

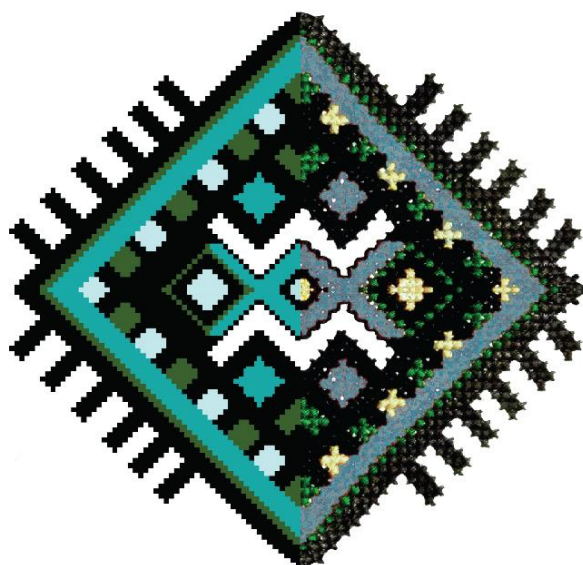


Київський університет імені Бориса Грінченка
Факультет образотворчого мистецтва і дизайну
Кафедра декоративного мистецтва і реставрації

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ



Київ 2023

УДК 39(=161.2):[75+7.012](477)

Рекомендовано до друку Вченою радою Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № від 2023 р.)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Володимир Тименко – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мультимедійного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну, головний науковий співробітник відділу діагностики обдарованості Інституту обдарованої дитини НАПН України

Сергій Чирчик – професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, доктор наук, професор

Роман Силко – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Руденченко Алла Андріївна – доктор педагогічних наук, професор, член Спілки дизайнерів України, завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка

Зайцева Вероніка Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки художників України, доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації, заступник декана з наукової роботи Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка

Ковальчук Остап Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент, Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України, декан Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка

3-1 *Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України» ред.рада Руденченко А.А., Зайцева В.І., Ковальчук О.В. та ін.Київ-2023*

Наукове видання знайомить із дослідженнями актуальних проблем у галузі етнології, історії, мистецтвознавства та педагогіки, використання етнокультурних традицій в образотворчому мистецтві та дизайні України.

Для науковців, викладачів, учителів. усіх хто цікавиться проблемами етнокультурних традицій в образотворчому мистецтві та дизайні України.

Друкується в авторській редакції. Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за зміст своїх текстів.

УДК 39(=161.2):[75+7.012](477)

Київ. 2023

ЗМІСТ

Олександра Барбалат	7
<i>Хрест святої Ніни у сучасному етнодизайні ювелірних виробів Грузії</i>	
Вікторія Бондаренко	11
<i>Український пейзаж у творчості Миколи Глуценка</i>	
Микола Близнюк та Дмитро Ковалюк	15
<i>Етнодизайн-діяльність Міжнародної Карпатської школи як іміджеутворювальний фактор вітчизняного культурно-мистецького поля</i>	
Іван Братусь	19
<i>Проблеми інтеграції OPEN JOURNAL SYSTEMS в сучасну освіту</i>	
Анатолій Бровченко	22
<i>Естетика традиційної української іграшки в сучасному дитячому світі</i>	
Олена Васильківська	25
<i>Літературі бойчукістів в контексті збереження графіки української мови</i>	
Тетяна Гвоздік	29
<i>Роль мистецької практики в сучасному навчанні</i>	
Дар'я Головченко	31
<i>Фентезі Дж. р. р. Толкіна як джерело сучасної візуальної культури</i>	
Юрій Гриньов	36
<i>Образотворче мистецтво як освітній компонент системи мистецької освіти</i>	
Софія Грицай	40
<i>Інтерфейс моди: роль фешн-фотографії в створенні зв'язку між модою і глядачем</i>	
Анна Гунька	44
<i>Ілюстрації казок в творчості Івана Їжакевича</i>	
Ольга Дєточка	47
<i>Специфіка технології одрукування в оздобленні тонкої кераміки Англії другої половини XVIII – початку XIX століть</i>	
Аліна Загорулько	50
<i>Соціополітичні аспекти творчості Жанни Кадирової</i>	

Вероніка Зайцева та Алла Буйгашева	54
<i>Впровадження інноваційних технологій в процес викладання дисциплін спеціальності «Образотворче мистецтво. Декоративне мистецтво. Реставрація»</i>	
Вікторія Коваль	57
<i>Особливості орнаментики народного гобелену, як прояв культурної ідентичності українців</i>	
Аурелія Колеснікова	60
<i>Синергетичний підхід до навчання графічного етнодизайну: поєднання традицій та інноваційних методів</i>	
Аліса Кулеш	63
<i>Творчість Микити Кадана в контексті розвитку сучасного образотворчого мистецтва України</i>	
Наталія Мендерецька	67
<i>Професійне становлення студентів мистецьких спеціальностей</i>	
Андрій Мешко	70
<i>Використання середовищного підходу для навчання майбутніх дизайнерів</i>	
Анастасія Мороз	74
<i>Тенденції сучасного етнодизайну пакування та його методи репрезентації української культури</i>	
Наталія Нагорна	79
<i>Інноваційні підходи до викладання дизайн-проектування в технологічній освіті</i>	
Тетяна Носаченко та Олена Шпитальова	83
<i>Формування культурної компетентності та здатності до міжнародної співпраці студентів мистецького профілю засобами конвергенції культурного спадку</i>	
Любава Обуховська	87
<i>Використання етнічних мотивів і виробів народних ремесел/промислів у дизайні сучасних інтер'єрів</i>	
Дарина Панченко	91
<i>Етнокультурне мистецтво Одещини в творчості Ростислава Палецького</i>	
Ілля Поп'юк	93
<i>Семантика орнаментальних мотивів як складова просторово-часової континуальності в художньому ковальстві буковини</i>	
Маргарита Пугаченко	96

Художні особливості декорування скляних браслетів періоду середньовіччя, знайдених на території Галичини

Юлія Роїк 99

Роль етнодизайну у становленні сучасного фахівця з художньої кераміки

Алла Руденченко 102

Forming the professional training for the students of higher art educational establishments by implementing the means of digital ethno art

Ігор Савенко 105

Реалізація дидактичних принципів дизайнерської підготовки майбутніх фахівців професійної освіти

Вікторія Самойленко 108

Діагностика виявлення таланту в учнів як основа для подальшого успішного розвитку та професійного зростання у мистецтві

Євгенія Семенишена 111

Розвиток мистецтва вирізування з паперу рейзеле на теренах України

Віта Семиліт 115

Генеza імпресіонізму в Україні XIX – XX століть

Роман Силко 119

Прикладне мистецтво як джерело теорії дизайну у спадщині Готфріда Земпера

Лариса Сливко та Тетяна Полегіна 122

Сучасні методики набуття фахових компетенцій студентів-дизайнерів перших курсів творчих факультетів

Світлана Стрельцова 125

Етномотиви левкасів Олега Денисенка як прояв національної ідентичності

Володимир Тименко 128

Візуальний етнодизайн: особливості, навчальна інформація, національна ідентичність

Ульяна Трохіна	132
<i>Дизайн веб-сайту профорієнтаційної платформи на основі методології дизайн-мислення</i>	
Володимир Хижинський	135
<i>Художня кераміка як складова культурної спадщини та сучасного мистецького процесу</i>	
Володимир Цисарський	138
<i>Проблеми етичності використання робіт художників для тренування ai-моделей та проблема конкуренції таких моделей і художників на комерційному ринку</i>	
Руслан Черниш	142
<i>Культурні особливості українського дизайну з точки зору його тенденцій історичного та сучасного розвитку</i>	
Катерина Черніченко	146
<i>Інноваційні можливості 3D-моделювання у фолкарті та етнодизайні України</i>	
Сергій Чирчик	150
<i>Світлодизайн в інтер`єрі</i>	
Аліна Шаура	152
<i>Основні етапи створення дизайну веб-сайтів</i>	
Ольга Школьна	155
<i>Баламути в етнокультурних традиціях українців XIX – початку XXI століть</i>	
Юрій Шнайдер	160
<i>Сучасний машинний гапт і унікальні творчі можливості</i>	

Олександра БАРБАЛАТ
старший викладач
кафедри декоративного
мистецтва і реставрації
Факультете образотворчого
мистецтва і дизайну
Київського університету
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна
alexandrabarbalats@gmail.com

ХРЕСТ СВЯТОЇ НІНИ У СУЧАСНОМУ ЕТНОДИЗАЙНІ ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ГРУЗІЇ.

***Анотація.** Дослідження присвячене мистецтвознавчому осмисленню форми та змісту хреста іберійської Святої Ніни (груз. ჯვარი ღვობა). Розглянуто передумови виникнення зазначеної реліквії. Висвітлено художньо-образні особливості даної Святині. Визначено специфіку формування стилістики і процеси формотворення у подальшому виготовленні моделей даного хреста у царині етнодизайну грузинського золотарства.*

***Ключові слова:** хрест, Свята Ніна, ювелірний етнодизайн, Іберія, Грузія.*

***Abstract.** The research is devoted to the art-historical understanding of the form and content of the cross of the Iberian St. Nina (georgian ჯვარი ღვობა). The prerequisites for the emergence of the specified relic are considered. The artistic features of this Shrine are highlighted. I determined the specifics of stylistic formation and the processes of form-making in the subsequent production of models of this cross in the field of ethnodesign of Georgian goldsmithing.*

***Key words:** cross, St. Nina, jewelry ethnodesign, Iberia, Georgia.*

Постановка наукової проблеми. Традиції золотарства давніх Іберії та Колхіди значно вплинули на розвиток етнічних традицій у дизайні ювелірних виробів сучасної Грузії. Зазначені держави прийняли візантійські традиції християнства з IV ст. [5, с. 223]. Художнє проектування золотих і срібних виробів богослужбового і сакрального змісту, що виготовлялись на територіях давніх Іберії та Колхіди керувалося постулатами християнства і було чітко регламентовано. Однак, окрема неординарна форма хреста, яка сьогодні має популярність у сучасній Грузії та є своєрідною «візитівкою» етнічних традицій даної країни, так і не стала «канонічною». Таким чином, специфіка застосування моделі хреста Святої Ніни у сучасному ювелірному етнодизайні Грузії потребує додаткових досліджень і уточнень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливими в контексті даного дослідження стала інформація, що була зібрана його автором із записаного інтерв'ю з українським ювеліром грузинського походження Р. Хуцидзе, в рамках науково-дослідного проекту «Золотий Гамаюн» в межах виставки «Ювелірний Салон» 10.08.2019 р. м. Одеса (Україна) [2], який розповів про традиції виконання майстер-моделей хрестів Святої Ніни в сучасних ювелірних майстернях м. Тбілісі. Необхідною стала інформація, викладена автором статті у матеріалах Всеукраїнської науково-практичної конференції «Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій», що відбулася 18–19 квітня 2019 року в Національному університеті культури і мистецтв. Матеріали доповіді «Сакральна геометрія у дизайні ювелірних виробів Візантії культової тематики: нагрудні хрести» [1] є важливим джерелом інформації про різновиди православних хрестів й особливості їх застосування. Також, вагомим підґрунтям для написання даної статті стала праця вітчизняного доктора філософських наук, професора О.°Шепетька «Історія релігій» [5].

Мета і завдання. Метою дослідження є висвітлення особливостей форми та змісту хреста Святої Ніни та специфіки його застосування сучасному ювелірному етнодизайні Грузії.

Виклад основного матеріалу. Найдавнішим і найвідомішим символом усіх часів і народів є хрест. Для християн це знак смерті, ставши початком життя, символом воскресіння, предметом сили та знаком спокути.

Загалом існує два основних типи хрестів, що застосовувались у візантійському золотарстві: латинський (*crux imissa*) і грецький (*crux quadrata*). Перший – зображення людини з розпростертими руками – символ Страстей Христових. У його конструкції вертикальна вісь перетинає горизонтальну вісь на 1/3 довжини. На відміну від латинських хрестів, грецькі хрести рівносторонні.

Заслуговують на увагу й інші форми хреста, наприклад хрест Святого Андрія (*crux decussata*), зображений у вигляді літери «X». За переказами, на такій формі хреста був розіп'ятий Святий Андрій. Замість нього зображено так званий хрест Тау (*crux comissa*) у вигляді грецької літери «Г», що символізує сходження духу в земний світ [1, с. 206].

Серед інших форм хрестів, що побутували у середньовічному золотарстві, але не стали «канонічними», варто згадати Іберійський хрест (грузинський), який за легендою Богородиця вручила Святій Ніні (280–335). Зазначену Святиню було сплетено з виноградних лоз, що символізують усю християнську сім'ю. Горизонтальна поперечина даного хреста вигнута, що робить його легко пізнаваним. Нині хрест Святої Ніни зберігається у срібному кіюті, у Сіонському кафедральному соборі у м. Тбілісі.

Саме через вигнуту горизонтальну перетинку даний хрест за формою не зміг стати «канонічним» Хрест Святої Ніни відноситься до типу (*crux comissa*), та не застосовується для створення традиційних католицьких і православних основ під Розп'яття [4].

Загалом, варто зазначити, що рівноапостольна просвітителька Грузії – Свята Ніна жила у часи ранньохристиянські у Каппадокії, де було достатньо велика кількість грузинських поселень. За Легендою, Богородиця з'явилася Святій Ніні під час молитв про християнізацію Іберії. Також, за переказами, Діва Марія вручила їй хрест, який було сплетено з виноградної лози для захисту від видимих і невидимих ворогів, зазначивши, що сим хрестом вона принесе благу звістку про перемогу Світла над темрявою, що лунала з вуст Христа. Відтоді Свята розпочала проповідувати Євангеліє в Іберії [3, с. 156].

Оскільки, хрест просвітительки було створено з виноградної лози, логічно, що під впливом погодних умов деревина має властивість до деформування. Імовірно, що протягом часу це відбулося з поперечною перекладиною даного хреста, за допомогою якого Свята зцілювала важко хворих людей. Нині мощі праведниці спочивають в Бодбійському жіночому монастирі, що розташований на сході Грузії. А хрест зберігається у коштовному релікварії XII ст., який виконано за наказом царя Вахтанга III. Він оздоблений карбованими зображеннями з життя і чудес Святої Ніни. На поклоніння хресту приїжають православні віряни з усіх регіонів Грузії з 27 січня і 1 червня з вірою в те, що, Святина дарує здоров'я земне щастя [4].

З історії ювелірного мистецтва, зокрема християнської тематики, відомо, що Іберія з часів Візантії і до сьогодні славиться своїми традиціями роботи з коштовними металами, зокрема у техніках їх гарячого емалювання. Майстрам Грузії вдається поєднувати у роботі етнічні традиції із середньовічними способами формотворення та сучасними методами і прийомами роботи.

Висновки. Хрест Святої Ніни сьогодні є етнічною традицією золотарства Грузії – своєрідною «візитівною картою» країни. Він відтворюється майстрами ювелірної справи у різноманітних коштовних матеріалах і техніках, зокрема: ювелірного карбування, перетинчастого та виїмчастого емалювання, гравірування й інших. Несе і собі ідею перемоги світла над темрявою, яку проповідувала в Іберії рівноапостольна Свята просвітительниця Грузії – Ніна.

Список використаних джерел:

1. Барбалат О. В. Сакральна геометрія у дизайні ювелірних виробів Візантії культової тематики: нагрудні хрести. Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій: матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конференції, 18–19

квітня 2019 р. МК України, Київ. Національний університет культури і мистецтв; редкол.: Н. Удріс-Бородавко, А. Болтенков, О. Чистіков. Київ: КНУКіМ, 2019. С. 205–210.

2. Інтерв'ю з Хуцидзе Р. Д.: записано 10.08.2019 р. м. Одеса, Виставковий центр одеського морвокзалу, стенд компанії «Родоніт» в рамках виставки «Ювелірний Салон» (з архіву О. В. Барбалат).
3. Левашова І. Ю. Велика православна енциклопедія. Донецьк: Глорія Трейд, 2013. 278 с.
4. Різні хрести та їх значення. URL: <http://surl.li/gsaup> (дата звернення 28.04.2023).
5. Шепетяк О. Історія релігій. Том третій. Жовква: Місіонер, 2020. 856 с.
6. Barbalat O. Reflexions of Medieval West Asian Enamel Traditions in the Jewellery Art of Kyivan Rus. *Problems of Arts and Culture. International scientific journal*. 2022. Vol. 1(79). P. 87–99.

Вікторія БОНДАРЕНКО
аспірант
Київського університету
імені Бориса Грінченка
м. Київ
v.bondarenko.asp@kubg.edu.ua

УКРАЇНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА

Анотація

Представлена робота присвячена розгляду творчої спадщини українського художника Миколи Глущенко. Особливу увагу приділено дослідженню значення українського пейзажу у мистецькому доробку майстра. Зображення природи є одним з найбільш вживаних образів, використовуваних художником у своїй творчості. Микола Глущенко працював за допомогою різних матеріалів, тож відтворення мальовничих місцин і куточків України збереглися до наших часів у виконанні олійними фарбами, простому олівці, фломастерами. Так, замальовки митця образів українських міст наявні в архівних джерелах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

Ключові слова:

Микола Глущенко, український пейзаж.

Abstract

The presented work is dedicated to the consideration of the creative heritage of the Ukrainian artist Mykola Hlushchenko. Special attention is paid to the study of the significance of the Ukrainian landscape in the artistic work of the master. The image of nature is one of the most used images used by the artist in his work. Mykola Hlushchenko worked with various materials, so the reproduction of picturesque places and corners of Ukraine have survived to our time in oil paints, simple pencils, felt-tip pens. Thus, the artist's sketches of images of Ukrainian cities are available in the archival sources of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine.

Keywords:

Mykola Hlushchenko, ukrainian landscape.

Постановка наукової проблеми. Пейзаж як жанр образотворчого мистецтва посідає значне місце у творчості Миколи Глущенко. З часом відповідно до змін мистецької манери письма художника змінювалося і його відображення природи. За різними даними мистецька спадщина майстра налічує понад десять тисяч картин. Роботи художника зберігаються по всій Україні та за кордоном у державних і приватних колекціях. У культурному полі України актуальним залишається питання вивчення й аналізу творчих робіт Миколи Глущенко. Нині, зокрема, важливим є значення творчого доробку Миколи Петровича в царині вітчизняного образотворчого мистецтва.

Аналіз досліджень. Серед праць, присвячених творчості зазначеного митця, слід виділити збірник «Микола Глущенко. Спогади про художника» упорядниці І. Блюміної. Дана робота містить згадки про майстра письменників, мистецтвознавців, журналістів й інших представників творчої інтелігенції. З вказаної праці можна почерпнути інформацію щодо певних біографічних особливостей творчих процесів Миколи Глущенко, що є важливим для аналізу його мистецького спадку.

Чисельні каталоги й альбоми, в яких містяться роботи митця різних періодів його творчості, дають змогу дослідити трансформацію художньої мови майстра.

Важливі матеріали для вивчення творчості Миколи Петровича збереженні в архівних справах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Вище окреслені матеріали дають можливість детальніше розглянути мистецькі надбання майстра.

Мета і завдання статті – дослідити творчі напрацювання Миколи Глущенко у жанрі пейзажу, а саме зображення української природи.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з 1944 року включно з 1977 роком, незважаючи на чисельні закордонні відрядження та пленери, постійним місцем проживання Миколи Глущенко була Україна. За даний період часу мистецька манера письма художника нерідко змінювала свої характерні риси. Не зважаючи на вище зазначене, незмінною залишалася жага майстра до зображення мальовничих краєвидів і передачі різних станів природи. Микола Петрович подорожував по всій Україні у складі творчих груп живописців, втілюючи свої поїздки у велику кількість робіт, які можна вважати одами українській природі.

Так на картині «Сірий день. Ірпінь» 1947 року художник вміло передав стан похмурого дня. Третину роботи займає зображення води з трав'янистими земляними острівками. Дальній план – це суміш вохристих, коричневих, темно-зелених кольорів, що уособлюють собою масу дерев. Про присутність людини в роботі можна здогадатися з образу невеличкого човника, який знаходиться на першому плані, та по діагональним смужкам, що ніби натякають глядачу на транспортний засіб, що зовсім нещодавно залишив по собі слід. У цей час живописний мазок художника дрібний, а кольорова гама дещо приглушена, дана манера письма характерна для напрямку мистецтва, що домінував на території України у той час.

Крім картин, створених олійними фарбами, спадщина Миколи Глущенко містить велику кількість робіт і начерків простим олівцем, аквареллю та фломастерами. З частиною замальовок, які зображують Українські міста та селища, можна ознайомитися в архівних джерелах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ). Так у вище зазначеному архіві зберігаються альбоми малюнків з позначками місць створення: Седнів, Полтава, Львів. Розглядаючи альбом із зображенням міста Полтави, важливо зазначити, що деякі роботи мають примітку художника: «Парк Полтава», «Монумент слави». Дані роботи створені фломастерами з використанням яскравих кольорів. Аналізуючи окреслені витвори мистецтва,

складається враження, що художник створював їх швидко, дещо експресивно, експериментуючи з ракурсами та забарвленням [1].

«Люблю чисті, яскраві, прозорі барви і несподівані контрасти, які надають пейзажу динаміки, експресії, отієї ледь вловимої боротьби настроїв» [3, с. 9]. Дана цитата Миколи Глуценка влучно характеризує пізній період його творчості. Так «Криворізький пейзаж» 1960 року можна віднести до одних із знакових індустріальних краєвидів майстра. У зазначеній роботі прослідковується поєднання чистих, яскравих кольорів і теплої кольорової гами. Композиція картини детально продумана та являє собою поєднання першого плану із зображенням кар'єру з дальнім планом виробничої споруди. Більшу половину картини займає зображення першого плану з покладами залізних руд, колір яких художник акцентує та зумисно робить яскравішим, чим той є у житті [2].

До вище представленого різновиду пейзажу можна віднести й роботи художника «Будівництво Дніпродзержинської ГЕС» 1966 року і «На Канівській ГРЕС» 1976 року.

Крім того, важливим для митця залишається зображення ліричного пейзажу, не обтяженого присутністю людини. «Мене хвилює природа. Я не можу бути спокійним, коли бачу якийсь пейзаж» вирізка з інтерв'ю художника 1968 року [3, с. 8].

Висновок. Роботи М. Глуценка з фондів ЦДАМЛМУ дають можливість детально проаналізувати пейзаж в творчості художника, як один з головних мистецьких жанрів, у яких він працював. Зазначено, що український краєвид в творчості митця 1940-х – 1950-х років виявляє, що мистецька манера письма художника того часу була наближена до соцреалістичного напрямку, який пропагувався на території УРСР. Поступово митець віднайшов свій власний стиль, який тяжів до імпресіоністичного та фовістичного стильових напрямків. Але все ж творчість Миколи Глуценка залишалася упродовж 1960-х – 1970-х рр. оригінальною та досить самобутньою за пластичною виразністю. Роботи останніх років життя майстра відзначалися пастозним мазком і темпераментним характером накладання фарби.

Альбоми робіт митця, що зберігаються у ЦДАМЛМУ, також дають змогу ретельніше проаналізувати особливості лінійного рисунку майстра та вибору кольорової гами графічного зображення. Альбом малюнків з селища Седнів датується 1968 роком. Роботи зі Львова та Полтави зберігаються в означеній збірці без позначки дати їх створення і потребують подальших, більш ретельних досліджень.

Список використаних джерел:

1. Глуценко Микола Петрович, український радянський художник, народний художник УРСР. Альбом малюнків. Полтава. Флам. 24 арк., 24 док. ЦДАМЛМУ (Центральний держ. арх.-муз. літератури і мист. України) Ф. 49. Оп. 2. Спр. 6. Арк. 1, 3, 4.
2. Дорогами мандрів: каталог виставки відреставрованих і досліджених творів Миколи Глуценка з фондів НХМУ / упоряд. І. Демидчук-Демчук [та ін.]; Київ. НХМУ: 2009. 151 с.

3. Микола Глущенко. Спогади про художника / упорядник І. М. Блюміна. Київ: Мистецтво, 1984. 95 с.
4. Микола Петрович Глущенко. Виставка живопису і графіки: каталог до 40-річчя творчої діяльності / Київ, Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР, 1962. 31 с.

Микола БЛИЗНЮК
 доктор педагогічних наук,
 професор
 Полтавського національного
 педагогічного університету
 імені В. Г. Короленка

Дмитро КОВАЛЮК
 Краєзнавець
 Центр громадських ініціатив м. Косів
 м. Полтава, м. Косів

ЕТНОДИЗАЙН-ДІЯЛЬНІСТЬ МІЖНАРОДНОЇ КАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЯК ІМІДЖЕУТВОРЮВАЛЬНИЙ ФАКТОР ВІТЧИЗНЯНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПОЛЯ

Анотація. *Карпатська Школа виявила потужний ресурс навчального проєкту неформальної освіти, який за рахунок синергетичного впливу змішаних форм навчання забезпечив поглиблене розуміння суспільного інтересу в досягненні мети сталого розвитку. На думку організаторів заходу, українська національна культура, маючи потужний виховний і освітній потенціал, виступає вагомим чинником гармонійного розвитку людини, її соціалізації, індивідуалізації, етнокультурної ідентифікації особистості.*

Ключові слова: *Карпатська Школа, неформальна освіта, громадський сектор, університети, місцеве самоврядування.*

Abstract. *The Carpathian School discovered a powerful resource of an educational project of non-formal education, which, due to the synergistic effect of mixed forms of education, provided a deeper understanding of the public interest in achieving the goal of sustainable development. According to the organizers of the event, the Ukrainian national culture, having a powerful educational and educational potential, acts as a significant factor in the harmonious development of a person, his socialization, individualization, ethnocultural identification of the individual.*

Keywords: *Carpathian School, non-formal education, public sector, universities, local self-government.*

Карпатська Школа – це багатовекторна громадська платформа неформальної освіти, яка за задумом організаторів покликана [1-2]: згуртувати представників освітньо-просвітницької та наукової сфери, дослідників, майстрів, громадських діячів і просто активних, ініціативних, креативних людей, які не байдужі до проблем сучасності та переймаються розвитком карпатського регіону й України взагалі; популяризувати й підтримувати українське народне мистецтво, культуру, традиції регіону; знайомити суспільство з цією бездонною скарбницею, заохочувати молодь до продовження цих споконвічних традицій;

підкуватися за збереження природи, її краси, чистоти, ресурсів, наvertати до цього громаду; вдосконалювати культурне, просвітницьке, автентичне, комфортне для життя й відпочинку, привабливе для туризму середовище – як для мешканців регіону, так і для його гостей.

У рамках Карпатської Школи працює творчо-експериментальна група «Етнодизайн у контексті українських національних традицій та євроінтеграції», де розкриваються етнографічні особливості Українських Карпат, місцеві традиції, культура та побут, зокрема народна художня творчість та етнографічна діяльність майстрів Гуцульщини, мистецько-виставкова діяльність і самобутня народна творчість на Покутті.

Щорічно серед учасників Карпатської Школи досить численна і представницька група дизайнерів, художників, скульпторів, архітекторів, представників різних видів народного мистецтва і ремесел, культурологів, освітян і науковців із різних куточків України – від Києва до Ужгорода, від Одеси до Харкова, від Полтави, Черкас до Херсона тощо. Цей представницький Форум Духу і Краси [3], майстрів етнодизайну має міжнародний резонанс, бо в його роботі неодноразово брали участь гості з Польщі (м. Краків, м. Легіоново), Сполучених Штатів Америки (м. Салем, штат Орігон), Канади (м. Дауфін), Литви (м. Каунас), Білорусі (м. Мінськ).

Усі учасники – подвижники української культури і мистецтва, привозять із собою безцінне – ґрунтовні напрацювання в обраній сфері, теоретичні й практичні взірці своєї натхненної творчості, які стали одою мистецької України, доказом жертвовного служіння рідному народові у драматичні часи викликів ХХІ ст. Кожен отримав могутній творчий імпульс від ґрунтовної, фундаментальної та насиченої програми, від знайомства із здобутками колег, від чудової культурної програми, яка включала в себе пізнання місцевих національних мистецьких традицій у м. Косові, м. Коломиї, м. Вижниці, у паломництві древніми християнськими Храмами, в мандрівках й екскурсіях у Карпатські гори й полонини, у відвідуванні чудових музеїв, мистецьких навчальних закладів, особистих незабутніх зустрічах із відомими майстрами – патріотами, як академік Михайло Белей (м. Ужгород), професори Євген Антонович (м. Київ), Володимир Бутенко (м. Херсон), Галина Сагач (м. Одеса), Інна Черкесова (м. Миколаїв); як відомі науковці й дослідники, практики мистецької сфери Ганна Вінтоняк й Мирослав Ясінський, Заслужені художники України (м. Коломия); Олена Никорак, доктор мистецтвознавства (м. Львів); Ірина Свйонтек, викладач-медодист, відомий дослідник народної вишивки (м. Івано-Франківськ); Алла Руденченко, професор, доктор педагогічних наук (м. Київ), Тетяна Гарькава, доцент, Заслужений майстер народної творчості України, популяризаторка петриківського розпису (м. Дніпропетровськ); Тетяна Мельничук, доцент, фахівець у галузі культурології (м. Київ); Ігор Савенко, доцент, науковець (м. Полтава), Олександр Жолудь, член Національної спілки художників України (м. Запоріжжя) та багатьма іншими цікавими й непересічними особистостями.

Надовго запам'ятаються учасникам форуму зустрічі з Романною Струтинською та майстер-класи Юлії Ведмеденко в Музеї народної творчості імені Михайла Струтинського; презентації Любов Ілюк та Юрія Джуранюка в

Музеї народного мистецтва і побуту Гуцульщини в Косові; зустрічі і мандрівки в Національному природному парку «Гуцульщина» організовані Юрієм Стефураком, Любомиром Держипільським і Стеллою Фокшей; презентації Валерія Ковтуна у Коломийському педагогічному коледжі; зустріч з Мирославою Бойків у Коломийському музеї писанкового розпису; презентації Дмитра і Марії Козубовських у Вижницькому коледжі прикладного та декоративного мистецтва імені Юрія Шкрібляка; майстер-класи вив'язування головних уборів Богдана Петричука з Бабина – колекціонера української народної вишивки, майстра бісерних прикрас та головних уборів та майстер-класи із фітодизайну художниці Жанни Капінус з Косова, творча зустріч «Приватна історія одного дизайнера...» з Яною Михальянц – художником, власником приватної крамниці ручної роботи в місті Косові.

Окрема яскрава сторінка – знайомство з методичним фондом-музеєм Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, а також спілкування з викладачами кафедр даного навчального закладу Валерієм Малиновським, Ніною Кириченко, Степаном Бзуньком, Йосипом Приймаком, Іваном Парипою, Олександром Крицкалюком, Оксаною Богатчук та багатьма іншими талановитими педагогами.

Своїм досвідом етнодизайнерської творчості поділились із учасниками Форуму представники херсонської школи дизайну – Юлія та Павло Сліпичі, Національного музею народної архітектури та побуту України в Пирогово – Олександр Босий, а також коломийчани – Марія та Ярема Романюки.

Як приклад, чергова літня сесія Карпатської школи етнодизайну 2018 року за програмою оргкомітету передбачала різноманітну тематику роботи учасників на кожен день. Це ознайомлення з природним заповідником «Княздвір», з музейними колекціями народної творчості: Михайла Струтинського, Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини, Союзу Українок, з експозицією музею визвольних змагань Карпатського краю, з приватним музеєм музичних інструментів Миколи Сметанюка, з парком садових скульптур народного умільця Олекси Бондаренка у селі Рунгури, з історико-краєзнавчим музеєм Олекси Довбуша, з унікальними експонатами приватного музею родини Корнелюків. Були проведені різноманітні майстер-класи: з ткацтва, жартівливого танцю «Москальський полонез» (фолкльорний ансамбль «Осіннє золото»), із завивання хусток на гужі з френзелями, робота з глиною під керівництвом народного майстра Михайла Сусака.

У доповідях учасників Карпатської школи 2018 року на конференції «Гуцульщина – XXI сторіччя: проблеми та перспективи збереження гірської природи та етнічної культури в гуцульському регіоні Українських Карпат в умовах глобалізації», яка проводилася у м. Яремче в рамках XXV Міжнародного гуцульського фестивалю, науковці різних регіонів України висловлювалися з приводу збереження природи й культури з національним колоритом, з подальшою розбудовою плідних стосунків засобами туризму та етнодизайну між регіонами України та з закордоном з метою піднесення України на світовий рівень культури та історії.

Отже, унікальність гірського регіону українських Карпат заслуговує особливої уваги з боку дослідників, науковців, представників органів державної влади – серед яких багато глибоких шанувальників Гуцульщини. Дбаючи про послідовність вивчення етнокультури, її примноження, можна привернути увагу українських і зарубіжних туристів, збільшивши фінансові надходження у скарбницю регіону. Етнодизайн-діяльність Міжнародної Карпатської школи як іміджеутворювальний фактор вітчизняного культурно-мистецького поля, її етномистецький потенціал повинні у майбутньому відігравати важливу роль у розвитку рекреаційної індустрії краю!

Список використаних джерел:

1. Антонович Є.А., Близнюк М.М., Михайленко В.П., Обуховська Л.В. Міжнародна карпатська школа етнодизайну: Косів-Яремче 2018. *Гуцульщина – XXI сторіччя: проблеми та перспективи збереження гірської природи та етнічної культури в гуцульському регіоні Українських Карпат в умовах глобалізації: матеріали науково-практичної конференції, що відбулася у рамках XXV Міжнародного гуцульського фестивалю*. Ред. кол. Киселюк О.І. (відп. ред.) та ін. Яремче, 2018. С. 9-12.

2. Близнюк М.М., Обуховська Л.В. Карпатська Школа – далекоглядна етнодизайнерська національна програма для всіх і кожного! *IV Міжнародний Конгрес «Етнодизайн: пошуки українського національного стилю: Полтава-Петриківка»*. 4-8 жовтня 2017 року.

3. Михайленко В.П., Близнюк М.М., Денафас Г., Малькова Т. Карпатська Школа – освітній ресурс для сталого розвитку. *Фізична географія та геоморфологія : міжвід. наук. зб. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка*, 2017. Вип. 1(859). С. 137-145.

4. Сагач Г.М. Форум української духовності і краси. *Часопис Косівського району «Гуцульський край»*. №31(1438). 31 липня. 2015. С. 8.

Іван БРАТУСЬ
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна *kulturolog@gmail.com*

ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЯ OPEN JOURNAL SYSTEMS В СУЧАСНУ ОСВІТУ

Анотація. У статті розглядаються особливості застосування в сучасних умовах платформи OJS. Вказується на те, що платформа OJS відкриває великі можливості для освіти, може консолідувати ресурси учнівської молоді. Поряд з цим наявні технічні, економічні, політичні, соціальні та психологічні проблеми при створенні електронного журналу на платформі OJS. Завданням наукових керівників є потреба в координації тенденцій сучасної наукової спільноти.

Ключові слова: Open Journal Systems, інтелектуально обдарована учнівська молодь, інформаційна війна, науковий журнал, інтернет, освіта.

Summary. The article considers the peculiarities of the application of the OJS platform in modern conditions. It is pointed out that the OJS platform opens up great opportunities for education and can consolidate the resources of student youth. In addition, there are technical, economic, political, social and psychological problems in creating an e-journal on the OJS platform. The task of supervisors is the need to coordinate the trends of the modern scientific community.

Keywords: Open Journal Systems, intellectually gifted students, information warfare, scientific journal, internet, education.

До буремних подій в Україні останніх років інформаційна безпека розглядалася науковцями як здебільшого теоретичний аспект національної безпеки. Нині вона набула конкретного змісту.

Залежність сучасного життя, й, зокрема процесів, що відбуваються в усіх ланках освіти від цифрових технологій знайшли своє підтвердження не лише з подіями політичного характеру, а й з глобальним викликом сьогодення під назвою «Covid – 19». Саме цифрові технології надали змогу учням / студентам продовжувати навчання дистанційно в умовах карантину.

Вільне існування у безмежному «цифровому океані» інтелектуально обдарованого учня, потенційного майбутнього вченого – з одного боку є безальтернативною вимогою сьогодення, з іншого – потребує гнучкого адаптування традиційних форматів наукових видань до нових викликів часу та швидкого їх переходу в електронний формат.

Водночас, слід розуміти, що поняття «інформаційні технології» та «інформаційне суспільство» є лише перехідними формами до «суспільства знань», яке продовжує своє формування та смислове наповнення в сучасних умовах розвитку соціальної життєдіяльності.

Ми цілком погоджуємось, що веб-орієнтована видавнича система Open Journal System відкриває нові можливості для наукової самореалізації, особливо це стосується інтелектуально обдарованої учнівської молоді. В ХХ столітті публікація учня, студента чи аспіранта в науковому журналі мала значну вагу для особистого зростання, слугувала вагогим доказом рішучості рухатись науковою стежкою. З часом доступ до наукових журналів став більш лояльним, ринок заповнили комерційні пропозиції та хижацькі видання. Але саме система відкритих журналів OJS надає можливість здебільшого безкоштовно, чи за доступні кошти здійснити публікацію, розмістити свій науковий здобуток у відкритому доступі.

Разом із цим пропонуємо до дискутування авторську позицію щодо наявності «гострих кутів» чи небезпечних «порогів», що очікують учнів при роботі з OJS в умовах динамічної дійсності та існування педагогічної практики, яка перебуває у стані постійних змін вже не одне десятиріччя.

По-перше, зворотнім боком лібералізації та відкритості наукових розвідок постають потенційні зловживання з боку різноманітних деструктивних сил, що сповідують ворожу Україні ідеологію. Це, на нашу думку, є небезпечним для формування цілісної й міцної громадянської позиції в молодій людині.

По-друге, деякі журнали можуть пропагувати аморальні (антисоціальні) цінності чи просто бути платформою різноманітних асоціальних категорій людей.

По-третє, існують психологічні проблеми, пов'язані зі значною нерівністю доходів громадян, що полягає у різному ступені доступності інформації членам людської спільноти (відсутність оргтехніки в багатьох сім'ях, відсутність доступу до інтернету, тощо) або навпаки надмірне занурення молоді у віртуальну реальність.

В четверте, відбувається інформаційне перевантаження сфери освіти на всіх рівнях. Вже зараз знання студентів (школярів) з різноманітних гуманітарних чи навіть технічних предметів отримані на початку навчання, до його кінця встигають радикально змінитися. Отже класичний підхід до організації освітніх процесів дедалі стає неприйнятним та потребує оновлення. В галузі освіти набирає обертів протиріччя між традиційними педагогічними технологіями і реальними потребами суспільства.

Вважається, що «ринок все врегулює» й життя «розставить усе на свої місця», але ми не можемо лишати учнів на сам на сам з хитким балансом непередбачуваного «електронного світу». Незважаючи на прагнення відповідати науково-технічному прогресу свідоме передбачення науковими наставниками цієї небезпеки має спонукати їх до рішучості у дотриманні академічної доброчесності, «виваженому» доборі інформації та впровадженні якісних, прогресивних та насправді цікавих молодіжних наукових журналів відкритого доступу, створених на базі OJS.

На підставі вищесказаного в рамках спеціалізованої освіти наукового спрямування визначимо засоби підвищення ефективності впровадження у практику роботи з інтелектуально обдарованими учнями електронного наукового журналу відкритого доступу на платформі Open Journal Systems.

Ми лише коротко розглянули новітню проблематику застосування Open Journal Systems в сучасному освітянському середовищі. Ці питання знаходяться в постійній динаміці, їхня природа змінюється. Але наукова спільнота відстежує ці процеси, освітяни невпинно розробляють нові шляхи вдосконалення застосування різноманітних засобів ІКТ.

Електронні наукові журнали можуть слугувати для молоді чудовим «трампліном» подальшого зростання. В подальших дослідженнях ми спробуємо більш глибоко торкнутися цих питань.

Список використаних джерел:

1. Братусь І., Свердлик З. Власний канал на YouTube: аспекти моніторингу. *Український журнал з бібліотекознавства та інформаційних наук*. 2018. N. 2. С. 78–88.
2. Кузьменко К. В., Братусь І. В. Особливості формування наукового апарату в інтелектуально обдарованої учнівської молоді на принципах теорії людських ресурсів. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. Серія : Педагогічні науки. 2020. №6(82). С. 334–339. /DOI:<https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-6-82-67>
3. Степура І. С. Досвід використання платформи Open Journal Systems як засобу ознайомлення студентів магістратури з принципами роботи з електронними науковими виданнями. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2013. Т. 36. №4, С. 105–109.

Анатолій БРОВЧЕНКО
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри дизайну
Київського університету
імені Бориса Грінченка
м. Київ
a.brovchenko@kubg.edu.ua

ЕСТЕТИКА ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ІГРАШКИ В СУЧАСНОМУ ДИТЯЧОМУ СВІТІ

Анотація

В представленому матеріалі розглядається традиційна народна іграшка, як твір народного мистецтва, та важливість її збереження у сучасному світі української дитини. Висвітлюється важлива роль іграшки у естетичному вихованні сучасної дитини.

Автором фокусує увагу на необхідності осучаснення української традиційної народної іграшки, засобами сучасного етнодизайну, для збереження її привабливості для дітей та недопущення втрати її етнокультурних особливостей.

Ключові слова: *традиції, народна іграшка, естетика, сучасна дитина, виховання.*

Abstract

The presented material examines the traditional folk toy as a work of folk art and the importance of its preservation in the modern world of the Ukrainian child. The important role of toys in the aesthetic upbringing of a modern child is highlighted.

The author focuses attention on the need to modernize the Ukrainian traditional folk toy, by means of modern ethnodesign, in order to preserve its attractiveness among Ukrainian children and prevent the loss of its ethnocultural features.

Keywords: *traditions, folk toy, aesthetics, modern child, upbringing.*

Традиційна українська народна іграшка має тисячолітню історію, котра сягає прадавньої Трипільської культури. Вона – невід’ємна частина декоративно-прикладного мистецтва українського народу і є елементом культури нації. Іграшка має велике значення в житті дитини і виконує виховну, розвиваючу, естетичну, пізнавальну, комунікативну, культурологічну функцію.

В наш час, народна іграшка втрачає свою роль у виховному і розвиваючому процесі, головним учасником якого є українська дитина. Постає необхідність зробити українську іграшку затребуваною дітьми, зберігши її естетично-художні якості.

Естетичні властивості традиційної дитячої народної іграшки досліджували: М. Грушевський, О. Бенуа, Л. Герус, О. Найден, М. Станкевич, Д. Фіголь, Р. Захарчук-Чугай, Б. Тимків, М. Стельмахович, Є. Сявакко, Н. Лисенко, художник В. Задорожний та ін. Актуальній темі, необхідності присутності

народної іграшки в сучасному світі дитини, свої роботи присвятили І. І. Загарницька, М. Гнатюк, Л.В.Захарова, І.І. Лихвар.

Але, нажаль, ґрунтовних праць про ці шедеври народного мистецтва видано зовсім мало – *Марко Грушевський «Дитина у звичаях і віруваннях українського народу»*, «Українська народна іграшка» О.Найдена, «Українська народна іграшка» Л. Герус.

Сучасні науковці частіше приділяють увагу вивченню народної іграшки, як засобу формування національної культури.

Вона досить різноманітна за матеріалами, з яких виготовляється, за формою та композицією, орнаментальними і колористичними рішеннями.

Вивчення народної іграшки – пізнання типологічних основ етносу, його корінних ознак і властивостей, здійснення проєкції минулого в майбутнє через тактильно-ментальні властивості народної колективної пам'яті.

У ній закладено місцеві та загальнонаціональні вподобання, щодо способу обробки поверхні, мотивів орнаменту, кольорів, декоративності, обсяжно-пластичної форми [2].

