

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна праця
на правах рукопису

СИВАШ Ілона Олегівна

УДК 7.01:39](=161.2)"190/200"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**МИСТЕЦТВО ЕТНОДИЗАЙНУ
В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. О. Сиваш

Науковий керівник: Прищенко Світлана Валеріївна, кандидат технічних наук
(з технічної естетики), доцент, професор кафедри графічного дизайну

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Сиваш І. О. Мистецтво етнодизайну в художній культурі України XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2019.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше*: конкретизовано науково-понятійний апарат етнодизайну; розроблено методологічні засади осмислення етнодизайну як явища художньої культури; поглиблено значення народної архітектури, образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, традиційного костюма як витоків сучасного етнодизайну; комплексно визначено передумови становлення та розвитку етнодизайну як професійного виду діяльності; розкрито художньо-стильові особливості українського етнодизайну в контексті мистецьких практик XX – початку XXI ст.; запропоновано концептуальні положення розвитку українського етнодизайну як творчого осучаснення традиційних художніх форм, створення культурного іміджу та національного бренду.

Доповнено, набуло подальшого розвитку: ідеї формування наукового підґрунтя для дослідження перспектив концептуальних трансформацій етнодизайну в Україні та зарубіжних країнах з урахуванням процесів глобалізації та регіональної специфіки; розуміння впливу соціально-політичної ситуації в Україні на розвиток етнодизайну.

Уточнено: методику дослідження дизайн-діяльності на основі вивчення наукових робіт сучасних теоретиків дизайну, мистецтвознавців і культурологів; дизайн-розробки в етностилі на прикладах об'єктів середовища, костюма, графічного дизайну та реклами.

Дисертація складається з трьох розділів. У *першому розділі* – «Теоретичні основи досліджень етнодизайну як складника української культури» визначено рівень вивчення теми дисертації, проаналізовано наукові джерела, розглянуто етимологію й семантику поняття «етнодизайн», окреслено основні методологічні

підходи до усвідомлення феномену етнодизайну, визначено місце та значення етнодизайну для художньо-проектної діяльності й культури України, проаналізовано стан збереження українських етномистецьких традицій у сучасному дизайні.

Другий розділ – «Витоки етнодизайну в контексті мистецьких практик ХХ – початку ХХІ ст.» присвячено аналізу передумов розвитку етностилю в українському дизайні. Розглянуто досвід переосмислення форм народного житла в українській архітектурі, звернення до формотворчих, стилістичних, технологічних прийомів народних художніх ремесел у професійному декоративно-прикладному мистецтві, показано процеси формування національної ідеї, українського національного стилю в мистецтві на основі переосмислення традицій художньої культури. Зазначено, що в Україні гостро стоїть питання створення національного стилю в дизайні. Обґрунтовано, що етнодизайн може стати основою концепції українського національного стилю. Практика звернення до народних мистецьких традицій як до джерела ідей в Україні існує вже тривалий час. Аналіз цієї тенденції дає змогу оптимізувати пошуки національного стилю в дизайні.

Становлення уявлень про сутність та ознаки українського національного стилю в мистецтві на початку ХХ ст. обумовлювалось як внутрішніми потребами суспільства, так і впливом зовнішніх обставин. Проведене дослідження етномистецьких досягнень ХХ ст. може слугувати вагомим джерелом для подальшої розбудови сучасного українського етнодизайну.

Третій розділ – «Український етнодизайн: сучасні тенденції розвитку» присвячено стану етнодизайну в Україні. Висвітлено досвід українських і зарубіжних дизайнерів середовища у створенні дизайн-об'єктів з урахуванням традицій національної архітектури. Описано діяльність сучасних дизайнерів одягу, які, трансформуючи народний крій, переосмислюючи народну вишивку, створюють сучасний одяг. Проаналізовано специфіку використання етномотивів у графічному, веб-дизайні, рекламі, окреслено значення етнодизайну як об'єднувального чинника в країні, зазначено його культуротворчу роль. Проведений компаративний аналіз виявив наявність проблемної ситуації,

яка полягає в зникненні унікальних рис української культурної спадщини під впливом глобалізаційних процесів. На початку XXI ст. в Україні етнодизайн набуває все більшої популярності, його основні принципи відповідають потребам суспільства та тенденціям ринку. Гармонізація предметно-просторового й візуально-інформаційного середовища повинна відбуватися через свідоме, обґрунтоване використання орнаментики, колористики, декору, символіки, поєднання натуральних, екологічних матеріалів із сучасними технологіями.

Розроблено концептуальні положення українського етнодизайну, які повинні базуватися на творчому використанні стилістичних і технологічних прийомів, декорувальних мотивів, зібраних у народних художніх ремеслах, що дає великий простір для інтерпретацій у різновидах дизайну, стаючи невичерпним банком ідей, який формувався й удосконалювався століттями. Звертаючись до народного мистецтва, вдумливо його аналізуючи й трансформуючи, дизайнери привнесуть у сучасний промисловий виріб національну складову. Методи створення об'єктів дизайну, стилістика та художньо-образні засоби повинні визначати їх естетичні, соціокультурні, функціональні і маркетингові характеристики з урахуванням ролі мистецтва та народної художньої творчості у формуванні української національної культури. Осучаснення традиційних художніх форм сприятиме розвитку національного стилю й утвердженню національного іміджу Української держави. У дисертаційній роботі закладено підвалини продукування етнодизайнерських ідей і цінностей в умовах сучасних мистецьких практик. Це повинно стати підґрунтям для відродження культури та духовних цінностей, самоідентифікації та бачення свого місця в глобальному культурно-мистецькому просторі.

На фактологічному матеріалі простежено й констатовано значний вплив українських народних художніх промислів на сучасну дизайн-діяльність. Визначено, що найбільш затребуваними є декорувальні, конструктивні та формотворчі засоби народних художніх ремесел, які використовують у дизайні костюма, дизайні середовища, а також засоби стилізації народної орнаментики в графічному дизайні, рекламі, рекламно-сувенірній продукції,

веб-дизайні. Разом з тим, виявлено й розкрито причини окремих негативних тенденцій псевдонаціоналізації, проявів кітчу й еkleктики. Етномистецькі традиції мають потужний потенціал для дизайну як невичерпне джерело натхнення, і при глибокому їх вивченні та продуманому, творчому використанні допоможуть дизайнерам значно підвищити естетичний рівень об'єктів проектування, популяризувати українське мистецтво у світі, створювати сучасні, але водночас національно спрямовані твори, що увиразнить культурний імідж і популяризуватиме національний бренд Української держави.

Таким чином, у дисертації обґрунтовано вагоме значення етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст., узагальнено досвід використання етномотивів у мистецтві та дизайні. На основі проведеного комплексного аналізу визначено головні положення його подальшого розвитку: композиційне формоутворення як зв'язок утилітарного й естетичного в дизайн-об'єкті, стильове вирішення як прояв певних ідеологічних настанов, використання українських етномотивів як творча інтерпретація культурно-мистецької спадщини архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблеми. Матеріали дисертації відкривають подальші наукові й практичні перспективи поглиблених історико-мистецтвознавчих розвідок етнодизайну як засобу крос-культурної взаємодії.

Ключові слова: художня культура, мистецькі практики, етнодизайн, дизайн, народне мистецтво, народні художні промисли, етномистецькі традиції, етностиль, культуротворчість.

SYMMARY

Sivash I.O. The art of ethno-design in the artistic culture of Ukraine of the XX – early XXI century. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of candidate of Art history in the specialty 26.00.01 – theory and history of culture. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2019.

The scientific novelty of the results is that in the Ukrainian art history for the first time: the scientific-conceptual apparatus of ethno-design has been specified; the methodological principles of comprehension of ethno-design as phenomena of the artistic culture are developed; the importance of folk architecture, fine arts and crafts, traditional costume as the origins of contemporary ethno-design is deepened; the preconditions for the establishment and development of ethno-design as a professional activity are determined; the artistic and stylistic features of the Ukrainian ethno-design in the context of artistic practices of the XXth and early XXI centuries are revealed; the conceptual provisions of the development of Ukrainian ethno-design as a creative modernization of traditional art forms, creation of a cultural image and a national brand are proposed.

The following is further developed: the idea of forming a scientific basis for the study of the prospects of conceptual transformations of ethno-design in Ukraine and abroad, taking into account the processes of globalization and regional specificity; understanding of the influence of the socio-political situation in Ukraine on the development of ethno-design.

It is specified: a methodology for studying design activities on the basis of studying scientific works of contemporary theorists of design, art critics and culture experts; design-development in ethnos by examples of objects of the environment, costume, graphic design and advertising.

The dissertation consists of three sections. In *the first chapter* – «Theoretical bases of ethno-design research as a component of Ukrainian culture», the level of studying the theme of the dissertation has been determined, scientific sources have been analyzed, etymology and semantics of the concept «ethno-design» are considered, the main methodological approaches to understanding the phenomenon of ethno-design are outlined, the place and significance of ethno-design for artistic-project activity and culture of Ukraine, analyzed the state of preservation of Ukrainian ethno-artistic traditions in modern design.

The *second chapter* – «The origins of ethno-design in the context of artistic practices of the XXth – beginning of the XXI century». Is devoted to the analysis of the preconditions for the development of ethnos in Ukrainian design. The experience of rethinking the forms of folk dwelling in Ukrainian architecture, applying to form-making, stylistic, technological techniques of folk arts and crafts in professional decorative and applied art is considered, the processes of formation of the national idea, the Ukrainian national style in art on the basis of rethinking the traditions of artistic culture are shown. It is noted that the issue of creating a national style in design is acute in Ukraine. It is substantiated that ethno-design can become the basis of the concept of the Ukrainian national style. The practice of appealing to folk artistic traditions as a source of ideas in Ukraine has existed for a long time. An analysis of this practice allows you to optimize the search for a national style design.

Formation of ideas about the essence and features of the Ukrainian national style in Art at the beginning of the XXth century was conditioned both by the internal needs of society and by the influence of external circumstances. The research of ethno-artistic achievements of the twentieth century was conducted. can serve as a powerful source for the further development of modern Ukrainian ethno-design.

In the *third section* – «Ukrainian ethno-design: modern tendencies of development» is devoted to the state of ethno-design in Ukraine. The experience

of Ukrainian and foreign designers of the environment in creating design objects taking into account the traditions of national architecture is described. The activity of modern designer clothes is described, which, transforming the people's cut, rethinking folk embroidery, create modern clothes. The specifics of the use of ethno motives in Graphic Design, WEB-design, Advertising, the importance of ethno-design as a unifying factor in the country are analyzed, his cultural role is indicated. The comparative analysis conducted revealed the existence of a problem situation, which is the disappearance of unique features of the Ukrainian cultural heritage under the influence of globalization processes. At the beginning of the XXI century ethno-design in Ukraine, is gaining in popularity, its basic principles are in line with the needs of society and market trends. Harmonization of the subject-space and visual-informative area should take place through conscious, justified use of ornamentation, coloring, decor, symbolism, a combination of the natural, environmental materials with modern technologies.

The conceptual provisions of the Ukrainian ethno-design have been developed, which should be based on the creative use of stylistic and technological techniques, decorative motifs, collected in folk arts crafts, which gives a great deal of space for interpretations in the varieties of design, becoming an inexhaustible bank of ideas, which was formed and perfected for centuries. Turning to folk art, analyzing, researching and transforming it thoughtfully, designers will bring the national component into a modern industrial product. Methods of creating objects of Design, stylistics and artistic means should determine their aesthetic, sociocultural, functional and marketing characteristics taking into account the role of art and folk art in shaping Ukrainian national culture. The modernization of traditional art forms will contribute to the development of the national style and the establishment of the national image of the Ukrainian state. In Thesis, the foundations of the production of ethno designer ideas and values in the conditions of modern artistic practices are laid. It should be the basis for the revival of culture and

spiritual values, self-identification, and vision of its place in the global cultural and artistic space.

The factual material has traced and noted the significant influence of Ukrainian folk arts on modern design activities. It is determined that the most popular are decorative, constructive or form-forming means of folk art crafts which are used in the Design of a suit, design of the environment, as well as means of styling folk ornaments in Graphic Design, Advertising, souvenir production, WEB-design also. At the same time, the causes of certain negative tendencies of pseudo-nationalization, kitsch manifestations and eclecticism were discovered and disclosed. The ethno-art traditions have a powerful potential for Design as an inexhaustible source of inspiration, and, with their deep study and thoughtful, creative use, will help designers significantly increase the aesthetic level of design objects, popularize Ukrainian art in the World, create contemporary, but at the same time, nationally oriented works that will make it clearer. Cultural image and popularize the national brand of the Ukrainian state.

Thus, Thesis substantiates the importance of ethno-design in the artistic culture of Ukraine from the XXth to the beginning of the XXI century. The experience of using ethno motives in Art and Design is generalized. On the basis of the comprehensive analysis, the main provisions of its further development are defined: compositional forming as a link between utilitarian and aesthetic in the design-object, the style decision as a manifestation of certain ideological guides, the use of Ukrainian ethno motives as a creative interpretation of the cultural and artistic heritage of architecture, visual and arts and crafts. The study does not exhaust all aspects of the problem. The materials of the dissertation reveal further scientific and practical perspectives of in-depth art-historical exploration of ethno-design as a means of cross-cultural interaction.

Keywords: art culture, artistic practice, ethno-design, design, folk art, folk art crafts, ethno-artistic traditions, ethnic style, cultural creation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Сиваш І. Теоретико-методологічні підходи до розуміння етнодизайну на сучасному етапі культуротворчості // Вісник НАКККіМ : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2016. №2. С. 105–109.
2. Сиваш І. Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну // Мистецтвознавчі записки : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 228–236.
3. Сиваш І. Етнодизайн як складова формування наукових уявлень про український національний стиль на початку ХХ ст. // Вісник НАКККіМ : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 319–323.
4. Сиваш І. Етнодизайнерські аспекти реклами // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 40. С. 416–423.
5. Сиваш І. Концептуальні засади етнодизайну в Україні // Вісник НАКККіМ : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 416–420.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Сиваш І. Інтерпретації в етнодизайні (на прикладі класичного виду українського мистецтва – народної вишивки) // Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу : зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф. 2–3 черв. 2016 р. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2016. С. 103–104.
7. Сиваш І. Етнокультурний стереотип як феномен сучасної культури // Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур : зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. з міжнар. участю 30 лист. 2016 р. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2016. С. 125–128.

8. Сиваш І. Етнодизайн. Культуротворче значення // Гуманітарні студії НАКККіМ : матер. Міжнародної наук.-теорет. конф. 23 лист. 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 400–401.

9. Сиваш І. Національні форми декоративного мистецтва як фактор етнічної самоідентифікації // Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій : матер. наук.-практ. конф. 22–23 черв. 2018 р. Харків : Друкарня «Мадрид», 2018. С. 376–378.

10. Сиваш І. Етнодизайн як національна форма мистецтва в сучасній світовій культурі: функції і місце // Національні культури у глобалізованому світі : матер. Всеукраїнської наук.-практ. конф. 6–7 квітн. 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 286–288.

11. Сиваш І. Українські народні художні промисли як основа етнодизайнерських проектів // Наука, дослідження, розвиток : матер. Міжнародної наук.-практ. конф. 29–30 вересн. 2018 р. Познань–Варшава, 2018. С. 43–47.

12. Сиваш І. Дослідження етнодизайну в контексті розбудови української культури // Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність : матер. VII Міжнародної наук.-творч. конф. 20 лист. 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 154–157.

13. Сиваш І. Етномотиви у сучасній українській рекламі // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матер. II Міжнародної наукової конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів. 6–7 груд. 2018 р. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 36–37.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕНЬ ЕТНОДИЗАЙНУ ЯК СКЛАДНИКА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	21
1.1. Науково-понятійний апарат етнодизайну	21
1.2. Ступінь наукової розробленості об'єкта дослідження	31
1.3. Методологічні засади дослідження	47
Висновки до розділу.....	61
РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ ЕТНОДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ	63
2.1. Визначення національних форм української архітектури.....	63
2.2. Національні форми українського декоративного мистецтва	77
2.3. Концепція національного стилю в українському образотворчому мистецтві.....	93
Висновки до розділу 2.....	115
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКИЙ ЕТНОДИЗАЙН: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ	118
3.1. Розробка концептуальних положень етнодизайну	118
3.2. Спадщина української народної архітектури як основа сучасного етнодизайну	133
3.3. Традиційний одяг українців і сучасний етнодизайн.....	145
3.4. Українські народні художні промисли як матеріал для дизайн-діяльності.....	153
Висновки до розділу 3.....	170
ВИСНОВКИ	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	177
ДОДАТКИ	192

ВСТУП

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності вивчити складові українського культурно-мистецького простору, виявити історико-мистецтвознавче підґрунтя сучасного дизайну, зокрема етнодизайну, окреслити його соціокультурне значення, проаналізувати національні етномистецькі традиції матеріальної культури в контексті сучасних тенденцій художньо-проектної творчості: у дизайні середовища, дизайні костюма, графічному дизайні та рекламі, рекламно-сувенірній продукції, веб-дизайні.

Етнодизайн є важливим матеріалізованим засобом самовираження нації в сучасному полікультурному світі. На сьогодні це галузь дизайну, що передбачає використання елементів національної культури (форм, орнаментів, колористики й ін.) у промислових виробках. З інтенсивним розвитком науково-технічного прогресу традиційне українське мистецтво почало втрачати свої позиції: прискорення промислового росту потребувало машинізації виробництва товарів і послуг. Поступово почали зникати осередки народної творчості, а відтак – і цілий пласт національної культури. Задля збереження традиційного мистецтва стали організовувати етнографічні експедиції, формувати музейні збірки традиційних виробів і видавати на їх основі альбоми зразків народних виробів, зокрема вишивки, різьблення, для подальшого відтворення. З часом виникла потреба не лише копіювати народне мистецтво, а й переосмислити його. В архітектурі, у декоративно-ужиткових творах, а згодом і в дизайні етномистецькі традиції стали вираженням національної культури, показником приналежності до української нації. Традиційні символи та образи народного мистецтва завжди виконували обрядову, оберегову функцію. І хоча сьогодні їхнє семантичне значення здебільшого втрачене, народне мистецтво продовжує залишатись певним містком, що єднає нас

із культурою предків. У мультикультурному середовищі сучасного світу, в умовах космополітизму й уніфікованості матеріальних виявів суспільства митці прагнуть відтворити національний стиль у мистецтві. Його стилістичні, формотворчі, технологічні особливості допомагають сформувати впізнаваний образ регіонального дизайну, виділивши його в такий спосіб серед інших. У формуванні етностилю в дизайні вагому роль відіграє народна художня традиція. Тому зацікавлення етностилістикою наявне в багатьох дизайнерських школах Європи, Америки й Азії.

У сучасній Україні, окрім прагнення завоювати стійкі позиції на світовому ринку дизайну, є й внутрішні мотиви для використання образів народного мистецтва в дизайн-діяльності. У нинішньому національному просторі гостро постала потреба в самоідентифікації, а відтак виникла необхідність звернутися до традиційного мистецтва як одного із чинників, що допомагає об'єднувати суспільство. Тому сьогодні мотиви народного мистецтва використовують у різних сферах. Ці тенденції яскраво проявляються й у дизайні та відіграють культуротворчу роль.

Науковці досліджували творчість українських митців у контексті традиційного народного мистецтва (Т. Кара-Васильєва, О. Лагутенко, М. Селівачов, Л. Соколюк, В. Шейко, Р. Яців та ін.). У полі зору дослідників перебували національні мотиви, образи, прийоми народного мистецтва в архітектурі, декоративно-прикладному та образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Етномистецькі традиції були предметом вивчення й дослідників українського дизайну. Однак на сьогодні існує потреба в ґрунтовному аналізі, усвідомленні та переосмисленні етнодизайну як прояву духовної і матеріальної культури в структурі мистецьких практик ХХ – початку ХХІ ст., що й зумовило вибір теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідних робіт Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема належить до фундаментальних наукових досліджень кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ на 2015–2020 роки «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстр. № 0115U001572 від 12.06.2015). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НАКККіМ (протокол №3 від 29.04.2015).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, у якій цілісно осмислено явище етнодизайну як складника художньої культури та виявлено етапи його становлення й розвитку в Україні.

Метою роботи є висвітлення особливостей українського етнодизайну в контексті художньої культури ХХ – початку ХХІ ст., продовження пошуків національної ідентичності, українського національного стилю як рефлексії на суспільну потребу в самоідентифікації.

Для досягнення мети було вирішено такі **завдання**:

– дослідити стан розробленості обраної тематики й уточнити науково-понятійний апарат етнодизайну;

– визначити національні форми архітектури й українського декоративного мистецтва, концептуальні засади національного стилю в українському мистецтві як витoki етнодизайну;

– систематизувати й узагальнити інформацію про використання мотивів традиційного мистецтва в різних видах дизайну (дизайні середовища, дизайні костюма, графічному дизайні, рекламі, веб-дизайні);

– охарактеризувати тенденції розвитку мистецьких практик і запропонувати концептуальні підходи до розвитку українського етнодизайну на сучасному етапі;

– обґрунтувати значення українських народних художніх промислів для сучасної дизайн-діяльності.

Об’єкт дослідження – етнодизайн у художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – художньо-стильові особливості етнодизайну як важливого складника української народної культури.

Методи дослідження. З метою осмислення етнодизайну як явища художньої культури, як продукту візуальної інформації, історично накопиченої в українській культурі протягом століть, було обрано комплексний і міждисциплінарний методологічні підходи. Зазначимо методи наукового пізнання, які уможливили ґрунтовно дослідити окреслену проблематику:

–на основі *історико-мистецтвознавчого методу* розкрито вагомий вплив архітектури, образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва на формування етнодизайну, виявлено, що кожен регіон репрезентує свої архетипи, канони, етномистецькі традиції;

–*компаративний метод* забезпечив отримання узагальнених результатів порівняльно-історичного аналізу національних та інтернаціональних аспектів дизайн-діяльності;

–*соціокультурний метод* сприяв окресленню етапів культурного розвитку суспільства, аналізу етнодизайну як синтезу етномистецьких традицій і художньо-проектної творчості;

–на базі *системно-структурного методу* досліджено етнодизайн як галузь дизайн-діяльності на рівні аналізу окремих чинників і на рівні їхнього синтезу, окреслено місце етнодизайну в системі різних видів дизайну, визначено співвідношення з іншими видами мистецтва;

–*метод стилістичного аналізу* сприяв усвідомленню композиційної (конструктивної, пластичної і колористичної) організації форми дизайн-об’єкта, а також виявленню ознак певних художніх стилів.

Теоретична джерельна база складається з наукових публікацій фундаментального та прикладного значення, матеріалів періодичних видань та аналітики творів графічного дизайну й реклами, дизайну костюма, дизайну середовища, архітектури, де наявні етномотиви, зокрема:

–праці з теорії й історії культури (Д. Антоновича, Ю. Афанасьєва, М. Бахтіна, Ю. Легенького, Ю. Лотмана, Г. Меднікової, В. Сіверса, В. Федя, В. Шейка, В. Чернеця, У. Еко, М. Хайдеггера, О. Шпенглера, К. Юнга, К. Ясперса);

–мистецтвознавчі студії, що мають теоретико-методологічне значення (О. Афоніної, О. Лагутенко, І. Міщенко, С. Рибалко, О. Роготченка, М. Селівачова, Р. Яціва);

–дослідження проблем стилю, національного стилю, псевдонаціоналізації й етностилістики в мистецтві та різновидах дизайну (Є. Антоновича, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєвої, В. Косіва, С. Прищенко, О. Сластьона, В. Чепелика);

–дослідження народної художньої культури України (В. Бітаєва, Ю. Богуцького, В. Вечерського, П. Герчанівської, К. Гончар, В. Личковаха, Н. Сергєєвої, Л. Соколюк, З. Чегусової);

–дослідження прикладних аспектів мистецтва, художніх ремесел (композиції, орнаментики, колористики) і їхнього впливу на етнодизайн (А. Варивончик, О. Кардаша, Т. Ніколаєвої, Л. Оршанського, Л. Паславської, І. Черкесової);

–теоретичні праці з питань дизайн-діяльності (Д. Бородаєва, О. Гладун, В. Глазичева, В. Даниленка, І. Рижової, В. Рунге, О. Хмельовського);

–наукові розвідки з основ етнодизайну в освітній діяльності мистецьких вишів України (Г. Бучковської, І. Дутчак, Ю. Дяченко, Л. Корницької, Л. Оршанського, А. Руденченко, І. Юрченка).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше*:

–конкретизовано науково-понятійний апарат етнодизайну;

– розроблено методологічні засади осмислення етнодизайну як явища художньої культури;

– поглиблено значення народної архітектури, образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, традиційного костюма як витоків сучасного етнодизайну;

– комплексно визначено передумови становлення та розвитку етнодизайну як професійного виду діяльності;

– розкрито художньо-стильові особливості українського етнодизайну в контексті мистецьких практик ХХ – початку ХХІ ст.;

– запропоновано концептуальні положення розвитку українського етнодизайну як творчого осучаснення традиційних художніх форм, створення культурного іміджу та національного бренду;

систематизовано й узагальнено:

– методологічні засади дизайн-діяльності на основі вивчення наукових робіт сучасних теоретиків дизайну, мистецтвознавців і культурологів;

– дизайн-розробки в етностилі на прикладах об'єктів середовища, костюма, графічного дизайну та реклами;

набули подальшого розвитку:

– ідеї формування наукового підґрунтя для дослідження перспектив концептуальних трансформацій етнодизайну в Україні та зарубіжних країнах з урахуванням процесів глобалізації та регіональної специфіки;

– розуміння впливу соціально-політичної ситуації в Україні на розвиток етнодизайну.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Робота спрямована на розширення та поглиблення знань про етнодизайн. Основні пункти дисертації, матеріали окремих розділів і підрозділів можуть стати теоретичною, фактологічною й історіографічною базою для розробки загальних і спеціальних лекційних курсів та семінарів у закладах освіти мистецького та культурологічного спрямування, підготовки словників,

довідників, а також використані в навчальному процесі для підготовчих курсів з дизайну та сертифікатних програм.

Апробація результатів дослідження здійснена на засіданнях кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, на засіданні міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККиМ. Основні положення роботи були викладені під час виступів на 8 Міжнародних і Всеукраїнських конференціях: Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (Київ, 2–3 червня 2016 р.); Науково-теоретичній конференції з міжнародною участю «Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур» (Київ, 30 листопада 2016 р.); Міжнародній науково-теоретичній конференції «Гуманітарні студії НАКККиМ 2017» (Київ, 23 листопада 2017 р.); Науково-теоретичній конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій» (Харків, 22–23 червня 2018 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Національні культури у глобалізованому світі» (Київ, 6–7 квітня 2017 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Наука, дослідження, розвиток» (Познань – Варшава, 29–30 вересня 2018 р.); VII Міжнародній науково-творчій конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність» (Київ, 20 листопада 2018 р.); II Міжнародній науковій конференції молодих вчених «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 6–7 грудня 2018 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 13 одноосібних публікаціях, серед них – 5 статей у провідних наукових фахових виданнях, затверджених МОН України і включених до міжнародних науково-метричних баз даних; 8 – у наукових збірках і матеріалах конференцій (зокрема 1 за кордоном).

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами зі списком публікацій, вступу, трьох розділів (десяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (200 позицій, із них 8 – іноземними мовами) і додатків, до яких включено словник термінів і кольорові ілюстрації. Загальний обсяг дисертації становить 210 сторінок, з них обсяг основного тексту – 164 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕНЬ ЕТНОДИЗАЙНУ ЯК СКЛАДНИКА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Науково-понятійний апарат етнодизайну

Перш ніж визначати науково-понятійний апарат етнодизайну, необхідно проаналізувати термінологічну базу суміжних наук – мистецтвознавства й теорії дизайну. Українські дослідники у своїх розвідках аналізують традиції нашого народного мистецтва. Науковці (зокрема В. Чепелик [169], І. Міщенко [106]) вивчають художньо-стилістичні пошуки архітекторів модерну (стилю, у якому вперше було широко переосмислено народне мистецтво), акцентуючи на використанні прийомів української традиційної архітектури чи ремесел. Т. Кара-Васильєва [68] та В. Костюкова [85] висвітлюють співпрацю художників-авангардистів початку ХХ століття з народними вишивальницями, примітивістами. Проблематику використання народних мистецьких традицій як основи національного стилю вивчає Т. Кара-Васильєва [70]. Дослідниця сучасного декоративно-прикладного мистецтва З. Чегусова серед актуальних тенденцій у галузі також окреслює зацікавлення народним мистецтвом [175]. К. Гончар аналізує принципи формування художньої промисловості колишнього СРСР на базі традиційних ремесел [40], окреслює значення формотворчих, стилістичних, декорувальних принципів і прийомів народних ремесел на мистецтво в Україні [39]. Ці й інші науковці у своїх роботах аналізують вплив народної мистецької традиції на образотворче, декоративно-прикладне мистецтво й архітектуру України періоду ХХ – початку ХХІ століття. Дослідники доводять, що національні мистецькі традиції, образи та прийоми народних ремесел мають значний вплив на розвиток професійного мистецтва України цього періоду.

Предметом наукових дискусій є питання народної художньої культури. Поняття «народна культура» має синкретичний характер і поєднує в собі уклад життя, форми господарської діяльності, звичаї, обряди, характер житла й одягу. До народного мистецтва відносять традиційну архітектуру, скульптуру, живопис, художній розпис, графіку, декоративне мистецтво, музику й танець.

Предметом аналізу українських науковців були питання зародження, становлення та розвитку вітчизняного дизайну. Зокрема, учені досліджують питання графічного, промислового та ландшафтного дизайну. Та серед великої кількості наукових праць з проблематики різновидів дизайну України етнодизайну присвячено невелику кількість публікацій – здебільшого це явище аналізують у межах певного виду дизайну або дизайн-освіти.

Зокрема, поняття «етнодизайн» у своїх розвідках використовує дослідниця О. Крилатова [87], яка вивчає громадські інтер'єри. Деякі науковці (Т. Кротова [88], М. Мельник [101] та ін.) аналізують етнодизайн у контексті дизайну одягу. Для майбутніх дизайнерів важливо розуміти специфіку національного мистецтва, цей аспект в контексті технічної освіти досліджують науковці А. Руденченко [133], Л. Оршанський [115].

Оскільки народне мистецтво здійснює вагомий вплив на соціокультурну сферу, тематику етнодизайну розглядають і з культурологічної та філософської точок зору. Зокрема, професор Ю. Афанасьєв у низці своїх праць [10–13] аналізує етнодизайн саме в такому руслі.

Помітний вклад у дослідження етнодизайну внесли організатори 4-х Міжнародних конгресів «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст», що проходили в місті Полтава та об'єднали дослідників з України та Європи, зокрема з Великої Британії, Німеччини, Росії, Польщі (2010, 2013, 2015, 2017 рр.). На форумах науковці ділилися

досвідом з вивчення різних аспектів етнодизайну, що було зафіксовано в низці наукових збірників [58]. Подібна практика виносить обговорення проблематики етнодизайну на значно ширшу аудиторію, привертає до нього більш пильну увагу дослідників.

Попри недостатнє розкриття теми, наявні наукові роботи торкаються різних аспектів етнодизайну та можуть слугувати базою для подальших досліджень.

Продукція дизайну сьогодні охоплює практично всі сфери життя. Нинішній матеріальний простір просто не може існувати без виробів дизайну. З появою перших творів масового виробництва дизайн сформувався в окрему сферу діяльності людини. Існують десятки закладів освіти, де навчають спеціалістів галузі, тисячі підприємств по всьому світі виготовляють продукцію різних видів дизайну. Зміст терміна «дизайн» окреслено в словниках, енциклопедіях, публіцистичних статтях і наукових працях. Найзагальніше визначення, яке пропонують фахівці галузі, таке: «Дизайн – це творчий метод, процес і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, їхніх комплексів і систем, орієнтований на досягнення найповнішої відповідності створюваних об'єктів і середовища загалом потребам людини, як утилітарних, так й естетичних» [50]. Сфера діяльності дизайну охоплює предмети побуту, автомобілі, одяг, поліграфію й мережу Інтернет. Об'єктами дизайну як соціокультурної діяльності є: промислові вироби (виробниче обладнання, побутова техніка, меблі, посуд, одяг); різноманітні компоненти та системи міського виробничого й житлового середовища; візуальна інформація; функціонально-споживчі комплекси тощо. Нині сформувалися такі види сучасного дизайну: дизайн промислових виробів, дизайн середовища, графічний дизайн, дизайн соціокультурної сфери й ін. Дизайнера (англ. designer – проектувальник) кваліфікують як художника-конструктора,

фахівця з художнього проектування промислових товарів, естетичної рекламної продукції, оформлення інтер'єру тощо. Охоплюючи всі галузі діяльності та життя людини, дизайн відіграє й значну культуротворчу роль, адже він допомагає сформувати сучасне середовище існування. В. Даниленко зазначає, що теорію дизайну необхідно аналізувати не ізольовано, а в системі культури, предметної творчості, проектної діяльності, у взаємозв'язках мистецтва й техніки, масового промислового виробництва та масового споживання товарів, природи й «другої природи» – штучного предметно-просторового середовища в різних сферах і галузях життєдіяльності. «Цю галузь гуманітарного наукового знання, за аналогією з мистецтвознавством, варто було б назвати дизайнознавством» [46].

Завданням дизайнера є створення функціонального, економічно й ергономічно обґрунтованого твору, зразка для масового виробництва, що забезпечить фізичний і психологічний комфорт споживача. Одна з найважливіших функцій сучасного дизайну – естетична, вона задовольняє потребу людини в прекрасному. Тому дизайнери вивчають образотворче мистецтво, історію декоративного мистецтва, переосмислюють матеріальну спадщину, щоб створити естетично довершені об'єкти. Для задоволення естетичних і духовних потреб споживача дизайнери часто звертаються до етнотематики. Питання запровадження українських народних мотивів у дизайнерську практику постає ще на рівні здобуття вищої освіти. Перед дизайн-освітою в мистецьких закладах як однієї з важливих ланок у загальній структурі дизайн-діяльності постає проблема створення умов формування як загальнонаціональних, так і регіональних тенденцій розвитку шкіл дизайну з оригінальним формоутворенням. Така специфіка, своєрідне обличчя виробів дизайну, може базуватись на вивченні національних традицій українського народу, дослідженні особливостей культури його

різних етнографічних груп, які проявляються у творах декоративно-ужиткового мистецтва, фольклорі тощо [108].

Аналіз співвідношення традицій народного мистецтва та дизайну засвідчив, що періодично зростає попит на етномотиви. Однією з причин є необхідність у національній самоідентифікації, презентації світовій спільноті своїх неповторних культурних традицій. Ці тенденції проявляються й у дизайні. Зауважимо, що в період зародження та формування дизайну саме відсутність національної складової мала прояви в уніфікації, одноманітності побуту, і це призводило до несприйняття промислового, машинного виробництва як загрози традиційному декоративно-прикладному мистецтву та національній самобутності. Одним зі способів нівелювати стандартизацію було активне зацікавлення народним мистецтвом, зокрема в межах стилю модерн, де ручні ремесла спочатку були заявлені як альтернатива фабричному виробництву. Згодом, з розвитком дизайну та з удосконаленням технічної й естетичної складової, при створенні нових видів і типів виробів, які б відповідали вимогам суспільства (корисності, зручності в експлуатації, краси), почали звертатись до народного мистецтва як до джерела натхнення.

Практику звернення до народного декоративно-ужиткового мистецтва простежуємо ще в програмі навчання Баухаузу – Вищої школи архітектури та дизайну в Німеччині. Розуміння специфіки композиційної побудови та декорування допомагало викладачам і студентам виробити досконалу конструкцію твору. У радянській художній промисловості в художньому конструюванні (саме цим терміном на території СРСР називали дизайн) при проектуванні також використовували народні мистецькі традиції. Зокрема, народних майстрів залучали до художньо-експериментальних лабораторій, де в тісній співпраці з ними професійні художники розробляли ескізи тканин (зокрема для меблевого виробництва), одягу, посуду й ін.

У результаті виробу набували національного колориту, вдалі технологічні вирішення сприяли збереженню народної мистецької традиції. Зі здобуттям незалежності України зацікавлення етномотивами стало основою пошуків національного стилю, допомагає створити впізнаваний образ українського дизайну у світі.

Наразі є потреба окреслити чіткі дефініції поняття «етнодизайн», який усе частіше згадують у різноманітних публікаціях. Як складне й багатогранне явище етнодизайн у роботах науковців отримує різні визначення, залежно від того, який з аспектів учений вважає головним та яку проблематику окреслює для свого дослідження. Зокрема, науковець О. Крилатова, яка вивчає специфіку етнодизайну в громадських інтер'єрах, пропонує таке визначення: «Етностиль, етнодизайн у сучасних інтер'єрах – явище, спричинене прагненням дизайнерів до збереження, творчої інтерпретації культурних і мистецьких здобутків певних націй і народностей для їхнього подальшого функціонування в сучасному середовищі» [87, 27]. Дослідник Л. Оршанський у статті «Етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технічної освіти» визначає етнодизайн як «проектну діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу» і наголошує, що етнодизайн відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого народу [115].

Розгорнуте формулювання пропонує професор Ю. Афанасьєв у публікації «Визначення поняття етнодизайну як методологічної проблеми»: «Цим терміном зазвичай користуються для визначення виду, жанру, продуктів або процесів дизайнерської діяльності, у яких присутні певні формотворчі принципи, елементи чи символи, взяті з народного декоративно-ужиткового мистецтва. У різноманітних контекстах поняття

етнодизайну набуває майже всеохоплюючого характеру, стаючи чи не на один щабель з поняттям "культура"» [11, 3]. Учений акцентує на тому, що етнодизайн сьогодні ототожнюють з культурою. З точки зору культурології та філософії намагається окреслити етнодизайн і дослідниця І. Черкесова. Вона також, як і Ю. Афанасьєв, вказує на необхідність чітко визначити зміст поняття «етнодизайн»: «Проблема визначення етнодизайну має складну, багатопланову структуру. По-перше, розмиті дефініції у сфері дизайну; по-друге, неусталені позиції теорії дизайну, невизначеність міцного філософського підґрунтя; по-третє, невпинно зростаючі інформаційні потоки сприяють безсистемному розмаїттю дизайнерських практик» [179].

Незважаючи на відсутність чіткого науково-понятійного апарату, очевидним є те, що традиції українського народного мистецтва необхідно залучати до сфери національного дизайну. «Параметри етнодизайну будуть виділяти вітчизняні вироби на міжнародному ринковому просторі, виокремлювати їх з безликості товарно-ринкової маси. Саме етнічні риси формоутворення речей і матеріальних предметів нададуть їм неповторності, яка й стане мотивацією зацікавлення та бажання придбати, скористатись товарами та послугами нашої країни» [186, 115].

