півкруглі. Така піч в основному служила для випікання хліба, а їжу готували в теплому пору року на припічку, в холодну – в печі. Подекуди в старих хатах (наприклад, в селі Угрині) над припічком висів великий котел, зачіплений до повали, в якому гріли воду на відкритому вогнищі. Зауважимо, що на Бойківщині піч челюстями була обернена до фронтальної стіни. Згідно з лемківським повір'ям, під піччю в ямі для картоплі мав притулок домашній вуж, який опікувався дітьми і навіть пив з ними молоко з однієї миски. Таке саме ставлення до вужа мало місце на Поліссі.

Печі, як правило, мазали жовтою або сірою глиною. На просторій поверхні печі спали діти і люди похилого віку. Це явище поляки називали «руським звичаєм». Збоку печі була зроблена виїмка, в яку вставляли тонкоколоті букові щепки («скіпки», «лучини», «лігіньки»). Незаможні селяни освітлювали хату каганцями, в які заливали волівий чи овечий лій, заможніші – купували нафтові лампи без скла, т.зв. «жидкі», або «дзядкі».

Залежно від функціонального призначення традиційні меблі умовно ділилися на три групи: 1) для сну і відпочинку (лава, постіль, колиска); 2) для прийняття їжі (стіл, лавки); 3) для схову речей та предметів хатнього і господарського користування (скриня, мисник, полиця, ложник, сільничка).

Традиційна лава з'єднувалася як конструктивно із зрубом, так і існувала окремо. Передню лаву розташовували вздовж фронтальної стіни, задню – вздовж щитової. Лави

були виготовлені з грубих, тесаних сокирою ялинових, букових або смерекових дощок. З кінця XIX ст. використовували вже розпилені дошки. На північній Лемківщині зустрічалися лави з битої глини у вигляді настилу (с. Чорне). Лава не мала оздоблення. На ній спали члени сім'ї, використовували під різні хатні та господарські роботи. В них робили три-чотири отвори, в які вмонтовувались куделі. На початку XX ст. традиційну лаву, що стояла при фасадній стіні, починає заміняти дерев'яний диван, що розсувався, і мав назву «бамбетель» (Галичина), «софка» (Холмщина).

На меблях лемків яскраво відобразились зміни, що відбувалися в явищах побутової культури пограниччя упродовж століття. Архаїчною формою меблів, що служили для сну та відпочинку в курній хаті, був дощатий поміст «постіль», «пріча», «піл», «нари», «прича» [1, с. 67]. Наступний етап – переносні примітивні ліжка, що використовувалися у напівкурних хатах: до чотирьох стовпців по периметру прибивали дошки, в опалубці зсередини набивали по довжині ще дві рейки і настеляли дошками. Подальшим етапом розвитку постелі була модернізація бічних перил та ніжок. Бічним стінкам («побочниці») надавали прямокутної форми. Побутували також маленькі пересувні скриньки без ніжок («пріча», «постілка», «прічатко»), на яких спали діти. Стояли вони під ліжком, а при потребі покласти дитину – висувалися.

На внутрішньому обладнанні поліської хати 30-х – 40-х років XX ст. яскраво відобразилась винахідливість селян, їх уміння пристосовувати свій побут до страшних реалій тогочасного життя людей. Люди (дорослі) спали на «примостах», на «лавці», діти – в запічку. У сінях прилаштовували «полати» – при стіні приробляли лави, на які клали, винісши з хати, «постелю». У цей час підстилкою на лавці і примостах служила «матка», сплетена з соломи. На матку клали «діругу» (рядно, ткане на лляній основі з домішками ниток іншого кольору, накривались таким самим рядном з пришитими шматочками порізаного полотна).

У XIX ст. і на початку XX ст. на Лемківщині побутували переносні столи, а також столи-скрині. Масивна стільниця (стіл) при потребі відсувалася і до скрині на зберігання клалися харчові продукти. Для більшої зручності в переносній частині скрині робили прямокутний проріз, чіпляли на завісах дверцята або просто заставляли дощинкою [8 Т.1, с. 285-230]. Стіл був прикрашений спереду і з двох бічних сторін плоскою різьбою з датою виготовлення, ім'ям майстра.

Характерним елементом інтер'єру пограниччя були скрині. Вони були двох типів: саркофагоподібні з овальним або двосхилим дахом, і з плоским віком. Для скрині першого типу була характерна різьба – хрест або шестипелюсткові розети, які обрамляли найбільш вживані елементи орнаменту: «ялинка», «зигзаг», «хрестики», «скісна клітка». На початку XX ст. на Лемківщині побутували скрині, що нагадували малярство епохи ренесансу [25 Т.13, с. 36].

Полиця (мисник) теж видозмінювалася упродовж досліджуваного періоду. Найпоширенішим типом була полиця, що власне складалася з однієї дошки. На півночі Лемківщини побутували довгі полиці з фігурним вирізуванням передньої частини, які висіли над вхідними дверима. У курних хатах їх розміщували якнайнижче, щоб дим не закурював мисок, тарелів тощо. Наступним етапом удосконалення була полиця, яка складалася з чотирьох горизонтальних перегородок, що кріпилися до двох масивних вертикальних. Розповсюдженими були і мисники, які склалися з двох частин, де верхня була відкрита, а на нижній розміщувалася шапка з двома дверцятами. Такий тип «мисників» стає в досліджуваній період поширеним на всій території Галичини.

Перед Першою світовою війною в побут заможних селян входить «креденс», «шафа», які склалися з широкої нижньої шафи з двома дверцятами і вузької відкритої або закритої верхньої з декількох полиць. Мав місце в інтер'єрі і дерев'яний «ложник», «ложечник», «лижник» (верхня полиця прибивалася до стіни, а у вертикально закріпленій нижній полиці висвердлювали круглі отвори, в які вкладали ложки).

На всьому просторі пограниччя – від Підляшшя до Лемківщини мали поширення два основні типи колисок – підвісні і наземні. В поліських районах Волині і Лемківсько-Бойківського пограниччя мали місце й переносні – дерев'яні і полотняні. Підвісна колиска прикріплювалася за допомогою гака до поздовжньої балки – «фульовки».

Після 1918 р., наприклад, в с. Гладисеві (північна Лемківщина) було всього чотири хати з дощатою підлогою: у ксьондза, війта, різника і жида [8 Т.1, с. 282]. 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 «...темно-сірими 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 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) (Експонати представлені в експозиції «Холмщина» у Волинському обласному краєзнавчому музеї, м. Луцьк). В хатах з'являються швейні машинки.

Традиційний інтер'єр Підляшшя та Холмщини, який зберігається до I світової війни, крім окремих назв, нічим не відрізнявся від загальноукраїнського [26 Т. 33, Cz. I, s. 77].

В інтер'єрі українців у досліджуваній період помітні польські впливи і загальні європейські тенденції, що мали місце в оформленні житлового простору. На вікна вішали фіранки, ставили вазони – фуксії, водник, шкарль. Біля хат на квітниках найбільше висаджували георгіній, лілій, гвоздик, «качурів». В хатах заможніших людей на українсько-польському пограниччі, зокрема і на Холмщині, 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.

Висновки. Аналіз характерних ознак екстер'єру й інтер'єру житла українців на українсько-польському пограниччі підтверджує, що його облаштування здійснювалось на спільній основі з загальноукраїнським, характерні особливості якого сформувалися в XIV-XV ст. Архітектурно-етнографічна специфіка житла Підляшшя свідчить про його генетичну єдність з Поліським регіоном (це ж стосується і південної смуги Брестської області сучасної Білорусії). Така ж спорідненість спостерігається у житлі Холмщини і Волині.

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 шапка, «комин», в якому світили лучиною, мальована скриня тощо. «Тільки образи були з паперу і польського малювання» [11, с. 73]. У коморі стояли скриня, «боденьки», солом'яні сипанки та інше. Тут зберігали одяг, полотно, сало, м'ясо, муку тощо.

Незважаючи на безпосередні контакти українського населення з польським етносом, ці особливості (в їх основі) зберігалися тут до кінця XIX ст. У другій половині XIX – першій половині XX ст. спостерігається всезростаюче проникнення в традиційне українське житло

явищ, притаманних для народної архітектури польського населення. Проте цей процес не відігравав суттєвої ролі у формуванні житлового комплексу населення пограниччя, а тільки витворював його локальні відміни. Це характерне й для лемків та бойків на пограниччі. Крім того, на загальний образ житла й садиби загалом, її оформлення впливали загальноцивілізаційні процеси, які діяли в загальноєвропейському масштабі. Вони яскравіше проступали в тих селах, що були розташовані ближче від міст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів ІН НАН України. – Ф.1, оп. 2. Спр. 367, зош. 2.
2. Вінценз С. На високій полонині. – Львів, 1997.
3. Вовк Хв. Студії української етнографії та антропології. – К., 1995.
4. Данилюк А. Народне житло Волині другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Народна творчість та етнографія. – 1981, №6.
5. Депортації. Західні землі України кінця 30-х – початку 50-х р.р. (Документи, матеріали, спогади). У 3-х томах. Т.3 (Спогади). – Львів, 2002.
6. Костюк Н. Мовно-духовний образ дому у творах лемківських авторів. – Lemkowie, Bojkowie, Rusini – historia, współczesność. Kultura materialna i duchowa. – Legnica – Zielona Góra. – 2007.
7. Красовський І. Матеріальна культура Лемків північних схилів Карпат ХІХ – ХХ ст. / Науковий збірник музею української культури в Свиднику. – Пряшів, 1998. №13.
8. Лемківщина. У 2-х томах. Т. І. Матеріальна культура. – Львів, 1999.
9. Мельниченко П. Оздоблення садиби виробами з дерева. – К., 1993.
10. Нечуй-Левицький І. В Карпатах. З мандрівок в горах. Подорожі в Українські Карпати. Львів, 1993.
11. Нечуй-Левицький І. Мандрівки на українське Полісся. Пам'ятки України, 1995, №3.
12. Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок. Т. І, К., 1984.
13. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя (За матеріалами експедицій 1999 – 2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич), Львів, 2006.
14. Світовий конгрес Холмщини і Підляшшя – Матеріали наукової конференції (Львів – Холм, 17-21 вересня 1994 року). – Львів, 1996, с. 87.
15. Сергійчук В. Етнічні межі і державний кордон України, Київ, 2008.
16. Українське народознавство. Львів, 1994.
17. Файник Т. Житло та довкілля: будівельні традиції українців Карпат. Львів. 2007, с. 108.
18. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину / Жовтень, Львів 1972 №9.
19. Холмщина і Підляшшя, Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1977.
20. Храпливий Е. Господарство Холмщини і Підляшшя. – Краків – Львів. 1944
21. Чуйко В. Географический очерк Польши // Живописная Россия. – Спб. Москва. 1896. Т. IV, ч. II. – с. 18.
22. Щербаківський В. Українське мистецтво. К., 1995.
23. Юрченко П.Г. Дерев'яне зодчество України (XVIII – XIX ст.). К., 1949.
24. Ярошевич Й. Русини Більського повіту. – Над Бугом і Нарвою. – Bielsk Podlaski, 1933, №14.
25. Кępa Е. Urządzenie wnętrza mieszkalnego na Żemkowoszczyźnie w XIX i XX wieku / Materiały Muzeum Budownictwa ludowego w Sanoku. – Sanok, 1971.
26. Kolberg O. Chelmskie (obraz etnograficzny). – Kraków, 1840.

**ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ПОЛТАВЩИНИ КРІЗЬ
ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ ВІДОМИХ СПОДВИЖНИЦЬ**

***Анотація.** У статті подані біографічні дані про відомі постаті українського народного мистецтва (середини XIX-XX ст.) Полтавщини, їх творчі здобутки, участь у різного роду виставках, отримані нагороди, а також зазначено у яких сховищах зберігаються їхні твори, подано посилання на основні джерела у яких відображено їх художньо-творчий доробок.*

***Ключові слова:** українське народне мистецтво, музеї, виставки, постаті, українська минувшина, колекціонування.*

Українське народне мистецтво, поряд з історією та літературою, досі належно не досліджено й не донесено у повному обсязі не лише до людського загалу, а й до вузького кола фахівців і всіх тих, хто не байдужий до глибини джерел культури українців.

У річищі цієї проблематики не лише важливе вивчення творчої спадщини дослідників народного мистецтва, особливо і полтавців. Доля цих відомих постатей склалася почасти і драматично, і трагічно.

Уперше з другої половини XIX століття праматір українського мистецтва у цій царині Олена Пчілка, мати геніальної поетеси Лесі Українки, започаткувала вивчення орнаментики. Вона першою видала у 1876 році монографічне дослідження «Український народний орнамент».

Водночас із нею, інші наші землячки працювали, переважно в галузі колекціонування (тобто призибування народних зразків) – жінки вихідці з вищих кіл – графиня Варвара Капніст, Катерина Скаржинська, Варвара Ханенко. Вони виплекали культурно-мистецьке підґрунтя. Завдяки їм та багатьом невідомим і забутим особистостям виникла можливість наукового розгляду народного мистецтва та оцінки його як культурного явища. А з часом зібране стало однією з важливих передумов відображення національних традицій.

Олена Пчілка (Ольга Петрівна Косач) (1849-1930) у дівочтві – Драгоманова була з Гадяча на Полтавщині кореня Драгоманових (від староболгарського слова «драгоман» – тлумач). Родина Косачів подарувала світові дочку – співачку «досвітніх огнів» дала, в собі невтомно працюючої Олени Пчілки, вихователки плеяди зоряних імен – двох синів і чотирьох дочок. Уся сім'я Косачів завжди одягалася по-народному – у вишивані сорочки, плаhti, сукні, корсетки. Родина стежила за тим, щоб ніхто не носив одєжі з чужого плеча, гаптованої не властивим смаку візерунками.

Олена Пчілка навчалася у зразковому Пансіонаті шляхетних панянок у 2-й Київській гімназії, де навчилася гарно вишивати. «Горда й пишна панночка», за спогадами Софії Русової, причаровувала всіх своєю вродою і чудовим українським вбранням. Побравшись із юристом Петром Косачем, вона переїхала з Києва на Волинь у Звягель. Звичай та побут того чудового куточка навічно зачаровували полтавку, а особливо її місцева орнаментика.

Займаючись збиральницькою роботою, вона упорядкувала збірник «Український орнамент», який вийшов у Київській друкарні-літографії С.В. Кульженка – великим форматом на 31 аркуш. У цьому збірнику містилися малюнки вишивок, тканин і писанок. У тексті збірника зазначалося, що «ця орнаментика не має грандіозності, потворної фантастичності пишномовності, яку можуть мати орнаментні зображення, прості за темою і вкрай вигадливі за розгалуженням їх побудови – її образи не б'ють різко на уяву, але більше і за своїм задумом і за формою відповідають спокійному і водночас витонченому відчутті краси...»

Ольга Петрівна, передаючи навички вишивання своїм донькам, усвідомила, що це народне мистецтво під силу кожній українській жінці, воно прищеплює любов до краси – своєї, рідної та неповторної.

У 1879 році вона друкує інший збірник орнаментів «Українські узори», в якому кількість сторінок була зменшена до 15-ти. Далі у 1900-у і 1903-у роках знову побачили світ нові збірники. Особливо зберігся четвертий збірник із друкованим написом: «Присвячується Волинському краю», що вийшов у 1912 році. Цей збірник було безкоштовно вручено річним передплатникам часопису «Рідний край» у вигляді премії.

П'ятий випуск «Українські узори» (10 аркушів) був надрукований у 1927 році. На обкладинку був поміщений знімок: фото «Українка з Києва».

Зважаючи на цей життєвий набуток, Всеукраїнська Академія наук 25 березня 1925 року обрала Ольгу Петрівну Косач (Олену Пчілку) своїм дійсним членом-кореспондентом – «за заслуги в розвитку української культури».

Характеризуючи неоціненні видання української орнаментики, Іван Франко вважав, що він не знає «компетентнішого робітника над Вас» у цій царині. Професор Є. Реднін із Харківського університету зауважив, що її «Українські узори» 1902 року дають підстави встановити зв'язок орнаменту з місцевістю та населенням. А французький етнограф Альфред Рамбо зробив відгук, стверджуючи, що «Українська сорочка добірно вишита на рукавах, спереду й у подолах, – то ціла поема...»

Не лише мати, а й усі жінки у родині завжди обшивали самі себе. Сімнадцятилітня Леся, побувавши у Варшаві, зацікавилася школою мистецьких ремесел. На Різдво 1883 року дівчина вишила кілька візерунків тих сорочок, які подарувала мати гостям на свято. Барвистими нитками поетеса вимережила сорочку батькові та дядькові Михайлові.

Пізніше Леся Українка вишила для Шевченкової світлиці на Тарасовій горі у Каневі шовкові рушники засвідчивши її схилення перед пам'яттю Великого Кобзаря України [7, 9, 29].

Капніст Варвара Василівна (у дівоцтві Рєпніна) – колекціонер, зберігач родинних реліквій.

Варвара закінчила Полтавський інститут шляхетних панянок. У 1867 році в Яготині Пирятинського повіту вийшла заміж за Василя Олексійовича Капніста (1838-1910), з 1888 р. – предводителя дворянства Харківської губернії. Подружжя мешкало у селі Михайлівці Лебединського повіту, яке перейшло у спадок із боку жіночої лінії роду Павла Полуботка. У цих краях здавна процвітало рукоділля, вишивка та килимарство; багато мистецьких речей із скарбу гетьмана виготовлялося у домівах українськими жінками.

Капніст В.В. цікавилася народними промислами та заснувала у с. Межиріч навчальну майстерню, якою керував Ф. Р. Падалка. Вона першою використала скатерті, що їх виготовляли місцеві ткачі для пошиття ошатного літнього вбрання для жінок.

Капніст В. брала участь у Паризькій виставці у 1878 році, на якій демонструвалися різноманітні тканини та розшиті шовками рушники.

Завдяки її сумлінній праці у Лебединському повіті виникає виробництво майоліки. На Всеросійській промислово-художній виставці у 1882 році були показані вишукані глечики та куманці у вигляді риби, круглі рамки для дзеркал та інші вироби.

Колекціонеркою В.В. Капніст зібрано велику колекцію текстильних виробів – серветки, скатертини, вишиті рушники, прошви та інші вироби, які також експонувалися на цій виставці.

На початку ХХ ст. до села Михайлівки завітала з Харкова делегація під керівництвом професора М.Ф. Сумцова (1854-1922) для відбору на XII Археологічний з'їзд виробів із колекції Капністів. Велика кількість зразків була відібрана та була учасником наукової виставки. Серед цих творів – відома «полуботчишина сорочка», яка з 1930-х років і по сьогодні стала надзвичайно популярною складовою національного вбрання українців і

сьогодні виконується пошановувачами народного мистецтва у різній кольоровій гамі. Один із стародавніх зразків, маючи такий орнамент, знаходиться у Полтавському краєзнавчому музеї імені В.Кричевського.

Відомий архітектор і дослідник мистецтва Г.К. Лукомський (1884-1952) побував також у Михайлівці, збираючи матеріали до книги «Старовинні садиби Харківської «губернії» (1917). Він описав розгорнуту панораму цього куточка на Слобожанщині, з його умеблюванням у стилях ампір і бароко.

У Лебедині у липні-серпні 1918 року відбувся перший місцевий показ української старовини. На ньому демонструвалася історія українського мистецтва на основі великої кількості вишивок, килимів, портретів із палацу графині В.В. Капніст. Експонати цієї збірки потрапили у різні музеї. Таранушенко С.А. (1889-1976) уклав каталог цієї виставки відомої колекціонери-графині В.В.Капніст [11, 20, 24].

Скаржинська Катерина Миколаївна (у дівочтві Райзер) народилася 7 (19) лютого 1852 р. у м. Лубни Полтавської губернії – колекціонера, засновниця одного з перших на Україні приватного музею у Лубнах.

Виховання отримала вдома, росла у Лубнах, освоїла німецьку та французьку мову, опанувала книги, унікальні документи з дідівської бібліотеки. Вона склала екстерном іспити за гімназію і вступила на Бестужівські Вищі жіночі курси у Санкт-Петербурзі.

Скаржинська К.В. починає втілювати у життя свою юнацьку мрію – створювати власну збірку старожитностей, мистецтва і природи, адже на кінець 1880-х років у Києві остаточно формуються цінні археологічні збірки визначних меценатів-промисловців Б.І. та В.М.Ханенків, родини Терещенків, досить багата археологічна збірка І.А.Зарецького у Полтаві.

Зібрані нею колекції починають переповнювати всі кімнати маєтку у Круглику, і Катерина Миколаївна домагається від чоловіка спорудження двоповерхового флігеля для музею з окремим входом, відкритим широким ганком, великими вікнами. Перед музейною забудовою розбивається парк та квітники, поряд розміщується оранжерея.

На придбання колекцій від громадських діячів Кирикових, Леонтовичів, Органовичів, лубенських міщан, селян, своїх родичів витрачаються значні кошти.

Скаржинська К.В. вперше формує штат музею. З 1891 р. він складається з трьох осіб – завідувача (С.К. Кульжинський), хранителя (О.А. Лавренко) та наглядача-гіда (В.О. Лехницький). Тоді був підготовлений перший статут, який визначав освітні та наукові основи закладу. Музей містив різноманітні розділи: археологічний, церковно-історичний, етнографічний, художньо-технічний, природничо-історичний. Крім того, музей мав свій архів і бібліотеку.

Лубенський музей брав участь у проведенні Міжнародної виставки костюмів та зброї у 1902 р. у Петербурзі.