Народна іграшка характеризується малою розчленованістю форми, деякою важкуватістю, пластичною виразністю, спокійна кольоровою гамою, лаконічним декоруванням, гармонією форми і ліній.

Відомий дослідник народної дитячої іграшки О. Найден зазначає, що дитина має сприймати народну іграшку не як предмет побуту, об'єкт гри, а як твір мистецтва [3].

Важливість впливу традиційної народної іграшки, як мистецького твору, на естетичне, патріотичне виховання української дитини є беззаперечним. Але цей вплив має здійснюватися не тільки через пасивне її споглядання через скло музейних вітрин, або ж на домашній полиці, як інтер'єрної прикраси, а через гру, тактильні відчуття природнього матеріалу.

Русова писала, що іграшка є першим найдоступнішим предметом мистецтва, який збуджує естетичні почуття та співпереживання, сприяє нагромадженню естетичного досвіду й формує художній смак[4].

Протягом тривалого часу традиційна народна дитяча іграшка втрачає свої автентичні ознаки, виховне і ігрове значення для української дитини, перетворюючись в декоративний предмет інтер'єру або сувенір.

Соціокультурний простір життя сучасної дитини наповнений різноманітними іграшками, в більшості випадків іноземного виробництва, котрі пропагують чужу культуру, або субкультури. Іноземна іграшка здійснює культурну колонізацію країни.

Не всі традиційні народні іграшки затребувані сучасними українськими дітьми, але, як показує практика, з багатьма, особливо динамічними, звуковими іграшками діти охоче бавляться, та, у більшості випадків, надають перевагу яскравій фабричній іграшці.

Традиційна дитяча іграшка відповідала своєму духу часу. Сучасна дитяча іграшка повинна бути цікавою і привабливою для дитини і при цьому підтримувати ментальне здоров'я дитини.

Вона потребує осучаснення, щоб її естетика не «випала» з сучасного дитячого світу. А наслідувані народними майстрами традиції формотворення і декорування народних іграшок, або ж скопійовані музейні артефакти народної іграшки сучасними технічними засобами повинні не витіснити в сім'ї, дитячому садку, різних гуртках сучасну іграшку, не замінити її, а існувати поруч із нею, доповнювати її, давати дитині те, чого нездатна дати сучасна іграшка [3].

Важливим напрямом актуалізації народної іграшки, як і загалом народного мистецтва, у культурному процесі ХХІ ст. є використання її традицій у дизайні промисловості народної іграшки, що не лише допоможе подолати широку пропозицію у крамницях строкатих і часто недоброякісних, і навіть, шкідливих для здоров'я дитини іграшок іноземного виробництва, а й суттєво прислужитися економічному піднесенню України [1].

Необхідно втілити естетичні традиції народного іграшкарства в сучасних етнодизайнерських зразках дитячої іграшки.

Країни які дбайливо ставляться до збереження і розвитку свого національного культурного спадку і традицій досягли високого соціо-економічного розвитку. Дитяча іграшка, це не тільки забавка для дитини, а це досить важливий фактор виховання, розвитку дитини. Збереження естетичних традицій української дитячої іграшки в сучасному дитячому просторі матимуть довгостроковий вплив на майбутнє країни.

Список використаних джерел:

1. Герус Л. Українська народна іграшка: історія та сучасність. *Іграшка, гра, дитина: від обрядової субстанції до сучасних моделей виховання*: матеріали Всеукр. наук. практ. конф. «Марка Грушевського читання». Київ: Стилос, 2007. С.67-73.
2. Найден О. Перший збирач народної іграшки. *Іграшка, гра, дитина: від обрядової субстанції до сучасних моделей виховання*: матеріали Всеукр. наук. практ. конф. «Марка Грушевського читання». Київ: Стилос, 2007. С. 39-47.
3. Найден О. С. Українська народна іграшка : Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості : історико-енографічний посібник. Київ: АртЕк, 1999. 256 с.
4. Русова С. Про дитячі іграшки. Світло, 1911. №8.

Олена ВАСИЛЬКІВСЬКА
 доцент кафедри графічного дизайну
 Київська державна академія
 декоративно-прикладного
 мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
 м.Київ
 vasylykivska_o@kdidpamid.edu.ua

ЛІТЕРАЦІЯ БОЙЧУКІСТІВ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ГРАФІКИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

***Анотація.** Розглянуто деякі аспекти повернення кирилиці як складової формування українського стилю в сучасній шрифтовій графіці. Проведено порівняльний аналіз шрифтових робіт бойчукістів з сучасними проектами. Визначено необхідність дослідження неперервності спадкових процесів у розвитку української шрифтової графіки.*

***Ключові слова:** шрифт, літерація, бойчукізм*

***Abstract.** Some aspects of the cyrillic alphabet returning as a component of ukrainian style formation in modern font graphics are considered. A comparative analysis of the Boychuks group font works with modern projects was performed. The necessity of researching the continuity of hereditary processes in the development of ukrainian font graphics is determined.*

***Keywords:** font, lettering, boychukism*

Збереження та розвиток історичної й культурної спадщини зазнає особливої значущості й викликає привернення уваги в умовах потужних випробувань, яких зазнає Україна сьогодні. Відомо, що візуальна культура суспільства формується протягом усієї багатовікової історії, відтворює досвід, цінності багатьох поколінь, забезпечує зв'язок між ними, дозволяє відновити втрачені фрагменти життя народу та є безкрайнім джерелом натхнення для майбутніх поколінь. В системі комунікацій значну роль відіграє писемність, що тісно пов'язана з загальною культурою певного історичного періоду, як своєрідний механізм пам'яті культури. Тому проблема розвитку українського шрифтового мистецтва все більше привертає уваги та набуває актуальності.

Образне сприйняття повідомлення та конкретизація його змістового наповнення набувають посилення й більшої повноти за умови гармонійного поєднання зображувальних та шрифтових складових. Наразі спостерігається активне становлення наукової школи шрифтової графіки в Україні, збільшення наукових досліджень щодо визначення, виявлення чинників утворення українського стилю в сучасному шрифтовому мистецтві як однієї з базових складових формування українського графічного дизайну в цілому.

На початку нового тисячоліття поряд з науковими дослідженнями з'являється велика кількість виразних, яскравих шрифтових проектів, гуртується когорта авторитетних українських графіків-шрифтовиків. Поряд з відомими майстрами-дослідниками Василем Чебанником, Віталієм Мітченком,

Володимиром Юрчишиним ґрунтовно досліджують проблеми становлення української шрифтової графіки у різні історичні періоди Ігор Дудник, Дмитро Растворцев, Генадій Заречнюк, Вероніка Чебанік, Олексій Чекаль, Кирило Ткачов та багато інших сучасних українських шрифтових дизайнерів, каліграфів, ілюстраторів.

Поряд з дослідженням певних етапів розвитку української шрифтової графіки, все більше й чіткіше проявляються зв'язки між ними, виявляються деякі ланки, які залишались поза увагою. Однією з таких поєднаних ланок історичного «ланцюга» збереження автентичного характеру української абетки можуть стати твори книжкової графіки, які створювались художниками школи Михайла Бойчука у 20-30-х роках 20 століття.

Доконаним фактом є потужний закруток у розвитку новітнього українського книжкового та шрифтового мистецтва у 1900-1930 рр., який пов'язують в першу чергу з іменами Г. Нарбути, В. Кричевського. Разом з тим, як зазначає І. Дудник, «Дмитро Антонович, дискутуючи свого часу (1927 рік) з Федором Ернстом стверджував, що на Г. Нарбути відбувався «вплив місцевої української графіки, особливо В. Кричевського, а почасти і Бойчука» [2]. Серед учнів Г. Нарбути та М. Бойчука заслуговують окремої уваги й дослідження яскраві, характерні шрифтові роботи Леся Лозовського та Івана Падалки, особливо створені ними літерації для обкладинок книг.

Як було зазначено М. Грушевським: «Ми не можемо друкувати старими черенками XVII в., ні механічно повторити ці старі оздоби: се має значіння тільки для розбудження інтересу до скарбів нашої старої графіки; але для вжитку нової мусить вона бути відроджена у новій формі» [1]. Фактично, М. Грушевським було ініційовано рух до відродження української самоідентифікації, яка стосувалась всіх напрямків українського мистецтва, в т. ч. й шрифтової графіки. Разом з тим, розгортання цих процесів виявилось значно глибшим, аніж звернення до тих історичних періодів, коли шрифтове мистецтво зазнавало відчутних підйомів, як, наприклад, протягом XVII–XVIII ст. Набувають нового витку спроби повернути той кирилівський спадок у шрифтовій графіці, який був витіснений гражданським шрифтом Петра І. Як зазначає В. Мітченко, «Говорячи про український шрифт, ми маємо на увазі кириличний, протокириличний шрифти, а також шрифтоподібні знаки, що були знайдені під час археологічних розкопок на території сучасної України. Порівнюючи українські історичні почерки з болгарськими, сербськими та російськими, можна знайти характерні національні особливості українських почерків... Найбільший інтерес для нас (як для художників) становлять ці нові, а можливо, навпаки, старі літери, створені не Кирилом, – літери, що, ймовірно, є продуктом розвитку тієї самої протокирилиці...» [3]

До проблеми збереження й відродження графіки української мови звертається видатний художник-графік, каліграф Василь Чебанік, який також понад пів століття життя працює над поверненням літерам української абетки їхньої кириличної форми, що втілилось в розробці масштабного проекту «Графіка української мови». В. Чебанік переконаний, що саме власна національна абетка є не лише одним з чинників, що відрізняють націю від

колонізованих спільнот, але й вбачає в ній один з елементів національної безпеки України, особливо в умовах військової агресії. Виникає припущення, що саме в періоди підйому національної самосвідомості одним з першочергових завдань українських митців стає саме відродження, формування впізнаваного українського шрифтового стилю.

Порівняння літерацій бойчукістів зі шрифтовими роботами В. Чебаніка дозволяє легко помітити, що звернення Л. Лозовського та І. Падалки до протокириличних форм літер має фрагментований, експериментальний характер на окремих літерах абетки, які посилюють відчуття українського стилю. Проект В. Чебаніка, по суті, є зібранням окремих експериментів бойчукістів зі шрифтовими формами старої кирилиці в завершену, цілісну, осучаснену систему. На рис.1 надано приклади обкладинок Л. Лозовського та шрифту «Рутенія» В. Чебаніка, де чітко простежується звернення до культурної спадщини, яка приховується у шрифтових формах. Особливо привертає увагу стара кирилівська графема Н, Ч, Щ, застосування малого юса замість Я, особливе вирішення графеми Ц, яке є логічним графічним римунанням Щ, характерні графемі Z з рослинним «корінцем» під землею.



Рис. 1. Шрифтові роботи: а, б) обкладинки книги та нот Леся Лозовського, в) обкладинка книги Івана Падалки, г) шрифт «Рутенія» Василя Чебаніка

Отже, можна припустити, що зв'язок між поворотними подіями в історії України, які пов'язані з відновленням державності, національної ідентичності, та спроби захистити й відновити державну мову не лише на рівні її звучання, але й на рівні шрифтової культури, не є процесом випадковим.

Дослідження літерацій учнів Г. Нарбути та М. Бойчука у порівнянні з сучасними шрифтовими роботами В. Чебаніка свідчать про спадковість, неперервність традицій формування українського стилю у творенні українського шрифтового мистецтва, що потребує проведення подальших наукових досліджень.

Список використаних джерел:

1. Грушевський М. Українські стародруки. // Твори у 50 томах. Т. 9. Львів. 2009. С. 241
2. Ігор Дудник Шрифт «Калина» і шрифтова спадщина Георгія Нарбути. *Кирилівські читання*. URL: <http://cyreading.blogspot.com/2014/07/blog-post.html> (дата звернення: 27.04.2023).

3. Мітченко В.С. Естетика українського рукописного шрифту / Вст. слово А. В. Чебикіна; Слово про авт. О. К. Федорука. К.: Грамота, 2007. 208 с.

Тетяна ГВОЗДІК
здобувач другого магістерського
рівня вищої освіти Факультету
образотворчого мистецтва і дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка
м.Київ
tvhvozdik.fomd22@kubg.edu.ua

РОЛЬ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ НАВЧАННІ

Анотація

У тезах висвітлено питання засвоєння та вивчення мистецької освітою. Яку роль посідає художня культура в житті сучасної людини та соціуму. Практична спрямованість як інструмент кращого розкриття потенціалу особи і ефективнішого навчання.

Ключові слова: *художня культура, мистецтво, практика.*

Мистецька освіта – є потужною галуззю теорії і практики розвитку людства. Також це процес освоєння властивостей навколишньої діяльності, відтвореної у художніх образах. Суть мистецької освіти є спрямування на загальний і художній розвиток: художньо-практичних умінь, навичок, знань, досвіду ставлення до мистецтва та творчих діяльностей.

На сьогоднішній день, педагогіка мистецтва зазнає значної модифікації. Із описового засобу, що забезпечує практику за допомогою вироблення певних методичних рекомендацій та вказівок. Педагогіка мистецтва на сьогодні є галузь знань, що визначає магістральні лінії удосконалення практики, що є більшим ступенем концептуалізації, теоретичного узагальнення, виокремлення нових наукових спеціальностей. [Сова М. О. Основи інтеграції художньо-культурологічних знань. Мелітополь: Таврія, 2003. 448 с.]

Рівень практичної спрямованості – є найголовнішим критерієм якості наукового дослідження. Для того щоб зрозуміти рівень знань особи потрібно звернутися до практики, перевірити твердження, отримані теоретично, шляхом абстрагування, аналізу і узагальнення, зіставити ідеальні уявлення із реальністю. Одночасно потрібно звертати увагу на те, що практика не є чимось незмінним, сталим. Вона розвивається, вдосконалюється та розширюється. [Щолокова О. П. Художньо-естетичне виховання школярів засобами світової художньої культури. К.: УДПУ, 1993.]

При формуванні художньої культури особистості значне місце посідає її зацікавленість мистецькою творчістю. Ця творчість поєднує в собі свідому, активну діяльність людини, в якій особливе місце посідає формування естетичної культури дітей. У теперішньому суспільстві виникає термінова потреба у вихованні культурної людини, що вміє виявити свою унікальну самобутність і визначати національні цінності країни.

Основне місце в естетичному вихованні підростаючого покоління належить мистецтву, специфіка якого складається з того, що воно є концентрованим

вираженням особистістю свого ставленням до дійсності в різноманітних сферах художньої творчості.

Відповідно до цього, ефективне різностороннє формування творчої особистості, може бути досягнуте завдяки практиці, яка є важливою складовою навчання художньої культури. [Комаровська О. А. Художній образ як вектор створення художньо- освітнього простору мистецького навчального закладу. Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 9. С. 210–215.]

Список використаних джерел:

1. Сова М. О. Основи інтеграції художньо-культурологічних знань. Мелітополь: Таврія, 2003. 448 с.
2. Щолокова О. П. Художньо-естетичне виховання школярів засобами світової художньої культури. К.: УДПУ, 1993.
3. Комаровська О. А. Художній образ як вектор створення художньо-освітнього простору мистецького навчального закладу. Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 9. С. 210–215.

Дар'я ГОЛОВЧЕНКО
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ
dvholovchenko.fomd22@kubg.edu.ua

ФЕНТЕЗІ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА ЯК ДЖЕРЕЛО СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті розглянуто творчість англійського письменника Дж. Толкіна та його вплив на візуальне мистецтво. Він створив цілий світ, повний уявних істот, різноманітних місць і історій, які стали основою для інших митців у створенні своїх власних задумів. Досліджується роль Толкіна у становленні жанру епічного фентезі, його вплив на культуру і популярність фентезі в цілому. Сюжети творів письменника стали натхненням для митців різних галузей: художників, режисерів, музикантів.

Ключові слова: сучасне візуальне мистецтво, література ХХ століття, жанр фентезі, Дж. Толкін

Abstract. The article examines the work of the English writer J. Tolkien and his influence on visual art. He created an entire world full of imaginary creatures, various places and stories that became the basis for other creators to create their own worlds and characters. Also, the role of Tolkien in the formation of the genre of epic fantasy, his influence on the culture and popularity of fantasy as a whole is investigated. The plots of his works were an inspiration for artists of various fields: artists, directors, musicians, etc.

Keywords: contemporary visual art, literature of the twentieth century, fantasy genre, J. Tolkien.

Постановка наукової проблеми. Вплив творів Дж. Р. Р. Толкіна на розвиток сучасної візуальної культури важко переоцінити. Його творчість вплинула на різні галузі мистецтва, зокрема на літературу, кінематограф, відеоігри та графічне мистецтво. Письменник створив цілий світ, який став основою для появи нових персонажів, а також вплинув на популярність жанру фентезі в цілому. Важливими аспектами є якість мови та сюжету, деталізованість та багатошаровість характерів та уявного простору, а також вміння літератора передати емоції та свій досвід.

Кінематографічні екранізації книг Толкіна «Володар перснів» (2001) та «Гобіт» (2012) видатним режисером Пітером Джексоном отримали величезну популярність серед глядачів і продемонстрували високу майстерність сучасних режисерів і команди спеціалістів у створенні візуальних ефектів, які дозволяють побачити цілеспрямованість та багатогранність створеного письменником світу.

Таким чином, проблематика статті стосується вивчення взаємодії літературного світу Толкіна зі сферою візуального мистецтва, а також впливу цієї взаємодії на розвиток культури в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Дж. Толкіна завжди спонукає науковців – літературознавців, лінгвістів і митців до дослідження.

Український дослідник та культуролог Дмитро Кузьменко у статті «Християнський вимір творчості Дж. Р. Р. Толкіна: Огляд дослідження» висвітлює релігійні аспекти письменницької діяльності, досліджує, як християнські ідеї та цінності відображені в творах «Володар персня», «Хобіт» та «Сильмариліон» [1]. Наталія Четова у статті «Реконструкція образно-асоціативної площини концептуального простору, уявне у творах Дж. Р. Р. Толкіна» аналізує взаємозв'язок між образним і концептуальним компонентами простору творів Толкіна. Дослідження базується на теорії концептуальної метафори, що дозволяє автору аналізувати образи та символи у творах письменника з точки зору їх концептуальної природи [4]. Віталій Харченко у статті «Твори Дж. Р.Р. Толкіна – феномен сучасної культури» визначає мотиви та символіку, які письменник використовував у своїх творах, а також висвітлює вплив цих творів на літературу, кіно та інші сфери мистецтва, звертає увагу на глибинний зміст творів та їх актуальність у сучасному світі [3]. Серед молодих українських дослідників Ганна Пивовар досліджувала, як змінювався образ ельфів у мистецтві з часів творчості Толкіна до наших днів, аналізувала вплив образу на культуру сьогодення у статті «Образ ельфів у сучасному візуальному мистецтві» [2].

Мета статті – визначити вплив ідей Толкіна на сучасне візуальне мистецтво у процесі адаптації до нових умов та вимог сьогодення. Окреслена мета спонукає до рішення наступних завдань: стисло висвітлити життєвий і творчий шлях письменника, проаналізувати витоки сюжетних ліній та образів.

Виклад основного матеріалу. Джона Роналда Руела Толкіна не дарма називають батьком сучасного фентезі – легендарний англійський письменник витворив власну міфологію на сторінках книжок й став одним із основоположників цього жанру фантастики. Твори письменника, поета, філолога та мовознавця належать до одних із найпопулярніших за всю історію літератури. Всесвітню славу Джон Толкін здобув завдяки роману «Володар перстнів». Бестселерами стають не лише книжки Толкіна, а й зняті за його творами фільми й серіали.

Народився літератор в місті Блумфонтейн у сім'ї банківського службовця, співробітника «Бенк оф Ефріка» Артура Руела Толкіна та його дружини Мейбл Толкін. У трирічному віці Джон разом із матір'ю та меншим братом вирушили погостювати в англійських родичів. Через рік помирає батько, сім'я залишилась в Британії. Мати Джона Толкіна була його першою вчителькою, яка навчила сина читати, писати, малювати, а також основ латини. Через чотири роки жінка помирає від цукрового діабету, а осиротілих дітей бере під опіку друг сім'ї – католицький священник.

Із 1900 року Дж. Р. Р. Толкін навчався в Школі імені Короля Едуарда, у 1903–1904 рр. отримував освіту в Школі св. Філіпа Граматика. Пізніше він навчався в Ексетер-Коледжі у складі Оксфордського університету, спеціалізуючись на вивченні класичних мов, у 1915 році отримав диплом із відзнакою за спеціальністю «англійська філологія».

Під час навчання у Школі ім. Короля Едуарда Дж. Р. Р. Толкін познайомився з Робертом Гілсоном, Джеффри Смітом та Крістофером

Вайзменом. Учотирьох вони заснували неформальне товариство «ЧКБТ» – «Чайний Клуб і Барровіанське товариство», назване так через те, що хлопці полюбили збиратися потайки в бібліотеці школи або сусідньому універмазі «Берроуз», латинізована назва якого і дала компанії ім'я. Навіть після закінчення навчання друзі підтримували спілкування аж до самої війни. Саме на зустрічах «ЧКБТ» Толкін прийняв рішення писати поезії.

У липні 1916 року, невдовзі після одруження, Джона Толкіна мобілізували до армії на фронт Першої світової. Приголомшений пережитими втратами друзів, Толкін зненавидів війни й у лікарняному ліжку почав писати. У 1937 році був опублікований його фантастичний роман «Гобіт», що відразу завоював славу. Після цього автор впродовж 15 років працював над епічним романом у жанрі фентезі «Володар перстнів», який став культовим твором й увійшов до переліку найпопулярніших книг ХХ століття. Зняті за романом три фільми удостоїлися 17 премій «Оскар» й зібрали мільярди доларів у світовому прокаті.

В останні роки життя письменник працював над збірником міфів і переказів про вигаданий автором світ Середзем'я, проте так і не встиг його завершити – це зробив син Крістофер. Джон Толкін помер 1973 року, зайнявши почесне місце в когорті класиків літератури ХХ століття.

Перші літературні спроби Толкіна датуються початком 1910-х рр. під час його «членства» у «ЧКБТ», учасники якого всіляко заохочували прояви індивідуальної творчості. За словами біографа Г. Карпентера, непрямий вплив на майбутнього письменника могли справити викладачі англійської літератури у Школі ім. Короля Едуарда Джордж Бруертон та Р. В. Рейнольдз, які намагалися прищепити своїм учням любов до поезії. Опосередковано на рішення Толкіна зайнятися віршуванням також вплинула постановка п'єси Джеймса Баррі «Пітер Пен», яку він побачив у квітні 1910 р., а також творчість католицького поета-містика Френсіса Томпсона.

Згодом із усіх попередніх та наступних літературних впливів кристалізувався певний корпус текстів, естетика яких стала каркасом власного міфотворення письменника.

Витоки багатьох толкінівських сюжетних ліній та образів ховаються в германо-скандинавській епічній літературі та англо-саксонській поетичній традиції. Зокрема, осібно слід виділити англо-саксонський епос «Беовульф», скандинавські Старшу (віршовану) та Молодшу (прозову) Едди, «Пісню про Нібелунгів», а також низку давньоісландських саг. Толкін особисто визнавав вплив античної літератури (Гомера, Софокла тощо), карело-фінського епосу «Калевала», кельтської (валлійської та шотландської) народної демонології та легенд. Біографи письменника також відзначають вплив філософських та історичних творів античних авторів, зокрема Боецієвої «Розради філософією» в перекладі короля Вессексу Альфреда Великого, творів Вергілія і Тацита.

Одним із найсерйозніших вражень Толкіна стала творчість члена Товариства виставки мистецтв і ремесел, ерудита і всебічно обдарованого митця Вільяма Морріса. Майбутній творець «Володаря Перстнів» наслідував фантастичну, стилізовану під раннє середньовіччя, поетику його романів та

поем. Поряд із цим іменем також необхідно згадати роман старшого колеги Толкіна в галузі медієвістики і такого самого шанувальника епічної традиції європейської Півночі Еріка Рюкера Еддісона, чий роман «Змій-уроборос» нині вважається одним з найперших яскравих зразків раннього епічного фентезі.

Дитяча чарівна казка нині забутого письменника Едварда Вайк-Сміта «Дивовижний край снергів» стала беззаперечним джерелом натхнення під час створення Дж. Р. Р. Толкіном образу народу гобітів. Починаючи з Едварда М'юїра, літературні критики віднаходили у Толкіна численні ремінісценції романів англійського пригодницького автора Генрі Райдера Гагарда (зокрема, «Вона») та історичних книг Семюела Разерфорда Крокетта.

Творчий спадок письменника інтерпретовано у відеоіграх, зокрема найперша *The Hobbit*, 1982 року, яка була доволі успішною, а локації було ілюстровано зображеннями, що ґрунтуються на ілюстраціях з книги. На хвилі популярності карткових ігор на малі екрани у 2019 перенесли карткову гру *The Lord of the Rings: Adventure Card Game – Definitive Edition*, у 2020 гру портували і на консолі. Гра хоч і не є прямою адаптацією настільної гри, але пропонує повноцінний сюжет, окремі квести та режим Пригод. Сучасних ігроізацій Толкіна насправді не багато, але завжди можна повернутися до класики, наприклад *The Lord of the Rings: The Battle for Middle-earth* (2004). Перша частина переказує події фільмів Пітера Джексона та навіть дає можливість пограти за темний бік. Сиквел змінив підхід до деяких елементів гри, наприклад будівництва бази, та розповідає історію паралельну Війні за Перстень.

Висновки. Отже, творчість Толкіна вплинула на розвиток фентезі як літературного жанру, а також на розвиток сучасної візуальної культури. Його уявні світи та персонажі стали об'єктом вивчення та інтерпретації для широкого кола фанатів та професіоналів, які творять свої власні версії та інтерпретації його творів. Крім того, екранізації його романів стали надзвичайно популярними та успішними в кіноіндустрії, що зробило його твори набагато доступнішими та популярнішими. Світи письменника послугували мотивами для багатьох художників, зокрема Алан Лі, Тед Несміт, Джон Хау. Творчість Толкіна стала не тільки еталоном у жанрі фентезі, а й суттєво вплинула на розвиток сучасної візуальної культури.

Список використаних джерел:

1. Кузьменко Д. Християнський вимір творчості Дж. Р. Р. Толкіна: Огляд дослідження. веб-сайт. URL: https://risu.ua/dmitro-kuzmenko-hristiyanskiy-vimir-tvorchosti-dzh-r-r-tolkina-oglyad-doslidzhen_n42172 (дата звернення: 26.04.2023)
2. Пивовар Г. Образ ельфів у сучасному візуальному мистецтві. *Науковий журнал «Молодий вчений»*. 2018. №12(64). С. 371–374.
3. Харченко В.Є. Твори Д.Р.Р. Толкіна – феномен сучасної культури / В.Є. Харченко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XX. С. 370–372.

4. Четова Н. Реконструкція образно-асоціативної площини концептуального простору, уявне у творах Дж. Р. Р. Толкіна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2015. Серія «Філологічна» (Вип.52). С. 284–288.

Юрій ГРИНЬОВ
 здобувач вищої освіти
 Київського університету імені Бориса Грінченка
 м.Київ
yura.hrynov@gmail.com

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОСВІТНІЙ КОМПОНЕНТ СИСТЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті розглянуто мистецьку освіту, яка являє собою систему навчання, що охоплює всі аспекти мистецтва та культури. Вона має на меті розвиток творчого потенціалу та формування художньої культури людини. Важливим її напрямком визначено образотворче мистецтво, яке здійснює надзвичайно важливий вплив на розвиток людини та на формування її світогляду.

Ключові слова: мистецтво, мистецька освіта, образотворче мистецтво.

Abstract. The article examines art education, which is a system of learning that covers all aspects of art and culture. It aims at the development of creative potential and formation of human artistic culture. Fine art is defined as its important direction, which exerts an extremely important influence on the development of a person and on the formation of his worldview.

Keywords: art, art education, visual arts.

Постановка наукової проблеми. Мистецтво є неодмінною складовою культури, яка впливає на свідомість та духовність суспільства. Творча діяльність, що залежить від прагнень людини до покращення світу, становить сутність мистецтва. З історичних часів український народ як культурна нація проявляв свою обдарованість, створюючи неповторний культурний простір зі своїми традиціями та характеристиками, що властиві суспільствам європейських держав. Культура Київської Русі з її співочими школами, архітектурою та писемністю – яскравий приклад цього. У формуванні та розвитку національного культурного середовища велику роль відіграла мистецька освіта. Після довгого періоду імперського поневолення та заборон на українську культуру, на початку ХХ століття настали часи формування української національної мистецької школи та виникнення мистецьких центрів. Українська мистецька школа прагнула до свободи творчості і найбільш динамічно розвивалася під час національно-визвольної боротьби та коротких періодів незалежності країни. Проте період радянської доби призвів до придушення вільного духу творчості українських митців, коли мистецтво та мистецька освіта стали елементами ідеології нової держави. Це спричинило втрату національної свідомості митця та автентичності українського мистецтва. Тому в сучасних умовах мистецька школа повинна бути місцем розвитку вільної творчої особистості, гарантувати право на розвиток талантів та сприяти відродженню національної свідомості митців і суспільства в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські дослідники різних наукових галузей вивчали аспекти впливу мистецької освіти на формування світогляду сучасної людини. До таких дослідників можна віднести: О. Мальваного (проблеми мистецької освіти, розвитку обдарованої молоді та її самореалізації у мистецтві); О. Гаманчук (роль мистецької освіти у формуванні творчої особистості та розвитку творчого потенціалу); І. Ковальчук (зв'язок мистецької освіти з національною ідентичністю та формуванням національної свідомості); Д. Хлебнікову (формування естетичної культури учнів у процесі мистецької освіти); Н. Михальченко (взаємозв'язок мистецької освіти та розвитку креативності учнів). Також було досліджено вплив образотворчого мистецтва на людину з різних перспектив: Л. Стефанишиною (питання взаємозв'язку мистецтва та людини), О. Олексієнко (дослідження впливу мистецтва на когнітивний розвиток дітей); І. Карпенко (вплив мистецтва на формування емоційного інтелекту людини), Т. Чередніченко (вплив мистецтва на формування творчого мислення). Ці та інші українські дослідники продовжують досліджувати вплив образотворчого мистецтва на людину з різних сторін, що допомагає розуміти важливість мистецтва у розвитку особистості.

Метою цієї статті є розгляд образотворчого мистецтва як важливого напрямку мистецької освіти та здійснення аналізу основних аспектів його впливу на формування світогляду особистості.

Виклад основного матеріалу. Основною місією сучасної мистецької освіти є розвиток творчих здібностей у кожної особи, яка виявляє інтерес та здібності до мистецтва. Згідно з Законом України «Про освіту» від 5 вересня 2017 року №2145-VIII, мистецька освіта є складовою спеціалізованої освіти. Вона здобувається в рамках формальної, неформальної та інформальної освіти, спрямована на розвиток компетентностей у мистецькій сфері професійної діяльності, що передбачає навчання в рамках інтегрованого освітнього процесу на різних рівнях освіти та вимагає раннього виявлення та розвитку індивідуальних здібностей [2].

Мистецька освіта передбачає, що учні отримують спеціальні здібності для естетичного сприйняття і розвитку ціннісних орієнтацій шляхом активної творчої діяльності. Вони отримують комплекс професійних навичок, включаючи виконавські, щоб забезпечити професійну художньо-творчу самореалізацію та отримати кваліфікацію у різних видах мистецтва (музика, танець, театр, образотворче мистецтво, література та інші). У процесі навчання учні знайомляться з історією мистецтва, вивчають художні техніки та засоби виразності, розвивають свої творчі здібності [1, с. 109].

Мистецька освіта допомагає людині розвивати в собі творчість, креативність, уяву та фантазію. Вона сприяє розвитку культури спілкування та міжособистісних відносин, оскільки мистецтво є засобом взаєморозуміння між людьми різних культур та націй. Це важлива складова культурного розвитку суспільства. Вона сприяє збереженню та популяризації культурної спадщини, розвитку мистецьких професій та розширенню можливостей для творчої самореалізації людей [4, с. 5].

Образотворче мистецтво – це один із основних видів мистецтва, що сприяє розвитку творчих та креативних здібностей людини, розширенню її художнього світогляду та формуванню естетичної культури. Воно охоплює такі дисципліни, як малювання, живопис, графіку, скульптуру, архітектуру та інші види візуального мистецтва.

Вивчення образотворчого мистецтва дає змогу пізнавати історію мистецтва, ознайомлюватися з різноманітними художніми техніками та стилями, а також навчатися розуміти та оцінювати мистецькі твори. У процесі навчання учні засвоюють основи композиції, колористики, пропорцій та інших елементів мистецької мови, що допомагає їм розвивати свої творчі здібності та збагачувати свій світогляд. Крім того, вивчення образотворчого мистецтва сприяє розвитку естетичної культури людини. Це означає, що вона навчається оцінювати красу та гармонію у навколишньому світі, розвиває чуття прекрасного та вміння сприймати його. Це важливо для формування повноцінної особистості, яка має бути здатна сприймати красу в різних її проявах. Образотворче мистецтво є важливим засобом виразності та комунікації. Художні твори можуть передавати різні почуття, емоції та ідеї, що дозволяє висловлювати свої думки та відчуття візуальною мовою. Мистецтво може також слугувати засобом взаємодії між культурами та націями, створюючи мости спілкування та співпраці. Учні, які вивчають образотворче мистецтво, навчаються розуміти та аналізувати мистецькі твори, відчувати їх емоційний заряд та використовувати ці знання для власного творчого вираження. Вивчення мистецтва допомагає розвивати вміння сприймати та розуміти естетичні цінності, що сприяє розвитку особистості. Крім того, художні твори можуть впливати на громадську думку та спонукати до дії. Вони можуть бути важливим засобом соціальної та політичної критики, стимулюючи громадян до змін та реформ. Наприклад, мистецтво може допомогти привернути увагу до проблем екології, прав людини та соціальної справедливості [3, с. 149].

Висновки. Отже, мистецька освіта – це навчання та розвиток навичок в мистецтві та культурі. Образотворче мистецтво є важливим компонентом системи мистецької освіти. Образотворче мистецтво відіграє важливу роль для людини і має безліч функцій та значень для нашого життя. Воно може викликати естетичне задоволення та радість, виконує соціальну та освітню функцію, допомагаючи нам розуміти навколишній світ, виражати свої почуття та емоції, покращувати своє здоров'я та духовний розвиток.

Список використаних джерел:

1. Дяченко А. В. Роль мистецької освіти та її функцій у формуванні розвитку особистості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2020. Випуск 73, том 1. С. 107–112.
2. Закон України «Про освіту» від 5 вересня 2017 року №2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 21.04.2023)

3. Малежик Ю. М. Образотворче мистецтво як освітній і культуротворчий компонент у системі мистецької освіти. *Витоки педагогічної майстерності*. 2020. Вип. 25. С. 148–152.
4. Половіна О. Дитина у світі мистецтва. Впроваджуємо Базовий компонент дошкільної освіти (Нова редакція). *Дошкільне виховання*. 2021. № 2. С. 3–8.

Софія ГРИЦАЙ
здобувач освіти
факультету дизайну
Київського національного
університету технологій та дизайну
Київський національний
університет технологій та дизайну
м. Київ
viktoriia.grytsai@gmail.com

ІНТЕРФЕЙС МОДИ: РОЛЬ ФЕШН-ФОТОГРАФІЇ В СТВОРЕННІ ЗВ'ЯЗКУ МІЖ МОДОЮ ТА ГЛЯДАЧЕМ

Анотація. В роботі представлені дослідження, пов'язані з проблемами визначення ролі фешн-фотографії як інтерфейсу моди та її впливу на зв'язок між модою та глядачем. Розглянуто проблеми психології сприйняття фешн-фотографії, її впливу на формування модних тенденцій та сприйняті популяризації модних брендів.

Ключові слова: інтерфейс моди, фешн-фотографія, бренд, візуальна комунікація.

Abstract. This work presents research related to the issues of defining the role of fashion photography as an interface of fashion and its impact on the relationship between fashion and audience. The problems of psychology such as perception of fashion photography, its influence on shaping fashion trends, and the perception of popularization of fashion brands have been considered.

Key words: interface of fashion, fashion photography, brand,, visual communication.

Фешн-фотографія сьогодні є одним з найпопулярніших напрямків у фотомистецтві. Даний жанр фотографії, на відміну від інших напрямків мистецтва, має властивість фіксувати атмосферу часу, стиль та настрої епохи, втілюючи той ідеал, якого культура прагне [2]. Останнім часом роль фешн-фотографії в інтерфейсі моди стає дедалі популярнішою. Фешн-фотографія є ключовим засобом комунікації між модними брендами та їхніми споживачами, має значний вплив на формування модних тенденцій та сприяє популяризації модних брендів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогоднішній момент фешн-фотографія мало досліджена галузь. Більшість теоретичних робіт з фешн-фотографії являють собою скоріше філософські есе, ніж повноцінні наукові дослідження. Найбільш відомі роботи [4, 5] розкривають далеко не всі проблеми історії фешн-фотографії і практично не стосуються проблем проєктування фешн-фотографії в сучасному рекламному дизайні. Таким чином на сьогоднішній день немає спеціальних досліджень з проблем використання фешн-фотографії як ключового засобу комунікації між модними брендами та їхніми споживачами. Також за рамками досліджень залишаються проблеми психології сприйняття

фешн-фотографії, її впливу на формування модних тенденцій та сприйняття популяризації модних брендів.

Метою даної роботи є дослідити роль фешн-фотографії як інтерфейсу моди та її вплив на створення зв'язку між модою та глядачем.

Результати дослідження та їх обговорення. Інтерфейс моди можна визначити як спосіб, за допомогою якого людина може сприймати і взаємодіяти з модою. Він є ключовим фактором у створенні зв'язку між модою та глядачем. Інтерфейс може бути фізичним, таким як журнали, покази мод, вітрини магазинів, або віртуальним, таким як фешн-фотоблоги, веб-сайти модних брендів, соціальні мережі тощо. У залежності від інтерфейсу, сприйняття моди може змінюватися.

Завдяки зображенням, які створюються за допомогою фотографії, глядач може побачити дизайнерські колекції та елементи одягу в деталях. У свою чергу, це допомагає модним брендам передати різні емоції, настрої, власні ідеї та концепції, що дозволяє робити моду більш доступною та зрозумілою для аудиторії.

Візуальна комунікація з моменту свого появи стала потужним інструментом формування масової свідомості, а у сучасному світі вона набула ще більшої ваги. Фотографії моделей, не тільки демонструють модні тенденції, а й впливають на психологічний стан та вибір споживачів, вони допомагають створити образи та ідеї, які глядачі можуть відобразити в своєму житті. Фешн-фотографія виконує різні функції в інтерфейсі моди, зокрема, вона допомагає створити зв'язок між модою та глядачем, зробити моду доступнішою та зрозумілішою для споживача. Саме тому що вона демонструє як ідеальні, так і реальні образи, що дає можливість кожному знайти щось, що підходить саме йому. Крім того, фешн-фотографія може стати джерелом натхнення для тих, хто прагне змінити свій стиль та підвищити свою естетичну грамотність. Фотографії моделей також можуть викликати емоції та спонукати до певних покупок, адже більшість людей купують одяг не тільки заради його функціональності, але й заради естетичної привабливості [6].

Фешн-фотографія дозволяє показати одяг у контексті, який допомагає передати певні почуття та ідеї, а також може бути використана для створення образів та персонажів, які стають взірцем для багатьох. А також може використовуватися як інструмент для зміни стереотипів та відображення різноманітності та інклюзивності. Вона може показати різні форми тіла, різні етнічні групи та культури, що допомагає створити більш різноманітне та рівноправне сприйняття моди [1].

Зазначимо, що фешн-фотографія як і інші форми візуального виразу має свої переваги. Однією з них є те, що вона може передати деталі одягу та створити атмосферу модного показу, що неможливо зробити за допомогою інших інтерфейсів. Крім того, фотографії швидко розповсюджуються в інтернеті та друкованих глянцах, що дозволяє модельєрам і дизайнерам залучати величезну аудиторію до своїх колекцій. Однак, існують деякі недоліки використання фешн-фотографії як інтерфейсу моди. Зокрема, візуальний аспект може бути перенасиченим, що може стати на заваді передачі глибини та суті моди. Крім

того, часто фотографії змушені дотримуватись деяких стандартів краси та ідеалів, що не відображає різноманітності та індивідуальності моделей та брендів. Часто використання фешн-фотографії є це можливість спотворення дійсності та створення нереальних очікувань щодо тіла та зовнішності. Досить часто у фотографіях зображуються лише ідеалізовані моделі, що може призвести до відчуття неприйнятності себе та свого тіла у глядачів [5].

Безумовно, фешн-фотографія є одним з найбільш складних жанрів фотографії, оскільки вона повинна відображати не лише одяг, а й атмосферу, настрій та стиль. Тому вона вимагає від фотографа вміння спілкуватись з моделями та командою, знати, як використовувати принципи та елементи дизайну, мати власну творчу уяву [6].

Використання візуальних елементів, таких як світло, форма та текстура, допомагає передати не лише функціональні аспекти одягу, а й культурний контекст, в якому він використовується. Саме це дозволяє глядачеві сприймати одяг не тільки як функціональний елемент, але й як частину культурного контексту. Крім того, фешн-фотографія може бути важливим фактором у формуванні модних тенденцій та змін у споживацькому поведінці [3]. В результаті, вона впливає на культурні та соціальні процеси в суспільстві і виконує ключову роль у формуванні масової свідомості про моду.

Отже, будучи представником візуальної культури, фешн-фотографія є одним з найбільш ефективних інструментів у створенні інтерфейсу між модою і глядачем, які модні бренди використовують для передачі своїх ідей та концепцій своїм клієнтам. Завдяки використанню різноманітних технік та засобів, таких як композиція, світло, обробка фотографій, візуальні ефекти фешн-фотографія підтримує важливість зображень в нашому світі, які мають великий вплив на сприйняття та розуміння різноманітних явищ. Фешн-фотографія надає моді можливість зробити значний крок вперед у її розвитку та привабити нових шанувальників, захоплених глядачів та покупців.

Список використаних джерел:

1. Грицай С.Д. Fashion-фотографія як засіб візуальної культури з безпосереднім впливом на гендерні кордони та ролі у суспільстві // Креативний простір, № 12, 2023. С. 29-30.
2. Комарова Т. М. Візуальна комунікація як інструмент формування масової свідомості. // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Філософія". 2016. №1(14). С. 58-62.
3. Слітюк О.О. Особливості дизайн-проекування рекламних фотографічних композицій // Креативний простір України та світу: кол. моногр. – Харків: СГ НТМ «Новий курс», 2022. С. 116–124.
4. Balcioglu N. G. The Effect of Fashion Photography on Consumer Behavior: A Study of Apparel Industry in Turkey // Mediterranean Journal of Humanities. 2018. Vol. 8, No. 2. P. 277–285. DOI: 10.13114/MJH.2018.397
5. London M. The Fashion Photography Course: First Principles to Successful Shoot с The Essential Guide. 2nd ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2017. 176 p. P. 16–18.

6. Smith J. The Role of Fashion Photography in Creating Brand Atmosphere // International Journal of Arts and Humanities. 2016. Vol. 5, No. 2. P. 123–135.

Анна ГУНЬКА
 старший викладач кафедри
 образотворчого мистецтва Київського
 університету імені Бориса Грінченка
 м. Київ
 a.hunka@kubg.edu.ua

ІЛЮСТРАЦІЇ КАЗОК В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА

Анотація. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть відомий український художник, корифей вітчизняної графіки, у подальшому заслужений один з засновників Спілки художників України, Іван Сидорович Їжакевич (1864–1862) працював ілюстратором кількох відомих журналів. Насамперед, «Ниви», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация». Для цих видань упродовж 1890-х – 1910-х років він виконав оформлення журналів за мотивами багатьох казок, які ніколи окремо не були досліджені. Крім того, ілюструванням українських казок майстер займався у середині ХХ століття.