До актуалізації поняття «етнодизайн» як складного синтетичного утворення, що виникає в процесі активної взаємодії багатогранного інтелекту особистості з етнічним середовищем, прагне дослідниця А. Руденченко, зазначаючи про це в публікації «Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору» [134, 140]. Вона вказує на духовну складову цього явища: «Отже, етнодизайн – це багатогранне поняття, формоутворення і декор з урахуванням національних традицій, що гармонійно інтегрує в собі духовні, культурні, мистецькі, художні, проектні, технічні та етнонаціональні особливості. Етнодизайн – джерело

духовного потенціалу особистості, у якому поєдналися традиційне декоративно-ужиткове мистецтво і сучасні промислові технології» [134, 142]. Дизайн, за Стандартами вищої освіти України, належить до сфери «Культура і мистецтво». На нашу думку, художньо-проектна діяльність на засадах етнодизайну постає як система культурно-естетичних зв'язків, що значно розширює вміння творчо мислити, забезпечує професійну компетентність і культурний розвиток особистості. Відповідно, поняття «етнодизайн» необхідно розглядати в трьох аспектах: як задум, як творчий метод і як діяльність [136].

Етнодизайн як важливий складник культуротворчого процесу в космополітичному світі досліджували як українські вчені, так і науковці країн колишнього СРСР, що зумовлено актуальністю етнодизайну в багатонаціональному середовищі сучасної Росії. М. Кухта вказує на те, що етностиль у сучасному дизайні на морфологічному рівні представляє особливості конкретного етносу, ідеолого-пластичну проекцію його міфологічних уявлень. Підкреслено, що артефакти, які мають значне символіко-семантичне наповнення, стають базою для створення об'єктів в етностилі, у яких етнообрази не лише набувають нового змісту, але й отримують друге народження, долучаються до ритмів сучасності, пов'язують історичні періоди та культури, звертають нашу увагу на мудрість предків, що відчували та переживали Всесвіт як єдиний організм [89]. Наголошуючи на багатстві та багатогранності, яку можуть внести етномотиви в мистецтво дизайну, дослідник говорить про те, що саме за рахунок мотивів традиційного мистецтва реалізується потреба сучасної людини в збагаченні внутрішнього світу: «Образи етніки тісно пов'язані з традиційними уявленнями різних культур про Всесвіт і несуть глибоке символічне навантаження. Зацікавлення етнічним спадком зумовлене потребою збагатити візуальний світ сучасної людини, яка живе в технократичному просторі» [89, 160].

Тематика етнодизайну постає й у роботах дослідників казахського дизайну. Як і українські колеги, вони розуміють необхідність запровадження в навчання майбутніх проектантів основ народного декоративно-прикладного мистецтва. «Маючи вікові народні та національні традиції, декоративно-прикладне мистецтво є не лише могутнім засобом естетичного розвитку і художньої освіти загалом. Воно невичерпне джерело ідей для впровадження в професійну проектну практику» [97]. У дослідженні також ідеться про основоположне значення культурної спадщини для розвитку культури сучасної. Культурні традиції як історична пам'ять – необхідна умова не лише існування та розвитку культури, але й формування творчих якостей нової культури. Засвоєння позитивних результатів попередніх епох – це спільний закон розвитку, який діє й у сфері культури. Дослідниця також висуває важливу тезу про те, що залучення народних традицій до сфери дизайну сприятиме його подальшому розвитку та матиме вагомий вплив на розвиток культури загалом. Питання про традиції національного декоративно-прикладного мистецтва в сучасному дизайні стосується не лише збереження, але й розвитку культури [97].

Таким чином, як українські, так і закордонні науковці акцентують на культурологічному значенні етнодизайну, наголошують на багатовимірності цього явища, доходять висновку, що етнодизайн охоплює різні галузі буття людини, впливає на емоційний стан, відповідає естетичним уподобанням, містить у собі національну мистецьку традицію.

Пропонуючи визначення терміна «етнодизайн», дослідники вказують на його зв'язок з народними традиціями, близькість до народного мистецтва. Розмитість дефініцій призводить до використання терміна подекуди з різним значенням. Ми пропонуємо вважати етнодизайном твори, що належать до сфери дизайну й за своїм візуальним, стилістичним і технологічним вирішенням пов'язані з народною мистецькою традицією.

Особливо гострого, актуального значення на сьогодні набуває етнодизайн за рахунок зв'язку не лише візуального, а й змістовного, духовного з національним мистецтвом. У час, коли держава та суспільство потребують єдності, спільності інтересів і світогляду, етнодизайн як проектна діяльність, пов'язана з народною культурою, може стати однією з важливих складових об'єднання нації. Створення громадського та житлового простору, предметного середовища, одягу, у якому буде вміло та продумано застосовано етномотиви, сприятиме формуванню національного стилю, що не лише об'єднає українців, а й допоможе створити імідж Української держави на світовому ринку. Етнодизайн має вирізнятись упізнаваними та, водночас, стилізованими, переосмисленими образами й символами.

Науковці, які досліджують проблематику етнодизайну, у своїх працях наголошують на доцільності його вивчення та використання як у практичній діяльності, так і в навчальному процесі з підготовки майбутніх спеціалістів у сфері дизайну. На сьогодні існує низка визначень терміна «етнодизайн». Незважаючи на відмінність у його трактуванні, дослідники як України, так й інших країн підкреслюють важливість упровадження традицій народного мистецтва в промисловість. Дизайн костюма, середовища, графічний дизайн і реклама прагнуть залучити до своєї структури впізнавані національні символи, суголосно з тим, як до національних образів прагне образотворче мистецтво. Широке зацікавлення дизайнерів, споживачів і дослідників етнодизайном зумовило потребу сформуванню чіткого науково-понятійного апарату, що дозволить у подальших дослідженнях уникнути непорозумінь і розмитості трактувань.

Попри політичні й економічні коливання, що заважають стрімкому розвитку українського виробництва, промисловості та дизайну, Україна на сьогодні має високий потенціал для розвитку етнодизайну. Якісна мистецька освіта, що дає змогу підготувати освічених фахівців, а також

багаторічні традиції, можливість отримати досвід за кордоном сприяють розвитку дизайну в Україні. Розуміння потреби навчати в закладах освіти мистецького спрямування основам етнодизайну, специфіки народного мистецтва дасть змогу на цій базі створити національну школу дизайну. У просторі дизайн-освіти обізнаність молодих фахівців з характеристиками етнокультури дозволить їм використовувати форми народного мистецтва як джерело натхнення, генерувати ідеї та креативний підхід до формування матеріального середовища. «Саме риси національної культури роблять нас не схожими на інших і дозволяють ідентифікувати матеріальні та духовні форми буття людини нашого інформаційного суспільства» [108].

Отже, з урахуванням масштабності й значення етнодизайну для художньо-проектної діяльності та культури України на теперішній час існує потреба в проведенні ґрунтовного дослідження всієї галузі дизайну України ХХ – початку ХХІ століття з переосмисленням народних мистецьких традицій і виявленням їх ролі для культурно-мистецького простору.

1.2. Ступінь наукової розробленості об'єкта дослідження

Етнодизайн є одним з найперспективніших напрямів у сучасному дизайні. Сьогодні всі сфери життя людини пов'язані з тим чи іншим видом дизайну. Вироби промисловості обов'язково мають поєднувати в собі функціональну й естетичну складову, ергономічність і практичність з довершеним зовнішнім виглядом. Конструктори, дизайнери, художники аналізують історію мистецтва та виробництва, поєднують нові технології з художніми, пластичними знахідками. Одним із джерел естетизації штучного простору є народне мистецтво. Його формотворчі, конструктивні, декоративні й стилістичні прийоми дизайнери переосмислюють і втілюють у своїх творах. Мотиви народного мистецтва дають змогу зробити дизайн певної країни впізнаваним, сприяють формуванню неповторного національного

стилю. Саме в такому синтезі – сучасних технологій, напрямів, мотивів декору, формотворчих прийомів традиційного мистецтва формується етнодизайн – предмет нашого дослідження.

Етнодизайн – складне і багат шарове явище в українській культурі. В умовах стрімкого розвитку ринку та через низку соціально-економічних чинників його розвиток сьогодні є вкрай необхідним, оскільки національні мотиви в дизайні як упізнаваний продукт допоможуть увійти Україні у світовий ринок як самобутнє культурно-мистецьке явище. Величезного значення набувають народні мотиви в мистецтві та дизайні України як чинник, що допоможе об'єднати суспільство, підкреслити національну ідентичність.

Для того щоб аналізувати етнодизайн, потрібно усвідомити передумови його виникнення, становлення та розвитку. У цьому аспекті важливо опрацювати літературні джерела не лише щодо дизайну, а й архітектури, образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та реклами, які мають вплив на етнодизайн.

Необхідною умовою для здійснення дослідження є ґрунтовний аналіз предмета вивчення в науковому дискурсі та чітке розуміння термінології, зокрема при зверненні до образотворчого мистецтва чи архітектури.

Проблема збереження національних традицій, формування на основі переосмисленого народного мистецтва новітньої архітектури, створення національного стилю постала з кінця ХІХ століття, коли внаслідок урбанізації та науково-технічного прогресу народні осередки ремесел почали зникати. На противагу глобалізації мистецтва художники стали збирати зразки народного мистецтва, упроваджувати у свою творчу діяльність технічні та стилістичні прийоми традиційних ремесел, співпрацювати з народними майстрами. Ці явища опинились у полі зору дослідників. Друком почали виходити альбоми візерунків народного

мистецтва, дослідження традиційної орнаментики та ремесел. У цей час відбувається зародження науки етнографії, що вивчає народну культуру. «Етнографія (від грецького етнос – плем'я, народ; графо – пишу) – суспільствознавча наука, об'єктом дослідження якої є народи, їхня культура і побут, походження (етногенез), розселення, процеси культурно-побутових відносин на всіх етапах історії людства. Концентрує увагу на розробці проблем етно- й націогенезу, етнічної історії, міжнаціональних відносин, етнонаціональних процесів, традиційно-побутової культури, народних знань, побуту, народного мистецтва» [59].

Важливим етапом в українському мистецтві та культурі, що має вагомим значення при дослідженні становлення етнодизайну в Україні, є період українського модерну 1900–1915 років. Перші експерименти, які сприяли формуванню самобутнього українського модерну, припадають на початок XIX століття. Український модерн мав регіональні особливості, що було зумовлено впливом країн, під владою яких перебував той чи інший регіон. Зокрема, виражену специфіку західноукраїнського регіону має модерн у творчості О. Лушпинського. Творчі здобутки архітектора та пошуки його колег сьогодні визначають як «Гуцульську сецесію» (карпатський, східногалицький стиль) – архітектурний стиль, що розвивався в Східній Галичині, передусім, у Львові наприкінці XIX – на початку XX століття. Особливістю стилю було використання традицій народної архітектури, що зближує його з українським модерном Наддніпрянщини [45].

Самобутнім є модерн Центральної та Лівобережної України. Зокрема, архітектурні об'єкти, створені В. Кричевським, є яскравим тому прикладом. Такі оригінальні творчі пошуки українських архітекторів отримали назву «український архітектурний модерн» – УАМ. Цей один з українських оригінальних архітектурних стилів виник на початку XX століття, існував

і розвивався протягом майже 40 років (з 1903 до 1941 року). Основу УАМ становлять народні традиції хатнього та церковного будівництва, досягнення української професійної архітектури і, передусім, барокової, вплив якої, починаючи з 1910 року, був помітним і навіть постійно зростав. Європейський модерн теж здійснив значний вплив на український модерн [166]. В. Чепелик вказує, «що формування українського архітектурного модерну відзначалося двома важливими творчими особливостями – українізацією модерну та модернізацією українських народних традицій» [150].

Звернення до народних традицій в архітектурі будівель Києва різних стилів вивчає Т. Товстенко. Зокрема, у публікації «Етновияви в стильових рисах сучасної архітектури Києва» [165] вона аналізує використання національних українських, а також мотивів інших народів, що проживають на території України, в архітектурних пошуках різних зодчих і використовує термін «етновияви». Український модерн як самобутнє мистецьке явище продовжує до сьогодні впливати на сучасну архітектуру й дизайн. Цьому присвятив своє дослідження І. Юрченко. Зокрема, вплив стилю сецесії, у якому активно переосмислено народні мистецькі традиції, на сучасний меблевий дизайн аналізує він у роботі «Методика використання мотивів архітектурного декору львівської сецесії у сучасному дизайні меблевих виробів» [187]. Автор пропонує використовувати результати своєї роботи в навчанні дизайнерів, а також прописує термінологію, де концепція формотворчого процесу була розроблена на основі співвідношення понять «традиція» і «новація», де «традиція» розумілась як орнаментальний декор, а «новація» – як сучасні стильові тенденції формоутворення.

Трансформація етномотивів в архітектурі є об'єктом вивчення Б. Божинського в статті «Досвід минувшини у витворі традиційної архітектури як перспектива для національних особливостей в архітектурі сьогодення». У ній автор аналізує наукове бачення О. Тица щодо національних

мотивів в архітектурі: «І що важливо, він [Тіц] убачав в архітектурі давнини напрямні для того, щоб творчо осмислити та використати засади і традиції давньої архітектури в сучасному будівництві» [17]. Термін, який пропонує науковець, теж узятو з праць Тіца – національно-самобутня архітектура. Подібну характеристику використовує й Г. Дружиніна, яка вказує на «створення рис самобутності в національній українській архітектурі» у своєму дослідженні «Національні українські ознаки в сучасній архітектурі» [53].

Професор В. Личковах акцентує на впливі глобалізаційних процесів на альтернативне поглиблення етнонаціональних ідентифікацій, зокрема в пошуках етнокультурної тотожності націй, актуалізації теоретичного інтересу до етнічної, регіональної, локальної специфіки культур окремих народів, народностей, національних меншин. Етнокультурологію він визначає як науку про культурні цінності етносів, про становлення та розвиток національних моделей осмислення культури, геокультурних вимірів духовного життя нації. Етнокультурологія інтегрує етнологію, етнографію, етнопсихологію, етностетику тощо – усі ці знання про особливості менталітетів, соціокультурного буття й свідомості націй, етносів, субетнічних груп і культурних регіонів [93, 8].

Формуванню етнодизайну передували експерименти в галузі декоративно-прикладного мистецтва, зацікавленість збереженням національної культурної спадщини – усе сприяло появі досліджень народного мистецтва.

Зародженням етнодизайну в одязі, аксесуарах можна сміливо назвати експерименти художників-авангардистів, що створювали ескізи вишивок для майстрів народного мистецтва, поєднуючи новітні мистецькі образи з давньою народною технікою, прагнучи максимальної виразності. Ці художні експерименти сьогодні вивчають дослідники української вишивки та моделювання, дизайну одягу, зокрема Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова.

У межах авангарду до народних мотивів звертались і художники-графіки при створенні поліграфічної продукції (періодичних видань, плакатів та ін.) з використанням переосмислених образів народного мистецтва, передусім, орнаменту. У пошуках «українського національного стилю» в мистецтві було переосмислено модерн і народні вияви. Зародження та формування авангардного мистецтва в Україні відбувалося в надрах стилю модерн, у складному симбіозі європейської традиції з інспіраціями народної творчості. Пошуки «українського національного стилю» в мистецтві й архітектурі тривають і надалі. Цій темі присвячено роботу Т. Кара-Васильєвої «В пошуках великого стилю» [69].

Зі становленням і розвитком художньої промисловості Радянського Союзу практика, намічена авангардистами, – співпраця народних майстрів та професійних художників – стала основою багатьох виробництв. Цьому питанню присвячено низку наукових досліджень. Серед них праці Б. Бутник-Сіверського («Українське радянське народне мистецтво (1941–1967)») [21], Н. Манучарової («Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР») [99] та ін. Радянські дослідники визначали звернення до народного мистецтва як основу радянської художньої промисловості. Об'єктом цих досліджень були як лімітовані виставкові твори декоративно-прикладного мистецтва, так і промислові вироби, створені на основі прийомів народного мистецтва. Ця практика була затверджена на державному рівні. 1975 року вийшла Постанова ЦК КПРС «Про народні художні промисли», де йшлося про те, що особлива увага має бути зосереджена на створенні високохудожніх виробів, які продовжують кращі традиції народного мистецтва [37, 144].

Поступово в межах творів декоративно-прикладного мистецтва, монументального мистецтва народні мотиви все частіше стали використовувати при створенні інтер'єрів. Зокрема, і в проектуванні громадських інтер'єрів, де масово почали застосовувати твори декоративно-прикладного мистецтва:

текстильні вироби, кераміку, художній метал і скло. Про це вказувала у своїх дослідженнях художник і науковець Л. Жоголь [62], яка вивчала значення народного ткацтва для створення сучасного інтер'єрного гобелена.

Зі здобуттям незалежності перед українськими художниками відкрились нові, колосальні можливості, зумовлені як зняттям цензурних заборон, так і змогою представляти свої роботи на міжнародному ринку. Знову постало питання формування українського національного стилю в мистецтві, про який йшлося ще на початку ХХ століття.

Професійне декоративно-прикладне мистецтво періоду Незалежності досліджувало багато мистецтвознавців, які детально аналізували кераміку, текстиль, інші види мистецтва. Вивчення інноваційних пошуків, співмірності новацій і традицій стали предметом наукових пошуків К. Гончар («Традиції і новації в сучасному декоративно-прикладному мистецтві України» [40]).

Сьогодні все частіше мистці використовують народні мотиви у своїй творчості. Різноманітні кураторські проекти, великі проекти з актуального мистецтва об'єднують сучасні твори з ознаками традиційної української культури. Цьому аспекту сфері присвячені дослідження К. Гончар, зокрема, її дисертаційна робота. Науковець пропонує використовувати для позначення предмета дослідження – творів сучасного мистецтва, де поєднано народну традицію та новації, – термін «образотворчий фольклор». «Український фольклор як вид народної творчості розвивався в річищі матеріальної та духовної культури, тому в ньому виокремлюють вербальний і візуальний спосіб передачі інформації. У цьому процесі формувалися традиції і новації, які сприяли прогресу згаданої сфери діяльності упродовж століть, а відтак еволюції і становленню образотворчого фольклору, особливості якого полягають в органічному поєднанні технік і технологій різних видів народного і образотворчого мистецтва задля творення конкретного образу твору, утіленого відмінною художньою мовою у новій формі» [37].

Якщо в архітектурі, образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві тематика народних традицій є доволі опрацьованою, то досліджень про етнотрадиції в дизайні значно менше, хоча зацікавлення цією проблематикою існує. При цьому, незважаючи на відносно нечисленну кількість наукових праць, дослідники використовують часто саме термін «етнодизайн», наприклад: «... етнодизайн нами розглядається як проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу» [115].

Одними з перших проблематику етнотрадицій у дизайні почали порушувати дослідники графіки та графічного дизайну. Сьогодні здобутки легендарних графіків (Г. Нарбут та ін.) переосмислюють у графічному дизайні, а також стилістичні прийоми, запозичені з народного розпису, витинанки чи декоративних технік. О. Світлична у своїй статті «Етнографічні інтерпретації у творчості молодих вітчизняних фахівців графічного дизайну» аналізує проблему збереження культурно-цивілізаційної ідентичності сучасного графічного дизайну [139]. Вона зазначає, що «сучасний етнодизайн як елемент національної культури України, який містить традиційну узвичаєність і новації, ще перебуває на етапі становлення та самовизначення у ряді сучасної типології дизайну. Саме дизайн, тісно пов'язаний з різними побутовими сферами й окремої людини, і народу загалом, впливає на формування їхнього менталітету, тому має виховне значення. Водночас етнодизайн пробуджує зацікавлення національною "архаїкою" та багато в чому здатен не тільки сформувати візуальний досвід сучасної людини, а й визначити національний стиль мислення та навчити чуттєвому освоєнню сучасного предметного середовища». Авторка наголошує на вагомому значенні етнодизайну: «Першочерговими виявляються завдання активного застосування прикладних, науково-дослідних і пошуково-експериментальних розробок, що поєднують сучасну

етнографію та дизайн з обов'язковим концептуально-новаторським переосмисленням минувшини. Орієнтація на розмаїтість і романтизм етнообразних вирішень, розширення кордонів творчості, увага до деталей різних видів українського декоративно-ужиткового мистецтва, у якому домінують суворі системи відточених століттями канонів, сприяють осмисленню, формуванню та застосуванню стилізаційної віртуозності при розробленні сучасних національних форм українського графічного дизайну» [139].

Питання етномотивів у рекламній графіці вивчають В. Бітаєв і С. Прищенко – автори статті «Вплив етномистецьких традицій на розвиток рекламної графіки в Україні». Науковці обґрунтовують потребу у вивченні цього питання: «Досліджуючи рекламну графіку в широкому контексті, звертаючи особливу увагу на культурно-естетичні проблеми реклами, отримуємо висновки про те, що реклама зазнає позитивних і негативних впливів соціокультурних трансформацій, через що використання візуальних засобів у рекламі має зумовлюватися орієнтацією на цільову аудиторію, з урахуванням визначених естетичних ідеалів, національного забарвлення та етномистецьких традицій» [123]. На думку вчених, одним з актуальних напрямів наукових досліджень у галузі дизайну є вивчення впливу етномистецьких традицій на сучасну проектну культуру. Співвідношення національного й інтернаціонального в дизайн-діяльності та в рекламних комунікаціях є доволі складним питанням.

Поняття «українська національна модель в дизайні» використовує у своїй статті «Сучасні тенденції в розробці фірмового стилю та рекламних повідомлень з використанням етнічних форм» Д. Солдатенко [160], а також дослідниця О. Коновалова в публікації «Місце антропоморфних мотивів української народної орнаментики в знаковій системі національного графічного дизайну» [77].

Помітна кількість наукових публікацій присвячена етнотрадиціям у моделюванні одягу, дизайні костюма. Радянські дослідники вивчали діяльність будинків моделей, де модельєри застосовували народні традиції крою та декорування одягу. Цю сферу активно досліджують і сьогодні. Етномотиви в текстилі аналізує М. Чумаченко. У праці «Етнодизайн і методи його проектування в сучасних текстильних виробках» [181] вона детально описує методи, за якими сьогодні впроваджують етномотиви в дизайн текстилю, наводить конкретні сучасні приклади й аналізує досвід минулих років.

Можна констатувати, що саме етнодизайн у моделюванні одягу на сьогодні є найбільш опрацьованим, і ця робота триває, але загальної ролі етнодизайну в культуротворчих процесах, у культурному аспекті ці праці не демонструють, оскільки ставлять за мету проаналізувати детально ситуацію саме в дизайні одягу. Питанням національного костюма і його складових у сучасній інтерпретації присвячено праці М. Мельника [101]. М. Костельна аналізує етномотиви в статті «Національні мотиви у декорі костюмів у творчості Марти Токар» [84]. Дослідниця дизайну сучасного костюма О. Наумкіна описує «процеси етнічної культури, що керують становленням української моди у світлі загальних тенденцій уніфікаційних процесів і реакцій на них, осмислює стратегії введення етнічного в моду та відмінності його розуміння дизайнерами, які звертаються у своїй творчості до етнічних мотивів» у статті «Етнічний культурний взірець в дизайнерських практиках сучасної України» [109]. У публікації «Етномотиви і класичні форми в костюмі: свобода перевтілень і межі стилю» Т. Кротова наголошує на тому, що образ, створений поєднанням класики та національного, завжди затребуваний [88].

Низку праць присвячено традиційним мотивам у дизайні інтер'єру та ландшафтному дизайні. Це пов'язано зі зростаючим попитом на мотиви

народної архітектури в громадських інтер'єрах, таких як заклади громадського харчування та готелі. Так, у статті «Етнодизайн в інтер'єрі готельно-ресторанних комплексів» авторів Л. Гнатюк, Я. Поліщук та О. Музиченко окреслено тенденції з використання етнодизайну в цій сфері, показано конкретні приклади залучення народних мотивів у реалізованих проектах, проаналізовано як український, так і зарубіжний досвід. А. Маценко звертається до цієї самої тематики в публікації «Етнодизайн у формуванні інтер'єру готельно-ресторанного закладу» [100]. Вона визначає складові етностилу в інтер'єрах, вказує на специфіку створення національного колориту. О. Крилатова в статті «Вектори розвитку етностилів у сучасному дизайні громадських інтер'єрів України» [87] аналізує роль етнодизайну в проектуванні громадських інтер'єрів, досліджує не лише українські національні мотиви в інтер'єрах, що відносяться до етностилу, а й зразки східного й інших етностилів, спроектовані нашими дизайнерами. До теми орнаментів в інтер'єрі звертається А. Громнюк у розвідці «Орнаментика як засіб формування етнокультурної ідентичності архітектури інтер'єру» [43]. У дисертації «Етнічні мотиви в архітектурі сучасних інтер'єрів підприємств харчування» [44] науковець проаналізувала історію використання етномотивів у дизайні інтер'єру.

Окремо виділимо групу дослідників, які вивчають проблематику етнодизайну з точки зору педагогіки. Сьогодні важливо привити майбутнім митцям, дизайнерам любов і повагу до національних коренів, показати можливості народної традиції як джерела натхнення в роботі. Дослідниця О. Швець у публікації «Навчання майбутніх дизайнерів. Використання українських символів в оформленні інтер'єрів» [182] наголошує на необхідності ґрунтовного вивчення народної орнаментики та подальшого її використання в дизайнерській практиці, визначає можливості застосування українських символів у дизайні інтер'єру. Обґрунтовано, що одним з

основоположних принципів реалізації культуротворчої функції дизайн-освіти є її національна спрямованість, що передбачає органічне поєднання модних тенденцій з національною історією та традиціями [182]. Також дослідниця вказує на семантичне значення візуальних елементів, зв'язок з духовною культурою наших предків завдяки застосуванню символів. Л. Оршанський визначає етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технічної освіти. Науковець висвітлює роль і місце етнодизайну в професійній підготовці майбутніх учителів технологій, обґрунтовує актуальність його упровадження в освітній процес [115].

Значну дослідницьку роботу з формування теоретичного підґрунтя етнодизайну проводить А. Руденченко, який вказує та необхідність його використання в закладах освіти. Зокрема, у публікації «Теоретичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів» [135] вона зосереджується на практиці використання національних мотивів у дизайні та вказує на результати такої співпраці. Проаналізовано ефективний розвиток української дизайн-освіти за умови поєднання творчих здобутків національного мистецького і педагогічного досвіду та європейської практики дизайну. Далі працювати над проблематикою етнодизайну вона продовжує в публікації «Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору» [134]. Результатом дослідження етнодизайну стала дисертація на здобуття ступеня доктора наук, що має назву «Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих навчальних закладах» [136]. У цій роботі дослідниця ґрунтовно окреслює практику вивчення етнодизайну у закладах вищої освіти України, розкриває методику навчання етнодизайну. Також наводить результати практичного дослідження в розділі «Експериментальна апробація методичної системи навчання етнодизайну» [133].

Питанням етнодизайну в освіті присвячено також статтю Л. Корницької «Етнодизайн у системі сучасної професійної освіти» [79]. Авторка наголошує, що «дизайн (етнодизайн) у системі освіти ... виступає засобом естетичного розвитку кожної особистості й, водночас, громадянського і патріотичного виховання. Можна сміливо припустити, що широке використання потужного потенціалу дизайну в освіті стане запорукою розв'язання багатьох назрілих проблем нашого суспільства» [79]. Педагогіка й етнодизайн постають у статті «Інформаційний потенціал етнодизайну в процесі формування дизайнерської культури» І. Дутчак [54], яка вважає, що знання мистецьких традицій є необхідною вимогою для сучасного педагога. Г. Бучковська аналізує проектування етнохудожнього середовища в контексті професійної підготовки майбутніх педагогів [22]. Львівський дослідник І. Юрченко розглядає етнодизайн у контексті впровадження його в освіту на базі Львівської політехніки [187].

У дослідженнях етнодизайну науковці висвітлюють й філософські та культурологічні питання. Проблематику національного або інтернаціонального в сучасному дизайні розглядає Ю. Дяченко [56]. Він зазначає, що дизайн є найбільш інтернаціональною сферою художньої творчості. Інтернаціоналізм дизайну зумовлений тим, що з усіх видів художньої діяльності він найтісніше пов'язаний з промисловою технологією, яка принципово є інтернаціональною. Автор зосереджується на ознаках, які роблять дизайн характерним для тієї чи іншої країни, факторах, що формують національний образ. Етнодизайн у полі зору естетики постає в публікації Ю. Афанасьєва «Етнодизайн як естетичне і геополітичне явище» [12]. Дослідник розглядає феномен етнодизайну, його культурно-історичне коріння, відношення до етнічної та національної культури, сучасне функціонування в умовах глобалізації. О. Кардаш звертається у своїх працях до питання стильових ознак національного в українському дизайні, де досліджує умови розвитку

національного стилю в українській творчості. Характеризує стилі українського бароко та українського модерну. Акцентує на розвитку українського дизайну відповідно до сукупності показників національної ідентичності [73].

Н. Сергєєва в статті «Народне мистецтво: культурний потенціал трансформації» [143] зазначає, що «сутнісні засади феномену мистецтва пов'язані з парадоксальною рушійною здатністю синтезувати індивідуальне та загальнолюдське, виявляти характер зв'язку спільності людей та відбивати історичні етапи їх самосвідомості. Звідси, народне мистецтво можна розглядати як уособлення специфічної форми етнічної суспільної свідомості, демонстрацію культурного потенціалу можливостей розвитку нації» [143]. О. Кравчук об'єктом своєї роботи обирає становлення етнодизайну як складової культурної спадщини в українському мистецтвознавстві [86].

Вагоме значення для дослідження явища етнодизайну в Україні має заснування та щорічне проведення Міжнародних конгресів з етнодизайну, що вже декілька разів проводили в Україні. Його організатори, зокрема, професор Є. Антонович, доклали величезних зусиль для популяризації та осмислення цього явища. Підсумками роботи кожного з'їзду є випуск наукових збірників, де представлені розгорнуті дослідження цієї тематики як українськими, так і закордонними науковцями.

Відтак можна констатувати, що наукову проблему Є. Антонович частково розв'язав: він найбільш повно й чітко визначає етнодизайн як художньо-проектну діяльність на основі етномистецьких традицій; використання національних мотивів певного етнографічного регіону з метою створення об'єктів сучасного дизайну (інтер'єру або екстер'єру, меблів, одягу, аксесуарів, плакатів, сувенірної продукції й ін.). Українська культура, маючи високий виховний та освітній потенціал, постає потужним чинником гармонійного розвитку людини, її соціалізації, індивідуалізації, етнокультурної ідентифікації. Актуальність звернення до проблем національної

самоідентифікації обумовлена розвитком суспільства, його реакцією на зміни в економічній, політичній, демографічній ситуації. «У цьому сенсі дизайн як одна з форм освоєння людством навколишнього середовища не стоїть осторонь від розв'язання сучасних соціокультурних проблем. Зміни в сприйнятті, осмисленні та впровадженні національних культурних надбань і регіональних особливостей у художньо-проектну практику XXI століття призводять до різних методів освоєння мистецької спадщини у творчій діяльності українських і зарубіжних дизайнерів. Етнодизайнерський підхід ставить перед дизайнерами першочергове завдання – пошуки українського національного стилю та гуманного ставлення до навколишнього середовища. Це потребує формування відповідної культури споживання, що орієнтована на здоровий спосіб життя і гармонізацію відносин людини з довкіллям» [124, 53].

У нашому дослідженні ми спираємося на теоретико-методологічні підходи Є. Антоновича та визначення етностилю (неофольку) С. Прищенко: художній напрям у проектуванні з використанням етномотивів. Закономірно, що дизайн і реклама звертаються до вже напрацьованих образотворчих прийомів з урахуванням етнотрадицій з позицій нових технологічних можливостей. У зв'язку з цим виникла тенденція до оновлення й осучаснення вже існуючих образних засобів народної творчості, інтерпретації їх у новому контексті. Для постмодернізму характерна «гра» з культурними пластами націй – певною мірою він є середовищем для розвитку національної форми в дизайні та рекламі, серед причин виникнення етностилю можна назвати й необхідність ідентифікації товарів і послуг на закордонних ринках, й усвідомлення людиною себе спадкоємцем національних традицій [124, 53–54].

Етнодизайн активно досліджують у країнах, де гостро стоїть питання збереження народної культури, залучення її здобутків до сфери дизайну.

Ідея створити національну стилістику в різних видах дизайну постає перед фахівцями як колишнього Радянського Союзу (Білорусі, Росії), так і країн Азії. Із затребуваністю цієї тематики з'являються й наукові дослідження, у яких дослідники окреслюють та узагальнюють ці процеси. Наприклад, Ю. Мазіна в дисертації «Національні традиції декоративно-прикладного мистецтва в сучасному дизайні» [96] ґрунтовно аналізує етномотиви в казахському дизайні. Авторка приділяє увагу специфіці країни, де в мистецтві поєднано традиційні азійські тенденції та вплив, привнесений з європейських країн. У роботі дослідниця, зокрема, вирішує такі завдання: виявити ретроспективу формування дизайну як компоненти національної самобутньої культури та обґрунтувати методологію діяльності художників, дизайнерів й архітекторів на основі втілення декоративно-прикладного мистецтва в освітні технології [96]. Ця наукова робота є прикладом ґрунтовного дослідження етнодизайну, виявлення його першоджерел, висвітлення розвитку та сучасного стану й може слугувати певною мірою схемою, яку потрібно адаптувати до реалій українського дизайну. Російський дослідник М. Кухта визначає етнодизайн як основу формування толерантного ставлення до традицій різних культур. Результатом дослідження автор називає розкриття механізмів трансляції культурних смислів в об'єктах етнодизайну, а також їхній вплив на особливості формоутворення [89]. Інші російські дослідники етнодизайну (наприклад Є. Чиханова, «Етнохудожня освіта як процес індивідуального становлення та розвитку творчого потенціалу бакалаврів дизайну» [180]) теж висловлюють думку про його використання в освітньому процесі.

Існує велика кількість наукових робіт, об'єктом вивчення яких постають архітектурні споруди, твори декоративно-прикладного мистецтва, де переосмислено народну традицію. Автори досліджень вивчають ці явища в межах різних стилістичних течій, творчості певних персоналій, у педагогічному,

культуротворчому й інших аспектах, використовуючи при цьому різноманітну термінологію: національний стиль, образотворчий фольклор, національна мистецька традиція. Коли в дизайн-розробках є ознаки етномотивів, найчастіше вживають термін «етнодизайн», який ми вважаємо найбільш точним.

Таким чином, проаналізувавши передумови виникнення етнодизайну, а саме історію й приклади звернення професійних художників та архітекторів до народних мистецьких традицій, опрацювавши публікації, де приділено увагу використанню етномотивів у дизайні, можемо констатувати, що етнодизайн має велике значення для українського мистецтва та культури загалом. І для оптимального висвітлення цього явища в дизайні об'єктом нашого дослідження є поняття «етнодизайн» у такому значенні: етнодизайн – художньо-проектна діяльність зі створення сучасних мистецьких форм для матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певних етносів.

1.3. Методологічні засади дослідження

Явище етнодизайну нині наявне в різних сферах життя людини, адже все більше дизайнерів переосмислюють народні мистецькі традиції й застосовують їх у своїх роботах. Пошук національної ідентичності, продовження формування національного стилю та рефлексія на суспільну потребу в самоідентифікації спонукає дизайнерів звертатись до народних ремесел як до витоків дизайну. Вироби з етнічними національними мотивами є продуктом, що не лише відповідає потребі в національному на внутрішньому ринку, а й дає змогу гідно представити український дизайн, українську культуру за кордоном. Із посиленням зацікавлення етнопошуками в галузі сучасного дизайну зростає потреба й у науковому осмисленні цих тенденцій. Щоб проаналізувати нинішні процеси,

необхідно дослідити передумови розвитку та генези етнодизайну в українському мистецтві. Однієї з вимог до наукового вивчення є його методологічна база.

Потреба створення методології дослідження «Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст.» зумовлена необхідністю ґрунтовно висвітлити явище етнодизайну з урахуванням різних чинників – соціальних, культурологічних і мистецьких. Для детального вивчення етнодизайну й окреслення його культуротворчого значення в Україні важливо підібрати ті методи дослідження, які забезпечать міцне наукове підґрунтя. Створення вивіреної методології дослідження етнодизайну – це значний внесок як для подальшого наукового аналізу етнодизайну, так і для глибшого розуміння його взаємозв'язків з іншими видами дизайну, досліджень різноманітних аспектів дизайн-діяльності загалом.

Оптимально підібрана методологія дає змогу науковцю проводити пізнання об'єкта та предмета вивчення в комплексі, сприяє чіткому та ґрунтовному дослідженню того чи іншого об'єкта, явища. Під методологічною основою дисертаційної роботи маємо на увазі сукупність методів наукового пізнання, використаних здобувачем для досягнення мети дослідження [102]. Метод – це спосіб, за допомогою якого проводиться дослідження й отримуються результати. «Сам термін "метод" походить від грецького *methods*, що означає – "дорога за будь-чим", "шлях", а поняття "науковий метод" – цілеспрямований підхід, шлях, завдяки якому досягається певна мета. У широкому розумінні, метод – це сукупність різноманітних пізнавальних підходів і практичних операцій здобуття наукових знань» [102, 21]. Ціллю методології є дослідження як самого предмета, так і його зв'язків з іншими. «Загалом методологія покликана визначати теоретичні принципи вирішення наукових проблем

у межах предмета та в міжпредметних зв'язках, чим одночасно зумовлює: по-перше, спосіб визначення предмета загалом, так і окремих напрямів; по-друге, забезпечує зв'язок різних рівнів дослідження; по-третє, зумовлює вибір можливої методики емпіричних досліджень тощо» [102, 18]. Без методології наука практично не може існувати. «Розвиток методології – один зі шляхів розвитку науки в цілому. Будь-яке наукове відкриття має не тільки предметний, а й методологічний зміст, бо воно пов'язане з критичним переглядом існуючого апарату понять, передумов і підходів до інтерпретації матеріалу, що вивчається» [41].

Методологію дослідження етнодизайну розглядає А. Руденченко в статті «Методологічні основи навчання етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах». У публікації авторка зосереджується на актуалізації методологічних засад навчання етнодизайну, науковому обґрунтуванні їхнього вагомого значення для сучасної проектно-технологічної освіти [133]. Ю. Афанасьєв визначає зміст поняття «етнодизайн» як методологічну проблему [11]. В. Федь та І. Крикун у статті «Етнодизайн як синтез традиційно-інноваційних засобів конструювання культуротворчого буття людини» [170] ідентифікують етнодизайн як засіб моделювання культурного буття. У площині культурології аналізує етнодизайн і дослідниця І. Черкесова. Вивчають різні аспекти етнодизайну науковці Л. Оршанський [115], Ю. Дяченко [56] та ін. До тематики етнодизайну звертаються в контексті дизайн-освіти, проектування предметів побуту чи одягу, висвітлюють його значення для соціуму. Та загалом серед праць, присвячених етнодизайну, методології дослідження приділено недостатню увагу. Методологічні засади вивчення українського етнодизайну в контексті мистецьких практик є недостатньо опрацьованими, для того щоб їх можна було використовувати як методологічну основу подальшого дослідження.

Тому існує потреба визначити методи дослідження етнодизайну та їх систематизувати.