Меценатка однією з перших відгукнулася на заснування Природничо-історичного музею Полтавського губернського земства. Міністерство землеробства і державного майна у 1890 році під час сільськогосподарської і кустарної виставки у Лубнах за зразкове квітникарство, створення біля Круглицького флігеля дендрарію з основними видами дерев і кущів нагородило К.М. Скаржинську малою срібною медаллю. Вона активно підтримувала програму Полтавського земства з питання піднесення кустарних промислів і підвищення добробуту населення. З цією метою вона облаштовує у своєму маєтку ковальську майстерню, запрошує хороших майстрів.

У 1899 році до XI Археологічного з'їзду в Києві її коштом було видано неперевершене щодо фундаментальності дослідження про українські писанки (Кульжинський С.К. Лубенський Музей Е.К. Скаржинської. Этнографический отдел. Описание коллекций народных писанок. Выпуск первый. С альбомом из 33 хромометрафированных и 2 черных таблиц (всего 2219 рисунков). М., 1899).

Історико-краєзнавчий музей К.М. Скаржинської став великою скарбницею унікальних експонатів (20 тис.), мав наукову бібліотеку (4 тис. томів) і чималий архів.

У зв'язку із загостренням внутрішньої політичної ситуації у країні, селянським рухом у Лубенському повіті, особистими проблемами К.М. Скаржинська вирішує виїхати за кордон. Своє музейне зібрання вона намагалася подарувати Лубнам, але Міська дума дійшла висновку про неможливість прийняти такий дарунок. У 1906 р. Лубенський музей К.М. Скаржинської став надбанням Полтавської губернії. Ця колекція заклала підвалини основних зібрань Полтавських краєзнавчого та художнього музеїв, державного архіву Полтавської області та обласної бібліотеки.

Наступний період життя К.М. Скаржинської (1906-1914 рр.), який визначається як благодійницький. Вона виїхала до Італії, згодом до Швейцарії, де зупинилася у Лозанні. Разом з нею проживали її діти Ігор і Ольга та їх вихователь С. К. Кульжинський. Тут вона матеріально підтримувала політемігрантів, українських студентів. Яскравою сторінкою подвижництва К.М. Скаржинської у Швейцарії було видання у Давосі літературно-наукового і політичного журналу «За рубезом», який можна було одержувати у всіх книгарнях Західної Європи і Америки.

У 1914 році Катерина Миколаївна повернулася в Україну. Останні роки життя провела в Лубнах. Померла всіма забута у Круглику напередодні голодомору, влітку 1932 року.

На всіх етапах свого життя вона залишилася вірною донькою України, примножуючи освітні та культурні здобутки свого народу, виявилася талановитим організатором не тільки музейної справи, а й наукових досліджень. Ім'я К.М.Скаржинської було внесене до списків найвизначніших уродженців дворянського стану Полтавської губернії [5, 12, 23].

Болсунова Віра Вікторівна (у дівочтві – Карасьова, 21.XII.1877, м. Поріч, тепер Демидов, Смоленської області – 31.X.1946, Київ) – художниця декоративного мистецтва (текстиль), організаторка народних промислів, викладач, майстер народної творчості (1936).

Віра Вікторівна навчалась у Київській рисувальній школі М. Мурашка (1894-1897). Закінчила дворічні курси художньої ручної праці О. і К. Курдюмових (1911, Київ). Разом із цим, викладала ручну працю в Київській жіночій гімназії Дучинської (1909-1911).

До 1919 року працювала художником інструктором кустарного вишивального промислу в Полтавському губернському земстві, була здібним організатором цієї важливої на той час справи. Цю роботу Віра Вікторівна поєднувала з викладанням у художньо-промисловій школі Полтави.

З 1911-1930 рр. працювала у Решетилівській артіль «Червона квітка», в Абазівській вишивальній майстерні та у Полтавській промисловій кредитній спілці.

З 1930 року, за запрошенням налагодити художньо-кустарні промисли у поселеннях Херсонщини та Криму, заснувала курси художньої вишивки, а також артіль.

З 1932 року працювала завідувачкою художньої частини обласної промислової спілки(Київ). У 1937-1941 рр. вона старший художник експериментальної майстерні Укрхудожпромспілки. Нею було організовано та проведено дванадцять республіканських, обласних і міських виставок, на яких експонувалися ткані та вишивані килими, рушники, скатерті, жіночі блузи та чоловічі сорочки, які вирізнялися особливим кроєм, поєднуючи традиційну техніку оздоблення вишитих виробів.

Відома художниця здійснила перенесення вишивки з домотканого полотна, яка до цього часу виконувалася на ньому, на тонкі тканини.

Художні твори В.В. Болсунової були визнані найкращими на Ювілейній виставці народів СРСР у 1927 році. Вироби також експонувалися на Міжнародних виставках у Парижі (1937), Нью-Йорку (1938) та Берліні (1939).

На Другій Всеросійській кустарній виставці у 1913 р. у Петербурзі Болсунова В.В. отримала малу срібну медаль, а у 1937 році у Парижі – золоту медаль за вміле керівництво вишивальною справою.

20 травня 1936 року її було нагороджено дипломом майстра народної творчості під час Всеукраїнської виставки народної творчості в Києві [4, 19, 31].

Курдяєва Ярина Федорівна 18.XII.1899 р. народилася у селі Великі Сорочинці Миргородського повіту Полтавської губернії 2.11.1968 р.

Українська народна вишивальниця. У 1927-1941 рр. працювала вишивальницею, інструктором, завідувачем виробництвом Великосорочинської артілі художніх вишивок і тканин. Ця артіль у 1944 році була реорганізована у промислово-кооперативну артіль імені Н.Крупської.

Основними роботами із вишивального мистецтва були жіночі блузки і плаття, чоловічі сорочки, скатертини, класичні рушники. У своїх вишуканих роботах дотримувалися традиційних основ побудови візерунків, колористики, розмаїття технік вишивки.

Її роботи експонувалися на виставці українського народного мистецтва в 1936 році у м. Миргороді, Києві, а також на Міжнародній виставці у 1937 р. у Парижі [2, 6, 11, 32, 33].

Худоминська Раїса Давидівна (бл. 1875 р.) у м. Миргород. 28.10.1941 р. розстріляна на північній околиці міста.

Худоминська Р.Д. – вишивальниця. Сприяла розвитку місцевого народного вишивання та рукоділля.

У 1909 році організувала вишивальну майстерню, надаючи роботу місцевим жінкам-майстриням.

У 1920-1935 рр. очолювала промкооперативну артіль «Троянда». Виконували роботи – традиційні українські народні чоловічі сорочки, зокрема «полуботківські», жіночі сорочки, вбрання для дорослих і дітей, скатертини та інші вироби з класичними техніками (передусім, мережки на білому й сірому полотні).

Її вироби експонувалися на виставках Миргорода (1894), Лубен (1908), Полтави (1909, які отримали похвальні листи) і Ромен (1913, отримала золоту медаль) товариства сільського господарства, всеросійських кустарних виставок 1913р. у Петербурзі (мала срібна медаль) і Києві, виставках українського народного мистецтва у 1936 р. у Києві [3, 8, 14].

Кулик Олександра Василівна народилася 1 жовтня 1897 року у м. Миргороді Полтавської області – 2 травня 1973 р., м. Київ – художниця декоративного мистецтва(текстиль), вишивальниця, викладач. Член Спілки Художників України (1951 р.).

Народилася Олександра у багатодітній сім'ї. З п'ятнадцяти років вона вже працює вишивальницею у Миргородській майстерні художньої вишивки.

У 1916 році вступає до Дігтярівської ткацької школи, отримавши після закінчення свідоцтво інструктора із ткацтва, килимарства та вишивки. У 1920 році влаштовується за фахом у артілі Художпромкооперації, що у Шишаках на Полтавщині. Далі вона вступає до Київського художнього інституту на музейний відділ художньо-педагогічного факультету. Упродовж 1930-1937 рр. обіймає посаду молодшого наукового працівника Українського музею у Лаврі. З 1937 року Олександра Василівна веде вишивальну справу у Київському художньо-промисловому училищі викладачем композиції та майстром художньої вишивки.

По війні її зразки художньо-промислових виробів з українською вишивкою стали еталонами для впровадження у масове виробництво. Серед них знані чоловічі сорочки (полтавська, київська, чернігівська, полуботківська, гуцульська, подільська), а також жіночі сорочки – київська, полтавська, подільська та чернігівська. Нею були розроблені і взірці з рушниковим орнаментом для жіночих стрій; вишивки для кожуха, крій свити тощо.

У 1950-ті роки Кулик О.В. була консультантом у оформленні вбрання для народного хору під орудою Григорія Верьовки.

У 1958 році вийшов друком перший методичний посібник «Українське народне художнє вишивання», який призначений для використання у спеціальних школах з вишивальними відділами у гуртках художнього вишивання, в артільях художньої промкооперації, а також всіма бажаючими, хто хотів би поповнити свої знання та уміння при опануванні різних технік вишивання. У посібнику описані найпоширеніші техніки вишивання: мережки (16), рубцювання (5), змережування (9), вирізування, зерновий вивід, виколювання, поверхневий, верхоплут тощо.

Художні вироби Кулик О.В. зберігаються у музеї українського народного декоративного мистецтва (Київ) та в інших музеях України, а також за кордоном – Канаді та Китаї [10, 13, 19, 28].

Великодна Олександра Кузьмівна (21.IV.1914 р. народилася на хуторі Корещина, нині с. Бухалівка Зінківського району Полтавської області – 26.III.2002 р. Полтава) – вишивальниця, заслужений майстер народної творчості України (1977р.), член Національної Спілки майстрів народного мистецтва України (1992 р.).

Майстриня спочатку навчилася вишивати, а потім вивчила письмо, не відвідуючи школи, адже із сестрою залишилася без батьків.

У 1939 році пішки помандрувала з Корещини до обласного центру, де влаштувалася на роботу у Полтавську артіль імені Лесі Українки. За старанну роботу в 1966 році Великодна О.К. одержала бронзову медаль на Всесоюзній виставці досягнень у народному господарстві. За її взірцями працівники фабрики виготовляли чоловічі та дитячі сорочки «чумачки» та «українки», жіночі блузи й сорочки за народним строєм, вироби постільного та сувенірного набору. За сумлінну працю у 1973 році їй присвоєно звання «Майстер-художник першого класу».

Перша персональна виставка майстрині, яка відбулася в обласному центрі була присвячена 800-річчю Полтави та 60-м роковинам від дня її народження. Неповторні 200 творчих робіт експонувалися 22 квітня 1994 року в приміщенні Полтавського краєзнавчого музею, де відбувся ювілейний вечір Великодної О.К. – «Золота нитка долі».

За майже 80 літ Великодна О.К. створила близько 700 візерунків, якими оздоблено тисячі різних виробів. Знана вишивальниця вміло використовувала найрізноманітніші техніки вишивання, застосовуючи нитки білого, пісочно-жовтого, світло-сірого кольорів.

Великодна О.К. – учасниця близько ста художніх і промислових виставок. Майстриня була щорічною учасницею свят народної творчості у Музеї народної архітектури та побуту України під Києвом (с. Пирогове) та Сорочинського ярмарку (с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області).