Ключові слова: образотворче мистецтво, графіка, казки, Україна, кінець ХІХ – середина ХХ століть, Іван Їжакевич.

Abstract. At the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, Ivan Sydorovich Yizhakevich (1864–1862), a well-known Ukrainian artist, a corypha of national graphics, later one of the honored founders of the Union of Artists of Ukraine, worked as an illustrator for several well-known magazines. First of all, «Fields», «Visual overview», «World illustration». For these publications during the 1890s and 1910s, he designed magazines based on many fairy tales that had never been individually researched. In addition, the master was engaged in illustrating Ukrainian fairy tales in the middle of the 20th century.

Key words: fine art, graphics, fairy tales, Ukraine, the end of the 19th – the middle of the 20th centuries, Ivan Yizhakevich.

Постановка наукової проблеми. Казкарська спадщина Івана Їжакевича в галузі графіки досі не стала предметом окремого дослідження. Тож спробуємо розкрити основні риси цієї частини творчості художника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж публікацій, в яких згадувалися ілюстрації Івана Їжакевича до української казки «Кирило Кожум'яка» (1951), «Горшення» в обробці О. Афанасьєва, є стаття кандидата мистецтвознавства Оксани Сторчай «З листів Івана Їжакевича до Федора Коновалюка (1941–1961 рр.): до 155-річчя від дня народження І. Їжакевича», вміщена у випуску 22 видання «Рукописна та книжкова спадщина України» (Київ, 2018) [3, с. 479–508].

Окрему увагу графічному доробку художника присвятила А. Гунька у тезах доповіді до «Дев'ятих Платонівських читань» під назвою «Матеріали Івана Їжакевича в фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України» (Київ, 2021) [1, с. 31–32]. У публікації вона висвітлила деталі справ фонду «Їжакевич Іван Сидорович, український радянський художник, народний художник УРСР (1894–1962 рр.)» в цій установі. Так, справи 116–119

вказаного фонду містять ілюстрації до народних казок 1901(1 справа) і 1951 рр. (3 справи), які ще потребують детального вивчення [4].

Мета і завдання статті – окреслити основні пошуки Івана Їжакевича в галузі ілюстрування казок кінця XIX – середини XX століть.

Виклад основного матеріалу. З-поміж найбільш відомих ілюстрацій до казок Івана Їжакевича є образ Баби-Яги до казки «Василина прекрасна». Але переглядаючи сторінки журналу «Нива», слід відзначити, що перші цікаві образи з казок, опрацьовані Іваном Їжакевичем, були створені на межі кінця XIX – початку XX століть й уже видавалися від 1900 року.

Зокрема, у номері 38 зазначеного видання була вміщена ілюстрація І. Їжакевича до казки «Коцій Безсмертний» від 16.09.1900 р. У ній митець намагався водночас епічно осмислити народну фольклорну спадщину, а з іншого – прагнув максимально екзотично, з нотками панівного на той час символізму розкрити художньо-образну складову за допомогою лапідарних графічних засобів.

1902 року в доробку митця для вказаного журналу з'явилася публікація малюнку до казки в обробці О. Афанасьєва «Цариця-гусяр» (№3 від 19.01, 1902 р.), в котрій митець спробував втілити манеру, якою пізніше надихався І. Білібін. 1909 року І. Їжакевич підготував твір до казки «Василина прекрасна» (№28 від 11.07.1909 р.), в якому відійшов від намагання виконати ідеальний образ привабливої дівчини, а зосередив свою увагу на дещо другорядному декадентському образі хижого птаха із розпростертими крилами.

1910 року автор звернувся також до казок Г. Данилевського. Його ілюстрація «Лісова хатинка», вміщена у №8 від 20.02 знов демонструє символічну й дещо епічну манеру билинного епосу, котра у подальшому була притаманна художникам кола «Мира искусства», в образі дівчини, що мчить у повозці, запряженій двома білими гарцюючими кінями.

Надалі художник відійшов від теми казок в бік етнографізму показу релігійного побуту і свят тат повернувся до теми ілюстрування казок українських авторів у середині XX століття.

Висновки. Видатний український художник Іван Їжакевич оформив низку періодичних видань ілюстраціями на теми казок. З-поміж його графічного доробку особливу увагу привертають «Коцій Безсмертний» 1900 р., «Цариця-гусяр» за казкою в обробці О. Афанасьєва 1909 р., «Лісова хатинка» за казкою Г. Даниленка 1910 р., в яких він експериментував зі стилістикою декадансу, символізму, використовував орнаменти, притаманні епосі модерну, і працював у рідкісній художників кола «Мира искусства», що у цей час зближувало його творчість з І. Білібінім.

Крім того, слід зазначити, що тема казок стала однією з провідних у творчості його учня по іконописній майстерні Києво-Печерської лаври Охріма Судомори, з-поміж напрацювань якого найбільш відомою є робота «Війна грибів з жуками» 1919 року. Сам Іван Їжакевич вдруге повернувся до оздоблення казок в середині XX століття, коли працював над українською спадщиною. Характерний приклад – його «Кирило Кожум'яка» 1951 р.

Список використаних джерел:

1. Гунька А. Матеріали Івана Їжакевича в фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. *Дев'ять Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. С. 31–32.
2. Ілюстрації І. Їжакевича до журналу «Нива», 1900–1915 рр.
3. Сторчай О. В. З листів Івана Їжакевича до Федора Коновалюка (1941–1961 рр.): до 155-річчя від дня народження І. Їжакевича. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ, 2018. Вип. 22. С. 479–508, 15 с. додатків.
4. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Їжакевич Іван Сидорович, український радянський художник, народний художник УРСР (1894–1962 рр.). Оп. 1. Ін. 78/3. Спр. 116–119. Візуальний фонд.



Ілюстрація І. Їжакевича до казки «Коцій Безсмертний» для журналу «Нива» №38 від 16.09.1900 р.

Ольга ДЕТОЧКА
 Аспірант
 Київського університету імені Бориса Грінченка
 м. Київ
o.dietochka.asp@kubg.edu.ua

СПЕЦИФІКА ТЕХНОЛОГІЇ ОДРУКУВАННЯ В ОЗДОБЛЕННІ ТОНКОЇ КЕРАМІКИ АНГЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ

Анотація. У тезах висвітлено специфіку застосування технології одрукування в оздобленні фарфору-фаянсу Англії. Уточнено, що означений штиб декорування набув поширення у другій половині XVIII століття і активно використовувався до середини наступного. Визначено, що означена техніка репрезентована низкою різноманітних мотивів, з-поміж яких найбільше вирізняються античні й місцеві краєвиди, сюжетні композиції і «гербарії». З'ясовано, що найвищою майстерності у декоруванні друком досягли такі провідні художні центри Великобританії, як Боу, Вурстер, Веджвуд, Споуд і Мінтон. Мета – розглянути і визначити особливості англійських тонкокерамічних виробів оздоблених технологією одрукування.

Ключові слова: тонка кераміка, фарфор, декорування, одрукування, Англія, XVIII–XIX століття.

Abstract. The theses highlight the specifics of the application of printing techniques in the decoration of fine ceramics in England. It is specified that type of decoration became widespread in the second half of the XVIII century and was actively used until the beginning of the XIX century. It is determined represented by a number of different motifs, among which a special place is occupied by ancient and local landscapes, subject compositions and «herbariums». It was found that the greatest skill in decorating with printing was achieved by such leading art centers in Great Britain as Bow, Wedgwood, Spode and Minton.

Key words: fine ceramics, porcelain, decoration, England, 18th –19th centuries.

Відомо, що вперше техніку підглазурного одрукування для оздоблення тонкої кераміки було застосовано в Англії 1750 року такими знаними фарфоровими мануфактурами, як Боу та Вустер. Згодом вироби з означеним способом декоруванням продукувалися в Коулей, Веджвуді та Споуді. Протягом десяти років після винайдення технологія швидко поширилася і в керамічних осередках Лідсу, Ліверпуля та Стаффордширу [2, с. 4–6]. При цьому в майстернях останнього часто виготовлялися лише форми, тоді як оздобленням займалися спеціальні компанії в інших графствах, як Седлер і Грін (Sadler and Green).

Вдалим унаочненням такої спільної роботи є блюдо з сервізу Веджвуду 1780 року, протодизайн у згаданій техніці було виконано компанією Седлер і Грін (рис.1).



Рис. 1. Блюдо. Фаянс, одрукування.
Форма – Веджвуд,
одрукування – Седлер і Грін. 1780 р.



Рис. 2. Блюдо. Фарфор, одрукування.
Споуд. 1800 р.

Варто зазначити, що в 60–80 роках XVIII століття одрукування виконувалося синьо-кобальтовою фарбою. Найбільше виробів у цій кольоровій гамі представлено у Боу, Вурстері і Споуді. В останніх двох навіть існував окремий цех на підприємствах, який спеціалізувався виключно на означеному декоруванні. Поступовий прогрес у технології дозволив розширити палітру, так крім синіх, у 80-х роках означеного століття вже застосовувалися відтінки зеленого, брунатного, бузкового, а згодом можливим було створення багатоколірних композицій. При цьому чимала частина тонкокерамічних виробництв продовжувала надавати перевагу традиційним синім фарбникам, зокрема Споуд у «італійській» серії виробів [4, с. 10].

Раннім першоджерелом мотивів одрукування, як і формотворення, були китайські фарфорові вироби з біло-блакитними розписами. Імітація останніх у новій техніці успішно вдавалася англійським керамістам, зокрема Боу і Вурстеру. Оскільки попит на східні твори залишався високим, кобальтове одрукування сюжетів шинуазрі активно застосовувалося й іншими фарфоровими виробництвами Британії, проте вже за оновленою технологією.

Наприкінці XVIII століття характерним було синтезування рис декорування східних і європейських творів «білого золота». Спочатку окреслене виявлялося у доповненнях китайських композицій у вигляді квітів, нетипових для флори Китаю, відходженні від канонів розміщення елементів декору. Так, з'явився відомий візерунок «віллоу» (у перекладі з англійської – «верба») (рис. 2) – як поєднання традиційного китайського краєвиду і рис британського пейзажу. Зображення вперше було одруковано 1780 року англійцем Томасом Мінтоном на виробництві Коулей. Унікальність цього мотиву полягає в тому, що попри різні пануючі тенденції, декор «віллоу» використовувався в оздобленні фарфору у всіх великих тонкокерамічних мануфактурах і приватних осередках [1, 3].

Вагомий вплив на появу нових сюжетів декорування мала діяльністю місцевих художників-граверів і акварелістів. Твори таких британських митців, як Томас Бевік, Томас і Вільям Деніел, Едвард Фінден, Генрі Гастіно, Томас Шеперд і Вільям Вестол були джерелом інспірації мотивів одрукування фарфору-фаянсу Британії початку XX століття. Ілюстровані книги з краєвидами європейських країн, ботанічні атласи-енциклопедії – були основою для тогочасних композицій чайних сервізів. Тоді як топографічні посібники й замальовки художників-подорожувальників привнесли барви орієнталізму (рис 3, 4) та відкрили пейзажі Америки для місцевих керамістів.



Рис. 3. Ілюстрація з книги Thomas Williamson's «Oriental Field Sports, Wild Sports of the East», 1815 р.



Рис. 4. Тарілка. Фарфор, одрукування. Споуд, Сток-он-Трент. 1805 р.

Так, крім шинуазрі в XIX століття в техніці одрукування були втілені античні краєвиди з руїнами, місцева архітектура і сюжети літературних творів, ботанічні мотиви, геральдика, краєвиди різних європейських держав, сцени полювання, спортивні змагання тощо. Характерним було створення цілих серій сервізів або комплектів виробів з декоруванням до певної теми. Зокрема, останнє притаманне великим фарфоровим виробництвам, як Веджвуд або Споуд.

Принадно зазначити, що техніка одрукування в другій половині XIX столітті набула поширення не тільки в Англії, а й в Німеччині, Франції, Іспанії. При цьому європейські майстри активно запозичували мотиви оздоблення англійських виробів, доповнювали означену технологію золоченням і ручним розписом. Невиключенням стала й Україна, як зазначає доктор мистецтвознавства О. В. Школьна, техніка одрукування застосовувалася в оздобленні виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики [1, с. 304].

Загалом, техніка одрукування активно використовувалася в Англії у другій половині XVIII – першій половині XIX століття. Визначено, що найвищої майстерності в згаданій технології досягли такі провідні тонкокерамічні виробництва, як Боу, Вурстер, Веджвуд і Споуд. Тоді як неповторне синтезування рис традиційних і сучасних сюжетів, внесення самобутніх місцевих рис і їх трансформація у новій техніці вирізняють саме тонку кераміку Туманного Альбіону.

Список використаних джерел:

1. Школьна О. В. Цикл фабрикації продукції та специфіка устаткування виробництва киево-межигірської фаянсової фабрики упродовж XIX століття. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова редкол.), А. О. Пучков (заст. гол. ред.) та ін. К.: Фенікс, 2017. Вип. 12. 2017. С. 299–306.
2. Coysh A. W., Henrywood R. K. The dictionary of Blue and White Printed Pottery 1780–1880. Antique Collector's Club. 1982. 228 p.
3. Cos Mateja. Decorative Patterns on British Printed Earthenwares and the Collection of the National Museum of Slovenia. Acta historiae artis Slovenica. 2014, n. 9. P. 197–248.
4. Haliday Richard. Spode's Blue Room: History, Repatriation and Restoration. TCC Bulletin, 2016. Vol. XVII No. 2. P. 10–12.

Аліна ЗАГОРУЛЬКО
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ
aizahorulko.im19@kubg.edu.ua

СОЦІОПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КАДИРОВОЇ

Анотація. У статті досліджено тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва України в контексті повномасштабного воєнного вторгнення Росії на прикладі творчості української художниці та скульпторки Жанни Кадирової.

Ключові слова: мистецтво України XXI століття, політичне мистецтво, рефлексія, скульптура, Жанна Кадирова.

Abstract: The article examines the trends in the development of modern fine art of Ukraine in the context of the full-scale military invasion of Russia, using the example of the work of the Ukrainian artist and sculptor Zhanna Kadyrova.

Keywords: Ukrainian art of the 21st century, political art, reflection, sculpture, Zhanna Kadyrova.

Постановка наукової проблеми. Творчість провідних художників України недостатньо розглянута в контексті останній політичних подій, не відстежено їх вплив на розвиток сучасного українського мистецтва. Не зважаючи на значний резонанс творчої діяльності Жанни Кадирової, на сьогодні відсутні наукові розвідки, що висвітлюють унікальний мистецький досвід української художниці. Однак, дослідження творчого методу скульпторки, її досвід міжнародної співпраці та активна громадянська позиція є надзвичайно важливими для розвитку сучасного мистецтва. А презентація ідеї національної ідентичності в інсталяціях і скульптурних об'єктах Жанни Кадирової сприятиме висвітленню потужного патріотичного характеру українського мистецтва на міжнародних мистецьких форумах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчість Жанни Кадирової представлена здебільшого в інтернет-просторі. Варто відзначити портал «МІТЄЦ» про сучасне мистецтва України, де представлені інтерв'ю з художницею, записані від 2016 року до сьогодні (24 квітня 2023 року) [1]. Катерина Яковленко разом з іншими співавторками у книзі «Чому в українському мистецтві є великі художниці» проаналізувала, як протягом часу змінювалися можливості творчої реалізації мисткинь і митців, як долалися перешкоди на шляху до професійного визнання, аналізуючи творчість і Жанни Кадирової, зокрема [2].

Мета статті: визначити активну громадянську позицію відомої художниці на прикладі актуальних творчих проектів у контексті міжнародної мистецької діяльності.

Окреслена мета зумовила рішення наступних завдань, а саме: висвітлити важливі етапи творчого зростання, окреслити характерні риси роботи з

матеріалом, узагальнити участь у провідних мистецьких форумах України і Європи.

Виклад основного матеріалу.

Жанна Кадирова є однією із провідних художниць і скульпторів України. Народилась 1981 року в Броварах, Київської області, закінчила Державне художнє училище ім. Шевченка. Створює site-specific проекти: скульптури, мозаїки, інсталяції, об'єкти.

Дебютувала Кадирова 2002 року в колективному проєкті «Блакитна глина» в київській галереї Гельмана. Вона представила перформанси «Синій кінь» і «Місячні кролики». У роботах художниці були задіяні тварини, яких для участі у виставці довелось підсинити. Кадирова в буквальному сенсі в'їхала в українське мистецтво на «Блакитному коні».

Художниця має активну соціальну позицію, була учасницею художньої групи Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір), яка сформувалася як реакція на Помаранчеву Революцію 2004 року. Відтак, група мала великий вплив на ситуацію в українському мистецтві.

Знаковими образами, якими Жанна Кадирова увійшла в українське мистецтво, стали скульптури з керамічної плитки. Кахлі, бетон, камінь як підручний матеріал в умовах напівзруйнованої української економіки став промовистою метафорою («Діаманти», 2006–2011, «Монументи сміттю», 2005–2009, «Постріли, проломи», 2009–2010).

Виставка «Діаманти» 2006 року у Центрі сучасного мистецтва при НаУКМА (разом з Андрієм Сагайдаковським) принесла Кадировій всеукраїнське визнання й стала її візитівкою. Скульптури являли собою коштовні камені, зроблені з кахлів, цементу і монтажної піни. Хто б не звертався до аналізу «Діамантів» – не оминав можливості підкреслити художню багатогранність цього задуму, який парадоксальним чином поєднав дві протилежні «естетики» – трешу та супердостатку. Контраверсійність образів розгортала гамму рефлексій на тему зміни країною вектору розвитку, автентики, істинної вартості та примарних цінностей. У цих об'єктах була закладена й доля іронії, яка не раз давалася взнаки і в інших творах художниці (починаючи з раннього буфонадного проєкту «Дошка пошани», 2003).

У схожій техніці, частково з використанням цегляної кладки, виконані скульптури, що зображують сміття – зім'ята пачка цигарок, огризок яблука, чайний пакетик (2005–2010). У 2009 році, також з кахлів і цементу, була створена знакова робота «Пам'ятник новому пам'ятнику», публічна скульптура, що була встановлена в місті Шаргород. У цей час Кадирова починає активно працювати з міським простором. Прикладами такої колаборації став проєкт «Заповнення», в якому вона щільно вкривала кахельними плитками різноманітні отвори, тріщини й проломи у міських будівлях, і серія скульптур «Знаки», що являли собою видозмінені дорожні знаки. Загалом Близько 15 робіт скульпторки встановлено в публічному просторі. Зокрема, в Києві – скульптура «Форма світла» (2011) на Пейзажній алеї, також кілька скульптур з серії «Лавки-графіки», які дійсно є лавками для відпочинку.

З 2011 року відбулась серія нагород Жанни Кадирової. У 2011 р. – спеціальна премія PinchukArtCentre, у 2012 р. – премія імені Казимира Малевича, премія Сергія Курьохіна в номінації Мистецтво в громадському просторі (паблік-арт) за роботу «Форма світла», також гран-прі фестивалю сучасної скульптури Kiev Sculpture Project, у 2013 р. – головна премія PinchukArtCentre, 2014 р. – спеціальна премія Future Generation Art Prize, 2018 р. – Miami Beach Pulse Prize.

Робота Кадирової «Проби» (2014) стала пророчою. Тут результат хімічного експерименту над фотографією дуже нагадує вибухи артилерійських снарядів над реальними українськими містами. Перша «проба» була проведена з фотографією Донецька, зробленою ще до обстрілу міста.

У 2014 році художниця створювала роботи, присвячені фактичному початку війни. Вторгнення російських військ в Україну в лютому 2022 року також відкрило нову сторінку в творчості художниці, яка нещодавно дослідила питання національної ідентичності, радянського минулого та фізичне підґрунтя, на додаток до обробки лютої та жорстокої війни – і все це у формі значних творів мистецтва, які стають ще більш значущими в ретроспективі.

До складної кризової ситуації в країні Жанна встигла розповісти про свою творчість світові завдяки участі в різних світових конкурсах, роботі в арт-резиденціях по всій земній кулі і співпраці з двома західними галереями. Двічі була учасницею українського павільйону на 55-му (2013) та 56-му (2015) Венеціанському біенале та учасницею головного проекту 57-го Венеціанського біенале (2017). Співпрацює з «Galleria Continua» (Сан-Джиміньяно, Пекін, Гавана, Париж, Сан-Пауло, Рим), «Zahorian & Van Espen» (Братислава, Прага).

Після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну Кадирова створила багато робіт, що є рефлексією на цю подію, з метою висвітлення вторгнення на територію України світовому суспільству. Наприклад, серію Russian Rocket 2022 – стікерів у вигляді російських ракет, які наклеюються на вікна будівель або транспорту в Європі й створюють візуальну ілюзію прольоту ракети за вікном, або вишитих картин на тему повітряної тривоги.

У квітні 2022 року Жанна Кадирова та художник Денис Рубан, який на той час покинув Київ і тимчасово оселився на Закарпатті, презентували виставку «Паляниця» (Pallianytza). Таким чином художники «віддали данину кодовому слову для викриття шпигунів» [4]. Виставка пройшла у межах 59-ї Венеційської біенале (2022) у Galleria Continua. Експонати були виготовлені з природного каменю, обточеного річковою водою, зібраного на березі річки в селі Березове Закарпатської області. Розкладені на скатертині камені й справді нагадують свіжоспечений хліб, який в умовах війни, особливо на окупованих та прифронтових територіях, став неабиякою цінністю. Кам'яні елементи скульптури продавалися на вагу, а отримані гроші збиралися для допомоги українській армії. Таким чином було зібрано понад 230 тисяч євро.

«Протягом перших двох тижнів війни я думала, що мистецтво – це щось нереальне, що 20 років моєї мистецької кар'єри – це мрія, що мистецтво абсолютно безсиле й ефемерне порівняно з безжальною машиною мілітаризму,

яка руйнує мирні міста й людину. життя. Зараз я так не думаю. Я бачу, що нашу роботу помічають і наші голоси чують», – коментує Жанна [4].

З особливим акцентом створюються роботи в період війни з 2014 і 2022 рр. і до сьогодні. Наприклад, нова робота «Біженці» (2022–2023) присвячена збереженню та переміщенню слідів того, що залишилося після руйнувань, спричинених російськими ударами, які навмисно націлені на місця збору громад та цивільну інфраструктуру.

У своїй творчості Кадирова зосереджується на місцевому контексті та взаємодії між людьми. Художниця, яка двадцять років працює як на українському, так і на міжнародному рівнях, розуміє мистецьку діяльність, що ґрунтується на стійкості. Вона подорожує між виставковими центрами по всьому світу та рідним містом Києвом, працюючи мистецьким послом і месенджером. У своєму багажі вона везе не лише матеріали та твори мистецтва, а й досвід, травми та наслідки життя та роботи в облозі. Кадирова, як і багато її колег і друзів, продовжує працювати, незважаючи на виснаження і навіть смертельну небезпеку, з якою вона регулярно стикається, сповнена драйву та рішучої зосередженості.

Висновки. Соціополітичне мистецтво завжди мало великий вплив на світову спільноту. Висвітлення актуальних тем є важливою складовою діяльності будь-якого митця, а висвітлення теми війни, яка має неабиякий вплив на культуру в цілому – велика відповідальність. Мистецтво Жанны Кадирової є актуальним не тільки для сучасної України, а й для всієї культури в цілому, оскільки несе історичну відповідальність за тенденції цього розвитку в найближчому майбутньому.

Список використаних джерел:

1. МІТЕЦ. Сучасне мистецтво України
URL: <https://mitec.ua/category/artists/kadyirova-zhanna/> (дата звернення 20.04.2023).
2. Яковленко К. Чому в українському мистецтві є великі художниці – Київ: Publish Pro, 2019. 214 с.
3. Artmap. Zhanna Kadyrova Daily Bread. A First Retrospective/
URL: <https://artmap.com/kunstvereinhanover/exhibition/zhanna-kadyrova-2023> (дата звернення 04.04.2023).
4. Dont take fake magazine.
URL: <https://donttakefake.com/en/artist-zhanna-kadyrova-created-a-new-project-a-series-of-stickers-of-russian-rockets/> (дата звернення 11.04.2023).
5. Zhanna Kadyrova C.V
URL: <https://www.kadyrova.com/cv-en>. (дата звернення 31.03.2023).

Вероніка ЗАЙЦЕВА
доцент кафедри декоративного
мистецтва і реставрації
Факультету образотворчого
мистецтва і дизайну
Київського університету
імені Бориса Грінченка
v.zaitseva@kubg.edu.ua

Алла БУЙГАСHEВА
професор
кафедри декоративного
мистецтва і реставрації
Факультету образотворчого
мистецтва і дизайну
Київського університету
імені Бориса Грінченка, м. Київ
a.buihasheva@kubg.edu.ua

ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕС ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ»

***Анотація.** Впровадження та вміння застосовувати сучасні інноваційні технології спрямовано на поліпшення і зміцнення теоретичних знань, що сприяє розвитку самостійної творчої діяльності здобувача. Такі практичні навички мають бути втілені в процес навчання по спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».*

***Ключові слова:** інноваційні технології, знання, майстерність, навички, мистецтво.*

***Abstract.** The implementation and ability to apply modern innovative technologies are aimed at improving and consolidating theoretical knowledge, which contributes to the development of the applicant's independent creative activity. Such practical skills should be embodied in the process of training in the specialty «Fine art, decorative art, restoration».*

***Keywords:** innovative technologies, knowledge, skill, skills, art.*

Постановка наукової проблеми.

Зміцнення теоретичних та практичних знань, творчої майстерності здобувачів в сучасних умовах технологічних інновацій є актуальним для впровадження в учбовий процес сучасних графічних комп'ютерних програм та навичок роботи з ними. Розвиток творчої майстерності здобувачів в період навчання по спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Роботі в галузі комп'ютерної графіки присвячені наукові роботи Г. В. Веселовської «Комп'ютерна графіка»: навч. посібник для вузів; А. С. Василюк, Н. І. Мельникова «Комп'ютерна графіка»: навч. посібник. Але, наразі недостатньо широко розкриті питання, щодо навчання здобувачів спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» сучасним комп'ютерним графічним програмам.

Мета даної статті.

Висвітлити проблеми та актуальність впровадження та застосовування сучасних інноваційних технологій, спрямованих на поліпшення і зміцнення теоретичних та практичних знань, творчої майстерності здобувачів, розвиток навичок самостійної творчої роботи.

Виклад основного матеріалу.

В процесі засвоєння навичок роботи на комп'ютерах в сучасних графічних програмах здобувач має виконати передбачений обсяг творчої роботи як сучасний художник. Навчальний процес, потрібно розробляти з урахуванням поетапного вивчення всього творчого процесу: від розробки творчих ескізів, виконання оригінальних зображень, а також навичок до друкарської підготовки графічних творів із застосуванням певних засобів поліграфічного відтворення. Здобувач повинен також мати загальні уявлення про види друку та особливості поліграфічних технологій.

Застосування новітніх комп'ютерних програм є необхідною умовою у підготовці сучасного митця. Ефективна робота з програмами пакету Adobe розширює спектр графічних ефектів, а також дає додаткові можливості для творчої діяльності здобувачів. Вміння професійно користуватися комп'ютером значно спрощує роботу художника та поліпшує якість до друкарської підготовки графічного матеріалу.

Використання комп'ютерних технологій для виконання творчих робіт вимагає певних умов щодо навчального процесу, зокрема, комп'ютерного класу. Також необхідно мати спеціальне програмне забезпечення, яке можливо встановити тільки на потужні сучасні комп'ютери. Обов'язкова наявність великих, відкаліброваних моніторів та додаткового обладнання, такого як кольорові принтери, сканери, цифрові камери та доступ в Інтернет.

Для професійної підготовки сучасного митця важливо мати навички роботи з кольоровими моделями, а саме:

Модель RGB – відображення кольору в координатах простору аддитивного зміщення випромінювання, яке показує колір складанням трьох базових кольорів: червоного (Red), зеленого (Green) и синього (Blue). Ця модель представлена у вигляді трьохвимірної системи координат. Кожна координата відображує кількість кожної складової в загальному кольорі в діапазоні від нуля до максимального значення. Саме в цій моделі кодує зображення сканер і відображує малюнок екран монітора. На базі цієї моделі працюють цифрові фото-камери та телебачення.

Модель CMYK – це модель, що відтворює колір в координатах простору субтрактивного синтезу фарб шляхом змішування триадних поліграфічних фарб:

C – Cyan (блакитної); M – Magenta (пурпурної); Y – Yellow (жовтої), а також чорної – K – Key color (за одною версією) або black – K (за другою версією). Таким чином, здобувач має розрізняти специфіку моделей кольору та вміти застосовувати їх за призначенням [3, 24-27].

Важливою складовою впровадження та вміння застосовувати сучасні інноваційні технології є вивчення програми Adobe InDesign для виконання верстки багатосторінкового макету книги (журналу, буклету).

Створення художнього макету проекту сприяє створенню у здобувача відчуття гармонії цілого, що включає такі вагомні поняття, як ритм, співрозмірність, упідпорядкованість, рівновага, взаємозалежність частин проекту, їх єдність за головними ознаками.

Виконання художнього макету творчого проекту розкриває значення нюансів в розмірах, кольорі, розташуванні, графічному характері елементів композиції.

В процесі такої діяльності поліпшується професійна майстерність, поступово розкривається ступінь підготовленості здобувача як художника-графіка, художника-ілюстратора.

Висновки. Таким чином, навички щодо застосування сучасних інноваційних технологій збагачує здобувача знаннями, підвищує майстерність. Разом з тим, новітні комп'ютерні технології є необхідною умовою у підготовці сучасного художника, що також сприяє найбільш повному використанню творчих можливостей здобувача та зростанню його професійного рівня.

Додатковим фактором успішного навчання є участь у тематичних конкурсах творчих робіт, виконаних із застосуванням сучасних комп'ютерних технологій. Конкурси можуть бути загальноміськими, міжвузівськими, міжкафедральними і т. п. Участь у конкурсах дає можливість здобувачам спробувати свої сили в умовах змагання, ознайомитися з роботами здобувачів інших Вузів, отримати найбільш об'єктивну оцінку своєї роботи та звикнути до демонстрації своїх робіт перед суспільством.

Список використаних джерел:

1. Бердичевський Я. Народ книги. К.: Дух і літера, 2009. 498 с.
2. Биков В. Ю. Сучасні завдання інформатизації освіти. Інформаційні технології і засоби навчання. 2010. № 1 (15). URL: <https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/download/25/13>
3. Валуєнко Б. В. Архітектура книги. Київ: Мистецтво, 1976. С. 344.
4. Коваленко О. Новітні інформаційні технології в освіті // Освіта України. – 2002. - № 23. С. 16.
5. Маргулис Ден. «Photoshop для професіоналів». – ООО РТВ-Медиа, 2001. С. 400.

Вікторія КОВАЛЬ
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ
vakoval.fomd22@kubg.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ОРНАМЕНТИКИ НАРОДНОГО ГОБЕЛЕНУ, ЯК ПРОЯВ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

Анотація:

Ця теза досліджує художньо-стилістичні особливості орнаментики народного гобелену як важливий прояв культурної ідентичності українців. Аналізуються елементи орнаменту та їх символічне значення, а також вивчаються зв'язки між орнаментикою гобелену, українським народним мистецтвом, традиціями та культурним спадком.

Ключові слова: орнаментика, гобелен, народне мистецтво, культурні традиції, ідентичність, символи, значення.

Abstract:

This thesis examines the artistic and stylistic features of the ornamentation of the folk tapestry as an important manifestation of the cultural identity of Ukrainians. The elements of the ornament and their symbolic meaning are analyzed, as well as the connections between the ornamentation of the tapestry, Ukrainian folk art, traditions and cultural heritage are studied.

Key words: ornamentation, tapestry, folk art, cultural traditions, identity, symbols, meaning.

Орнаментика народного гобелену є важливою складовою української культурної ідентичності. Художньо-стилістичні особливості орнаментики народного гобелену відображають елементи народного мистецтва та традицій української культури, сам гобелен відображає унікальний погляд на світ, свідчить про значення символів та ознак української культури.

Елементи орнаментики народного гобелену знаходять відображення у візерунках української художньої культури та відіграють важливу роль у розумінні національного духу та ідентичності. Це не тільки відображає естетичні цінності української культури, але й відображає зв'язок між людиною та природою, а також з історією та традиціями українського народу.

Орнаментика народного гобелену має свої художньо-стилістичні особливості, які відрізняють її від інших видів народного мистецтва. Переважно вона складається з геометричних форм та символів, які мають певний сакральний зміст. Такі символи, як сонце, хрест, колосок, дуб та інші, відображають давні традиції та вірування українського народу. Кожен з них має свої особливості та символічне значення.

Однією з особливостей орнаментики народного гобелену є використання яскравих кольорів.

Майстри гобелену все частіше звертаються до першоджерел українського мистецтва, до його інформаційних глибин, що органічно поєднуються із сучасним художнім мисленням.

«Серед геометрично-орнаментальних зображень, яким віддають перевагу нові покоління українських художників текстилю і якими вони намагаються висловлювати сутність української ментальності, є древній і універсальний символ Дерева життя. У його нескінченному і циклічному відродженні Н. Дяченко-Забашта (Київ) бачить, як і наші предки, джерело життя і плідності, а також джерело знання і мудрості. В її панно «Крізь віки» (1994 р.) рефреном звучить мотив меандра – один з найулюбленіших в сучасному текстилі». [1]

«В сучасному авторському текстилі, для якого є характерним новаторське формотворення, актуальними залишаються геометричні мотиви і образи праслов'ян, що співвідносились з космосом, були земними і небесними символами-знаками, сповненими глибокого сакрального змісту. Так українські митці незмінно використовують такі давні символи, як коло – символ абсолютної завершеності в дохристиянському культі сонця; символ 8 вічності, бо у кола немає ні початку, ні кінця». [1]

У гобелені, як і в багатьох інших галузях народної творчості України, джерелом орнаментальних мотивів стає природа. Оточуючий світ – основа орнаментальних мотивів. Художня переробка природних форм суттєво змінювала природню форму, але первісний зміст при цьому зберігався.

Відомий український мистецтвознавець стверджував: «В орнаменталії трапляються мотиви, що походять з глибокої давнини. Первісний символічний зміст їх зовсім утратився й набув тільки орнаментального значення. «Зірка» – найбільш поширений елемент не лише українського мистецтва, а й усіх народів світу. Його часто бачимо у вишивках, розписах хат, писанок. Залежно від кольорового забарвлення він щораз виглядає по-новому. Поширені й орнаментальні вирішення хрест, різні розетки. Часто ступінь геометризації елементів досить значний» [2].

Сьогодні народні гобелени залишаються важливим елементом української культури та національної ідентичності. Вони є своєрідним витвором народної творчості, що передає унікальний стиль та естетику, що характерні для українського народу.

Більш того, народні гобелени можуть використовуватися для підтримки різноманітних проектів, що просувають культуру та традиції України в світі. Наприклад, вони можуть бути використані для створення виставок та презентацій національної культури, а також для оформлення урочистих заходів та фестивалів.

Отже, народний гобелен відіграє важливу роль у формуванні та підтримці культурної ідентичності українців, допомагаючи зберегти та передати наступним поколінням багату культурну спадщину та національні традиції.

Список використаних джерел:

1. Зоя Чегусова Особливості розвитку геометричного орнаменту в мистецтві художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ ст. URL-

<https://institutfrancais-ukraine.com/uploads/files/texte%20chegussova.pdf>] Дата звернення: 30.04.2023.

2. Біляшевський М. Дещо про українську орнаментику / М. Біляшевський / Сяйво. 1913. №. 3. С. 72.
3. Придатко Т. На шляху творчих звершень (1930-1985) / Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь чарівниця художнього текстилю. К.: Либідь, 2008. 264 с.
4. Чегусова З. Полістилізм у професіональному декоративному мистецтві / Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». К.: Либідь, 2005. 280 с.
5. Янішевська Н. Геометрична абстракція як спосіб заперечення перетворення дійсності // Мистецтвознавчий автограф : Зб. наук праць кафедри історії і теорії мистецтва Львів. нац. акад. мистецтв. Л.: ЛНАМ. Сполон, 2014. Вип. 6-7. С. 163-173.

Аурелія КОЛЄСНІКОВА
 аспірантка, Пасько О.М кандидат
 наук, доцент, декан факультету дизайну,
 Київський національний університет
 технологій та дизайну
 Київ, Україна
 aurika.koliesnikova@gmail.com

СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД ДО НАВЧАННЯ ГРАФІЧНОГО ЕТНОДИЗАЙНУ: ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ

Анотація

У статті розглядається синергетичний підхід до підготовки майбутніх викладачів графічного етнодизайну. Описується можливість застосування автентичних художніх технік як шлях до підготовки майбутніх викладачів графічного етнодизайну, що дозволяє збільшити якість навчання та ефективність процесу підготовки, що має важливе значення в контексті підвищення фахової компетентності майбутніх викладачів в цілому.

Ключові слова

Дизайн, етнодизайн, синергетичний підхід, підготовка майбутніх викладачів.

Abstract

The article considers a synergistic approach to the training of future teachers of graphic ethnodesign. The possibility of using authentic artistic techniques as a way to train future teachers of graphic ethnodesign is described, which allows to increase the quality of education and the effectiveness of the training process, which is important in the context of increasing the professional competence of future teachers as a whole.

Keywords

Design, ethnodesign, synergistic approach, training of future teachers.

Постановка проблеми.

В сучасних закладах вищої мистецької освіти виникає необхідність в підготовці майбутніх фахівців з графічного дизайну та викладачів, які спеціалізуються та мають компетентність у сфері графічного дизайну з ухилом на етнодизайн.

Перш за все ми визначили продукти графічного дизайну, тобто, у яких галузях сучасного світу вони проявляються: етнодизайн як явище, виник з ужитково-побутової сфери. У сучасному світі графічний дизайн ми можемо також віднести до ужитково-побутової області, так як ми кожного дня користуємось продуктами графічного дизайну: це інтерфейси у гаджетах та соціальних мережах, це рекламні об'єкти в навколишньому середовищі, це зовнішній вигляд упаковок, обкладинки та сторінки книг і журналів, розробка шрифтів, тощо. Усі продукти графічного дизайну створюються за допомогою сучасних графічних редакторів, таких як: Corel Draw, Adobe Photoshop, Illustrator, Autocad, Blender, Procreate, Krita, Figma та ін.

Протягом багатьох століть історично і «генетично» відбувалося перетворення декоративно-ужиткового мистецтва у дизайн, тому і надалі вони використовують різні сторони один одного. Саме ужиткова спрямованість об'єктів дизайну доводить його споріднений зв'язок з декоративно-ужитковим мистецтвом. Дизайн настільки поширився в образотворчих і декоративних видах мистецтв, що з'явилося його відгалуження – етнодизайн. Існує загальний «генетичний зв'язок дизайну з мистецтвом», тому аналізуючи різні питання теорії сучасного дизайну можна дійти висновку, що декоративно-ужиткове мистецтво є першоосновою сучасного дизайну.

Мета доповіді.

Метою доповіді є розглянути та дослідити синергетичний підхід, як засіб до формування фахової компетенції майбутніх викладачів з етнографічного дизайну шляхом поєднання традицій і інноваційних підходів. Дослідити особливості етнографії та її вплив на графічний дизайн.

Виклад основного матеріалу.

Ми проаналізували теоретичні джерела, присвячені історичним, теоретичним і прикладним питанням українського народного декоративно-прикладного мистецтва і сучасного етнодизайну у контексті використання елементів етнодизайну у графічному дизайні. Зокрема, розглянуто наукові праці І. Савенок., Руденченко А., Сиваш І., Триноженко Л., В. Косів., О. Гладун. А. Бровченко.

Етномистецькі традиції потужний потенціал для дизайну як невичерпне джерело натхнення, і при глибокому їх вивченні та продуманому, творчому використанні допоможуть дизайнерам, зокрема графічним дизайнерам та викладачам вищої мистецької освіти, значно підвищити естетичний рівень об'єктів проектування, популяризувати українське мистецтво у світі, створювати сучасні, але водночас національно спрямовані твори, що увиразнять культурний імідж і популяризуватимуть національний бренд Української держави.

Одним із шляхів до впровадження якісної підготовки майбутніх фахівців з графічного етнодизайну є синергетичний підхід, який в свою чергу поєднує різні методи і технології з метою досягнення максимально автентично творчого результату в графічному етнодизайні. Ми вважаємо що синергетичний підхід до навчання графічного етнодизайну сприятиме розвитку творчої спроможності студента. Майбутні викладачі вищого мистецького навчального закладу можуть бути залучені до процесу створення твору шляхом використання різних матеріалів та інструментів які відносяться до етнічно-автентичних художніх спрямувань: це декоративно прикладний розпис, вишивка, писанкарство, кераміка, різьба, лозоплетіння та ін. Це допоможе розвинути в них креативність, збільшити їх розуміння процесу створення графічних робіт та дозволить їм застосовувати отримані знання на практиці. Наприклад навички по створенню керамічних виробів, або художньої різьби можна застосувати при створенні 3D об'єктів в Blender або інших 3D програмах, а розуміння глибокого символізму народного орнаменту дозволить створювати продуманий і філософсько обґрунтований дизайн фірмового стилю, тощо. В цей же перелік можна додати

необхідність поглибленого вивчення етнічних шрифтів, як важливу складову українського графічного етнодизайну.

Висновки.

Сучасна дизайн-освіта у вищих мистецьких навчальних закладах має ґрунтуватися на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях і духовності, у нашому питанні ми виокремлюємо саме етнографічний дизайн. Необхідною є модернізація системи вищої мистецької освіти, виокремлення в ній ролі та місця етнодизайну, створення педагогічно доцільних умов для виявлення і підтримки етнічної ідентичності студентів вищих мистецьких навчальних закладів засобами архітектонічних видів мистецтв. Розроблення теоретичних і методичних основ навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів сприятиме розвитку української художньо-технічної еліти. Адже графічний етнодизайн, як важливий напрям художньо-технічної творчості, передбачає навчання студентів сучасним технологіям художнього і технічного проектування, конструювання та моделювання у поєднанні з етнічними традиціями.

Список використаних джерел:

1. Савенко.І. Свиридюк.Н. Етнодизайнерська підготовка майбутніх учителів технології у процесі виготовлення вузлової ляльки Полтавщини. *Ukrainian professional education*. 2020. № 7 С. 97–100.
2. Сиваш.І Мистецтво Етнодизайну в художній культурі України ХХ-початку ХХІ СТ. Київ. 2019.
3. Руденченко А. Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах. Київ, 2017.
4. Триноженко Л. Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації. *Lviv Polytechnic National University Institutional Repository* 2010. С. 188–191.

Аліса КУЛЕШ
 здобувач вищої освіти
 Київського університету імені Бориса Грінченка
 м.Київ
 ahkulesh.im19@kubg.edu.ua

ТВОРЧИСТЬ МИКИТИ КАДАНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Анотація. Досліджено тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва України в контексті повномасштабного воєнного вторгнення на прикладі творчої діяльності Микити Кадана

Ключові слова: політичне мистецтво, історичний контекст, пострадянське суспільство, міжнародна виставка, рефлексія

Abstract. The trends in the development of modern fine art of Ukraine in the context of a full-scale military invasion were studied using the example of the creative activity of Nikita Kadan

Keywords: political art, historical context, post-Soviet society, international exhibition, reflection

Постановка проблеми. Хоча Микита Кадан наразі є провідним візуальним митцем сучасного культурного пласту України, у дослідницькому просторі його вплив на розвиток українського мистецтва та значення рефлексії на політичні тенденції через творчість наразі зостається у тіні. Художні досягнення Кадана набувають все більшої цінності в контексті воєнних подій, які він з 2014 року активно висвітлює в своїх роботах, а також завдяки можливостям для українських митців в умовах повномасштабного вторгнення, як наслідок він є постійним представником України на великих мистецьких подіях в Європі та Америці, що має неабиякий вплив на репрезентацію вітчизняного мистецтва на міжнародних форумах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Провідні дослідниці сучасних медіа Ольга Сагайдак та Ольга Балашова в публічному просторі розмірковували про мистецтво після початку повномасштабного вторгнення [1, 2]. Після початку війни 2014 року куратори Дмитро Голець і Оксана Баршинова ділилися процесом роботи над образотворчою програмою «Донкульту» і своїми відкриттями в сфері культури східного регіону. Підкреслене питання формування візуальної культури Донбасу, а також гуманітарне, інтелектуальне і побутове середовище. Проект мав на меті архівне дослідження з підняттям проблематики гуманітарної катастрофи східного регіону України. [3].