Значно кращою є ситуація з науковим підґрунтям дослідження дизайну загалом, адже його вивчають не один десяток років, тому методологічна база дослідження дизайну сформована. Щоб сформулювати методологічне підґрунтя вивчення етнодизайну важливо, передусім, проаналізувати прийоми та методики пізнання дизайну, що існують і визнані на сьогодні.

Спроби осмислення змісту поняття «дизайн», а відповідно, і пошук методів, що в цьому допомагають, тривають практично з початку виникнення дизайну. Зародження явища дизайну безпосередньо пов'язано з науково-технічним прогресом і ремеслами – декоративно-прикладним мистецтвом. Як зазначають В. Рунге та В. Сеньковський у підручнику «Основи теорії методології дизайну» [138], «класичний дизайн викристалізувався із симбіозу ремісничої художньо-прикладної творчості та машинного промислового виробництва. Конкретніше, з операцій, що передують власне масовому виготовленню промислової продукції, тобто проектуванню». Перші теоретичні роздуми з'явилися ще в кінці XIX – на початку XX століття і є наслідком того впливу, що мали на суспільство перші промислові вироби, і спробою їх осмислити. Засновниками теоретико-методологічної бази дизайну можна вважати Джона Р'юскіна та Уїльяма Моріса, які стали першими дослідниками дизайну, визначаючи його соціокультурні та мистецтвознавчі міждисциплінарні аспекти [61, 28].

У процесі становлення дизайну формувалась і потреба його теоретично осмислити, відповідно, були окреслені основні методи дослідження. «Таким чином, можна констатувати, що в 30-ті роки, одночасно з початком активної дизайнерської практики в Америці і Європі, складається теоретична база дизайну [109]». З 1930-х років до

сьогодні триває осмислення дизайну науковцями – мистецтвознавцями, культурологами, філософами, соціологами, істориками й ін. Для того щоб вивчення було структурованим, паралельно розвиваються методологічні основи досліджень. Методологія дослідження дизайну – це сукупність певних теоретичних принципів, логічних прийомів, способів креативно-когнітивної діяльності, що застосовують для соціально-філософської рефлексії, засобами якої відображається аналіз дизайнерської культури як умови гармонізації відносин людини, природи, суспільства. У сфері соціальних досліджень методологію розглядають як загальну стратегію, а методику – як тактику дослідження [131]. Предмет «Теорія та методика дизайну» уведено до навчальних програм у провідних закладах вищої освіти, у яких існує спеціалізація «Дизайн». Є низка навчальних видань, які знайомлять студентів з базовими основами осмислення дизайну. Серед них згаданий вище підручник авторства В. Рунге, а також «Теорія і методологія дизайну» І. Горбунова [41]; «Дизайн: історія і теорія» Н. Ковешникової [74], «Теорія та методологія дизайну» С. Прищенко [121] та ін., база їх постійно оновлюється.

Науковці, що висвітлюють різноманітні аспекти дизайн-діяльності, намагаються використовувати оптимальну методологічну систему та принципи ведення дослідження. Коли методика для окресленого напрямку недостатньо опрацьована, триває робота над її формуванням. Дослідження культурологів, філософів і мистецтвознавців дають змогу глибше осмислити й багатогранніше вивчити явище дизайну. Серед них низка робіт українських дослідників. Наукова праця І. Рижової має на меті сформуванню цілісної соціально-філософської концепції дизайну як чинника гармонізації відносин суспільства й особистості [131]. Також дослідниця є автором публікації «Наукові основи дизайну», де проаналізовано категоріальний апарат сучасної парадигми дизайну й окреслено його

соціально-філософські аспекти [130]. С. Захарова здійснює теоретико-методологічний аналіз дизайну як культурного феномену [63]. Осмислює дизайн у контексті соціально-культурної проблематики В. Сьомкін у публікації «Дизайн як соціально-культурна категорія» [163]. Н. Сергєєва звертається до категорій естетики в статті «Дизайн як естетика урбанізму» [142].

Дизайн сьогодні перебуває в полі зору дослідників, які переосмислюють проектну діяльність як культурну, естетичну категорію, досліджують соціальне та філософське значення дизайну. Подібні наукові розвідки формують і структурують методологію дослідження, що дає змогу оцінити об'єкт вивчення й отримати потрібні результати. Методи, задіяні в дослідженнях дизайну, мають бути покладені в основу методології етнодизайну. При вибудовуванні методології дослідження дизайну важливо розуміти багатогранність цього явища. Це стає зрозуміло дослідникам уже на етапі визначення змісту терміна «дизайн». Аналіз останніх досліджень, публікацій свідчить, що складність визначення поняття «дизайн» пов'язана з різними смислоутворювальними контекстами, до яких його залучають [142, 33]. Зазвичай, дизайн розуміють як проектну діяльність, що поєднує художнє та конструктивне начало й охоплює всі сфери життя людини, що взаємодіють на різних рівнях. Значення дизайну постійно зростає, адже все предметно-просторове середовище, що оточує людину, візуально-інформаційний, віртуальний простір є продуктом діяльності дизайну. Естетичні вподобання, уявлення про комфорт, фінансові можливості та навіть релігійні вірування населення можуть відобразитись у дизайнерських творах, адже вони направлені на конкретну аудиторію споживачів. При створенні методології дослідження етнодизайну важливо врахувати мету та завдання

дослідження, для того щоб максимально розкривати окреслену тематику в потрібному контексті.

Розглядаючи дизайн з точки зору естетики, культурології, дослідники, зокрема В. Сіверс, розширюють методологічний арсенал пізнання на засадах метафор та аналогій. Цінністю в культурологічному вимірі є певний баланс: знаходження смислів у створенні, підтриманні і трансформації умов існування людини, а також відношення між умовами існування та смислом існування людини в цих умовах [156, 25].

Н. Сергеева метою дизайну визначає створення гармонійного середовища: ідеться не про поширену й беззаперечну ідентифікацію дизайну як різновиду художньої діяльності, пов'язаного з проектуванням предметного світу, а про відповідність формулювання його мети – формуванню та гармонізації штучного й природного середовища, яке задовольняє потреби людини [142, 32]. Інша дослідниця С. Захарова наголошує на значенні дизайну як культурного феномену: «Дизайн як культурний феномен несе на собі знак духовно-ціннісного смислу речі і виростає зі здатності нести інформацію про естетичну шкалу, морально-етичні норми, уявлення про багатство і честь, особистісні релігійні бажання, він є близьким до знакового смислу, але більш індивідуалізований і суб'єктивний. Роль сучасного дизайну полягає в тому, щоб здійснювати масову культурно-естетичну комунікацію, формувати через об'єкти дизайнерської діяльності певний тип художнього смаку споживача. Перетворюючи навколишній світ, дизайнер усе більше концентрується на проблемах філософських, соціальних і політичних, які він обробляє у контексті дизайнерської культури» [63, 81].

Для того щоб визначити, які методи застосовувати в дослідженні дизайну, варто, передусім, окреслити його наукові трактування. Найпоширеніше означення представлено в словнику-довіднику: «Дизайн –

це творчий метод, процес і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, їхніх комплексів і систем, орієнтований на досягнення найповнішої відповідності створюваних об'єктів і середовища загалом потребам людини, як утилітарних, так і естетичних» [124]. При науковому вивченні галузі дизайну, визначенні дизайну як промислового проектування чи творчого процесу потрібно враховувати, що його умовно поділяють на художній дизайн і технічну естетику. «Сучасне уявлення про дизайн у світі розглядається набагато ширше, ніж промислове проектування. Дизайн як творчий процес можна розподілити на:

– художнє проектування – створення предметного світу суто з погляду естетики сприйняття (зовнішні прояви форми);

– технічну естетику – науку про дизайн, що враховує всі аспекти, і, передусім, конструктивність» [132, 304].

Дослідники дизайну, аналізуючи його, послуговуються методами, що допомагають окреслювати його культурне, соціальне, навіть духовне значення. «Зростання ролі дизайну в соціокультурному житті суспільства та попит на нові моделі дизайнерської творчості характеризуються низкою взаємозумовлених факторів. З одного боку, дизайн як особливий соціальний феномен необхідно розглядати відповідно до змін соціально-економічної орієнтації українського суспільства, а з іншого – визначити шляхи подальшого зростання духовного рівня суспільства, коли дизайн становить одну з головних складових частин його соціально-культурного розвитку» [130, 111]. Для цього необхідно звернутись до методологічних прийомів проведення наукових досліджень, притаманних цілому ряду гуманітарних (а подекуди й точних) наук, котрі також можуть бути зацікавлені у висвітленні явища дизайну. Тому на перших етапах розвитку теорії дизайну його аналіз здійснювали на основі багатьох різнопланових наук, що об'єднували категорії філософії та методології, соціології,

естетики, інженерної психології, економіки, загальної технології, системотехніки, кібернетики й теорії організації виробництва [130].

Дизайн аналізують і в межах філософії дизайну. «Філософія дизайну – один із напрямів соціальної філософії, що висвітлює соціально-культурні, композиційно-художні та технологічні закономірності формування гармонійного, естетично досконалого предметного середовища життєдіяльності людини, створення дизайнерських об'єктів матеріальної і духовної культури, промислових виробів дизайну; досліджує широкий спектр духовно-проективних засобів формування предметно-просторового середовища, пластично-образні особливості об'єктів дизайну, методологічні питання дизайну, історико-генетичну та соціокультурну природу проектно-дизайнерської діяльності, сучасні тенденції та національні особливості розвитку дизайну в умовах глобалізації», – зазначає у своїй дисертації І. Рижова. Вона пропонує навчати дизайну, спираючись на низку інших наук: аналіз соціальної природи дизайну зумовив потребу розробки таких категоріальних форм соціально-філософського аналізу, що використовують широке коло філософських, соціальних, гуманітарних і технічних наук [132, 113].

О. Хмельовський, звертаючись до проблематики філософії дизайну, зазначає, що дизайн – це практика становлення новітньої методології: «Дизайн у ХХІ столітті – це теорія і практика становлення новітньої методології пізнання, що полягає в особливому застосуванні технологій синтезу інформації з різних сфер мислення, чуттєвості, практики і методики предметного й середовищного формоутворення, що загалом утворює нову світоглядну парадигму пізнання. У ній помітні смисли інтеграції сфер пізнання під одним архетиповим змістом – науки. Але така інтегрована наука, яка, з одного боку, формує засади методології дизайну, а з іншої – сама підпорядковується фундаментальному методу дизайну – композиційному аналізу і синтезу, не може сформуватися в ціле, поки

не спиратиметься на знання про семіологічну (знакову) природу будь-якого формоутворення» [174, 180].

Дизайн сьогодні відіграє колосальну соціальну роль, оскільки основна кількість населення є споживачами дизайн-продукції. Зрозуміло, що цей аспект також необхідно враховувати дослідникам. «Дизайн – це естетична діяльність і, водночас, складне соціокультурне й соціально-економічне явище, породжене сучасним індустріальним рівнем розвитку суспільства, специфікою й умовами виробництва та споживання. Дизайн творчо «вмонтовує» естетичні та художні ціннісні характеристики в предметне середовище, промислові вироби, тобто активно впливає, зокрема, на матеріальну культурну основу визначеної художньої концепції, що притаманна конкретному фаховому колективу розробників. Усвідомлення, зокрема, соціокультурних аспектів ефективності дизайну сприяє правильному розумінню сучасного стану цієї діяльності, її основних тенденцій і перспектив розвитку» [163, 28].

Вивчення дизайну як культурного феномену має містити розгляд його як певної цінності. Тому у сфері дослідницьких інтересів дизайну постає низка питань про сутність і природу цінностей, генезис, систематизацію, ієрархію цінностей із визначенням місця в житті людини, орієнтацію людини у світі цінностей і їхнього оцінювання [130].

Оскільки дизайн має значний масштаб охоплення, багатогранний за видами і його використовує людина в усіх сферах свого життя, можна стверджувати: дизайнерські практики є трансляторами культурних кодів. Зміст дизайнерських концепцій зводиться до пояснення раціональної організації дизайн-практики, яка передбачає сукупність необхідних засобів і способів дій, що забезпечують стабільність існування та можливість збереження й трансляції культурних кодів [132]. Звідси особливість дизайну – формувати в споживача уявлення не лише про функціональність,

ергономічність як необхідні складові дизайну, а й художні, мистецькі канони, уявлення про красу. «Дизайнерські практики включають в себе знання і регулятиви, за допомогою яких вони реалізуються, той знаковий матеріал, у якому кодуються та об'єктивуються її смисли. Отже, сутність дизайну – це завжди артефакт, дещо штучно створене, спроектоване та виготовлене людиною, це реалізація "неможливих" можливостей, які без людини не можуть бути втіленими в життя. Зміст дизайнерських практик зводиться до того, що вони формують стійкі художні і формогенеративні канони, уявлення про прекрасне, добро, ставлення до природи і суспільства, суцього і належного» [132].

І навіть, якщо йдеться не про арт-дизайн, що наближається за своєю суттю до сучасного мистецтва та має на меті створити підкреслено мистецько-функціональний твір, а про основні види дизайну, потрібно пам'ятати про його мистецьку, культуротворчу роль. «Адже завжди існує тенденція звеличити дизайн до рівня "високого мистецтва", продемонструвати його людську індивідуальність і неповторність, а не використати лише утилітарно-прагматичну функцію. Не можна погодитися з тим, що, звертаючись до дизайну, ми маємо справу зі сферою художнього, оскільки в оформленні речового середовища дизайнер використовує пластичну й символічну мову мистецтв, а самі твори постають як культурні артефакти» [63]. Таким чином, важлива роль дизайну у сфері культуротворчості з кожним днем посилюється, як відкриваючи нові можливості для власне самих творців – дизайнерів, так і вимагаючи від дослідників певних методик, що допоможуть максимально розкрити цей аспект у наукових працях. Художня свідомість, що властива дизайнерській діяльності, моделюючи образ людини, виконує специфічну культурну роль – транслює зміст культури у сферу проектування, а вже через нього – у галузь виробництва та споживання. Саме завдяки своїй

художній специфіці дизайн постає як особлива форма соціокультурного проектування [63, 30].

Дизайн на сьогодні, зокрема й у культурі, явище багатогранне; тому при підборі методів дослідження потрібно застосовувати різноманітні підходи, зокрема, ми використали комплексний і міждисциплінарний. «Осягаючи методи та підходи пізнання дизайнерської культури, відмітимо, що вони достатньо різноманітні: інституційний, системний, аксіологічний, культурологічний, антропологічний, феноменологічний, герменевтичний, структурно-функціональний. Підходи – діяльнісний, інноваційний, технологічний, естетичний, історичний, цілісний. Сукупність цих методів і підходів у своїй цілісності дає можливість пізнати сутність і структуру дизайнерської культури як соціального феномена, функції і роль якого в житті людини і суспільства посилюються» [115]. Водночас заявлені методи та підходи до вивчення дизайну мають бути наявні й у методології дослідження етнодизайну. Крім того, потрібно враховувати його специфіку та поставлені завдання дослідження.

Етнодизайн є різновидом дизайну, що за своїм візуальним, стилістичним, технологічним вирішеннями творів пов'язаний із народною мистецькою традицією. Особливо гострого, актуального значення на сьогодні набуває етнодизайн за рахунок зв'язку не лише візуального, а й змістовного, духовного з національним мистецтвом. У часи, коли держава та суспільство потребують єдності, спільності інтересів і світогляду, етнодизайн – це проектна діяльність, яка може стати однією з важливих складових об'єднання нації.

Для успішного проведення досліджень українського етнодизайну першочерговим є використання історико-мистецтвознавчого методу, який дасть змогу простежити впливи архітектури, образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва на дизайн у процесі історичного розвитку (метод

дослідження, заснований на вивченні виникнення, формування та розвитку об'єктів у хронологічній послідовності). «Завдяки використанню історичного методу досягається поглиблене розуміння суті проблеми та з'являється можливість формулювати більш обґрунтовані рекомендації щодо нового об'єкта» [58]. Зокрема, доречним і логічним є використання власне компаративного методу, що дасть змогу отримати узагальнені результати порівняльно-історичного аналізу національних та інтернаціональних аспектів дизайн-діяльності. Системно-структурний метод допоможе як окреслити місце етнодизайну в системі різних напрямів дизайну, так і визначити співвідношення з іншими видами мистецтва. «Структурний аналіз – метод дослідження статичних (сталих) характеристик ієрархічно впорядкованої системи шляхом виділення в ній підсистем та елементів різного рівня й визначення відносин і зв'язків між ними» [135]. Зрозуміло, соціокультурний метод дослідження, що є одним із найголовніших при вивченні культуротворчих аспектів дизайну, необхідний і при вивченні етнодизайну. П. Герчанівська зазначає, що соціокультурні системи є штучними системами – результатом творчої діяльності людини. Важливим механізмом регуляції соціокультурної системи є масова культура, що призводить до максимальної стандартизації не тільки норм соціального життя та діяльності, а й ідейно-світоглядних орієнтацій людей [32].

С. Прищенко розглядає дизайн як складову художньої культури, як один із видів художньої діяльності, твори якого поєднують естетичні та практичні якості. Дизайн має подвійне призначення: художнє (естетичне) та прикладне (практичне, ужиткове, що є головним). «Саме така біфункціональна якість дизайну бере свої витoki ще в далеку давнину. Якщо усвідомити й осягнути сенс проектування в широкому розумінні, розглянути історичний розвиток дизайну в сучасному контексті, можна

констатувати, що він є частиною загальнокультурного явища і художньої культури зокрема. Умовно виокремимо такі форми людської діяльності: самодіяльну форму (архаїчне формоутворення), ремісничу (канонічну) форму, промислово-індустріальну (проектну) форму, інноваційно-експериментальну форму (концептуальну), ексклюзивну (творчу) форму» [120, 337–338]. У ремісничий період існував нерозривний зв'язок між процесом створення форми будь-якого предмета та процесом його виготовлення. Принцип ремісничої форми був базовим до появи індустріальної форми. Такі радикальні зміни в процесі людської діяльності відбувалися протягом ХІХ століття. Почали застосувати машини, масово тиражувати вироби, було закладено основи розвитку промислового виробництва. ХІХ століття стало початком індустріалізації та прискореного прогресу. Саме розвиток промислового виробництва визначив необхідність розподілу процесів на дві відокремлені частини: проектну та виробничу. Проектна частина була одноразовим процесом зі створення оригінальної форми будь-якого зазначеного предмета відповідно до специфіки її виготовлення. Виробнича частина передбачала багаторазове копіювання оригінальної проектної форми. Такий розподіл потребував постійної координації дій і комплексного підходу згідно з формою, функцією, технологією виготовлення та культурою виробництва [125, 16–17]. Отже, можемо констатувати: наприкінці ХІХ – початку ХХ століття сформувався окремий напрям діяльності, набула популярності нова професія – дизайнер, дизайн у ХХ столітті став невід'ємною складовою культури, що зумовило необхідність його ґрунтовного вивчення.

Висновки до розділу 1

Осмилення етнодизайнерських підходів у художньо-проектній творчості зумовлено прагненням зберегти національну ідентичність, необхідністю репрезентувати українську культурно-мистецьку спадщину в сучасному світовому просторі. На основі проведеної аналітично-дослідницької роботи з'ясовано, що дизайн в Україні базується на естетичних принципах формоутворення в архітектурі, образотворчому, декоративно-ужитковому мистецтві, трансформованих для концептуальних вирішень в етнодизайні, який повинен у найближчій перспективі стати основним культуротворчим елементом у практичній діяльності та змісті вищої мистецької освіти. Розуміючи важливість залучення етномотивів у дизайн-розробки, науковці аналізують практику звернення до народного мистецтва як до джерела натхнення в різних видах дизайну, обґрунтовують важливість вивчення етнодизайну в мистецьких вишах. Але ці дослідження не демонструють цілісної картини етнодизайну в Україні, не визначають його культуротворчої ролі та не окреслюють достатньою мірою потенціал етнодизайну для створення культурного іміджу та національного бренду. Низка українських і закордонних науковців наголошує на багатовимірності цього явища. Учені констатують, що етнодизайн охоплює різні галузі буття людини, впливає на її емоційний стан, відповідає естетичним уподобанням, є носієм національної мистецької традиції та складовою культури.

Аналіз термінологічної бази етнодизайну засвідчив, що існують певні розбіжності в його визначенні та змістовому наповненні. Окреслені етнодизайнерські підходи спрямовані на дослідження виражальних засобів самотньої народної орнаментики та колористики, на критичне переосмилення методів створення нових художньо-проектних концепцій на засадах українських народних художніх промислів.

Розмитість дефініцій призводить до використання терміна «етнодизайн» подекуди з різним значенням. Ми запропонували етнодизайном вважати художньо-проектну діяльність, що належить до сфери дизайну, а її твори за своїми візуальними, стилістичними, технологічними вирішеннями пов'язані з народною мистецькою традицією.

Методологічно важливим для аналізу творів етнодизайну є розуміння того, що він більшою мірою повинен мати іміджевий, а не комерційний характер. Тому методологія дослідження полягала в застосуванні історико-мистецтвознавчого, компаративного, соціокультурного, системно-структурного методів і методу стилістичного аналізу, які комплексно розкривають вплив декоративно-ужиткового мистецтва на формування етнодизайну, відображають культурні етапи розвитку суспільства, забезпечують аналіз етнодизайну як синтезу етномистецьких традицій і художньо-проектної творчості. Це дало змогу комплексно дослідити етнодизайн як задум, як творчий метод і як художньо-проектну діяльність. Етномотиви допомагають зробити дизайн певної країни унікальним, сприяють формуванню неповторного національного стилю. Саме в такому синтезі – сучасних технологій і напрямів з мотивами декору, формотворчими прийомами традиційного мистецтва – і формується етнодизайн.

Основні положення розділу 1 викладено в публікаціях [144; 148; 150; 151; 153].

РОЗДІЛ 2
ВИТОКИ ЕТНОДИЗАЙНУ
В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК
XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

2.1. Визначення національних форм української архітектури

Давня народна мистецька традиція, специфіка способу життя, світоглядні уявлення українців і творчі пошуки найкращих архітекторів відобразились у національній архітектурі українців. Століттями тривали пошуки архітекторів, метою яких було переосмислити традиційну архітектуру та створити мистецький стиль, який би увібрав народні традиції та відобразив національну культуру. Р. Кюнцлі зазначає, що історія розвитку архітектури базується на суперечностях традицій і новаторства, старого й нового, усталеного та змінного, унікального й універсального. Архітектура найбільшою мірою відображає рівень розвитку суспільства, його історію та культуру, віддзеркалюючи національну самобутність і ментальність народу. Культурно-мистецький простір архітектури містить важливу інформацію про народні традиції, уподобання, ремесла. Орнамент є унікальним артефактом культурної спадщини, містить у собі глибинну генетичну пам'ять і зв'язок поколінь [90].

Сьогодні вимагає від українців єдності, і звернення до національних мистецьких здобутків цьому сприяє. Тому в різних видах мистецтва відбувається повернення до притаманних нашій культурі образів і форм. Питання національного відродження в мистецтві, дизайні є надзвичайно гострим. Зрозуміло, що архітектура не може залишатись осторонь цих тенденцій. Для створення новітніх архітектурних об'єктів, у яких виражено національні підтексти, необхідним є розуміння та знання української архітектури, як народної, так і професійної. Досвід українських

архітекторів, що роками прагнули створити національний архітектурний стиль, має бути вивчено та структуровано для подальшого переосмислення й трансформації. Розуміння специфіки, ретельне дослідження генезису, осмислення та переосмислення форм української архітектури зодчими в різні етапи української історії дозволить краще зрозуміти значення національної архітектури, дасть змогу дослідити та структурувати сьогоденні приклади звернення до традиційної архітектури, усвідомити її значення в системі пошуків національного стилю. У зв'язку з цим необхідно з'ясувати визначення національних форм української архітектури.

Дослідженню української архітектури присвячено значну кількість робіт, що охоплюють різні історичні періоди, починаючи від первісних будівель до сьогодні. Традиційне українське житло вивчав А. Данилюк [47]. Регіональний аспект народної архітектури постає в роботах Г. Євсєєвої та М. Савицького [60]. Культову архітектуру висвітлив К. Третяк [166]. Українське бароко досліджують В. Вечерський [26], М. Лібман [94] та ін. Значна кількість праць присвячена пошукам національного стилю в межах модерну. Одним із перших дослідників був Опанас Сластьон [158]. Його вважають першим теоретиком і натхненником українського народного стилю. Мистецтвознавчі студії О. Сластьона початку ХХ століття відіграли значну роль у подальшому розвитку національної архітектури. В. Чепелик ґрунтовно дослідив український модерн [177]. Крім того, модерн в Україні вивчали М. Авдєєва [1] та Ю. Івашко [64]. Національні традиції в сучасній українській архітектурі виявляє й аналізує Г. Дружиніна [53].

Українські науковці вивчають національну архітектуру, зосереджуючись як на професійному та народному мистецтві, так і на їх взаємовпливах. Численні праці присвячено українському традиційному житлу, архітектурі української церкви, бароко та модерну, сучасним пошукам на основі

народних традицій. Та серед досліджень недостатньо робіт, у яких ємно, ґрунтовно описано ключові етапи формування національних форм архітектури. Тому існує необхідність у такому аналізі, що дасть змогу простежити етновпливи архітектури на дизайн.

Коли йдеться про українську архітектуру, передусім згадуємо традиційне народне мистецтво, національні форми бароко й український модерн – ці періоди сьогодні насамперед асоціюються з національною архітектурою. Українська народна архітектура формувалась під впливом низки чинників, серед яких специфіка клімату, географічне розташування, мистецькі зовнішні впливи. «Упродовж двох з половиною тисячоліть формувалося народне житло в Україні: його розпланування, конструктивне вирішення, просторова композиція, силует та оздоблення. Від часів Трипільської та Черняхівської культур триває його розвиток – крізь добу рабовласництва, феодалізму, капіталізму... Кожна епоха привносила своє, витісняла архаїчне, вводила нове, сприяла виробленню народного смаку, художнього чуття етносу» [178, 19]. Найвідомішим і найпоширенішим українським народним житлом є хата: «Основним типом традиційного житла всюди в Україні є хата, яка належить, за сучасною міжнародною класифікацією, до так званого *Weithausbau* – широкого сільського житлового будинку. Традиційна українська хата, за визначенням багатьох іноземних мандрівників і дослідників, які свого часу побували на наших землях, являла собою цілком оригінальний витвір народу, була самобутнім явищем в історії архітектури, високим зразком будівельних, мистецьких, етичних та естетичних конструкцій. Зводячи той чи інший тип житла, народні будівничі опрацювали цілу систему симетричних прийомів з використанням унікальних і пропорційних силуетів» [164, 175].

Типологія українських традиційних хат сформувалась за тривалий період і зазвичай не має суттєвих технологічних відмінностей у різних

частинах країни, попри те що в певних випадках регіональний аспект виражений: «Хоч у цілому житла на Україні мають чимало спільного, однак кожен регіон характеризується своїми відмінностями, які найкраще відповідали географічним і кліматичним умовам (наявність рельєфу, будівельного матеріалу, опадів, певних впливів тощо). Типологічно форми житла поділяють на кілька осередків – подільський, поліський, південноукраїнський, Середню Наддніпрянщину, Слобожанщину; зона Карпат, своєю чергою, ділиться на Бойківщину, Лемківщину, Гуцульщину та Закарпаття» [164, 175]. Традиції регіону враховували як при виборі конструктивних елементів будівництва, так і при його оформленні. Житлова архітектура була, водночас, і консервативною, зберігаючи тисячолітні традиції, і сприйнятливою до новацій. Метод створення традиційного народного житла відрізняється від сучасного проектування: житлові будинки, а також господарські споруди будували не за проектами, а за зразками вже існуючих будівель і згідно з традиціями, властивими певному регіону чи навіть окремому селу. Ці народні будівельні традиції, як і пісенний фольклор, передавали з покоління в покоління [104].

Характерні особливості традиційного українського житла: дерев'яний каркас, білий колір фасаду, щедre використання орнаментики, різьблених і розписних елементів – є своєрідною візитною карткою нашої народної архітектури. Значну роль при формуванні інтер'єру відігравали не лише функціональні чинники, але й релігійні, сакральні уявлення українців. Оригінальність внутрішнього планування української хати, як правило, виявлялася через світоглядне сприйняття, обряди, пов'язані з окремими предметами: піччю, столом, скринею, лавами, жердками-полицями, символіка яких в етнічній духовній культурі є своєрідною для українців [113, 175]. З народними уявленнями, передусім, пов'язана величезна кількість орнаментики, що прикрашає конструктивні елементи житла, меблі та

предмети побуту. «Традиційна хата зовні була дуже мальовничою: білі стіни, невеликі вікна, ... двері нерідко прикрашені різьбленням; фігурне вирізування застосовували в оформленні зовнішніх кінців крокв, кронштейнів коників, підстрішних лиштв; різьбленими також бували й стовпчики галерей» [165, 23].

Яскрава, світла та декоративна, саме традиційна українська хата сьогодні є символом народної архітектури, саме до її технологічних, формотворчих і декорувальних особливостей передусім звертаються сучасні архітектори та дизайнери з метою знайти джерело натхнення для формування національного стилю. І така практика не є новою, ще на початку толіття пошуки проєктантів щодо створення національного стилю, зокрема українського модерну, були побудовані на вивченні та трансформації характерних особливостей народної архітектури, передусім народного житла, хати. На певний час архітектурні експерименти з народними мотивами були сповільнені лише в радянській Україні: у цей період спостерігалася певна стагнація розвитку українського стилю в міській забудові [164, 174].

Сьогодні до української хати як символу народного будівництва звертаються провідні архітектори та дизайнери з метою створити сучасний продукт, що має національне підґрунтя. «Хата стала зародком усієї народної архітектури, головною визначальницею здчеського смаку, наставницею українського архітектурного стилю ХХ століття» [178, 26].

Ще одним із важливих складників української національної архітектурної традиції, що вплинула на подальший розвиток професійної архітектури, є народне дерев'яне церковне будівництво. У ньому прослідковуються прадавні, ще дохристиянські традиції, відчутні й в інших видах народного мистецтва. «Отже, зрозуміло, що в архітектурі українських дерев'яних храмів збереглися архаїчні особливості

дохристиянського архітектурного моделювання "принципів світопорядку" як рукотворної передачі містично-міфологічної об'ємно-просторової образності побудови "дерева світотворення" в його ярусно-висотній ієрархійності. Ця особливість властива всім жанрам української народної творчості (декор, ткацтво, вишивка, розписи, кераміка, епос, фольклор), що підтверджує загальний висновок про український національний феномен символів світорозуміння та реліктовість причин їх збереженості (як інстинкту самозбереження через національну традицію)» [112, 82]. Архітектурна традиція будівництва церков пройшла тривалий шлях – від простих будівель, на зразок хати, до складних архітектурних вирішень. Споруда церкви у своєму тисячолітньому розвитку змінилася з будинку хатнього типу в багатоповерховий, сорокаметрової височини храм. Трикамерна хата стала тим зерном, з якого виросло майбутнє диво будівельного мистецтва й духовності [158].

Згодом, під впливом як самобутніх традицій, так і тенденцій сусідніх країн, сформувалась складна та довершена система будівництва народних дерев'яних церков. На відміну від дерев'яної архітектури інших народів Європи, в Україні церкви будували в техніці зрубу, коли всі частини будівлі складали з покладених горизонтально круглих колод або прямокутних брусів, добре припасованих один до одного. Один ряд таких колод чи брусів називали «вінцем». Хоча, як і в Західній Європі, в Україні знали й застосовували також «фахверк» – каркасні конструкції, коли основою будівлі були вертикальні стояки й горизонтальні бруси, з'єднані для жорсткості похилими підкосами [25, 32].

Дослідник В. Вечерський називає найхарактернішу особливість, що вирізняє українські дерев'яні храми серед будівництва всіх інших народів – перекриття головного церковного приміщення не пласкою стелею, а верхом – баштоподібним зрубом великої висоти. Українська дерев'яна

сакральна архітектура донині є зразком довершеного та гармонійного стилю. Саме в дерев'яному будівництві майстри зберігали композиції й архітектурні форми, заповідані предками. Водночас це були пошуки нових форм для всієї національної архітектури, зокрема мурованої й елітарної. «Потужний злет мистецтва мурованих храмів доби українського відродження й бароко XVII–XVIII століть був би неможливим без архітектурного досвіду, нагромадженого за попередні століття в дерев'яному церковному будівництві» [25, 32–34]. Надихали форми народної дерев'яної сакральної архітектури і мистців модерну, які використовували їх формотворчі та декорувальні прийоми при пошуках національних образів.

Потужний імпульс архітектура, особливо сакральна, отримала з появою на території України величного та розкішного італійського стилю бароко. Його складні технологічні рішення та піднесена розкіш справила величезний вплив на мистецтво України. Кінець XVII – XVIII століття у європейському зодчестві пов'язаний з розвитком архітектурного стилю бароко, який відзначався небаченою пишністю форм, насиченістю декору, пластикою, вигнутістю ліній, грою кольорів, світла й тіні. Таким бароко прийшло в Україну [25]. Вигадливий, яскравий і щедрий декор бароко глибоко увійшов у наше мистецтво. І навіть народна творчість збагатилась його образами. Та чи не найвидатнішими творами в стилі бароко українського зразка стали саме сакральні споруди, увійшовши в історію під назвою «українське бароко». Хоча досі тривають певні суперечки стосовно точного його визначення. «Від XIX століття й дотепер дискусійним залишається питання про суть, походження, оригінальність, стильову приналежність і точне термінологічне визначення того "національного архітектурного стилю", який переважав в архітектурі України II половини XVII – 70-х років XVIII століття Одні дослідники (М. Макаренко й ін.)

вважали його українським відродженням, інші (І. Грабар, Г. Павлуцький) – українським бароко, треті (М. Шумицький, М. Цапенко) – просто "національним" або українським національним стилем» [22, 201].

Бароко виникло в Італії в другій половині XVI століття, в Україні епоха бароко почалась дещо пізніше. Для українських земель цей час став історично складним, періодом постійних воєн, економічних і соціальних потрясінь. Але саме тоді сформувалась українська державність, відбувся національний підйом. Урочистість і піднесеність бароко виявились затребуваними й актуальними. «В історії кожного народу існує період, коли його культура остаточно сформувалась як незалежна та своєрідна, набула рис, які притаманні тільки їй і відрізняють її від сусідніх культур. Для України таким періодом були XVII–XVIII століття. Саме в цей час українці утвердилися у світі як самостійна нація зі своєю культурою та державою. Будівництво власної державної структури, поява власної національної еліти не могли не супроводжуватися бурхливим розвитком і національної культури та мистецтва. Політичні, економічні та релігійні чинники сприяли такому процесові. Так і з'явилася нова українська архітектура, яка відображала філософію його народу» [26].

Притаманні італійському бароко пластичність ліній, монументальність, урочистість і піднесеність, яскравий колорит, динамічність форм і захоплення позолотою стали для українських архітекторів тією базою, що сприяла створенню національної стилістики бароко. Інколи надмірна розкіш італійського бароко в українській традиції набувала більш спокійних ліній та обрисів, поєднуючи декоративність з більш строгими лініями. Адже традиційно убранство православних церков, особливо внутрішнє, що завжди було орієнтоване на візантійську традицію, вирізнялось відсутністю розкішних елементів, зокрема складної скульптури. Пишність і вигадливість європейського барокового декору

поступилися більш стриманому використанню ліпного орнаменту на стінах українських споруд. У Європі в архітектурному оздобленні соборів і церков, як і раніше, активно застосовували скульптуру. Завдяки їй споруди набували більшого об'єму, декор – насиченості. Невід'ємним атрибутом пізнього європейського бароко є ордерна система з її величними колонами, пілястрами та фронтонами. В українській православній архітектурі, яка розвивалася під впливом візантійської, скульптурне мистецтво не було поширеним. Ордерна система також не була дуже затребуваною [27, 41]. Яскраві барви бароко, що позначились на українському декоративно-прикладному мистецтві та пошуках художників, в архітектурі все ж не проявились. Ще одна характерна особливість українських барокових споруд – вони майже завжди є монохромними. Зовнішні стіни українських храмів і цивільних будинків побілені. Досить рідко можна побачити застосування інших кольорів, наприклад синього, блакитного або бірюзового (Михайлівський Золотоверхий собор у Києві, дзвіниця Софійського монастиря) [27]. Саме білий колір стін, вишукані ліпні орнаменти, включення бірюзового кольору на тлі позолочених куполів сьогодні асоціюються зі славетним мистецьким стилем «козацьке бароко». Цей величний стиль залишається дуже важливим для української архітектури до сьогодні. В. Вечерський наголошує, що після здобуття Україною незалежності традиції бароко знову повернулися в нашу архітектуру. Особливо вони проявились в культовому зодчестві кінця ХХ – початку ХХІ століття. Саме ці форми були обрані більшістю прогресивних архітекторів для споруд, покликаних відроджувати духовність і національну свідомість. Час і численні випробування українського народу довели, що завжди в національній пам'яті зберігалася ідея про нашу самобутню культуру. Виразником цієї культури, як і національної ідеї українців, стала

архітектура XVII–XVIII століть, яка символізує прагнення до державності та незалежності [25].

Ще один складний, переломний в історичному зрізі момент – початок XX століття, час соціальних і політичних змін у всій Європі – виявився дуже плідним для формування визначного стилю в українській архітектурі – українського модерну. Цей стиль виник у Європі, стрімко поширившись різними її країнами, увібравши національну специфіку кожної. Наприкінці XIX – початку XX століття у мистецтві більшості країн Європи формується новий стиль, зумовлений бажанням відійти від еkleктики. Цей стиль, що отримав назву модерн, знайшов утілення в усіх напрямках мистецтва, набуваючи своєрідних особливостей у національних художніх школах [75, 120]. Для модерну притаманне поєднання функціональності з декоративністю, звернення до давніх мистецьких стилів і відкритість до технологічних новацій. Також модерн характеризується зверненням до народного, рукотворного мистецтва. Це властива для модерну ансамблевість, яка виявилась дуже близькою для українських архітекторів-новаторів того часу. Наприкінці XIX століття в архітектурі України спостерігаємо відсутність єдиного стилю, еkleктику. При цьому роботи архітекторів у різних регіонах помітно відрізнялись. «Появі модерну в Україні передували пошуки в межах історизму й еkleктизму нових форм у мистецтві, зокрема в архітектурі. Провідним осередком мистецького життя Правобережної України протягом багатьох століть залишається Київ, а Західної – Львів, значні культурні та художні центри формувалися також в Одесі та Харкові» [75, 124].

Україна була поділена між двома імперіями: Російською й Австро-Угорською, відповідно, впливи мистецтва цих країн яскраво позначились на культурі та мистецтві XIX – початку XX століття. Також, пов'язані з цим чинником, мали місце відмінності й у стилістиці модерну Правобережної

та Лівобережної України. Попри значний вплив російської архітектури, на Лівобережній Україні з'явилися зразки українського модерну, створені саме на базі українського традиційного мистецтва. Процес формування архітектурного модерну на початку ХХ століття відбувався в складних умовах. Суспільно-політична ситуація наклала свій відбиток на вивчення національної архітектури та популяризацію її досягнень. У ХІХ столітті давні й сучасні цивільні та культові споруди півдня імперії сприймали як частину загальноросійської архітектури, але зростання кількісного і якісного рівня знань у цій галузі сприяло виділенню архітектури України в окрему школу, з чітко окресленими національними традиціями. Вивчення архітектурної спадщини позначилось на теоретичній і практичній діяльності В. Кричевського, К. Жукова і їхніх послідовників [75, 125].