Творчі роботи полтавчанки-мисткині прикрашали павільйони на виставках у Москві, Парижі, Токіо, Делі, Брюсселі, Лейпцігу, Марселі, Варшаві й Кошаліні (Польща), Велико-Тирново (Болгарія), Ріджані (Канада), Буенос-Айрес (Аргентина).

Роботи Великодної О.К. зберігаються у музеях Києва, Полтавському краєзнавчому музеї імені В.Кричевського, а також колекціях інших країн.

Великодна О.К. нагороджена медаллю «За доблесний труд» та двома бронзовими медалями ВДНГ [15, 22, 30].

Роїк Віра Сергіївна (у дівочтві – Сосюрко, народилася 25 квітня 1911 р. у м. Лубни Полтавської області. – 3 жовтня 2010 р., Сімферополь) – заслужений майстер народної творчості (1967), член Національної Спілки художників України (1988), член Національної Спілки майстрів народного мистецтва України (1995), Герой України (2006), нагороджена Міжнародним орденом Миколи Чудотворця «За примноження добра на Землі» почесна громадянка м. Кобеляки та м. Лубни Полтавської області, Лауреат премії імені В.Г.Короленка (2003), Опанаса Сластьона, церковного ордена Святої Великомучениці Варвари (2006).

Батьки Віри були освіченими людьми, приятелювали з Панасом Мирним, Антоном Макаренком та Володимиром Короленком, який доводився родині далеким родичем.

У 1917-1922 рр. дівчина навчалася у Полтавській Маріїнській гімназії. З 1927 року працює у Лубенській вишивальній артілі.

З 20.X.1932 по 15.I.1933 року вона навчається на робітфаці Полтавського інституту сільськогосподарського будівництва.

Під час війни Роїк В.С. отримала тяжку контузію і на все життя стала непрацездатною, але поволі відновила свою вишивальну техніку, працюючи лівою рукою та викладаючи рукоділля у 8-10 класах Невинномиської школи (1945-1952).

З 1952 року Роїк В.С. приїхала до Сімферополя і понад десять років працювала педагогом у школі та на курсах художньої вишивки в обласному Будинку вчителя, двадцять років методистом образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва в Будинку народної творчості.

Залишаючись патріоткою своєї улюбленої Полтавщини, вивчаючи численні школи вишивки, – Вінничини, Поділля, Віра Сергіївна виробила свою манеру komponування орнаменту, беручи за основу геометричний орнамент і застосовуючи найрізноманітніші техніки – качалочки, хрестик, ляхівку, полтавську гладь, рушникові шви, різні види мережок.

Уперше у 1936 році брала участь у Всесоюзній виставці самодіяльного мистецтва у Москві, а з 1952 року більше, ніж 300 виставках: персональних (90), республіканських, всесоюзних і загальнокримських і закордоном – в Угорщині (1972, 1992), Бельгії й Італії (1976), Франції (1978, 1992), Хорватії (1979), Монголії (1983), США (1982, Нью-Йорк, ООН), Болгарії (1979), Польщі (1980), Німеччині (1995) та Туреччині (2002).

Твори В.С.Роїк є власністю 44 музеїв в Україні та за кордоном. У своїх вишивках вона мислить, творить, як поет, філософ, знавець глибоких традицій слов'янських народів.

Відвідуючи персональні виставки Віри Сергіївни Роїк у м. Полтаві (1993, 1996, 2001, 2008 рр.), ще більше переконалися у великій подвижницькій праці нашої землячки-мисткині.

У 2006 р. була заснована міжнародна премія імені Віри Роїк із врученням ювілярці диплому й золотої медалі з номером один за вагомий внесок у примноження національних цінностей традицій української вишивки [16, 21, 25, 26].

Бабенко Надія Несторівна (30 вересня 1926 року, Чернігівщина, – 26 грудня 2009 року, Полтавщина), заслужений майстер народної творчості України (1976), Лауреат Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка (1986), кавалер ордена Княгині Ольги III ступеня.

Закінчила Кролевецький технікум художніх промислів.

З 1951 р. проживала у Решетилівці, де обіймала посаду головного художника фабрики художніх промислів, викладаючи у Решетилівському художньо-професійному училищі з 1973 по 1994 рр.. З 1951 року працювала у Решетилівській школі майстрів художніх промислів інструктором килимарства. У 1979 р. за велику кількість робіт, за участь у виставках її прийняли до Спілки художників України.

Бабенко Н.Н. учасниця багатьох Міжнародних і Всеукраїнських виставок. Понад сорок ескізів для продукування фабричних килимів: «Дивоцвіт», «Світанок», «Білий», «Лілії», «Осінь», «Жовтий», «Голубий», «Паморозь» – це її килими, які демонструвалися у Канаді, Югославії, Бельгії, Німеччині, Києві.

Килими Н.Н.Бабенко зберігаються у КДМУНДМ, Міністерстві культури України, готелі «Либідь» (м. Київ), музеї Т.Г. Шевченка (м. Київ), музеї Т.Г.Шевченка (м. Київ), музеї Решетилівського художнього ліцею, Центрі «Український дім» (м. Київ), Сумському художньому та Полтавському Краєзнавчому музеї імені В. Кричевського.

Один із килимів – «Орнаментальний», розміром 230х360 з 1969 року – знаходиться у Нью-Йорку, у фойє Організації Об'єднаних Націй, як її духовна емблема. Серед багатьох

мистецтв різних народів знавці шукали тоді символ єднання, який втілював би ідеї миру і вибрали філософський килим з України бережливиці нашої полтавки Надії Бабенко під назвою «Дерево життя», – і прадавнє, і вічно живе. Пишаймося такою світовою місією нашого українського народного мистецтва [1, 17, 18, 27].

Тож ми свідомі того, що на жаль, багато чого з культурних надбань не дійшло до наших днів, безліч імен здібних і по-справжньому закоханих у мистецтво людей, загублено у мороці часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Н.Н. Каталог творів / Н.Н. Бабенко. – К. : [б.р.]. – 32 с.
2. Безпалий Д. У відділі кустарно-промислових виробів / Д. Безпалий // ЧТ, 1936. – 7 жовтня. – №188.
3. Біляшівський М. Київське кустарне товариство / М. Біляшівський, Ю. Лашук // НТЕ, 1987. – №4. – С. 42.
4. Болсунова Віра Вікторівна // Мистецтво України : Біографічний довідник / В.В. Болсунова. – К., 1997. – С. 76.
5. Горленко В. Лубенский музей Е.Н. Скаржинской / В. Горленко // Киевская старина. – 1890. – №10. – С. 123-124.
6. Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР : Довідник / М. Долінська. – К., 1966. – С. 20.
7. До Полтавського земства // Рідний край. – 1910. – Ч. 48. – С. 7-8.
8. Земская хроника // Хуторянин. – П., 1913. – №26. – С. 720.
9. Земська поміч українському мистецтву // Рідний край (Гадяч). – 1914. – Ч. 5. – С. 6-8.
10. Кара-Васильєва Т.В. Полтавська народна вишивка / Т.В. Кара-Васильєва. – К., 1983. – С. 132.
11. Каталог першої виставки української старовини. – Лебедин, 1918. – 20 с.
12. Коллекция древностей Е.Н. Скаржинской // Указатель выставки при XIII Археологическом съезде в Москве, 1890. – М., 1890. – С. 21-28.
13. Кулик Олександра Василівна // Ханко В. Словник мистецтв Полтавщини. – Полтава, 2002. – С. 102.
14. Кустарный отдел на Полтавской сельскохозяйственной выставке 1909 года. – П., 1912. – С. 13.
15. Лис В. І квіти любові, і барвінок печалі : Виставки / В.І. Лис // Зоря Полтавщини. – 2000. – 28 квітня. – С. 14.
16. Мелодии на полотне : Воспоминания. Вышивки. Отзывы. – Симферополь, 2003. – 246 с.
17. Міщенко Г. Килимарський світ Надії Бабенко / Г. Міщенко // Народне мистецтво. – 1997. – №3-4. – С. 36-37.
18. Надія Бабенко. Килимарство. Вишивка : Альбом / [авт.-упоряд. Є. Шевченко та ін.} / – R/ ^ Yfhjlys l;thtkf? 2006/ – 71 с/
19. Народне і декоративне мистецтво // VIII Українська художня виставка : Каталог. – К., 1946. – С. 59, 61, 64.
20. Редин Е.К. Каталог выставки XII Археологического съезда в Харькове / Е.К. Редин.. – Х., 1904. – С. 61.
21. Рідний край : науково-публіцистичний художньо-літературний альманах. – 2004. – №1. – С. 181-183.
22. Стробикіна О. І оживає полотно // Зоря Полтавщини. – 1966. – 5 серпня.
23. Супруненко О.Б. Археологія в діяльності першого приватного музею України. Лубенський музей К.М. Скаржинської. – К. : Полтава, 2000. – 392 с.

24. Таранушенко С. Полуботчишина сорочка / С. Таранушенко // Науковий збірник Харківської української культури. – Х., 1927. – №6. – С. 365-369.
25. Темченко М.І. Майстер вишивки В. Роїк / М.І. Темченко // НТЕ. – 1986. – №3. – С. 84-86.
26. Титаренко В.П. Праця переростає у красу [Рец. : Роїк В.С. Мелодії на полотні. Спогади. Вишивки. Відгуки].
27. Титаренко В.П. Традиційні народні ремесла Полтавщини. : навчальний посібник / В.П. Титаренко. – Полтава :Верстка, 2003. – 360 с.
28. Українське народне художнє вишивання. – К., 1958. – 77 с.
29. Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки / Собрала и привела в систему О.П. Косачева. – К., 1876. – 18, VI с., 31 табл.
30. Фурман С.В. Полтавські самоцвіти / С.В. Фурман. – Харків, 1982. – С. 12, 46.
31. Ханко В.М. Словник мистецтв Полтавщини / В.М. Ханко. – Полтава. – 2002. – С. 26-27.
32. Ханко В.М. Миргородський мистецький словник (кінець VII – початок XXI сторіччя : Персоналії / В.М. Ханко. – Полтава. – 2005. – 370 с.
33. VIII Українська художня виставка. Каталог. – К., 1946. – С. 59.

УДК 37.016:7(091)«185/193»

*Ігор Хілько
(Чернівці, Україна)*

ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ВИКЛАДАННЯ ПРЕДМЕТІВ ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКОГО ЦИКЛУ НА БУКОВИНІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX-30-Х РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

***Анотація.** У статті аналізуються основні аспекти художньої освіти на Буковині в другій половині XIX – 30-х роках XX століття. Висвітлюються форми, методи та засоби навчання учнів, включаючи нормативне і матеріально-технічне забезпечення. Розглядається естетичне виховання через образотворче мистецтво, його значення для розвитку естетичного смаку та загальноосвітньої підготовки. Окрему увагу приділено методам навчання малюванню, кресленню та каліграфії, а також формам позакласної роботи. Стаття підкреслює значення мистецтва в навчальному процесі та його вплив на формування духовного світу учнів.*

***Ключові слова:** Буковина, художня освіта, естетичне виховання, образотворче мистецтво, методи навчання, малювання, креслення, позакласна робота, культурна спадщина, педагогічні ідеї.*

Аналізуючи зміст художньої освіти на Буковині в другій половині XIX-30-х роках XX століття, виникає необхідність розгляду основних форм, методів та засобів навчання учнів. Вирішальними умовами на шляху виконання навчальних планів були: нормативне забезпечення (розпорядження Міністерства віровизнань і освіти щодо обов'язкового запровадження уроків художньо-мистецького спрямування в середніх та спеціальних школах, гімназіях, ліцеях); науково-методичне забезпечення (написання програм, підручників, методичних посібників, додаткових видань художньо-мистецького спрямування та ін.); матеріально-технічне забезпечення шкіл краю існуючими на той час дидактичними матеріалами та моделями для художньо-мистецьких дисциплін [1., с.156].