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Творча діяльність провідних художників України недостатньо досліджена в контексті останніх політичних подій. Вплив сучасних митців на формування активної суспільної позиції потребує дослідження як важливий етап розвитку мистецтва XXI століття.

Мета і завдання статті. Головною метою цієї роботи є висвітлення тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва України в контексті

повномаштабного воєнного вторгнення на прикладі творчої діяльності Микити Кадана. Окреслена мета вимагає вирішення наступних завдань. З'ясувати художнє становлення Кадана в розрізі його студентських часів і їх вплив на подальше становлення як митця. Визначити напрямок художньої діяльності Микити Кадана після початку воєнного вторгнення 2014 року. Охарактеризувати досягнення і проекти Микити Кадана в контексті повномаштабного вторгнення.

Виклад основного матеріалу.

Микита Кадан (нар. 1982 р.) є одним з провідних художників нового покоління українських митців, є постійним учасником експозицій галерей «Пінчук арт центр» та «Волошин». Кадан є лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка (2022), лауреатом головної премії PinchukArtCentre 2011 (робота «Постамент. Практика витіснення»), номінантом міжнародної премії Future Generation Art Prize 2012 (робота «Будиночок велетнів»). У 2015 р. митець представляв Україну на Венеційській бієнале.

Ще під час навчання Микита Кадан вирізнявся активною соціальною позицією, ставши в опозицію радянській системі навчання в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), яку закінчив у 2007 році. Під час навчання став учасником художньої групи Р.Е.П. (Револуційний Експериментальний Простір), що сформувалася як реакція на Помаранчеву Революцію (2004) та мала великий вплив на ситуацію в українському мистецтві [4]: «...Для нас це був час виходу з консервативного середовища художніх академій, де ми навчалися за системою, яка досі багато в чому залишилася радянською. І ось у 2004-му ми вийшли назовні, з навколишнього середовища, де не вистачало повітря, у відкритий простір. Водночас у нас було слабше почуття реальності. Зараз, згадуючи цей період, я розумію, що навіть політична боротьба та вулична демократія були для нас яскравими картинками, що миготіли перед очима. Нам хотілося брати участь у цьому політичному видовищі, але робити це скоріше через іронічний коментар, через мета-позицію...» [5].

Першу значну впливову виставку «Місце дії» було підготовлено спільно з колективом «Група предметів», відкриття відбулось 2009 року в київській галереї «Колекція». До 2012 року виставки художника проходили у Києві: «Райдужні перспективи/Війна на небі» (спільно з Лесею Хоменко), «Карась галерея», 2010 р.; «Процедурна кімната», галерея «На Інститутській». 2012 року у харківській галереї-лабораторії SOSka відбулася виставка «Мова мовчазних» [6].

Після 2014 року Микита активно працює з воєнною рефлексією та розробкою теми пострадянської свідомості, що зробило його активним представником відомих інституцій завдяки актуальності художніх робіт. Микита Кадан поєднує інтелектуальну рефлексію із постійною соціальною активністю, використовуючи свою художню практику для участі у соціополітичних дискусіях в Україні. Розуміючи історичний контекст, митець фокусує свій художній пошук на відстеженні постійних трансформацій міста Києва. Найчастіше його рефлексія трансформується у форму скульптури або живописних/графічних робіт, але загалом медіа є дуже різноманітними.

Небайдужий до національних питань, Микита Кадан працює над творами, присвяченими найважливішим політичним подіям з історії України. Його картини розповідають усьому світові історичну правду українського народу, яку довго приховували у тіні. Художник сподівається, що його роботи дозволять суспільству не забувати про уроки минулого. Таким чином, через творчість Микити Кадана виражається інтелектуальне реагування та соціальна відповідальність на політико-соціальні зміни та патріотичні міфи. Його глибоке розуміння історичного контексту дозволяє брати активну участь в соціокультурних питаннях: «...Образність породжується певною ідеологією, ідеологія вписана у художню форму. З іншого боку, я відштовхуюсь від досліджень, від інтересу до прихованих частин або, частіше, до «відкритих секретів», про які люди знають, але які не перебувають у центрі громадського обговорення, бо вони незручні. Характер моїх робіт визначається відсутністю утопії. Я знаю, що наприкінці – мертве тіло...» [7].

Після повномасштабного вторгнення Микита Кадан продовжує працювати у царині політичного мистецтва, презентуючи Україну на численних виставках Європи і Америки [8]. Залишаючись зі стійкою позицією, він підкреслює, що його війна йде вже вісім років і сьогоденний масштаб дозволяє тонко відчувати тенденції змін в українському мистецтві воєнно-патріотичного контексту: «...Світ просочився війною. Чутливість перебудовується, мислення перебудовується і мистецтво перебудовується. І форми його інституалізації, підтримки в живому та дієздатному стані теж дуже змінюватимуться (...) Якби мистецтво почало говорити не «від себе», не з позиції вічного пошуку власної інакшості, а від імені «національної спільності» вже 2014 року, ми не були б тією демократичною Україною, якою є зараз. Ми є чимось принципово іншим, ніж ворожа сторона, у тому числі тому, що ми зберегли здатність до внутрішньої критики та залишили за собою право на сумнів. І я думаю, що буде й лінія недоктринальної, антиідеологічної критичної культури. Але ризики, ставки в ній дуже підвищуються. І можна буде чекати агресивної реакції на висловлювання, які виходитимуть за межі «патріотичного канону». Однак цей канон теж перебуває у становленні, і на нього можна впливати, є багато невирішених питань і всередині нього.» [9].

Кадан не тільки займається закордонними проектами і виставками, але й організовує культурні події, залишаючись в Україні. Так, після відвідування звільнених та зруйнованих Бучі, Гостомеля та Бородянки, в пошуках своїх відчуттів до подій, Микита вирішив зробити особистий проект-дослідження досвіду життя в зруйнованому місті: «...Ще я за ці останні три тижні зробив, як мені здається, важливий для себе крок, але зовсім незрозумілими мені поки що наслідками – я винайняв квартиру в Бучі. І робитиму там майстерню, для себе, але водночас це буде гостьова майстерня. Я б не назвав це такою «резиденцією», навряд чи я там зможу зробити якийсь open-call, і все це буде швидше за все дуже маломасштабно, але хочу запрошувати різних авторів працювати там час від часу. І все це має робочу назву «Центр досліджень повернення до життя». Мене цікавить як місця після страшних колективних травм повертаються до життя...» [10].

Висновки. Соціополітичне мистецтво завжди мало великий резонанс. Розкриття забутих або замовчуваних подій в пострадянській Україні через мистецькі твори, як у проєкті «Процедурна Кімната» (2009–2010), мистецтво Микити Кадана має великий вплив на розвиток сучасної держави в культурному контексті і несе історичну відповідальність за тенденції цього розвитку в найближчому майбутньому.

Список використаних джерел:

1. «Війна у мистецтві і мистецтво у час війни. Розмова з Ольгою Балашовою»// Журнал «Антиквар», 2022. 19 липня. С. 3.
2. Френч, Амбер «Ця війна – війна культур»: як світ мистецтва виступає лідером ненасильницької боротьби проти окупації в Україні» // Журнал «Minds of the Movement», 2022. 5 липня. С. 2.
3. «ДОНБАС. ІДЕОЛОГІЧНЕ КЛІШЕ І ДІЙСНІСТЬ»// [Бесіда Баршинової Оксани і Дмитро Голця]/ 2016. 15 березня. С.6
4. Кульчинська, Леся. «Вічний революціонер: Група Р.Е.П.»// Журнал «Bird in Flight», 2022. 28 січня. С. 5.
5. «Історичний музей: Микита Кадан у розмові з Бйорном Гельдхофом» [Інтерв'ю з художником Микитою Каданом/ спілкувався Бйорн Гельдхоф]/ PinchukArtCenter. С.1.
6. URL: <http://www.campagne-premiere.com/index.php/artists/nikita-kadan/work-overview> [Дата звернення: 14.04.2023].
- 7.«Історичний музей: Микита Кадан у розмові з Бйорном Гельдхофом» [Інтерв'ю з художником Микитою Каданом / спілкувався Бйорн Гельдхоф]/ PinchukArtCenter. С.3.
8. Художник Микита Кадан «Я теж працюю в бомбосховищі» [Інтерв'ю з художником Микитою Каданом/ спілкувалася Катаріна Ціхош]. 2022. 1 березня. С. 2
9. «Війна прийшла до мене в гості» [Інтерв'ю з художником Микитою Каданом/ спілкувався Сергій Тимофєєв]// Журнал «Arterritory», 2022. 14 березня. С. 4
10. «Світ просочився війною» [Інтерв'ю з художником Микитою Каданом/ спілкувався Сергій Тимофєєв]// Журнал «Arterritory», 2022. 19 серпня. С. 2

Наталія МЕНДЕРЕЦЬКА
 асистент кафедри
 образотворчого і декоративно-прикладного
 мистецтва та реставрації творів мистецтва
 Кам'янець-Подільський національний
 університет імені Івана Огієнка
 Кам'янець-Подільський
 menderetska@kpmu.edu.ua

ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Анотація.

У тезах висвітлюються актуальні питання професійної підготовки студентів мистецьких спеціальностей образотворчого напрямку підготовки.

Ключові слова:

митці, професійне становлення, мистецька освіта, образотворче мистецтво.

Abstract.

Theses highlight current issues of professional training of students of art majors in the fine arts field of training.

Key words:

artists, professional development, art education, visual arts.

Постановка наукової проблеми. Питаннями професійної художньої підготовки та становлення сучасних митців займаються багато сучасних науковців серед яких можна назвати Семенову О.В., Туманова І. О., Пічкура М. О., Сотську Г. І., Музику О.Я., Урсу Н. О. та інших.

Метою статті є висвітлення принципів, положень, настанов і методології, що сприяють реалізації основного завдання художньої школи – розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців,

Виклад основного матеріалу. Професійне становлення сучасного митця значною мірою залежить від його здатності до самостійної образотворчої діяльності, заснованої на рефлексії й усвідомленій самооцінці. Адже абсолютно адекватна рефлексія результатів навчальної та вільної художньо-творчої праці сприяє формуванню у фахівців художнього профілю таких важливих особистісних і професійних якостей, як самостійність, відповідальність за ухвалені рішення, комунікативність, здатність побачити свої досягнення і помилки у відтворенні різних думок, здатність переносити знання, уміння, навички, систему розумових дій у нестандартні умови, уміння комбінувати, синтезувати засвоєні способи діяльності в нові, дає змогу будувати поведінку, адекватну соціальним нормам і вимогам професії [1, с. 99].

Підготовка фахівців неможлива без науково-теоретичного підґрунтя – методології навчання. У всі часи на підставі принципів і позицій методології розробляються методи, будується методика, формується специфіка навчального

процесу. Принципи, положення і настанови методології сприяють реалізації основного завдання художньої школи – розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців, їх особистих якостей, причому з урахуванням вимог суспільства на певний відтінок часу. Неодмінною умовою розвитку особистості є вироблення індивідуального творчого методу, що формується в процесі навчально-пізнавальної, навчально-практичної та самостійної діяльності [2, с. 6].

За ствердженням М. О. Пічура: «Для студентів різних мистецьких спеціальностей особливе значення має рівень розвитку рефлексії, що являє собою сукупність актів усвідомлення і регуляції своєї навчальної і творчої діяльності. Рефлексія художника є способом саморозвитку, що знаходить своє відображення у творчих образах. Завдяки рефлексії активізується процес екстерналізації творчого образу, що дає змогу майбутньому митцю».

Таким чином, образотворча готовність студентів мистецьких спеціальностей до професійної діяльності має інтегральну семантику та полягає в усвідомленому й активно-діяльнісному стані особистості щодо реалізації спроможності мобілізувати власні мотиваційні, компетентнісні й творчо-самореалізаційні ресурси образотворення в процесі комплексного використання здобутих знань і сформованих умінь на засадах їх конструктивної рефлексії для досягнення високого рівня художньої майстерності. Структурно ця психологічна особистісно-професійна якість охоплює мотиваційно-ціннісний, художньо-компетентнісний, виконавсько-технологічний та діяльнісно-рефлексивний компоненти, сукупність критеріїв та показників яких дає змогу диференціювати образотворчу готовність за рівнями майстерності, компетентності й аматорства [1, с. 100].

Нині формування індивідуального творчого методу відбувається в процесі інтеграції багатьох наук: художньої психології, художньої педагогіки, методики викладання образотворчого мистецтва, історії мистецтва, рисунка, живопису, композиції, скульптури. Але головна роль (як і в усі часи) належить рисунку, живопису, скульптурі, оскільки в процесі виконання завдань з цих дисциплін формуються практично-творчі навички майбутнього фахівця [2, с. 6].

Важливим завданням мистецької освіти є виявлення і врахування у навчально-виховному процесі індивідуальності художнього сприйняття, що становить не тільки зовнішню характеристику спілкування з мистецтвом, але й зумовлює внутрішні особливості особистісного осягнення смислу твору. Можна стверджувати, що знання типології сприйняття є умовою педагогічного впливу на розвиток особистості засобами мистецтва, вдосконалення її підготовки до різновидів художньо-творчої діяльності, становлення духовної культури та унікальності власного Я.

Головна мета мистецької освіти полягає у формуванні різножанрових потреб молоді, у підготовці такого аматора і професіонала, який відчуває і усвідомлює духовну цінність мистецтва у всьому його розмаїтті. Проте не можна не враховувати наявність реально існуючих художніх інтересів, уподобань, смаків, що зумовлюють характер спілкування з творами мистецтва. Врахування його індивідуально-типологічних особливостей уможливує розширення і збагачення ціннісних орієнтацій суб'єктів сприйняття [2; 5].

Список використаних джерел:

1. Пічкур М.О. Образотворча підготовка студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2022. 270 с.
2. Туманов І.М. Рисунок, живопис, скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання. Навч. посібник. Львів, Аверс, 2010. 496 с.
3. Чепіль М.М. Педагогічні технології: навчальний посібник. К: Академвидав, 2012, 224 с.
4. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька. Навч. посібник. К., 2002, 270 с.
5. Музика О.Я. Роль емоційно-вольового фактору в активізації художньо-творчої діяльності майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. Проблема підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань: ФОП Жовтий О.О., 2014. Вип. 10., С. 92-98.

Андрій МЕШКО
аспірант
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
м. Київ
meshko.art@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ СЕРЕДОВИЩНОГО ПІДХОДУ ДЛЯ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Анотація. У публікації обґрунтовано необхідність застосування середовищного підходу в навчанні дизайну. Етнокультурне середовище сприятливе для формотворчості – творення новітніх екологічно доцільних технічних і художніх форм у просторі (екологічна складова сталого розвитку).

Ключові слова: передовищний підхід, фахова підготовка, дизайн

Abstract. The publication substantiates the need to use an environmental approach in teaching design. The ethno-cultural environment is favorable for form-making - the creation of the latest ecologically appropriate technical and artistic forms in space (an ecological component of sustainable development).

Keywords: advanced piling, professional training, design.

Постановка наукової проблеми. Необхідно відзначити, що на сучасному етапі навчання майбутніх дизайнерів в закладах вищої освіти поки що недостатньо розроблений середовищний зміст навчання.

З'ясовано, що дизайну як мистецтву формотворення і тиражування виробничої продукції з урахуванням середовищного підходу приділяється увага з боку лише окремих дослідників. Так, різні аспекти етнодизайну висвітлено у працях В. Бутенка, А. Бровченка, В. Жлудько, Л. Корницької, А. Крижанівського, Е. Муртазаєвої, Л. Оршанського, В. Тименка, М. Чумаченко та ін. Ці науковці приділяють значну увагу навчанню і вихованню молоді на засадах національної культури, традиційного і сучасного декоративно-прикладного мистецтва з урахуванням середовищного підходу.

Метою статті є виокремлення значущості особистісно-ціннісного предметно-розвивального середовища для виявлення і розвитку здібностей студентів-дизайнерів.

Виклад основного матеріалу. «Середовище» – ключове поняття кардинальної трансформації методів, що відбувається сьогодні, результатів і завдань творчої діяльності у проектній культурі. Колись художники, архітектори, ремісники, винахідники, працюючи над своїми творами – картинами, будівлями, приладами – вирішували переважно спеціальні, знайомі і цікаві особисто їм завдання світовлаштування, тоді як загальна конструкція створеної їхніми руками «другої природи» – сфери мешкання людства – виходила стихійно. Наш час, не зменшуючи важливості поліпшення індивідуальних сторін людського буття, поставив принципово нове завдання –

проектування місця існування в цілому, гармонійно пов'язуючи усі його параметри: матеріально-фізичні, функціонально-прагматичні, соціальні та емоційно-художні [1, с. 19].

В українській мові слово «середовище» означає сукупність природних умов, у яких відбувається життєдіяльність якого-небудь організму. Зовнішнє середовище – це середовище, що оточує об'єкт [2]. Предметно-просторове середовище визначається як безпосереднє оточення людини, сукупність природного і штучного простору та їхнє наповнення речами, що перебувають у постійній взаємодії з людиною. Штучне предметне середовище – це поняття, що відображає сучасні погляди на процеси взаємодії індивіда, суспільства з навколишнім світом і є результатом діяльності людини. Воно створюється людиною із природного матеріалу і пристосоване для задоволення її матеріальних і духовних потреб. У процесі формування штучного середовища виявляються інтелектуальні, етичні, естетичні та багато інших здібностей людини, при цьому разом із пізнавальними, етичними, фізичними, – естетичне відношення («творчість за законами краси») стає органічною потребою людини. Що раніше цей процес починає усвідомлено поєднуватися з процесом розвитку особистості, то ефективніший результат цього процесу.

Штучне середовище, так само як і природне, входить у життєвий простір людини, не відокремлене від її життєдіяльності і є об'єктивною реальністю. Питання характеру й особливостей відношень студентів та середовища необхідно розглядати з позицій будь-якої діяльності. При цьому слід виділити із загального контексту середовища ту особливу його частину, яка грає найважливішу роль у сприйнятті та відображенні інформації – візуальну комунікацію та її складові.

Очевидно, що до сфери візуальної комунікації можна віднести практично всі види і форми сприйманої за допомогою зору інформації, включаючи побутові, навчальні, художні, наукові та інші її різновиди. Сучасні дослідження в галузі візуального сприйняття свідчать про те, що велика частина інформації сприймається людиною за допомогою зору: за даними різних джерел, її кількість коливається від 60% до 80% від загального інформаційного масиву, що включає звукову, смакову і деякі інші види інформації.

Під «візуальною комунікацією» ми розуміємо координацію функціональних процесів за допомогою створення спеціальних візуальних знаків і знакових систем. У штучному середовищі візуальна комунікація грає організаційну, координувальну і регулювальну роль у вирішенні проблем оптимізації і диференціації способів і засобів інформаційного обміну людини і середовища.

У дослідженні ми використовуємо термін «штучне середовище», який включає практично все різноманіття візуально сприйманих форм, об'єктів і предметів дійсності, що органічно входять в життєвий простір. Тема використання предметного середовища в педагогічному процесі не нова. Принцип середовищного змісту належить до педагогіки Я. А. Коменського. Вона спирається на твердження, що предметне середовище – початковий етап теоретичного пізнання, що важливо спочатку побачити предмет із різних боків,

а потім його теоретично осмислити. Тривалий час у традиційній радянській, а потім і в українській освіті предметне середовище виступало в ролі демонстраційних зразків, які показують учням. При цьому роль самих студентів обмежувалася спогляданням представлених зразків.

Отже, зі сказаного можна зробити висновок, що тільки словесно неможливо навчати студентів дизайну. Тільки предметне середовище є найбільш продуктивним для навчання студентів етнодизайнерської діяльності.

Якщо іноді немає речей, то можна замість них користуватися копіями, або зображеннями, виготовленими для навчання» [3, с.160].

Така ідея Я. А. Коменського є сутністю його «методу навчання і вчення»: «Якщо ми маємо намір шукати засобів проти хиб природи, то нам доводиться шукати їх не де-небудь, а в самій природі. Цілком справедливо, що мистецтво сильне не чим іншим, як тільки наслідуванням природи» [3, с. 105].

Дизайн ґрунтується на принципі основоположного довір'я до світу природи. Суть цього принципу – впевненість у тому, що природне докільля є стабільним у просторі і часі, гарантує емоційний відгук і забезпечує біологічні потреби особистості [1, с. 15].

Оволодіти дизайном проблематично, якщо в студентів немає «довіри» до середовища, до традицій. Це є свідченням емоційної неповноцінності, свідченням несформованості уявлення про культуру, порушенням динамічної рівноваги входу і виходу інформації (вербальної, сенсорної, структурної), нездатності до проектних дій. Любов до народу прищеплюється через виховання засобами народної культури, етнокультурного середовища.

У зв'язку з цим явищем, на сучасному етапі середовищний підхід є соціально необхідною умовою навчання студентів дизайну. Дизайн як соціокультурний феномен сучасності ми розуміємо як функціонально-естетичну гармонізацію наочно-інформаційного простору і народних традицій, у відношеннях «людина – середовище», у всьому різноманітті, що проявляються цими відношеннями зв'язків.

Використовуючи середовищний підхід під час навчання дизайну студентів закладів вищої освіти, формується їх художньо-естетичне ставлення до навколишнього світу, закладаються основні поняття і норми функціонування в системі відношень: «людина – середовище», «суспільство – середовище», що є основою для послідовної реалізації виховних і розвивальних завдань у сучасній дизайн-освіті.

Висновок. Отже, значущою особливістю навчання дизайну студентів закладів вищої освіти є використання середовищного підходу. Середовищний підхід навчання дизайну полягає у використанні елементів дизайну у навчальній діяльності студентів, залежно від типу завдання, з яким вони працюють.

Список використаних джерел:

1. 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.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. К. ; Ірпінь : ВТФ Перун, 2009. 1736 с.: іл.
3. Оршанський Л.В. Декоративно-прикладне мистецтво як джерело виховання студентської молоді / Л.В. Оршанський // Вісник ЛДПУ : Педагогічні науки. Луганськ, 2000. № 1. С. 188–192.
4. Коменський Я. А. Вибрані педагогічні твори / Ян Амос Коменський. К. : Радянська школа, 1940. Т. 1. Велика дидактика. 248 с.

Анастасія МОРОЗ
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ
an.ig.moroz@gmail.com

ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ЕТНОДИЗАЙНУ ПАКОВАННЯ ТА ЙОГО МЕТОДИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. Публікація розглядає сучасний український етнодизайн пакування. Проаналізовано походження прийомів графічного дизайну та методів репрезентації культури у створених за останні п'ять років дизайн-розробках. Окреслено характерні риси українського етностилю пакування. А зі сторони проблеми покращення впливу на соціокультурне середовище, запропоновано альтернативні шляхи розвитку дизайну в етностилі.

Ключові слова: Графічний дизайн, пакування, етнодизайн, культурні код.и

Abstract. The publication examines modern Ukrainian ethnic packaging design. Analyzed the origin of graphic design techniques and cultural representation methods in design developments, created over the last five years. Outlined the characteristic features of the Ukrainian ethnic packaging design. From the point of improving impact on the sociocultural environment problem, alternative ways of developing ethnic style design are proposed.

Keywords: Graphic design, packaging, ethnic design, cultural codes.

Постановка наукової проблеми. На противагу глобалізаційним процесам, людство звертається до локального, аутентичного – етнодизайну. Для України вагомим поштовхом переосмислення власної культури стала російсько-українська війна. Що спровокувала хвилю пробудження національної свідомості, актуалізувала потребу в самоідентифікації, побудові нового культурного простору. Це спричинило розвиток українського етнодизайну, який має задовольнити дані потреби. Бренди прагнуть висловити власну позицію й підкреслити приналежність до України, будуючи комунікацію з аудиторією через дизайн пакування в етностилі. Такий підхід вирішує низку маркетингових проблем, опосередковано впливаючи на дизайн-рішення.

Суспільство надає запит на етнодизайн – бренди його втілюють, формуючи предметне середовище, яке зі свого боку, має вплив на суспільство. Етнодизайн впливає на свідомість людини, сприйняття культури загалом. Він закріплює образи, асоціативні ряди, виховує смаки, формує соціокультурне середовище. З цих причин актуальним є дослідження сучасних методів репрезентації української культури та виявлення впливів формоутворюючих чинників на графічні засоби в етнодизайні пакування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наявні дослідження, що розкривають історію становлення, розвитку й концептуальні засади українського етнодизайну – І. Бондар, Ю. Гупало, І. Сиваш, Л. Цимбала та інші. Висвітлено питання, стосовні компонентів графічних засобів етнодизайну, сформовано

рекомендації щодо застосування в дизайні культурних символів, елементів українського декоративно-ужиткового мистецтва – О. Чистіков, О. Чуєва, І. Юрченко, Н. Фомічова та інші. Розглянуто національно виразні елементи та специфіку інтерпретації в етнодизайні паковань – О. Ганоцька, В. Маслак, С. Прищенко, Ю. Соловійова, О. Антонова, Н. Манич та інші. Проте дослідження недостатньо розкривають складові етностилістики паковань як цілісного об'єкта з точки зору графічного дизайну та інших суміжних сфер дизайн-проекування.

Мета і завдання статті. Мета – дослідження особливостей сучасного дизайну паковань в українському етностилі, а саме створених за останні п'ять років дизайн-розробок. Завданням статті є визначення наявних методів репрезентації культури, окреслення широти представлення культурних кодів. Виявлення впливів характеристик продукту, позиціонування бренду та стилістичних тенденцій в графічних засобах паковань.

Виклад основного матеріалу. В Україні етностиль присутній як у фірмовому стилі виробників, концепція яких розвивається в дизайні паковань, так і в окремих продуктах, лімітованих серіях. Кожна із зазначених категорій має відповідний вплив на дизайн: обмежуючи дизайнера додатковими вимогами або надаючи ширшу свободу дій. Головну роль в серійній продукції відіграють константи, які впливають на композицію та прийоми при видозміні сюжетів графічних елементів на носіях. Окремий продукт дозволяє ігнорувати даний підхід та виконати сміливе дизайн-рішення. Ще одним вагомим чинником впливу на формування етнодизайну є маркетингова стратегія. Вона містить вихідні дані, що визначають майбутню концепцію та її метод репрезентації культури. Для уточнення таких методів використана класифікація Л. Цимбала, яка виводить наступні терміни: цитування, стилізація й авторська інтерпретація національних першоджерел [5].

Art Nation Agency створює дизайн, базуючись на творчості М. Примаченко. Продукція випускається за співпраці з іншими компаніями, що купують ліцензію на бренд Prima Maria. Тобто основою бренду є доробок всесвітньо відомої художниці, чия творчість міцно асоціюється з художньою культурою України. Отже, впізнавані образи та стилістика наївного мистецтва М. Примаченко провокують інтерес до продукції – рекламуючи її. Бренд розробив дизайн етикеток компанії Inkerman та паковань компанії Medusha. Графічні елементи, типографіка й композиція яких підпорядковуються фірмовому стилю компанії-замовника. Відмінність полягає в підходах до зображення графічних елементів, що спричинена особливостями серії продукції. Компанії Medusha дизайн створено для серії паковань, який призначається однакового продукту – акацієвому меду. А компанії Inkerman дизайн, навпаки, розроблено для серії різних вин. В обох випадках відбувається пряме цитування персонажей та рослинності з картин художниці. Але для відображення особливостей смакової палітри вин, вводяться додаткові елементи. Таким чином ілюстрація отримує характерно стилізовані фрукти, ягоди й прянощі. Варто відзначити аналогічну залежність у видозміні кольорової гами. Вона змінюється відповідно до виду вина: сухі мають коричнево-помаранчеві кольори, білі жовто-зелені. Етнодизайн розглянутих паковань підкреслив українське походження сировини виробів.

Відзначив країну походження виробника. Асоціював його зі спадком українського народного мистецтва. Та виділив у сфері сувенірно-подарункової продукції, завдяки загальновідомим образам.

Дизайн паковань сиру «Канів 1971» також походить від творчого доробку М. Примаченко. Графічні елементи наслідують стилістику художниці та композиційні принципи побудови картин із зображеннями геометризованих вазонів. Кольорова палітра, у порівнянні з розглянутими раніше дизайнами, сильніше підкреслює першоджерело, завдяки використанню активного кольору тла – такий прийом спостерігається в роботах художниці. Вона використовувала фабричну гуаш, що створювала аутентичну барвисту палітру, яскравість якої також збережено в дизайні паковань. Автори цитують першоджерело, змальовуючи флору та фауну Канівського природного заповідника, що знаходиться поблизу міста Канів, де розміщуються виробничі потужності бренду. Побудова асоціативного ряду із заповідником, який є впізнаваною природною пам'яткою міста, підкреслює екологічну чистоту місцевості та в результаті продукції. Дизайн акцентує не лише українське походження бренду, а й підіймає питання збереження червонокнижних видів. Для пакування кожного виду сиру створено графічну систему, яка зображує рослинність та птахів певних локацій заповідника [3]. Отже, концепція вирішила питання позиціонування бренду. А фундамент у вигляді творчості М. Примаченко, зібрав дизайн у цілісну структуру, надавши можливість закласти окрему ідею в кожен графічний елемент.

Лінійка української органічної косметики Вrun'ка в своєму дизайні використовує стилізацію. Графічні елементи походять від вишивки рушників центральної України. Вони складаються з типового сюжету – дерева життя, яке спрощується до вазона. Характерний візерунок аналогічно спрощується задля вдалого розміщення, співвідносно розмірів носіїв. Прибирається зайва дрібна деталізація, акцентні елементи лишаються й збільшуються, лінії потовщуються. Рослинність визначається складом продукту. Кольори паковань репрезентують вишивку, підкріплюючи правильність зчитування графічного елемента як посилення виключно до цієї сфери декоративно-ужиткового мистецтва. Концепція «... за кольоровою гамою вибивається з сегмента трав'яних товарів» [2]. Такий дизайн, а саме його декоративність та колір, позитивно виділяє бренд серед конкурентів. Концепція покликана показати країну походження й висловити меседж бренду, що прагне популяризувати українські традиції догляду за тілом.

Компанія Аметист Плюс випускає подарункові набори цукерок, акцент яких робиться на дизайні паковань. Важливо зазначити, що в даних наборах не дотримано принципів серійності. Тому вони мають виразні стилістичні відмінності й простір для втілення креативних дизайнерських концепцій. Серед яких є набір з пакуванням в етностилі – «Привітання з Гуцульщини», що прямо цитує розписи косівської кераміки. Відмінною рисою графічних елементів є збереження текстури фарби на глиняній плитці. Це виконує завдання в точності передати художню культуру Карпатського краю. Загальновізнана мальована кераміка привертає увагу, дає зрозуміти про який саме регіон української культури йдеться мова й без прочитання текстової частини. Її сюжет демонструє

життя Гуцульщини: традиційний одяг, природу та тварин. Типографіка пакування містить каліграфічний напис, виконаний у стилі козацького скоропису – підтримуючи візуальний характер рукотворності графічних засобів.

Цукерки «Українські традиції» від кондитерської корпорації Roshen, мають на меті показати українську культуру. Пакування є окремим подарунковим продуктом та розраховано на іноземного споживача. Втілюючи форму книги, воно поділено на дві частини. Зовнішня, відіграє роль обкладинки, демонструє український костюм та петриківський розпис, що в композиції зчитується як природне оточення навколо персонажа. В назві використовується акцидентний шрифт з хвилястими елементами, які підкреслюють в'юнкість ліній розпису. Він доповнює сучасну графіку, додаючи магічну атмосферу. Внутрішня частина містить інформацію з характерно ілюстрованими сюжетами про яскраві українські традиції. Відбувається стилізація національних першоджерел, базуючись на засадах стилю мінімалізму.

Висновки. Отже, в сучасному українському етностилі пакувань превалює пряме цитування, повторення форм першоджерел або їх стилізація. Авторська інтерпретація не є поширеною. Це обумовлено особливістю сфери, що вимагає від дизайнера пошуку зрозумілих для споживача рішень. Проте нестача сміливих композицій та авторського переосмислення особливо відчувається в подарункових пакуваннях, які на відміну від інших, мають простір для такої реалізації. Дизайн виконують акуратно, застосовуючи загальновідомі культурні коди. Транслюються переважно здобутки народного образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Мало вживано знаково-символьну систему – часто ігнорується в користь простих візуальних образів. Спостерегаємо такий прийом у фірмовому стилі брендів, що розкривається в графічних засобах пакувань. Обраний елемент адаптується під вирішення певних завдань, лишаючи етно-оболонку з новим вкладеним сенсом. В стилістиці панує мінімалізм. З ним не лише органічно поєднуються елементи традиційної культури, а й легко стилізуються. Так базуючись на тенденціях сучасності, етнодизайн пакувань зберігає характерні риси українського декоративно-ужиткового мистецтва – тяжіння до симетрії в композиції, обмежену палітру барв, декоративність та художню емоційність.

Бренди усе частіше звертаються до етностилю, демонструючи його затребуваність у суспільстві. Це свідчить, що надалі ця тенденція зростатиме. Тому дизайнерам важливо популяризувати маловідомі культурні коди й не ігнорувати знаково-символьну систему. Розширювати арсенал стилей. Звернути увагу на фольклор, міфологію та культурний доробок різних епох. Необхідно генерувати свіжі поєднання, а головне позбутися скутості. Такі зміни допоможуть сформувати якісно новий етнодизайн пакувань.

Список використаних джерел:

1. Бондар І. Етнодизайн як форма збереження образів народного мистецтва в умовах глобалізації. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Т. 3 № 2. С. 192–201.

2. Кейс: як створювався фірмовий стиль та дизайн для бренду органічної косметики Brun'ka. URL: <https://say-hi.me/design/kejs-yak-stvoryuvavsyafirmovij-stil-ta-dizajn-dlya-brendu-organichno%D1%97-kosmetiki-brunka.html> (дата звернення: 23.03.2023).
3. Переосмислення української етніки для пакування «Канів 1971». URL: <https://telegraf.design/pereosmyslennya-ukrayinskoyi-etniky-dlya-pakovannya-kaniv-1971/> (дата звернення: 23.03.2023).
4. Прищенко С. Етностиль у рекламному дизайні: методологія та творчі стратегії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 38. С. 112–126.
5. Цимбала Л. Трансляція національних традицій в сучасних українських дизайн-практиках. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : збірник матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 23 квітня 2020 р. Київ, 2020. С. 95–99.
6. Чистіков О. П. Ідентифікація продуктів і послуг українських виробників на основі регіональних особливостей традиційної орнаментики. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 18-19 квітня 2019 р. Київ, 2019. С. 82–88.

Наталія НАГОРНА
кандидат педагогічних наук,
майстер виробничого навчання кафедри
теорії і методики технологічної освіти
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка
м. Полтава
tala.nagorna@gmail.com

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ В ТЕХНОЛОГІЧНІЙ ОСВІТІ

Анотація. У статті розглядаються наукові підходи до визначення сутності дизайну та його ролі у формуванні ключових компетентностей студентів технологічної освіти. Аналізуються методологічні засади викладання дизайну, включаючи різноманітні підходи до проектування, розробку концепцій та прототипів.

Ключові слова: інноваційні підходи, дизайн-проектування, технологічна освіта, навчання, методологічні засади, творче мислення.

Abstract. The article examines scientific approaches to determining the essence of design and its role in the formation of key competencies of technological education students. Methodological principles of teaching design are analyzed, including various approaches to design, development of concepts and prototypes.

Keywords: innovative approaches, design-projection, technological education, training, methodological principles, creative thinking.

З появою нових технологій та зростанням потреб споживачів з'явилася необхідність використання дизайн-проектування у різних сферах виробництва. Технологічна освіта має відповісти на ці виклики і підготувати висококваліфікованих фахівців у галузі дизайну та проектування. Однак, викладання дизайну в технологічній освіті повинне бути актуальним та відповідати вимогам сучасності, зокрема, використовувати інноваційні підходи та методологічні засади. Дизайн є важливою складовою технологічної освіти, оскільки він сприяє розвитку ключових компетентностей студентів, таких як творче мислення, проблемне мислення, комунікативні навички, аналітичні та критичні здібності, інноваційність та інші. Дизайн є процесом, що включає створення різних видів продуктів, від повсякденних предметів до складних технологічних систем.

Одним зі способів визначення дизайну є підхід, згідно з яким дизайн є мистецтвом створення продуктів, які мають якісні характеристики, відповідають потребам користувачів і здатні конкурувати на ринку. Інший підхід визначає дизайн як процес, який включає етапи розробки концепції, проектування, виготовлення і впровадження продукту [1].

Крім того, у технологічній освіті розрізняють різні види дизайну, такі як графічний дизайн, промисловий дизайн, архітектурний дизайн, веб-дизайн тощо.

Кожен з цих видів має свої особливості і вимоги до вмінь та навичок студентів. Таким чином, дизайн є важливим елементом технологічної освіти, який дозволяє формувати ключові компетентності студентів, розвивати творче мислення та інноваційність.

Викладання дизайну-проектування в технологічній освіті передбачає використання різноманітних підходів до проектування, які спрямовані на розвиток творчих та практичних навичок студентів. Один із найбільш відомих підходів – це дизайн-мислення. Даний підхід базується на розвитку творчого мислення та зосередженості на потребах користувачів. Він передбачає етапи від аналізу потреб та пошуку ідей до створення прототипів та тестування продукту. Інший підхід – це системний підхід до проектування, що передбачає аналіз усіх елементів системи та їх взаємозв'язків. Він дозволяє побудувати комплексне рішення проблеми та розробити ефективний продукт. Також використовують підхід дизайн-методології, який базується на побудові логічної послідовності етапів проектування. Це дозволяє ефективно використовувати час та засоби при розробці продукту.

Творче мислення – це вміння генерувати нові та нестандартні ідеї та розв'язувати проблеми. Викладання дизайну-проектування передбачає розвиток цього вміння студентами, а саме розвиток творчого мислення. У процесі навчання студенти навчаються генерувати ідеї та розробляти їх у формі концепцій та прототипів. Це дозволяє розвивати творчі та практичні навички студентів, а також забезпечує формування компетенцій, необхідних для подальшої професійної діяльності в галузі дизайну та технологій. Використання творчого мислення у процесі розробки концепцій та прототипів полягає в пошуку та виборі нестандартних рішень, а також використанні неочікуваних комбінацій матеріалів, форм та кольорів. Для цього студенти можуть використовувати методи та техніки творчості, такі як мозковий штурм, аналіз ситуацій, дефектологічний аналіз, дослідження тенденцій та інші. Розробка прототипів також передбачає використання творчого мислення, оскільки це процес створення нового продукту або деталі з використанням знань та технічних рішень. Студенти повинні бути здатні до створення реалістичних та естетично привабливих моделей, що вимагає творчого підходу до вирішення технічних задач.

Таким чином, використання творчого мислення у процесі розробки концепцій та прототипів допомагає студентам розвивати навички творчого процесу, розширювати свої знання та досвід, а також вирішувати складні технічні проблеми за допомогою нестандартних підходів.

Нарешті, одним з важливих елементів викладання дизайну-проектування є використання сучасних технологій та мультимедійних засобів у навчальному процесі. Використання віртуальних технологій та мультимедійних засобів допомагає студентам отримати доступ до більш широкого спектру знань та навичок, а також дає можливість більш детально досліджувати та вивчати складні технічні процеси та проектування. Віртуальні технології також дозволяють студентам відтворювати та тестувати свої проекти у віртуальному середовищі, що дає можливість їм побачити можливі проблеми та внести зміни

до проекту до його фізичної реалізації. Крім того, використання мультимедійних засобів дозволяє більш ефективно передавати та візуалізувати навчальний матеріал, що робить процес навчання більш доступним та зрозумілим для студентів [2, с. 339].

Використання віртуальних технологій та мультимедійних засобів допомагає студентам створювати проекти у віртуальному середовищі, що дозволяє їм експериментувати зі зображеннями та формами без фізичного створення об'єктів. Наприклад, використання віртуальних програм для проектування одягу дозволяє студентам експериментувати з кольірними схемами, тканинами та формами, не створюючи фізичних зразків. Мультимедійні засоби, такі як відео та аудіо матеріали, можуть бути використані для демонстрації різних аспектів дизайну та проектування. Таким чином, використання інноваційних підходів та сучасних технологій викладання дизайну-проектуювання дозволяє студентам розвивати творчі та практичні навички, формувати компетентності та готуватися до професійної діяльності в майбутньому.

Інноваційні підходи до викладання дизайну-проектуювання в технологічній освіті стають все більш актуальними, оскільки вони дозволяють досягнути більшої ефективності навчання та підвищити якість знань та навичок студентів. Одним з основних принципів інноваційних підходів є використання новітніх технологій та методів навчання, що дає змогу залучати студентів до навчального процесу та створювати для них більш комфортні умови для засвоєння матеріалу. Наприклад, використання віртуальних технологій дозволяє студентам більш детально вивчати предмети та процеси, які неможливо зобразити у традиційній формі, такі як робототехніка, електроніка та інші. Інноваційні підходи до викладання дизайну-проектуювання також включають в себе використання активних методів навчання, таких як проектна методика та творчі завдання. Вони дозволяють студентам більш глибоко засвоювати матеріал, вивчати його в контексті реальних ситуацій та розвивати творчі навички. Переваги інноваційних підходів у викладанні дизайну-проектуювання включають у себе більшу мотивацію студентів до навчання, можливість використання новітніх технологій та методів, що забезпечують більш ефективне засвоєння матеріалу, а також створення більш реалістичного навчального середовища. Недоліки ж застосування інноваційних підходів можуть полягати у тому, що вони можуть бути менш зрозумілими для деяких студентів, а також можуть вимагати додаткового часу та зусиль від викладача для їх впровадження. Також, відсутність досвіду та знань у викладача щодо новітніх технологій може призвести до неправильного використання їх у навчальному процесі [3].

У підсумку, можна зробити висновок, що застосування інноваційних підходів у викладанні дизайну-проектуювання в технологічній освіті є дуже важливим. Загалом, застосування інноваційних підходів до викладання дизайну-проектуювання в технологічній освіті може забезпечити студентам необхідні знання та навички для подальшої кар'єри у сфері дизайну та технологій.

Список використаних джерел:

1. Даниленко В. Я. Дизайн: підручник для студ ВНЗ. Харків : Вид-во

ХДАДМ, 2003. 320 с.

2. Марущак О. В., Горбенко І. В., Клоченок Д. К. Дизайн як проектна складова підготовки майбутніх учителів технологій. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців : методологія, теорія, досвід, проблеми* : зб. наук. пр. Випуск 38. Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. С. 339–344.

3. Огієнко Д. П. Інноваційні підходи до вивчення галузі «Технології»: навчально-методичний посібник. Чернігів : Чернігівський національний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка, 2014. 116 с.