Саме на території Лівобережної України, у місті Полтава, було побудовано визначальну споруду авторства В. Кричевського – будинок Полтавського губерньського земства. «Земський дім» у Полтаві — первісток стилю, який народжувався на початку ХХ століття в надзвичайно складних умовах і досі не має усталеної назви. Маємо варіанти: «южноруський»; «малоруський»; український народний стиль; український (неоукраїнський) стиль (за В. Ясієвичем); український архітектурний модерн (за В. Чепеликом). У цій будівлі відображено ключові риси, що стали символом українського архітектурного модерну. Розробляючи ескізи до споруди, архітектор і художник-графік Василь Кричевський прагнув гармонійно поєднати архітектуру й орнаментику, що є традиційною для полтавських земель. Ця будівля вирізняється стилістичною довершеністю та гармонією. У Полтавському земстві – від оформлення фасаду і до найменших деталей внутрішнього опорядження – усе, за задумом автора, мало бути витримане в єдиному стилі – від застосування традиційних матеріалів до випробуваних віками й творчо трансформованих народних архітектурних

форм [27, 210]. Автор ретельно дослідив національні українські прийоми декорування, для того щоб використати їх інтерпретації в роботі. «Збережені тут народні традиції акцентування вікон, затінення входу, орнаментації внутрішніх стін. Сама орнаментика, при всій її різноманітності і колірній насиченості, підкорена єдиному принципу композиційної гармонії з формою архітектурної деталі чи площини стіни, де вона застосована» [27, 211]. У будинку продумано все – від загальної концепції до найменших деталей оздоблення. В інтер'єрі будинку кожна деталь – колони, перила сходів, стовпи арок, балюстрада вестибюля другого поверху, балки перекриття – усе вкрито майоліковими стилізованими рослинними й геометризваними орнаментами, в основі яких – народна символіка.

Будинок став основоположним для українського стилю. До сьогодні він є досконалим зразком національної архітектури. «І все це разом – гармонійна, мальовнича, довершена споруда, під надихаючим впливом якої на початку ХХ століття в Україні було зведено понад триста споруд. За сто років існування "Земський дім" у Полтаві залишився неперевершеною перлиною української національної архітектури [76, 64]». В. Кричевський використовує знакові для народного інтер'єру елементи, але не калькує їх, а йде шляхом творчої стилізації. Вирішення колон, де ордерна структура опори виявлена декоративним українським розписом, демонструє глибокий синтез знань архітектури та народної творчості. Переосмислення традицій і надання їм нового змісту ілюструє вирішення балюстради, опорні елементи якої виконані у вигляді вазонів [18, 225].

Модерн розвивався і в інших регіонах країни, зокрема в столиці. Усі київські житлові будівлі в стилі модерн можна умовно поділити на ті, що являють собою зразки західноєвропейського модерну (австрійські та бельгійські), і будівлі в стилі національної української архітектури [1, 5].

Це диференціювання можна чітко прослідкувати, хоча разом вони формували гармонійну забудову міста. І навіть у прикладах, що були орієнтовані на західноєвропейську традицію, у декорі могли бути закодовані символи, пов'язані з історією міста чи власниками будинку.

Архітектори уважно досліджували народну архітектуру, для того щоб обґрунтовано використовувати її знахідки у своїх творах. Риси української народної архітектури були наявні в деталях усіх споруд. З цього часу почали розвиватися стильові новації, що спиралися на народну тематику та сприяли розвитку національного розуміння архітектурної спадщини України.

Особливо яскраво мотиви народного мистецтва були представлені в декоративному оздобленні будинків. Бажання замовника й архітектора виявити приналежність будинку до житлового засобами художньої пластики фасадів характерно для народної творчості та проявлялось у використанні монументально-декоративного мистецтва. Декор в архітектурі періоду 1902–1917 років набув особливої живописності, у ньому розвивались народні теми, збагачені мотивами, які походять від європейських архітектурних традицій [1, 7].

Набув значного поширення стиль модерн і в Західній Україні. Цьому сприяла як територіальна близькість до європейських столиць, так і зацікавленість місцевих архітекторів народною мистецькою традицією. Львівська сецесія має багатоскладову етнічну основу на базі власних художньо-мистецьких традицій у поєднанні з європейськими засадами стилю. Переосмислення європейського стилю модерн у національній стилістиці пов'язано також з діяльністю низки архітекторів, зокрема О. Лушпинського, які відштовхувались у своїх пошуках від народного дерев'яного будівництва. Розвиток національно-романтичного напрямку львівської сецесії відбувався переважно завдяки таким діячам, як

О. Лушпинський, К. Мокловський і Т. Обмінський, які активно впроваджували ідею творчого переосмислення традицій народного дерев'яного будівництва та народних художніх промислів [57, 294].

Українська народна архітектура зазнала також впливу закопанської, польської стилістики. «Архітектурний процес формування українського модерну в Західній Україні, зокрема у Львові, має свою специфіку, яка була зумовлена паралельним розвитком двох стильових напрямів, що групувалися на використанні архітектурних форм з народного зодчества. Це закопанський стиль (вплив польського етносу) та український модерн (як вплив українського). Специфіка ситуації полягає в тому, що для обох народно-романтичних напрямів було єдине джерело для переосмислення – народна архітектура Карпат» [137, 275]. Львів, який був одним з головних економічних, політичних і мистецьких центрів регіону, вплинув і на розвиток модерну в інших містах Західної України. Львівська сецесія певною мірою диктувала стильові особливості модерну інших міст західної школи модерну, оскільки митці львівської школи працювали в Тернополі, Чернівцях, Коломиї, Стрії, Станіславі (Івано-Франківську). Цим пояснюється подібність багатьох архітектурних пам'яток цих міст до зразків львівської школи модерну [64, 295].

Отже, український модерн – це самобутнє явище в українській архітектурі, який, незважаючи на нетривалий час розквіту, залишив яскравий слід у нашій культурі й історії.

Після здобуття незалежності України відновились пошуки національного стилю. Архітектори знову звернули свою увагу на народне будівництво та продовжили спроби на її базі формувати національний стиль, що на період існування Радянського Союзу було слабо виражено. У сучасній архітектурній практиці України, як і в минулому, простежуємо два головні шляхи розвитку архітектури з національними ознаками. Це –

подальше використання архітектурних форм і прийомів барокової спадщини й об'ємно-просторових та архітектурно-художніх форм і прийомів народного зодчества (хати і храму) [53, 95]. Не всі сучасні спроби переосмислити народну архітектуру є вдалими, але пошукова робота триває. У наш час ускладнились принципи, за якими діють зодчі, вирішуючи проблему відродження національних українських ознак в архітектурі будинків. Домінують такі принципи, як стилізація й імітація. Перший з них характеризується цілеспрямованою розробкою вигляду будинків під стиль, прикметні риси якого взяті як «прототип» для наслідування. Проте в цьому випадку вони виступають як архітектурно-художній засіб. Імітаційний принцип базується на гіперболізації форм «прототипної» народної архітектури (хати чи млина). Мистці використовують його під час проектування споруд громадського харчування [53, 97]. Таким чином, народне мистецтво проходить в основі більшості архітектурних українських течій.

2.2. Національні форми українського декоративного мистецтва

Декоративне-ужиткове мистецтво відображає світогляд народу. Пройшовши тривалий шлях розвитку від найпростіших побутових речей до високохудожніх творів, народне декоративне мистецтво становить вагомому частину культурної матеріальної спадщини України. Вивірені століттями форми та технології, декоративні рішення й орнаментальні композиції демонструють надзвичайно високий рівень наших майстрів і слугують джерелом натхнення для художників. Розмаїття форм і видів декоративного мистецтва є невичерпною базою, до якої звертаються мистці з кінця ХІХ століття. «Із занепадом цехового та монастирського виробництва, розвитком фабричної художньої промисловості, виробу якої

часто були недоступними для села, населення мусило користуватися послугами своїх місцевих майстрів. І саме тоді, в умовах поляризації "простонародного" та "панського" побуту, розквітають і кристалізуються локальні й регіональні особливості» [65, 646]. Значний вплив народне мистецтво мало й на становлення та розвиток промисловості. Не зайвим буде згадати, що у своєму історичному розвитку художні промисли «проходять» усі стадії історично визначених форм суспільної організації праці: індивідуальне виробництво, кооперація (артіль), мануфактура і нарешті – фабрика [23, 17].

Формотворчі прийоми, особливості технологічного вирішення та принципи народного художнього ремесла використовують у дизайні до сьогодні. Мова символів, кольорів та образів народного мистецтва увійшли в графічний дизайн і дизайн інтер'єру. Дизайнери, що працюють в етностилістиці, постійно звертаються до народної кераміки, металу, дерева, костюма тощо, шукаючи нові ідеї, де випрацьовують неповторну стилістику етнодизайну. Тому надзвичайно вагомим є всебічне вивчення та розуміння народного декоративно-ужиткового мистецтва. Різні його аспекти у своїх працях висвітлювали такі науковці, як Б. Бутник-Сіверський [21] (радянське декоративно-прикладне мистецтво), М. Селівачов [141] (дослідження української орнаментики), О. Нікорак [110], Т. Кара-Васильєва [71] (народна вишивка), О. Косміна [83], Т. Ніколаєва [111] (костюм), М. Станкевич [161] (мистецтво деревообробки), О. Голубець [36] (професійна кераміка), З. Чегусова [148] та К. Гончар [37] (сучасне професійне декоративно-прикладне мистецтво). Ці та низка інших науковців висвітлюють історичні, культурологічні, мистецькі аспекти різних видів народного та професійного декоративно-прикладного мистецтва.

Народне декоративно-ужиткове мистецтво містить у собі низку ремесел, величезну кількість виробів, що забезпечували побут людини. Архітектурне вирішення житла, оздоблення побутових речей і навіть одяг певного регіону формували гармонійний ансамбль, створюючи неповторний колорит. Декоративне мистецтво, що, своєю чергою, поділяється на декоративно-прикладне, монументально-декоративне, оформлювальне, театральне-декоративне тощо, відіграє важливу роль у всезагальній народній культурі, відображає її естетично формує матеріальне середовище. Двоякість характеристики – декоративного й прикладного, ужиткового народного (традиційного) мистецтва обумовлена його тісними взаємовідносинами з людським побутом і проявилася в численних розгалуженнях, які поступово формувалися особливостями укладу життя, природно-географічними умовами й історично усталеними традиціями. Безпосередньо пов'язане з великою кількістю різноманітних ремесел і промислів – ковальством, золотарством, обробкою шкіри, кравецьким ремеслом, ткацтвом, гутництвом, столярством, стельмаством, гребінництвом, бондарством, плетінням тощо, народне мистецтво повністю забезпечувало утилітарні й естетичні потреби людини [143].

Народне мистецтво вибудовувалось на спадковості. Традиції ремесла передавались з покоління в покоління, забезпечуючи самотність національної культури. «Народне декоративне мистецтво – це багатогранне художнє явище, яке живе на основі спадковості традицій, розвивається в історичній послідовності як колективна художня діяльність. Воно має зв'язки з історичним минулим, ніколи не розриває ланцюжка локальних і загальних законів, які передаються від покоління до покоління, збагачуються новими елементами. Сьогодні декоративно-прикладне мистецтво розглядають як важливу художню цінність, що виконує численні функції – пізнавальну, естетичну, комунікаційну» [192, 492].

Національна ідентичність, культурна належність якнайкраще відбиваються в зразках народного мистецтва. Саме тому сьогодні, коли надважливим є момент національної єдності та самоідентифікації, визначення форм національного декоративного мистецтва та подальше їх використання вельми актуальні.

Власне, історія декоративно-прикладного мистецтва сягає прадавніх часів. Із ритуальною, ідентифікаційною метою люди почали декорувати спочатку найпростіші предмети побуту. Це мистецтво пройшло тривалий шлях розвитку, набувши національних, культурних, історичних особливостей, Оскільки воно формувало середовище існування людини, тож мало величезний вплив на неї. Завдання дослідників – його пізнати: наукове визначення декоративно-прикладного мистецтва полягає в пізнанні виду образотворчого мистецтва й освоєнні прикрашання предметів повсякденного побуту [49].

Саме завдяки тому, що декоративно-прикладне мистецтво, зокрема народне, завжди здійснювало вагомий вплив на людину, створювало автентичне середовище, воно виявилось важливим і для професійного мистецтва. Намагаючись сформувати національний стиль українського мистецтва, художники передусім звернули свою увагу на ту базу, яку дає народне декоративно-ужиткове мистецтво, що змінюється з умовами життя та вимогами людини, вбираючи в себе духовні та культурні традиції, поєднуючи різні види ремесел, що забезпечували людину одягом, посудом, інструментарієм, робили функціональним житло та прикрашали його. Зокрема, це текстиль, вишивка, ткацтво, народний костюм, художня деревообробка.

На території України знайдено перші ужиткові декоровані предмети, датовані ще часом первісного суспільства. Колосального розвитку ремесла зазнали в період трипільської культури. Але на формування українського

декоративно-ужиткового мистецтва безпосередньо вплинула низка чинників. Серед них – вплив античних міст-держав Північного Причорномор'я, де було на високому рівні розвинене ремесло: археологічні дослідження XIX–XX століть у Криму підтверджують інтенсивний розвиток торгівлі та ремесел. Таким чином, письмові спогади численних мандрівників та археологічні матеріали свідчать про активну роль Північного Причорномор'я в транзитній торгівлі та високий рівень розвитку різних ремесел [66]. Вплинули на розвиток мистецтв слов'янських племен, що жили на території нинішньої України, і племена кочівників, зокрема скіфів, що також мали розвинені ремесла.

Масштабного розвитку українське мистецтво зазнало за часів існування Київської Русі. Перебуваючи на перетині торговельних шляхів, Київська Русь вела торгівлю з Візантією, скандинавськими країнами, країнами Сходу. Відбувався товарний і культурний взаємообмін. Саме в цей історичний період професійне та народне ремесло розділились. Під впливом конкуренції й у зв'язку з підвищенням попиту на дорогі та більш складні вироби серед заможних верств населення почалось розділення майстрів на тих, хто працював лише в народній традиції, і на професійних ремісників, у пріоритеті яких були вподобання замовника. Перехід східнослов'янських племен до державного устрою призвів до складних змін у виробничо-економічних і соціальних процесах, обумовивши нові потреби, що диктували необхідність змін у виробництві та, відповідно, у підготовці майстрів. Таким чином, поряд із сільським ремеслом еволюціонують міське, вотчинне, монастирське, а також формуються групи майстрів, що забезпечували попит удільних князів і представників знаті. Це зумовило перетворення всіх складових виробництва і виникнення системи освіти на основі диференціації знань і навичок [37].

Для декоративного мистецтва Київської Русі характерне поєднання та переосмислення візантійського мистецтва, народів Сходу та скандинавів, зокрема: майстерне різьблення по дереву з використанням різноманітних орнаментальних рослинних елементів, мотиву «плетінки», зооморфних образів, складна та вишукана обробка металу: кольорові емаль, чернь, також розвинена була кераміка, виготовляли вироби з кольорового скла.

Після занепаду Київської Русі під атаками татаро-монгольської навали значну кількість технік було втрачено, зокрема високомистецькі техніки обробки металу, емалі й ін. У цей історичний проміжок, будучи територіально не в епіцентрі нападів орди, починає розвиватись територія Західної України, Галицько-Волинське князівство. У ремеслі орієнтувались на художні практики Західної Європи. Мистецький зв'язок регіону із Заходом відбувався й надалі. Поступово на території України з'явилися цехи, праця стала диференційованою. Перед цеховими майстрами постала потреба – працювати на високому фаховому рівні. «Формується нова система організації робочого часу за європейською схемою, що призвела до змін технологічного характеру. Цехові організації вперше зароджуються в Західній Україні, а до середини XVI століття існують уже по всій Україні. Цехи були прогресивним явищем і сприяли вдосконаленню ремесла» [37, 28].

У народному мистецтві головними залишались спадковість і відповідність мистецьким традиціям регіону. Знання передавалися з покоління в покоління, зазнаючи неістотних впливів модних тенденцій та незначного вдосконалення технології. Саме народне мистецтво сьогодні постає джерелом натхнення в мистецтві, дизайні та рекламі. «Зазначимо тільки, що в українській культурі з її переважно хліборобським корінням і народницькою домінантою масової свідомості (що панує вже не одне століття) поняття «народне мистецтво» набуло високого престижу. Його

часто спрощено розуміють як основу й "оболонку" для всього декоративно-прикладного мистецтва, хоча село насправді було не стільки творцем нових форм, скільки їх інтерпретатором, зберігачем і своєрідним ретранслятором між різними поколіннями та соціальними верствами» [140].

Знаковим етапом для розвитку мистецтва загалом і декоративно-прикладного зокрема в Україні став період панування стилю бароко. Складний, химерний, яскравий стиль, що прийшов з Італії, виявився близьким українському народу та культурі. Його поява в Україні збіглася із періодом соціального піднесення часів Гетьманщини. Меценати, серед яких значна кількість шанованих у суспільстві представників козацької старшини, сприяли будівництву церков, навчальних закладів та ін. У цей час сформувався унікальний підвид бароко – так зване козацьке, чи гетьманське, бароко. «Специфікою українського бароко є та обставина, що тяжіння до античності та міфологічних образів і середньовічної символіки переломлюються в ньому через відновлення традицій Київської Русі; а певні ідеї Реформації засвоюються в контексті ідеалів національно-визвольної боротьби з її героїкою та демократизмом. Ці демократичні тенденції й пов'язують в Україні певні риси бароко (зокрема його декоративність) з особливостями народного мистецтва» [129, 180].

Професійні майстри декоративно-прикладного мистецтва, орієнтуючись на модні тенденції, узгоджували свої твори зі стилістикою бароко. Вони копіювали західні зразки, цехові майстри стажувались за кордоном, пізніше пропонували авторські твори у відповідній стилістиці. Характерною особливістю його еволюції була провідна роль міського середовища. Міське ремесло, яке зародилося ще в княжу епоху й остаточно утвердилося впродовж найближчого після неї періоду, панує в мистецькій практиці другої половини XVI – першої половини XVII століття. Інші напрями його розвитку хоча й зберігаються, відіграють менш помітну роль [3].

Вплив бароко став настільки сильним, що навіть народне мистецтво, не дуже відкрите до будь-яких новацій, його зазнало. Складна орнаментика бароко, його композиційні й декорувальні вирішення, що прийшли з професійного мистецтва, увійшли в народну традицію, вплинувши на подальший її розвиток. Мистецтво України доби бароко, яке формувалось на основі народної естетики в тісному взаємозв'язку з мистецтвом інших країн, являє собою важливий етап у розвитку духовної культури українського народу. Разом з тим, воно є ланкою в розвитку загальноєвропейської культури, становлячи одну з національних шкіл цього великого художнього стилю [67]. Бароко дало українському декоративно-ужитковому мистецтву розкішні та складні дерев'яні різьблені іконостаси, де віртуозно переплітались рослинні орнаменти, складне художнє різьблення набуло поширення в міському середовищі, крім того, його форми стали складнішими й у народному мистецтві. Ще однією галуззю, де яскраво помітний вплив цього стилю, є вишивка. Неймовірно золоте шитво поширилось саме в часи бароко. «Монументальність форм, експресивність, введення алегорій і символів, пишна декоративність орнаментики, парадність та урочистість, що притаманні бароко, знайшли відтворення в мистецтві цього періоду. Злиття принципів бароко з національною народною традицією визначило своєрідність його варіантів» [128, 182].

Коли йдеться про національні риси українського мистецтва, коли постає питання, що ж вважати еталонним, зазвичай називають народне мистецтво XIX століття – класичну добу українського народного мистецтва, яке стало для масової свідомості своєрідним універсальним зразком цього культурного явища. «Дев'ятнадцятивічним еталоном у нас довго вимірювали чистоту й автентичність народного мистецтва в столітті двадцятому, констатуючи занепад і деградацію селянської декоративної

творчості, що має бути невичерпною скарбницею споконвічних духовних надбань народу» [140, 392].

Л. Паславська, досліджуючи мистецтво української кераміки, звертає увагу на те, що народна художня творчість синтезує риси народної (традиційної) художньої культури (орієнтація на родовий досвід, залежність від традицій, прихильність до канону), масової культури (ремісниче, шаблонне заняття, типовий характер серійних виробів), а також набуває рис професіоналізму в тих випадках, коли мистецька складова досягає високого рівня майстерності. Традиційне гончарство є важливою складовою української народної художньої культури, у якому поєднано здобутки матеріальної і духовної культури; у художніх творах сакрально-побутового призначення збережено традиційні знаки-символи й архетипи, які є основою символічного коду українського етносу та питомими елементами його культурної традиції [116].

Щедро декоровані предмети побуту, поєднання рослинних і геометричних орнаментів, розмаїття кольору відзначає українське декоративно-прикладне мистецтво ХІХ століття. Яскраво вираженим у народному мистецтві завжди був регіональний аспект. Кольори вишивок, орнаментальний малюнок, пластичні особливості різнились залежно від частин країни. Але одночасно ХІХ століття стало часом занепаду народного мистецтва. Поступове зникнення народного ремесла почалося з розвитком промисловості та засиллям фабричної продукції. З урбанізацією та зростанням промисловості робітники масово переселялися із села до міста, зміни торкнулись поступово й ритму життя.

Розуміючи загрозу зникнення народних ремесел, їхню однозначну культурну та духовну цінність, українська патріотично налаштована інтелігенція, діячі мистецтва почали вживати заходів для збереження ремесел: збирали в колекції найкращі приклади творів, друкували зразки

візерунків для подальшого їх відтворення. Особливої уваги заслуговує питання організації по всій Галичині мистецько-промислових шкіл. Їх становлення тісно пов'язане з розвитком традиційних художніх промислів, таких як ткацтво, вишивка, гончарство, різьбярство й ін., оснований на місцевих особливостях народної культури [189]. Саме в цей час, для якого характерним є активізація національно-визвольних рухів, починають носити елементи народного костюму для підкреслення своєї єдності з етнокультурою.

Захоплення народним мистецтвом призводить і до включення його в мистецькі практики професійних художників. О. Кульчицька із сестрою малюють зразки народних меблів і публікують вишивки, що збігається із загальноєвропейською тенденцією повернення до ручної праці як боротьби з низькоякісною промисловою продукцією та розквітом стилю модерн. Завдяки поширенню стилю модерн в архітектурі України сформувався український модерн, що став оригінальним і самобутнім явищем, з яскраво вираженою національною складовою. Розвивався український архітектурний модерн і в інших регіонах країни, а разом з ним і декоративно-прикладне мистецтво в стилі модерн. В архітектурно-будівельному бюро Левинського розробляли та виготовляли архітектурне керамічне та металеве оздоблення в народному стилі. У декорі цих виробів відчутний відхід від пластичних ліній модерну, натомість у стилістику декору активно привносять елементи народної творчості. Це проявлялося в геометризованих орнаментальних мотивах, де явними є впливи ткацтва, гаптування, різьбярства. Згодом майстри прагнули поєднати національні традиції з вимогами сучасної естетики в стилістиці мистецького напрямку «гуцульського стилю» [165].

Якщо говорити про народне мистецтво як засіб національної самоідентифікації, то одним із перших увагу було звернено на народний костюм, що від XIX століття став не лише атрибутом традиційної культури,

а й показником приналежності до певного етносу. «XIX століття характеризується підйомом національної самосвідомості народів Європи. Національна ідея стала ідейною основою боротьби народів за відновлення або утворення національних держав, за національний суверенітет, розвиток національних культур. Література, образотворче, ужиткове мистецтво звернулися до зразків, форм народної культури, що знайшло свій вияв й у сфері костюма» [105, 134]. Ці тенденції виявилися близькими українському народу. Уперше до українського національного костюма як до чинника самоідентифікації звернулась інтелігенція кінця XIX століття. Вишиті сорочки ставали обов'язковим атрибутом націоналістів, тих, хто прагнув до незалежності України. Зазвичай, традиційною сорочкою доповнювали міський костюм. Переосмислення традицій народної вишивки, неодмінної складової костюма, надавало одягу національного колориту.

Народні мотиви як каталізатор продажів в Україні використовував підприємець Г. Брокар, зображаючи на упаковках мила, виготовленого на його підприємстві, схеми для вишивок хрестиком, що сприяло активним покупкам його товару серед прихильниць народної вишивки. Стрімкому поширенню техніки хрестика й натуралістичних квіткових орнаментів у червоно-чорній гамі сприяли й рекламні листівки з надрукованими візерунками для вишивання, які безплатно у вигляді премії надавали покупцям дешевого гліцеринового мила (один брусок коштував копійку) або одеколону. Виробляла мило й іншу парфумерну продукцію з 1864 року московська фабрика «Брокаръ и К», засновником і власником якої був купець Генріх Брокар, француз за походженням. Саме завдяки такій рекламній акції в українське народне ремесло вишивки увійшли квіткові мотиви, до цього характерні переважно для міського мистецтва [154].

Поступово народне мистецтво опиняється в полі зору українських художників-авангардистів. Організована ними співпраця з народними

вишивальницями вивела українське народне мистецтво на світовий рівень, адже їх твори демонстрували з успіхом у Європі. У маєтках високоосвічених жінок зі знатних родин, таких як Юлія Гудим-Левкович, Наталія Яшвіль, Анастасія Семиградова, Наталія Давидова, Варвара Ханенко, були організовані власним коштом майстерні, артіль, навчальні школи ремесла, у яких молоді дівчата опановували різні види мистецтва, створювали за ескізами художників сучасні вироби, які з успіхом демонстрували на міжнародних виставках і ярмарках, отримуючи золоті та срібні медалі. Майстрині створили оригінальні й самобутні твори, у яких було поєднано композиції авангардного мистецтва та прадавню техніку виконання. На початку ХХ століття в Україні тривали процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної співпраці провідних художників-авангардистів з народними майстрами та звернення їх до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи призвели до глибоких структурних видозмін, пов'язаних із зародженням нового напрямку мистецтва – українського модерну, а згодом супрематизму [108, 111]. Відбувалися пошуки національної моделі українського мистецтва, тривав грандіозний експеримент співпраці народних майстрів і художників авангарду, які ввели декоративне мистецтво в контекст світових художніх напрямів. Це передусім вишивальні центри А. Семиградової в с. Скопці та Н. Давидової у Вербівці. «Створені у цих центрах роботи на початку ХХ століття були новим словом у мистецтві, вони тріумфально пройшли по виставках, про що свідчать відгуки в тогочасній пресі та архівні матеріали» [108, 111]. Цей принцип використовують художники й донині. У Решетилівці випускали декоративні панно, одяг та аксесуари, вишиті народними майстринями за мотивами Олександри Екстер, Казимира Малевича, Соні Делоне.

Серед художників, що в перші десятиліття радянської влади виготовляли зразки для художньої промисловості, створювали виставкові експонати, вирізнялись самобутніми творами представники школи М. Бойчука. Бойчукісти в 1920-х роках стали організаторами Межигірського художнього технікуму, який спочатку працював як школа-майстерня. Там викладали О. Павленко, П. Іванченко, І. Падалка, а також народні майстри; її випускниками стали П. Мусієнко, Н. Федорова, Д. Головка [38]. Характерною для Межигір'я була творча співпраця, взаємодія народних і професійних мистців, які стали фундаторами українського національного стилю, вивчали та намагалися відродити народне мистецтво з його традиціями, мотивами та образами, колористикою й композицією. Художньо-проектна діяльність на засадах етнодизайну будувалася на системі культурно-естетичних зв'язків, що сприяло розвитку творчого мислення мистців, забезпечувало їхню професійну компетентність і культурний розвиток.

Керамікою займався й бойчукіст О. Саєнко, він також розробляв ескізи для комплексного оформлення інтер'єрів, перетворював усталені форми орнаментів відповідно до потреб сучасності. До вимог виробництва адаптував традиції народного ткацтва ще один учень М. Бойчука – С. Колос, який у 1925–1930 роках очолював текстильне відділення Київського художнього інституту. Значення творчості бойчукістів у мистецтві велике, адже вони стояли у витоків українського дизайну, у якому знайшли відображення здобутки професійного та народного мистецтва. У 1930–1950-х роках відбувалося об'єднання радянської промисловості з народними промислами, майстрів долучали до роботи в артілях, направляли працювати на фабрики, заводи [35, 244]. У народних осередках, у регіонах, де було розвинуте те чи інше ремесло, зводили профільні підприємства, що забезпечували населення предметами художньої промисловості.

У радянський час художня промисловість запозичила ідею подібної співпраці, тож було побудовано низку фабрик і підприємств на базі осередків народних ремесел. Самобутнє та раціональне народне мистецтво використовували в текстильній промисловості, при моделюванні одягу, створенні керамічного посуду. Народних майстрів запрошували працювати з професійними художниками, щоб у межах традиції сформувати зразки для промисловості. Розвивались різні галузі художньої промисловості, зокрема скло та кераміка, було побудовано Львівську скульптурно-керамічну фабрику, Львівську склофірму «Райдуга», Київський завод художнього скла, Одеський та Артемівський склозаводи, при яких організували художні лабораторії й ін. [38]. «Усупереч загальній тенденції індустріальної стандартизації у творчо-експериментальних лабораторіях новостворених індустріальних виробництв невтомні мистці віднаходили шляхи й способи для виготовлення індивідуальних, авторських виробів – справжніх шедеврів керамічного мистецтва» [20, 36]. Проте низку технік було втрачено, оскільки вони не потрапили в поле інтересів радянської цензури.

Націленість частини творчої спільноти України на народні традиції сприяла дослідженню та збереженню народних промислів, їх трансформації. Саме так сформувалась тенденція використання етномотивів у дизайні. По всій країні було засновано художньо-експериментальні лабораторії, де продумували нові зразки для тиражування тканин, одягу, посуду, сувенірної продукції. Над ними тісно співпрацювали художники та народні майстри. Таке співробітництво проіснувало на території України практично всі роки існування Радянського Союзу. Звісно, не всі проекти, створені під час роботи художньо-експериментальних лабораторій, є вдалими. Адже існувала поширена практика у творах декоративно-прикладного мистецтва, таких як монументальні килими, вази, декоративні панно,

поєднувати народну орнаментику із сюжетами з радянської історії чи портретами вождів. Подібні речі не давали змогу вільно працювати як професійним художникам, оскільки в галузі декоративно-прикладного мистецтва довгий час орієнтація на народну стилістику була обов'язковою в умовах цензури, так і народним майстрам, яким нав'язували не притаманну для них тематику. Усе ж залучення народного мистецтва в промисловість сприяло ознайомленню з народним мистецтвом широкого кола міського населення та створенню низки талановитих проєктів у художньо-експериментальних лабораторіях. В останні роки існування УРСР стрімко зросла кількість саме сувенірної продукції, яка не завжди вирізнялась художнім смаком і якісним виконанням.

Після розпаду Радянського Союзу 1991 року художня промисловість виявилась не підготовленою до існування в умовах ринкової економіки без підтримки системи державних замовлень. І якщо професійні художники отримали змогу працювати без цензури, орієнтуючись на власні мистецькі вподобання чи вимоги арт-ринку, то народне ремесло зазнало значної кризи. Декоративно-прикладне мистецтво як вид традиційної творчості збереглося у вигляді виробництва сувенірів, предметів утилітарно-побутового призначення й унікальних творів, що виготовляють за спеціальним замовленням на експорт [143, 145].

Звісно, є й винятки. Існують підприємства, які спеціалізуються саме на створенні керамічних виробів на основі народної традиції. Одним із найвідоміших є завод «Васильківська Майоліка» – приватне підприємство у місті Васильків Київської області, створене 2005 року на базі промислових приміщень заводу «Васильківський майоліковий завод», що випускає традиційний український народний майоліковий посуд. Колись саме на цій території був осередок народного ремесла.

Незважаючи на те, що народне мистецтво України подекуди перебуває не в найкращому стані, його значення для професійного мистецтва, для етнодизайну величезне. Національні форми українського декоративно-прикладного мистецтва відіграють значну роль у створенні сучасних, національно спрямованих творів. Дизайнери знаходять у народному мистецтві пластичні та декоративні лінії, орнаментику й символіку тощо. Люди, купуючи одяг в етностилі чи твори сучасних майстрів-керамістів, підкреслюють у такий спосіб свою національну належність. За словами Н. Мамчур, декоративно-прикладне мистецтво належить до сфери матеріальної і духовної культури народу. Життя підтверджує, що декоративно-прикладне мистецтво збагачується новими аспектами філософсько-естетичного звучання, його змістовна краса потрібна людині, у наш час зростає його художньо-культурна цінність [97, 492]. Народне мистецтво можна вважати невичерпним джерелом натхнення.

С. Прищенко зауважує, що останнім часом концепція регіонального (чи національного) стилю набуває все більшого поширення в дизайні та рекламі. Основним перспективним напрямом є поява й розвиток елементів дизайну, які відповідають регіональним особливостям і вимогам місцевого споживача. Однак це характерно для регіонів зі стародавніми міцними традиціями в народному мистецтві. Здебільшого в постсоціалістичних країнах у рекламі переважають псевдонаціоналізація або еkleктика як спрощено-механістичне поєднання елементів різних культур: східної, зокрема японської, єгипетської, африканської, грецької, індійської і, звичайно, української. Складні історичні процеси в Україні сформували суперечність між прагненням до інтеграції з Європою та бажанням зберегти національну самобутність, оскільки в процесі еволюції дизайну сформувалися дві ідеологічні платформи: Східна Україна тяжіє до інтернаціонального стилю, Західна – ґрунтується на національному

стилі й переосмислює етнотрадиції і їх використання в сучасному дизайні та рекламі [119].

У п'ятому томі «Історії українського мистецтва» фахівці визначають псевдостиль як штучне відтворення композиційних прийомів, пластичних форм і декоративних елементів певного мистецького стилю попередніх часів; як історичну стилізацію. Псевдостилі мали місце в розвитку багатьох художніх культур людства з найдавніших часів, але найзначнішого розмаїття набули у ХІХ – на початку ХХ століття. В Україні найбільш поширеними були псевдобароко, псевдоготика, псевдокласицизм, псевдоренесанс, а також псевдовізантійський, псевдомавританський, псевдороманський стильові напрями [65, 1004].

Ю. Атаманюк слушно підкреслює засилля псевдоукраїнських сувенірів китайського виробництва на ярмарках, фестивалях і в магазинах Західної України та Польщі. Автентичні гуцульські вироби активно витісняє китайська підробка: керамічні і дерев'яні вироби, вишиванки, ікони «губляться серед китайського мотлоху». Дослідник зазначає, що місцевій владі Закарпаття китайці пропонували будівництво заводу з виготовлення сувенірів, але отримали відмову, адже це був би повний хаос і знищення гуцульського мистецтва [9].

2.3. Концепція національного стилю в українському образотворчому мистецтві

В Україні гостро стоїть питання створення національного стилю в дизайні: характерні риси, стилістичні, формотворчі прийоми, єдиний підхід до вирішення тих чи інших завдань, критерії, за якими стало б можливим об'єднати проектні процеси в національний стиль, виділити його на світовому ринку. Чи не найвірогіднішим напрямом, розвиток якого сприятиме появі національного стилю, є етнодизайн, заснований

на традиціях народного мистецтва. Практика звернення професіоналів до етномистецьких традицій в Україні існує вже тривалий час. Художники неодноразово зверталися до етномотивів, прагнучи затвердити український національний стиль у мистецтві. Кожне покоління намагається осмислити своє існування в складних взаємозв'язках теперішнього з минулим, звертаючись до вічних цінностей. І для кожного народу однією з таких цінностей була, є і завжди буде власна культура в різних її проявах. У наш час утвердження в Україні національної самосвідомості, як ніколи, актуальним є збереження й розвиток своєї мови, своєї культури. Провідну роль у цьому процесі відіграє формування єдності художнього світогляду народу, розбудова національного стилю в різних галузях мистецтва. Необхідність повноцінного національного відродження нині зумовлює доцільність вивчення досвіду минулих часів у цій справі. Зокрема, ідеться про формування системи уявлень про національний стиль в українському мистецтві на початку ХХ століття, який став історією тогочасного національного культурного відродження.

Проблему формування уявлень про український національний стиль в теорії та практиці образотворчого мистецтва висвітлено в працях таких учених, як: В. Чепелик, М. Селівачов, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, Л. Соколюк та ін. Разом з тим, поза увагою науковців залишились окремі аспекти системного дослідження питання в його історичному розвитку. Зокрема, ідеться про визначення представниками української інтелігенції початку минулого століття ролі народного мистецтва щодо формування концепції українського стилю. ХІХ століття ознаменувалось активними соціальними подіями, визначними успіхами в галузі науки й бурхливим розвитком промисловості, що супроводжувалось у багатьох країнах національно-демократичними та національно-визвольними рухами. Європейська художня культура розвивалась під впливом означених

політичних, економічних, національно-релігійних чинників. Значну роль у соціокультурному розвитку відіграє в результаті індустріальної революції активне зростання масового виробництва, що видозмінює середовище проживання тогочасних європейців. Усе ширші верстви населення, передусім міського, отримують можливість забезпечити собі бажаний комфорт. Разом з тим, стандартизація у сфері промислового випуску виробів ужиткового мистецтва призводить до певного нівелювання художньо-естетичних якостей предметного оточення людини [140]. Формування світового предметного ринку також обумовлювало перестановку акцентів на користь відносної універсальності продукції. Така ситуація вступала в протиріччя з притаманним багатьом європейцям тих часів прагненням утвердження національної самодостатності, зокрема у сфері художньої культури.

Проти такого знеособлення життєвого простору починають виступати представники мистецького життя. Як альтернативу пропонували сконцентрувати увагу на підтримці кустарного виробництва, твори котрого, на відміну від промислового, мають особливі форми, відмінні в кожній країні національні стилістичні ознаки. Водночас така підтримка допомагала кустарям конкурувати з дешевшими товарами масового виробництва [7, 234]. Окреслені позиції обумовили в європейських країнах суспільне зацікавлення національними стилями, передусім у галузі архітектури й ужиткового мистецтва. Цей процес активізувався в останній третині століття й тривав у контексті пошуків міжнародним мистецьким співтовариством нового художнього стилю, що забезпечував би цілісність художньо-предметного середовища. Стиль під різними назвами – ар-нуво, сецесіон, югендстиль, сецесія, модерн – успішно розвивався у Франції, Бельгії, Австрії, Німеччині, Шотландії, поширювався значною мірою й в інших регіонах.