Художньо-освітня політика Міністерства віровизнання і освіти Австро-Угорської імперії була **Організаційно-методичне забезпечення викладання предметів художньо - мистецького циклу на Буковині в другій половині XIX-30-х роках XX століття**

спрямована на розвиток естетичного смаку учнів засобами образотворчого мистецтва, з метою усвідомлення потреби постійного вдосконалення і здійснення загальноосвітньої підготовки в умовах розвитку різних етнічних культур на теренах австрійської держави.

Система естетичного виховання засобами образотворчого мистецтва на початку ХХ століття знайшла своє відображення в цілому ряді видань у галузі естетики і психології зокрема: "Статті про естетику і навчання малювання", "Що таке стиль", "Психологія у мистецтві і навчанні" [2., с.37].

Форма навчального заняття визначалася вибраними видами пізнавальної діяльності учнів та діяльністю вчителя. Головним критерієм вибору форми заняття був рівень самостійності учнів, а також вибраних учителем засобів навчання. У процесі навчання учнів образотворчому мистецтву художнику-педагогу, практику потрібно було володіти знаннями основ педагогіки і бути знайомим з новітніми методами і прийомами навчання малюванню. Заняття з образотворчої діяльності здійснювались за двома напрямками: будівельно-конструкторські та завдання з малювання. До змісту завдань з елементами художньо - трудової діяльності належали практичні завдання з ліплення, конструювання (з паперу та інших матеріалів); художньо-дидактичні завдання. До них відносилися завдання на розвиток спостережливості, зорової пам'яті, окоміру, відчуття учнями пропорцій, форми, основ кольорознавства та набуття ними технічних навичок роботи художніми матеріалами [4.,33с.].

Навчання образотворчому мистецтву у школі в досліджуваний період передбачало різноманітні організаційні форми навчання, а саме: урок, екскурсію та позакласну роботу. Основними методами навчання були: словесні (бесіда, розповідь), наочно-зорове сприйняття учнями нового матеріалу (спостереження за навколишнім середовищем, робота з навчальними посібниками), практичні (виконання практичних завдань з рисунка, виконання живопису та декоративно-ужиткового мистецтва креслень учителем і учнями, самостійна робота, перевірка та оцінювання знань учнів) [5.,с.69].

Згідно з методикою викладання художньо-мистецьких дисциплін другої половини ХІХ-початку ХХ століття урок з образотворчого мистецтва, креслення та нарисної геометрії складався орієнтовано з таких елементів: усне викладення нового матеріалу, демонстрація наочності, практичний показ учителем прийомів роботи (на класній дошці), виконання учнями практичних завдань, підсумки уроку. Робота на уроці передбачала: вправи на закріплення теоретичних положень і розвиток навичок свідомого і активного застосування правил і особливостей зображення форми; аналіз композиції кращих творів; - бесіди з поглибленого вивчення теоретичного матеріалу; - аналіз поточних аудиторних (домашніх) робіт з відповідним поясненням помилок; - вироблення практичних навичок в роботі над зображенням.

Практичні методи проведення занять з малювання передбачали різні види діяльності учнів та вчителя. Головним завданням викладання вільного малюнка у школі згідно з програмою було - навчити школяра правильно, допитливо дивитись на навколишню дійсність, розуміти форму предметів та вміти її передавати графічними засобами [6.,с.81].

Малювання з натури-передбачало зображення конкретних предметів з передачею їхньої характерної форми, враховуючи фіксовану точку зору. Прикладом для виконання практичних завдань з вільного малюнку у 2 класі реальної школи у другій половині ХІХ початку ХХ століття були: виконання графічних зображень дротяних каркасів простих геометричних тіл у різних положеннях, з метою розуміння точки зору та форми предметів. Шкільний курс малювання будувався на вивченні живої форми предметів. Вся увага вчителя зосереджувалась на розвитку в учнів понять визначати головні типові обриси предметів і розуміти закони, від яких залежить правильність виконання зображення.

У навчальних посібниках з малювання того часу,пропонувалася певна програма підготовки учнів з основ образотворчого мистецтва, яка передбачала визначення чітких

моментів: - правильне сприйняття природи; - уміння перевіряти своє бачення і зображення правилам перспективи; - виконання зображень реальної природи на площині за допомогою графічних засобів тощо.

Методами навчання малювання, креслення і каліграфії у досліджуваній період були розповідь, спостереження, порівняння, бесіда, практичне виконання креслень, демонстрація навчальних посібників, конструювання і моделювання тощо. Розповідь учителя розкривала етапи практичного виконання завдань на уроках. Така форма роботи з учнями розвивала у них пізнавальний інтерес до предметів, сприяла розумінню наукових знань і практичних умінь. Під час спостереження учнями предметів акцентувалася увага на геометричну форму, деталі, з яких складався предмет, а також їх взаємозв'язок. Такий метод сприйняття докiллiя сприяв виробленню у дитини уміння бачити предметно не тільки частину, а всю об'ємну масу предмета. З виконанням графічних вправ пов'язано вироблення в учнів необхідних навичок при виконанні поставлених завдань, передачі форми предметів, технічних рисунків, креслень простих деталей, шрифтів. Виконання графічних робіт учні здійснювали за певними вимогами, що супроводжували пояснення різних розділів програм. Велике значення при виконанні малюнкiв мали також традиції і спадщина реалістичного мистецтва минулого, закони і способи передачі зображення природи. Важливими методами навчання креслення були моделювання і конструювання, застосування яких сприяло виробленню у школярів навичок читання креслень, розвивало їхню просторову уяву. У практичних завданнях особлива увага приділялася розвитку просторової уяви, що згідно з програмою реальної школи [7.,с.126] забезпечували такими вправами: побудову проєкцій точок на проєкціях поверхонь предметів. Моделювання сприяло розвитку в учнів просторової уяви і надавало навчальному процесу більшої різноманітності. Дієвим методом навчання кресленню була самостійна робота учнів. Попередні вправи готували учнів до самостійної роботи, розвивали у школярів необхідні уміння і навички. Серед основних вимог до знань та умінь з креслення чільне місце надавалося умінням виконувати графічні побудови. Зокрема: - опанування раціональними прийомами роботи креслярськими інструментами; - побудова креслень у системі проєкцій%; - вироблення раціональних прийомів роботи креслярськими інструментами і оволодіння певними навичками роботи; - правильне і акуратне виконання ескізів, креслень, технічних малюнкiв; - застосування теоретичних знань при виконанні графічних робіт; - макетування (виготовлення моделей геометричних тіл за розгортками, та простих архітектурних форм за кресленнями) [8.,с.19].

Окрім виконання учнями тренувальних вправ (як методу педагогічних дій) на оволодіння образотворчою грамотою, дії вчителя методично і послідовно розкривали навчальну проблему "від простого до складного". У процесі роботи практикувалося робити перспективний аналіз кожного елемента рисунка, під час якого учні повинні перевірити: - визначення положення лінії горизонту; - знаходження головної точки картини (Р) і зорової відстані; - визначення перспективного масштабу (висоти горизонту) зображення; перевірити зображення форми і розмірів предметів, глибини простору між ними та ін. Ефективними методами аналізу перспективного рисунку були такі, що сприяли перевірці форми і розмірів зображуваних предметів, глибини простору між ними, їх положення відносно предметної площини та ін. [9.,с.82].

Окрім загальних методів навчання, була вироблена чітка система продуманих методичних прийомів, які допомагали учням оволодіти певними навичками роботи з рисунку. Метод художнього копіювання в другій половині XIX ст., був одним з основних методичних прийомів навчання малюванню. Велике значення надавалося технічним умінням і оволодінню художніми техніками та матеріалами. Однак варто зазначити, що завдання на копіювання, які у кінці XIX століття були ключовими в програмах з малювання в середніх школах, що призводило до формалізації процесу навчання образотворчої грамоти в навчальних закладах краю. Процес навчання на уроках художніх дисциплін зумовлювався не

тільки усною інформацією, але й наочним показом учителем етапів виконання практичних робіт. Наочна візуальна інформація та наочний показ поетапної роботи позитивно впливали на процес формування у школярів практичних умінь і навичок в галузі образотворчого мистецтва. Практичні вправи, які виконувалися на уроках малювання (в залежності від мети і змісту) передбачали: теоретичне вивчення основ художньої грамоти; накопичення учнями досвіду практичного виконання навчально-тренувальних вправ з метою засвоєння мови і правил художньої мови; здійснення аналізу якості кінцевого результату навчальної діяльності тощо. Одночасно у викладанні мистецьких дисциплін у загальноосвітніх навчальних закладах того часу було чимало проблем. Недоліком початкового навчання малювання (до 1910 року) було копіювання з оригіналів, учні не займалися ґрунтовним вивченням живої природи. Наприкінці XIX-початку XX ст. був затверджений новий експериментальний вид навчання малювання з пам'яті і з натури (введений до програм з малювання рішенням Крайової Шкільної ради №3944, у 1904р.). Однак новий експериментальний вид навчання малюванню в середніх навчальних закладах краю закріпився не одразу, багато було суперечок серед методистів і вчителів малювання навколо переваг того чи іншого методу викладання, у викладачів загальноосвітніх шкіл не було єдиної думки щодо загального напрямку методичної роботи.

Для реалізації змісту предмету "Вільний малюнок" (Freihandzeichnen) було введено ряд навчальних тем (Основні плоскі та об'ємні форми", "Виміри та пропорції", "Елементи технічного малювання"), що розглядали питання оволодіння основами нарисної геометрії, креслення та математики. Графічні завдання наочно пояснювали навчальний матеріал, допомагали розкривати закономірності творення форми та конструктивної побудови.