Тетяна НОСАЧЕНКО
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
мистецьких дисциплін і методик навчання,
Університет Григорія Сковороди в Переяславі
tanyanosachenko@ukr.net

Олена ШПИТАЛЬОВА
старший викладач кафедри мистецьких
дисциплін і методик навчання,
Університет Григорія Сковороди в Переяславі

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ТА ЗДАТНОСТІ ДО МІЖКУЛЬТУРНОЇ СПІВПРАЦІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ ЗАСОБАМИ КОНВЕРГЕНЦІЇ КУЛЬТУРНОГО СПАДКУ

Сьогоднішній світ, що стає все більш глобалізованим та багатокультурним, потребує від людей здатності до міжкультурної співпраці та розуміння культурних відмінностей. Це стосується також студентів спеціальності «Образотворче мистецтво», які повинні бути готові до нових викликів, що вимагають сформованості культурної компетентності та здатності до співпраці з колегами різних культур. Конвергенція культурного спадку може стати ключовим фактором у розвитку творчих та інноваційних здібностей студентів-образотворів, що забезпечить в подальшому успіх у їх професійному житті.

Для більш детального розуміння концепту «конвергенція», необхідно проаналізувати його визначення. Основна ідея конвергенції полягає в процесі зближення, об'єднання, адаптації та синтезу різних культурних та цивілізаційних впливів в умовах глобалізації та інтернаціоналізації культури. Конвергенція є важливою темою в сучасній педагогіці та соціології, оскільки вона допомагає розуміти та вивчати процеси формування сучасної культури.

Окрім того, важливо розуміти, що процес конвергенції може мати як позитивні, так і негативні наслідки для суспільства. З одного боку, він сприяє формуванню спільних цінностей та ідентичності, що впливають на розвиток соціальної гармонії та взаєморозуміння. З іншого боку, конвергенція може привести до втрати унікальності та різноманітності культурних особливостей та традицій.

Загальною метою конвергенції є розвиток культурної компетентності, сприяння взаєморозумінню та толерантності між різними культурами й цивілізаціями. Для цього важливо вивчати та розуміти особливості різних культур та їх вплив на формування сучасної культури.

Одним з науковців-педагогів, який дав визначення конвергенції, є Майкл Йонг – професор педагогіки та соціології з Університету Сангері в Шотландії. Він розглядає конвергенцію як процес формування спільних цінностей та культурної ідентичності в умовах глобалізації.

Ця проблематика є складною та має багато аспектів. Проте, над даною темою працювали багато науковців-педагогів: О. Шиян, М. Боден, А. Бутьєн, Л.

Герасимчук, О. Дзюбан, Л. Євтух, І. Литовченко, О. Лісова, О. Мокровус, І. Переверзева, К. Хофстеде, О. Шкапенко.

Також серед педагогів-науковців, які працювали над проблемою конвергенції культурного спадку в образотворчому мистецтві, можна відзначити Ольгу Краснікову. У своїх дослідженнях вона акцентувала увагу на взаємодії мистецтва та технологій в епоху глобалізації й пропонувала студентам досліджувати вплив технологій на створення та сприйняття мистецтва, створювати власні проекти, які б поєднували в собі мистецтво та технології. Професор Михайло Бокшай досліджував трансформацію мистецтва в епоху глобалізації та висував думку про необхідність вивчення різноманітних культурних традицій для розвитку образотворчого мистецтва.

Вивчення конвергенції культурного спадку може допомогти студентам та викладачам образотворчого мистецтва зрозуміти виклики, що стоять перед ними, і розвивати творчі та інноваційні якості за допомогою міжкультурної співпраці. Конвергенція, яка є процесом зближення і взаємодії різних культур, може сприяти розвитку нових форм творчості, інновацій та сприяти збереженню культурних цінностей при збільшенні міжкультурного діалогу й взаєморозуміння.

Проблема низького зацікавлення молоді у образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві може бути розв'язана через розвиток нових форм мистецтва, що базуються на конвергенції культурного спадку. Важливо, щоб викладачі образотворчого мистецтва розробляли нові методи та підходи до викладання для забезпечення ефективної роботи зі студентами та збереження їхньої культурної ідентичності.

Дослідження доводять, що культурна компетентність та міжкультурна співпраця є важливими факторами у формуванні творчих та інноваційних якостей студентів мистецького профілю. Розуміння різноманітних культурних традицій сприяє розвитку креативності та оригінальності у творчості студентів. Крім того, міжкультурна співпраця може сприяти розвитку комунікативних та лідерських навичок, що є важливими якостями у сучасному світі [5].

Конвергенція дозволяє об'єднати різноманітні культурні елементи та створити нові форми виразності у творчості. Важливим елементом конвергенції є використання сучасних технологій, що дає змогу створювати нові форми творчого вираження та розвивати інноваційний підхід у мистецтві [1].

Для досягнення цих цілей, студенти можуть виконувати різні завдання, що сприятимуть розвитку культурної компетентності та творчих здібностей студентів: використання різноманітних матеріалів (газетні вирізки, фотографії, кольоровий папір) для створення колажу, що відображає різні аспекти культур; розмальовування національних символів та мотивів, використовуючи різні техніки малювання; дослідження різних культур та їх традицій, на основі чого створити мистецький проєкт, що їх відображає. Ці завдання допоможуть студентам розвивати свої творчі здібності та культурну компетентність, краще зрозуміти та сприймати інші культури.

Виконуючи запропоновані завдання, студенти зможуть набути навичок роботи з різними матеріалами та техніками мистецтва, розвинути свій творчий

потенціал та відкрити для себе нові способи вираження своєї індивідуальності. Крім того, ці завдання можуть допомогти студентам зрозуміти різні культурні традиції та цінності, що в свою чергу сприятиме формуванню більш розуміючого та толерантного суспільства. Такі завдання можуть бути використані на різних дисциплінах, пов'язаних з образотворчим мистецтвом та культурною спадщиною, наприклад: історія мистецтва – завдання на дослідження та порівняння мистецьких творів різних культур; теорія та практика мистецтва – завдання на створення мистецьких творів, на основі мистецьких технік інших культур; декоративно-прикладне мистецтво – завдання на створення предметів вжитку в стилі етнічного мистецтва певного народу; художній дизайн – завдання на розробку дизайну одягу, відтворюючи колористику чи стиль обраної культури; музеєзнавство – завдання на дослідження та аналіз стародавніх мистецьких творів, з виявлення подібних орнаментальних символів, тощо.

Отже, зазначена практика має позитивний вплив на формування культурної компетентності студентів та їх підготовку до міжкультурної взаємодії у майбутньому, розширення кругозору студентів, розвиток творчих та аналітичних здібностей, а також формування почуття поваги та толерантності до культурних відмінностей.

Мистецтво є одним з найважливіших аспектів культури, яке може допомогти зберегти та популяризувати культурну спадщину. Це особливо важливо в наш час, коли багато традицій та національних цінностей можуть бути забуті, або втрачені під впливом глобалізації та швидкого розвитку технологій[4].

Популяризація культурної спадщини також допомагає розширити свідомість та інтерес до культури. Шляхом привернення уваги до національних традицій та цінностей можна сприяти розвитку культурної компетентності у населення. Це, у свою чергу, допомагає зберегти багатство та різноманіття культурного спадку, що є важливим для підтримки культурної різноманітності та толерантного співіснування різних народів та культур.

Загалом, мистецтво може мати значний вплив на збереження та популяризацію культурної спадщини. Це допомагає не тільки зберегти традиції, але й підвищує свідомість та інтерес до культури в цілому.

Мистецькі проекти, такі як мурали, інсталяції та скульптури, можуть стати частиною культурного нарративу та розповісти історію культури та традицій. Наприклад, мурали на стінах будівель можуть відображати історію місцевих традицій та обрядів, або відтворювати твори відомих митців, що пов'язані з певною культурою. Інсталяції та скульптури можуть бути прикладом традиційного мистецтва або зображенням певних історичних подій та обрядів. Виставки мистецтва та культурні заходи можуть привернути увагу до традицій та культурної спадщини різних народів, а також допомогти відвідувачам краще зрозуміти цінності та історію різних культур.

Взагалі, мистецтво може стати інструментом розвитку та збереження культурної спадщини, якщо його використовувати відповідально та з урахуванням особливостей культур та народів.

Отже, мистецтво може відігравати важливу роль у формуванні культурної компетентності та розвитку творчих здібностей студентів. Завдання з образотворчого мистецтва можуть бути використані на різних дисциплінах, пов'язаних з культурною спадщиною та мистецтвом. Крім того, мистецтво може сприяти збереженню та популяризації культурної спадщини через створення творчих проєктів, що збагачують культурне середовище та зберігають традиції для майбутніх поколінь. Отже, використання мистецтва у освітньому процесі має позитивний вплив на розвиток студентів і сприяє розумінню та повазі до різноманіття культурного спадкування.

Список використаних джерел:

1. Кушнір Л.В. Конвергенція культурного спадку як фактор формування творчих та інноваційних якостей студентів образотворчого мистецтва. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Мистецтвознавство», 2017. Вип. 41. 35–39 с.
2. Лебідь О.М., Панасенко Л.В. Конвергенція культурного спадку як фактор розвитку творчості студентів мистецьких вузів. Педагогіка і психологія професійної освіти, 2018. Вип. 3. 16–22 с.
3. Михайленко Л.А. Культурна компетентність та її роль у формуванні творчих якостей студентів образотворчого мистецтва. Наукові записки Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія: Педагогічні науки, 2019. Т. 57. 105–109 с.
4. Серова Л. Мистецтво як засіб збереження культурної спадщини. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв, 2016. Вип. 3 (47). 83–87 с.
5. Сухомлинська О. Культурна компетентність студентів у процесі навчання образотворчого мистецтва. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Педагогіка», 2015. 27, 99–103 с.

Любава ОБУХОВСЬКА
доцент кафедри дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка
м.Київ
lyubavaline@i.ua

ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ І ВИРОБІВ НАРОДНИХ РЕМЕСЕЛ / ПРОМИСЛІВ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРІВ

Анотація. У статті запропоновано способи практичного застосування надбань українських народних ремесел і промислів у сучасних інтер'єрах.

Ключові слова: етнодизайн, сучасний український стиль, автентичність, етнічний мотив, народні ремесла, народні промисли, орнамент, патерн.

Abstract. The article proposes methods of practical application of Ukrainian folk crafts in modern interiors.

Keywords: ethnodesign, modern Ukrainian style, authenticity, ethnic motif, folk crafts, ornament, pattern.

Постановка наукової проблеми. В умовах сучасних глобалізаційних процесів з їхньою тенденцією до нівеляції національних особливостей побуту, культури, мистецтва набувають явної актуальності відродження та розвиток призабутих або втрачених народних традицій, зокрема у матеріальній культурі та середовищі побутування українців нині. Прикро, але подекуди зразки сучасних українських майстрів і самих майстрів, які працюють за відновленими мистецькими традиціями народних ремесел і промислів, знають більше за кордоном, ніж співгромадяни на Батьківщині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українське народне мистецтво є багатющим джерелом, де можна брати створені упродовж століть зразки вітчизняної етнокультури для застосування їх у сучасному матеріальному просторі (житло, заклади, заходи, благоустрій). У працях сучасних дослідників (Є. Антонович, В. Даниленко, Т. Кара-Васильєва, Ю. Легенький, А. Руденченко) говориться про своєрідність мистецтва етнодизайну та його цінність для збереження народних традицій, культури, ремесел українців. Зокрема, у науковому дослідженні А. Руденченко [3] пропонуються принципи і методи навчання майбутніх фахівців етнодизайну в мистецьких закладах вищої освіти. У праці А. Варивончик [1] розглядаються художні промисли України на предмет їх історичної еволюції та сучасного стану. Але у вищенаведених авторів не було проаналізовано питання практичного використання української етніки у середовищі побутування самих українців, а це нині є важливим, власне, для популяризації матеріальної культурної спадщини в самій Україні.

Мета і завдання статті. У даній статті буде зроблена спроба запропонувати способи практичного застосування надбань українських народних ремесел і промислів у сучасних інтер'єрах – приватних, громадських.

Виклад основного матеріалу. З джерел у публічному доступі статистика десятирічної давності у вітчизняній будівничій сфері свідчить, що лише близько

5% наших замовників роблять інтер'єр свого помешкання саме в українському стилі. Це катастрофічно 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 (наприклад, Київ, Львів, Полтава) або у туристичній глибинці Карпатського регіону. На сьогодні ситуація покращилася з огляду на російську окупацію, коли в українців зросли патріотичні почуття, але це більше проявляється у музиці, графічному дизайні, одязі. У середовищному дизайні це прослідковується точково і лише в окремих фігурантів вітчизняного дизайну інтер'єру. Завдяки їх зусиллям наш дизайн у цьому спрямуванні помітили на світовій арені та визнали (нарешті!), про що висвітлено у попередній статті автора [2]. Проте замовники-українці свої приміщення продовжують, на жаль, оформлювати за світовими тенденціями урбаністичного дизайну, відкидаючи етнічні мотиви і культурні надбання в цій царині.

Використання української етнічної стилістики в інтер'єрі – це грамотний синтез: елементи народного житла і побуту не сліпо копіюються, а переосмислюються на нинішній лад для створення українського колориту. У скарбниці української матеріальної культури є чимало технік, зразків, автентичних мотивів у народних ремеслах і промислах, які заслуговують на увагу сучасників, а саме: вишивання, витинанка, вибійка, ткацтво, килимарство, різьбярство, кераміка, скло та порцеляна, ювелірна справа та ковальство, художній розпис (петриківський, самчиківський, косівський, яворівський).

Нехай нинішнім інтер'єрам притаманні лаконічність і відсутність зайвих елементів, влучно застосувати етнічні мотиви в сучасному інтер'єрі можна за допомогою кольорів, матеріалів, форм, окремих образів, зокрема в оздобленні стін, інших площин. Одним з кращих варіантів оздоблення поверхонь є традиційний український орнамент, перенесені з народних промислів патерни, сакральні знакові символи. Їх можна використати як акцент, наприклад, мозаїчним викладенням кахлів (рис.1). На сьогодні вдалим варіантом буде ненав'язливо виділити необхідне зображення в оздобленні стін за допомогою надання йому фактурності та об'ємності (рис.2). У такому випадку він не буде акцентувати на собі забагато уваги, але водночас лаконічно впишеться в концепцію сучасного інтер'єру та привнесе рідної автентики у простір кімнати. Ще одним способом може бути запозичення етнічних мотивів із українських народних промислів для створення оригінального фону (можливо, як заміна шпалер) під різного роду меблі або інший незначний декор. Наприклад, з української вибійки (рис.3) або витинанки, з петриківського розпису або гуцульської різьби, з ткацтва або вишивки тощо.

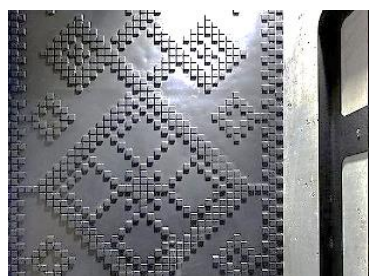


Рис.1 Акцентне декорування орнаментом стіни в санвузлі

Рис.2. Оздоблення стіни рельєфним орнаментом

Рис. 3. Мотиви з вибійки, перенесені патерном на стіну

Сучасною інтерпретацією народних промислів і ремесел ще може стати використання суто окремих технік у опорядженні інтер'єрних поверхонь. Наприклад, техніка петриківського розпису на простінках (рис. 4), мозаїчні панно тощо. Інакше зразки народних ремесел і промислів можна вводити в інтер'єри окремими виробами сучасних майстрів у тій чи іншій галузі народного мистецтва. Наприклад, меблі (рис. 5), вази, підсвічники, годинники (рис. 6), освітлювальні прилади, дзеркала, килими, гардини, подушки, ковдри, оздоблені або повністю виконані у тій чи іншій народній техніці. Це буде оригінально.



Рис.4 Петриківський розпис стіни в кухонній зоні



Рис.5. Техніка витинанки в узголів'ї ліжка для спальні



Рис. 6. Українські образи у вітражі годинника

Висновки. Для популяризації бездонних надбань української культури серед українського населення, а також на світовій арені, особливо на тлі сучасних подій в Україні та навколо неї, ці кроки у дизайні інтер'єру вкрай важливі. Українську автентичність варто відроджувати, і в першу чергу, на наших теренах. Проте це слід дизайнерам-практикам робити вдумливо і зі знанням справи та своєї етнології. Але у будь-якому випадку, такі приміщення будуть ексклюзивними і неодмінно привнесе в інтер'єр оригінальності.

Вправно застосувати етнічні мотиви в сучасному інтер'єрі можна за допомогою кольорів, матеріалів, форм, смислів, зокрема в декоруванні стін. Найкращим способом оздоблення площин в сучасних інтер'єрах є традиційний український орнамент, який можна вводити: 1) як акцент – кольоровий або смисловий, 2) як оригінальний фон – площинний або злегка рельєфний – для меблевого наповнення чи іншого незначного декору. Використання народних ремесел і промислів у оздобленні кімнат можливе іншим способом: 1) зображення на стінах у конкретній техніці, 2) окремі індивідуальні вироби для приміщень. У результаті вийде сучасний український автентичний інтер'єр.

Список використаних джерел:

1. Варивончик А. Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. 552 с.
2. Обуховська Л. В. Сучасний український етнодизайн інтер'єру: стрімка динаміка і світове визнання. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ, 2020. №3(2). С. 202–220. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.2.2020.220080>

3. Руденченко А. А., Тищенко В. П. Теоретико-методичні засади формування професійної компетентності з етнодизайну у студентів закладів вищої освіти: монографія. Київ, ТОВ «Юрка Любченко», 2020. 356 с.

Дарина ПАНЧЕНКО
здобувач аспірантури,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
м.Київ
d.davydenko.asp@kubg.edu.ua

ЕТНОКУЛЬТУРНЕ МИСТЕЦТВО ОДЕЩИНИ В ТВОРЧОСТІ РОСТИСЛАВА ПАЛЕЦЬКОГО

Декоративно-прикладне мистецтво дозволяє дослідити етнокультурні особливості різних регіонів України. Крім народної творчості спостерігаються авторські відкриття художників. Розписи Ростислава Палецького, який належав до Одеського регіону, збагатили мистецьку спадщину Степової України.

Ростислав Палецький заснував південний стиль українського декоративно-ужиткового розпису, новий напрямок національного живопису, троїцької станкової графіки. Його новаторство полягає в поєднанні орнаментики, яка є властивою для народної творчості та авторських сюжетів.

Ростислав Палецький народився 10 січня 1932 року в селянській сім'ї в селі Коханівка Троїцького району. Він здобув професійну освіту в Одеському ремісничому училищі та почав навчання в Одеському художньому училищі ім. Грекова, але перервав його через стан здоров'я. Однак в його роботах спостерігається вплив викладачів Одеської художньої школи. Згодом він обіймав посади завідувача місцевого клубу та директора Будинку культури у селі Троїцьке [2].

Творчий шлях Р. Палецького розпочався зі створення центру фольклористів та народних умільців «Перлини степу». Діяльність передбачала збирання та вивчення цікавих зразків вишивки, ткацтва, писанкарства, переказів і легенд та ін. На його основі через рік виникло літературно-мистецьке об'єднання «Степовий колос», яке займалося народними ужитковими й декоративно-мистецькими виробами. Типологічні та стилістичні дослідження Степового регіону Наддніпрянщини не лише сприяли національному самоусвідомленню, але й сформували стиль художника.

Ростислав Палецький використовував у своїх роботах символізм кольору й орнаменту. Він зображував героїчний епос українського народу в образах козаків, історичних постатей і відомих літературних персонажів. Його колорит є достатньо яскравим і контрастним, що тяжіє до експресіонізму. Своїх героїв він фактично «загортав» у квіти та залишав при цьому композиційні рішення народного розпису. Ще однією особливістю його творчості є динаміка, яку він досягав через контрастність, сміливі лінії та роботу великими формами. Чорний колір та темні відтінки художник використовував як тло або контур, що давало змогу розкривати героїчні сюжети [1].

Ростислав Палецький вдало інтегрував свій стиль розпису в станкову графіку. Він сприймав народні образи цілісно і доповнював їх сюжетами. Засобами орнаментальних мотивів він передав атмосферу оповідань і повістей Михайла Коцюбинського, а також Лесі Українки, проілюструвавши «Лісову Пісню».

У 1971 році Р. Палецький провів першу персональну виставку в Одеському музеї західного і східного мистецтва і пізніше був нагороджений бронзовою медаллю Всесоюзної виставки, званням «Заслужений майстер народної творчості».

У 1970–1975 роках Ростислав Палецький роках активно працював над розвитком південного декоративного розпису й виставляв свої роботи. Його картини демонструвалися на виставках в Одесі, Києві, Ізмаїлі, в музеях Тараса Шевченка та Лесі Українки, в Полтаві, Каневі, Чернігові, Львові. Вони викликали захоплення у поляків, болгар, німців, чехів, італійців, японців. Загалом художник провів понад десять тематичних виставок, на яких було показано по 50–60 робіт [3, 117].

Ростислав Палецький залишив після себе цілу плеяду художників, які продовжували популяризацію народної творчості. У березні 2007 року Одеський обласний центр української культури разом з Інтелектуальним форумом оголосили про створення Премії імені Р. Палецького за значний внесок у справу розвитку традиційного народного мистецтва.

Творчість Ростислава Палецького – це синтез автентичних історико-філософських орнаментів, міфології, фольклору, а також літератури, що відображаються в автентичному стилі художника.

Список використаних джерел:

1. Косміна Т. В. Сільське житло Поділля (кінець XIX–XX ст.). Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1980.
2. Малюта І. За нез'ясованих обставин. 25 років тому загинув митець-патріот Ростислав Палецький [Електронний ресурс] // Шлях перемоги, 2003. № 1-2 (2590). URL: <http://www.ukraine-magazine.com.ua/news> (дата звернення: 28.04.2023).
3. Овсієнко В. В. Документи і матеріали: у 4 т. /Харківська правозахисна група. Харків: Фоліо, 2001. Т. 3: Документи і матеріали. Серпень 1977. 10 грудня 1978, С. 117–118.

Ілля ПОП'ЮК
аспірант НАКККіМ
старший викладач кафедри ХКДСМ
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
м. Київ
ilko.popiuk.koval@gmail.com

СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ ЯК СКЛАДОВА ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОЇ КОНТИНУАЛЬНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ КОВАЛЬСТВІ БУКОВИНИ

Анотація. В статті вперше розкрито особливості процесу та висвітлення результатів теоретичного і практичного значення. В науковій публікації визначено роль орнаментальних мотивів, знаків, символів та їхні семантичні особливості у формотворенні виробів, естетики дизайнерських рішень та їх застосуванні в художньому ковальстві.

Обґрунтовано вирішення просторово-часового континуума і наступності стильових вирішень семантичних символів які використовують майстри ковальського мистецтва у своїх творах впродовж 20 ст. — першої чверті 21 століття. Практичне усвідомлення щодо ролі і місця етнодизайну в розробці багатьох суспільнозначущих проектів та необхідності становлення, розвитку в часопросторі «утилітарної етнографії».

Ключові слова: орнаментальні мотиви, художнє ковальство, просторово-часовий континуум.

Abstract. The article reveals for the first time the features of the process and highlights the results of theoretical and practical significance. The scientific publication defines the role of ornamental motifs, signs, symbols and their semantic features in the shaping of products, the aesthetics of design solutions and their application in artistic blacksmithing.

The solution of the spatio-temporal continuum and the continuity of stylistic solutions of semantic symbols used by the masters of blacksmithing in their works during the 20th century and the first quarter of the 21st century is substantiated. Practical awareness of the role and place of ethnodesign in the development of many socially significant projects and the need for the formation and development in space and time of "utilitarian ethnography".

Keywords: ornamental motifs, artistic blacksmithing, space-time continuum

Нині в українському дизайні нової доби, спостерігається актуалізація національного, що свідчить про прагнення суспільства до виразу візуальної самобутності, до ствердження автентичних естетичних цінностей.

Звернення до традиційних взірців та їхня модерна інтерпретація у парадигмі просторово-часового трактування континууму у мистецтві художнього металу

виглядають цілком органічно. Етнокультурні проєкції посідають помітне місце в сучасному візуально-культурному континуумі та заслуговують на пильний розгляд і належну оцінку мистецтвознавців. А отже, доцільно дослідити специфіку залучення етнокультурної символіки до вітчизняної практики знакотворення, яка чутливо реагує на потреби сьогодення та претендує на перебування на вістрі модерних трендів.

Основні завдання – простежити історію побутування українських традицій, регіональні особливості їх найменування; розкрити семантику орнаментальних знаків ковальських виробів на Буковині; охарактеризувати своєрідність знаків і символів на них, традиційних для цієї території, визначити розділити побутування ковальських за їхніми орнаментальними особливостями.

Досліджувана проблематика розглядалась в опублікованих працях таких провідних науковців, архітекторів як: Б. Черкеса, Ю. Криворучка, С. Лінди, У. Іваночко; культурологів – Н. Івановська, В. Шульгіна, О. Яковлев, Е. Баркова, мистецтвознавців – С. Боньковська, М. Селівачов, Р. Шмагало. М. Кравченко, Т. Кара-Васильєва, Ю. Нікіщенко, В. Щербаківського та етнодизайну в навчально-педагогічному вихованні – А. Бровченко, Є. Антонович та інші дослідники.

Однак, у дослідженнях різного часового періоду, не в повній мірі розглядається визначена наукова система принципів просторово-часового континууму, а саме, розвитку та збереження, видозміни (орнаментальних народних мотивів) в творчості різних поколінь митців, зокрема, формотворення композиційно-образного бачення у створенні мистецьких кованих виробів в етнічному спрямуванні.

Зазначимо, що простір і час являють собою найбільш універсальні елементи світу в будь-якій культурі. Вони пов'язані між собою й утворюють свого роду «модель світу» ту «систему координат», за допомогою яких люди сприймають дійсність і будують образ світу, який існує в їхній свідомості.

Вони пов'язані компонентом сучасного наукового підходу до визначення простору і часу є визнання простору безмежним, часу нескінченним, просторово-часового континууму поліцентричним, таким чином точка знаходження спостерігача належить будь-якому з місць континууму [4, с. 44].

Часо-просторові уявлення властиві майстрам народного, декоративно-прикладного, образотворчого мистецтва, що завжди аксіологічно змістовні та символічно наповнені. Кожна епоха десятиліть та кожна культура даного регіону (Буковина, Гуцульщина, Закарпаття) несе культурний код нації в просторі і часі, вибудовує власне сприйняття світу через призму орнаментальних мотивів.

Науковці стверджують, що кожній галузі вітчизняної прикладної культури притаманна власна неповторна система орнаментики. Цю важливу особливість відзначає Вадим Щербаківський у своїх студіях з українського мистецтва: «...оздоби одного роду речей ніколи не переносяться просто на другий рід речей, навпаки, кожен окремий рід речей має свою власну, незвичайно гарну і добре розроблену орнаментуку». Разом з тим знакові графеми позначені певною універсальністю, яка припускає їхнє втілення у найрізноманітніших матеріалах і

прикладних техніках, а також залишає простір для інтерпретації засобами графічного проектування.

Найбільш типовими солярними мотивами, вкоріненими в українській орнаментиці, є символічні зображення зірок – переважно чотирьох-, шести- або восьмикінцевих. Ці зображувальні елементи надзвичайно популярні як у вишивці, так і у ткацтві, килимарстві, різьбленні, писанкарстві тощо.

В праісторичні часи меандрові орнаменти пов'язувалися із небесним благословенням, добробутом і ситістю та виконували апотропеїчні, охоронні функції. Часто трапляються в орнаментиці українців і половинки меандрів, і ламані, гачкоподібні елементи, розташовані по кутах ромбів або трикутників (рис. 6). Іншим популярним мотивом стрічкового орнаменту є зигзаг, або хвиляста лінія, яка уособлює водну стихію як символ очищення

До кола солярних символів належать і хрестоподібні елементи, за часів язичництва уживані як символи всесвіту, чотирьох сторін світу, а також пір року. У християнській традиції хрест символізує шлях земного страждання, смерть та воскресіння до вічного життя.

Висновки. Отже, з вище зазначеного тексту впливає певний механізм оволодіння технологією етнодизайну (з використанням художнього металу) інтер'єрів майбутнім спеціалістам з художньої обробки металу. Технологічні можливості металу і його «промислового етнодизайну» для фахівців технологій (залізничних, автотранспорту, авіаційних, морських, річкових та інше), що нас повертає у фольклор календарно-обрядової поезії формоутворень дизайнерських рішень кованого металу з урахуванням етно-культурних традицій історико-етнографічних регіонів України, зокрема, і Буковинського краю. На нашу думку потребують мистецтвознавчих наукових розвідок в пізнанні змісту і форм в просторово-часовому вираженні етнодизайну ХХІ століття.

Список використаних джерел:

1. Mitdiell W. J. Interdisciplinarity and Visual culture. *Art Bulltin.* 1995 (December). Vol. 76. №4. P. 540–544.
2. Дідовець Ю.В. Етнодизайн як технологія художнього проектування. Збірн. наукових праць за матеріалами V Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, молодих учених і науково-педагогічних працівників «Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти. Полтава, 2019. С.153.
3. Бровченко А.І. Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук, за спеціальністю 13.00.02. К., 2011.С.9-10.
4. Івановська Н., Шульгіна В., Яковлев О. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика: підручник. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.

Маргарита ПУГАЧЕНКО
 Аспірант
 Київського університету імені Бориса Грінченка
 м.Київ
margoshik.p@gmail.com

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРУВАННЯ СКЛЯНИХ БРАСЛЕТІВ ПЕРІОДУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, ЗНАЙДЕНИХ НА ТЕРИТОРІЇ ГАЛИЧИНИ

***Анотація.** Дослідження зосереджувалося на скляних браслетах епохи Середньовіччя, зібраних в експедиції Ярослава Пастернака у 1940–1946 роках. Описано та проаналізовано більше 300-х уламків, які зберігалися в архівах Львівського Історичного музею, і на цьому аналізі вперше розібрано етапи і типи декорування. До сьогодні невідома технологія виготовлення унікальних скляних виробів старовинного Галича, і тому важливо дослідити і піддати мистецькому аналізу ці прикраси.*

***Ключові слова:** браслет, Галич, Середньовіччя, скляні прикраси, археологічне скло.*

***Abstract.** The research focused on medieval glass bracelets collected during Yaroslav Pasternak's expedition in 1940-1946. Over 300 fragments were described and analyzed, which were stored in the archives of the Lviv Historical Museum. This analysis led to the first identification of stages and types of decoration. The technology used to make these unique glass products from ancient Halych remains unknown to this day, making it important to research and subject these ornaments to artistic analysis.*

***Keywords:** bracelets, Halych, Middle Ages, glass jewelry, archaeological glass.*

Постановка наукової проблеми: Прикраси зі скла, які дійшли до наших днів з Середньовіччя, унікальні, але крихкі, завдяки особливостям зберігання в ґрунті. І після татаро-монгольської навали скляні браслети вже не зустрічаються на території сучасної України. Такі прикраси характерні для багатьох регіонів того періоду, і якщо вироби Київської Русі та Білої Вежі описані у багатьох авторів, то скляним браслетам Галицько-Волинського князівства приділено значно менше уваги. Так досліджений матеріал вперше надали з архіву Львівського історичного музею, який не демонструється, і знаходиться там з часів експедиції Ярослава Пастернака, тобто з 1940–1946 років.

Мета і завдання статті: дослідження зосереджувалося на браслетах, які були знайдені на теренах сучасних Львівської, Івано-франківської та Тернопільській області під час розкопок провідного науковця Ярослава Пастернака. Також були знайдені і намистини з різними типами декорування і навіть уламок скляної каблучки, але вся увага цього дослідження зосереджена на браслетах.

Виклад основного матеріалу: Серед 300-т уламків найбільш поширені вироби з одного типу скла, закручених в гарячому стані таким чином, щоб на виробі з'явилася численна кількість витків. Рідше зустрічаються гладенькі, та

поодинокими екземплярами представлені браслети з гранями. Очевидно, що скляному дроту, перед тим як скрутити у виріб, надавали тригранної форми, і тільки потім з'єднували.

В меншій кількості зустрічаються браслети з двох шарів скла. Причому на уламках можна побачити, що в середині найчастіше знаходиться прозоре, а зверху глухе або малопрозоре скло. Так роблять і сучасні майстри для того, щоб здешевити виріб, додавши на непомітну частину меншовартісну сировину.

Особу увагу приділено браслетам з витками, на яких збереглися елементи шліфування. Колірна палітра таких шліфованих виробів та їх масивний розмір нагадують імітацію самоцвітів, зокрема малахіту й яшми.

Декорування малюнком зустрічається ще рідше, але як на шліфованих так і на необроблених виробах. Найчастіший малюнок – це стрічка, яка за рухом нагадує ритм витків. Але також, це можуть бути 2 паралельні і однакові за товщиною, але різні за кольором стрічки. Або навпаки дві однотонні, але різні за товщиною стрічки, які ідуть в своєму русі, і не збігаються за ритмом зі скляними витками. Найчастіше зустрічаються жовте декорування, можливо воно при нанесенні нагадувало золото.

Згідно з колористикою, браслети зазвичай, мають зелений колір у таких відтінках, як чорно-зелений, темно-зелений, смарагдово-зелений, темний малахіт, темно-трав'яний, світлий малахіт, жовто-зелений та ментоловий.

У блакитного кольору так саме багато відтінків, але найцікавіше, що зустрічається деякі з дуже яскравим блиском із переливами. Такі яскраві браслети зустрічаються тільки з витками і їх треба окремо дослідити на хімічний склад.



Рис. 1. Уламок з яскравим блиском

З незвичайних відтінків можна виділити темно-фіолетовий колір, який проявляється тільки на просвіт, а також яскравий бірюзовий, і світло-бузковий.

Висновки дослідження свідчать про те, що скляні вироби були поширені у Середньовіччі, та їх виготовлення є важливим джерелом інформації про майстерність склярів. Художні особливості розглянутих браслетів показують розвинути багатоетапні технології. Спочатку, в гарячому стані зробити браслет, і якщо він з двох шарів скла, то ще треба нанести майстерно і рівно один прошарок на інший. І тільки після цього проходить скручування в витки (або в

грані або не має) і надання браслету відповідної форми на спеціальних глиняних або дерев'яних болванках. Після випалу в холодному стані проходить наступний процес – шліфування, для якого в майстерні потрібні інші навички і матеріали, тому що скло крихке порівняно з металом. І останнім етапом – вже є нанесення малюнка, скоріш за все мінеральними фарбами, які є найбільш стійкими.

Список використаних джерел:

1. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження в 1850–1943 рр. Краків – Львів, 1944. 330 с.
2. Петрякова Ф. Сучасне українське художнє скло. Київ, 1980. 202 с.
3. Пугаченко М. Скляні предмети в зразках античного мистецтва Криму з музейних колекцій України та Росії // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Категорія «Б»). Київ, 2022. Випуск № 56 том 2. С.78–86
4. Пугаченко М. Еволюція художніх особливостей скляних намистин «з вічками». // Дев'ять Платонівських читань, присвячені 10-річчю від дня смерті професора кафедри ТІМ НАОМА А.В. Заварової (1943–2011). 20 листопада 2021 р. Київ.
5. Хойновский И. Раскопки великокняжеского двора древнего града Киева, произведенные весной 1892 года. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1893. 78 с.
6. Школьна О. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи. Київ, 2018. 192 с.

Юлія РОЇК
 викладач
 Київська державна академія
 декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
 імені Михайла Бойчука
 м. Київ Україна
 yuliaroik@ukr.net

РОЛЬ ЕТНОДИЗАЙНУ У СТАНОВЛЕННІ СУЧАСНОГО ФАХІВЦЯ З ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ

Анотація. *Культурно-соціальні зміни в суспільстві диктують вимоги для реформації змісту мистецької освіти, зокрема професійної підготовки художників-керамістів. Така підготовка має базуватись на засадах етнодизайну, де народні традиції гармонійно поєднуються з сучасними можливостями.*

Ключові слова: *етнодизайн, етнодизайн кераміки, вища освіта, художник декоративно-прикладного мистецтва.*

Abstract. *Cultural and social changes in society dictate requirements for the reformation of the content of art education, in particular the professional training of ceramic artists. Such training should be based on the principles of ethnodesign, where folk traditions are harmoniously combined with modern opportunities.*

Keywords: *ethnodesign, ethnodesign of ceramics, higher education, artist of decorative and applied arts.*

Нині гостро постає питання модернізації та вдосконалення професійної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, зокрема фахівців з художньої кераміки. Адже, глобалізаційні процеси, принципово нові суспільно-економічні та соціально-культурні реалії, помітно торкаються і освітнього процесу. Передовсім, це виявляється у вимогах стейкхолдерів до професійних умінь та навичок майбутніх фахівців, зокрема і художників-керамістів. Роль вищої освіти та шляхи її вдосконалення (модернізація та українізація її змісту, форм і методів) висвітлено у Законі України «Про освіту», «Про пріоритетні напрями інноваційної діяльності в Україні», Державному стандарті вищої освіти та ін. Зазначимо, що такі зміни у сфері вищої освіти актуалізують інтерес суспільства до регіональних традицій, народного мистецтва та національних культурних надбань нашої держави. Таким чином, збільшується затребуваність у висококваліфікованих художниках, що уміло поєднують народні традиції з сучасними технологіями, вибудовують свій стиль на глибоких національних коріннях, застосовуючи як цифрові інноваційні технології, так і сучасні технологічні матеріали.

Важливим кроком у підготовці сучасних високопрофесійних художників-керамістів є впровадження в освітній процес мистецьких закладів етнодизайну. Сутність даного поняття у контексті підготовки фахівців різного профілю досліджували А. Бровченко, В. Жлудько, Л. Корницька, А. Крижанівський,

Е. Муртазаєва, Л. Оршанський, А. Руденченко [2], В. Тиценка, Б. Тимків, Ю. Легенький, О. Сніжко та ін.

Метою даних тез доповіді є висвітлення основних складових етнодизайну кераміки, впровадження яких розкриє ширше коло можливостей для професійної реалізації майбутніх художників-керамістів. Зокрема, це досконале вивчення традицій гончарних осередків кожного регіону України, ознайомлення з традиційними техніками декорування та формотворення керамічних виробів, вивчення можливостей використання народного надбання у власній творчості, правильна інтерпретація та стилізація як орнаментальних мотивів, так і класичних форм. Окрім етнокультурної та композиційної компетентності, художник-кераміст повинен вільно маневрувати сучасними керамічними матеріалами (різними видами глин, поливами, пігментами, надполив'яними та підполив'яними фарбами та ін.) та вміло використовувати новітні інструменти, обладнання.

Важливою нині є цифрова компетентність. Практика показує, що сучасний митець з художньої кераміки буде більш затребуваний при впевненому використанні новітніх інформаційних технологій. Для створення авторських керамічних композицій можна користуватися графічними, живописними та скульптурними Digital-програмами. Для створення графічних і кольорових ескізів майбутні художники ДПМ сміливо можуть використовувати: Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, Adobe Fresco та ін. Підбір колірної гами буде значно простішим за умов використання таких цифрових ресурсів, як: Adobe Kuler, Colrd, Colorcheme та ін. Після розроблення ескізів, підбору колірної гами слід переходити до 3D-скульптингу, використавши такі популярні програми, як: Blender, Zbrush, Maya та ін [1]. Упровадження новітніх інформаційних технологій значно оптимізує освітній процес, надасть мобільності та оперативності при створенні керамічних композицій, можливість швидкої візуалізації задуму в інтер'єрному та екстер'єрному просторі. Також, важливим є підприємницький навик: бренд-маркетинг та розвиток власного бренду. Навчання підприємницької діяльності повинно обов'язково включати моделювання особистої craft-стратегії. Наприкінці навчання сучасний художник-кераміст має чітко розуміти можливі шляхи реалізації свої вмінь, знань та навиків, бути обізнаним у самопрезентації та просуванні власної творчості, володіти комунікативними здібностями.

Тому, враховуючи зазначене вище, зміст мистецької освіти потребує змін та оновлення, а сучасний художник декоративно-прикладного мистецтва повинен володіти не лише традиційними техніками та технологіями, а й вміло використовувати сучасні можливості. Одним із пріоритетних шляхів покращення професійної підготовки у мистецьких закладах вищої освіти є впровадження фолкарту, етнодизайну, зокрема етнодизайну кераміки.

Список використаних джерел:

1. Роїк Ю. В. Використання цифрових технологій у етнодизайні кераміки. Інформаційні технології в соціокультурній сфері, освіті та економіці: тези

доп. міжнар. наук.-практ. конф. студентів і молодих учених (Київ, 21–22 квітня 2021 р.). Київ, 2020. С. 40–42.

2. Руденченко А. А. Методика навчання майбутніх фахівців у галузі етнодизайну. Науковий Огляд. 2016. № 9 (30). С. 1–15.

Alla RUDENCHENKO
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Decorative Art and Restoration,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Hrinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine
0977797791@ukr.net

FORMING THE PROFESSIONAL TRAINING FOR THE STUDENTS OF HIGHER ART EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS BY IMPLEMENTING THE MEANS OF DIGITAL ETHNO ART

Abstract

The article justifies the necessity to integrate the content of digital ethno art into professional training for the students of higher art educational establishments, the efficiency of the implementation of the active and interactive contact forms between the participants of digital ethno art educational process. It summarizes and systematizes the ways, techniques and means of teaching digital ethno art for the students of the higher art educational establishments.

***Key words:** digital ethno art, professional training, higher art educational establishments*

Formulation of the scientific problem. We created the formation of the professional training for the students of the higher art educational establishments by the means of digital ethno art while considering the theoretical and methodological bases of the artistic and project activity, as a total of the principles and methods of the categorical and conceptual apparatus formation. It describes the interaction between the subject and object of the artistic projection, predicts the development of educational and artistic student activity from the lower forms (mastering the knowledge and skill system to solve the artistic and project tasks of the reproductive nature) to the higher ones (the ability to implement the acquired knowledge in a new environment while performing a complex artistic projection).

Article task and objectives. The base components in forming the professional training for the students of the higher art educational establishments by using digital ethno art are educational goal, activity of a pedagogue (teaching), activity of the students (learning) and the result. The interchangeable components are the means of control, which include the content, the methods and forms of organizing the creative artistic and project activity.

Presenting main material. We single out value-semantic, subjective-organizational and procedural-operational modules [1]. *Value-semantic module* includes methodical influence over the inner personal environment of the student, the awakening of their motivation to conduct educational activity in the field of digital ethno art: the acceptance of the social and cultural values, ethical norms of interaction with ethno cultural environment and landscape, convictions, tendencies to support national traditions, creating the atmosphere of physical and emotional stability in a group; self-diagnosing the skills of the artistic design in ethnic style etc. *Subjective -*

organizational module oversees the interaction of the teacher and students with the external social and cultural environment: members of the creative and professional unions, representatives of different cultures; cultural establishments (museums, galleries, libraries, exhibition halls etc.); folk art centers and so on. During the interaction between the students and external ethno cultural environment, the pedagogical conditions appear, that are advantageous for scientific-research ethnographic activity of a teacher and students, their mastering of the modern artistic expression of the creative intent in ethnic style.

Procedural-operational module oversees the interaction of a teacher and students during curricular and extracurricular digital ethno art lessons, at which they actualize the content of the program material, use educational and methodical tools (electronic textbooks and guides, special professional literature, the best work examples of the fine art, arts and crafts, design, software (Adobe Photoshop, Corel Draw, 3D Studio Max, Solid Works, Auto Cad), artistic materials and tools etc.), artistic and project development, technical construction, search projects of the objects in the ethnic style and so on.