У країнах Східної та Північної Європи під впливом геополітичних змін і зростаючого національного піднесення формується прагнення

визначити власну культурну ідентичність. У пошуках параметрів національного стилю художня інтелігенція тут звертається до народних мистецьких традицій у межах розквіту національного романтизму як характерної ознаки тих літ [168, 165–166]. Національний романтизм простежуємо у творчості архітекторів і дизайнерів Норвегії, Швеції, Фінляндії. Надихаючись традиціями народної архітектури й етнодизайну, використовуючи національну символіку декору, Е. Саарінен, Г. Гезеліус, А. Ліндгрєн, Г. Мунте, Л. Кіндсарвік та ін. у своїх творах не відмовляються і від ідей ар-нуво [165].

Визначальним явищем у соціокультурному просторі Польщі кінця XIX – початку XX століття стало формування закопанського стилю. Попри певну персоніфікацію, оскільки його натхненником і значною мірою творцем був С. Віткевич, цей стиль багато сучасників сприймали як повноправний національний польський стиль архітектури та декоративного мистецтва й активно підтримувало краківське артистичне товариство. Спираючись у своїх проектах на традиційні форми споруд і предметів домашнього вжитку татрянських гуралів, С. Віткевич з однодумцями розробив цілісний художній напрям, реалізований, зокрема, у таких спорудах, як вілли «Під ялицями» і «Колиба», відповідно умебльованих. Закопанський стиль вплинув на пошуки національних форм у Словаччині, Угорщині, інших регіонах. У Росії в межах пошуку неоруського стилю розвивається діяльність таких художніх осередків, як Абрамцево, Талашкіно, де докладали зусилля до розбудови на сучасному рівні традиційних художніх промислів.

В Україні протягом останніх десятиліть також спостерігаємо активізацію зусиль з виявлення провідних ознак національного стилю, який у XIX – першій половині XX століття називали переважно як «український стиль». Головним чинником цього процесу було, безумовно, зростання національної свідомості серед українського населення, прагнення

утвердити свою самостійність і незалежність, що детермінувало бурхливий розвиток різних галузей українознавства, зокрема досліджень мистецьких досягнень як символу національної неповторності. Узагальнити уявлення про зовнішні ознаки та внутрішню сутність українського стилю на основі осмислення зібраної з різних епох і регіонів України інформації однаково прагнули й мистці-практики, і науковці-теоретики.

Обговорення прикметних рис українського архітектурного стилю розпочалось ще в 1890-х роках переважно у львівській періодиці. На території України у складі Російської імперії повноцінні пошуки в теорії та художній практиці розпочалися в перші роки ХХ століття. Півтора десятиліття різнопланових досліджень дозволили сформулювати провідні художньо-конструктивні ознаки творів архітектури, які сприймали саме як риси українського стилю. Детальний аналіз пам'яток мурованої та дерев'яної архітектури минулого, інтерпретація рис історичних споруд дали змогу визначити параметри українського архітектурного стилю з урахуванням окремих тенденцій модерну. Ця велика праця була здійснена завдяки активним зусиллям архітекторів і науковців-мистецтвознавців. Наполегливо розв'язували поставлену проблему К. Бич-Лубенський, О. Варяницин, Г. Коваленко, В. Кричевський, Г. Лукомський, О. Новицький, О. Сластьон, М. Філянський, М. Шумицький та ін. У переліку елементів, що надавали своєрідності спорудам України, чільне місце, на думку більшості авторів, посідала особлива форма дверних і віконних отворів. Цю трапецієподібну форму, реалізовану в будинку Полтавського земства, згодом часто використовували в цивільних спорудах різного призначення в різних куточках країни [76].

Не менш важливою складовою концепції українського стилю в ті часи вважали народне мистецтво. У декоративній творчості ще в публікаціях ХІХ століття автори вбачали найбільш яскраво виявлені риси

національної неповторності. Так, Ф. Вовк в оприлюдненому на III Археологічному з'їзді 1874 року, під символічною на той час назвою «Відмінні риси південно-руської орнаментики», трактував орнамент як провідну ознаку вітчизняних національних художніх форм [7, 188–189]. Цю саму думку чітко простежуємо в опублікованому О. Косач (Оленою Пчілкою) через два роки альбомі «Український народний орнамент». Авторка системно наголошує на винятковій своєрідності українських орнаментів, переконливо доводячи свою тезу. У 1870–1890-х роках праці С. Кулжинського, П. Литвиної, М. Сумцова, авторів часопису «Киевская старина», дослідників регіональних особливостей українського народного мистецтва Полтавщини, ініційованих місцевим земством, знаменують становлення одного з провідних напрямів вивчення українського етнодизайну, а саме – історичного розвитку різних його галузей як підґрунтя до формування сучасних параметрів українського стилю.

Історію народного мистецтва на початку ХХ століття фахово досліджувала низка провідних науковців. Неодноразово звертається до улюбленої теми М. Біляшівський, висвітлюючи загальні риси української орнаментики та характерні ознаки окремих видів народного мистецтва. Зокрема, заслуговує на увагу участь ученого у виданні тритомної праці під орудою британського журналу «The Studio», присвяченій європейському «селянському» мистецтву. Розділ М. Біляшівського в третьому томі різнобічно висвітлює твори українського народного мистецтва як складову загальнонаціональної культури [7].

Дослідження національних особливостей декоративного мистецтва минулого в контексті українського стилю сприяло розв'язанню актуальних питань. Серед них – проблема визначення національної символіки, що активізувалась у ті роки. У дискусії щодо національного кольору України як державної емблеми обговорювали дві пропозиції – малиново-червоний

та жовто-синій кольори. К. Широцький, обстоюючи другий варіант, спирається у своїх аргументах на аналіз різних фольклорно-етнографічних матеріалів. Чільне місце належить характеристиці одягу, предметів домашнього вжитку, малярських творів. Науковець зробив висновок, що від козацьких часів синій і жовтий кольори можна простежити всюди: у корогвах, шитві, одязі, церковних речах тощо. Вивчення етнічних творів дало підстави вченому аргументовано визначати жовто-сині кольори як особливі знаки нації [7].

Прикладом успішного звернення до історичних взірців народного мистецтва як джерела натхнення для реалізації сучасних творів в українському стилі може служити й внутрішнє оздоблення будинку Полтавського земства. Зокрема, ідеться про орнаментальні розписи інтер'єрів будинку, виконані М. Самокишем. У розробці орнаментики мистець спирався на зібрані ним разом із С. Васильківським у музеях і приватних збірках зразків візерунків. Інтерпретація мотивів орнаментів ужиткового мистецтва в живописному оздобленні надає приміщенням будинку, дійсно, романтично-національного забарвлення.

Є. Антонович та І. Удріс переконані, що в питаннях презентації народного мистецтва як складової і, певною мірою, чинника формування поглядів щодо українського стилю в мистецтві стало з'ясування сучасного стану етнодизайну та обговорення шляхів його розвитку в контексті провідних соціокультурних тенденцій тих років. Як специфічний вид образотворчості, що поєднує, як і архітектура, утилітарні та художні якості, етнодизайн, спираючись на народні традиції, безумовно, еволюціонував, відповідно до загальних художньо-стильових змін і модних тенденцій конкретної доби. Як зазначено вище, активні зміни в соціально-економічних умовах, культурному житті Європи досліджуваного періоду обумовили потребу певної кореляції функціонування народного

мистецтва в соціумі, де все більш значну роль як споживача відіграло міське населення. Таку саму тенденцію спостерігаємо й в українському соціокультурному просторі. Певне згасання традицій у народному мистецтві, обумовлене, зокрема, новими матеріалами й технологіями, потребувало активної участі суспільства в підтримці галузі [7].

Провідну роль у процесі популяризації й подальшого розвитку багатьох напрямів етнодизайну відігравали свідомі представники й представниці вищих верств українського населення. Завдяки організації майстерень, арт-ілей, відкриттю художньо-промислових освітніх осередків, творчість народних умільців удосконалювалась і здобувала все ширше визнання. Значною мірою цю діяльність стимулювало проведення виставок у країні, починаючи з Першої південно-руської кустарної виставки в Києві 1906 року та презентації виробів учасників об'єднань й індивідуальних виконавців за її межами. Схвальні відгуки відвідувачів і фахівців засвідчили високий художній рівень українських творів. Водночас огляди експозицій створювали підстави для визначення напрямів конкретних дій у цій сфері як предмету обговорення.

Одним із провідних завдань на перспективу було визнано більш чітке усвідомлення орієнтирів функціонування творчої галузі в культурно-мистецькому контексті доби. Зокрема, справа стосувалась співвідношення «універсальних» і національних ознак у декоративному мистецтві – як на рівні оволодіння майстерністю, так і в подальшій практичній діяльності. Ці проблеми відображені в низці публікацій тих років. У них, зокрема, з різних позицій обговорювали питання використання творів народного мистецтва в міському побуті, адаптації художньо-конструктивних засад традиційного народного костюма чи його фрагментів до сучасної світської моди, цивільного одягу. Критикуючи помітну денаціоналізацію повсякденного

культурно-побутового простору, автори закликали до більш розмаїтого запровадження національного стилю в життя [146].

Характерною ознакою українського стилю вчені вважали притаманне народів вміння зберігати загальну цілісність художніх форм при розмаїтті регіональних варіантів, обумовлене унікальним єднанням з природним життям і розвиненим естетичним чуттям. Науковці пропонували одночасно спрямувати творчість професійних мистців на освоєння національної фольклорно-мистецької спадщини та підвищення фахового рівня народних майстрів за рахунок ознайомлення із сучасними технологіями. Своєю чергою, це ставило на порядок денний питання відповідної освіти.

Виразну патріотичну позицію в цьому питанні посів В. Щербаківський, який, звертаючись передусім до інтелігенції, декларував потребу дотримуватись традицій у сучасності [7]. Учений високо оцінював художній смак нашого народу, опрацьовані віками правила щодо співвідношення форм і декору, відповідності оздоблення матеріалу призначенню речі, притаманні українському протодизайну й підтвержені позитивними оцінками його якостей у міжнародних мистецьких колах. Жорстко критикуючи втрату естетичних критеріїв облаштування сучасного життєвого середовища, характерну для багатьох містян, дослідник закликав розбудовувати й підтримувати оригінальні риси вітчизняної матеріально-художньої культури задля збереження національної ідентичності. Застерігаючи від механістичного відтворення мотивів давніх творів ужиткового мистецтва, В. Щербаківський наполягав на необхідності формувати сучасний український стиль.

О. Лагутенко зазначає, що на межі ХІХ–ХХ століть у європейському мистецтві активізувалися дві тенденції, які мали, на перший погляд, протилежну спрямованість. Інтернаціоналізація художнього процесу

парадоксально збігалася з посиленням національних рухів у мистецтві, з пошуком неповторної пластичної мови, яка відроджує давні традиції. Особливо яскраво ці напрями розвитку виявилися там, де в культурному житті значущою була роль зростаючої національної свідомості, як це відбувалося в Україні, Росії, Польщі [65, 132].

Таким чином, становлення уявлень про сутність та ознаки українського стилю в образотворчому мистецтві на початку ХХ століття було обумовлене як внутрішніми потребами тодішнього суспільства, так і впливом зовнішніх обставин. Певна денационалізація матеріально-художньої культури в результаті технічного прогресу й демократизації детермінувала в Україні, як і в низці інших європейських країн, потребу в культурному самовизначенні. Надихаючись ідеями національного романтизму, українська громадськість у процесі реалізації запиту зосереджує увагу на з'ясуванні стильових ознак національного мистецтва. Аналіз поглядів українських науковців як провідного компонента формування відповідної концепції, дає підстави стверджувати, що вагомою складовою у визначенні параметрів стилю в ті роки виступало народне мистецтво. Керуючись цією засадою, тогочасні теоретики і практики мистецької сфери беззаперечно доводять самодостатність нашої культури, формулюють ознаки українського стилю і спрямовують зусилля на його поширення в суспільстві. Дослідження тогочасного періоду може стати вагомим підґрунтям для розбудови сучасного українського етнодизайну.

Сьогодні, коли Україна є незалежною державою, проблема створення національного стилю постає дуже гостро. Потрібно, щоб у сучасному перенавантаженому інформацією, зокрема й візуальною, українській мистецькій і дизайнерській продукції запам'ятовувався. І тому серед пошуків власного стилю й далі особливої уваги надають народному мистецтву та його варіаціям як джерелу натхнення.

Для того щоб ґрунтовно проаналізувати спроби створення національного стилю на сучасному етапі у сфері дизайну, важливо усвідомити попередні практичні пошуки національного стилю в архітектурі, образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві. Дослідження передумов формування етнодизайну мало включати також висвітлення етностилю в образотворчому мистецтві та розгляд взаємообміну народного та професійного ремесел. В історії українського мистецтва, зокрема декоративно-прикладного, можна зустріти зразки, які є надійною основою для формування сучасного національного стилю. Важливе значення для вивчення має ментальна основа – традиційна символіка й світогляд. Найяскравіше ознаки дизайну проявляються в архітектурі, одязі, предметах побуту, прикладних мистецтвах [73, 75].

На формування національного стилю значний вплив мали великі стилі, зокрема, бароко й модерн, що в поєднанні з місцевими мистецькими традиціями набували національних рис, формуючи самобутні напрями. Подальший розвиток української архітектури, декоративно-прикладного мистецтва багато в чому визначив стиль бароко, який прийшов на нашу територію в економічно та соціально складний період. Але, попри це, українська культура отримала великий імпульс, що зумовив національний підйом завдяки масштабній меценатській діяльності, яку проводили представники козацьких старшин.

Пишність і декоративність цього європейського стилю на українському ґрунті набула національних ознак, втративши частину надмірної декоративності та набувши місцевої самобутності. Близьке українцям за духом європейське бароко знайшло сприятливий ґрунт для поширення на українських землях. Однак під впливом місцевих традицій цей стиль так видозмінився, що тепер його неможливо сплутати з ніяким іншим. Вибаглива пишність і вигадливість європейського барокового декору

поступилася більш стриманому використанню ліпного орнаменту на стінах українських споруд [166].

Бароко як найбільше з великих мистецьких стилів увійшло в українську культуру, взаємодіючи з місцевими традиціями, сформувало самобутній національний варіант цього стилю. К. Третяк зауважує, що національне в українській культурі було виразно втілено в архітектурі, у побутових речах. Поєднання барокових принципів із народною традицією надало певних ознак національного стилю [166].

Козацьке бароко позначилось і на образотворчому мистецтві, і на декоративно-ужитковому. Побутові предмети, що оточували представників української знаті того часу, мали яскраво виражені барокові риси та були виготовлені місцевими майстрами. І якщо спочатку то були фактично копії, згодом з'явилися авторські інтерпретації.

Бароко настільки міцно увійшло в образотворче та декоративне мистецтво України, що його впливи можна чітко простежити не лише в професійному, а й у в народному мистецтві, де візерунки, колорит і форми стилю стали частиною народних вишивок, кераміки, художнього різьблення та дерев'яної сакральної архітектури тощо. Таким чином, українське бароко є одним з перших прикладів взаємодії професійного та народного мистецтва, і до сьогодні цей вплив відчутний. У контексті формування національного стилю мистці часто звертаються до зразків українського варіанта бароко, у якому відображено наші культурно-мистецькі традиції.

Наступним важливим етапом для формування національного стилю в Україні стала епоха модерну. Цей час є яскравим прикладом спроби сформувати національний стиль на основі великого європейського стилю, зокрема модерну. У той час активізувались пошуки національної виразності в образотворчому мистецтві, архітектурі, що охоплює й декоративно-

ужиткові форми й стилі [73, 40]. Поєднання прийомів і принципів стилю модерн з мотивами народного мистецтва та народної архітектури допомогли створити самобутнє явище. Важливою передумовою для цих процесів став сплеск зацікавленості народною культурою та мистецтвом, характерний для кінця XIX – початку XX століття.

«Значним поштовхом для пошуку національних традицій в архітектурі був інтенсивний розвиток таких наук, як археологія, етнографія та формування вітчизняного мистецтвознавства. Величезна кількість фахівців того часу присвятила себе дослідженню історії української архітектури та визначенню національних форм в будівництві» [75, 125]. Тому логічно, що модерн, який на той момент був найпопулярнішим стилем у мистецтві й архітектурі і для якого характерним є використанням етномотивів, у нашому національному варіанті містив у собі національні культурні здобутки. І в українському модерні, що охопив усі види мистецтва та напрочуд яскраво проявився в архітектурі й декоративно-прикладному мистецтві, вплив народної традиції є чітко вираженим.

На Західній Україні, де сильний вплив мав модерн австрійського зразка, також приділяли увагу народному мистецтву як джерелу натхнення. На Галичині знаковою стала діяльність фірми І. Левинського. Одним із перших, хто став на чолі заснування нового архітектурного стилю, що базувався на українських народних традиціях, був львів'янин І. Левинський. У його архітектурно-будівельному бюро розробляли та виготовляли архітектурне оздоблення в народному стилі з кераміки та металу [37, 162], досліджували та переосмислювали народну орнаментику, створюючи вироби, що відповідали сучасним вимогам і водночас мали ознаки національної ідентичності. У декорі цих виробів відчутний відхід від пластичних ліній модерну, натомість у стилістику декору активно привнесено елементи народної творчості, це

проявилось в геометризованих орнаментальних мотивах, де явними є впливи ткацтва, гаптування, різьбярства. Згодом майстри бюро прагнули поєднати національні традиції з вимогами сучасної естетики в стилістиці мистецького напрямку «гуцульського стилю» ар-деко [37]. Незважаючи на те, що стиль модерн панував зовсім незначну кількість часу, він поширився всією територією України та набув самобутніх національних рис. І сьогодні український модерн є зразком творчої роботи архітекторів, художників, які зуміли переосмислити народне мистецтво відповідно до потреб часу – початку ХХ століття.

Загалом з кінця ХІХ – початку ХХ століття професійні художники, зрозумівши колосальну цінність народного мистецтва, яке з розвитком промисловості поступово стало занепадати, почали його активно переосмислювати. Іншим чинником, через яке народне мистецтво опинилось у полі зору інтелігенції, стали суспільні процеси та прагнення до національної самовизначеності. «Еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя України протягом усього минулого століття. Відбувалися кардинальні зміни в соціальній галузі й політичних орієнтирах, в економіці та суспільній психології. Це впливало передусім на зміни у сфері культури й мистецтва» [69, 53].

Т. Кара-Васильєва, автор ґрунтовної роботи, присвяченої аналізу пошуку в Україні національного мистецького стилю, зазначає, що саме початок століття став певною точкою відліку у спробах його створити. «Перший етап (1910–20-ті роки) ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності й свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею». Дослідниця підкреслює також регіональний аспект пошуків: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, мистці

зверталися до мистецтва Гуцульщини, убачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, черпали з героїчної епохи Гетьманщини XVI–XVIII століть, інтерпретуючи орнаменти стилю бароко [69].

Поступовий занепад народних художніх ремесел зумовив потребу у створенні земських шкіл, об'єднань, де друкували зразки народних вишивок для тиражування, навчали основним технікам і технологіям. Згодом виникли майстерні, де почали співпрацювати професійні художники та народні майстри. Мистці в артілях і майстернях реставрували давні твори народного мистецтва, готували картони-зразки для копіювання, розробляли власні ескізи на основі народних традицій. Ця співпраця мала величезне значення для художників-авангардистів, зокрема, для О. Екстер. У цих центрах викристалізувалися ідеї синтетичного мистецтва, а згодом і супрематизму. Виготовлені в Скопцях і Вербівці вироби: рушники, одяг, аксесуари, декоративні панно, – були авангардними за суттю, хоча традиційними за технікою вишивки (гладь). У цих осередках розробляли ідеї зі творення орнаменту, формували лексику супрематизму, нові принципи моделювання одягу, предметного середовища [38]. Така співпраця вплинула й на народних майстрів. З іншого боку, співпрацюючи з професійними художниками, народні майстри збагачували художню мову народного мистецтва новою стилістикою, співвідношенням кольорів, іконографією. І цю кооперацію народного та професійного мистецтв пізніше запозичила радянська система.

Злам XIX–XX століть, а згодом перші десятиліття XX-го стали часом, коли народні традиції почали використовувати й у професійній графіці України. Особливою рисою української графіки означеної доби було постійне тяжіння провідних майстрів до суто національних традицій, пластичних мотивів, символічних образів (В. Кричевський, Г. Нарбут).

Вони спиралися на певний досвід художніх промислів та іконопису, де виявлялася любов українців до простого, нескладного, спокійного. Крім народного мистецтва, було переосмислено традиції українського бароко та мистецтва Візантії, яке мало вплив на нашу культуру. «Такі давні національні традиції, як архаїка, візантинізм, бароко, захоплення естетичними цінностями та символікою народного мистецтва ставали підґрунтям для створення ознак нової української графіки, яка була найбільш динамічним видом творчості, у ній найповніше відобразилися всі зміни художніх течій. В. Кричевський, наприклад, знайшов своєрідне графічне вирішення книжкової обкладинки з використанням народного орнаменту. Вагомим досягненням у галузі графіки, зокрема книжкової та плакатного мистецтва, стали праці видатного графіка Г. Нарбута. Нарбут плідно працював зі старослов'янськими чи бароковими елементами і в галузі чорно-білої книжкової графіки, і в галузі плакатного мистецтва, де виявляється органічне поєднання гарнітури шрифту, кольору та орнаменту» [119, 42].

За незначний час національного піднесення кінця 1910-х – початку 1920-х років було досягнуто підйому в станковій і промисловій графіці, друкували журнали, книги, плакати, гроші, грамоти й ін., де майстерно обігравали національну орнаментику. Наступним етапом, коли тривали активні пошуки національного стилю, стали мистецькі експерименти бойчукістів. Під керівництвом мистця та педагога Михайла Бойчука було вироблено унікальний напрям неовізантизм, що поєднував академічне мистецтво, давню візантійську живописну традицію та впливи народного мистецтва. Художник-монументаліст використав одну з найбільш прогресивних ідей про синтез мистецтва та заснував новий творчий метод, який відзначався прогресивними тенденціями і водночас зберігав національний характер, синтезуючи народне походження української

художньої культури із візантійськими й іншими традиціями культурної спадщини [73]. М. Бойчук і його школа займались монументальним та образотворчим мистецтвом. Приділяли увагу розвитку станкової та друкованої графіки. Також їхні мистецькі пошуки поширювались на декоративно-ужиткове мистецтво, зокрема кераміку. Одним із важливих видів у системі мистецтв, розвиток яких обумовлений запитом народних мас за нової, революційної доби, бойчукісти вважали кераміку. 1923 року один із перших учнів М. Бойчука – В. Седляр – став директором Межигірського керамічного технікуму, що відіграв особливу роль у розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва в 1920-ті – на початку 1930-х років, зокрема, художньої кераміки [159, 142]. У Межигірському технікумі продовжили застосовувати практику, яку започаткували ще художники-авангардисти: народні майстри та професійні художники співпрацювали, що давало змогу на базі народної традиції створювати професійні вироби. «Характерною для Межигір'я була творча співдружність, взаємодія народних і професійних мистців. Керамікою займався і бойчукіст О. Саєнко, він також розробляв ескізи для комплексного оформлення інтер'єрів, перетворював усталені форми орнаментів відповідно до потреб сучасності. До вимог виробництва адаптував традиції народного ткацтва ще один учень М. Бойчука – С. Колос, який у 1925–1930 роках очолював текстильне відділення Київського художнього інституту. Значення творчості бойчукістів у мистецтві велике, адже вони стояли у витоків українського дизайну, у якому знайшли відображення здобутки професійного та народного мистецтва» [37, 40].

Бойчукісти вибудували неповторний мистецький напрям, що викликав захоплення в Європі; упізнаваний національний стиль поєднав традиції українського мистецтва, основи академічної освіти та вплив спадщини Візантії. Але його розвиток було призупинено через диктаторську політику

радянської влади, яка вбачала в сміливих мистецьких експериментах загрозу своєму режиму. Мистців було репресовано, а їхні твори знищено.

На тривалий період питанням розвитку української культури, зокрема мистецтва та дизайну, що в радянській час мав назву «художнє конструювання», опікувалась провладна цензура. Тому єдиним офіційно визнаним стилем у радянському мистецтві був соціалістичний реалізм, де поєднувався класицизм з неодмінним ідеологічними установками. Соцреалізм охопив усі види образотворчого мистецтва й архітектури.

О. Роготченко аргументує значну ідейну різницю між російськими та українськими творами. Більшість жанрів російського мистецтва відповідала завданням, поставленим перед мистцями радянською владою. Багато творів були прикрашені і «підлаковані». На відміну від російського мистецтва, українська образотворчість була більш інтелектуальною та філософською [132, 16].

Що стосується декоративно-ужиткового мистецтва, художньої промисловості, тут вагому роль відіграло народне мистецтво. Уся художня промисловість була побудована на базі осередків народних ремесел, на співробітництві професійних художників і народних майстрів. Фабрики, заводи, підприємства, де виготовляли текстильні, скляні, керамічні вироби, мали художньо-експериментальні лабораторії, де, співпрацюючи, художники й майстри створювали для масового виробництва твори чи для експонування на виставках лімітовані зразки, у яких народна традиція трансформувалась. Звісно, як і будь-яка сфера творчої діяльності, художня промисловість зазнавала суворої цензури. Навіть був наявний момент відвертої агітації. Це торкалося всіх різновидів мистецтва – декоративно-прикладного (агітаційний фарфор), декоративного оформлення (розписи агітпоїздів, пароплавів), графічного (художнє оформлення журналів), у яких поєднували орнаментальні мотиви з

політичними гаслами. Як зазначає Н. Ревенок, в українському агітаційному фарфорі, на відміну від російських аналогів, використовували стилістику народного мистецтва. Практика поєднання народних мотивів та агітаційної складової продовжилась у наступний період, коли після заборони стильових пошуків авангардистів і бойчукістів запанував «соціалістичний реалізм», що став провідним на понад сімдесят років. Одним з основоположних для «соцреалізму» був принцип мистецтва «соціалістичного за змістом і національного за формою». На тривалий час народне мистецтво стало інструментом, який допомагав нав'язувати чужу ідеологію [127, 210].

Пошуки національного стилю продовжились уже в образотворчому мистецтві на нетривалий період «відлиги» початку 1960-х років, коли мистці знову звернулися до народної творчості як джерела натхнення. «60-ті роки минулого століття в Україні характеризуються потужною хвилею піднесення національної самосвідомості, що набула особливого посилення у період загальної лібералізації часів хрущовської "відлиги". Тоді зародились і набули теоретичного оформлення головні засади нового розуміння національного стилю в мистецтві, в основу якого було покладено традиційність» [52, 104]. Незважаючи на те, що політику послаблення цензури, характерну для періоду «відлиги» дуже швидко згорнули, такі пошуки тривали вже в підпільному форматі нонконформізму. Нонконформісти почали цілеспрямовано вивчати українську культуру й історію. Провідного значення в цьому контексті набув фольклор, характерні особливості якого як першоджерела мистецької форми стали підґрунтям для відродження українського національного стилю в професійному образотворенні. Знову йшлося, як і на початку ХХ століття, про потенціал народного мистецтва в об'єднанні українців, його роль як чинника національного самовизначення, основу для формування національного стилю. Показовим для мистецтва «відлиги» в Україні стало звернення до традицій народного мистецтва, що,

з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск культурної ідеології національного Відродження, з другого – відображало пошуки сучасного національного стилю. Таким чином, ця тенденція виходила за межі мистецтва, а творчі зацікавлення образним світом фольклору й української старовини ставали засобом національного самоусвідомлення та самоствердження [52, 70].

Згодом художники продовжили експерименти в галузі декоративно-прикладного мистецтва, де традиційні техніки та матеріали поєднувались зі сміливими формотворчими новаціями. До таких пошуків зверталися з 1970-х років, передусім, художники-керамісти, створюючи декоративні керамічні композиції. Але ці тенденції не були масовими, скоріше, це була певна втеча у сферу декоративного від цензури, що пильно стежила переважно за образотворчим мистецтвом.

У 1980-х роках в оформленні інтер'єрів все частіше використовували монументальні композиції, утілені в текстилі; створювали масштабні керамічні та дерев'яні панно, у яких переосмислювали народну традицію. Такі речі прикрашали громадські інтер'єри, мали чітко виражені національні ознаки.

Відтак, незважаючи на те, що в радянські часи не ставили за мету створити український національний стиль, пошуки й експерименти з переосмисленням, трансформацією народного мистецтва в межах декоративно-прикладного мистецтва чи художньої промисловості тривали.

Після 1991 року відновились прагнення створити національний стиль, котрий би виділив українське мистецтво на світовому ринку. У нових умовах особливо важливого значення набули пошуки національного стилю саме у сфері дизайну. Важливою стала систематизація попереднього досвіду. «Пошук ознак національного стилю в сучасному дизайні виник закономірно – він зумовлений потребою їх об'єктивного вивчення та систематизації для популяризації українського дизайну, як у технічній,

так і в мистецьких складових і, відповідно, у культурному розвитку загалом, у формуванні смаку та забезпеченні якості товару» [73, 40].

Великої уваги сьогодні надають саме етнодизайну, який має значний потенціал для розвитку українського дизайну: графічного дизайну, дизайну костюма чи дизайну інтер'єру. Подібна практика є не лише спробою виділити український дизайн на світовому ринку, а й відповіддю на внутрішній попит. Логічними, з огляду на популяризацію традиційної народної культури та національну самоідентифікацію, видаються численні інтерпретації етнічних мотивів в інтер'єрах громадського харчування України. Від часу здобуття Україною незалежності спостерігаємо етнічне відродження, що характеризується посиленням зацікавлення широких мас у пізнанні власної історії, культури, побуту, традицій, з підвищеним прагненням до відтворення в різних формах своєї самобутності. Дизайнери, зокрема, інтер'єру, досліджують народну традицію, стилізуючи та переосмислюючи її у своїх роботах. «Інтер'єри громадських споруд згаданого типу за формальними ознаками нагадують традиційне житло, архітектоніка споруд має форми традиційної української хати, інтер'єри наповнюються традиційними формами меблів, сволоками, декорованою різьбою; для посилення декоративного звучання та створення атмосфери затишку в закладах харчування використовують автентичні або ж стилізовані традиційні тканини, розписи тощо» [84, 31].

Загалом зацікавлення етнодизайном в інтер'єрі зумовлене цілою низкою чинників, серед яких й екологічність, і пошуки національної ідентичності, і прагнення до самовираження. Етностиль у сучасних інтер'єрах – явище, спричинене прагненням дизайнерів зберегти, творчо інтерпретувати культурно-мистецькі здобутки певних народностей для їхнього подальшого функціонування в сучасному середовищі. Популярність такого напрямку можна пояснити насамперед тим, що

протягом тривалого часу в дизайні інтер'єру перевагу надавали застосуванню сучасних матеріалів, нехтуючи глибокими культурними традиціями [87, 35].

Дизайнери одягу та тканин традиційно переосмислюють народне мистецтво, досліджуючи народні зразки й використовуючи ці принципи та прийоми у власній творчості. Перспективні методи дизайну текстилю за народними мотивами передбачають поступове й ретельне новітнє сприйняття першоджерел з метою збереження їх емоційно-інформативних, художньо-композиційних і технологічних ознак [179].

У дизайні реклами також звертаються до фольклорного мистецтва, народних мотивів. Науковець С. Прищенко наголошує на усвідомленому їх використанні: «Етнічні мотиви для створення рекламної продукції потрібно використовувати доцільно та обґрунтовано з урахуванням усталених культурних традицій. Це необхідно не лише для візуальної ідентифікації України як держави, а, головним чином, для формування сучасної національно-культурної концепції» [119, 45].

У різних сферах дизайну народне мистецтво визначають як джерело натхнення, на базі якого можна сформувати національний стиль. Український стиль можна зарахувати до одного з найбільш цікавих етнічних напрямів у дизайні. Виникнення традиційних народних цінностей відбувалося на основі узагальнення досягнень попередніх археологічних культур, які, залишивши для нас надбання культури й мистецтва, ілюструють генезу українського народу [35].

Серед багатьох тенденцій, що сьогодні існують у дизайні, саме етнодизайн дає змогу вибудувати потужний національний стиль, де поєднуються сучасні тенденції з національними традиціями. У постіндустріальний період розвитку суспільства сучасний дизайн намагається позбутися диктату індустрії й техніки, звертається до загальнолюдських цінностей, до духовного світу

людини мовою художніх образів, соціально-культурних значень і традиційних символів. «Етнодизайн – це мистецька течія, що виникла як альтернатива технократизму сучасного життя й зумовлена прагненням зберегти самобутність народної культури. З розвитком промислового виробництва вона стала втрачати свої позиції. Однак сучасні глобалізаційні процеси спонукають до національної самоідентифікації в дизайні й актуалізуються в різноманітних виявах етнічного дизайну. Подібні прагнення властиві й Україні як європейській державі з глибокими історичними та культурними традиціями» [115, 39].

Отже, з кінця XIX століття в Україні професійні художники, архітектори, дизайнери намагаються створити національний стиль, побудований на поєднанні професійного та народного мистецтва, використовуючи колористику, орнаментику, декор і формотворчі прийоми народного мистецтва. Це має величезне значення в загальнокультурному контексті, адже дизайн відіграє суттєву роль у житті суспільства. Зберігаючи провідні позиції у створенні предметно-просторового оточення людини, дизайнери стали розробляти іміджеві характеристики, впливаючи на ціннісні орієнтації всіх верств населення, проектувати форми життєдіяльності та спілкування. У зв'язку з цим дизайн постає як один із можливих інструментів збереження та розвитку культури [63]. Нині саме етнодизайн може стати основою концепції українського національного стилю.

Висновки до розділу 2

За результатами проведеного теоретичного аналізу виявлено, що в професійній сфері художники, архітектори, дизайнери продовжують звертатися до народних мистецьких традицій, переосмислюючи та трансформуючи їх. Зазначено, що в Україні гостро стоїть питання створення національного стилю в дизайні. Обґрунтовано, що етнодизайн може стати основою концепції українського національного стилю.

Практика звернення до народних мистецьких традицій як до джерела ідей в Україні існує вже тривалий час. Аналіз цієї тенденції дає змогу оптимізувати пошуки національного стилю в дизайні.

Становлення уявлень про сутність та ознаки українського національного стилю в мистецтві на початку ХХ століття обумовлене як внутрішніми потребами суспільства, так і впливом зовнішніх обставин. Певна денаціоналізація художньої культури в результаті технічного прогресу й демократизації детермінувала в Україні та низці інших європейських країн потребу культурного самовизначення. Надихаючись ідеями національного романтизму, українська громадськість у процесі реалізації запиту зосереджувала увагу на з'ясуванні стильових ознак національного в мистецтві. Аналіз поглядів науковців як провідного компоненту формування відповідної концепції, дає підстави стверджувати, що вагомою складовою у визначенні параметрів стилю в ті роки виступало народне мистецтво. Керуючись цією засадою, теоретики і практики мистецької сфери беззаперечно доводять самодостатність нашої культури, формулюють ознаки українського стилю та спрямовують свої зусилля на його поширення в суспільстві.

На формування національного стилю вагомий вплив мали великі стилі, зокрема бароко та модерн, що в поєднанні з регіональними мистецькими традиціями набували національних рис, формуючи самобутні напрями. Зокрема, показано, що пишність і декоративність бароко на українському ґрунті набули національних ознак; втративши частину надмірної декоративності та набувши місцевої самобутності, такі мистецькі твори стали одним із перших прикладів взаємодії професійного та народного мистецтва. Фахівці часто звертаються до зразків українського варіанта бароко, у якому відображено етнокультурні традиції.

Наступним важливим етапом для формування національного стилю в Україні став модерн, який на той момент був найпопулярнішим стилем

у мистецтві й архітектурі та в українському варіанті увібрав у себе національні культурні здобутки. В українському модерні, що особливо яскраво проявився в архітектурі й декоративно-прикладному мистецтві, вплив народної традиції чітко виражений. Цей час став прикладом формування національного стилю на основі європейського.

Спроби віднайти національний стиль на основі народних традицій спостерігаємо в галузі графіки, зокрема книжкової та плакатного мистецтва початку ХХ століття. Підкреслено, що наступним етапом з активним пошуком національного стилю стали мистецькі експерименти бойчукістів. Під керівництвом художника та педагога Михайла Бойчука було вироблено унікальний напрям неовізантизм, що поєднав академічне мистецтво, давню візантійську живописну традицію та мотиви народного мистецтва. Пошуки українського національного стилю в мистецтві радянського періоду через політику уряду були не вираженими. Проте така робота активізувалась зі здобуттям Україною незалежності. Відтак висновки, отримані внаслідок вивчення етномистецьких досягнень ХХ століття, можуть слугувати вагомим джерелом для подальшої розбудови сучасного українського етнодизайну.

Результати дослідження, описані в розділі 2, апробовано в публікаціях [146; 147; 148; 152; 153; 154].

РОЗДІЛ 3

УКРАЇНСЬКИЙ ЕТНОДИЗАЙН: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

3.1. Розробка концептуальних положень етнотдизайну

Важливим для мистецтвознавців, культурологів, дизайнерів постає питання досліджень національного стилю, пошуки якого пов'язані із зацікавленням народним мистецтвом. Розуміння цих процесів дає змогу проаналізувати формування етнотдизайну, де відбувається залучення народної мистецької культури.

Етнотдизайн – це звернення до народного мистецтва, етнічних мотивів як до джерела натхнення; використання стилістичних, декорувальних, формотворчих прийомів народного ремесла у творах графічного, іноді промислового дизайну, дизайну інтер'єру, дизайну одягу тощо. Дизайнери сьогодні все частіше звертаються до етнотематики. Переосмислення національних мотивів декоративно-прикладного мистецтва, народної культури, зацікавлення традиційною орнаментикою наявне в дизайні багатьох країн. Як зазначає А. Руденченко, сучасний дизайн західних країн пронизаний суперечливими тенденціями: він відрізняється від прикладного мистецтва ХІХ століття прагненням до лаконічності мови й багатозначності змістів, до створення якісно нового матеріалу майбутнього та водночас постійного спогаду про минуле. У цьому контексті плідним є звернення до етнокультурних зразків народної творчості, що, з одного боку, є проникненням проектної свідомості в глибинні пласти національної культури, а з іншого – відкритістю до сприйняття цінностей інших культур [134, 142]. Дослідниця визначає етнотдизайн як форму творчої діяльності, що базується на народних традиціях, синтезує мистецьку й технічну складові та передбачає масове тиражування виробів з яскраво вираженим етнічним компонентом.

Універсальність, космополітизм дизайнерських вирішень, інтернаціональність його образної мови роблять продукцію дизайну зрозумілою для широких мас, незалежно від національної, релігійної, світоглядної належності тощо. Та поряд з універсальністю дизайн, що є інструментом суспільного впливу, адже він задіяний майже в усіх сферах життя людини, є засобом культуротворчим. Тому коли виникає в суспільстві потреба в національній самоідентифікації, необхідність позиціонувати продукт на міжнародному ринку як певний національний бренд, відбувається звернення до народної культури, переосмислення її як джерела натхнення. «Зростання конкуренції на світовому ринку товарів і послуг висуває нові, більш жорсткі вимоги до виробленої продукції, яка має бути не лише бездоганною за якістю, але й гідно репрезентувати національну самобутність країни-виробника. У сучасних умовах стандартів та уніфікованості зростає роль культурних традицій, що ідентифікують і презентують націю серед багатьох народів світу» [79]. Відповідно, замовник, прагнучи бачити в дизайні національні мотиви, і виконавець – дизайнерська, рекламна агенція, що пропонують використання народної стилістики, керуються потребою в національному, автентичному. Такі явища стають усе частішими та відіграють важливу роль. Країни, що сьогодні є лідерами у сфері дизайну, включаючи у свої вироби елементи «етно», акцентують на національній приналежності, прагнуть інтегрувати свою культуру у світ і стають об'єднувальним чинником суспільства у своїй державі.