Таким чином, методика навчання малюванню передбачала комплекс вправ, які зумовили вики способів дії при вивченні нового матеріалу. Мета, завдання, зміст, форми і методи роботи вчителів визначалися відповідно до програм художніх дисциплін, методики викладання окремих розділів і практичного виконання завдань, не могло бути реалізовано без використання міжпредметних зв'язків. Так, наприклад, отримані знання в результаті вивчення природничо-математичного циклу та вдале поєднання з художніми дисциплінами сприяли ґрунтовному оволодінню основами образотворчого мистецтва. Уміння і навички, отримані на одному з предметів, використовувалися безпосередньо на інших заняттях. Так, наприклад, предмети Вільне малювання і Креслення "мали свій сенс, логіку викладу навчального матеріалу, свої задачі, вимоги та методи. Так, наприклад, набуті знання з розділу креслення "Геометричні побудови" і початкові вправи з розділу креслення "Проектування" застосовувалися учнями середніх навчальних закладів краю на уроках малювання при створенні композицій орнаментів (за допомогою квадрата, трикутника) подальшим ускладненням завдань з прямокутника, (багатогранники), що вимагало від учнів необхідної бази знань на побудову кутів і поділу кола на рівні частини (за допомогою креслярських інструментів). Наступні вправи ускладнювалися тим, що згідно з програмою з малювання потрібно було створити орнамент на заданій площині з використанням практичних знань з креслення на побудову еліпсів стосуються кіл і побудови спіралей. В процесі навчання предмети креслення і малювання вирішували багато спільних питань, а саме: - формування і розвиток просторової уяви та просторового бачення предметів; - розвиток спостережливості, уваги, образної пам'яті, окоміру; - вміння втілювати свої задуми в конкретну форму;

Форми і методи позакласної роботи з художніх дисциплін на початку XX ст. на Буковині передбачали додаткові заняття, з метою удосконалення рівня знань учнів, виготовлення навчальних наочних таблиць, активну участь школярів у різноманітних художніх виставках творчої молоді, що відбувалися не тільки в Австро-Угорщині, а й інших країнах світу. Архівні документи засвідчують про активну участь учнів чернівецьких навчальних закладів у художніх виставках Парижа, Відня, Берліна, Нью-Йорка [10].

Художня освіта сприймалася і як засіб для широкої просвітницької діяльності на базі загальноосвітніх і спеціалізованих шкіл, музеїв, курсів. Підхід, в основі якого лежала національна духовна культура, породжував специфічні форми художньої освіти, які пов'язували традиції народного і професійного мистецтва [11.,с.525].

На Буковині проблемі естетичного виховання багато уваги приділяв С. Яричевський. Поєднання образотворчого мистецтва і праці було на той час одним із важливих чинників виховання у європейській педагогіці початку ХХ століття. Як зазначає С. Яричевський, це поєднання наближувало мистецтво до життя, сприяло формуванню у дітей мислення, спостережливості, розуміння прекрасного тощо. Задоволення естетичних потреб і художніх зокрема не проходить безслідно для духовного світу дитини, поступово формує у дитини звичку, необхідність в духовних потребах, у спілкуванні з мистецтвом. У своїй праці "Мистецтво і естетика у народній школі" (Чернівці 1912р.) С. Яричевський дає ґрунтовний аналіз щодо доцільності використання мистецтва і естетики у народних школах. Поради досвідченого педагога ґрунтувалися на ідеях естетичного того часу. Динаміка культурно - історичних процесів відображалася і на естетичній науці, водночас і сама естетика значною мірою впливала на художню культуру та ставлення людини до неї, що, у свою чергу, стимулювало вдосконалення шкільних програм, сприяло подальшому прогнозуванню шляхів розвитку конкретного виду мистецтва. [12.,с.78]. Таким чином, на початку ХХ століття на Буковині при організації навчально-виховного процесу знайшли своє втілення передові на той час науково педагогічні ідеї щодо важливості використання мистецтва та естетичного виховання при побудові навчально-виховного процесу у народних школах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Jahres-Bericht des k.k. Ministeriums für Cultur und Unterricht für 1874. Wien, S.156.
2. Jaryczewski S. Kunst und Ästhetik in der Mittelschule Czernowitz, 1912.–37s.
3. Lübne W. Geschichte der Plastik. Leipzig, 1870.– S.79.
4. Programm des gr.-or. Ober-Gymnasiums in Suczawa. 1901/1902.-Suczawa, 1902. – S.33.
5. Programm des gr.-or. Ober-Gymnasiums in Suczawa. 1883. – Czernowitz, – 69s.
6. Programm des gr.-or. Ober-Gymnasiums in Suczawa. 1896/97.–Suczawa, 1897. – 81 s.
7. Jahresbericht des k.k. zweiten Staatsgymnasiums in Czernowiz, am Schlusse des Schuljahres 1904/1905.–Czernowiz, 1905.- S.19.
8. Jahres-Bericht des Bukowiner Landes-Museums-Czernowiz, 1893. –S.82.
9. Heissig F. Lehrbuch der darstellenden Geometrie, Wien, 1859.- S.126.
10. Окружне управління Буковини" ДАЧО.- Ф.3, оп.2. спр. 14507, - арк.20. Повідомлення міністерства культів і освіти про проведення конкурсу художників і учнів художніх шкіл на отримання державних стипендій.
11. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ середини ХХ ст. - Львів, 2005. -525 с.
12. Hinzl Ausgabe der Berichte der k.k. Gewerbe Inspektoren über ihre Amtstätigkeit im Jahre 1912 (Amtssitz: Czernowitz) Wien, 1913.– 78 s.

УДК 821.09.161.2«19»(092):76ШЕВЧЕНКО

*Михайло Белень
(Ужгород, Україна)*

КОБЗАР ОЧИМА МАЙСТРА

Анотація. У статті показано внесок Михайла Беленя в дослідження творчості генія українського народу Тараса Шевченка, результатом чого стали графічні твори та поезії, присвячені життю та творчості національного пророка.

Ключові слова: митець, здобутки нації, графіка, поезія.

Михайло Белень – митець своєрідний. Скульптор, графік, медальєр, живописець. Він створив серію меморіальних дощок діячам історії та культури Закарпаття, зокрема,

єпископам Андрію Бачинському, Теодору Ромжі, художникам Й. Бокшаю, Г. Глюку, А. Ерделі, Ф. Манайлу, артисту М. Садовському, князю Ф. Корятовичу, президентові Карпатської України А. Волошину та ін. Автор пам'ятників «Розірваний лист», присвячений євреям-жертвам нацистів, загиблим міліціонерам краю, О. Духновичу в Ужгороді, художникові М. Мункачі в Мукачеві, пілотам, полеглим під час другої світової війни (Дукля, Словаччина). Створив серії медалей, присвячених художникам епохи Відродження, вітчизняним класикам дореволюційного періоду. Понад сто медалей присвятив визначним діячам Карпатської Русі.

Закінчив Ужгородське училище прикладного мистецтва (1966-1971 р. н.), Національну академію образотворчих мистецтв і архітектури (м. Київ 1977-1983 р. н.), Академічні майстерні Академії мистецтв СРСР (1986-1989 р. н.), академічний скульптор, доктор мистецтвознавства, професор, академік Української міжнародної академії оригінальних ідей, член Національних спілок України художників, журналістів, дизайнерів.

Як сказав академік Академії мистецтв України Михайло Криволапов: «Михайло Белень – один із найяскравіших і неординарних творчих особистостей нашого часу, формування якого проходило у переломні та вікопомні роки національного відродження, повернення творчої інтелігенції до витоків історичної пам'яті народу, до здобутків нації минулих століть».

Михайло Белень є дослідником і великим пошановувачем творчості генія українського народу Тараса Шевченка. Нині мешкає у Кам'яниці на Ужгородщині.

Після численних поїздок по місцях перебування Т. Г. Шевченка він створив серію графічних творів, присвячених життю та творчості національного пророка.

ГЕНІЮ УКРАЇНИ І ВСЬОГО СВІТУ

*Національному пророку
Тарасові Шевченку
до дня народження*

У псалмах, курганах козацьких могил,
В молитвах, престолах
із ангельських крил,
У синьому небі – слов'янства світів,
Великий Пророче, від Бога узрів,
З лелечого крику до злетів вершин.
Козацького роду, безсмертя Ти син,
В душі українства – Господь розпростер,
Із роду й прароду, братів і сестер.
Не дав Ти, Тарасе, душі вороття
І ствердив у Слові своє майбуття
З пташиного співу в гаях і садах...
В бандурах і кобзах – волі розмах
З осіннього суму в суцвіття весни,
У муках-стражданнях – наспіви і сні,
Степи і лани з колоссям пшениці,
Очі Предтечі й Любові зіниці.
Ти синій Дніпро – Дух-велет ріки.
Минають століття й прийдешні віки.
Премудрість святая нам грішним рече...
Все міниться в долях, живе і тече...
Із Всесвіту людства – мудрості доля,
Тебе не забудуть – Всевишнього воля.
Богу Ти вірив – воістину –

І в сокровенну Вічності істину.
Є у молитвах ритми і коло
В одвічних піснях, ангельське соло...
Священна любов не знатиме міри
У дзвонах відлуння, бандури і ліри...
Геній Ти світу – писав, малював.
У Правді святій любові зазнав.
Пращури славні пісень не зrekliсь
З прадавніх-давен, тепер і колись.
Могутнії душі у храми звелись.
У співах-відспівах за предків молись,
За матір і батька, – слізьми притулись, –
За те, що на світі ми возвелись
Великі й малі... не розбрелись.
Хай знають народи наше вкраїнство,
Бо тайна Землі – це Неба Таїнство.
Стокриллям живі думи, Тарасе, Твої,
Віднині й довіку несемо святі
Пам'яті квіти – слово і славу Тобі!

Михайло БЕЛЕНЬ

НАШІ АВТОРИ

Андрєєва Аліна – директор Білоцерківського гуманітарно-педагогічного коледжу, викладач музичного мистецтва (м. Біла Церква)

Баранова Алла – викладач, доцент Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Белень Михайло - почесний професор Ужгородської Української Богословської Академії імені святих Кирила і Мефодія, Заслужений художник України, член Національної спілки художників України, Національної спілки журналістів України та Національної спілки дизайнерів України (м. Ужгород)

Берlach Олександр – кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва факультету культури і мистецтв Східноєвропейського національного педагогічного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)

Бігун Наталія – директор Решетилівського художнього національного ліцею (м. Решетилівка)

Білевич Ігор - український майстер-різьбяр на дереві, педагог, викладач Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка, сержант Збройних Сил України, учасник російсько-української війни, що загинув у ході російського вторгнення в Україну в 2022 році (м. Глухів)

Близнюк Микола - доктор педагогічних наук, професор кафедри професійної освіти, дизайну та безпеки життєдіяльності факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, член ради Національного екологічного центру України, член Спілки дизайнерів України, голова ради регіональної благодійної організації «Центр громадських ініціатив». (м. Полтава)

Бондаренко Вікторія - член спілки дизайнерів України з 1995 року. Автор понад 200 наукових та методичних статей. Автор численних розробок дизайну середовища, частина з яких впроваджена в натурі (м. Харків)

Борисова Тетяна - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка (м. Полтава)

Босий Олександр - доцент, завідувач кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

Брянцев Олександр – викладач МДПУ, графічний дизайнер (м. Мелітополь)

Брянцева Ганна - кандидат педагогічних наук, доцент, Гарант освітньо-професійної програми бакалаврського рівня “Графічний дизайн” член Спілки дизайнерів України (м. Мелітополь)