The content of the digital ethno art actualizes itself in the different *interaction forms* between the participants of the educational process: theoretical and practical lessons, educational ethnographic practice, plein airs, master classes, trainings, exhibitions, individual work, thematic meetings, staging of the calendar and ritual holidays etc. Based on the interaction forms between the participants of the educational process we agree upon *the ways, techniques and means to teach* digital ethno art: creating the experimental situations, artistic projecting, technical construction, designing with CAD; methods to develop graphic and coloristic skills, color sense, compositional creation skills, form creation, ornamental schemes design; development techniques for the figurative imagination (sharpening, agglutination, hyperbolization and minimization, schematization, typification etcetera); search projecting using a visual example, a submitted image, a word instruction, a personal design; methods to solve the creative tasks («brainstorm»; associations; synectics etc.), problem situations, formation strategies (according to contrast, analogue; reconstruction, universalization) and so on [2].

Conclusion. Hereby, we prove the benefits of using the *pedagogical* (academically directed; integrative technologies of the ethnic formation and decoration; political and cultural communication; context and problem study etc.) and *project* (informational and communicative visualization technologies; automatic projection systems; creative, partially creative and reproductive projecting of the ethnic artifacts and so on) *components* while learning digital ethno art.

References:

1. Rudenchenko A. A. (2016). *Innovative approach to the solution of the problem to locate the support of a gifted individual*. Naukovyi ohlyad, 4 (25). Kyiv. 76–90 [in Ukrainian].
2. Rudenchenko A. A. (2013). *Theoretical bases to teach ethno design to the students of the higher artistic educational establishments*. Problemy pidhotovky

suchasnoho vchytelya: zb. nauk. prats UDPU im. P. Tychyny, 8. Uman. 100–107 [in Ukrainian].

3. Rudenchenko A. A. (2014). *Ethno design as an interdisciplinary phenomenon of the establishment of an creative educational environment*. A Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelya: zb. nauk. prats UDPU im. P. Tychyny, 10(3). Uman: IE Zhovtyi O.O.140–147 [in Ukrainian].

Ігор САВЕНКО
кандидат педагогічних наук,
доцент,
доцент кафедри основ виробництва та дизайну
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка
м.Полтава
iv_savenko@ukr.net

РЕАЛІЗАЦІЯ ДИДАКТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

Анотація. В статті розглядаються особливості застосування дидактичних принципів навчання до організації процесу підготовки майбутніх фахівців професійної освіти в сфері дизайну. До специфічних принципів дизайнерської підготовки в закладах вищої освіти слід віднести принципи системної організації навчання і виховання, історизму, становлення освітніх дизайн-систем, формування проектної культури і проектного мислення, дизайн-проектування освітнього середовища, побудови міжпредметних комунікацій спеціалізованої освітньої програми тощо. Використання зазначених дидактичних принципів дизайнерської підготовки сприятиме істотному удосконаленню готовності майбутніх фахівців до успішної діяльності у сфері дизайну, врахуванню тенденцій розвитку світового дизайну та впровадженню проектних інновацій.

Ключові слова: гуманізація освіти, дидактичні принципи навчання, дизайнерська підготовка, проектна культура, професійна освіта,

Abstract. The article examines the peculiarities of the application of didactic principles of education to the organization of the process of training future specialists in professional education in the field of design. The specific principles of design training in institutions of higher education should include the principles of systematic organization of training and education, historicism, the formation of educational design systems, the formation of project culture and project thinking, the design of the educational environment, the construction of interdisciplinary communications of a specialized educational program, etc. The use of the specified didactic principles of design training will contribute to the significant improvement of the readiness of future specialists for successful activities in the field of design, taking into account the trends in the development of world design and the implementation of design innovations.

Keywords: humanization of education, didactic principles of learning, design training, project culture, professional education.

В умовах інтеграції національної системи освіти до європейського освітнього простору актуальною постає проблема підвищення якості підготовки випускників закладів вищої освіти, формування їх професійно важливих і соціально значимих якостей. Однією із заповорок підвищення якості навчання

випускників галузі професійної освіти є запровадження принципів спрямованих на активізацію пізнавальної діяльності та мислення з урахуванням потреб сьогодення, розвитку індивідуальності студента, виховання інтересу і прагнення до самостійного пошуку оригінальних образних рішень, творчих завдань тощо. Водночас, проектування професійно-практичної підготовки майбутніх фахівців професійної освіти у сфері дизайну передбачає реалізацію відповідних дидактичних принципів.

Студіювання наукової літератури дало можливість визначити, що існують різні трактування щодо запровадження дидактичних принципів організації дизайнерської підготовки. За одними твердженнями науковців принципи навчання виконують регулятивну функцію з погляду моделювання дидактичних теорій. Такі принципи лежать в основі вивчення всіх дисциплін, а отже мають регулювати організаційні основи освітнього процесу на різних рівнях [2, с. 221]. З іншої точки зору, комплексне поєднання дидактичних принципів дає змогу підготувати компетентного фахівця [3, с. 106]. Дослідник О. Ієвлев вказує, що для формування професійно-педагогічної мобільності студентів слід використовувати принципи розробки змісту педагогічної освіти: універсальності, інтегративності, цілісності світу, фундаментальності, професійності, варіативності, якості, системності, сформульовані В. Сластьоніним: [1, с. 12]. Розглядаючи питання організації професійної підготовки педагогів, С. Шевчук вказує на необхідності використання принципів: гуманізації та безперервності освіти, інноваційності та випереджуючого характеру освіти [5, с. 10].

Виходячи з вищезазначеного можна стверджувати що принципи дизайн-освіти є і загальними для організації навчального процесу і специфічними одночасно. Дизайн як проєктна діяльність, є цілісною системою на основі синтезу проектування і конструювання, інтеграції різних видів мистецтв і технологій, що дозволяє студентам долучитися до різноманітних видів проєктної творчості.

Натомість аналіз основних підходів до якісної підготовки майбутніх фахівців професійної освіти у сфері дизайну і сучасні вимоги до професійного становлення педагога дозволять визначити сутність та принципи підготовки майбутніх фахівців професійної освіти до навчання основ дизайну.

Сутність такої підготовки полягає у проєціюванні на систему освіти сучасної проєктної культури, що дозволить готувати фахівців, які володітимуть інтегруючим, міждисциплінарним мисленням. Професійна підготовка педагога у сфері дизайну повинна ґрунтуватися на загальнонаукових принципах методології: об'єктивності і обумовленості педагогічних явищ; цілісному підході у вивченні педагогічних явищ і процесів; вивченні явищ у взаємозв'язку і взаємодії з іншими явищами; вивченні явищ в їх розвиткові. Такі загальнонаукові методологічні принципи організації дизайн-освіти забезпечать необхідний потенціал для підготовки сучасного педагога, здатного до формування в учнів проєктно-образного мислення, здатного до системних продуктивно-перетворювальних дій у процесі взаємодії людини з природою, здатного реалізовувати власний творчий і духовний потенціал.

Запропоновані загальнонаукові методологічні принципи дизайнерської підготовки відкривають можливості майбутньому педагогу організувати навчально-виховний процес у закладі професійної освіти з урахуванням сучасних тенденцій і специфіки дизайнерської діяльності, спрямованої на створення штучного середовища і життєдіяльності суспільства в ньому, втілення оточуючих об'єктів у нові форми, звернення уваги на особистість та її потреби.

Крім того, освітня діяльність фахівця з професійної освіти у сфері дизайну повинна здійснюватися за принципами дизайн-проектування на основі міждисциплінарних комунікацій. До таких принципів можна віднести:

- принцип системної організації навчання і виховання, спрямованого на формування проектно-образного стилю мислення;
- принцип історизму, спрямований на розуміння теоретичних концепцій виникнення і еволюції розвитку дизайну;
- принцип становлення освітніх дизайн-систем і їх орієнтацію на діяльність закладу професійної освіти;
- принцип формування проектно-культури і проектного мислення в пізнавальній діяльності особистості;
- принцип дизай-проектування освітнього середовища;
- принцип побудови міжпредметних комунікацій спеціалізованої освітньої програми.

Отже, використання зазначених принципів дизайнерської діяльності сприятиме створенню культуротворчого середовища в закладі вищої професійної освіти, формуванню загальної культури особистості, свідомому вибору і подальшому опануванню навчальними програмами дизайнерського спрямування, високому рівню підготовки, оволодінню методами і прийомами навчання основ дизайну, розвитку матеріальної бази для формотворення тощо.

Список використаних джерел:

1. Iyevlyev, O. Concept of forming professional and pedagogical mobility of the future lecturer in the master's degree. *Обрії : наук.-пед. журн.*, 2 (47). 2018. С. 33–36
2. Кузьмінський, А. І. Принципи навчання у вищій школі. Педагогіка вищої школи: навч. посіб. К. 2005. С. 221–229.
3. Матяшова, Д. В. Реалізація дидактичних принципів навчання у процесі природничо-наукової підготовки майбутнього вчителя технологій. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах, Вип. 46. 2016. С. 105–111.
4. Паньок Т.В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у ХХ столітті : монографія. Харків : видавництво «Оперативна поліграфія» ФОП Здоровий Я. А., 2016. 660 с.
5. Шевчук С.С. Навчально-методична діяльність педагога ЗП(ПТ)О на засадах компетентнісного підходу: навчально-методичний посібник. Біла Церква: БІНПО ДЗВО «УМО» НАПНУ, 2021. 73 с.

Вікторія САМОЙЛЕНКО
аспірант
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
м. Київ
alexsam@i.ua

НАЦІОНАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

***Анотація.** У статті досліджено взаємозв'язок культурної традиції з національним самоусвідомленням, в умовах глобалізаційних процесів сучасності, звернення до традиційних джерел, як культурного орієнтиру, у протистоянні із зовнішньою загрозою. Визначено значну роль національного мистецького напрямку у розвитку сучасного українського мистецтва як важливої складової національного самовизначення. Підкреслено необхідність розвитку різних видів художньої народної творчості у перспективних напрямках сучасного мистецтва, з метою збереження автентичності національної культури в умовах світової інтеграції. Розглянуто роль національного мистецтва як засобу соціально-культурної взаємодії у міжнародному просторі для популяризації української культури у світі.*

***Ключові слова:** мистецтво, культура, традиція, народне мистецтво.*

***Abstract.** The article studies the relationship between cultural tradition and national identity in the conditions of modern globalization processes, and return to traditional sources as a cultural reference point in confronting an external threat. The significant role of the national artistic trend in the development of contemporary Ukrainian art as an important component of national identity is determined. The need to develop various types of folk art in promising directions of contemporary art for the purpose of preserving the authenticity of national culture in the conditions of global integration is emphasized. The role of national art as a means of social and cultural interaction in the international space for the popularization of Ukrainian culture in the world is considered.*

***Keywords:** art, culture, tradition, folk art.*

Постановка наукової проблеми. В наш час визначних історичних подій, проблеми культурного розвитку стають дуже важливими з огляду на стрімкі процеси політичної трансформації в країні. Поряд із глобальними соціальними, економічними, екологічними проблемами, не варто зменшувати роль культурного розвитку у складний історичний час. Культура і мистецтво залишаються важливою ланкою національної єдності, а іноді виходять на першочергові позиції як засіб звернення до міжнародної спільноти та міжкультурної взаємодії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Особливості та завдання міжкультурної взаємодії і комунікації вивчають І. Бахов, А. Козак, О. Ривліна, О. Шебаніна. Ключові компоненти взаємодії мистецтва і суспільства аналізує Т. Никоненко, К. Сахно, розглядає проблему визначення понять міжкультурної комунікації О. Гутиряк. Досліджують мистецтво як засіб культурної комунікації Л. Микуланинець, С. Безклубенко, О. Захарова, Н. Лупак.

Мета і завдання статті. Визначити роль та перспективи національного мистецтва у площині міжнародних взаємозв'язків.

Виклад основного матеріалу. У нинішніх реаліях художнє мистецтво має безперечно важливе значення не тільки як безперервний процес культурного вектору розвитку нації, а і важливий інструмент фіксації, збереження, популяризації та удосконалення національного здобутку у контексті світової культури. Розглядаючи історичні події минулого століття, можна простежити виразну тенденцію звернення до витоків народного мистецтва у часи популяризації ідей національного відродження, як культурного орієнтиру національної самоідентифікації. В наш час, коли нація опинилась перед загрозою, таке явище набуло надзвичайної актуальності та поширення у суспільстві. Елементи традиційного мистецтва та народної творчості все більше використовуються не лише як напрям етномистецтва, а і як різновид соціальної комунікації, яка стає об'єднуючим фактором в складний історичний час, формуючи культурні засади еволюції нації.

Творчість народних майстрів – унікальне надбання, викристалізоване із суспільного світобачення, взаємозв'язку та взаємодії людини із всесвітом. Свого часу народне малярство існувало у системі художніх напрямів, але у сучасному суспільстві його роль набагато ширша. Культурне надбання стає способом самоствердження, визначення етнічної приналежності, комунікації у міжнародному просторі, популяризації української культури і мистецтва у світі. Розмаїття художніх рішень віддзеркалюють давні традиції нашого народу, які через віки сформували власну художньо-виражальну мову з характерною пластикою, колористичним звучанням, символічними образами, узвичаєними концепціями світобачення, зрозумілого на рівні підсвідомості культурного коду. Звернення професійних художників до традиційної образної мови, у пошуку асоціативної виразності та емоційного наповнення, інтерпретує їх відповідно до концептуальних завдань мистецьких творів. Така тенденція сприяє консолідації суспільства у різних сферах життя, а також поширює українську культуру і мистецтво у світі, що є важливим фактором інтеграції до прогресивної частини світу з пріоритетом гуманістичних цінностей.

Висновки. У реаліях сьогодення розвиток суспільства неминує взаємодіє з світовою культурою. В таких умовах дуже важливим є обмін етнічно-культурними цінностями, здобутками у межах прогресивної світової спільноти. Твори українських художників сучасності представляють країну у міжнародних мистецьких та культурних подіях, авторська інтерпретація національних мотивів отримує визнання у світі. Для представників інших культур такі твори стають прикладом трансформації традицій у своєрідну мистецьку мову сучасного соціуму, відображають духовний спадок та перспективний розвиток у руслі ідей

національного відродження. Збереження, дослідження та розвиток творчості народних майстрів стає важливою складовою сучасної мистецької освіти. Естетичне виховання майбутніх поколінь на ґрунті культурної традиції сприяє збереженню самобутності на тлі світових глобалізаційних процесів.

Список використаних джерел:

1. Лупак Н. М. Художня комунікація в площині мистецької освіти: теорія, практика, інновації // Мистецтво та освіта. 2019 р. № 1(91). С. 6–11.
2. Микуланинець Л. М. Мистецтво як засіб культурної комунікації людства // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018 р. № 3. С. 317–321.
3. Найден О. Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія. Київ: Стилос, 2005. 240 с.
4. Никоненко Т. М. Соціологічні компоненти взаємодії мистецтва і суспільства // Теорія та практика дизайну. 2013. Вип. 3. С. 95–103.
5. Рудакевич О.М. Взаємозв'язок національної ідентичності та культури в націєтворчому процесі // Грані. 2010 р. №2(70). С. 155–158.

Євгенія СЕМЕНИШЕНА
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ
yusemenyshena.im19@kubg.edu.ua

РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ВИРІЗУВАННЯ З ПАПЕРУ РЕЙЗЕЛЕ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

Анотація: в статті висвітлено появу та розвиток на території України старовинного єврейського мистецтва вирізування з паперу символічних мотивів. Досліджено художні особливості та різновиди. Актуалізовано зв'язок з українською культурою та вплив української витинанки на мистецтво рейзеле.

Ключові слова: єврейське мистецтво, витинанка, рейзеле, Мізрах.

Abstract: The article highlights the emergence and development of the ancient Jewish art of paper-cutting of symbolic motifs on the territory of Ukraine. The artistic features and varieties are studied. The connection with Ukrainian culture and the influence of Ukrainian vytynanka on the art of reisel are actualised.

Keywords: Jewish art, vytynanka, reisel, Mizrah.

Постановка наукової проблеми. Не зважаючи на значний інтерес до мистецтва рейзеле на теренах України, досліджень, що присвячені його розвитку та висвітленню художньо-символічних аспектів є досить обмежена кількість. Однак, визначення особливостей мистецтва рейзеле є надзвичайно важливими для збереження національної культури. Дослідження старовинної єврейської традиції прорізних картин з паперу сприятиме поглибленому вивченню національної мистецької спадщини й традицій єврейського населення України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтво рейзеле досліджували відомі українські культурознавці. Зокрема, Андрій Боровський провів лекцію про історію виникнення єврейського мистецтва вирізування з паперу [1]. Климова Ірина, завідувачка Музею Шолом-Алейхема, у статті «Старовинне мистецтво рейзеле» висвітлила історію поширення єврейської традиції вирізування та охарактеризувала головні техніки [2]. Видатна майстриня Зінаїда Косицька розглядала питання поширення єврейського та кримськотатарського мистецтва вирізування з паперу на території України [3].

Мета і завдання статті: висвітлити унікальність художньо-стилістичних особливостей мистецтва рейзеле та зв'язок із українською традицією витинання. Проаналізувати історію виникнення та розвитку мистецтва вирізування картин в Україні, висвітлити його поширення в окремих регіонах; окреслити художні особливості; актуалізувати роль мистецтва рейзеле у формуванні сучасної української культури.

Виклад основного матеріалу. Україно-єврейська спадщина є багатовимірною та має довгу історію, включаючи віртуозну майстерність вирізування з паперу рейзеле. Рейзеле – традиційний вид єврейського народного мистецтва, який полягає у вирізанні з паперу складних малюнків та орнаментів.

Це мистецтво й, відповідно, техніка, були розвинуті у єврейських громадах на теренах різних країнах, зокрема, в Україні, Польщі, Литві та Румунії. У цих творах широко використовується єврейська символіка, розміщена за дзеркальною симетрією, а також каліграфічно написані фрагменти різних релігійних текстів. Вирізування рейзеле має багато спільних рис з українським мистецтвом витинанки, що пов'язано зі спільною історією та культурою. Адже українські майстри також використовували техніку «рейзеле» для створення різних прикрас та творів релігійного призначення.

Найперші паперові вирізані картини були виявлені в Іспанії від середини XIV століття. Це сталося через те, що рабин Шев-Тов Ісаак Ардут'є (Shew-Tov ben Isaac ben Ardutiel) не міг написати листа своїм близьким взимку через холод у кімнаті, в якому замерзло чорнило. Щоб передати свої побажання, він вирішив вирізати літери та символічні зображення з паперу [3, с. 59]. Потім це мистецтво поширилося країнах Центральної та Східної Європи. Найбільш популярними областями, де розвивалося мистецтво рейзеле на теренах України, були Поділля, Волинь, Галичина та Закарпаття. Ремесло вирізування з паперу набуло популярності серед єврейських спільнот Києва, Одеси, Львова та Чернівців.

Мистецтво досягло піку популярності наприкінці XIX та на початку XX століть, коли єврейські громади у Східній Європі процвітали, а попит на рейзеле був найвищим. Однак із зростанням антисемітизму та знищенням єврейських громад під час Голокосту традиція рейзеле була майже втрачена.

Утім, зберігся зразок вирізування з паперу, створений 1875 р. у Галичині, який є яскравим прикладом поширення цієї техніки. Панно має яскраво-червоне тло з частковим заповненням чорним чорнилом, на яке накладено витинанку з пожовклого паперу. Композиція має симетричний вигляд з центральним зображенням менори і дерева життя та слонів у нижній частині. Місце переходу стовбура у свічник позначено як «Мізрах» і фланкується фігурами левів. Створення панно відображає вплив геральдичних композицій, а образи Мізраха нагадують райський сад [3, с. 60].

Мізрах – це декоративне пано, яким позначають східну стіну житла чи синагоги. Оскільки «мізрах» на івриті означає «схід», і вказує напрям молитви у бік Єрусалима, прорізні картини цього типу рясніють мотивами, пов'язаними із цим священним містом або Єрусалимським Храмом. Мізрах зазвичай презентує символіку згідно єврейських традицій і вірувань, зокрема, дерево життя, Менору. Також розміщували каліграфічно написані фрагменти релігійних текстів, геометричні та рослинні орнаменти, які виражали ідею життєвого циклу та вічності.

На відміну від української традиції, де вирізування з паперу вважалося переважно жіночим ремеслом, у євреїв це заняття передавалося в основному чоловікам та юнакам, які вивчали релігійні науки у ешивах (релігійних школах), а робота над прорізною картиною в перервах між вивченням священних книг була чудовим способом для роздумів над змістом сакрального тексту. Дівчата прикрашали обкладинки зошитів та рукописних довідників тільки невеликими вирізками без написів, використовуючи лише ножиці [2, с. 112]. А чоловіки для виготовлення Мізрахів та ктубот (шлюбних договорів) використовували ножиці,

ножі та різачки. Рейзеле можна вважати справжніми шедеврами художньої майстерності, які вражають невичерпною фантазією та тонким ажурним виконанням. Всі частини композиції пов'язані між собою, не затуляючи одна одну, що символізує спільність єврейського народу та його взаємну терпимість.

Мотиви, які використовуються у вирізках, включають також різноманітних птахів та тварин, зокрема, левів, оленів, орлів. Лев символізував міць і владу, орел – свободу, гуси – оберіг і захист. Також у композиції включали сім рослин, що зростають на землях Ізраїлю, менору, скрижалі заповіту, дерево життя, шестикутну зірку, символи колін Ізраїлевих. Ці мотиви беруть свій початок з релігійної літератури єврейської традиції.

Водні хвилі, які також можуть бути зображені на рейзеле, символізують вічний потік життя та руху, а також наполегливість єврейського народу. Зображення води також пов'язують із Червоним морем, яке було розділено Мойсеєм, як символ чуда, яке Бог зробив для єврейського народу і його визволення з єгипетського полону.

Загалом, вертикальна симетрія, яка є характерною для рейзеле, має глибокий релігійний зміст в єврейському мистецтві вирізування. Вона вказує на центральний сенс композиції, де зазвичай розташовуються символи Землі Ізраїлю, Єрусалимського Храму – такі як Менора та зображення колон Храму Соломона. Крім того, вертикальна композиція символізує спрямованість людського буття до Всевишнього. На тлі цих геометричних ліній можуть виділятися зірки Давида, різноманітні звірі та птахи, а також фрагменти священних текстів, які доповнюють загальну композицію [2, с. 112].

На початку ХХ ст. у Львові відбулась виставка мистецтва рейзеле, що засвідчило поширеність цього виду творчості в Україні, особливо у західних регіонах. У Фондах львівського Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України зберігається дев'ять автентичних виставкових зразків, включаючи розеткові, квадратні та прямокутні твори з орнаментальним декором та сюжетним вирішенням, які мають дзеркально-симетричні антропо-, зоо- й орнітоморфні силуети та різні рослинні елементи. Аналіз вирізок розеткової форми показав, що одна з них має 8, а інша 16 рапортів. Орнаменти створено переплетенням лінійних м'яких форм, переважно однакових у ширині, з окремими потовщеннями, які створюють відповідні ритмічні виразні акценти. Окрім того, єврейська витинанка квадратної форми виконана за принципом радіальної симетрії з розетковим мотивом у центрі та зигзагоподібним обрамленням на зразок кривульки, розташованої між двома прямими [3, с. 60].

Ще один прямокутний зразок повторює схему попереднього з символічною квіткою як центральним елементом, оточеною лінійною орнаментикою та декоративною рамою, створеною з елементів, що нагадують літеру «Ж». Усі витинанки в колекції є дзеркально-симетричними, за винятком однієї, де силуети левів та птахів дивляться безпосередньо одне на одного замість того, щоб бути пов'язаними деревом життя. В інших витинанках, центральна частина складається з рослинних мотивів природних або стилізованих форм, які «виростають» з вазону. Одна з витинанок містить центральний вазон зі

стилізованими колосками, з боків якого розміщені дзеркальні силуети півнів та пучки колосків. Ця витинанка за розміщенням елементів, стилістикою та мотивами нагадує твори українських народних майстрів [3, с. 61].

Під час Голокосту була знищена більшість європейського населення. Тільки випадково збереглися деякі рейзеле, які стали музейними раритетами та цінними експонатами для колекціонерів юдаїки. За останні десятиліття ХХ ст. серед єврейського населення мистецтво рейзеле починає відроджуватися, з'явилися художники, які спеціалізуються на його створенні. Зокрема, жителька м. Лариса Ерліх з Вінниці відновлює традиції єврейської культури. Витинанка «Шабатний підсвічник» (2003), на якій традиційний центральний мотив Мінори з левами на задніх лапах розташовано серед пишної виноградної лози, як символ єврейського народу [3, с. 61].

Висновки: Стиль єврейського народного мистецтва має певну схожість із народним мистецтвом слов'янських народів, зокрема з українськими витинанками. І рейзеле, і витинанки були створені з використанням складних і детальних візерунків і часто містили схожі мотиви та символи, зокрема, геометризовані фігури, натхненні природою, такі як квіти й листя. Також як рейзеле, так і витинанки прикрашали предмети побуту (підсвічники, столи, вікна, книги).

Утім, існували також чіткі відмінності у мистецтві вирізування, що відображали унікальний культурний характер єврейського та слов'янського народів. Наприклад, мистецтво рейзеле відтворювало єврейські символи та біблійні сцени, тоді як українські витинанки часто містили фольклорні народні та язичницькі мотиви. Ці відмінності відображають багату культурну спадщину України, її унікальну історію та традиції.

Список використаних джерел:

1. Боровський А. Лекція «Рейзеле. Історії про старовинне єврейське мистецтво вирізаня з паперу» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JzqeFR9Mdok>, 13.02.2020.
2. Климова І. Старовинне мистецтво рейзеле. *Антиквар*. Київ. 2008. № 7 – 8 (21 – 22). С. 112–116.
3. Косицька З. Вирізки з паперу єврейських та кримськотатарських майстрів України // *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 32, том 1. Київ, 2020. С. 58–62.

Віта СЕМИЛІТ
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ
vosemylit.fomd22@kubg.edu.ua

ГЕНЕЗА ІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

***Анотація.** Роль Західної Європи, зокрема Франції, у формуванні та розвитку імпресіонізму в Україні протягом 19-го та 20-го століть.*

Ключові слова:

Імпресіонізм, Україна, 19 століття, 20 століття, європейський вплив, Іван Труш, Микола Глущенко, Олександр Мурашко, Абрам Маневич, художня освіта, Київський художній інститут, національна ідентичність, світове визнання, мистецьке новаторство, культурний обмін, переваги, недоліки, оригінальність, експозиція, документація, культурна спадщина.

***Abstract.** The role of Western Europe, in particular France, in the formation and development of impressionism in Ukraine during the 19th and 20th centuries.*

Keywords:

Impressionism, Ukraine, 19th century, 20th century, European influence, Ivan Trush, Mykola Hlushchenko, Oleksandr Murashko, Abram Manevich, art education, Kyiv Art Institute, national identity, global recognition, artistic innovation, cultural exchange, Advantages, disadvantages, originality, exposure, documentation, cultural heritage.

Імпресіонізм, значний мистецький напрям, що виник у Франції наприкінці ХІХ ст., вплинув на розвиток мистецтва багатьох країн, у тому числі й України. Хоча історія та розвиток імпресіонізму в Україні не так добре задокументовані, як у Західній Європі, можна визначити ключові події, митців та впливи, які сприяли його розвитку в регіоні протягом 19-го та 20-го століть.

Європейський вплив: як і в багатьох інших країнах, мистецькі тенденції Західної Європи, зокрема Франції, відіграли значну роль у формуванні української мистецької сцени. Українські художники, які подорожували до Франції чи інших європейських країн, знайомилися з імпресіонізмом, а деякі з них прийняли цей новий стиль після повернення в Україну.

Видатні митці: Кілька українських митців зазнали впливу імпресіонізму в цей період, і їхні роботи сприяли розвитку руху в країні. Деякі ключові цифри включають:

- Іван Труш (1869-1941): видатний український художник. Труш відомий своїми пейзажами та жанровими сценами, які демонструють імпресіоністичні прийоми, такі як вільна робота пензля та акцент на вловленні ефектів світла та кольору. Він навчався в Європі, зокрема в Парижі, де познайомився з роботами імпресіоністів.
- Микола Глущенко (1901-1977): живописець, графік, педагог, навчався в Київському художньому інституті. Його роботи часто відображали стиль

імпресіонізму з його фокусом на світлі, атмосфері та кольорі. Глущенко також був відомий тим, що змальовував українські пейзажі та сцени з побуту.

- Олександр Мурашко (1875-1919): видатний художник і мистецький педагог, який навчався в Росії та Європі, зокрема в Парижі. У його роботах часто використовувалися імпресіоністичні прийоми, такі як захоплення перехідних ефектів світла та атмосфери.

Мистецька освіта та інституції: Створення мистецьких закладів і шкіл в Україні, таких як Київський художній інститут, сприяло розвитку та поширенню ідей імпресіонізму. Ці інституції створювали платформу для мистецького обміну та дозволяли митцям вчитися один в одного.

Політичний контекст. Політичний ландшафт України протягом 19-го та 20-го століть також відігравав роль у розвитку імпресіонізму в країні. Боротьба за українську незалежність і культурну ідентичність спонукала деяких митців прийняти імпресіонізм як спосіб продемонструвати унікальну красу своєї батьківщини.

Таким чином, розвиток імпресіонізму в Україні протягом ХІХ-ХХ століть відбувався під впливом європейських мистецьких течій, творчості видатних українських митців, які прийняли стиль, закладів мистецької освіти та політичного контексту того часу. Хоча імпресіонізм не так широко задокументований, як його аналог у Західній Європі, залишив тривалий вплив на українське мистецтво та культуру.

Хоча перелік українських художників-імпресіоністів не є вичерпним, декілька ключових діячів зробили внесок у розвиток і популяризацію імпресіонізму в Україні протягом 19-го та 20-го століть. Окрім згаданих раніше Івана Труша, Миколи Глущенко та Олександра Мурашка, серед відомих українських художників-імпресіоністів:

Абрам Маневич (1881-1942) – українсько-єврейський художник, на творчість якого вплинули французькі імпресіоністи. Він відомий своїми міськими пейзажами та пейзажами, які відрізняються багатю кольоровою палітрою та вільними мазками. У 1922 році Маневич емігрував до Сполучених Штатів, де продовжував малювати в стилі імпресіонізму.

Іван Їжакевич (1881-1952) – видатний український живописець і графік, відомий своїми імпресіоністичними пейзажами, портретами та жанровими сценами. Його творчість часто відтворювала неповторну красу та атмосферу українського села.

Петро Холодний (1886-1930) – видатний живописець і графік, навчався в Київському художньому інституті. На його творчість вплинув імпресіонізм, і він відомий своїми пейзажами та сільськими пейзажами, які відображають його любов до українського села.

Василь Кричевський (1873-1952) – живописець, архітектор і графік, на якого також вплинув імпресіонізм. Він відомий своїми пейзажами, архітектурними проектами та графікою, які часто включали елементи українського народного мистецтва.

Іван Семенович Кулик (1875-1941) – живописець і педагог, навчався в Петербурзькій Академії мистецтв. Він відомий своїми імпресіоністичними пейзажами, в яких зображена краса та атмосфера сільської України.

Сергій Світославський (1885-1953) – живописець і графік, відомий своїми роботами в стилі імпресіонізму. На його картинах часто зображені пейзажі, міські пейзажі, портрети. Світославський був членом Української асоціації незалежних художників і брав участь у численних виставках протягом своєї кар'єри.

Михайло Дерегус (1897-1980) – живописець і графік, навчався в Київському художньому інституті. Він був відомий своїми імпресіоністичними пейзажами та жанровими сценами, що зображують українське життя.

Імпресіонізм мав як переваги, так і недоліки для українського мистецтва та митців ХІХ-ХХ століть. Ці «за» і «проти» насамперед пов'язані з мистецьким, культурним і політичним контекстами того часу.

Переваги:

- Мистецьке нововведення: імпресіонізм започаткував новий спосіб бачення та представлення світу в мистецтві, зосереджуючись на вловленні світла, кольору та швидкоплинної природи реальності. Ця мистецька інновація дозволила українським художникам відійти від традиційних академічних стилів живопису та дослідити нові техніки та теми.
- Культурний обмін. Оскільки українські митці подорожували та навчалися Європою, вони мали можливість навчатися у майстрів імпресіонізму та інших течій сучасного мистецтва. Це знайомство з новими ідеями та мистецькими стилями сприяло розвитку більш різноманітної та динамічної мистецької сцени в Україні.
- Вираження національної ідентичності. Імпресіонізм запропонував українським митцям спосіб відзначити унікальну красу та культурну спадщину своєї батьківщини. Зображуючи місцеві краєвиди, людей, звичаї в техніці імпресіонізму, вони сприяли розвитку самобутньої української мистецької ідентичності.
- Світове визнання: сприйняття імпресіонізму українськими митцями сприяло їх інтеграції в міжнародну мистецьку сцену. Їхні роботи були виставлені та оцінені за межами України, сприяючи визнанню українського мистецтва у світовому масштабі.

Недоліки:

- Відсутність оригінальності. Хоча імпресіонізм дозволив українським митцям досліджувати нові художні техніки та теми, це також означало, що їхні роботи часто порівнювали з роботами французьких імпресіоністів, що потенційно призводило до звинувачень у наслідуванні чи відсутності оригінальності.
- Обмежене охоплення та документація: розвиток імпресіонізму в Україні не був так широко задокументований чи пропагований, як у Західній Європі. Як наслідок, вплив руху та внесок українських художників-імпресіоністів можуть бути не такими відомими чи оціненими на міжнародному рівні.

- Політичні виклики: політичні потрясіння в Україні протягом 19-го та 20-го століть, включаючи боротьбу за незалежність і радянську еру, поставили виклики для митців, які працювали в імпресіонізмі та інших нереалістичних стилях. Художники, які прийняли імпресіонізм, могли стикатися з цензурою, переслідуваннями або обмеженими можливостями виставляти та просувати свої роботи.

Імпресіонізм в Україні протягом 19-го та 20-го століть був під впливом європейських мистецьких тенденцій, зокрема у Франції, та унікального культурного та політичного контексту країни. Ключові українські митці-імпресіоністи, такі як Іван Труш, Микола Глущенко, Олександр Мурашко, Абрам Маневич та інші, сприяли розвитку руху, використовуючи у своїй творчості техніку та теми імпресіонізму. Мистецькі навчальні заклади, такі як Київський художній інститут, відіграли вирішальну роль у сприянні мистецькому обміну та поширенню ідей імпресіонізму.

До переваг імпресіонізму в Україні належали мистецьке новаторство, культурний обмін, вираження національної ідентичності та світове визнання. Однак рух також зіткнувся з недоліками, такими як уявна відсутність оригінальності, обмежене охоплення та документація, а також політичні виклики в періоди потрясінь.

Підсумовуючи, імпресіонізм в Україні протягом 19-го та 20-го століть розвивався через поєднання європейського впливу, творчості видатних українських митців, закладів мистецької освіти та політичного та культурного контексту країни. Хоча цей рух мав як переваги, так і недоліки, він залишив тривалий вплив на українську мистецьку сцену та залишається невід'ємною частиною культурної спадщини країни.

Список використаних джерел:

1. Нановський Я. Іван Труш / Я. Нановський. К. : Мистецтво, 1967. 87 с.
2. Жбанкова О. Українська модель імпресіонізму. Імпресіонізм і Україна / [упор. А. Мельник]. К. : ПФ Галерея, 2011. С. 15–19.
3. Історія української культури / [за заг. ред. І. Крип'якевича]. Вид. 4-те. К. : Либідь, 2002. 656 с.
4. Скляренко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду. Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 16–22.
5. Членова Л. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. К. : Артанія Нова, 2005. 256 с. : іл.

Роман СИЛКО
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
"Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка
м. Чернігів
sylko.roman@gmail.com

ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ДЖЕРЕЛО ТЕОРІЇ ДИЗАЙНУ У СПАДЩИНІ ГОТФРІДА ЗЕМПЕРА

Анотація. *Актуалізується роль і місце Готфріда Земпера у становленні теорії дизайну на основі досліджень у галузі прикладного мистецтва; обґрунтовується необхідність врахування етнічної складової у теорії та практиці сучасного дизайну.*

Ключові слова: *прикладне мистецтво, дизайн, практична естетика, художньо-промислова освіта.*

Abstract. *The role and place of Gottfried Semper in the formation of design theory based on research in the field of applied art is updated; the need to take into account the ethnic component in the theory and practice of modern design is substantiated.*

Keywords: *applied art, design, practical aesthetics, artistic and industrial education.*

Постановка наукової проблеми. Сьогодні в умовах загальних глобалізаційних процесів надзвичайно актуальною є проблема збереження та розвитку національної самоідентичності. Рушійною силою цих процесів має стати етнодизайн як економічний та культурний феномен, обличчя нації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Етнічному виміру дизайну та дизайн-освіти присвячують зараз свої праці багато вітчизняних науковців: Є. Антонович, Р. Шмагало, В. Даниленко, В. Тищенко, А. Руденченко та інші. Однак практично відсутні дослідження, присвячені історичним витокам дизайну, його зв'язку з народним та професійним прикладним мистецтвом.

Мета і завдання статті. Метою статті є актуалізувати роль і місце Готфріда Земпера у розвитку теорії прикладного мистецтва і дизайну в аспекті розбудови вітчизняного етнодизайну.

Виклад основного матеріалу. Готфрід Земпер виступив зі своєю теорією у той час, коли у художній критиці часто формально ставилися, а подекуди й ігнорували загальні закономірності у мистецтві, висуваючи на передній план ідею самовираження художника, який використовував у своїй творчості будь-які доступні форми, накопичені історією. Однак, коли технічна творчість і художнє освоєння світу почали все більше відходити одне від одного, з'явилася необхідність у певному особливому знанні про естетичну сутність форми, за допомогою якого можна було б поєднати, взаємно узгодити ці два види діяльності.

«Практична естетика» Г. Земпера – це естетика, яка ґрунтується на порівняльному мистецтвознавстві та рухається від емпірично накопиченого досвіду до побудови нових правил дослідження форми. Термін «практична естетика» (*die praktische Aesthetik*), був введений дослідником, щоб відокремити своє вчення від «позитивної естетики» й «естетики форми». Ця теорія уможливила, на основі вивчення історії мистецтв, не лише зрозуміти специфіку вже існуючих форм, а й передбачити їх майбутню еволюцію, оскільки спрямована на вивчення передовсім не самих формальних систем як таких, а принципів їх формування, враховуючи всі внутрішні та зовнішні чинники, зокрема й вплив етнічного середовища.

Об'єктом досліджень учений обрав так звані технічні (прикладні) мистецтва, що у часи панування абстрактної естетики було напрочуд прогресивним кроком. Він прийшов до висновку, що всі художні форми походять від форм, що виникали колись при простій обробці матеріалу і виконували лише робочі, практичні функції. Тобто прикладні мистецтва, за Г. Земпером передували не лише «вільним» видам мистецтва, а й архітектурі.

Проводячи дослідження на матеріалі прикладного мистецтва, вчений не лише глибоко вивчив особливості та провів структурування його змісту в логічну і струнку систему, а й запропонував нові естетичні принципи, за якими прикладні мистецтва прирівнювалися до так званих мистецтв «високих». Змінив підхід до розуміння стилю як фіксованої суми формальних ознак, довівши, що основні форми у мистецтві змінюються протягом усієї історії в результаті зміни цілей, матеріалів і техніки їх обробки в умовах певного етнічного середовища. У цьому сенсі Г. Земпера вважають зачинателем, «батьком» технічної естетики й одним з перших теоретиків дизайну, джерелом якого стало прикладне мистецтво.

Г. Земпер виявив чотири основні категорії сировинних матеріалів за способами їх використання з технічною метою, які характеризуються такими специфічними властивостями: 1) гнучкі; 2) м'які, пластичні; 3) пружні, міцні; 4) тверді, зі щільною структурою [3, с. 103]. У відповідності з цими чотирма категоріями матеріалів, Г. Земпер розрізняв чотири основні види художнього ремесла:

1. Текстильне мистецтво.
2. Керамічне мистецтво.
3. Тектоніку (тесллярське й столярне мистецтво).
4. Стереотомію (кам'яні роботи та конструкції)

Не зважаючи на певну лаконічність й однозначність, у цьому структуруванні прикладного мистецтва автор вбачав першооснову всього художнього формотворення, акцентуючи увагу на об'єктивних законах існування мистецтва. У поясненнях до цієї класифікації він зазначав, що кожен з розділів класифікації не є ізольованим й усталеним, тому має розглядатися у найширшому сенсі, в зв'язку з чим між ними можуть бути виявлені найрізноманітніші взаємозв'язки.

Тут важливо зазначити, що Г. Земпер розглядав прикладне мистецтво як етнічне і регіональне, в якому національна форма і декор виробів є визначальною характеристикою. Таким чином, він стояв біля витоків створення теорії

етнічного дизайну – формотворення для тиражування з опорою на національну форму і декор.

Підсумовуючи, можна констатувати, що дослідження і структурування змісту прикладного мистецтва не було самоціллю для Г. Земпера, а слугувало відправним пунктом для з'ясування і дослідження загальних закономірностей розвитку мистецтва. Саме у прикладному мистецтві, де вперше почав виявлятися художній геній людства, він побачив перші найпростіші форми, зумовлені передовсім призначенням речі та матеріалом і технологією виготовлення, на основі яких розвивалися всі інші художні форми. Для цього він провів величезну систематизаторську роботу та глибоко дослідив технологічні і художні особливості різних видів прикладного мистецтва, впроваджуючи їх у процес художньо-промислової освіти.

У межах досліджень Г. Земпером активно розроблялося поняття «тектоніки», яке нині є вихідним для дизайну. З метою наукового обґрунтування матеріальних основ прекрасного Г. Земпер вперше в естетиці використав закони механіки – динаміку і статику. Постійно порівнюючи особливості формотворення у природі та мистецтві, Г. Земпер прийшов до висновку, що вони підкоряються одним і тим же законам. Він був переконаним, що мистецтво у принципах формотворення має з точністю дотримуватися законів природи, тому Г. Земпера можна вважати провісником біоніки – науки й однойменного напрямку в архітектурі та дизайні.

Висновки. Г. Земпер прагнув створити вчення, протилежне теоріям, в яких трактувалися лише абстрактні проблеми художньої творчості та мистецтва. Тому розвиваючи ідею детермінованості, зумовленості всіх форм у мистецтві від об'єктивних чинників, що діють на них у соціальній, суспільній та матеріальній сферах, він турбувався про те, щоб його узагальнення та висновки давали не лише нове знання, а й розуміння означеної проблеми. У результаті, використавши порівняльно-описовий метод, йому вдалося створити специфічне вчення, яке кардинально відрізнялося від традиційних на той час «професорських читань» у галузі мистецтва. Проведений аналіз фундаментальної теоретичної праці Г. Земпера щодо мети, змісту та стилю викладу, дозволяє нам погодитися з думкою німецького дослідника Ю. Пауля [1] та класифікувати «Практичну естетику» як перший посібник з теорії формотворення, прикладного мистецтва і дизайну.

Список використаних джерел:

1. Paul J. Gottfried Semper als Theoretiker. *Dresden Hefte*. № 75. 2003. S. 27–35.
2. Земпер Готфрид Практическая эстетика. [пер. с нем. В.Г. Калиша]. М.: Искусство, 1970. 319 с.
3. Оршанський Л.В., Силко Р.М. Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України: монографія. Дрогобич, 2016. 281 с.