Різні сфери дизайну використовують елементи етнічних культур, але така практика вже набуває постійної основи. Зацікавлення народною культурою стає не лише тимчасовим актуальним трендом, а певною політикою дизайн-компаній чи навіть країн. Ці тенденції особливо поширились із кінця ХХ століття. В. Косів, досліджуючи використання національних моделей у сфері графічного дизайну, підкреслює, що тенденції застосування етнічних мотивів, починаючи із зазначеного

періоду, були наявні як в економічно розвинених країнах, так і в тих, що намагались відновити власну економіку. У 1990-х роках спроби конструювати національний стиль були наявні в постколоніальних країнах, котрі не мали можливостей самовиразитися в попередній період, а також у регіонах, де розвиток дизайну був не можливим через економічні чинники. «Відмінне забарвлення мали такі рухи в економічно розвинених країнах, де графічний дизайн перебував на високому рівні, але невиразною залишалася національна ідентичність візуальної мови. В одних випадках мотиваціями були патріотичні почуття і процеси відродження національної культури, в інших – прагнення бути впізнаваними на міжнародному ринку й отримати економічну вигоду» [81]. Під національною моделлю дослідник розуміє сукупність комунікативних і формальних особливостей на прикладі найпотужніших національних моделей шести країн: Японії, Кореї, Ірану, Швейцарії, Італії та Польщі. Для вивчення особливостей формування нових моделей було залучено матеріали з Хорватії, Росії, Австралії, Африканських республік, окремо охарактеризовано графічний дизайн в Україні. Роботи із США, Німеччини, Греції, Нової Зеландії, Індії, Перу та інших країн ілюструють синтез глобалізаційних явищ і національних мотивів. Відзначено, що результатом глобалізаційних тенденцій у дизайні є уніфікація прийомів проектування, яка значною мірою була зумовлена процесами, що відбувалися поза мистецькою та дизайнерською сферами. Формуванню наднаціонального графічного стилю сприяли: транснаціональна економіка, політика інтеграції, розвиток засобів інформації та комунікації, міжнародне спілкування професіоналів, поява нових технологій.

Незалежно від політичного, економічного стану країни, модних трендів на сьогодні ми спостерігаємо збільшення етнічних мотивів у дизайні країн Європи та Азії. Наприклад, у Японії та Південній Кореї така тенденція стала основою національного стилю в дизайні. Етнодизайнерська практика

використовує давні архаїчні символи, переосмислюючи й інтерпретуючи їх для інших культурних просторів, зберігаючи в постіндустріальному суспільстві генетичні засади народної художньої культури в нових візуальних формах.

В Україні до народних мотивів художники звертались ще з кінця ХІХ століття. Тривалий час існування України в складі Радянського Союзу також був позначений зацікавленням на рівні урядових програм народним мистецтвом як основи для формування художньої промисловості. Починаючи з років незалежності, дизайнери стали шукати нові ринки, створювати свій, окремий стиль. Від 1991 року тривав активний пошук власного дизайн-бачення. Раптово для українського дизайну стали доступні без обмежень приклади робіт іноземних колег, були зняті цензурні заборони, з'явилась можливість працювати напряму із замовником, а не лише виконувати державні замовлення. З одного боку, це сприяло свободі творчості, з іншого – мало й негативні наслідки, серед яких масове копіювання зразків іноземного дизайну, підлаштовування під не завжди високий смак замовника. Тому помітна частина дизайн-розробок перших років незалежності України не вирізнялась високою якістю, хоча, звісно, були й вдалі зразки. Зрозуміло, що експерименти з етнічними мотивами теж були не однорідними. Частина експериментів з використанням народних мотивів у дизайні в процесі становлення цієї сфери в перші роки незалежності була не досить вдалою, мала вигляд певної «шароварщини». Різною мірою це проявлялось у певних видах дизайну, зокрема, найвиразніше в графічному дизайні, про це зазначає С. Геренко, оскільки пошуки національного стилю тривали переважно в площині використання зовнішніх ідентифікаційних ознак, причому використання елементів народної культури відбувалось шляхом прямого запозичення, без адаптації до сучасних тенденцій у дизайні та рекламній графіці. Через це поширеним стало поняття «шароварщина», що містило в собі негативне ставлення

й дизайнерів, і глядацької аудиторії до занадто прямолінійної українізації візуальних форм [29, 667].

Подібні проблеми окреслює й С. Прищенко, аналізуючи графічний дизайн і рекламу: «В українських дизайн-розробках кінця ХХ століття здебільшого можна побачити механічне запозичення мотивів селянського мистецтва та накладання їх на позанаціональні об'єкти. Сформувалось та закріпилось поняття "псевдо-націоналізації"» [119]. Прагнучи надати національного колориту своїй продукції, працюючи лише на внутрішній ринок, не маючи достатньої практики роботи над приватними замовленнями, а не державними, як у радянський час, дизайнери часто не використовували всього потенціалу народного мистецтва. Дослідниця зазначає: «На жаль, поки що зображальні засоби українського декоративно-прикладного мистецтва, як-то: стилізовані та геометрично формалізовані природні форми, фантастичні риси, українська колористика, імітація технік колажу й аплікації – залишаються поза увагою більшості дизайнерів, хоча є й позитивні приклади сучасної реклами» [119, 45].

Варто вказати, що досвід переосмислення української національної культури в промисловій практиці, книгодрукуванні, видавництві, навіть оформленні грошових одиниць, з продуманою стилізацією, був присутній ще в короткий період національного підйому першої третини ХХ століття. Г. Нарбут, В. Кричевський, згодом школа М. Бойчука й ін. створювали високопрофесійні графічні роботи, що мали й прикладну функцію, відповідали як дизайнерським вимогам, так і потребам свого часу, водночас, були прикладом заглиблення в національну культуру, об'єднували навколо себе однодумців. І сьогодні, якщо говорити про концепцію етнодизайну, зокрема у сфері графічного дизайну, важливо створити саме такий продукт, що допоможе підняти рівень сприйняття національного в широкій громадськості. Створюючи рекламне повідомлення, дизайнер має усвідомлювати зміст етнічних символів і знаків, осучаснити

їх, щоб рекламний плакат був актуальним для цього часу і рекламованого об'єкта. Етнодизайн стає інструментом формування проектної культури та національної самосвідомості населення [29, 669].

Однією з новітніх тенденцій у дизайні, зокрема графічному, є спроби окремих дизайнерів і провідних агенцій створити такий продукт, який би поєднав нову візуальну мову з архетипами народної культури. Відбувається синтез народних традиційних етномотивів зі стилістикою країн Західної Європи й Америки. Мистці прагнуть застосувати раціональний підхід до вирішення проблем комунікації. Пошуки нових форм візуалізації повідомлення зумовлюють створення власної національної моделі, яка, передусім, передбачає концептуальне вирішення завдання. Концептуалізм виражається через чітке розуміння завдання, створення загальної ідеї, її візуалізацію та відповідність вимогам [46].

Як і в графічному дизайні, одному з наймасовіших і всеохоплюючих видів дизайну, спроби використати народну тематику як культуротворчий фактор, здійснюють й інші, близькі до нього галузі, зокрема відеодизайн і моушн-дизайн. О. Гладун аналізувала використання етнічних мотивів у відеоряді українських телеканалів: «Особлива тема – відеодизайн. З огляду на центральні телеканали, як на наш погляд, він спромігся досягти найбільшої національної автентичності. Йому притаманні різні ступені національного прояву: від цитування, наслідування, вживлення й трансформації формальних прийомів у сучасний контекст до відображення естетичних особливостей світосприйняття української нації. Слід вказати й на існування уніфікованих наднаціональних тенденцій, наприклад, у показі новин, що цілком закономірно» [33, 7]. Дослідниця вже тоді, 2007 року, передбачила значний попит на національні елементи у вирішенні заставок, титрів та ін. провідних телеканалів країни, що ми й спостерігаємо останні десять, а особливо п'ять років. О. Гладун припускає на прикладі заставок українських телепрограм, що мають національні ознаки («Ера», «Тоніс»

тощо): що сильнішим буде процес глобалізації, тим більше українська нація боротиметься за самовизначення [33, 48]. Топові, найбільш рейтингові телекомпанії, серед яких 1+1, СТБ, ICTV, М1 та ін., регулярно використовують елементи української традиційної орнаментики в різноманітних об'єктах. Продумане використання кольору, професійна робота з композицією, високий технічний рівень виконання та свідомий підхід до застосування народних традицій роблять подібні приклади відеодизайну, моушн-дизайну важливим інструментом у формуванні смаку населення й інтеграції регіональних культур. Також О. Гладун зауважує, що естетичне сприйняття дійсності притаманне взагалі національному мистецтву, яке інтуїтивно чи свідомо шукає опору передусім у традиційних, напрацьованих усередині цієї культури принципах художньої виразності.

У певних проектах, зокрема при проведенні в Україні Міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення», міжнародних спортивних змагань, використання національних етномотивів при створенні фірмового стилю і, відповідно, у вирішенні поліграфічних і відеоматеріалів має вагомий іміджевий значення вже в інтернаціональному масштабі. Застосування орнаментованого намиста в логотипі та рекламному супроводі вказує на його етнічну приналежність і робить упізнаваною країну. Зауваження стосується пурпурово-чорного сполучення кольорів намиста, оскільки пурпуровий колір не є характерним для української колористики (додаток 5.9). Українську орнаментуку у вигляді квітки взято за основу художнього образу «України квітучої» для X Міжнародного конкурсу дизайну (додаток 5.10). Орнаментальні мотиви все частіше використовують на літаках як рекламних носіях (додатки 5.11–5.13).

Дослідник Д. Бородаєв, розглядаючи тенденції веб-дизайну, також спробував прорахувати розвиток галузі на подальший період. В умовах глобалізації питання національної ідентифікації будуть ставати все більш

актуальним, особливо в країнах із самобутньою культурою, багатими народними традиціями і розвиненими школами дизайну, оскільки дизайн як сфера творчої діяльності намагається створювати те, чого ще не було, не тільки в професійному, позанаціональному полі, а й у руслі пошуків власної ідентичності тієї чи іншої нації. Саме прагнення до заощадження національної ідентичності в мові, звичаях, світогляді тощо породжує національно спрямовані тенденції як у менш, так і в більш розвинених країнах [19]. Автор передбачає подальше зацікавлення етнічними мотивами саме в цьому виді дизайну, для якого раніше була характерна здебільшого інтернаціональна складова й універсальність. Оскільки зазначені тенденції властиві дизайну загалом і графічному зокрема, можна припустити, що проблеми пошуку національної ідентифікації мають бути й у веб-дизайні як одному з різновидів графічного дизайну. З огляду на подвійну суть дизайну (функціональну й естетичну), посилення національних тенденцій у соціокультурному житті низки країн, можна спрогнозувати появу «етнічного» або «регіонального» веб-дизайну, що стане протиположним до стильовій уніфікованості [19].

Таким чином, у графічному, відео-, мушлен-, веб-дизайні й інших видах, що охоплюють інформаційну сферу, усе частіше народні мотиви використовують з метою створення водночас національно спрямованого, а з іншого боку універсального продукту, що як інтегруватиме нашу культуру для різних верств населення України, так і транслюватиме її у світі. Поступово спостерігаємо відхід від поверхового цитування народних елементів до продуманої стилістики, де сучасні стандарти графічного дизайну містять образи народної культури.

Вагоме значення з точки зору культуротворчості має звернення до українських етнічних традицій і в дизайні костюма. Важливими є переосмислення принципів народного крою та декорування, трансформація традиційних прийомів при створенні колекції прет-а-порте, масового

одягу. Якісний продукт, з вишуканим використанням традиційної етнічної складової сприятиме ідентифікації українського дизайну костюма у світових модних процесах. Подібні тенденції в одязі наявні вже тривалий період. Народні мотиви як елементи міського костюма почали використовувати в середовищі української інтелігенції в кінці XIX століття; і вже тоді йшлося про певну концепцію, адже це відіграло передусім не декоративну, а саме ідеологічну функцію – підкреслити національну приналежність, підтримати українську культуру, продемонструвати своє опозиційне ставлення до імперської влади. Саме в той період використання вишиванки як елемента костюма стало символізувати патріотичні, подекуди націоналістичні погляди.

За радянських часів доволі часто використовували народні мотиви, принципи крою й орнаментику в зразках промислового одягу. Легка та художня промисловість Радянського Союзу застосовували досягнення народних художніх промислів, упроваджуючи їхні технологічні прийоми та декорувальні мотиви у свою продукцію. Цей підхід допомагав створювати оригінальні речі, що лімітованими колекціями показували на міжнародних виставках, де успішно демонстрував свої успіхи в цій сфері СРСР. Простіші за вирішенням речі масово виготовляли для внутрішнього споживача. При цьому влада наголошувала, що підтримує національну складову в республіках, й автентичні мотиви в одязі були доказом сприяння народним культурам країн, що входили до складу радянської держави.

З початком перебудови в Україні національний костюм, вишиванка як символи національної самоідентифікації українців ставали все більш затребуваними. З 1991 року ці тенденції стали масовими, значна кількість модельєрів додали етнонаціональні мотиви до своїх колекцій. Але одночасно було поширене поверхове, суто на рівні декору копіювання народної орнаментики. Низка провідних українських дизайнерів уже багато

років представляє на різноманітних форумах, пов'язаних з модою (фестивалях, тижнях і днях моди), одяг, де чітко виражена національна складова. При цьому мистці презентують авторське бачення народних мотивів, стилізуючи їх і трансформуючи. Дизайнери вважають, що необхідно знайти в етнічному одязі співзвучні нашому часу крій, форму, колір та орнамент. Ідеться не про детальне копіювання, а про використання окремого мотиву (наприклад типу орнаменту, візуальної форми, способу вишивки) як основи для оригінальної ідеї. Дизайнери зазначають, що «генетична пам'ять» відшукує в арсеналі культури ті явища, які найбільш співзвучні сучасності [108, 149].

Можна стверджувати, що з подіями 2013–2014 років, Революції Гідності в суспільстві спостерігаємо підйом національної самосвідомості, і попит на речі з етнотематикою стає масовим. Українські бренди програмно починають використовувати елементи крою, декору, кольору, пропонуючи якісний продукт, що має й культуротворчі елементи. Саме індустрія дизайну одягу сьогодні є яскравим показником цілісного підходу до використання етномотивів. Національний одяг продовжує надихати українських мистців, а їхні твори на основі переосмислених етнотрадицій допомагають єднанню українців. Етнічний одяг нині відповідає потребам часу, користується попитом у суспільства. І для того щоб задовольнити ці запити, дизайнери мають поглиблено досліджувати національну культуру одягання.

На сьогодні не існує державної підтримки дизайнерів, які створюють костюми в етностилі. Проте потреба суспільства як у якісному національному продукті, так і в прагненні підкреслити свої культурно-мистецькі корені, належність до української культури сприяють появі на ринку нових виробників одягу, брендів, що пропонують речі, створені на основі переосмислених народних традицій. І хоча приклади несмаку, поверхового цитування досі наявні широкою мірою, висока конкуренція та просвітницька робота допомагають постійному покращенню якості одягу з етномотивами.

Відкритим до експериментів з етномотивами завжди залишався дизайн середовища. Досвід зацікавлення народною традицією присутній був ще в межах пошуків стилю модерн, що припадають в Україні на початок ХХ століття. Найбільш яскравим звертання до українських національних коренів в 1930–1950-ті роки було саме в архітектурі. У наступні два етапи – 1970–1990-ті роки і початок ХХІ століття – цю тенденцію підтримали вже в дизайні середовища [14, 230]. Нині можемо спостерігати активне використання етномотивів у цій галузі.

Також етнотематика стає популярною у світі й із суто практичних міркувань: дизайнери при створенні етнічних інтер'єрів здебільшого використовують саме натуральні матеріали (дерево, ротанг, шкіру, каміння, глину, метал, тканини), роблячи акцент на їх екологічності [87, 28].

Українська культура відроджується, набуває нового вигляду, робить новий виток у своєму розвитку. Інтерес до нашої культури виявляють іноземці, водночас існує чимало шанувальників етностилю й серед українців. Якщо говорити про застосування українських народних мотивів у дизайні інтер'єру, звісно, на першому місці залишаються саме заклади громадського харчування. Відкрито велику кількість ресторанів і кафе, оформлених з використанням українських етномотивів. Традиційна українська кухня давно вже стала певним брендом, знаком якості, затребуваним як серед українців, так і серед туристів. Тому логічним є підкреслення народної складової в оформленні закладу. Саме до інтерпретації народних українських традицій апелюють дизайнери в оздобленні закладів громадського харчування сучасних брендів – «Пузатої хати», «Картопляної хати», намагаючись створити збірний образ українського національного стилю. Стилізація кращих здобутків традиційного мистецтва українців різних етнографічних регіонів розрахована на туристичний бізнес і рекламу традиційної української культури [87, 30]. Стиль українського традиційного житла використовують

для оформлення закладів харчування по всій Україні, подібні проекти переважно очолюють професійні дизайнери, інколи власники закладів долучаються до розроблення стилю. Зрозуміло, що серед великої кількості подібних проектів трапляються дизайн-роботи різного рівня. Значна частина проектів має, на жаль, поверховий характер. Часто на рівні стихійного, а не професійного дизайну моделюють тільки формальні ознаки етностилу, що характеризується перенасиченням декоративних складових і межує з кітчем [87, 32].

Велика концентрація закладів в етностилі присутня в курортних регіонах, де в такий спосіб привертають увагу до кафе, ресторану. Бачення національного стилю відображається переважно в закладах громадського харчування або відпочинку. В інтер'єрах іншого призначення етностиль використовують значно рідше. Сучасний міський інтер'єр у національному стилі потребує нових концепцій для його вдосконалення [44, 275]. Усе ж при створенні сучасного громадського чи житлового інтер'єру найбільш популярними залишаються міжнародні тренди, а національного колориту досягають переважно за рахунок автентичних чи виконаних в етностилі аксесуарів.

Вплив народних мотивів часто відчутний і при створенні інтер'єрів готельних комплексів. Характерним є той факт, що національні мотиви найчастіше використовують у дизайні комплексів, що розташовані на території курортних регіонів. Більшою увагою до національних особливостей при формуванні внутрішнього середовища вирізняється наступна типологічна група готелів за якістю обслуговування – готельні та мотельні комплекси, що споруджують у рекреативних зонах України: на Гуцульщині та Бойківщині в Карпатах, на узбережжі Криму чи периферії Києва. Тут провідним критерієм привабливості для клієнта стають саме особливості національного побуту, кухні, специфіка традиційного оздоблення інтер'єру, що передбачає комфортне перебування в певному етнічному середовищі [51, 185].

Сьогодні вже існує розуміння, що Україна може бути туристично привабливою як для своїх громадян, так й іноземців – тому використання народних мотивів як у графічному, так і в дизайні середовища слугує додатковим способом реклами.

Значний попит на архітектурні об'єкти, інтер'єри в українському національному стилі стимулює пошуки цікавих та оригінальних дизайн-концепцій. Розширюється художньо-образна мова, з'являються нові, оригінальні рішення, які свідчать про бажання не лише поверхово копіювати елементи з народних зразків, а й створювати концептуальні проекти. Сучасний етап пошуків застосування національних форм відзначається перевагою декоративістської складової, але водночас пануючий постмодерністський підхід розширює дизайнерам можливості трансформацій традиційного народного мовлення [18, 230].

У контексті переосмислення народної тематики в дизайні середовища можемо стверджувати про відсутність централізованих державних чи міських ініціатив, і більшість реалізованих проектів мають суто комерційну складову, де конкретний замовник звертається до української етнотематики в інтер'єрі як до певного роду реклами, що підкреслює національний колорит пропонованих послуг: будь то українська кухня чи відпочинок з національним колоритом. В умовах постійного зростання конкуренції такий шлях сприятиме підвищенню рівня нових дизайн-проектів, формуванню певних стандартів якості.

Наведемо кілька прикладів (додаток 2). Інтер'єри київських ресторанів «Хатинка», «Царське село» та ін. стилізовані під справжнє українське село, тим самим вони стимулюють інтерес до своїх коренів, виховують любов до української культури. У житловому комплексі «Патріотика» імітацію вишивки використано в оздобленні сучасних будинків. Головною метою створення етнографічного комплексу «Українське село» стало прагнення відродити в пересічного українця любов до свого українського духовного коріння: віри, народу, культури та побуту. Неодноразово наш народ

піддавався різноманітним утискам з боку різних ворогів, яких поєднувала єдина мета: вони прагнули поневолити українців. Найефективнішого засобу для поневолення цілого народу, аніж стерти пам'ять про його коріння, немає. Саме таким шляхом, особливо протягом минулого століття, нищили нашу духовність і культуру. Наслідки були трагічними: загинули мільйони українців, були зруйновані церкви, спаплюжено мову та культуру. Та досягти мети загарбникам завадила пам'ять про своє коріння та любов до рідного. І саме ці чинники зіграли вирішальну роль у тому, що український народ зумів вистояти в тяжкі часи свого існування.

Мабуть, єдиним видом дизайну, де етномотиви не відіграють вагової ролі, є дизайн промисловий. Ця сфера тісно пов'язана з розвитком технологій, направлена на пошук універсальних, інтернаціональних ідей. Хоча в майбутньому прагнення надати промисловим виробам національного відтінку може проявитись більш масштабно.

Можна впевнено стверджувати, що зацікавлення етномотивами в українському дизайні не є випадковим та одиничним й охоплює практично всі його види, що спричинено низкою чинників, серед яких і реакція на світові тенденції глобалізації, стандартизації й уніфікованості дизайну. Ці прояви в нашій країні, крім очевидної мети – самоідентифікації, ще й дають змогу на основі етнодизайну виробити самобутній стиль, що зробить наш дизайн упізнаваним. Подібні прагнення властиві й Україні як європейській державі з багатими історичними та культурними традиціями. Україна є одним з найбільших центрів дизайнерської культури на пострадянському просторі. Формування національної моделі дизайну на народних традиціях зумовило створення оригінальних зразків мистецтва й дало змогу науковцям констатувати наявність «нового українського стилю», що виразно вказало на прагнення української творчої інтелігенції репрезентувати своєрідність художнього світовідчуття власного народу. Але для того, щоб говорити про формування концепції етнодизайну в загальноукраїнських масштабах, варто передусім

виробити підходи до вивчення народних зразків, народного мистецтва та обережного, продуманого використання етномотивів у дизайні, щоб надалі уникати випадків поверхового копіювання – «шароварщини». Сучасна концепція етнодизайну має ґрунтуватися на пошуках змісту вже наявних форм з урахуванням тих принципів, на підставі яких вони створені: принципів традиційності, гармонійності, синкретизму, безперервності відтворення [79].

Етнодизайн посідає важливу нішу в культурі сучасної України, має великий потенціал для подальшого розвитку, адже надає народній традиції нових імпульсів. Сучасний етнодизайн як елемент національної культури України, що містить традиції та новації, ще перебуває на етапі становлення й самовизначення в сучасній типології дизайну. Дизайн, тісно пов'язаний з різними побутовими сферами окремої людини та народу загалом, впливає на формування менталітету, тому має виховне значення. Водночас етнодизайн пробуджує зацікавлення національною «архаїкою» та багато в чому здатен не тільки сформувати візуальний досвід сучасної людини, а й визначити національний стиль мислення, навчити чуттєвому освоєнню сучасного предметного середовища. Навіть за сучасних умов подібна тенденція поки що не є масовою (особливо в південних і східних регіонах України), але стрімко набуває поширення [122, 207].

Ситуація в Україні – війна в Східному регіоні, анексія Криму, певна внутрішня роздробленість – потребує додаткових зусиль, що сприятимуть єдності суспільства. У галузі дизайну важливо зберегти національний колорит продукції, для того щоб при участі у світових дизайн-процесах не втратити власну специфіку. Нині, коли процес євроінтеграції стає все актуальнішим, саме етнодизайн як культурологічний феномен має знайти компроміс між національними дизайном і світовими інтернаціональними трендами.

Для того щоб етнодизайн успішно й надалі розвивався в Україні, потрібно вдумливо дослідити іноземний вдалий досвід використання

народних мотивів. Визначення підходів до аналізу та розв'язання проблеми національної ідентичності у сфері матеріальних форм дасть поглиблене дослідження художньо-проектної практики у Фінляндії, Італії, Японії. Вибір саме цих країн зумовлений тим, що їм вдалося сформувати дизайн, який значною мірою здатний утілювати глибинні національні сутності мовою візуальних форм ХХ століття [34].

Отже, в Україні етнодизайн набуває все більшої популярності, його основні принципи відповідають потребам суспільства й тенденціям ринку. Для того щоб правильно його розвивати, уникаючи поверхових, неякісних проектів, дизайнери повинні випрацювати концепцію, в основі якої мають бути аналіз ринку, глибинне дослідження народної матеріальної культури та продумана трансформація етномотивів у сучасній дизайн-продукції.

3.2. Спадщина української народної архітектури як основа сучасного етнодизайну

Народна культура понад століття надихає професійних українських мистців – художників, архітекторів, а згодом і дизайнерів – на створення самобутніх професійних витворів, де поєднано традиційні та сучасні складові. Науково-технічний прогрес, стрімка урбанізація почали змінювати вигляд спочатку європейських міст, а потім і сільської місцевості за рахунок використання матеріалів і технологій, що відповідали новим потребам населення. Будівлі почали зводити в значно швидший термін, архітектурні форми ставали простішими, планування – універсальнішим.

Серед низки переваг новітньої архітектури – надійність, будівництво швидкими темпами, функціональність, є й негативні моменти, що почали проявлятися ще в кінці ХІХ століття: однотипність, втрата автентичності та національної специфіки. Дуже швидко нові забудови в різних частинах світу набули однакового вигляду, позбавившись національних ознак, що особливо сильно проявилось у селянській культурі, де тривалий час

саме традиція залишалася домінуючою, адже в міській забудові Європи XIX століття переважав класицизм.

Вплив великих мистецьких стилів на традиційне житло залишався слабо вираженим, зокрема в Україні. Принципи будівництва, технології, матеріали, прийоми декорування – усе це передавалось у спадок із покоління в покоління, маючи яскраво виражений регіональний характер та утворюючи органічний зв'язок, ансамбль з традиційним декоративно-ужитковим мистецтвом. Коли питання типовості нової архітектури та ужиткових виробів стало нагальним, художники, архітектори, згодом дизайнери почали шукати шляхи поєднання новітніх технологій і національних ознак, джерелом яких стало народне мистецтво.

Змінені та переосмислені форми, колір, декор, технологічні прийоми народної архітектури допомагають архітекторам створити самобутні об'єкти, у яких закодовано пізнавані національні риси. У Європі й Азії затребуваною є практика дослідження народної будівельної традиції та використання головних її принципів у сучасній архітектурі, якщо існує потреба підкреслити національний аспект, сформувати національний стиль. Японія, Китай, Південна Корея дотримуються народних прийомів в архітектурі та дизайні, що надає навіть міській централізованій забудові традиційного колориту. До характерних форм, що використовували століттями, звертаються й архітектори Західної Європи: Австрії, Швейцарії, Німеччини й ін. Намагаючись постійно звертатись до зразків народної архітектури, архітектори сформували яскравий національний образ, що є впізнаваним у всьому світі.

Як і в більшості країн Європи, в Україні звертатись до народного мистецтва масово архітектори почали в межах стилю модерн. Водночас химерний і функціональний модерн мав яскраво виражений національний колорит, що проявилось і в українському його варіанті. Характерною особливістю було те, що риси української народної архітектури

проглядалися в деталях усіх споруд. З цього часу почали розвиватися стильові новації, які базувалися на народній тематиці та сприяли розвитку національного розуміння архітектурної спадщини України [1, 9].

Підйом зацікавлення національною культурою в Україні на межі ХІХ–ХХ століть пішов на спад з утворенням Радянського Союзу, агресивна тоталітарна політика якого не передбачала будь-яких націоналістичних проявів. У радянський період настав певний застій у розвитку українського стилю в міській забудові. Згідно з ідеологічними настановами радянської епохи звернення до національних традицій відбувалося шляхом накладання штампів, запозичених із селянського мистецтва, на позанаціональні урбаністичні просторові структури [164, 174].

Зі зміною політичного устрою 1991 року постала потреба віднайти власний курс в українській культурі загалом та в архітектурі зокрема. «У 90-х роках ХХ століття з проголошенням незалежності України остаточно змінилося й ставлення до її культурної спадщини, зокрема й архітектури, і, на противагу західним тенденціям розвитку деконструктивізму, у нашій країні в практичній діяльності архітекторів простежується певна лінія пошуку духовних основ національного відродження» [53, 92]. Дослідники почали вивчати здобутки українських зодчих минулих періодів з метою віднайти характерні особливості, що в сучасній інтерпретації змогли б допомогти у створенні самобутнього, упізнаваного національного стилю. Зрозуміло, такий шлях потребує обдуманого підходу, оскільки важливо створити архітектурний об'єкт, де органічно буде поєднано традицію та новацію без поверхового копіювання. На думку Г. Дружиніної, «традиція є тим, що випрацювала нація за своє існування, – це досягнення будівельного, архітектурного, художнього досвіду, майстерності, ідейного змісту всього архітектурного минулого. Унаслідок цього перед зодчими постало й інше, не менш важливе, завдання – правильно використати традиції в новаторському підході в сучасній архітектурі» [53, 93].

Для народного зодчества характерна цілісність та ансамблевість. Ще професійні мистці, які працювали в стилі модерн, високо цінували таку властивість народного мистецтва, як цілісність форми, конструктивних і декоративних елементів, органічне поєднання інтер'єру з меблями та побутовими предметами. Твори народної архітектури завжди відрізняються цілісністю задуму, єдністю практичної доцільності й естетичних завдань, обумовлених нагальними потребами та художнім світоглядом народу [18, 224].

Коли йдеться про традиційну культуру та народне мистецтво, часто виникають образи, що є символічними в певній сфері. Наприклад, при згадці про український традиційний костюм в уяві постає, передусім, вишиванка, яка нині найбільше тиражує відомий символ українського народного мистецтва. У сучасній архітектурній практиці України, як і в минулому, простежуються два головні шляхи розвитку архітектури з національними українськими ознаками: це подальше використання архітектурних форм і прийомів барокової спадщини й об'ємно-просторових та архітектурно-художніх форм і прийомів народного зодчества (хати й храму) [53, 95].

Архітектори розглядають народне житло як джерело натхнення, форми якого близькі та зрозумілі для українців. «Традиційна українська хата в такому аспекті виявляється ідеальним джерелом естетичних і технологічних ідей, придатних для творчого переосмислення на сучасному етапі, універсальним екооб'єктом і яскравим прикладом формування й розвитку потужної життєздатної традиції, основою для актуалізації одного з ключових архетипів української духовної культури» [164, 176]. Незважаючи на виражені регіональні відмінності, українські хати різних етнографічних регіонів мають низку характерних ознак і належать до однієї категорії [164].

У публікації 2005 року Г. Дружиніна наводить низку прикладів з використання прийомів народного хатнього будівництва в сучасних архітектурних об'єктах. Архітектурні форми народного хатнього зодчества наявні в таких будинках: дитячий садочок на 140 місць, розташований на Троєщині в Києві, 1992 рік (архітектори В. Ісак, І. Авдєєв, В. Воронов); реконструкції будинків на Подолі в Києві по вул. Спаській і Костянтинівській, 2001 рік (архітектори Л. Гранін, Ю. Мельничук, Н. Печенов, О. Шульга); офісно-торговельний центр по вул. Ярославів Вал, 23 у Києві, 2003–2004 роки (архітектори С. Городецький, С. Здоренко, Є. Зубарєв, А. Пашенко); адміністративний будинок по вулиці Банковій, 5-7 на Печерську в Києві, 1996–1999 роки (архітектори А. Вакула, Ю. Мельничук, В. Сеульський) [53, 96].

Досліджуючи українські народні хати, архітектори та дизайнери переосмислюють конструктивні вирішення, адже структура народного житла українців є глибоко символічною та не випадковою. Оригінальність внутрішнього планування української хати, як правило, виявлялася через світоглядні уявлення та обряди, пов'язані з окремими предметами: піччю, столом, скринєю, лавами, жердками-полицями, символіка яких в етнічній духовній культурі є своєрідною для українців. Архітектори та дизайнери, які планують створити проект будинку в етностилі, передусім, мають вивчити оригінальні зразки народної архітектури для подальшого використання її принципів у роботі. Дослідники О. Ткачов і С. Сиваш наводять характерні для народної архітектури риси, що сьогодні широко застосовують дизайнери: використання народних традицій у сучасних проектах: орієнтація передусім на натуральні матеріали; стилізація інтер'єрів, при якій елементи народного житла не копіюють буквально, а делікатно залучають до створення відчуття національного колориту (як правило, це деякі види меблів з натурального дерева, килими й текстиль з національними орнаментами); характерна кольорова гама –

білий, бежевий, блідо-блакитний відтінки, «живі» кольори дерева в поєднанні з яскравими акцентами (зелений, червоний, жовтий, червоногарячий). Як вдалий приклад реалізованого проекту, де архітектори дотрималася цих принципів, науковці називають будинок в м. Дніпро. Він являє собою сучасну садибу, виконану в традиційному українському стилі. Авторам новаторського архітектурного проекту вдалося переосмислити канонічний тип традиційної української мазанки й дати їй нове життя. «У споруді вдало поєднали давню народну архітектуру із сучасними методами в дизайні комфортного житла. Зовні дах будинку покритий очеретом, а стіни пофарбовані в білий колір, що робить його схожим на українську хату» [164, 176].

Цей проект, де впливи народної архітектури можна простежити й в конструкції, і навіть у вирішенні даху, є скоріше винятком. Адже при проектуванні житлових приміщень дизайнери й архітектори переважно використовують лише елементи декору, в екстер'єрі чи в інтер'єрі також імітують конструктивні особливості традиційної хати. Прикладом є використання балок, що виконували конструктивну функцію, а сьогодні в квартирах та будинках є популярним елементом декору. «Характерною ознакою народного житлового інтер'єру була головна балка (сволок), що завжди залишалася відкритою. Цей елемент досить виразно прочитувався на білій площині стелі й міг мати художнє оздоблення» [18, 226].

Дизайнери середовища часто застосовують в оздобленні приміщення балки, щоб надати інтер'єру етнічності. При цьому їх роль суто декоративна, адже нині закріплюють стелю за рахунок зовсім інших технологій. Загалом у житловому приміщенні етностилістику формують за рахунок, передусім, декору. Прагнучи зберегти функціональність і сучасність квартири чи будинку, власники використовують у плануванні елементи традиційного оздоблення хати чи автентичні предмети побуту.

Дещо іншу ситуацію спостерігаємо у сфері туризму й інфраструктури. Готелі, заклади громадського інтер'єру, щоб зацентувати на традиційній кухні й, відповідно, підвищити в туристів цікавість до закладу, вирішують приміщення в етностилістиці, продумуючи як внутрішній простір, так і фасад в етностилі, а подекуди навіть на конструктивному рівні. Це зумовлено попитом серед потенційних клієнтів закладу на національний колорит. Стилізація кращих здобутків традиційного мистецтва українців різних етнографічних регіонів розрахована на туристичний бізнес.

Останніми роками ми спостерігаємо підйом національної свідомості, збільшення потоку іноземних туристів в Україну, тож у сфері готельно-ресторанного бізнесу етномотиви у вирішенні закладів набувають все більшої популярності. На сучасному етапі, коли під активним тиском глобалізаційних змін, що безпосередньо відбилися на вирішенні житлових, виробничих, офісних, торгових інтер'єрів, у людини формується потреба перебувати в самобутньому середовищі, яке сприяє процесу релаксації завдяки наявності образно-стилістичних ознак, пов'язаних із національною спадщиною. Сучасні зміни в зацікавленості своїми етнічними коренями, наявність постійно зростаючого інтересу до традицій української культури сьогодні найбільш наочно демонструють вирішення інтер'єрів кафе і ресторанів, дизайн яких ґрунтується на переосмисленні багатовікового художнього спадку нації, використанні регіональних особливостей матеріальної культури [18, 223]. Зрозуміло, що на першому місці залишається функціональність закладу, але є основні прийоми, що допомагають створити атмосферу народного колориту.

У сучасних кафе та ресторанах, інтер'єри яких виконані за мотивами українського народного житла, існує декілька напрямів щодо вирішення поверхонь стін і стелі. Перший, коли автори зберігають традиційний для народного житла білий колір стін і стелі й доповнюють його декоративним розписом. Однак більш складна функціональна організація цих приміщень

та вимоги щодо виразності образної складової інтер'єру спонукають авторів до ускладнення художніх і композиційних засобів. Насамперед, це стосується вирішення поверхонь: традиційно білені стіни можуть мати як гладкі, так і виразно фактурні поверхні, окрім цього, сучасні автори вводять в інтер'єр і площини з цегли. Варто відмітити, що у випадку використання білених стін і стелі в інтер'єрі використовують дерев'яні балки, що безпосередньо відповідає будівельним традиціям народного житла. Для проєктанта важливо віднайти найхарактерніші риси народного житла й трансформувати їх у сучасний інтер'єр. Нині дизайнери використовують піч як традиційний композиційний акцент інтер'єру, не надаючи їй якогось нового функціонального змісту. Піч, домінуючи в просторі своїм об'ємом, традиційно є місцем, навколо якого розташовують елементи домашнього господарства. У розробці її форми та декору автори йдуть шляхом наслідування народних традицій прикрашання печі. Це може бути декорування печі знаковим для України петриківським розписом у вигляді рослинного орнаменту, що підкреслює формоутворення, або використання кахлів із характерними для Західної України сюжетами розписів [18, 228].

Прикладом закладу громадського харчування, що використовує головні характерні риси народного житла, а саме білий колір і квітковий розпис стін, значну кількість дерев'яних балок і перегородок, важкі громіздкі дерев'яні меблі, навіть декоративну піч, є заклади мережі «Пузата хата». Саме до інтерпретації народних українських традицій апелюють дизайнери в оздобленні закладів громадського харчування цього українського бренду. У приміщенні мережі, що знаходиться в місті Києві по вулиці Бессарабській, дизайнер використовує навіть елементи традиційного покриття даху – солому, створюючи ілюзію внутрішнього дворику в інтер'єрі. «Пузата хата» – це заклади, що провадять невисоку цінову політику та знаходяться в найбільших містах України, їх активно відвідують як місцеве населення, так й іноземці, а використання народних мотивів

в інтер'єрі сприяє популяризації народного мистецтва. Комбінований логотип «Пузатої хати» дуже лаконічно втілює образ народної хатинки (додаток 5.8).