Бутенко Наталія – художниця, її роботи представлені в багатьох країнах, включаючи США, Японію та Німеччину. Наталія є головою Всеукраїнської Громадської Організації "Творчих християн" та членом асоціації художників-християн (м. Полтава)

Бучківська Галина - завідувач кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та трудового навчання Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат педагогічних наук, доцент (м. Хмельницький)

Бучківська Галина - професор кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та трудового навчання Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (м. Хмельницький)

Вакуленко Надія - заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, лауреат обласних премій імені Петра Артеменка та Панаса Мирного, володарка сертифікату «Світовий майстер», відмінник освіти (м. Полтава)

Варданія Олена - науковий керівник – вчитель образотворчого мистецтва, художньої культури та технологій в Науковому ліцеї №3 Полтавської міської ради (м. Полтава)

Власюк Олена – заступник декана з навчальної роботи, кандидат педагогічних наук – доцент (м. Рівне)

Вронська Рада - головний спеціаліст завідувач сектору організаційної роботи та діловодства, Управління архітектури та урбаністики департамент містобудування Львівської міської ради (м. Миколаїв)

Гаврилюк Роман - Викладач композиції, директор Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка (м. Вижниця)

Гарькава Тетяна - українська художниця, викладачка, Заслужений майстер народної творчості України, Народний майстер петриківського розпису, віце-президент громадської організації «Асоціація майстрів народного мистецтва України» (м. Дніпро)

Генцар Михайло - член Спілки дизайнерів України, асистент (м. Вижниця)

Дорожникова Раїса - викладач малювання в Мукачівській дитячій художній школі, де згодом обійняла посаду завуча (м. Мукачеве)

Захарова Світлана - кандидат наук з державного управління, доцент, професор кафедри Дизайну МКА, заступник завідувача кафедри Міжнародного туризму, готельно-ресторанного бізнесу та іншомовної підготовки Університет імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)

Зубко Людмила - вчитель історії Хитцівського ЗЗСО І-ІІ ступенів Краснолуцької ТГ Полтавської області (м. Хитці)

Кардашов Володимир – доктор філософії в педагогіці, професор кафедри «Дизайн» НУ «Запорізька Політехніка» (м. Мелітополь)

Карпова Світлана - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри малюнка, живопису та архітектурної графіки, Архітектурно-мистецький інститут, Одеська державна академія будівництва та архітектури (м. Одеса)

Комашко Андрій – здобувач другого (магістрського) рівня вищої освіти Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка (м. Полтава)

Корнієнко Світлана – вчитель географії Хитцівської ЗОШ І-ІІ ст. (м. Хитці)

Корсунський Віктор – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро)

Кравчук Марія - заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки народних майстрів України, лауреат обласної премії ім. Йова Кондзелевича (м. Купичів)

Куратнік Тетяна – вчитель трудового навчання та технологій Ліцею №14 «Здоров'я» Полтавської міської ради (м. Полтава)

Курик Дмитро - доцент, завідувач кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (м. Чернівці)

Кюнцлі Романа – завідувач кафедри архітектури, професор кафедри архітектури Львівського національного університету природокористування (м. Львів)

Лехновська Ольга - голова циклової комісії спеціальності «Дизайн», викладач спеціальностей вищої кваліфікаційної категорії Рівненський економіко-технологічний коледж Національного університету водного господарства та природокористування (м. Рівне)

Мартинюк Леся - художник, працює у педколеджі викладачем образотворчого мистецтва, мисткиня-писанкарка (м. Володимир-Волинський)

Мозговий Віктор - віце-президент Міжнародної Академії Психодрами (IAP), навчаючий тренер, психодраматерапевт (м. Хмельницький)

Мулик Аліна - аспірантка Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

Нестеренко Петро - український мистецтвознавець; дослідник мистецтва малої графіки, зокрема, екслібрису (м. Київ)

Ніколаєва Тетяна - український вчений, дизайнер, педагог, кандидат технічних наук (м. Київ)

Обуховська Еліна - викладач національного авіаційного університету (м. Київ)

Обуховська Любава - викладач національного авіаційного університету, старший викладач кафедри КТДіГ (м. Київ)

Овсієнко Яніна - директор, кандидат педагогічних наук, «Заслужений працівник освіти України», преміант Верховної Ради України (с. Мала Білозерка)

Одрехівський Роман - український майстер різьблення на дереві та художнього скла, мистецтвознавець і педагог; доктор мистецтвознавства (м. Львів)

Оршанський Леонід - доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри технологічної та професійної освіти, заслужений професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич)

Отич Олена – професор, почесний доктор Академії педагогічної майстерності, дійсний член Академії міжнародного співробітництва з креативної педагогіки (м. Київ)

Пілюгін Євген - український художник декоративного мистецтва, народний майстер з художнього килимарства. Педагог, відмінник народної освіти України, викладач вищої категорії (м. Решетилівка)

Половна-Васильєва Олена - живописець, художниця декоративного мистецтва, мистецтвознавиця (м. Дніпро)

Радиш Мирослав - викладач-методист композиції та роботи в матеріалі на відділенні художнього дерева Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ Львівської національної академії мистецтв, завідувач циклової комісії художніх виробів з дерева та художнього ткацтва (м. Косів)

Резніченко Галина - старший викладач кафедри методики викладання і змісту освіти КЗВО «Одеська академія неперервної освіти Одеської обласної ради», Дійсний член Національної спілки художників України (м. Одеса)

Ровенич Даниїл - скульптор, творець інтер'єрних композицій, інсталяцій та монументальних скульптур, автор робіт у публічному просторі (м. Київ)

Сидоренко Ганна – викладач, доцент (м. Олександрія)

Сич Юлія - кандидат педагогічних наук зі спеціальності «Теорія та методика професійної освіти», старший викладач кафедри дошкільної та початкової освіти (м. Ізмаїл)

Соха Юрій - кандидат технічних наук з державного управління, викладач спецдисциплін, спеціаліст вищої категорії, педагогічне звання “викладач – методист” (м. Львів)

Степанюк Андрій – доцент професор кафедри архітектури Львівського національного університету природокористування (м. Львів)

Струтинська Романна - завідувач музею народної творчості Михайла Струтинського (м. Полтава)

Сявавко Євгенія - українська науковиця, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, освітній діяч (м. Львів)

Твердохлібова Яніна - завідувача кафедрою теорії і методики декоративного мистецтва та графіки художньо-графічного факультету ДЗ «ПНПУ імені К. Д. Ушинського». (м. Одеса)

Тищенко Володимир - викладач Київського державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ)

Титаренко Валентина - доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України (м. Полтава)

Трегуб Наталія - кандидат архітектури, доцент, член Національної Спілки архітекторів України та Національної Спілки художників України (м. Харків)

Файник Тетяна - старший науковий співробітник Кандидатісторичних наук (м. Львів)

Хілько Ігор - український художник. Член Національної спілки художників України. Кандидат педагогічних наук (м. Чернівці)

Цимбалюк Олена - кандидат наук з мистецтвознавства та доцент, член Національної спілки художників України (м. Львів)

Чемерис Ганна - доцент, зав. кафедри дизайну, член Спілки дизайнерів України, асоційована дослідниця CEFRES (м. Мелітополь)

Чернявська Тамара - Методист вищої категорії деканату факультету дизайну в Національному університеті технологій та дизайну. Старший лаборант кафедри скульптури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Чернявський Константин - голова Національної спілки художників України, заслужений художник України, кандидат мистецтвознавства, лауреат премії імені І. Ю. Рєпіна, Академік Міжнародної академії освіти і науки, доцент кафедри графічного дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, волонтер (м. Київ)

Чернявський Костянтин - доцент кафедри графічного дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, волонтер, засновник Міжнародного благодійного фонду «Національної спілки художників України», член опікунської ради Міжнародного благодійного фонду «Добра і любові (м. Київ)

Чихурський Анатолій - кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)

Шинкарьова Маргарита – студентка Дніпровського національного університету Олеся Гончара (м. Дніпро)

Шпак Катерина – викладач Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Штогрин Андрій – викладач кафедри дизайну архітектурного факультету КНУБА (м. Київ)

Штогрин Антоніна - член Національної спілки художників України (м. Київ)

ЗМІСТ

ДОСЯГНЕННЯ У СФЕРІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ, ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ

Олександр Берlach (Луцьк, Україна)

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ДИТЯЧА ІГРАШКА В СИСТЕМІ ТРАДИЦІЙНО-ПОБУТОВОЇ КУЛЬТУРИ ВОЛИНЯН.....	3
--	---

Наталія Бігун (Решетилівка, Україна)

РЕШЕТИЛІВСЬКИЙ ХУДОЖНИЙ ПРОФЕСІЙНИЙ ЛЩЕЙ – ОБЕРІГ ДУХОВНОСТІ УКРАЇНИ.....	6
---	---

Ігор Білевич (Глухів, Україна)

ДЕРЕВ'ЯНА ІГРАШКА ЯК ОБ'ЄКТ ПРОЄКТНО-ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ПІДХІД.....	12
---	----

Галина Бучківська, Валентина Греськова (Хмельницький, Україна)

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ НА ЗАСАДАХ ЕТНОДИЗАЙНУ.....	14
---	----

Олена Власюк (Рівне, Україна)

ЕТНОДИЗАЙН ОДЯГУ ЯК ДЖЕРЕЛО ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА.....	20
--	----

Світлана Захарова (Дніпро, Україна)

ЕКОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ СУЧАСНИХ ГОТЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ.....	25
--	----

Людмила Зубко (Хитці, Україна)

СЛАВНЕ «ДРАГОМАНІВСЬКЕ ГНІЗДО» У ГАДЯЧІ НА ПОЛТАВЩИНІ.....	31
--	----

Ганна Чемерис, Олександр Брянецев, Володимир Кардашов, Ганна Брянцева

(Мелітополь, Україна)

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У РОЗРОБЦІ ІЛЮСТРАЦІЙ POP-UP КОНСТРУКЦІЙ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧОЇ КНИГИ «ІВАН БОГАТИР».....	33
---	----

Віктор Корсунський (Дніпро, Україна)

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ ЗОН ВІДПОЧИНКУ.....	41
--	----

Світлана Карпова (Одеса, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ У МАЙБУТНІХ АРХІТЕКТОРІВ.....	36
--	----

Тетяна Куратнік (Полтава, Україна)

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СУЧАСНОГО УЧНЯ ЗАСОБАМИ	43
--	----