Лариса СЛИВКО
старший викладач
кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій
м. Київ
slyvko_1@kdidpamid.edu.ua

Тетяна ПОЛЕГІНА
викладач кафедри
промислового дизайну та комп'ютерних технологій
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
м. Київ
polegina@ukr.net

СУЧАСНІ МЕТОДИКИ НАБУТТЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНЦІЙ СТУДЕНТІВ-ДИЗЙНЕРІВ ПЕРШИХ КУРСІВ ТВОРЧИХ ФАКУЛЬТЕТІВ

***Анотація.** Наведено дослідження методологічних основ викладання фахових дисциплін на першому курсі кафедри Промислового дизайну та комп'ютерних технологій Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука. Дослідження направлено на впровадження якісних методів розвитку творчої особистості майбутніх дизайнерів. Надано рекомендації щодо організації цілісного, комплексного підходу до викладання пропедевтичних дисциплін та проектування. Запропонована методика виконання ознайомчого дизайн-проекта «Дитячий майданчик» дозволяє створити особливу формально-композиційну мову для пошуку цікавих проектних рішень.*

***Ключові слова:** пропедевтичні дисципліни, проектування, методи викладання, розвиток творчої особистості.*

***Abstracts.** The article presents a study of the methodological foundations of teaching professional disciplines in the first year of the Department of Industrial Design and Computer Technologies of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design. The study is aimed at introducing qualitative methods of developing the creative personality of future designers. Recommendations are given on the organization of a holistic, integrated approach to teaching propedeutic disciplines and design. The proposed methodology for the implementation of the introductory design project "Children's Playground" allows creating a special formal and compositional language for finding interesting design solutions.*

***Key words:** propedeutic disciplines, design, teaching methods, development of creative personality.*

Вступ.

Ефективне, якісне навчання студентів – ціль нашої кафедри. Особливо це актуально на першому курсі навчання, де закладаються фундаментальні та базові

знання майбутнього фахівця дизайнера. Завдяки спрямованості кафедри на виховання кожного студента як творчої особистості, створена програма навчальної дисципліни «Основи дизайну». Це низка пропедевтичних дисциплін (композиція, формотворення, кольорознавство, методика дизайну, шрифт), вони вивчаються у першому семестрі. Студенти, виконуючи практичні завдання з цих дисциплін опановують різні аспекти дизайнерського фаху. Ціль пропедевтичного циклу – підготувати студента до навчання з профільною дисципліною «проектування».

Постановка наукової проблеми.

Проблема полягає у тому як студентам ефективно перейти до реального проектування, опанувати методику проектування та синтезу різних видів дизайну.

Мета і завдання статті.

Викладений матеріал пропонує вирішення цього завдання за допомогою експериментального ознайомчого дизайн-проекту «Дитячий майданчик» – що є комплексною творчою роботою. Але це не повноцінний проект, він є перехідним етапом від формальних практичних завдань до реального проектування. Це проект в якому вирішуються наступні методичні питання:

- 1) максимально використати знання та навички здобуті у першому семестрі, вивчаючи пропедевтичні дисципліни;
- 2) опанувати спосіб мислення та алгоритм дій проектувальника-дизайнера;
- 3) використати в учбовому проекті принципи проектування різних видів дизайну – дизайн середовища, предметний дизайн, графічний дизайн та поєднати їх в цілісну композиційну структуру яка інтегрується в громадське середовище.

Ця експериментальна, новітня методика дозволяє зацікавити студента, розкрити його творчу індивідуальність. Та в стислі терміни опанувати ключові знання та вміння професійного дизайнера.

Виконуючи проект «Дитячий майданчик» студент проходить шлях від задуму (форескіз) до умовного проекту. Після передпроектного дослідження визначається тема та назва дитячого майданчика, вік споживачів-дітей, місце розташування, функціональні зони. Після цього пропонується форма генплану, яка має асоціативно відповідати темі та назві майданчика. В основі вибору форм генплану можливі такі варіанти:

- 1) первинна, проста геометрична (коло, квадрат, трикутник);
- 2) поєднання декількох простих геометричних форм;
- 3) пляма довільної форми;
- 4) стилізована форма рослин;
- 5) архаїчні знаки та символи з народної культури України.

Форма генплану структурується системою доріжок та алей, які поєднують функціональні зони. Функціональні зони наповнюються обладнанням – ігровим, утилітарним, декоративним. Розробляються ескізи комплексу ігрового обладнання.

На основі форми генплану виконується логотип, емблема дитячого майданчика.

Висновки.

Завдяки практичним експериментам щодо розв'язання поставленої проблеми сформовано авторський ефективний метод викладання спеціальних дисциплін на першому курсі кафедри Промислового дизайну та комп'ютерних технологій. Запропонований системний підхід до викладання спеціальних дисциплін сприяє формуванню студентів як творчих особистостей та професіоналів у дизайні.

Підсумовуючи ми робимо висновок що виконання комплексного проекту «Дитячий майданчик» допомагає студентам опанувати базові навички роботи з різними видами композиції та навчитися застосовувати їх у цілісних синтетичних проектах в своєму професійному майбутньому. Проект «Дитячий майданчик» об'єднує у собі всі види дизайну та дозволяє відчувати взаємодію цих складових між собою та з оточуючим середовищем.

Список використаних джерел:

1. Джонс Дж. К. Методи проектування – М.: Мир, 1986. С.125-130.
2. Михайленко В.Є., Яковлев М.І. Основи композиції. Геометричні аспекти художнього формотворення. Київ, 2004. С. 9–19.

Світлана СТРЕЛЬЦОВА
 старший викладач кафедри
 образотворчого мистецтва
 Факультет образотворчого мистецтва і дизайну
 Київського університету імені Бориса Грінченка
 м. Київ, Україна
 s.strieltsova@kubg.edu.ua

ЕТНОМОТИВИ ЛЕВКАСІВ ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація. У статті розглянуто корпус робіт митця О. Денисенка в техніці левкас, сюжетною складовою яких є стилістично сформовані образи з закладеними етнічними мотивами. У наведених творах розглядаються основні ознаки проявів самоідентифікації митця у творчих варіаціях та мистецьких експериментах. Визначені основні фактори впливу на формування загальної та особистісної національної ідентифікації.

Ключові слова: Олег Денисенко, левкас, національна самоідентифікація, символізм художньої мови, етномотиви.

Abstract. The article deals with the body of works by the artist O. Denysenko in the technique of levkas, the plot component of which is stylistically formed images with embedded ethnic motifs. The main signs of the artist's self-identification in creative variations and artistic experiments are considered in the works. The main factors of influence on the formation of general and personal national identification are determined.

Key words: Oleh Denysenko, levkas, national self-identification, symbolism of artistic language, ethnomotives.

Постановка наукової проблеми. Сьогодні для українців особливо гостро стоїть питання визначення національної самоідентифікації як для кожної особистості в сучасному житті, так і для мистецтва в інтеграційному колі європейських держав. Спорідненість та полікультурність з країнами Європи відбувається шляхом взаємопроникнення різних видів мистецтва в загальноєвропейські культурні традиції. Українська культура знаходиться на етапі всебічного проникнення в європейський культурний простір, що значно впливає на питання збереження етнічних особливостей всієї нації в цілому.

Самоідентифікація людини зумовлена кількома факторами, а саме: культурою, світоглядом, релігією, статтю та віком. Ознакою ж національної ідентичності виступає мова, звичаї, обряди, традиції, наявні архетипи та мистецтво. Визначення певних ознак культури формується в основі переходу від етнокультури до сукупності матеріальних і духовних цінностей, які зумовлені появою писемності та свідчать про перехід від загальної ідентифікації до особистісної.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові розвідки в дослідженні проблематики національної самоідентифікації проводять Гребенюк М.,

Личковах В., Павлюк І., Папета С. Вивченню чинників етнозбереження та формуванню ідентичності присвятили свої роботи: Авер'янова Н., Андреєва О., Воропаєва Т., Грицак Я., Козловець М., Нагорна Л., Піскун В., Поліщук Ю., Попович М., Сергійчук В. Висвітленням безпосередньо творчого доробку О. Денисенка займаються: Михальчук В., Романенкова Ю., Стрельцова С., хоча на сьогодні його доробок продовжує залишатися висвітленим дуже фрагментарно.

Мета і завдання. Метою статті є актуалізація символізму художньої мови етномотивів картин Олега Денисенка, що є методами прояву національної самоідентифікації.

Виклад основного матеріалу. На тлі інтеграційних процесів ми постійно стикаємося з питанням збереження етнічних особливостей. Така можливість полягає у модифікаційній діяльності, яка закладається та репрезентується у творчість літераторів, поетів, музикантів, хореографів та художників. Національна культурна самобутність кожної держави визначається на притаманних їй спільних ознаках: міфах, ритуалах, художньої та прикладної творчості. У сучасному мистецтві загострюється питання власної національної самоідентифікації, ми все більше спостерігаємо зображальних мотивів, сюжетів, образів, які акцентують на цьому увагу.

Так, серед сучасних представників образотворчого мистецтва, у творчості яких можна спостерігати зображальні мотиви національної ідентичності, і львівський художник Олег Денисенко. Період мистецького становлення Денисенка припадає на кінець ХХ ст., коли українське мистецтво відчуло вплив вільного заходу. В цей час з'являється можливість безперешкодно переміщатися та взаємодіяти з осередком європейського мистецтва. Це був час прояву свободи у творчості, коли не треба робити під вказівку чи бути відредагованим цензурою, коли з'явилася можливість думати та творити за власним бажанням, відобразити власне бачення, думки й філософські погляди. Переламна пора інтеграційного синтезу з європейським мистецьким простором відбувалася через міжнародну виставкову діяльність, до якої долучився і Денисенко.

У творчості митець звертається до образів, які наповнює елементами різних цивілізацій, поєднує символи різних культур та вірувань, знаходить у цьому спільні пластичні форми й ментальну єдність. Філософські міркування автора втілюються у витончених, майстерно виконаних філігранних офортах, також у скульптурі й живописі на основі експериментів із левкасом.

Так, у роботі «Мотанка» (дошка, левкас, олія, 2016 р.) є поєднання символів, знаків та візуального образу, значення якого може підлягати трактуванню в різних глибинних напрямках. Колірна гама тримає чіткі акценти на образності, в основу якого закладається зміст релігійного й сакрального символізму. Спорідненість із етнічним корінням та процесами національної ідентифікації утворюються в результаті самого образу мотанки.

У мистецьких творах «Тіні незабутих предків» (дошка, левкас, олія, 2018 р.) та «Тіні незабутих предків II» (дошка, левкас, олія, 2014 р.) ми бачимо зображення сімейних пар в національних костюмах, як символ збереження традицій та фіксування пам'яті для нащадків. Закорковування

основних родинних цінностей, етнічної приналежності, культури та вірувань відображені в цих роботах, виконаних в техніці левкас.

Так само й картина «Трипілля» (полотно, левкас, олія, 2021 р.) наповнена елементами етномотивів та символами культурного коду, який базується на багатовіковому збереженні генетичної пам'яті більшості людей. При взаємодії з полотном підіймається з глибини підсвідомості ідентична приналежність та формується спорідненість із культурним простором, із історичною основою минулого.

Висновки. Творчість О. Денисенка виступає в основі модального формування етнічних архетипів, які здатні впливати на свідомість суспільства. Самовираження у творчості митця підкреслено акцентується на основних традиціях українського народу, зберігаючи власні національні позиції та визначення самоідентифікації. Перспективою подальших досліджень можемо вважати виявлення особливостей символічної мови та пошуки образотворчого самовираження митця.

Список використаних джерел:

1. Зайцева В. Художня стилізація як основний виражальний засіб у різних жанрах образотворчого мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2. С. 165–169.
2. Кохан Н., Стахевич Г. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 2. С. 116–121.
3. Павлюк. І. Національна самоідентифікація як егрегор реалізації творчої особистості: медійний контекст. 2020. Вип. 4. С. 148–159.
4. Ревега Н. Використання ляльки-мотанки як духовного оберегу. Переяславіка: Наукові записки НІЕЗ «Переяслав». III Єфремівські читання «Релігійне життя Переяславської землі (IX-XXI ст.)». Зб. наук. ст. Вип. 7(9). 2014. С. 167–170.
5. Ревега Н. Використання ляльки-мотанки у масових заходах Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Ніжинська старовина. 2014. Вип. 18. С. 154–160.
6. Стрельцова С. Художні образи творчих робіт О. Денисенка, виконаних в техніці левкас. Матер. науково-практ. конференції «Наука, освіта та суспільство: актуальні наукові дослідження». Київ, 2022. С. 22–25.
7. Стрельцова С. Інтеграція творчості художника О. Денисенка в європейський культурний простір. Матер. Міжн. науково-практ. конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір». Київ, НАКККиМ, 2020. С. 126–127.

Володимир ТИМЕНКО
доктор наук, професор, завідувач кафедри
мультимедійного дизайну,
аспірант А. С. Букорос, аспірант А. Л. Коркушко
Київського університету технологій і дизайну
м. Київ
tymenkovp@gmail.com

ВІЗУАЛЬНИЙ ЕТНОДИЗАЙН: ОСОБЛИВОСТІ, НАВЧАЛЬНА ІНФОРМАЦІЯ, НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ

***Анотація.** Тези зорієнтовано на потенційні можливості візуального етнодизайну у формуванні національної ідентичності в умовах цифрового суспільства. Подано зарубіжний досвід створення національно своєрідних веб-сайтів для користувачів. Уточнено формулювання поняття «візуальний етнодизайн». Зазначено, що майбутні мультимедійні дизайнери покликані візуалізувати і поширювати «живу спадщину» етнодизайну/фолк-дизайну України засобами сучасних інформаційних технологій.*

***Ключові слова:** візуальний етнодизайн, національно своєрідні веб-сайти, інформаційні технології.*

***Abstract.** Theses are focused on the potential possibilities of visual ethnodesign in the formation of national identity in the conditions of a digital society. The foreign experience of creating nationally distinctive websites for users is provided. The wording of the concept of "visual ethnodesign" has been clarified. It is noted that future multimedia designers are called to visualize and spread the "living heritage" of ethnic design/folk design of Ukraine by means of modern information technologies.*

***Key words:** visual ethnodesign, nationally distinctive websites, information technologies.*

Постановка наукової проблеми. Досі в освітньо-професійних і робочих програмах для здобувачів вищої дизайн-освіти недостатньо уваги приділено креативній індустрії українського етнодизайну, інформаційним технологіям візуалізації у фолк-дизайні. Місцеві етнокультурні традиції формотворення і декорування артефактів матеріально-художньої культури історико-етнографічних територій України ще не стали джерелом потужного розвитку українського національного дизайну. Типові художні вироби історико-етнографічних регіонів України не дістають належного творчого варіювання у дипломних проєктах майбутніх фахівців дизайну і дослідників

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концепція і практика українського етнодизайну має стати фундаментом для відродження культури та духовних цінностей, самоідентифікації та бачення власного місця в глобальному культурно-мистецькому просторі [1]. Етнодизайн у зарубіжній дизайн-освіті і креативній індустрії позначено також поняттям «фолк дизайн» (народний дизайн). Такий зарубіжний термін відповідає семантичному значенню

декоративно-прикладного мистецтва, народних ремесел, тобто творчому варіюванню типових зразків художніх виробів для їх подальшого тиражування як національно своєрідної, етнічної дизайн-продукції місцевих історико-етнографічних територій.

Українські дослідники формулюють сутність етнодизайну як виду комплексної міждисциплінарної художньо-проектної діяльності, що синтезує в собі регіональні традиції художньо-матеріальної культури, сучасні гуманітарні, мистецькі і технічні знання, методи художнього проектування, технічного конструювання, спрямовується на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне та гармонійне [2, с.14].

Бакалаври і магістри, що здобувають вищу освіту за освітньо-професійною програмою «Мультимедійний дизайн», «Цифрове етномистецтво» покликані орієнтуватися на сучасне візуальне проектування моделей інформаційних систем; набути компетентностей з комп'ютерної, електронної, настільної графіки, режисури зйомок, анімації, сценічної та екранної розробок, оволодіти програмним забезпеченням з проектних технологій, а також педагогічним дизайном, визначення якого сформульовано в новому виданні Енциклопедії освіти [3].

Мета і завдання статті. Уточнити сутність поняття «візуальний етнодизайн» з урахуванням світового досвіду розроблення національно зорієнтованих веб-сайтів дизайнерами мультимедіа. Виокремити потенційні можливості візуального етнодизайну у розв'язанні проблеми формування національної ідентичності майбутніх дизайнерів мультимедіа.

Виклад основного матеріалу. Потужним джерелом розвитку національного дизайну є місцеві етнічні традиції фолк-дизайну, художніх ремесел, прикладного мистецтва. У пластиці національних форм як універсальному засобі композиційної виразності виявляється етноментальність дизайнерів. Українським дизайнерам важливо звернути увагу на досвід застосування у професійній діяльності і дизайн-освіті «Національного посібника з дизайну Великобританії: національного керівництва з планування красивого, довічного та успішного довілля» [4]. Національне формотворення Великобританії здійснюється з урахуванням місцевих етнокультурних традицій.

У Японії учнівська молодь цифрові технології вивчає у коледжах мистецтва і наук. У творах художників і вчених з цифрового мистецтва поєднуються проєкції, звуки і ретельно продумані віртуальні простори різних етнокультурних середовищ Японії. Вони подаються у японському національному стилі. Казкова фантазія та уява межують з реальністю. У Токіо відкрився перший у світі Музей японського цифрового мистецтва, що вражає уяву. Його створювали сотні художників і науковців. Експонати Музею цифрового мистецтва «перетікають» один в одного і взаємодіють між собою та з глядачем.

Щодо японських веб-сайтів, то вони приваблюють користувачів чистою та мінімалістичною естетикою з акцентом на білому просторі та простоті. Японські веб-сайти мають чітку типографіку та мінімальне використання кольорів.

Натомість індійський веб-дизайн часто містить яскраві кольори, складні візерунки та акцент на тексті. Вони створюються з урахуванням традиційного індійського дизайну із застосуванням вишуканої типографіки та мотивів.

Китайські веб-сайти також мають тенденцію до візуального насичення, значної кількості зображень. Вони містять елементи традиційного китайського дизайну: яскраві кольори, складні візерунки та каліграфію.

Американський веб-дизайн характеризується акцентом на функціональності, зручності використання та візуальних ефектах. Американські веб-дизайнери візуально сміливі у застосуванні контрастних кольорових схем та послідовні у збереженні чіткої типографіки.

Розвитку українських креативних індустрій сприяє спеціальна програма Європейського Союзу, розробники якої вже бачить в українських креативних індустріях величезний експортний та інвестиційний потенціал. У перспективі прогнозується підвищення інтересу до українського дизайну не лише на європейському ринку, а й на американському. Українські дизайнери вкладають культурні коди нації у дизайн-продукцію. Загалом для українського стилю в характерні такі риси як простота, комфорт, натуральність та екологічність. Назва стилю українського формотворення «Бароко now», що зберігає традиції «українського модерну». Молоді українські дизайнери експериментують із формами і балансують між смислами, образами і функціональністю предметів. Дизайнери з різних куточків України складають новий креативний атлас для Європи – від українського бароко до футуристичного мінімалізму.

З урахуванням результатів аналізу досліджень і публікацій нами уточнено формулювання поняття «візуальний етнодизайн» – це модель інформаційної системи, що містить національний шрифт, текст, орнаментальні візерунки, специфічну колористику історико-етнографічних територій, креативні відео, анімації в етнічно стилізованій цілісній композиції з метою створення етнокультурного інтерфейсу як засобу взаємодії користувача-етнофора з інформаційною системою.

Висновки. Отже, для українського національного дизайну характерні традиційні мотиви, сміливі та яскраві кольори, органічні форми та візерунки, що відображають природну красу України та її ландшафтів. Щоб надати веб-сайту українського вигляду, потрібно використати теплі кольори: червоний, синій, жовтий і нейтральний зелений. Використовуючи ці елементи у веб-дизайні, можна створювати унікальні та змістовні дизайнерські пропозиції, що естетично глибоко відображають мотиви української культурної спадщини. Майбутні мультимедійні дизайнери покликані візуалізувати і поширити живу спадщину етнодизайну/фолк-дизайну України засобами сучасних інформаційних технологій (креативного візуалу, аудіалу, художнього фото, анімаційного дизайну, UI/UX-дизайну).

До дисциплін вільного вибору студентів закладів вищої дизайн-освіти необхідно додати освітній компонент з мультимедійного етнодизайну і зорієнтувати студентів на розвиток українського національного дизайну у дипломних проєктах.

Список використаних джерел:

1. Гоцалюк А. Етнодизайн у декоративно-прикладному мистецтві кінця XX – початку XXI століття. URL: <http://journal.ndiu.org.ua/article/view/195744/> (дата звернення: 28.04.2023).
2. Руденченко А. А. Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 42 с. URL: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/avtoref/D_26.053.19/Rydenchenko.pdf (дата звернення: 28.04.2023).
3. Тищенко В. П. (2021) Педагогічний дизайн. *Енциклопедія освіти: 2-ге вид., допов. та перероб.*, Київ: Юрінком Інтер. С. 732-733.
4. UK National Design Guide: A national guide to planning beautiful, sustainable and successful environments. URL: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/962113/National_design_guide.pdf (дата звернення: 28.04.2023).

Уляна ТРОХІНА
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м.Київ
uliana.trokhina@gmail.com

ДИЗАЙН ВЕБ-САЙТУ ПРОФОРІЄНТАЦІЙНОЇ ПЛАТФОРМИ НА ОСНОВІ МЕТОДОЛОГІЇ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ

***Анотація.** Надано результати дослідження практики застосування методології Дизайн-мислення у дизайні інтерфейсів та її імперичне втілення на прикладі проектування веб-сайту профорієнтаційної платформи. У роботі охарактеризовано методологію Дизайн-мислення, її головні ідеї, характерні риси та методи, практики застосування від лідерів сучасного дизайну інтерфейсів. Отримані теоретичні дані покроково втілено під час проектування веб-сайту профорієнтаційної платформи.*

***Ключові слова:** дизайн, дизайн інтерфейсів, дизайн-мислення, веб-дизайн, дизайн-освіта.*

***Abstract.** Here are the results of a study of the practice of applying the Design Thinking methodology in interface design. An empirical embodiment of the methodology on the example of designing a career guidance platform website. The work describes the methodology of Design Thinking, its main ideas, characteristic features, and methods, practices of application from the leaders of modern interface design. The theoretical data were implemented step by step during the design of the career guidance platform website.*

***Keywords:** design, interface design, design thinking, web design, design education.*

Вступ. Команди дизайнерів використовують Дизайн-мислення, щоб вирішувати погано визначені/невідомі проблеми, оскільки вони можуть переосмислити їх у орієнтований на людину спосіб і зосередитися на тому, що є найважливішим для користувачів. Цінність Дизайн-мислення як рушійної сили бізнесу, що покращує світ (глобальні провідні компанії, такі як Google, Apple і Airbnb, користуються ним із помітним ефектом) відповідає його статусу популярного предмета в провідних міжнародних університетах. Завдяки дизайнерському мисленню команди мають свободу створювати новаторські рішення. Важливість розуміння Дизайн-мислення полягає в тому, що використовуючи його, можна отримати доступ до важкодоступної інформації та застосувати колекцію практичних методів, щоб знайти інноваційні відповіді.

Постанова завдання. Актуальною проблемою сучасного дизайну є необхідність зміни орієнтації в процесі створення дизайну з особи митця-дизайнера та його суб'єктивних вподобань на фінального споживача та його потреби. Саме Дизайн-мислення націлено на вирішення цієї задачі.

Результати дослідження. Дизайн-мислення відноситься до набору когнітивних, стратегічних і практичних процедур, які використовуються дизайнерами в процесі проектування, а також до сукупності знань, які були

розроблені про те, як люди міркують, коли займаються проблемами дизайну [1, с. 23]. Дизайн-мислення включає п'ять етапів – співпереживання, визначення, ідея, прототип і перевірка.

Історія Дизайн-мислення починається з 1950-х і 60-х років і бере свій початок у вивченні пізнання дизайну та методів дизайну. Його також називають «дизайнерськими способами пізнання, мислення та дій» [2, с. 221] і «дизайнерським мисленням» [3, с. 22]. Багато ключових концепцій і аспектів Дизайн-мислення були визначені в ході досліджень у різних областях дизайну, пізнання дизайну та дизайнерської діяльності як у лабораторних, так і в природних контекстах.

Ітеративний, нелінійний процес, дизайн-мислення включає в себе такі види діяльності, як аналіз контексту, тестування користувача, пошук і формулювання проблем, створення ідей і рішень, творче мислення, ескізи та креслення, прототипування та оцінювання. Основні риси дизайн-мислення включають здатність:

- вирішувати нечітко визначені проблеми
- приймати стратегії, орієнтовані на рішення
- використовувати абдуктивні та продуктивні міркування
- використовувати невербальне, графічне/просторове моделювання,

наприклад, ескізи та створення прототипів [4, с. 127].

Нові курси Дизайн-мислення також були введені на університетському рівні, особливо в зв'язку з бізнесом та інноваційними дослідженнями. Помітний курс такого типу був запроваджений у Стенфордському університеті в 2003 році, Інститут дизайну Хассо Платтнера, відомий як d.school [5].

У освітньому секторі Дизайн-мислення використовується для покращення навчання та сприяння творчому мисленню, командній роботі та відповідальності студентів за навчання [6, с. 56]. Підхід до викладання та навчання, що базується на дизайні, також отримав більш широкий розвиток в освіті [7, с. 44].

Тепер Дизайн-мислення можна побачити в школах міжнародного бакалавра по всьому світу [8] та в освітніх організаціях [9].

Варто виокремити методи Дизайн-мислення які перенесено в практичну площину під час розробки дизайну веб-сайту профорієнтаційної платформи.

Побудова гіпотези – метод було використано для формулювання гіпотези для початку дослідження: «Велика кількість учнів середньої та старшої школи (близько 95%) не впевнені у виборі спеціальності, відсоток їх впевненості не перевищує 75%».

User persona – метод допоміг збільшити емпатію до майбутнього користувача.

Метод «Підготовка до інтерв'ю» – підготувати скрипт інтерв'ю необхідно, щоб більш ефективно провести інтерв'ю, спираючись на підготовлений детальний план.

User interview – цінність користувацьких інтерв'ю полягає в тому, щоб отримати фундаментальні знання про проблеми, з якими стикається користувач у використанні продукту.

Опитування – було проведено для випробування гіпотези, та підтвердило її.

User journey/Customer journey map(CJM) – цей метод показує поточний процес користувача та виявляє області покращень для майбутнього робочого процесу.

Прототипування – це процес, покликаний скоротити час на розробку. Він дає можливість оцінити технічну доцільність, покращити якість продукту, продемонструвати свою ідею.

User test – тестування допомагає побачити поведінку користувачів, та недоліки інтерфейсу.

Таким чином, була проаналізована методологія Дизайн-мислення, та впроваджена у проектування веб-сайту профорієнтаційної платформи, цей проект може стати демонстраційним зразком під час вивчення студентами теми Дизайн-мислення.

Список використаних джерел:

1. Lawson B. How Designers Think. London: Routledge, 2006. 23–24 p.
2. Cross N. «Designerly ways of knowing». Design Studies. London: Springer, 2001. 221–227 p.
3. Johansson-Sköldberg U., Woodilla J., Çetinkaya M. Design thinking: past, present and possible futures // Creativity and Innovation Management. 2013. P. 22.
4. Cross N. The Nature and Nurture of Design Ability // Design Studies. 1990. P. 127–140.
5. Stanford d.school. URL: <https://dschool.stanford.edu/how-to-start-a-dschool/> (дата звернення: 02.01.2023).
6. Laurillard D. Teaching as a Design Science: Building pedagogical patterns for learning and technology. London: Routledge, 2012. 56 p.
7. Ishida, T. Interdisciplinary Education for Design Innovation // Computer 2017. Vol. 50, No 5. P. 44–52.
8. IB World Magazine. 2017. URL: <https://blogs.ibo.org/blog/2019/12/11/incorporating-design-thinking-in-the-rup/> (дата звернення: 02.01.2023).
9. Cultivate Non-Profit Blog. 2019. URL: <https://cultivate.org/blog/2019/7/10/learn-steamheads-design-teaching-process> (дата звернення: 02.01.2023).

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ
Кандидат мистецтвознавства доцент,
в. о. завідувача кафедри художньої кераміки,
дерева, скульптури та металу
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
м. Київ
v.khyzhynskiy@kubg.edu.ua

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

Анотація. У тезах розглянуто роль художньої кераміки у культурно-мистецьких процесах та проблеми збереження і модернізації культурної спадщини в сучасних умовах. Визначено способи і методи інтеграції українських традицій у творах сучасної художньої кераміки.

Ключові слова: художня кераміка, культурна спадщина, сучасне мистецтво, мистецькі процеси.

Abstract. Theses examine the role of artistic ceramics in cultural and artistic processes and the problems of preservation and modernization of cultural heritage in modern conditions. The ways and methods of integration of Ukrainian traditions in works of modern ceramic art are determined.

Key words: artistic ceramics, cultural heritage, modern art, artistic processes.

Постановка наукової проблеми. В умовах військової агресії росії проти України знову надзвичайно гостро постає питання культурної спадщини. Культурна спадщина – це не тільки матеріальні пам'ятки, котрі можна знищити, культурна спадщина – це, передусім, духовно-мистецький потенціал нації, який є основним ресурсом стратегічного розвитку держави. Сьогодні перед нами стоїть вкрай важливе завдання не тільки зберегти, але переосмислити та інтегрувати надбання української культури у світові культурно-мистецькі процеси. Мистецтво, що оперує найбільш доступними візуальними образами, акумулює історико-культурний та генетичний досвід нації, сприяє становленню та поширенню культури.

Кераміка з найдавніших часів є найбільш переконливим свідком рівня розвитку культури та мистецтва, своєрідним ідентифікатором нації. Очевидно, що і в сучасних умовах художня кераміка також виступає як індикатор певних мистецьких явищ та процесів, хоча їй доводиться витримувати більшу конкуренцію з іншими видами мистецтва і долати певні стереотипи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Процеси перемін в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть та роль у них художньої кераміки стають предметом дослідження сучасних учених-мистецтвознавців. До цієї теми зокрема зверталися: О. Голубець, Т. Кара-

Васильєва, З. Чегусова, Т. Зіненко, Л. Бурковська, Г. Істоміна, Р. Мотиль, В. Хижинський.

Мета і завдання. Метою публікації є виявити роль сучасної художньої кераміки у формуванні культурного коду нації та її ролі в сучасних мистецьких процесах.

Виклад основного матеріалу. Не зважаючи на те, що українська професійна кераміка дотепер традиційно класифікується як вид декоративного мистецтва, вона вже впевнено займає належне місце в сучасному мистецькому просторі. Художники-керамісти активно долучаються до мистецького фронту, котрий є надзвичайно важливим для утвердження української культури в міжнародних мистецьких процесах та вкрай необхідним для формування іміджу України в умовах широкомасштабного російського вторгнення.

Українські художники організовують та беруть участь у багатьох мистецьких виставках та проєктах не тільки в Україні, але і за кордоном. Так, у березні 2023 року в Анкарі відбулася виставка ArtAnkara, яка є однією з головних мистецьких подій у Туреччині. На ній були широко представлені роботи українських художників та митців-керамістів як з української діаспори, так і тих, хто знайшов тут прихисток під час війни, а також тих, хто відважився приїхати з України. З України на виставку приїхала унікальна колекція мистецьких цеглинок «ЦеГлинаАрт» (кураторка Олеся Дворак-Галік), кожна з яких – художній погляд і бачення митців-керамістів війни, боротьби українців проти російської агресії, майбутньої перемоги. 28 цеглин «говорять» про руйнування й біль, надії та відбудову і про унікальність моменту та вічність буття.

У листопаді 2022 року у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука завершився мистецький проєкт «Всеукраїнський конкурс на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд» під кураторством В. Хижинського. Вшановуючи 140 річницю від дня народження видатного українського художника-монументаліста та педагога Михайла Бойчука, спільними зусиллями професійних художників-керамістів і студентів спеціалізації «художня кераміка» створено «Стіну пам'яті Михайла Бойчука», що складається із 33 керамічних пластів. Захід продемонстрував сучасні підходи художників-керамістів до трактування та переосмислення творчої спадщини Михайла Бойчука та його учнів; *віртуозне володіння ними широким арсеналом керамічних технік і технологій*; відкрив нові імена в сучасній художній кераміці, сприяв творчому діалогу митців різних поколінь, шкіл, регіонів.

Конкурсні роботи виконувалися авторами у складних і драматичних умовах війни з російськими загарбниками, що, безумовно, вплинуло на композиційне вирішення творів та їх емоційне звучання. Практично у всіх роботах прямо чи опосередковано присутня реакція на події, що відбуваються в Україні. З технологічної точки зору відібрані роботи демонструють практично повний спектр можливостей і прийомів роботи з керамічними матеріалами. Художники у своїх творах використали різні за кольором шамотні маси, глину, кам'яну масу, фаянс, порцеляну. Застосували пластичне (рельєф, риткування),

графічне та живописне декорування керамічних виробів ангобами, поливами, підглазурними та надглазурними фарбами тощо.

Завдяки активній інтеграції України до світового мистецького простору зростає інтерес до української художньої і культурної спадщини. Тому важливо постійно працювати над осягненням досвіду попередніх поколінь, методиками збереження та модернізації традицій, синтезу прадавнього і сучасного.

Висновки. Сучасна художня кераміка є важливою складовою національної культурної спадщини та одним із яскравих явищ культурно-мистецьких процесів, котрі відбуваються під впливом інтеграції України до світової спільноти. Українські художники-керамісти постійно знаходяться в стані творчого пошуку, що виливається у цікаві експерименти з формою, кольором, технологією, простором, поєднанням кераміки з іншими матеріалами.

Список використаних джерел:

1. Голубець О. М. Львівська кераміка. К.: Наукова думка, 1991. 120 с.
2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». К.: Либідь, 2005. 280 с., іл.
3. Петрук Р. І., Хижинський В. В. Досвід захисту дипломних кваліфікаційних робіт бакалаврів Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука в умовах воєнного стану. *International scientific conference “The influence of culture and art on the value orientations of civilization in war and post-war times”*: conference proceedings, August 30–31, 2022. Riga, the Republic of Latvia: Baltija Publishing, 2022. P. 118–121. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-237-1-28>.
4. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації: монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ, 2019. 240 с.

Володимир ЦИСАРСЬКИЙ
здобувач вищої освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
м.Київ
v.tsysarskyi.asp@kubg.edu.ua

ПРОБЛЕМИ ЕТИЧНОСТІ ВИКОРИСТАННЯ РОБІТ ХУДОЖНИКІВ ДЛЯ ТРЕНУВАННЯ AI-МОДЕЛЕЙ ТА ПРОБЛЕМА КОНКУРЕНЦІЇ ТАКИХ МОДЕЛЕЙ І ХУДОЖНИКІВ НА КОМЕРЦІЙНОМУ РИНКУ

Анотація. У цих тезах розповідається про штучний інтелект для створення зображень, його особливості, проблеми копірайту та конкуренції з художниками та можливості їхнього вирішення.

Ключові слова: штучний інтелект, AI-моделі, мистецтво, художники, комерція.

Abstract. This article describe artificial intelligence for image creation, its features, copyright problems and competition with artists, and the possible ways of solving them.

Keywords: artificial intelligence, AI models, art, artists, commerce.

Artificial Intelligence image generator (пер. Створювач зображень за допомогою Штучного Інтелекту) – це програма для створення зображення за допомогою нейронних мереж, які в свою чергу тренуються створювати ці зображення на основі творів інших митців чи реальних фотографій. [1]

Таке «тренування» є дечим схожим до того, як навчаються люди. Наприклад, можна уявити малюка, який тільки починає дізнаватися про зв'язок між словами/поняттями та предметами/істотами. Штучний інтелект діє за таким же принципом, але відмінність полягає в тому, що обсяг даних у нього значно більше і тренується він набагато швидше.

У такого штучного інтелекту, у порівнянні зі звичайними художниками, є такі переваги як:

Відносна простота використання. У порівнянні з тривалим і кропітким здобуттям художньої освіти, навчитися використовувати Штучний Інтелект досить просто.

Варіативність. За одним запитом за один раз Штучний Інтелект може створити до чотирьох варіацій зображення. Якщо створити їх ще раз, з'являться інші чотири варіації, і так аж допоки не знайдеться вдалий варіант. Мало хто з художників, наприклад, погодиться робити на одну тему більше ста якісних і кропітких робіт, тоді як штучному інтелекту все рівно скільки запитів ви йому поставите.

Швидке створення та виправлення. Зазвичай створення зображення штучним інтелектом займає близько кількох хвилин, а частіше й менше. Жоден художник фізично не може робити настільки детальні роботи за такий проміжок часу. Також якщо щось не сподобалося, можна просто уточнити запит і виправити це за лічені хвилини. Це ще не враховуючи безліч варіацій одного зображення. Художнику за виправлення треба завжди доплачувати, і такі

виправлення нерідко займають стільки ж часу, скільки і саме створення зображення.

Дешевизна. У порівнянні із замовленням у більшості художників, де ціни починаються від кількох десятків у.о. за одне зображення, покупка підписки за ту ж саму ціну для створення тисячі таких зображень здається набагато вигіднішою. Не говорячи вже про те, що якщо в наявності є ігровий комп'ютер, то можна створювати безліч таких зображень безкоштовно.

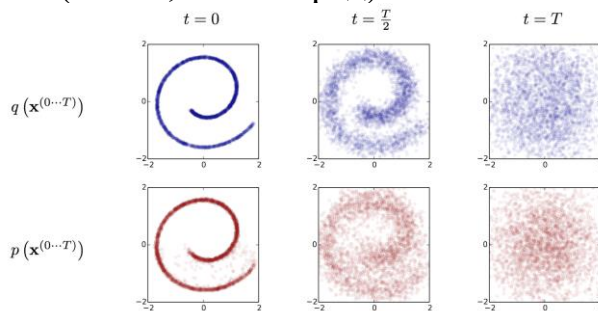
Саме через такі переваги поширилося використання штучного інтелекту.

Але постали інші проблеми. А саме те, що цей штучний інтелект «навчався» на роботах сучасних художників без їхнього відома та згоди. Потім такі зображення конкурують як на сайтах, де публікуються портфоліо художників, так і на комерційному ринку, де замовляють ілюстрації.

Саме тому художники подають колективний позов до судів – Stable Diffusion litigation [2], який спрямований на припинення розвитку штучного інтелекту під назвою Stable diffusion, Midjourney, а також претензії до DeviantArt.

Вони аргументують це тим, що цей штучний інтелект був натренований на мільйонах зображень художників без їхнього відома і згоди, тобто було порушене їхнє авторське право.

У спрощеному вигляді воно працює приблизно так: із зображень з елементами воно поступово додає «шум», аби навчитися розрізняти різні предмети та характеристики (Мал.1, верхній ряд). І таким чином воно вчиться розрізняти як самі предмети, так і їхній зв'язок між словами та поняттями. І потім при створенні зображення на основі словесного запиту воно робить зворотній процес – з цього «натренованого» шуму воно відновлює первинний об'єкт, з якого воно вчилася. Тому при такому відновленні при процесі прибирання шуму залишаються артефакти, оскільки тренувалося воно не на одному об'єкті, а на тисячах (Мал.1, нижній ряд).



Мал.1

І хоча цей процес дуже схожий до того, як навчаються самі художники, тобто беруть «джерела натхнення» у інших художників, тренуються на них, а потім так само «колажують» ці натхнення у свої фінальні роботи, ці ж самі художники не задоволені тим, що схожий принцип без оплати використовує штучний інтелект.

Постає питання: а чи дійсно вони праві у своїх заявах, якщо самі під час тренувань чи роботи часто самі використовували елементи з робіт інших художників?

Ця проблема вирішується достатньо просто – або художникам платяться гроші за використання їхніх робіт [3], або ж самі художники можуть тренувати ці моделі виключно на своїх роботах.

Тут ці художники скоріше говорять про дві інші проблеми. Перша проблема це те, що у них частково забирають роботу, тобто неочікувано з'являється сильний конкурент, який доступний більшості людей. Тобто їх витісняють з ринку праці, особливо це стосується недосвідчених художників.

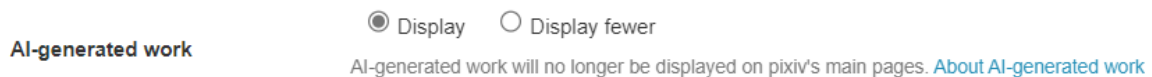
Друга проблема полягає в тому, що роботи, створені штучним інтелектом, витісняють художників по кількості переглядів у соц.мережах, наприклад, DeviantArt, Twitter, Pixiv та інші, і на сайтах для портфоліо, наприклад, Artstation (Мал.2). [4]



Мал.2

Перша проблема може вирішитися популярним англійським прислів'ям: «Якщо не можеш перемогти ворога – очолюй його». Штучний інтелект це така ж сама програма, якою в тому числі користуються й цифрові художники, але у покращеному варіанті (кращі алгоритми). Це інструмент, яким треба користуватися, а не боятися його.

Друга проблема може вирішитися розділенням між зображеннями штучного інтелекту та художниками, щоб вони не пересікалися один з одними, і не виносити роботи штучного інтелекту на головну сторінку («Featured»). Таке вирішується невеликим оновленням цих соц.мереж. Наприклад, Pixiv додав перемикач (Мал.3), який прибирає роботи штучного інтелекту з огляду. Але варіант розділити їх на дві категорії: «Лише художники» і «Лише штучний інтелект» здається кращим.



Мал.3

У підсумку можна сказати, що штучний інтелект є новим інструментом, який буде широко використовуватися в майбутньому, але до якого людям ще треба час щоб звикнути.

Список використаних джерел:

1. AI Image Generators: How they work and why They are important. URL: hypotenuse.ai/blog/ai-image-generator#:~:text=An%20AI%20text-to-image,of%20your%20“work”%20immediately.
2. Stable Diffusion litigation · Joseph Saveri Law Firm & Matthew Butterick URL: stablediffusionlitigation.com/#

3. AI Art Generator – Adobe Firefly URL: adobe.com/sensei/generative-ai/firefly.html
4. Artists Protest As ArtStation Allows AI-Generated Art On Site URL: kotaku.com/artstation-ai-art-generated-images-epic-games-protest-1849891085/amp

Руслан ЧЕРНИШ
викладач кафедри дизайну
Київського університету ім. Б.Гринченка
м.Київ, Україна
r.chernysh@kubg.edu.ua

КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ З ТОЧКИ ЗОРУ ЙОГО ТЕНДЕНЦІЙ ІСТОРИЧНОГО ТА СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ

Анотація. *Доповідь присвячена аналізу наукових джерел щодо історичного та сучасного розвитку українського дизайну та формування на цій основі проблемного поля стосовно подальших досліджень у визначеній галузі. Під час зазначеного аналізу були розглянуті наявні здобутки дизайнерської науки в різних відповідних напрямках. Таким чином, український дизайн розглядався як система специфічних структурних елементів, кожен з яких має і спільні, і відмінні риси. Це дозволило більш об'ємно підійти до відповідної тематики та намітити шляхи нових наукових розробок в майбутньому.*

Ключові слова: *історичний розвиток, культурні особливості, сучасний розвиток, тенденції розвитку, український дизайн.*

Abstract. *The report is devoted to the analysis of scientific sources regarding the historical and modern development of Ukrainian design and the formation of a problem field on this basis regarding further research in the specified field. During the mentioned analysis, the available achievements of design science in various relevant directions were considered. Thus, Ukrainian design was considered as a system of specific structural elements, each of which has both common and distinctive features. This made it possible to approach the relevant topic in a more comprehensive way and outline the ways of new scientific developments in the future.*

Keywords: *historical development, cultural features, modern development, development trends, ukrainian design.*

Постановка проблеми, мета та завдання доповіді. Є очевидним, що дизайн взагалі та український дизайн зокрема існує з давніх часів. За твердженням Л.Соколюк стосовно саме останнього перші кроки дизайну, які мали на меті спрямування на союз художньої творчості з промисловістю, «розпочиналися ще за доби модерну, коли дизайнерська галузь не відокремилася від декоративного мистецтва. Не отримала вона автономії і в наступний етап, що розгортався на хвилі українського національного відродження. У цей період український авангард став плідним підґрунтям для розвитку нових дизайнерських ідей, що пов'язані як з далекими і близькими традиціями української культури, так і з особливостями історичної ситуації, що склалася в Україні і на тривалий час визначила її долю» [6, с. 84]. За всю історію свого функціонування в дизайні намітилися різноманітні його напрями, в кожному з яких здійснювалися окремі дослідження. Над зазначеними проблемами в різні

часи працювали такі вчені, як: О. Ганоцька, Н. Збітнева, К. Ньюарк, Ш. Піль, Е. Туемлоу (*графічний дизайн*); Т. Кара-Васильєва, Н. Софієва, В. Тімохін (*дизайн інтер'єру*); Ж. Бодріяр, О. Вайнштейн, Д. Дерон, Е. Еріксон (*дизайн одягу*) та багато інших. Разом з тим, існує ще чимало проблем, які потребують свого вирішення, а відтак є актуальним короткий аналіз наявних розробок. Це питання являє собою мету даної доповіді, що реалізується у виконанні наступних завдань, а саме: огляд досліджень в сфері українського дизайну та формування початкової джерельної бази стосовно подальшої авторської роботи.