Якщо згаданий вище заклад пропонує уніфікований варіант українських мотивів, то в готелях і ресторанах, що знаходяться в рекреаційно-курортних зонах, часто намагаються не просто передати українську архітектурну традицію, а й показати регіональну приналежність: дизайн інтер'єрів готельних комплексів рекреаційних зон характеризується максимальним наближенням до етносередовища певного регіону із широким використанням народної атрибутики [51].

Як приклад можна назвати й ресторан західноукраїнської кухні «Фільварок», розташований у популярному гірськолижному курорті України «Буковель» (селище Паляниця) на значній висоті в горах. Заклад стилізовано під традиційну корчму. «Фільварок» – це мережа закладів, розташованих по території всієї України, що спеціалізується на традиційній кухні, більшість закладів мережі виконані саме в народному стилі, проте саме цей заклад має яскраво виражений місцевий колорит. Подібні дизайнерські підходи сприяють формуванню образу не лише певного закладу, а й усього курорту, забезпечуючи туристові відчуття автентичності. Такі тенденції наявні в дизайні готельно-туристичних комплексів певних регіонів України.

Переосмислення та дослідження мистецьких, архітектурних народних пам'яток і традицій того чи іншого етнографічного регіону надають дизайнерові широкий спектр ідей для подальшого втілення в проектах. Серед формотворчих і декоративних засобів виразності етностилю в сучасному дизайні інтер'єрів необхідно виокремити використання конструктивних і декоративних елементів, запозичених з традиційного мистецтва певного етнографічного регіону.

Етнодизайн дозволяє надає інтер'єру національного колориту без внесення змін у планування. Серед особливостей дизайну інтер'єрів готельно-ресторанних комплексів – застосування природних матеріалів або їхня імітація, максимальне використання елементів декору, які відображають культурні й історичні особливості відповідної етнічної групи. Етнодизайн, проте, не потребує обов'язкових конструкційних змін, перепланування або повного переобладнання приміщення [35, 60].

Ще одна складова народної культури – орнаментика, що при доцільному використанні дизайнером надає інтер'єру, а подекуди й екстер'єру, народного, пізнаваного колориту. Особливо поширена орнаментика саме в приміщеннях кафе та ресторанів у розписах стін чи меблів. Використовують рослинні мотиви, солярні знаки, в окремих випадках – елементи петриківського розпису. Орнамент є важливим засобом емоційно-естетичного впливу на відвідувачів, а також одним із головних елементів формування архітектурно-художнього образу підприємств громадського харчування на основі етностилістики [43, 101].

Цікавим прикладом дизайну інтер'єру в етностилі є світлиця (їдальня) Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Проект був розроблений і втілений магістрантками спеціальності «Дизайн» під керівництвом Є. Антоновича (додатки 2.11–2.12). Майстриням з Дніпропетровщини, які чудово володіють технікою петриківського розпису, вдалося з мінімальними матеріальними витратами провести редизайн приміщення – зробити його світлим, урочистим і національно забарвленим за допомогою декоративних панно, розписних тарелів та фризів, текстилю на вікнах. Компоненти композиції, створені на основі зразків традиційного ремесла регіону, мають симетричну побудову. Новий емоційний контекст допомагає створювати приємне, затишне середовище та сприяє щоденному естетичному вихованню відвідувачів.

Таким чином, у дизайні середовища найбільш затребуваною сферою, де замовники схиляються до використання народних традицій, є туристично-ресторанний бізнес, а саме – готельні комплекси, ресторани, кав'ярні. У подібних проектах дизайнери застосовують елементи народної архітектури, у конструктивному вирішенні звертаються до традиційних матеріалів або до їх імітації, широко застосовують народний колорит та орнаментику. Серед методів використання етнічних мотивів в архітектурі інтер'єрів підприємств харчування – стилізація, пряме відтворення, автентичність, синтез історичної стилізації з використанням сучасних елементів інтер'єру [44].

Зацікавлення етнодизайном сприяє формуванню національного колориту, популяризує традиційну культуру та мистецтво, допомагає підвищити туристичний потенціал країни та об'єднати ментально населення. Етномистецькі традиції, орнаментика українського народу – важливі елементи формування сучасної, самобутньої, національно орієнтованої архітектури інтер'єру та художньо-образного предметно-просторового середовища [43, 107].

Українська народна архітектура має значний культуротворчий потенціал для сучасних дизайнерів та архітекторів. Зв'язок традицій і новітніх технологій допоможе створити архітектурні об'єкти, у яких буде втілено національні культурні здобутки, адаптовані до сьогодення. Проте подібні проекти потребують вдумливого підходу, з глибоким розумінням як традиції, так і потреб сьогоденного споживача. Про негативну роль поверхового копіювання національних архітектурних традицій, зокрема у сфері готельного бізнесу, вказує дослідник Ю. Драницький, який підкреслює, що часто такі звернення до етнотрадицій мають лише зовнішні, формальні ознаки, що негативно впливають на загальне звучання простору готелю [51].

Отже, від часів здобуття Україною незалежності практика звернення до народної архітектури стає поширеною серед архітекторів і дизайнерів. Народне будівництво містить у собі колосальний потенціал у мистецькому та духовному значенні. Традиційна архітектура постає невичерпним джерелом натхнення, що при зваженому підході допоможе створити сучасні дизайн-розробки та посилити національний колорит. На сьогодні, в умовах складної політичної та соціальної ситуації в Україні, народна культура може бути тим об'єднувальним чинником, якого так потребує суспільство. Перед дизайнерами й архітекторами постає завдання створювати такі архітектурні об'єкти, що демонструватимуть красу та глибину нашої культури. Безмежна кількість декоративних і конструктивних вирішень, які можна віднайти в побудові народних хат, дерев'яних церков тощо, дає змогу використовувати ці прийоми як у житловому, так і в громадському інтер'єрі. Але першочерговим завданням проєктанта стає дотримуватись доцільності, творчо переосмислювати, стилізувати, адаптувати до сучасних технологій народну традицію.

В. Даниленко переконаний, що український дизайн, зокрема архітектурний, має трансформуватися в річищі глобальних дизайнерських інновацій початку третього тисячоліття: «Для суб'єктів дизайн-діяльності визначають три рівні складності творення вітчизняного дизайнерського продукту: поверхове накладання візуальних національних стереотипів на дизайнерські форми; висококваліфіковане дизайнерське творення на світовому рівні щодо повторювання модних форм, винайдених дизайнерами західних країн; високомистецьке дизайнерське творення із залученням глибинних цінностей національної культури України у синтезі з найновітнішими досягненнями світової дизайнерської думки» [46, 176].

3.3. Традиційний одяг українців і сучасний етнодизайн

Нині для українців набуває особливої ваги питання національної самоідентифікації. У складних політичних умовах, при зовнішній агресії прагнення підкреслити національну приналежність має особливе значення. Ці тенденції присутні в суспільстві як у самій Україні, так і в колах діаспори. Важливого значення для презентації України у світі набуває наша багатовікова культура. Своєрідним маркером постає традиційне народне мистецтво, звернення до якого надає національного колориту та сприяє ідентифікації нашого народу. Універсальним інструментом у сучасному мультикультурному середовищі, що допомагає підкреслити національну, етнокультурну приналежність, є народний одяг і його інтерпретації. Тому особливо важливим є дослідження національного костюма як вагомого чинника сучасної етнокультури та джерела натхнення й переосмислення для сучасного моделювання в контексті традицій українського етнодизайну.

Національний одяг українців ще з кінця XIX століття вивчали дослідники, серед яких історики, етнологи, мистецтвознавці. Аналізували специфіку традиційного українського одягу різних регіонів О. Косміна [82], Т. Ніколаєва [111]. Народну вишивку досліджувала Т. Кара-Васильєва [72]. Нині питаннями національного костюма чи його складових у сучасній інтерпретації присвячено праці М. Мельника [101]. Однак сучасний етап розвитку етнодизайну потребує поглибленого дослідження формотворчих чинників.

Народний костюм від XIX століття став не лише атрибутом традиційної культури, а й показником приналежності до певного етносу. XIX століття характеризується підйомом національної самосвідомості народів Європи. «Національна ідея стала основою боротьби народів за відновлення або утворення національних держав, за національний суверенітет, розвиток національних культур. Література, образотворче, ужиткове мистецтво

звернулися до зразків, форм народної культури, що знайшло свій вияв й у сфері костюма» [105, 134]. Ці тенденції виявилися близькими українському народу. Уперше до українського національного костюма як до чинника самоідентифікації звернулась інтелігенція кінця XIX століття. Вишиті сорочки ставали обов'язковим атрибутом націоналістів – тих, хто прагнув незалежності України. Зазвичай, традиційною сорочкою доповнювали міський костюм. Переосмислювати традиції народної вишивки, неодмінної складової костюма, почали художники-авангардисти, серед яких Наталія Давидова, Олександра Екстер й ін. Вони сміливо поєднували прийоми як професійного, так і народного мистецтва. На початку XX століття в Україні тривали процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, провідні художники-авангардисти активно співпрацювали з народними майстрами та зверталися до символічної мови народної творчості. «Творчою лабораторією пошуків у галузі дизайну як комплексного формування предметного середовища й одягу стали осередки народного мистецтва, де плідно співпрацювали професійні художники та майстри народного мистецтва» [71, 111].

Народні майстрині втілювали в матеріалі ескізи художників. Художникам-авангардистам вдалося започаткувати співпрацю професійного та народного мистецтва, поєднати традицію і новаторські пошуки. Подібні експерименти виявилися вдалими. Вишиті панно, аксесуари успішно демонстрували на різноманітних виставках. Пізніше художники почали проектувати одяг. Упродовж 1915–1917 років у Вербівці Наталя Давидова спільно з Казиміром Малевичем та Ольгою Розановою розробили нові принципи моделювання й оздоблення масового одягу. Легендарна художниця Олександра Екстер створювала ескізи для вишивок, якими потім прикрашали декоративні панно, жіночі сумочки, інші аксесуари. Пізніше вона разом із В. Мухіною та В. Поповою виготовляла капелюшки й паски, згодом перейшла до проектування одягу. Дизайн її жіночих суконь

базувався, передусім, на принципах побудови українського народного одягу. Вона виготовляла свої моделі із грубого солдатського сукна, рогожі, льону, домотканого полотна й основним своїм завданням вважала введення в структуру костюма вишивки чи аплікації [71, 111].

Зацікавленість елементами народного костюма серед широких верств населення забезпечували провідні друковані видання, що пропонували вирішення костюма на основі народних традицій. Популярні видання початку ХХ століття «Нова хата» та «Жінка» демонстрували, як адаптувалась європейська мода за допомогою технічного конструювання й декору, як долучали традиції національного строю [84, 145].

З приходом радянської влади експерименти в межах авангарду дуже швидко стали забороненими, але принцип співпраці професійного й народного мистецтва було залишено та закладено в основу художньої промисловості. На місцях осередків народних художніх ремесел будували фабрики, майстрів запрошували співпрацювати з професійними художникам. Ця практика поширилася на галузь художнього скла, деревообробки, а також була представлена в художньому текстилі.

Створені в тандемі професійних художників декоративно-ужиткового мистецтва та народних вишивальниць, майстринь текстилю тканини ставали матеріалом для модельєрів, а специфіку народного строю досліджували й трансформували в сучасний костюм. У різні періоди існування колишнього СРСР ці тенденції зберігалися. В індустрії моди після Другої світової війни народним традиціям моделювання одягу «братніх народів» відводилася певна роль у формуванні синтетичного образу радянської людини. У роки політичної «відлиги» українські мистці мали змогу звертатися до традицій народного мистецтва вже більшою мірою [80, 200].

Не всі моделі, отримані в художньо-експериментальних лабораторіях, можна вважати цінними зразками, але частина їх була високо відзначена на міжнародних виставках і конкурсах, допомагаючи колишньому СРСР

репрезентувати розвиток моделювання в країні й наголошувати на тому, що культура й народне мистецтво республік, зокрема України, зберігається та розвивається. При цьому подібні зразки мали лише виставкове призначення й на широкий ринок, у масове виробництво, зазвичай не потрапляли. За роки існування СРСР в українських будинках моделей були створені зразки жіночого, дитячого та чоловічого одягу, де народні мотиви декору, вишивки й принципи крою вдало були інтегровані в сучасний костюм. Серед таких творів були справжні шедеври, що гідно репрезентували національну культуру, наприклад роботи М. Токар. Її творчі знахідки до сьогодні використовують українські дизайнери одягу. Творчий пошук Марти Токар кінця 1950 – початку 1960-х років у контексті застосування національних мотивів у дизайні костюма передбачав розкриття цілої серії концептів, які нині постійно актуалізують представники української фешн-індустрії [84, 1149].

Серед інших прикладів можна виділити колекції відомих модельєрів М. Біласа та Г. Мепена. Вони й інші художники надавали національного українського колориту творам, що випускала радянська промисловість, допомагаючи зберегти та запровадити в сучасність культуру народного одягу.

Зацікавлення народним мистецтвом серед модельєрів одягу, особливо з другої половини ХХ століття, суголосне світовим модним тенденціям. Використання етнічних традицій у дизайні одягу з окремих проявів початку ХХ століття у другій половині століття на тлі широких можливостей паралельного існування різноманітних субкультур, модних стилів і течій сприяло утворенню окремого самостійного стилю «фольк». Дизайнери використовували різноманітні методи. За основу розробок вони часто брали характерний крій, властивості й фактуру тканини, декор, композиційні принципи й інші складові художнього образу [88]. Та, крім візуальних, естетичних можливостей, які модельєри отримували з народного костюма,

важливими є саме духовна, культурологічна складова, прагнення підкреслити зв'язок зі своїм етносом, нацією. У ХХ столітті запровадження в моду елементів національного одягу мало виразний ідеологічний зміст, було проявом національної приналежності, вірності цінностям, традиціям, ідеалам свого народу [105, 134].

Зі здобуттям Україною незалежності залучення народних мотивів у моделювання костюма набуло нового значення. Після зняття будь-яких цензурних заборон мистці отримали можливість заново переосмислити власну етнокультурну спадщину. Народний одяг став одним зі способів самовираження, а його інтерпретації в сучасному контексті – програмними в більшості закладів освіти України, де готують модельєрів, дизайнерів одягу. Українські модельєри почали використовувати елементи етнічного одягу при розробці своїх колекцій. Цей крок був зумовлений тими культурними й соціальними процесами, що відбуваються в українському суспільстві останні двадцять років [109].

У різних регіонах України художники пропонують власні підходи до проектування етнічного одягу. Самобутня школа моделювання костюма склалася за роки існування кафедри художнього моделювання у Львівській національній академії мистецтв. У закладі навчалися провідні українські дизайнери, які мають у своєму творчому доробку безліч експериментів з етностилем. Саме у Львові протягом ХХ століття відбувався активний пошук нового образу жінки, що візуально інтерпретувався через український строй та аксесуари, і тому сучасні дизайнери, серед яких – Роксолана Богуцька, Олеся Теліженко й ін., своїми творчими досягненнями пов'язані саме з осередком Львівської школи моделювання одягу [84, 1145]. Київську школу успішно представляє випускниця Київського технологічного інституту легкої промисловості Лілія Пустовіт. Ці модельєри, а також інші найвпливовіші діячі української моди, серед яких Вікторія Гресь, Оксана Караванська, Ірина Каравай, Айна Гассе, періодично звертаючись до народних мотивів

у своїй творчості, виробили впізнаваний стиль української моди, де новітні тенденції органічно поєднуються з традицією. Сучасна українська мода у творчому пошуку провідних дизайнерів, зокрема Р. Богуцької, Л. Пустовіт, О. Теліженко, демонструє, як доцільно застосовувати для сучасного костюма декоративні елементи й орнаментальні мотиви, пов'язані з національною культурою. Результати, продемонстровані в колекціях цих авторів, переконливо фіксують особливості самоідентифікації дизайну з візуальними формами української етнографічної специфіки, і в результаті традиційна культура осмислюється як ефективне джерело фешн-інновацій ХХ століття [84, 1146]. Авторське бачення художників, ретельне дослідження принципів побудови й декору національного строю, академічна художня освіта та знання світових модних тенденцій допомагають нашим модельєрам уже понад двадцять років продукувати одяг, що гідно репрезентує нашу модну індустрію, при цьому, зберігаючи національний колорит, не містить псевдонаціоналізації, кітчю.

На сучасному етапі традиція, проходячи через фільтр індивідуальної свідомості мистця й адаптуючись до вимог часу, перетворюється на нову художню якість, що втілює народну філософію, естетику, розуміння доцільності й краси. За такими принципами працюють Р. Богуцька, І. Каравай, О. Караванська, В. Краснова, З. Лихачова, Л. Пустовіт та багато інших, збагачуючи світові тенденції моди використанням національних традиційних компонентів: кольорів, матеріалів, орнаменталії, пропорцій, композиційних методів, способів поєднання елементів костюма [118, 273].

Із соціальними зрушеннями останніх років: Помаранчева революція 2004 року, Революція гідності 2014 року, що ознаменувалися масовими суспільними протестами, попит на національні традиції в одязі вийшов далеко за межі модного середовища та став масовим. Нині спостерігаємо величезну потребу у вишиванках, у використанні в сучасному костюмі елементів вишивок і впізнаваних деталей чи форм народного костюма.

У час, коли населення України потребує самоідентифікації та підкреслення національної приналежності, саме вишиванка стає таким упізнаваним атрибутом, що поєднує українців як у самій країні, так і поза її межами. Показовим явищем є щорічне проведення Параду вишиванок, що проходить у найбільших містах України та збирає по декілька сотень (а інколи й тисяч) учасників. Наявні успішні проекти, що мають наближення до етнічного взірця. Серед таких можна назвати вишиванки бренду RUTA (дизайнер Л. Бушинська), під яким створюється одяг у національному стилі, текстиль та сувеніри. Презентація торгової марки відбулася в грудні 2012 року, колекції бренду містять речі як для дорослих, так і для маленьких українців, в оздобленні одягу використовують справжню українську вишивку – це, за офіційною (рекламною) інформацією, розкриває бачення дизайнера щодо сучасного національного одягу. Основною метою творчості Л. Бушинської є підвищення зацікавленості етнічним корінням предків [109, 150].

Безліч брендів нині використовують прийоми народного костюма чи декорують одяг традиційною вишивкою. Магазины з речами в народній стилістиці розташовані по всій країні. Одним із показників значного етнічного компонента в сучасній культурі є його наявність в інтернет-просторі у вигляді великої кількості пропозицій. Спеціалізовані інтернет-магазини з можливістю індивідуальних замовлень українських вишиванок, етносувенірів, сайти, що розкривають багатство українських традицій або звертають увагу користувачів інтернету на популярність етніки – усе це свідчить про попит, про достатній рівень зацікавлення цією тематикою [109, 150].

Серед найпопулярніших виробників – тернопільський бренд «Вільні люди», київське ательє «Отаман», а також київські дизайн-студії «Світло» й «Ethno Chic Studio». Також помітна кількість брендів, зокрема європейських, пропонують аксесуари в етностилі [196].

Масове зацікавлення національними мотивами в одязі формують різноманітні установи. Музейні комплекси, фундації проводять конкурси та виставки, де демонструють одяг в етностилі. Серед них – проект «Етно-фешн», організований у межах найпотужнішого музичного етнофестивалю в Україні «Країна мрій». У межах тижнів моди проводять покази традиційного одягу. Одне з найвпливовіших у світі видання про моду – «Vogue» – в Україні реалізовує проект #EthnoVogueUA, де фотограф Василина Врублевська презентує своє бачення національного стилю XXI століття. Також видання представило відео, де продемонстровано зміни українського костюма в різних регіонах. «Vogue» організував і проект «Щирі. Спадщина», де відомих представників українського шоу-бізнесу одягнули в національній стрій. Акцію провели для підтримки етнографічних колекцій одягу в декількох музеях України. У межах Ukrainian Fashion Week два роки поспіль відбувався проект «Витоки». Це спільний проект Національного центру народної культури «Музей імені Івана Гончара» та Яни Червінської за підтримки телевізійного шоу «Супермодель по-українськи» (Новий канал). Проект «Витоки» покликаний розповісти про український національний костюм, як про невичерпне джерело ідей [www.fashionweek.ua]. Такі акції показують розкіш національних традицій одягу та мотивують широке коло глядачів долучатися до лав шанувальників українського народного мистецтва.

Отже, починаючи з кінця XIX століття, українські художники, модельєри, дизайнери постійно звертаються до національного костюма як до джерела натхнення. Незважаючи на підтримку чи її відсутність від держави, національний одяг продовжує надихати українських мистців, а їхні твори на основі етномистецьких традицій сприяють естетичному вихованню українців. Етноодяг нині відповідає потребам часу, користується попитом у суспільства.

3.4. Українські народні художні промисли як матеріал для дизайн-діяльності

У народному декоративно-прикладному мистецтві зібрано культурні досягнення багатьох поколінь. Світоглядні уявлення, релігійні та сакральні вірування, бачення комфорту та краси – усе це десятиліттями відбивалось у народних ремеслах українців. Побут, звичаї, менталітет народу завжди знаходили яскраве відображення в предметних формах. Але якщо протягом тисячоліть формуванням матеріальної культури опікувалися ремісники та майстри народного декоративного мистецтва, то з ХХ століття цей обов'язок на себе перебрали дизайнери [161, 74].

Самобутня творча манера, гармонійний колорит, органічне поєднання предметів побуту й архітектури, яскраво виражений регіональний аспект – усе це об'єднує мистецтво різних етнографічних регіонів. За тим чи іншим предметом декоративно-прикладного мистецтва можна було визначити походження власника, прочитати історію його рідного селища. Народні промисли відігравали значну роль, забезпечуючи українців ужитковими речами. До сьогодні деякі з народних промислів функціонують, щоправда в незначних масштабах, здебільшого для створення сувенірної та виставкової продукції. Та іншою вагомою їх роллю є роль джерела натхнення, до якого звертаються мистці України, створюючи новітній продукт. Саме в цьому контексті важливо досліджувати промисли, для того щоб на повну використати їх потенціал у дизайн-індустрії.

Щоб оперувати поняттями «народний промисел», «народне ремесло», потрібно, передусім, чітко орієнтуватись у термінах. Їх значення окреслено на державному рівні (Закон України «Про народні художні промисли» від 16.10.2012 № 5461-VI), а саме:

– народний художній промисел – творча та виробнича діяльність, метою якої є створення художніх виробів декоративно-ужиткового призначення, що здійснюється на основі колективного освоєння та спадкоємного розвитку

традицій народного мистецтва в певній місцевості в процесі творчої праці майстрів народних художніх промислів;

– осередок народного художнього промислу – територія, у межах якої історично склався й розвивається відповідно до самобутніх традицій народний художній промисел;

– виріб народного художнього промислу – художній виріб декоративно-ужиткового призначення, виготовлений відповідно до традицій даного промислу ручною працею або з використанням механізованої праці в підготовчих і допоміжних операціях.

Важливим є розуміння історичного та культурного аспекту розвитку народних художніх промислів. Дослідник М. Станкевич називав деякі народні ремесла попередниками дизайну, використовуючи термін «протодизайн». Суть цієї ідеології полягала в тиражуванні виробів на основі проекту, виконаного згідно з художнім началом. Натомість одиничні унікальні твори – галузь декоративного чи декоративно-прикладного мистецтва. Звідси до найдавніших зразків дизайну можна зарахувати вибійчані тканини, відомі з античних часів, а також інші вироби, виготовлені серіями за допомогою дерев'яних форм-кліше [161, 184]. Осередки народних промислів були поширені по території всієї України, охоплювали різноманітні сфери життя, продукували одяг, посуд, інструменти праці тощо. Завжди вирізнялись високорозвиненим рівнем художня кераміка, гутне скло, ткацтво, вишивка й ін. Осередками ставали цілі регіони. Народні художні промисли України мають значний потенціал для вивчення та переосмислення професійними дизайнерами. Стилiстичні, технологічні, формотворчі, декорувальні мотиви народних ремесел дають великий простір для трансформацій у різних видах дизайну, стаючи невичерпним банком ідей, що формувався й удосконалювався століттями.

Суттєвим чинником, що забезпечує актуальність народних художніх промислів, безумовно, є ментальна, психологічна складова. У народному

декоративно-прикладному мистецтві втілено культурні коди українців. О. Афоніна диференціює культурний код на візуальний, вербальний, аудіальний, медійний, що слугує для накопичення й трансляції інформації, є усталеною структурою її передачі, історично концентрованою в знаках і символах, семантичним процесом зв'язку змісту та форми у творах мистецтва, їхні нові контексти і трансформації у період постмодернізму [14, 8–9]. Звертаючись до народного мистецтва, вдумливо його аналізуючи, досліджуючи та трансформуючи, дизайнер переносить у сучасний промисловий виріб національну складову, що в умовах сьогодення є надзвичайно важливим, сприяє об'єднанню українського суспільства. Тому, працюючи зі здобутками народних ремесел, дизайнер може створити актуальну продукцію, яка матиме самобутні національні риси, допоможе гідно представити український дизайн на світовому ринку та сприятиме гармонізації внутрішніх соціальних процесів у країні.

Професійні художники вже багато років використовують мотиви народного мистецтва у своїй творчості. Архітектура, образотворче мистецтво застосовують народні мотиви, створюючи художні образи чи продукуючи національно спрямовані рішення будівель. Народна творчість, починаючи з кінця XIX століття, стала потужною базою, з якої мистці черпають натхнення. Зацікавлення народним ремеслом у середовищі української інтелігенції було спричинено низкою чинників, серед яких спроба зберегти народну культуру в умовах індустріалізації. Занепад народних ремесел як в Україні, так і в багатьох інших країнах почався наприкінці XIX століття і безпосередньо пов'язаний з урбанізацією та науково-технічним прогресом. Адже перехід до машинного, фабричного виробництва дав змогу скоротити швидкість виготовлення та собівартість ужиткових предметів, відповідно, потреба у виробі народних ремесел поступово почала зникати. Вбачаючи необхідність підтримати народні промисли, народне мистецтво, розуміючи вже тоді його колосальне значення як культурного здобутку нації, місцева

влада, зокрема земства, вжила певних заходів. Наприклад, почали виходити збірки зразків народних вишивок чи різьблених речей. Згодом було відкрито земські школи, де охочі могли опанувати основи того чи іншого ремесла. К. Гончар зазначає, що межа XIX–XX століть була періодом стрімкого розвитку промисловості, а відтак масового виробництва дешевих побутових речей, що поступово почали витісняти з ринку вироби народних майстрів. Це негативно відбилося на діяльності художніх промислів, артілей, осередків ремесла. З метою збереження традиційної матеріальної культури у формі народних промислів, популяризації виробів губернські земства в Україні здійснювали велику роботу, зокрема проводили численні виставки та ярмарки. На кошти Полтавського, Чернігівського та Київського губернських земств було відкрито школи та майстерні, де навчали різним ремеслам. Було видано альбоми зі зразками вишивки, кераміки, художнього дерева, проводились етнографічні експедиції задля збору автентичних творів [40, 178].

Зацікавленню народними ремеслами сприяла в той час мода на ручні вироби, що виникла як складова стилю модерн, а також як реакція на невдалий зовнішній вигляд перших фабричних побутових речей.

Народні промисли вже в радянський період використовували як основу для художньої промисловості. У 1935–1950-х роках відбувалося об'єднання радянської промисловості з народними промислами, майстрів долучали до роботи в артілях, направляли працювати на фабрики, заводи [38, 43]. Перші приклади такої співпраці не завжди мали належну якість, траплялося недоцільне використання конструктивних і формотворчих елементів народного мистецтва, та згодом було відкрито художньо-експериментальні лабораторії, де професійні художники разом з народними майстрами намагались створювати речі в етностилі. «З кінця 1950-х та у 1960-ті роки в мистецтвознавстві з'явилися публікації із рекомендаціями відійти від сліпого копіювання народних зразків та необдуманого використання

декору. Зазначалось, що традиції не тільки в тому, щоб у наш час вживати старі орнаменти, а в тому, щоб творчо переробити ці орнаменти, знайти їх нову масштабність, узгодити з декорованими предметами. На підприємствах легкої промисловості: текстильних, взуттєвих, у будинках одягу – намагались адаптувати народні традиції до вимог сучасної моди та побуту» [38, 43].

З розпадом Радянського Союзу й економічною кризою підтримка на державному рівні художньо-експериментальних лабораторій, де вироби народних ремесел переосмислювали як зразки для художньої промисловості, закінчилась, і, відповідно, ці осередки припинили свою діяльність.

Нові умови становлення незалежної України активізували розвиток дизайну. Відсутність цензури, можливість вільно працювати, змога вийти на світовий рівень сприяли пошукам нових рішень. Сьогодні перед українськими дизайнерами відчинені двері на світовий ринок; крім того, потрібно витримати конкуренцію на внутрішньому ринку, адже вітчизняний споживач тепер має змогу використовувати дизайн-продукцію з усього світу. Розвиток вітчизняної дизайн-діяльності актуалізує перед нами низку завдань щодо переосмислення української культурної спадщини в контексті побудови української моделі дизайну, пошуку нових джерел, методів і підходів до формоутворення сучасних предметів [157].

Тому сучасний дизайнер в Україні має досконало орієнтуватись у світових тенденціях, розуміти специфіку ринку, уміти переосмислювати й інтерпретувати вже існуючі зразки і, що особливо важливо, має постійно бути готовим продукувати новації. Культурно-мистецька спадщина народних ремесел дає широке поле для пошуку ідей. Діапазон тем, які можуть запропонувати етномистецькі традиції, є досить широким: фольклорна тематика як ідейне джерело формоутворення; твори декоративно-ужиткового мистецтва як оригінальні знаки-символи історичних епох; орнамент як оригінальна естетична художня мова. Представлена тематика дає широкий

вибір ідейної джерельної бази, а перед дизайнером стоїть завдання пошуку відповідних прийомів органічного втілення етнокультурних традицій у сучасному дизайні [157].

Дизайнери різних сфер спорадично створюють етноспрямовані проекти. Якщо говорити про зацікавлення різними ремеслами як матеріалом для інтерпретацій у дизайні, то одним із найпопулярніших видів декоративно-прикладного мистецтва є художня вишивка. Саме вироби цього ремесла найчастіше у своєму доробку використовують графічні дизайнери. Довершена мова символіки, виважений колорит, лаконічність і стилізованість орнаментальних мотивів застосовують при створенні фірмового стилю, брендингу, у поліграфічній діяльності, адже саме мотиви українських вишивок гарантовано нададуть продукту національно орієнтованого колориту. Вишивка – один із національних символів українського народу, що є впізнаваним у світі. Колорит, що асоціюється з народними вишитими візерунками, – червоне на білому тлі – практично бренд, і використання його в графічному дизайні підкреслює національну культурну складову. Хоча значення давніх символів з орнаментики є частково втраченим, але основні поняття та образи зрозумілі до сьогодні, зокрема, й у графічному дизайні, де будь-який об'єкт часто зводиться до знаку, народні орнаменти є дуже доцільними.

Окрім вишивки, часто в полі зору дизайнерів-графіків опиняються орнаментальні мотиви українського текстилю. Солярні знаки з різьблених виробів зазвичай використовують у тематичній продукції (упаковці, фірмовому стилі), пов'язаній саме з деревиною. Подекуди наявні варіації, пов'язані з розписами кераміки. В. Даниленко, вивчаючи дизайн України в сучасному європейському вимірі, бачить його перспективи в аспекті творення позитивного іміджу Центрально-Східної Європи завдяки своїй зображальній сутності. Дизайн, який демонструє етнокультурну ідентичність, причетність до процесу загальнокультурного розвитку, насамперед, виокремлює

культуру нашого народу серед духовних і матеріальних надбань інших народів, робить її унікальною. Багато українських дизайнерів використовують багатобарвну народну колористику, безпосередність, почерпнуту з надр колективної творчості українського народу: з кераміки, вишивок, ляльок, килимів, писанок, ікон, розпису весільних скринь. Дизайн в Україні поступово все більше звертається до спадщини народних ремесел, маючи величезні перспективи існування як практичного та науково-теоретичного напрямку. Подальше дослідження етнічних мотивів у сучасному графічному дизайні сприятиме формуванню моральних, естетичних і культурних поглядів [108].

Таким чином, з'ясовано, що етномотиви широко представлені в різних видах дизайну. Проектуючи готельно-ресторанні комплекси, заклади громадського харчування, автори як джерело натхнення намагаються використовувати й архітектурні зразки, і твори народного декоративно-прикладного мистецтва. Етнодизайн передбачає максимальне використання елементів декору, які відображають культурні й історичні особливості не нації чи держави, а відповідної етнічної групи. Завдяки використанню фольклорних мотивів у дизайні інтер'єру виникає враження долучення до багатой культурної спадщини, історії нашого народу. Український стиль можна зарахувати до одного з найбільш цікавих етнічних напрямів у дизайні. Виникнення традиційних народних цінностей відбувалося на основі узагальнення досягнень попередніх археологічних культур, які безпосередньо мають відношення до генези українського народу, що залишили своїм нащадкам надбання культури й мистецтва [35, 52]. Навіть на рівні вибору матеріалів, фактури має відбуватися переосмислення народного декоративно-ужиткового мистецтва й архітектури. Матеріали для облаштування інтер'єрів в етностилі різноманітні, як і національні особливості тієї або іншої країни. Для оздоблення, зазвичай, використовують або природні матеріали, або їх імітацію (причому вона має бути фактурною, інколи навіть нарочито грубою, нагадувати «необроблену» поверхню) [35].

Для дизайну інтер'єру важливою є стилізація під певний регіон. Серед формотворчих і декоративних засобів виразності етностилію в сучасному дизайні інтер'єрів слід виокремити використання конструктивних і декоративних елементів, запозичених з традиційного мистецтва певного етнографічного регіону. Найчастіше сучасні українські дизайнери апелюють до колоритного народного мистецтва Гуцульщини, Бойківщини, Поділля, Наддніпрянщини [51].

Досліджуючи специфіку житла згаданих регіонів, дизайнери використовують їх характерні ознаки. Проектні рішення готельних і мотельних комплексів за формальними ознаками нагадують традиційне житло, архітектоніка споруд імітує форми традиційної української хати, інтер'єри наповнюють традиційними формами меблів, сволоками, декорованими різьбою; для посилення декоративного звучання та створення атмосфери затишку в готелях використовують автентичні або ж стилізовані традиційні тканини, розписи тощо. Обов'язковими елементами таких інтер'єрів є цитати народних розписів з рясними рослинними та квітковими орнаментальними мотивами, яскравим колоритом [51]. Отже, при формуванні сучасних інтер'єрів громадських приміщень тематичного спрямування (готелів, ресторанів й ін.) народні ремесла відповідного регіону, поряд із традиційною архітектурою, стають тією базою, яка надає дизайнерам широкий діапазон ідей для збереження національної автентичності в сучасному просторі.

Створюючи той чи інший проект інтер'єру, автор має розуміти, наскільки близьким до народних зразків має бути приміщення. Адже якщо йдеться про тематичні комплекси, повторення певних ключових елементів народного житла має бути максимальним. В інших же варіантах (зазвичай це найбільш поширений формат) важливо надати приміщенню лише окремих ознак національного забарвлення. Дизайнер має не просто використати якийсь елемент народної архітектури чи запозичити певний принцип, формотворчий і стилістичний, з твору народного декоративно-

прикладного мистецтва, а продумати певну концепцію. Так, дослідниця І. Бондаренко вказує на важливість у дизайні інтер'єру такої складової традиційного житла як піч: «Безумовно, така важлива роль печі в українському народному житлі створює сучасним дизайнерам благодатні умови для використання її як символічного знаку в сучасних інтер'єрах, художньо-образне вирішення яких має відповідати національній тематиці. Особливо ж актуальним стає використання цього елемента на підприємствах харчування, оскільки асоціативний зв'язок понять «піч і їжа» є прямим і зрозумілим кожному. Висвітлені вище різноманітні народні протодизайнерські підходи в розробці цього домінуючого елемента народної хати дають широкий арсенал засобів для їх використання в сучасному інтер'єрі» [18, 228].

Для завершення композиційної єдності часто логічним є використання в громадському інтер'єрі автентичних предметів побуту чи сучасних виробів декоративно-прикладного мистецтва, що їх нагадують. У приміщеннях дизайнери широко застосовують народні предмети побуту, керамічні та текстильні вироби. Варто відмітити, що це можуть бути як сучасні речі, виготовлені з дотриманням народної стилістики (здебільшого це характерно для меблів), так і автентичні народні вироби, такі як скрині, предмети господарства, кераміка та текстиль. Але, якщо такі інтер'єри перевантажені цими предметами як елементами декорування, це негативно впливає на естетичне сприйняття такого простору, демонструє відсутність у дизайнера вміння переносити народні засоби на сучасний ґрунт [18, 229].

У дизайні житлових інтер'єрів до етномотивів звертаються значно рідше. Для того щоб реалізувати подібні проекти, дизайнери повинні детально вивчити специфіку народного житла, виділити та проаналізувати його характерні особливості, зробити акцент також на стилі та способі життя замовників. Українська традиційна хата мала дуже цілісну композицію, кожен з елементів гармонійно поєднувався з іншими. Архітектурні складові та предмети побуту: меблі, посуд, текстиль – об'єднані в єдиний ансамбль,

що відповідає певному регіону. Декоративно-художнє вирішення українського житла мало свої спільні та відмінні риси, характерні для кожної етнографічної зони. Можна виділити елементи інтер'єру, притаманні народному житлу: декоративні барвисті тканини; вишиті рушники; керамічний посуд, який ставили на мисник або ж вішали на стіну; різьблення на меблях; оздоблення печей декоративним розписом або облицювання орнаментованими кахлями. Зрозуміло, що за нових вимог до житлового помешкання дизайнер має адаптувати традицію до сучасних стандартів, зберігши при цьому її впізнаваність. Функціональних зон у сучасному житлі, порівняно з традиційним українським, набагато більше. Вони сприяють задоволенню потреб людини у відпочинку, гігієні, сні, робочому місці, занятті спортом та ін. Проте можна знайти спільні риси розташування та використання функціональних зон і планувальної структури традиційної хати і сучасного інтер'єру [117, 273].

Саме в осмисленні спадку народних ремесел, трансформуванні елементів архітектурних рішень до вимог сучасної квартири чи будинку, органічному їх поєднанні з функціональними елементами сучасного побуту й полягає завдання сучасного дизайнера інтер'єру, який при цьому має зберігати виваженість і подекуди легку іронічність. Сучасний дизайн, що існує в добу постмодернізму, відрізняється специфічним гротескно-іронічним, ігровим трактуванням художнього образу. У цьому сенсі звернення до національно-культурної спадщини відбувається не шляхом прямої трансляції художніх прийомів давнини, а опосередковано, через натяки, оперування символами та знаками. Історія постає не безпосередньо, а у формі метафор, що породжують численні асоціації. І майже завжди ці асоціації мають характер іронічного гротеску [18, 226].