ЕТНОДИЗАЙНУ.....	
<i>Ольга Лехновська (Рівне, Україна)</i> ШЛЯХИ ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН» ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ДИСЦИПЛІН У КОЛЕДЖІ.....	46
<i>Обуховська Любава, Обуховська Еліна (Київ, Україна)</i> СУЧАСНИЙ ІНТЕР'ЄР В УКРАЇНСЬКІЙ ЕТНОСТИЛІСТИЦІ: РЕКОМЕНДАЦІЇ ДИЗАЙНЕРАМ-ПРАКТИКАМ.....	49
<i>Яніна Овсієнко (Мала Білозерка, Україна)</i> АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ «ШКОЛА «ДИВОСВІТ».....	53
<i>Мирослав Радиш (Косів, Україна)</i> СТВОРЕННЯ УНІКАЛЬНИХ ВИРОБІВ ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ТОКАРНОЇ СПРАВИ: ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКИЙ АСПЕКТ.....	63
<i>Галина Резніченко (Одеса, Україна)</i> ДО ПИТАННЯ ПІДВИЩЕННЯ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КВАЛІФІКАЦІЇ ПРАЦІВНИКІВ ОСВІТИ У ГАЛУЗІ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ (ПРОБЛЕМИ І ДОСВІД).....	68
<i>Юлія Сич (Ізмаїл, Україна)</i> ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ДО ПЕДАГОГІЧНОГО СПРЯМУВАГНЯ СОЦІАЛІЗАЦІЇ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ.....	74
<i>Яніна Твердохлібова (Одеса, Україна)</i> ГРАФІЧНА ПІДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА.....	81
<i>Володимир Тищенко (Київ, Україна)</i> ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ І НАЦІОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ.....	86
<i>Костянтин Чернявський, Тамара Чернявська (Київ, Україна)</i> РОЛЬ КОЛЬОРУ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ З ПОКРАЩЕНИМИ ЕСТЕТИЧНИМИ ЯКОСТЯМИ...	93
<i>Анатолій Чихурський (Луцьк, Україна)</i> ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ СИСТЕМИ ПЕДАГОГІЧНИХ УМОВ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	96
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> ВІД ДРОГОБИЧА ДО УЖКА І ТУРКИ: СИМВОЛІЗМ БОЙКОВСЬКОЇ ПИСАНКИ.....	101
<i>Андрій Комашко (Полтава, Україна)</i> СУЧАСНА ТЕХНОЛОГІЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ.....	107

**ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОСВІТИ,
ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ**

<i>Аліна Андрєєва (Біла Церква, Україна)</i> ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКІ ІДЕЇ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК НЕВІД'ЄМНОГО ЧИННИКУ ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЗМУ В СТУДЕНТІВ.....	108
<i>Микола Близнюк, Надія Вакуленко (Полтава, Україна)</i> ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР ВИШИВКИ ТА КИЛИМАРСТВА: ВИТОКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	112
<i>Вікторія Бондаренко, Наталія Трегуб (Харків, Україна)</i> ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЕТНОДИЗАЙН-ОСВІТИ В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ.....	117
<i>Олександр Босий (Київ, Україна)</i> ДІЯЛЬНІСТЬ ІКОНОПИСНО-РЕСТАВРАЦІЙНОЇ МАЙСТЕРНІ «ВІДРОДЖЕННЯ» В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	125
<i>Наталія Бутенко (Полтава, Україна)</i> ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЕСТЕТИЧНОГО ТА ЕКОЛОГІЧНОГО ВИХОВАННЯ.....	132
<i>Олена Варданія (Полтава, Україна)</i> ВИВЧЕННЯ УЧНЯМИ ЕЛЕМЕНТІВ ПЕТРЕКІВСЬКОГО РОЗПISУ ПІД ЧАС ГУРТКОВИХ ЗАНЯТЬ.....	134
<i>Анна Зозуля, Олена Зозуля (Дніпро, Україна)</i> ДЕКОРАТИВНИЙ ЖИВОПИС: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА СТИЛІЗАЦІЯ НАТУРНИХ МОТИВІВ.....	136
<i>Ганна Чемерис, Олександр Брянцев, Володимир Кардашов, Ганна Брянцева (Мелітополь, Україна)</i> ЕТИЧНІ МОТИВИ У РОЗРОБЦІ ІЛЮСТРАЦІЙ РОР-UP КОНСТРУКЦІЙ НА ПРИКЛАДІ ДИТЯЧОЇ КНИГИ «ІВАН БОГАТИР».....	142
<i>Марія Кравчук (Купичів, Україна)</i> МУЗЕЙ «СОЛОМ'ЯНЕ ДИВО».....	145
<i>Романна Струтинська, Микола Близнюк (Полтава, Україна)</i> КОСІВСЬКИЙ МУЗЕЙ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТРУТИНСЬКОГО (ІСТОРИЧНІ ВІХИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВОЮ).....	146
<i>Дмитро Курик (Чернівці, Україна)</i> ДЕРЕВ'ЯНИЙ СВЯТКОВИЙ ТАРІЛЬ (ТЕХНОЛОГІЧНІ Й ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ).....	154
<i>Роман Кюнцлі, Андрій Степанюк (Львів, Україна)</i> ТРАДИЦІЇ ТА НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ВІДРОДЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНО-ПРОСТОРОВОЇ ЕСТЕТИКИ СЕЛЯНСЬКОЇ САДИБИ ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНЦЯ.....	156
<i>Віктор Мозговий (Хмельницький, Україна)</i> НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ.....	162

<i>Леонід Оршанський (Дрогобич, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬО-ТРУДОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ.....	166
<i>Олена Отич (Київ, Україна)</i> МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ Й ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ І СОЦІАЛЬНОЇ ГРУПИ.....	172
<i>Євген Пілюгін (Решетилівка, Україна)</i> РЕШЕТИЛІВСЬКИЙ КВІТКОВИЙ КИЛИМ.....	178
<i>Олена Половна-Васильєва, Маргарита Шинкарьова (Дніпро, Україна)</i> ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ ПЕТРЕКІВСЬКОГО РОЗПИСУ.....	179
<i>Олена Цимбалюк (Львів, Україна)</i> ЗОВНІШНІ ТА ВНУТРІШНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ КОСТЮМА В УКРАЇНІ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС.....	184
<i>Костянтин Чернявський, Даниїл Ровенчин (Київ, Україна)</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ В КОНТЕКСТІ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛЮДСТВА.....	190
<i>Андрій Штогрин, Антоніна Штогрин (Київ, Україна)</i> ТВОРЧИСТЬ ТА ПОСТАТЬ ІВАНА ФРАНКА. АКТУАЛІЗАЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ.....	195
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i> ДОЛЯ – ЗІ СЛАВИ І НУДЬГИ.....	197
РЕГІОНАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОСВІТИ, ЕТНОКУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ЕТНОДИЗАЙНУ ЗАСОБАМИ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	
<i>Алла Баранова, Тетяна Ніколаєва, Катерина Шпак (Київ, Україна)</i> ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ХАРАКТЕРИСТИК КОСТЮМА ІНДІЇ З МЕТОЮ РОЗРОБКИ ОДЯГУ ДЛЯ СПОРТИВНИХ ТАНЦІВ В ЕТНІЧНОМУ СТИЛІ.....	200
<i>Рада Вронська (Миколаїв, Україна)</i> РУШНИК-ОБЕРІГ МИКОЛАЇВЩИНИ ЯК УСОБЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ.....	204
<i>Роман Гаврилюк (Вижниця, Україна)</i> ГЛИБИННЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ В ОСВІТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКОГО КОЛЕДЖУ – КЛЮЧОВИЙ АСПЕКТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ОСНОВ ТРАДИЦІЙНОЇ МАТЕРІАЛЬНОЇ Й ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ.....	208
<i>Тетяна Гарькава (Дніпро, Україна)</i>	213

ФЕНОМЕН ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПISУ.....	
<i>Михайло Генцар (Вишниця, Україна)</i> ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИРОБІВ З ДЕРЕВА В ОРГАНІЗАЦІЇ ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ ЖИТЛА	219
<i>Раїса Дорожникова (Мукачево, Україна)</i> МУКАЧЕВО – МІСТО ВІДКРИТИХ СЕРДЕЦЬ.....	222
<i>Світлана Корнієнко (Хитці, Україна)</i> ЦІЛЮЩІ ЛІКУВАЛЬНІ ГРЯЗІ ГАДЯЦЬКОГО КРАЮ НА ПОЛТАВЩИНІ.....	227
<i>Анатолій Кушнір, Ольга Суханова (Київ, Україна)</i> ЗАХОДИ ЗІ ЗБЕРЕЖЕННЯ УНІКАЛЬНОЇ ДІБРОВИ В ЛАНДШАФТНОМУ ЗАКАЗНИКУ ЗАГАЛЬНОДЕРЖАВНОГО ЗНАЧЕННЯ «ХУТІР ЧУБИНСЬКОГО» НА КИЇВЩИНІ.....	232
<i>Леся Мартинюк (Володимир-Волинський, Україна)</i> ДОСЛІДЖЕННЯ РОДИННИХ КОЛЕКЦІЙ ПИСАНОК ЯК ФЕНОМЕН ОРНАМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ НА ВОЛИНІ.....	239
<i>Петро Нестеренко (Київ, Україна)</i> САКРАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ КНИГИ У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ СТУДЕНТІВ- ДИПЛОМНИКІВ.....	243
<i>Роман Одрехівський (Львів, Україна)</i> ЕТНОМИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ В ГАЛИЧИНІ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ).....	245
<i>Євген Пілюгін (Решетилівка, Україна)</i> РЕШЕТИЛІВСЬКА ТРАДИЦІЯ КИЛИМАРСТВА.....	248
<i>Ганна Сидоренко (Олександрія, Україна)</i> РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ОЛЕКСАНДРІЙСЬКОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ.....	249
<i>Юрій Соха, Аліна Мулик (Львів, Україна)</i> ВИКОРИСТАННЯ ХРАМОВИХ ПРИМІЩЕНЬ ЛЬВІВЩИНИ НЕ ЗА ПРИЗНАЧЕННЯ І ЙОГО ВПЛИВ НА ЗБЕРЕЖЕННЯ ІНТЕР'ЄРІВ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ.....	253
<i>Євгенія Сявавко, Тетяна Файник (Львів, Україна)</i> ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ОФОРМЛЕННІ ЕКСТЕР'ЄРУ ТА ІНТЕР'ЄРУ СЕЛЯНСЬКОГО ЖИТЛА НА УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОМУ ПОГРАНИЧЧІ (ПЕРША ПОЛОВИНА XX ст.).....	258
<i>Тетяна Борисова, Валентина Титаренко (Полтава, Україна)</i> ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ПОЛТАВЩИНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ	269

ТВОРЧОСТІ	ВІДОМИХ
СПОДВИЖНИЦЬ.....	
<i>Ігор Хілько (Чернівці, Україна)</i>	
ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ВИКЛАДАННЯ ПРЕДМЕТІВ ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКОГО ЦИКЛУ НА БУКОВИНІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ-30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ.....	278
<i>Михайло Белень (Ужгород, Україна)</i>	
КОБЗАР ОЧИМА МАЙСТРА.....	282
НАШІ АВТОРИ.....	285
ЗМІСТ.....	289

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**Етнодизайн у контексті українського національного
відродження та європейської інтеграції**

**Збірник наукових праць
Книга друга**

**Упорядники і відповідальні редактори
Є.А. Антонович, Ю.А. Срібна, В.П. Титаренко, А.Ю. Цина**

Дизайн і комп'ютерна верстка Р.А. Гарець