Виклад основного матеріалу. Дизайн, незалежно від його різновидів, має в кожній нації специфічні особливості. Тим більше це мало неабияке значення в ХХ столітті, коли в Україні «йшли процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної співпраці провідних художників-авангардистів з народними майстрами та звернення їх до символічної мови народної творчості» [2, с. 111]. Натомість в зазначений період Україна «самостійно не генерувала тоді якихось подій, помітних світові» [1, с. 6]. Разом з тим, в Україні того часу розвивалися предтечі середовищного дизайну та підвалини графічного дизайну [1, с. 7]. Але якщо у 20–30-х роках український дизайн все ж таки певні здобутки мав, то в подальшому він не отримав свого розвитку аж до здобуття Україною незалежності. Тим не менш у дизайні нашої держави не все є поганим, адже з кінця ХХ – початку ХХІ у ньому почалися масові зрушення у бік західного досвіду [1, с. 10, 21], а це дає надію до його більш різноманітного функціонування. З іншого боку було встановлено, що “раціональний підхід до дизайну з використанням етнічних образів та мотивів дозволяє створити дизайнерський проект на основі бюджетних коштів, лаконічних простих акцентів етнічного характеру” [4, с. 60]. Цей факт проявився в багатьох напрямках, наприклад тенденції розвитку графічного дизайну в таких країнах як Фінляндія, Італія, Японія. Впродовж ХХ сторіччя продемонстрували своє тяжіння саме до національно орієнтованого підходу [3, с. 11]. В сфері дизайну одягу, з огляду на вищезазначене, були введені відповідно до національних традицій п'ять принципів, а саме: художньо-образної системності творення цілісного художнього образу; збереження національної ідентичності; пропорціонування композиційно-декоративних форм; індивідуальної інтерпретації та гармонійності колористичного вирішення етноодягу [11, с. 9-10]. Певний інтерес викликає також дизайн архітектурного середовища, витоки якого в українському середовищі, згідно дослідження Н.Шебек, “слід шукати в глибині культур, які були сформовані і тривалий час розвивалися на землях, що ми отримали у спадок від наших далеких і маловідомих нам попередників” [10, с. 204]. Саме з тих часів до нас дійшли такі елементи як: коло, хрест, спіраль, безперервна хвиляста лінія та інші [10, с. 206-213]. Не обійшли дизайнери увагою і деякі різновиди побутового дизайну, зокрема дизайн упаковки. Н.Збітнева виділяє з цього приводу наступні стилі (характерні деякою мірою і для інших напрямів дизайну у певний період), а саме: модерн, арт деко, конструктивізм, «комерційний», «народний» та «ідеологічний» [5, с. 238-253]. З них найбільш притаманними українському менталітету є стилі модерн та «народний».

Висновки. На підставі розглянутих та інших джерел можна зазначити, що є доцільним проведення додаткових досліджень щодо культурних особливостей саме українського дизайну з огляду на стан та перспективи його сучасного розвитку, враховуючи в тому числі здобуття Україною незалежності та її намагання повернутися до сім'ї європейських народів. Саме цьому питанню автор планує присвятити свою подальшу роботу.

Список використаних джерел:

1. Даниленко В. Дизайн України в європейському вимірі ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. праць / НАУМ, Ін - т проблем сучас. мистецтва; [заг. ред. М.І. Яковлева]. К.: ФЕНІКС, 2012. С. 6–34.
2. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. праць / НАУМ, Ін - т проблем сучас. мистецтва; [заг. ред. М.І. Яковлева]. К.: ФЕНІКС, 2012. С. 111–121.
3. Лопухова Н. Розвиток сучасних тенденцій графічного дизайну. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 44, том 2. С. 9–18.
4. Михайлова Р.Д., Плисюк Ю.О. Українські етнічні елементи в дизайні сучасного готельного інтер'єру: витоки та особливості. Art and Design: Наук.фах.журнал. 2019. № 4. С. 58–65.
5. Сбітнєва Н. Упаковка як дзеркало епохи. 1930-ті роки. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. праць / НАУМ, Ін - т проблем сучас. мистецтва; [заг. ред. М.І. Яковлева]. К.: ФЕНІКС, 2012. С. 238–254.
6. Соколюк Л. Шляхи становлення українського дизайну. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. праць / НАУМ, Ін - т проблем сучас. мистецтва; [заг. ред. М.І.Яковлева]. К.: ФЕНІКС, 2012. С. 84–110.
7. Шебек Н. Протодизайн архітектурного середовища на теренах України. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. праць / НАУМ, Ін - т проблем сучас. мистецтва; [заг. ред. М.І. Яковлева]. К.: ФЕНІКС, 2012. С. 204–221.
8. Юрчишин Ю. Б. Традиції народного вбрання в творчості сучасних дизайнерів одягу (Історико-культурні передумови та мистецькі інтерпретації): автореф.дис. ... канд.мистецтвознав.: 26.00.01 / Юлія Богданівна Юрчишин; [наук. керівник. О.С. Ременяка]; ДВНЗ “Прикарп. нац. ун - т ім. В. Стефаника” Івано - Франківськ, 2021. 15 с.

References

1. Danylenko V. Design of Ukraine in the European dimension of the 20th century. Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century: coll. of science works / NAUM, Institute of Modern Problems. arts; [general ed. M.I. Yakovlev]. K.: PHOENIX, 2012. p. 6-34.
2. Kara-Vasilyeva T. Formation of design in Ukraine by avant-garde artists. Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century: coll. of science works / NAUM, Institute of Modern Problems. arts; [general ed. M.I. Yakovlev]. K.: PHOENIX, 2012. p. 111-121.

3. Lopukhova N. Development of modern trends in graphic design. Current issues of humanitarian sciences. 2021. Issue 44, volume 2. p. 9-18.

4. Mykhailova R.D., Plysyuk Yu.O. Ukrainian ethnic elements in modern hotel interior design: origins and features. Art and Design: Scientific journal. 2019. No. 4. p. 58-65.

5. Sbitneva N. Packaging as a mirror of the era. 1930 - those years. Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century: coll. of science works / NAUM, Institute of Modern Problems. arts; [general ed. M.I. Yakovlev]. K.: PHOENIX, 2012. p. 238-254.

6. Sokolyuk L. Ways of formation of Ukrainian design. Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century: coll. of science works / NAUM, Institute of Modern Problems. arts; [general ed. M.I. Yakovlev]. K.: PHOENIX, 2012. p. 84-110.

7. Shebek N. Protodesign of the architectural environment on the territory of Ukraine. Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century: coll. of science works / NAUM, Institute of Modern Problems. arts; [general ed. M.I. Yakovlev]. K.: PHOENIX, 2012. p. 204-221.

8. Yurchyshyn Yu.B. Traditions of folk clothing in the work of modern clothing designers (Historically-cultural prerequisites and artistic interpretations): autoref.diss. ... candidate of arts: 26.00.01 / Yuliya Bogdanivna Yurchyshyn; [science head. O.S. Remenyak]; State educational institution "Prykarp. national Univ. V. Stefanyka" Ivano-Frankivsk, 2021. 15 p.

Катерина ЧЕРНІЧЕНКО
магістр
Київський університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна
krchernichenko.fomd22@kubg.edu.ua

ІННОВАЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ 3D-МОДЕЛЮВАННЯ У ФОЛКАРТІ ТА ЕТНОДИЗАЙНІ В УКРАЇНІ

Анотація. В тезах доповідях розглядаються новітні технології, які забезпечують широкі можливості для розвитку українського фолкарту та етнодизайну. Досліджуються різноманітні способи використання 3D-моделювання в різних аспектах цих мистецьких напрямів: від створення унікальних об'єктів до реконструкції традиційних етнічних ремесел.

В роботі також розглядаються випадки використання 3D-моделювання в етнічному дизайні, такі як створення народних костюмів та декору для інтер'єрів. 3D-технології дозволяють створювати точні копії традиційних об'єктів мистецтва, що є важливим для їх збереження та дослідження. Зокрема, за допомогою цифрових інструментів можна створити віртуальну копію артефактів з музейних колекцій або приватних зібрань, що дозволяє їх зберігати та вивчати без пошкоджень. Крім того, 3D-моделювання дозволяє створювати нові об'єкти мистецтва, які базуються на традиційних технологіях та елементах дизайну. Наприклад, це можуть бути вироби з кераміки, текстилю або дерева, що мають елементи традиційного українського орнаменту або геометричних форм. Для створення 3D-моделей використовуються різноманітні інструменти, такі як 3D-сканери, програми для 3D-моделювання, а також 3D-принтери для відтворення створених моделей в реальному житті. Завдяки цим інструментам, традиційне мистецтво України може бути збережене та розвиватися в сучасному світі, а також стати більш доступним для широкої аудиторії.

Ця доповідь може бути корисною для мистецтвознавців, етнографів, дизайнерів, технологів та ін.

Ключові слова: 3D-моделювання, фолкарт, етнодизайн, народна культура, дизайн, віртуальна та доповнена реальність.

Abstract. In these reports, the latest technologies are considered, which provide ample opportunities for the development of Ukrainian folk art and ethnodesign. Various ways of using 3D-modeling in various aspects of these artistic directions are explored: from the creation of unique objects to the reconstruction of traditional ethnic crafts.

The work also considers cases of using 3D-modeling in ethnic design, such as the creation of folk costumes and interior decor. 3D-technologies make it possible to create exact copies of traditional art objects, which is important for their preservation and research. In particular, digital tools can be used to create a virtual copy of artifacts from museum collections or private collections, allowing them to be stored and studied without damage. In addition, 3D-modeling allows you to create new art objects that

are based on traditional technologies and design elements. For example, they can be products made of ceramics, textiles or wood, which have elements of traditional Ukrainian ornament or geometric shapes. Various tools are used to create 3D-models, such as 3D-scanners, 3D-modeling programs, and 3D-printers to reproduce the created models in real life. Thanks to these tools, the traditional art of Ukraine can be preserved and developed in the modern world, as well as become more accessible to a wide audience.

This report can be useful for art critics, ethnographers, designers, technologists, etc.

Keywords: *3D-modeling, folkart, ethnodesign, folk culture, design, virtual and augmented reality.*

Постановка наукової проблеми: Однією з ключових проблем українського фолкарту та етнодизайну є збереження та популяризація унікальної культурної спадщини. У зв'язку з цим, виникає необхідність в пошуку нових технологій, що забезпечують широкі можливості для створення, реконструкції та візуалізації традиційних українських етнічних ремесел та народних мистецьких творів.

Одним із способів вирішення цієї проблеми є використання 3D-моделювання, яке надає можливість створення точних копій різноманітних етнічних об'єктів та їх подальшого використання у віртуальному просторі. Тому, поставленням наукової проблеми є дослідження інноваційних можливостей 3D-моделювання в контексті фолкарту та етнодизайну в Україні та їх впливу на збереження та популяризацію української культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень та публікацій: Останнім часом було проведено декілька досліджень на тему інноваційних можливостей 3D-моделювання в контексті фолкарту та етнодизайну в Україні. Варто відзначити напрацювання О. Кондратюк, І. Пархоменко. [2, с. 48], М. Лисенко. [3, с. 261].

Мета і завдання статті: Головною метою цієї роботи є вивчення та аналіз можливостей 3D-моделювання у фолкарті та етнодизайні в Україні, з метою показати переваги цього підходу та його потенціал для збереження та розвитку традиційного мистецтва.

Виклад основного матеріалу: 3D-моделювання стало дедалі популярнішим у різних сферах, включаючи мистецтво та дизайн. Використання 3D-технологій у фолкарті та етнодизайні може відкрити нові можливості для збереження та розвитку національної культури. Однією з основних переваг 3D-моделювання є можливість створення точних копій традиційних виробів, які можуть використовуватися як для збереження, так і для відтворення в майбутньому.

Український фолкорт та етнодизайн стають все більш популярними в сучасному світі, і 3D-моделювання може бути потужним інструментом у їх розвитку. Цифрові технології дозволяють створювати віртуальні моделі предметів, що є чудовим засобом збереження та відтворення традиційних українських виробів.

3D-моделювання також може бути використане для створення нових, унікальних дизайнів, які поєднують традиційні елементи з сучасними технологіями та матеріалами. Це дозволяє створювати нові інтерпретації традиційного мистецтва та дизайну, які можуть бути більш доступними та привабливими для глядача [2, с. 48].

Звичайним прикладом використання 3D-моделювання в етнодизайні є створення 3D-моделі народної вишиванки, яка потім може бути використана для створення різноманітних виробів, таких як одяг, сумки, аксесуари та інше [3, с. 261]. 3D-моделювання дозволяє легко змінювати розмір та форму дизайну, що дає більше можливостей для експериментів зі стилем. Ще одним прикладом використання 3D-моделювання є візуалізація традиційного українського вишивання. З його допомогою можна створювати віртуальні моделі вишитих виробів, що дозволяє зберегти традиційні узори та мотиви та відтворити їх у новому вигляді.

Інший приклад - створення тривимірної моделі традиційної кераміки. Це може допомогти майстрам виготовляти більш складні та витончені форми, які були б складно створити вручну. Також, можна використовувати 3D-моделювання для створення інтер'єрів в стилі фолкарт. Наприклад, створити цифрові моделі дерев'яного годинника з вишуканим орнаментом, який буде виглядати як елемент старовинного інтер'єру.

Одним з цікавих прикладів є створення 3D-моделі народної іграшки. Це може допомогти відродити традиції виготовлення народних українських іграшок та використання їх в сучасному дизайні.

Також, можна використовувати цифрові технології для формування рекламних матеріалів, які будуть відображати культурну спадщину України. Наприклад, створення 3D-моделі традиційної української писанки та використання її у візуальному оформленні рекламної кампанії [1].

Один з прикладів використання 3D-моделювання у фолкарті є створення віртуальної моделі традиційної української хати. Також, можна використовувати 3D-моделі для реконструкції традиційної української архітектури, наприклад, збудувати віртуальну реконструкцію села з традиційними хатами, вуличками та церквою. Такі моделі можуть бути використані в музеях для віртуальних експозицій та навіть для віртуальних екскурсій. З допомогою тривимірного простору можна створити точні копії або віртуальні репліки традиційних виробів, що є важливим для збереження культурної спадщини.

Так, інноваційні можливості 3D-моделювання у фолкарті та етнодизайні використовують цифрові технології для створення музеїв. Наприклад, національний музей-заповідник «Хуторок Михайлівка» у Харківській області за допомогою 3D-сканування та 3D-моделювання відтворив зруйновані історичні будівлі, що дозволило відвідувачам зануритись у атмосферу минулого та зрозуміти історію території.

У сфері етнодизайну тривимірний простір може бути використаний для створення оригінальних та унікальних предметів інтер'єру, які поєднують в собі елементи народного мистецтва та сучасного дизайну. Одним з прикладів може бути компанія «Шкіряна хата», яка виготовляє меблі зі шкіри та дерева,

використовуючи візерунки народного розпису. За допомогою 3D-моделювання вони можуть створювати дизайни, які дозволяють точно відтворити складні візерунки та забезпечують точність та якість виготовлення меблів.

Висновки: Підсумовуючи вищенаведене, слід зауважити, що інноваційні можливості 3D-моделювання дозволяють ефективно використовувати традиційні фолк-мотиви в сучасному етнодизайні, зберігаючи їх унікальність та оригінальність. Такий підхід відкриває нові перспективи для українських митців та дизайнерів, що дозволяє збагачувати національну культуру та популяризувати її за межами країни.

Застосування 3D-моделювання у фолкарті та етнодизайні в Україні має великий потенціал і може стати важливим інструментом для збереження і просування національної культури. Це дає можливість розширити межі традиційних ремесел та мистецтв, створювати нові та інноваційні речі, які можуть бути корисними для розвитку культури та економіки країни. Для подальшого розвитку індустрії фолкарту та етнодизайну в Україні, необхідно залучати більше фахівців, які володіють цифровими технологіями, та сприяти їх співпраці з майстрами ремесел та мистецтв, що дозволить створювати унікальні речі з національним характером.

В цілому, 3D-моделювання відкриває нові можливості для втілення етнічної спадщини в сучасному дизайні та мистецтві. Це не тільки сприяє збереженню традицій та популяризації національної культури, а й розвиває індустрію та підвищує конкурентоспроможність українських майстрів на міжнародному ринку. Тому, подальший розвиток та використання 3D-моделювання в етнодизайні та фолкарті є актуальним та перспективним напрямом для дослідження.

Список використаних джерел:

1. Дизайн і реклама: інтернет-видання. URL: <https://ag.marketing/blog/banerna-reklama-v-interneti/> (дата звернення: 31.03.2023).
2. Кондратюк О. І., Пархоменко І. П. 3D-моделювання в етнографії: можливості та використання в Україні. Київ, 2019. 48 с.
3. Лисенко М. Н. 3D-моделювання традиційних українських вишивок. Львів, 2018. 261 с.

Сергій ЧИРЧИК
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
chyrchuk@ukr.net

СВІТЛОДИЗАЙН В ІНТЕР'ЄРІ

Анотація. У роботі розглянуто проблеми використання світлотехнічних засобів у контексті засобів художньої виразності в дизайні інтер'єрів. Наведено основні принципи світлодизайну. Акцентовані питання засобів і прийомів інтер'єрного освітлення. Описуються сучасні технологічні прийоми і системи освітлення. Наведені приклади практичного використання світлотехнічних засобів у дизайні.

Ключові слова: світлодизайн, освітлення, світлотехнічні засоби.

Abstract. The paper discusses the issues related to the use of lighting equipment in the context of artistic expression in interior design. The main principles of lighting design are presented, and the focus is on the tools and techniques of interior lighting. The article also describes modern technological approaches and lighting systems, and provides examples of practical use of lighting equipment in design.

Keywords: light design, lighting, lighting equipment.

Вступ.

Світлодизайн в інтер'єрі – це процес розробки та використання світла для створення бажаної атмосфери у приміщенні та підвищення його функціональної ефективності. Він стає все більш популярним у сучасному дизайні, оскільки світло може створювати різні настрої, змінювати розмір та форму простору, а також покращувати його функціональність. Інтер'єрне освітлення включає в себе дизайн та встановлення джерел світла у приміщенні з метою забезпечення належного рівня освітленості та створення певної атмосфери.

Основні принципи світлодизайну.

Основні принципи світлодизайну полягають у використанні світла для створення настрою та підсилення функціональності простору. Це може бути досягнуто шляхом використання різних джерел світла, таких як: настільні лампи, стельові світильники, LED-смуги та інше. Важливо враховувати, що різні джерела світла мають різні характеристики світлового потоку та кольору світла, що може вплинути на настрій та відчуття у приміщенні.

Для досягнення кращих результатів у світлодизайні важливо також враховувати властивості матеріалів, які використані у процесі дизайнпроектування. Наприклад, якщо високий стельовий світильник знаходиться на темному фоні, то він буде виглядати яскравіше, ніж на світлому. Також важливо враховувати розташування джерел світла відносно простору та меблів, щоб забезпечити належне освітлення та комфортне користування простором.

Кольорова температура світла – це важливий аспект світлодизайну, який визначає характеристики світла, такі, як «теплота» кольору. Кольорова температура вимірюється в Кельвінах (К) та може бути від 2000 К (теплий жовтуватий відтінок) до 10 000 К (білий або холодний відтінок).

При проектуванні світлодизайну в інтер'єрі, важливо враховувати кольорову температуру світла, оскільки вона може вплинути на настрій та відчуття в приміщенні. Наприклад, теплий жовтуватий відтінок світла може створювати затишну та розслаблену атмосферу, тоді як білий або холодний відтінок може створювати більш активну та енергійну атмосферу.

Крім того, кольорова температура світла може також впливати на візуальний ефект простору. Наприклад, біле або холодне світло може зробити приміщення більш просторовим та світлим, тоді як теплий жовтуватий відтінок світла може зменшувати простір та робити його більш затишним та спокійним.

Висновки.

Світлодизайн є важливим елементом будь-якого інтер'єру, оскільки він може впливати на настрій та функціональність приміщення. Світлові технології швидко розвиваються, тому зараз у нашому розпорядженні є безліч різноманітних джерел світла, включаючи LED-лампи та інші енергоефективні рішення. Вони використовують менше електроенергії, мають довший термін використання та менше впливають на навколишнє середовище. Крім того, вони дають можливість використовувати різні кольори та інтенсивності світла, що дозволяє максимально використовувати потенціал світлодизайну в інтер'єрі. Ефективність світлодизайну може бути виміряна багатьма аспектами, такими як енергоефективність, здатність світла забезпечувати належне освітлення та покращення продуктивності праці.

Список використаних джерел:

1. Світлодизайн: навчальний посібник // Світлодизайн : навч. посіб. / С. В. Чирчик. — 2-ге вид. — Київ : СТ-Друк, 2020. — 160 с. : іл. Бібліогр. : С. 153–154.
2. Чирчик С.В. Світлодизайн у контексті сучасної наукової думки // Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну : наук. журн. Вип. 2 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. Ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018., С. 18–30.

Аліна ШАУРА
кандидат наук, доцент, заступник декана
факультету дизайну
Київського національного університету технологій і дизайну
м. Київ
shaura.ay@knutd.edu.ua

ОСНОВНІ ЕТАПИ СТВОРЕННЯ ДИЗАЙНУ ВЕБ-САЙТІВ

***Анотація.** В дослідженні розглядаються основні етапи та послідовність розробки дизайну веб-сайтів, що можуть бути корисними для дизайнерів, розробників веб-сайтів та всіх, хто цікавиться темою дизайну веб-сторінок.*

***Ключові слова:** дизайн, веб-сайт, етапи розробки, інтерфейс.*

***Abstract.** The study examines the main stages and sequence of developing a website design, which can be useful for designers, website developers and anyone interested in the topic of web page design.*

***Keywords:** design, website, stages of development, interface.*

Постановка наукової проблеми. Дизайн веб-сайтів є надзвичайно важливим в сучасному суспільстві з кількох причин: перше враження, підвищення довіри, брендування, конкурентні переваги, мобільний доступ тощо. Дизайн веб-сайту є першим враженням, яке користувач отримує про компанію, бізнес чи проект. Візуальний дизайн може залучити користувача і зробити його зацікавленим в контенті сайту. Гарний дизайн може підвищити довіру до компанії або бренду. Користувачі стають більш довірливими до компаній, які мають професійний і візуально привабливий веб-сайт.

В сучасному світі веб-сайти є важливим засобом залучення та утримання клієнтів. Вдалий дизайн може допомогти веб-сайту виглядати більш професійно та відмінно від конкурентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема дизайну веб-сайтів досліджувалася багатьма науковцями та фахівцями з різних галузей знань. Наприклад, Дональд Норман – американський психолог та експерт з дизайну [1], Джон Медда – британський дизайнер та піонер веб-дизайну, Джейк Арджавала – американський дизайнер та експерт з UX-дизайну, Девід Келлерман – американський дизайнер та експерт з веб-дизайну та багато інших [2]. Українські науковці та експерти також досліджували тему дизайну веб-сайтів. Ось кілька з них: Тетяна Подолян, Вікторія Літвінова, Володимир Боровик, Євгенія Козаченко та інші. Це далеко не повний перелік українських науковців, які досліджували дизайн веб-сайтів.

Мета і завдання статті описати основні загальні етапи розробки дизайну веб-сайтів для створення вдалого проекту.

Виклад основного матеріалу. Дизайн веб-сайту – це процес створення естетично привабливого та функціонального вигляду веб-сторінок. Він включає в себе розробку загальної концепції дизайну, вибір кольорів, шрифтів та графіки,

розміщення елементів на сторінці, створення користувацького інтерфейсу, який забезпечує логічну та зручну навігацію по сайту.

Метою дизайну веб-сайту є залучення уваги користувачів та забезпечення їм зручності під час взаємодії з сайтом. Хороший дизайн веб-сайту повинен бути привабливим, легким у сприйнятті та зручним у використанні, а також відображати стиль та ідентичність бренду або компанії.

Важливим аспектом дизайну веб-сайту є його адаптивність для різних пристроїв та розмірів екранів, що дозволяє користувачам зручно переглядати та взаємодіяти з веб-сайтом на будь-якому пристрої, включаючи комп'ютери, планшети та мобільні пристрої.

Основні етапи розробки дизайну веб-сайту можна умовно розділити на наступні:

1. Збір вимог. На цьому етапі дизайнер повинен збирати інформацію про проект від клієнта. Необхідно визначити цілі, вимоги до функціоналу та дизайну, а також аналізувати конкурентів і їхні сайти.

2. Розробка концепції. Дизайнер повинен виробити загальну концепцію веб-сайту, яка повинна відповідати вимогам та цілям проекту. Тут важливо вирішити питання зі структурою сайту, основними блоками, макетом та колірною палітрою.

3. Створення макету. На цьому етапі дизайнер створює макет веб-сайту в графічному редакторі. Необхідно розробити дизайн кожної сторінки, вирішити питання зі шрифтами, іконками, графікою та іншими елементами.

4. Перевірка на відповідність. Після створення макетів дизайнер повинен перевірити їх на відповідність вимогам клієнта та побажанням аудиторії. Також потрібно враховувати функціональні вимоги та можливості розробки сайту.

5. Розробка дизайну. На цьому етапі дизайнер вирішує питання зі створенням фінального дизайну веб-сайту на основі затвердженого макету. Він додаватиме необхідні деталі та буде вдосконалювати дизайн, забезпечуючи його відповідність цілям та вимогам проекту.

6. Тестування та налагодження. На цьому етапі дизайнер перевіряє функціональність та відповідність дизайну розробленому веб-сайту.

Висновки. Отже, головною метою дизайну веб-сайтів є забезпечення ефективної комунікації з відвідувачами та досягнення поставленої мети веб-сайту. Добре спроектований дизайн допомагає покращити користувацький досвід та забезпечити зручний та привабливий інтерфейс, що збільшує ймовірність залучення та утримання відвідувачів на веб-сайті. Також дизайн веб-сайту може відображати корпоративний стиль та ідентичність бренду, що допомагає підвищити свідомість про бренд та впізнаваність серед конкурентів. Крім того, дизайн веб-сайту може впливати на пошукову оптимізацію та забезпечення належного рівня безпеки для відвідувачів.

Список використаних джерел:

1. На Честь... Дональда Нормана. URL: https://fabbs.org/our_scientists/donald-norman-phd/

2. 5 фундаментальних книг по веб-дизайну URL: <https://www.komarov.design/5-knigh-po-vieb-dizainu/>

Ольга ШКОЛЬНА
 доктор мистецтвознавства, професор,
 завідувач, професор кафедри
 образотворчого мистецтва Київського
 університету імені Бориса Грінченка
dushaorchidei@ukr.net

БАЛАМУТИ В ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЯХ УКРАЇНЦІВ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Анотація. *Стаття присвячена традиціям виготовлення і побутування намист зі скам'янілих перлин в українському народному жіночому строї упродовж ХІХ – початку ХХІ століть. Приділена увага походженню, ареалу поширенню у вжитку, специфіці композиції, поєднанню з іншими елементами прикрас в ансамблі ноші. Розкрито особливості носіння баламутів в етнокультурних традиціях українців зазначеного періоду.*

Ключові слова: *баламути, прикраси, костюм, портрет, Україна, перли-парагони, ХІХ – початок ХХІ століть.*

Abstract. *The article is devoted to the traditions of making and wearing petrified pearl necklaces in the Ukrainian national women's costume during the 19th – early 21st centuries. Attention is paid to the origin, range of use, specificity of the composition, combination with other elements of jewelry in the nosh ensemble. The peculiarities of wearing balamuts in the ethno-cultural traditions of Ukrainians of the specified period are revealed.*

Keywords: *jewelry made of balamut pearls, accessories, costume, portrait, Ukraine, paragon pearls, 19th – beginning of 21st centuries.*

Постановка наукової проблеми. Питанню поширення в Україні баламутів досі не було присвячено окремої уваги, хоча від ХІХ століття подібні прикраси в народному строї українок набули широкого поширення і стали його «візитівкою» на рівних з коралями, дукачами, згардами, венеційськими намистами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Де-факто написано лише кілька коротких повідомлень про баламути в українській ноші. Зокрема, 2009 р. Іван Малюта оприлюднив розвідку «Загубили намисто... І "збаламутили" назву» у виданні «Українська культура» (№38), в якій окреслив необхідність дослідження означених унікальних прикрас [2]. На основі цієї публікації було розроблено коротку довідкову статтю в Вікіпедії, де згадані вітчизняні жіночі прикраси розглядалися, як весільні. За 10 років була оприлюднена стаття «Баламути» на порталі «Пам'ять нації», що має сторінку в Фейсбуці (2019 р., автор статті анонімний). У цій публікації увага зосереджена на тому факті, що скам'янілі перлини були найбільш поширеними в Україні вздовж берегів ріки Дністер, зокрема на теренах Східного Поділля (у нинішній Північній частині Одещини та на Вінниччині) [1]. Однак, детального аналізу різновидів означених прикрас у вказаних статтях здійснено не було.

Мета і завдання статті – визначити особливості поширення баламутів в етнокультурних традиціях українців ХІХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Походження баламутів в українській етнокультурній традиції ХІХ століття прийнято пов'язувати виключно зі східним родоводом [1]. Хоча вже у статті доктора мистецтвознавства, професора Ю. Романенкової зазначено, що такі різновиди перлів, як парагони (перлини неправильної форми), були широко застосовуваними в європейському костюмі від доби ренесансу і маньєризму [5].

Хоча якщо повернутися до власної історії, стане зрозумілим, що перли прийшли в мистецтво прикрас подвійними шляхами. Так, ми бачимо перли у вигляді обнизья колтів доби Київської Русі вже у домонгольський період (ХІ – на початку ХІІІ ст.). Зрозуміло, що коріння традиції введення перлів в ініціативні прикраси сягає з одного боку Сасанідського Ірану (від часів Шапура І, ІІІ ст. н.е.) та з другого – грецьких колоній Криму, від яких поширився феномен скіфо-еллінського мистецтва, а також безпосередньо від Візантії, в культурному полі якої розвивалася киеворуська держава.

Адже відомо, що римські імператори в перші віки по Різду Христовому почали замість лаврових вінків одягати на голову стрічку, розшиту річковими перлами. Вона на ІV ст. вже еволюціонувала у діадему з двома рядами крупних перлин, що візуалізується за портретом сина Костянтина Великого – імператора Констанція ІІ (337–361 рр.), зображеним на монеті. А далі – за прикладом сасанідських коронаційних оздоб цього ж часу з перлинною обнизью – у стему, часто прикрашену кількома краплеподібними перлинами [3].

Пізніше, вже описуючи Святослава (бл. 982–1015 рр.), сина Володимира Хрестителя, при зустрічі з імператором Візантії Цимасхієм, очевидець Лев Диякон зазначав, що князь «в одному усі мав золотий ковток, оздоблений двома перлами з червоним гранатом посередині» [4, с. 102]. Опис прикрас засвідчував моду, аналогічну до тієї, яка побутувала у виробках грецьких майстрів Візантії, зокрема катасіст і фібул від часів імператора Юстиніана Великого (бл. 482/483 – 565 рр.) й апелювала до надбання Сасанідського Ірану (224–651 рр.). Пізніше, вже в середовищі слов'янських народів ХІ–ХІІІ ст., джерела інспірацій яких в етнокультурному плані були пов'язані з Візантією, спостерігалось носіння єнотій (характерний приклад – головний убір і прикраси з перлами болгарської ктиторки Десіслави ХІІІ ст. [6]) і колтів Київської Русі домонгольського часу.

Але мода на баламути на 1 чи 3 низки молочного кольору різних відтінків, які носили дівчата на виданні та заміжні жінки в Україні від ХІХ століття, вдягали їх на весілля та потім передавали від матері до доньки на рівних із іншим коштовним скарбом, – коралями, дукачами з монетами, хрестами тощо, ширилася лише після епохи ренесансу-бароко. Тоді перли, у тому числі і парагони з дорогоцінним обрамленням-монтаванням стали невід'ємною складовою європейського костюму Італії, Франції, Німеччини, Нідерландів, Іспанії, Англії тощо.

Існує версія, що походження терміну пов'язане з українізованою версією тлумачення німецького словосполучення «мама перлів» – цебто «перламуттер» [1]. Інше тлумачення апелює до дефініцій «каламутний», або «баламутний»

(звідси «баламутити воду»), що стосується непрозорості кольору намистин. У цілому в українському народному костюмі здавна у жіночих нашийно-нагрудних прикрасах віддавали перевагу тим намистам, що включали йодомісткі складові. По-перше, щоб насичувати йодом щитоподібну залозу й в цілому організм у холодну пору року, а по-друге, аби знімати зурочення, порчу і захистити себе від «дурного ока» за допомогою речей, просякнутих морською сіллю, які можна було носити на рівні чакр.

Саме тому наприкінці XIX ст. київський ювелір Й. Маршак впроваджував поєднання модних у колах українців перлів із дорогоцінними сапфірами. Здавна баламути в Україні вважалися символом цноти і чистоти. Адже цей викопний матеріал знаходили на дні колишнього Сарматського моря, яке понад як 10 млн. років тому простягалось на Карпатах та вкривало терени сучасного Поділля. Тому він вважався прадавнім і цінним. Існує версія про віру в те, що цей органіко-неорганічний композит задурманював (паморочив) думки хлопців і баламутив розум дівчатам, тому йому відводилася особлива роль у народних строях українок XIX – початку XXI століть. Одна низка у XIX ст. вартувала корови. Кількість низок на шії свідчила про матеріальне становище родини.

Висновки. Отже, баламути в українській етнокультурній традиції мають давню генезу і джерела інспірацій, пов'язані із Персією доби Сасанідів, візантійськими впливами грецького ювелірного та середньовічних уявлень про оберегову функцію перлів, відому ще з часів Київської Русі. Мода на перли-парагони періоду ренесансу-маньєризму призвела до появи в європейському мистецтві поціновувачів кубків-мушлів та крупних перлин неправильної форми, які обрамлялися в металеве окуття-монтування. На теренах етнічної України від XIX століття це спричинило на землях Придністров'я (у Північній частині Одещини та на сучасній Вінниччині) поширення моди на носіння баламутів – скам'янілих перлин різних відтінків молочного кольору, що увійшли в традицію носіння святкового (зокрема весільного) народного строю як обереговий елемент, який використовували, зазвичай дівчата на виданні та жінки на 1 чи 3 низки намистин. Є імовірність, що зпершу їх привозили як вервиці паломники з землі обетованної. В основному це були привозні коштовні перлини з морських або річкових перлин, інколи які на весілля навіть брали на прокат. Подеколи їх доповнювали коралями, згардами, дукачами, «писаними пацьорками» (венеційками), скляними намистинами місцевого виробництва. 2014 р. на інавгурації чоловіка баламути львівської дизайнерки Роксолани Шимчук одягала тодішня перша леді – Марина Порошенко.

Список використаних джерел:

1. БАЛАМУТИ. Пам'ять Нації. (27.06.2019). URL: <https://www.facebook.com/152271798946764/photos/a.152386518935292/447017806138827/?type=3> (дата звернення: 27.04.2023).

2. Малюта, Іван (2009). Загубили намисто... І «збаламутили» назву. *Українська культура*. № 38 (25 вересня – 1 жовтня). С. 28.

3. Марченко, Д. 26.01.2016. URL: <https://pravlife.org/ru/content/istoriya-vizantiyskih-koron-chast-3-imperatorskie-diademy-i-stemmy> (дата звернення: 27.04.2023).

4. Онацький, Є. (1959). Українська мала енциклопедія. Кн. V. К – Ком. Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАПЦеркви в Аргентині. 692 с.

5. Романенкова, Ю. (2022). Перли-парагони в західноєвропейському ювелірному мистецтві XVI–XIX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 15–20. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269519>

6. Srdjan Pirivatic (2011). The Boyana Church Portraits. A Contribution to the Prosopography of Sebastocrator Kaloyan. *Боянската църква между Изтока и Запада в изкуството на християнска Европа*. Ред. и съст. Бисерка Пенкова. София: НИМ. С. 33–35.

Ілюстрації



1. Монети Сасанідського Ірану III ст. з зображенням шахіншахів Шапура I (215–270 рр.) з перлинною обнизкою головного убору та подвійною низкою перлів на грудях та Шапура II (309–379 рр.) з перлинною обнизкою головного убору, одинарною низкою перлів на грудях та квіткоподібної форми фібулою, подібною до фібули Юстиніана Великого і форми колта Святослава. 2. Монета з зображенням візантійського імператора Констанція II (337–361 рр.) з діадемою, прикрашеною перлами. 3. Зображення імператора Юстиніана Великого (бл. 482/483 – 565 рр.) в короні та фібулі з перлами. Фрагмент мозаїки в церкві Сан-Вітале у м. Равенна (сучасні терени Італії). 548 р. 4. Портрет візантійського імператора Мануїла I Комніна (1118–1180 рр.) з препендуліями з перлів. 5. Колти з перегородчастою емаллю та

обнизью перлинами. XII – перша пол. XIII ст. Київська Русь. На звороті – лик у німбі. Зб. Метрополітен-музею. 6. Портрет представниці болгарського істеблішменту XIII ст. Десіслави в Боянській церкві (с. Боян неподалік м. Софії, Болгарія) з діадемою із обнизью перлин та дископодібними сережками-єнотіями з перлами. 7. Зображення сучасних баламутів, доповнених медальйонами, дукачами, згардами, «писаними пацьорками», мосяжними декоративними елементами, кораллями.

Юрій ШНАЙДЕР
старший викладач
кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету
м.Хмельницький
urrr.ko@gmail.com

СУЧАСНИЙ МАШИННИЙ ГАПТ І УНІКАЛЬНІ ТВОРЧІ МОЖЛИВОСТІ

***Анотація.** Вишивка одна з традиційних та найпоширеніших способів декорування в Україні. Доступність до матеріалів, відображення традицій відображає інтерес серед науковців та майстрів декоративно-прикладного мистецтва. Різновід вишивки величезний, але в роботі акцентується увага на сучасний машинний гапт. Розглянуто естетичні та технологічні вимоги до гапту. Досліджено можливості використання в сучасному мистецтві, дизайні. Серед дизайнерів одягу дуже актуально використання гапту.*

***Ключові слова:** вишивка, гапт, традиція, ремесла, дизайн одягу.*

***Abstract.** Embroidery is one of the traditional and most common ways of decorating in Ukraine. Availability of materials, display of traditions reflects interest among scientists and masters of decorative and applied arts. The variety of embroidery is huge, but the work focuses on modern machine embroidery. Aesthetic and technological requirements for haptu are considered. The possibilities of use in modern art and design are explored. Among clothing designers, the use of haptu is very relevant.*

***Keywords:** embroidery, hapt, tradition, crafts, clothing design.*

Про народну вишивку досліджено та проаналізовано дуже багато наукових робіт та монографій. Тому в роботі зосередимось на сучасних аспектах цього процесу.

Вишивка на теренах України, традиційно була найулюбленішим і найпоширенішим способом декорування одягу. Однією з причин, зрештою, була доступність для виконання вишивки – достатньо голки і нитки. Крім того вишивання становило певну частину культурного життя, пов'язаного з втіленням світобачення та ідентифікацією себе з громадою. У процесі вишивання, спілкування вишивальниць у певному колі, формувало передачу традицій та творчий розвиток ремесла. Але із соціальними змінами у житті, вишивка почала втрачати свою масовість і зосередилась в майстернях так званих народних промислів, найбільш відомі серед них Решетилівка та Клембівка.

Розглянемо естетичні та технологічні сторони гапту, як складової декорування сучасного одягу. Якщо в попередні часи вишивка мала сакральне значення, носила певне філософське навантаження пов'язане з світоглядом та способом життя, а також з тривалим процесом виготовлення, і була глибоко індивідуалізованою з виконавцем так і тим кому призначався виріб. Тепер в час

технічних можливостей виконання вишивок в найстисліший час, з найменшими затратами праці, вишивка стає невід'ємною частиною одягу з найширшими можливостями декорування від одиничних екземплярів до великих партій. В якійсь мірі сучасний машинний гапт, завдяки своїй доступності, набуває рис народної творчості, необхідне бажання займатись цією справою і обладнання. Тому не буде великою новиною те, що більша частина людей з цим пов'язаних не мають спеціальної художньої освіти і на перший план виходить їх особистий художній смак. Орієнтація на готові зразки, повтори, різноманітні по'єднання можуть мати дуже високі художні якості, і оригінальні знахідки. Як приклад - засновниками добре всім зараз відомого «Самчиківського розпису» є група людей (Пажимський, Юзвук, Раковський), що не мають художньої освіти. Єдине, що при цьому часто втрачається, це виразна належність орнаментики вишивки до певного регіону.

Натомість сучасний процес виконання вишивки дає широкі можливості для професійних дизайнерів та модельєрів надати неповторності своєму виробу. Програмне забезпечення, з яким працюють розробники вишивки, мають широкі можливості створення різноманітних фактур та ефектів: надання стібку необхідної довжини а також створення потрібного застилу, від простого суцільно гладкого до площин з декоративним рапортним малюнком (патерном). Крім того можна створювати малюнок в «ручний спосіб» коли кожен стібок прокладається окремо. В такий спосіб можна досягати кольорових розтяжок і «живописності». Окрім цього, машинний гапт можна наносити як на гладкі тканини, так і на фактурні. Цікавого ефекту можна досягати в поєднанні друкованих дизайнів з різноманітними фактурами вишивки, що доповнює і збагачує вигляд тканини і кінцевих моделей одягу. А застосування різних стабілізуючих матеріалів може надавати вишивці твердості, або ж навіть дає можливість створення мережива. Вишивку можна легко зробити в потрібному місці необхідного розміру, як на крій так і на готовий виріб.

Таким чином дизайнер одягу має широкі можливості для втілення свого задуму в готовий виріб – від штучного виробу до тиражу.

Саме тому, останнім часом, завдяки появі великого модельного ряду автоматичних вишивальних машин, використання вишитого декору набуває нового дихання, а простота втілення задуму збільшує різноманіття дизайнів. Авторські (одиничні) дизайни втілюються за мінімальний час, що особливо важливо в наш мінливий час. Вразі необхідності можна легко внести зміни у малюнок, який зберігається у вигляді файла, а також вишити необхідну річ наново у випадку необхідності, без будь яких перешкод.

Список використаних джерел:

1. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. К.:Мистецтво, 2008. 463 с.
2. Кулинич-Старуховська О. Мистецтво української вишивки. Техніка і технології. Львів: Місіонер, 2007. 264 с.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ
ТА ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ**

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

**ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

**Техічний редактор – Ілля Малюк
Дизайнер - Ілля Малюк**