Важливо відмітити, що використання «іронічного гротеску» як засобу трансляції народних традицій є характерним для розробки сучасних об'єктів середовищного дизайну. Такий підхід уже самим своїм змістом якнайкраще відповідає українській ментальності, адже саме

гострий гумор – одна з етнографічних ознак нашого народу. Такий іронічний підхід, без фальшивого пафосу, що спрямований не на будь-кого, а на самих себе, створює атмосферу, у якій не соромно бути самим собою. Таким чином, дизайн сучасного інтер'єру в українському стилі ґрунтується на цитуванні тих прийомів, що притаманні народному житлу, але цитуванні не прямому, а опосередкованому, зі зміною функціонального значення певних елементів, використаних матеріалів, композиційних підходів. Але наскільки б вільно не вмів дизайнер інтер'єру інтерпретувати народну традицію, наскільки б майстерно не використовував іронічність і легкість народного інтер'єру, головним залишається вміння знайти баланс між сучасністю та традицією, з використанням прийомів, запозичених з ремесел чи архітектури.

Дизайн сучасного інтер'єру потребує обережного використання традиційних елементів, притаманних українському житлу, щоб не перетворити будинок на музейний експонат. Досягти бажаного результату можна: по-перше, якщо використовувати просту лаконічну форму, притаманну українським традиційним меблям, у поєднанні із сучасними матеріалами й технологіями; по-друге, якщо сучасну форму, функціональні елементи синтезувати з традиційними елементами декору. Проектуючи інтер'єр в етностилі, дизайнер сьогодні має змогу застосовувати величезний арсенал сучасних технічних засобів, що допоможуть з мінімальними витратами та на високому технічному рівні створити імітації будь-якої техніки чи технології, що спостерігаємо в народних ремеслах: різьбленні, розписах, ткацьких переплетеннях, техніці художнього оздоблення металу тощо. Розвиток технологій і поява різноманітних матеріалів дозволяють широко застосовувати їх для створення сучасного українського житла й при цьому зберігати ту особливу простоту, інтимність, невимушеність та естетичну завершеність, притаманні кращим зразкам народного мистецтва. Сучасне лазерне різання матеріалів дозволяє створювати перегородки, різноманітні панелі у вигляді українського орнаменту [117, 274].

У дизайні середовища понад століття українське народне декоративне мистецтво слугує джерелом ідей. Серед безлічі тенденцій і стилістичних пошуків народна традиція залишається затребуваною. Тому який би шлях дизайнер не обрав: цитування, трансформація, використання автентичних предметів народного побуту чи їх копії, декоративних елементів, головним завданням є створити атмосферу та настрій, сформувати національний колорит у приміщенні [117, 275].

Ю. Рацибарська акцентує на міжнародному статусі петриківського розпису й просуванні цього бренду за кордоном: понад 50 виставок у десятках країн світу, презентації в посольствах України в державах Євросоюзу, Європейському парламенті в Брюсселі та штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі, Тижні розпису у світових столицях, візити дипломатичних місій різних країн до Петриківки на Дніпропетровщині, Міжнародні фестивалі-ярмарки. Головною героїнею Петриківського розпису є квітка – стилізована червона «цибулька» з чорними листочками, природна, але спрощена, декоративізована, перетворена на глибокий художній образ. Вона символізує захоплення красою рідного краю, любов до навколишнього світу, одвічне шукання вселенської гармонії й краси. Квітка як вершина прекрасного в природі відображає глибинну сутність петриківського розпису, його філософію: людина є не центром, а лише часткою Всесвіту нарівні з квіткою [125, 6].

Наводячи в монографії «Художньо-образна система рекламної графіки» приклади етнодизайну, порівнюючи інтеркультурні й етнокультурні тенденції, С. Прищенко зазначає, що вишивка, розпис, писанкарство набули статусу етнокультурних брендів та етнічних кодів українців, відтак заслуговують на особливе місце у світовому культурному просторі. Приміром, глобальна мережа «Starbucks» обрала новорічний дизайн з елементами петриківського розпису для чашок, який розробила українка Анна Шилова. З 2016 року такі орнаментовані чашки з'явилися в кав'ярнях мережі в 75 країнах світу.

С. Прищенко вважає, що польська орнаментика має багато спільного із західноукраїнською, зокрема із самчиківським розписом (Поділля), але, на її думку, сучасна рекламно-сувенірна продукція в Польщі занадто строката, етномотиви спрощені та перебільшено яскраві й у цілому наближаються до поп-арту. Порівнюючи чашку в комплекті з упаковкою до неї із сучасним Петриківським розписом, науковець акцентує, що роботи українських майстрів за схожої стилістики більш стримані та гармонійні за кольором. Орнаментика й колористика народних художніх промислів, зокрема петриківського розпису, писанкарства, вишивки Західної і Центральної України, нині мають найбільш відчутні прояви в дизайні одягу, дизайні інтер'єру, упаковці, рекламно-сувенірній продукції тощо [125, 235].

Визначаючи українську орнаментику як підсистему народної культури, Л. Паславська характеризує її колективністю, безособовістю, традиційністю, орієнтацією на родовий досвід, канонічністю. Як підсистема художньої культури орнаментика також включає художній світ, художню творчість, художню діяльність і художню цінність творів народного мистецтва. Дослідниця розкриває питання функціонування традиційної символіки й орнаментики в українській народній художній культурі та класифікує композиційні прийоми керамічних мисок, що базуються на поєднанні мотивів декорування (геометричні, рослинні, зооморфні, комбіновані) і типів композиції (центричний, симетричний, асиметричний, геральдичний). Окремо висвітлено особливості функціонування традиційної символіки народного мистецтва в сучасній дизайнерській практиці: керамічних і текстильних виробів, рекламно-сувенірній продукції, плакаті й упаковці [116].

Логічним і доцільним є використання творчої спадщини народних ремесел у дизайні одягу. Ще легендарні українські художники-авангардисти початку ХХ століття проектували вироби, які цілком могли слугувати

дизайн-прототипами для легкої промисловості, а саме: костюми, сумочки, аксесуари, у яких було органічно поєднано народну вишивку та сучасне бачення. Науково-технічний прогрес зумовив появу різноманітних аксесуарів, пов'язаних з виробами промислової продукції. Телефони, планшети, ноутбуки – речі, що зазвичай створюють у стилістиці, універсальній, доречній у будь-якій сучасній країні, а національного колориту таким виробам надають аксесуари. І саме на вишивку як один із національних символів, як і в графічному дизайні, орієнтуються дизайнери. Поруч із символами української державності – Гербом, кольорами прапора, передусім, вишивка допомагає створити національно орієнтовані речі, у яких використовують зазвичай певні компоненти орнаментики.

Елементи національного строю, речі з народною орнаментикою були ознакою побуту українців протягом ХХ століття. Тому логічним є те, що з розвитком дизайну, а також з національним підйомом на початку ХХІ століття все більше дизайнерів переосмислюють народні художні ремесла, пов'язані з народним убранням: ткацтво, вишивку – і продукують сучасний дизайн, де поєднують автентичні та сучасні риси. Систематично проходять подібні виставки в Україні та за кордоном, одна з яких – «Дні України у Великій Британії» 2013 року в Лондоні. Мисткиня Зінаїда Ліхачева намагалась розкрити власне відчуття української народної традиції в побудові жіночого одягу, у традиційному для народного мистецтва відтворенні жіночого образу. Експозиція її виставки налічувала понад 70 своєрідних «намистин», серед яких авторські сукні, блузи, головні убори, футболки з художніми принтами, аксесуари й ін. Авторська інтерпретація автентичних орнаментальних мотивів і знакових символів народного мистецтва, ремінісценції українського народно-поетичного фольклору, відтворені сучасними засобами мистецького вислову, – усе це сукупно є сенсом самотньої київської художниці [107, 36].

До народних мотивів у мистецьких практиках звертаються в Україні вже понад двадцять років, але часто залишається невирішеною проблема копіювання зовнішніх, суто декоративних моментів. Кілька хвиль національного підйому, що відбувалися в незалежній Україні, сприяли активізації інтересу до національно орієнтованих, пов'язаних з місцевими традиціями виробів дизайну. Однак здебільшого ринкова пропозиція сьогодні репрезентує поверхневі стилізації, часто низької якості. Певною мірою засиллю несмаку протистоять виставкові проекти, наукові дослідження, присвячені національній спадщині в галузі декоративно-прикладного мистецтва. Крім того, розвиток сучасного дизайну потребує не лише каталогізації кращих надбань, а й розробки теоретичного підґрунтя для використання національних (в усьому розмаїтті місцевих проявів) традицій матеріальної культури в дизайн-проектванні [177].

Для уникнення низької якості при створенні продукції в етностилі необхідно проводити масштабну роботу з дослідження народних джерел – об'єктів художніх промислів. Великого значення для розвитку етнодизайну, професійного та вдумливого переосмислення етномотивів має включення в освіту дизайнерів предметів, що навчають методам роботи з творами народних мистців. Н. Мамчур підкреслює, що формування в студентів знань про першоджерела вітчизняної дизайнерської думки, витoki, художньо-виконавські традиції народного декоративно-прикладного мистецтва необхідно здійснювати на основі осмисленого сприйняття та запам'ятовування головних, загальних і локальних особливостей творів різних традиційних центрів народного мистецтва. З цією метою під час занять доцільно використовувати різноманітний ілюстративний матеріал, особливо зразки творів народних майстрів, проводити поглиблений художньо-змістовний аналіз на основі повного відображення їх зв'язку із середовищем, життям, традицією, історією народу, народним світоглядом, національною свідомістю [97]. Дослідник І. Юрченко наполягає на розробці методики, яка допоможе студентам, майбутнім дизайнерам, використовувати народні

мотиви. Також він акцентує на необхідності звернутися до вже існуючих варіантів стилізацій, зокрема, у доробку модерну, і є автором статті «Методика використання орнаментальних мотивів керамічних виробів фабрики І. Левинського в сучасному дизайні меблевих виробів» [187].

Важливим моментом при використанні й інтерпретації елементів народних промислів є розуміння значення етнодизайну і його ролі в сучасному суспільстві. Об'єктом етнодизайну є поєднання сучасних художніх технологій та етнокультурних традицій регіону. Мета – створити нову модель предметного середовища на основі традиційних ремесел, етнокультурних традицій шляхом їх збереження і розвитку в індивідуальній і колективній творчій діяльності [143]. Розуміння сутності етнодизайну створює вектор, необхідний для ґрунтовного використання національних елементів у виробках чи проектах дизайну. Головний шлях розвитку етнодизайну – це виникнення нового за рахунок старого або створення нового шляхом входження в старе. Таким чином, відбувається постійне самооновлення традиції. Цей напрям має певну прив'язку до регіону, соціально-економічних, природно-кліматичних та місцевих локальних умов [35].

Для того щоб доцільно використовувати технологічні, стилістичні чи декорувальні прийоми народних художніх промислів, доречно вивчити практику запозичень і переосмислити народну традицію в попередніх мистецьких пошуках. Сучасний етап, що відзначається актуалізацією звернення до національних традицій в архітектурі, образотворчому мистецтві, дизайні, потребує творчого переосмислення українського історичного спадку. У цьому сенсі цікавим і корисним для розуміння нових підходів у використанні української народної спадщини в середовищному дизайні є вже історично набутий критичний досвід із вивчення й опрацювання здобутків української архітектури та народного мистецтва [18, 224].

Отже, найбільш яскраві спроби переосмислити виробы народних художніх промислів є в дизайні середовища, дизайні костюма, графічному дизайні та рекламі. Саме в цих галузях дизайнери намагаються комплексно дослідити аналоги та використати етномистецькі принципи в дизайн-об'єктах. Така практика є сьогодні поширеною та затребуваною. Через низку соціальних, політичних та економічних причин популярність етнодизайну в Україні зростає. Загалом, якщо говорити про доречність використання формотворчих, декорувальних чи стилістичних принципів народного мистецтва в дизайні, варто зазначити, що історично професійне декоративно-прикладне мистецтво, а згодом і дизайн, виникли саме як еволюція народного художнього ремесла. Дизайн і народне мистецтво мають однакову логіку основних рівнів формоутворення, що з погляду одного й другого є, передусім, проблемою вибору визначальних функціональних параметрів, які відкривають шлях до конкретного задуму [108, 127]. Ринки продуктів харчування, одягу та взуття, ресторанно-готельний бізнес, туризм добре сприймають українізовані бренди.

Вивчення етнодизайну майбутніми фахівцями є важливим стратегічним питанням дизайн-освіти у вишах мистецького спрямування. Навчальна дисципліна «Етнодизайн» передбачена навчальним планом Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, її вивчають здобувачі вищої освіти на II курсі магістратури. У різні роки цей предмет викладали Є. Антонович, К. Гончар, Л. Прібега. Міждисциплінарні зв'язки відбуваються з такими дисциплінами, як композиція, історія мистецтва, декоративно-прикладне мистецтво. Метою курсу є формування в студентів фахових компетентностей, спрямованих на вироблення вміння створювати новітні проекти з доцільним використанням прийомів народного мистецтва. Серед основних завдань дисципліни зазначено вивчення основних етапів розвитку етнодизайну, формування навичок проектування інтер'єру на базі традиційних мистецтв, а також вироблення вмінь працювати в етностилі при вирішенні дизайн-завдання [144, 108].

Отже, етнодизайн базується на художньо-естетичних принципах архітектури, декоративного та образотворчого мистецтва, трансформованих для концептуальних дизайн-вирішень в етностилі, який повинен стати основним культуротворчим елементом у змісті вищої мистецької освіти.

Висновки до розділу 3

Проведений компаративний аналіз виявив наявність проблемної ситуації, яка полягає в зникненні унікальних рис української культурної спадщини під впливом глобалізаційних процесів. На теперішньому етапі етнодизайн в Україні набуває все більшої популярності, його основні принципи відповідають потребам суспільства й тенденціям ринку. Гармонізація предметно-просторового та візуально-інформаційного середовища має відбуватися через свідоме, обґрунтоване використання орнаментики, колористики, декору, символіки, поєднання натуральних, екологічних матеріалів із сучасними технологіями.

Розроблено концептуальні засади українського етнодизайну, що мають базуватися на творчому використанні стилістичних і технологічних прийомів, декорувальних мотивів, зібраних у народних художніх ремеслах, що дає великий простір для інтерпретацій у різновидах дизайну, стаючи невичерпним банком ідей, який народ формував і вдосконалював століттями. Звертаючись до народного мистецтва, вдумливо його аналізуючи й трансформуючи, дизайнери привнесуть у сучасний промисловий виріб національну складову. Методи створення об'єктів дизайну, стилістика та художньо-образні засоби повинні визначати їх естетичні, соціокультурні, функціональні і маркетингові характеристики з урахуванням ролі мистецтва та народної художньої творчості у формуванні української національної культури.

Дослідження та переосмислення етномистецьких традиції надає дизайнерам широкий спектр ідей для подальшого втілення їх у проектах. Народне будівництво, українська архітектура, декоративно-прикладне

та образотворче мистецтво, ужиткові твори, одяг містять у собі колосальний потенціал у мистецькому та духовному значенні.

Осучаснення традиційних художніх форм сприятиме розвитку національного стилю й утвердженню національного іміджу Української держави. У роботі закладено підвалини продукування етнодизайнерських ідей і цінностей в умовах сучасних мистецьких практик. Це повинно стати підґрунтям для відродження культури і духовних цінностей, самоідентифікації та бачення свого місця в глобальному культурно-мистецькому просторі. На основі проведеної аналітики визначено головні положення подальшого розвитку етнодизайну, а саме: композиційне формоутворення як зв'язок утилітарного й естетичного в дизайн-об'єкті, стильове вирішення як прояв певних ідеологічних настанов, використання українських етномотивів як творча інтерпретація творів архітектури, образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва, одягу, аксесуарів тощо. Довершено візуальну мову символіки, виважений колорит, лаконічність і гармонійність стилізованих орнаментальних мотивів доцільно застосовувати при створенні фірмового стилю, у процесі брендингу, у рекламно-поліграфічній діяльності, у дизайні упаковки та сувенірної продукції. Зокрема, мотиви українських вишивок гарантовано нададуть національного колориту дизайн-продукту, що користується великим попитом на українських різдвяних ярмарках у Європі.

Результати розділу 3 висвітлено в публікаціях [145; 147; 149; 152; 154].

ВИСНОВКИ

Відповідно до наукового завдання, поставленої мети й визначених завдань, основних положень і результатів дослідження художньо-стильових особливостей етнодизайну в культурно-мистецькому процесі України сформульовано такі висновки:

1. На основі аналізу наукових джерел підтверджено актуальність теми дослідження. З'ясовано, що не існувало вивіреного науково-понятійного апарату етнодизайну. У дисертації конкретизовано термінологічну базу та запропоновано вважати етнодизайнерськими твори, що належать до сфери дизайну та за своїм візуальним, стильовим і технологічним вирішенням пов'язані з етномистецькими регіональними традиціями. Етнодизайн визначено як художньо-проектну діяльність зі створення сучасних мистецьких форм для матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певних етносів.

2. Досліджено стан розробленості тематики відповідно до об'єкта дослідження, а саме: використання етнічних мотивів у декоративно-прикладному, образотворчому мистецтві й архітектурі, що охоплюють ХХ – початок ХХІ століття. Питанням використання мотивів народного мистецтва в дизайні присвячено низку наукових праць, що розкривають лише окремі аспекти етнодизайну та не формують цілісної картини його генезису, перспектив і культуротворчого значення. Виявлено відсутність чіткої класифікації чинників етнодизайну в структурі художньо-проектної творчості.

3. Методологія дослідження полягала в застосуванні комплексного та міждисциплінарного підходів з метою осмислення етнодизайну як явища художньої культури, як візуальної інформації, як компоненти духовної культури, історично накопиченої в Україні протягом століть. Використано низку наукових методів: історико-мистецтвознавчий, компаративний,

соціокультурний, системно-структурний і метод стилістичного аналізу, які комплексно розкрили вплив архітектури, декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва на формування етнодизайну, відобразили культурні етапи розвитку суспільства, забезпечили аналіз етнодизайну як синтезу етномистецьких традицій і художньо-проектної творчості.

4. При аналізі проявів національного стилю в контексті мистецьких практик з'ясовано, що значну роль для розвитку національних форм української архітектури відіграв стиль бароко, який в Україні набув власного звучання, його національний варіант відомий під назвою «козацьке бароко», і він позначився на подальших архітектурних пошуках. Інший великий стиль – модерн – в Україні має власний напрям – український модерн, з яскраво вираженими впливами народного мистецтва. Доведено, що сучасні українські архітектори звертаються до форм козацького бароко й українського модерну, що особливо яскраво представлено в сакральній архітектурі. Також доведено, що конструктивні та декоративні особливості народного житла – хати – архітектори використовували у своїх проектах з кінця XIX століття й до сьогодні, намагаючись створити український національний стиль.

5. Визначено національні форми українського декоративного мистецтва, що позначились на пошуках національного стилю. Розглянуто практику використання технологічних прийомів і декору народних ужиткових виробів у творах професійних художників декоративно-прикладного мистецтва. Орнаментальні мотиви, колористику, композиційно-формотворчі прийоми народної вишивки, кераміки, художнього різьблення професійні художники переосмислювали та використовували при створенні виробів. Такі речі слугували зразками для подальшого тиражування в масовому виробництві чи були виставковими експонатами, що демонстрували досягнення українського декоративно-прикладного мистецтва.

6. Концепція національного стилю в українському образотворчому мистецтві ґрунтується на образах фольклору. Аналіз поглядів і позицій науковців дає підстави стверджувати, що вагомою складовою у визначенні параметрів національного стилю у ХХ столітті була народна художня творчість. Керуючись цією засадою, тогочасні теоретики і практики мистецької сфери беззаперечно доводять самодостатність нашої культури, формулюють ознаки української стилістики та спрямовують зусилля на її поширення в суспільстві. Отже, на формування національного стилю в Україні значний вплив мали бароко та модерн, що в поєднанні з місцевими мистецькими традиціями набували національних рис, утворюючи самобутні напрями.

7. Доведено, що в Україні етнодизайн – один із найперспективніших напрямів у дизайн-діяльності, оскільки має потужний потенціал для того, щоб стати основою національного стилю та представляти український дизайн на світовому ринку. Крім того, етнодизайн у мистецтві та дизайні за нинішньої політично-соціальної ситуації постає як важливий чинник консолідації українського суспільства.

Запропоновані концептуальні положення розвитку українського етнодизайну повинні стати підґрунтям для відродження культури та духовних цінностей, самоідентифікації й бачення нашого народу свого місця в глобальному культурно-мистецькому просторі. Творче осучаснення традиційних художніх форм сприятиме розвитку національного стилю й утвердженню культурного іміджу Української держави. У роботі закладено підвалини продукування етнодизайнерських ідей і цінностей в умовах сучасних мистецьких практик. Стверджено, що нині відбувається формування національної моделі дизайну й констатування науковцями відродження українського національного стилю. Українська творча інтелігенція виразно репрезентує художнє світовідчуття свого народу, обережне та вдумливе використання етномотивів у дизайні (відповідно

до прикладів з мистецьких практик Фінляндії, Італії, Японії, Німеччини, Австрії та Швейцарії).

8. Виявлено наявність проблемної ситуації щодо збереження унікальних рис української культурно-мистецької спадщини під впливом глобалізаційних процесів. В Україні етнодизайн набуває все більшої популярності, його основні принципи відповідають потребам суспільства й тенденціям ринку. Гармонізація предметно-просторового середовища повинна відбуватися через свідоме, обґрунтоване використання орнаментики, колористики, декору, символіки, поєднання натуральних, екологічних матеріалів із сучасними матеріалами і технологіями.

Аргументовано, що при проектуванні сучасних інтер'єрів громадських приміщень тематичного спрямування (готелів, ресторанів) народні художні промисли відповідного регіону, поряд із традиційною архітектурою, стають тією базою, яка надає дизайнерам широкий діапазон ідей і допомагає знайти цікаві й оригінальні вирішення при збереженні національної ідентичності. Проектуючи інтер'єр у національному стилі, дизайнер сьогодні має змогу використовувати величезний арсенал сучасних технічних засобів, що допоможуть з мінімальними витратами та на високому технологічному рівні створити імітації будь-якої техніки, які спостерігаємо в народних художніх ремеслах – різьбленні, склі, розписах, ткацтві, художньому оздобленні металу.

9. Охарактеризовано традиційні мотиви в дизайні костюма. Акцентовано, що мотиви української вишивки або витинанки є сьогодні впізнаваними знаками, вони користуються масовим попитом навіть за кордоном і допомагають ідентифікувати українців у полікультурному світі. Тому використання декоративних прийомів, стилізованих на основі традиційних вишиванок, є популярним у моделюванні українського одягу масового виробництва. Прийоми крою, декору народного одягу використовують при створенні колекцій провідні дизайнери України.

10. На фактологічному матеріалі простежено й констатовано значний вплив українських народних художніх промислів на сучасну дизайн-діяльність. Визначено, що найбільш затребуваними є декорувальні, конструктивні чи формотворчі засоби народних художніх ремесел, які використовують у дизайні костюма, дизайні середовища, а також засоби стилізації народної орнаментики в графічному дизайні, рекламі, рекламно-сувенірній продукції, веб-дизайні. Разом з тим, виявлено й розкрито причини окремих негативних тенденцій псевдонаціоналізації, проявів кітчу й еkleктики. Етномистецькі традиції мають потужний потенціал для дизайну як невичерпне джерело натхнення, і при глибокому їх вивченні та продуманому, творчому використанні допоможуть дизайнерам значно підвищити естетичний рівень об'єктів проектування, популяризувати українське мистецтво у світі, створювати сучасні, але водночас національно спрямовані твори, що увиразнить культурний імідж і популяризуватиме національний бренд Української держави.

Таким чином, у дисертації обґрунтовано вагоме значення етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ століття, узагальнено досвід використання етномотивів у мистецтві та дизайні. На основі проведеного комплексного аналізу визначено головні положення його подальшого розвитку: композиційне формоутворення як зв'язок утилітарного й естетичного в дизайн-об'єкті, стильове вирішення як прояв певних ідеологічних настанов, використання українських етномотивів як творча інтерпретація культурно-мистецької спадщини архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблеми. Матеріали дисертації відкривають подальші наукові й практичні перспективи поглиблених історико-мистецтвознавчих розвідок етнодизайну як засобу крос-культурної взаємодії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдєєва М. Особливості формування житлових будинків в умовах відродження національних традицій в архітектурі модерну Києва на початку ХХ століття. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2015. Вип. 2. С. 3–9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Prms_2015_2_3 (дата зверн.: січень 2017).
2. Авдєєва М., Васильченко Д. Відображення модерну в архітектурі Києва. *Проблеми розвитку міського середовища*. Київ : НАУ, 2016. Вип. 2. С. 97–102.
3. Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult243> (дата зверн.: лист. 2017).
4. Антонович Д. Українська культура. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
5. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р. Українське народне декоративне мистецтво : підручник. Київ : Знання, 2012. 342 с.
6. Антонович Є. Етноренесанси в культурі ХХ ст. та їхні етнодизайнерські виміри. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст* : зб. наук. пр. / упоряд. і наук. ред. проф. Є. Антонович. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. Кн. 1. С. 7–13.
7. Антонович Є., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця ХІХ – початку ХХ століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва. Кривий Ріг : Вид. Р. Козлов, 2015. 300 с.
8. Антонюк О. Методологічні засади культурології як науки: проблеми становлення та розвитку. *Теоретичні та історичні питання розвитку культури*. 2014. Вип. 33. С. 17–28.
9. Атаманюк Ю. Китайська гуцульщина. *Українська культура*. 2014. № 1. С. 22–27.
10. Афанасьєв Ю. Соціально-культурний потенціал художественної діяльності : монографія. Львів : Світ, 1990. 156 с.
11. Афанасьєв Ю. Визначення поняття етнодизайну як методологічної проблеми. *Культурологія. Філологія. Музикознавство* : міжнародний вісник. 2016. Вип. 1. С. 3–5.
12. Афанасьєв Ю. Етнодизайн як естетичне та геополітичне явище. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст*. Полтава : ПНПУ, 2014. Кн. 1. С. 175–181.
13. Афанасьєв Ю. Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигм. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. НАКККіМ. Київ : Міленіум, 2011. Вип. 19. С. 197–202.
14. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : автореф. дис... д-ра мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : НАКККіМ, 2018. 36 с.

15. Бахтин М. Собрание сочинений : в 7 т. / Институт мировой литературы им. А. Горького РАН. Москва, 1996–2012.
16. Богуцький Ю. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи : монографія / Інститут культурології НАМУ. Київ : Веселка, 2008. 199 с.
17. Божинський Б. Досвід минувшини у витворі традиційної архітектури як перспектива для національних особливостей в архітектурі сьогодення (на основі наукової спадщини О. Тіца). *Науковий вісник будівництва*. 2016. № 2. С. 61–66.
18. Бондаренко І. Історико-генетичні витoki засобів національної самоідентифікації в дизайні інтер'єру. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Академія мистецтв України. Київ, 2009. Вип. 10. С. 222–230. URL: <http://elib.nplu.org/view.html?id=1933> (дата зверн.: березень 2014).
19. Бородаев Д. В. Веб-сайт как объект графического дизайна : монография. Харьков : Септима ЛТД, 2006. 588 с.
20. Бородаев Д. В. Особенности формирования «этнической» стилевой модели веб-дизайна в условиях глобализации. *Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2005. № 9. С. 19–30. URL: http://www.i2r.ru/static/255/out_23080.shtml (дата зверн.: серп. 2018).
21. Бутник-Северский Б. Украинское советское народное искусство (1941–1967). Москва, 1970. 214 с.
22. Бучковська Г. Проектування етнохудожнього середовища професійної підготовки майбутніх педагогів у контексті реалізації ідей В. О Сухомлинського. *Педагогічний дискурс*. 2011. Вип. 10. С. 87–91.
23. Варивончик А. Кераміка в контексті художніх промислів України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 33. С. 31–38.
24. Варивончик А. Художня промисловість: генезис, соціокультурна сутність, історична еволюція та сучасний стан в Україні. *Сборник научных докладов* : материалы Международной научной конференции обмена научными достижениями. Познань. 2014. С. 12–19.
25. Вечерський В.В. Українська народна дерев'яна архітектура. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2006. Вип. 3 (2). С. 29–46.
26. Вечерський В.В. Особливості стилю бароко в архітектурі України XVII–XVIII століть. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16947/41-Vechersky.pdf?sequence=1> (дата зверн.: грудень 2017).
27. Волощенко А. Орнаментальне оздоблення фасаду й інтер'єрів будинку Полтавського губернського земства. *Дизайн-освіта майбутніх фахівців: теорія і*

практика : матер. II Всеукр. науково-практ. конф. (21–22 берез. 2017 р., м. Полтава) / уклад. Є. В. Кулик, І. В. Савенко ; Полтавський нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2017. С. 209–213.

28. Герасимов Н. С. Этнокультурные основы в практике современной региональной дизайн-графики (на примере Северо-Запада России) : дис... канд. искусств.: 17.00.06. Санкт-Петербург, 2005. 202 с.

29. Геренко С. С. Знаково-символічна система української етнічно ідентифікованої рекламної продукції. *Молодий вчений*. 2016. № 4. С. 667–670.

30. Геренко С. С. Розвиток графічного дизайну і реклами в Україні 2009–2015 рр. *Молодий вчений*. 2016. № 5. С. 592–595.

31. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір : монографія. Київ : Університет «Україна», 2011. 426 с.

32. Герчанівська П. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.

33. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 45–49.

34. Глазычев В. Л. О дизайне: очерки по теории и практике дизайна на Западе. Москва : Искусство, 1970. 191 с.

35. Гнатюк Л. Р., Поліщук Я. І., Музиченко О. А., Етнодизайн в інтер'єрі готельно-ресторанних комплексів. *Теорія та практика дизайну* : зб. наук. пр. Вип. 7. Серія: Мистецтвознавство. Київ : НАУ, 2015. С. 46–52.

36. Голубець О. М. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. (соцреалізм і свобода творчості) : дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.05. Київ, 2002. 353 с.

37. Гончар К. Р. Образотворчий фольклор у сучасному культуротворчому процесі: традиції і новаторство : дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Інст. проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2015. 224 с.

38. Гончар К. Взаємодія народного та професійного декоративно-прикладного мистецтва в 1900–1990 рр. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. № 9. С. 241–251.

39. Гончар К. Р. До питання про образотворчий фольклор: репрезентація кураторських і виставкових проєктів. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2014. Вип. 10. С. 247–255.

40. Гончар К. Традиції і новації в сучасному декоративно-прикладному мистецтві України. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 62–68.

41. Горбунов И. В. Теория и методология дизайна : хрестоматия. Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2010. 114 с.
42. Гребенюк Г. Є., Будзар М. М. Базові аспекти історії дизайну ХХ століття : навч. посіб. Ялта : РВНЗ КТУ, 2008. 210 с. (Графічний дизайн).
43. Громнюк А. Орнаментика як засіб формування етнокультурної ідентичності архітектури інтер'єру. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. Вип. 2. С. 101–107.
44. Громнюк А. Рекомендації з використання етнічних мотивів у проектуванні сучасних інтер'єрів підприємств харчування. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2017. Вип. 47. С. 47–60.
45. Гуцульська сецесія. URL: https://zik.ua/news/2018/11/16/gutsulska_setsesiya_shcho_pryhovuie_unikalnyu_stinopys_u_lvivskiy_poliklinitsi_1449735 (дата зверн.: листопад 2018).
46. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків : ХДАДМ, Колорит, 2005. 244 с.
47. Данилюк А. Українська хата. Київ : Наукова думка, 1991. 110 с.
48. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог / авт.-упоряд. З. Чегусова. Київ : Атлант, 2002. 500 с.
49. Декоративно-прикладне мистецтво. URL: <http://estetica.etica.in.ua/dekorativno-prikladne-mistetstvo/> (дата зверн.: січень 2016).
50. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко. Москва : Архитектура-С, 2004. 288 с.
51. Драницький Ю. Дизайн інтер'єрів сучасних готельних комплексів України: концептуальні підходи до проектування. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 26. С. 180–187.
52. Дробот А. Фольклорне мистецтво як джерело національного стилю нонконформістів. Теоретичний аспект. (Мовою архівних матеріалів). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2011. № 4. С. 104–106.
53. Дружиніна Г. Національні українські ознаки в сучасній архітектурі (на прикладі архітектури центрального регіону). *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 92–100.
54. Дутчак І. Інформаційний потенціал етнодизайну в процесі формування дизайнерської культури. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 29–32.

55. Дьяченко Р. Культура використання національних стилів в інтер'єрі ресторанних закладів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2012. Вип. 18. Т. 2.
56. Дяченко Ю. Г. Інтернаціональне та національне в сучасному дизайні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 6. С. 248–250.
57. Енциклопедія етнокультурознавства : у 3-х ч. / В. Г. Кремень, В. Г. Чернець та ін. Київ : ДАКККиМ, 2005. Ч. 1. Кн. 1. 227 с.
58. Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст : зб. наук. пр. / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко й ін. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. Кн. 2. 556 с.
59. Етнологія. *Життя етносу: соціокультурні нариси*. Київ, 1997.
60. Євсєєва Г. П., Савицький М. В. Історія та традиції українського народного житла Придніпровського регіону. Дніпропетровськ, 2016. 269 с.
61. Єременко І. І. Теоретико-методологічні засади дослідження сучасного дизайну костюма. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2011. № 6. С. 28–31. URL: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/gvzdia_66_192.pdf (дата зверн.: вересень 2017).
62. Жоголь Л. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ : Будівельник, 1973. 112 с.
63. Захарова С.О. Дизайн як культурний феномен: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2010. Вип. 42. С. 80–88. URL: <http://www.new-acropolis.org.ua/ua/study/conference> (дата зверн.: липень 2016).
64. Івашко Ю. В. Специфіка шкіл модерну в Україні і проблема зовнішніх впливів в модерні України. *Містобудування та територіальне планування* : наук.-техн. збірник. Київ : КНУБА, 2008. Вип. 31. С. 145–155.
65. Історія українського мистецтва. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2006. Т. 4: Мистецтво ХІХ ст. 760 с.; 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ ст. 1048 с.
66. Італійська колонізація Північного Причорномор'я. URL: <http://mortal.org.ua/article/448-italyska-kolonizatsiya-pvnchnogo-prichorno-morya-u-h-hv-st.html> (дата зверн.: квітень 2018).
67. Казьміна О., Машков В. Стиль бароко – самоствердження української національної самобутності в європейському культурному просторі. URL: http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/12/32._Kaz_mina_Olena__Mashkov_Vitaliy.pdf (дата зверн.: червень 2018).

68. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. Київ : Наукова думка, 1983. 200 с.
69. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво ХХ століття. У пошуках «Великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
70. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.
71. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* : зб. ст. Київ : Фенікс, 2012. С. 111–122.
72. Кара-Васильєва Т. В., Заволокіна А. О. Українська народна вишивка. Київ : Либідь, 1996. 94 с.
73. Кардаш О. В., Луганцева Д. А. Сильові ознаки національного в українському дизайні. *Теорія та практика дизайну*. 2014. Вип. 6. С. 74–81.
74. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория : учеб. пособ. для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. 5-е изд. Москва : Омега-Л, 2009. 224 с.
75. Колісник Є. М. Феномен національного архітектурного стилю. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2007. № 4. С. 120–127. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_4_9 (дата зверн.: листопад 2017).
76. Кондель-Пермінова Н. До історії відродження будівлі Полтавського земства. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2007. Вип. 4. С. 43–64.
77. Коновалова О. В. Місце антропоморфних мотивів української народної орнаментики в знаковій системі національного графічного дизайну. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент* : зб. наук. пр. / Інст. педагогіки АПН України, Нац. акад. образотв. мистецтва та архіт., Мистец. інст. художнього моделювання та дизайну. Київ : Тонар, 2008. Вип. 3. С. 90–99.
78. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис... д-ра культ.: 26.00.06. Київ : НАКККіМ, 2018. 35 с.
79. Корницька Л. А. Етнодизайн у системі сучасної професійної освіти. *Тенденції розвитку вітчизняного дизайну та дизайн-освіти у вимірах сучасності* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2012. 15–16 листоп. 2012 р. С. 65–69.

80. Король Н. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу: історичний досвід українських дизайнерів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 26. С. 198–209.

81. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав.: 05.01.03 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2003. 165 с. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/19596.html> (дата зверн.: березень 2016).

82. Косміна О. Створення сучасного сценічного костюма як вияв регенерації української культури. *Регрес і регенерація у народному мистецтві*. Київ, 1998. С. 243–253.

83. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання України. Т. 1. Лісостеп. Степ. Київ : Балтія-Друк, 2008. 160 с.

84. Костельна М. Національні мотиви у декорі костюмів у творчості М. Токар (на прикладі діяльності Львівського будинку моделей). *Народознавчі зошити*. № 6 (114). Київ, 2013. С. 1145–1149.

85. Костюкова В. Вияви стилю модерн в українських вишивках Василя Довгошиї. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 11. С. 35–40.

86. Кравчук О. М. Становлення етнодизайну як складової культурної спадщини в українському мистецтвознавстві. *Традиційна культура України ХХІ століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи* : матер. Всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ, 2016. С. 132–133.

87. Крилатова О. Вектори розвитку етностилу в сучасному дизайні громадських інтер'єрів України. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 24. С. 27–38. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/pauka/visnyk/pdf_visnyk/24/6.pdf (дата зверн.: березень 2016).

88. Кротова Т. Ф. Етномотиви і класичні форми в костюмі: свобода перевтілень і межа стилю. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf.

89. Кухта М. С. Этнодизайн как основа формирования толерантного отношения к традициям разных культур [Ethno-design as the basis for the formation of a tolerant attitude to the traditions of different culture]. *Вестник Тувинского гос. ун-та. Социальные и гуманитарные науки*. 2015. № 1 (24). С. 159–162.

90. Кюнцлі Р. Гармонізація унікально-універсальних співвідношень у культурно-мистецькому просторі архітектури українського села : автореф. дис... д-ра мист.: 26.00.01. Київ: НАКККиМ, 2018. 36 с.

91. Лагутенко О. А. Українська графіка I третини ХХ ст.: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку : автореф. дис...

д-ра мист.: 17.00.05. Київ: Інст. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2008. 36 с.

92. Легенький Ю. Г. Дизайн: культурологія та естетика. Київ: КДУТД, 2000. 272 с.

93. Личкова В., Файзулліна Г. Етнокультурологія : монографія. Київ : НАКККіМ, 2018. 256 с.

94. Лібман М. Деякі особливості архітектури бароко у Середній та Східній Європі. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 23.

95. Лотман Ю. Избранные статьи : в 3-х т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 472 с.

96. Мазина Ю. И. Национальные традиции декоративно-прикладного искусства в современном дизайне : дисс. ... канд. искусств.: 17.00.04. Барнаул, 2012. 211 с.

97. Мамчур Н. Народне декоративно-прикладне мистецтво як засіб виховання естетичних смаків студентської молоді. URL: <http://dspace.udpu.edu.ua:8181/jspui/bitstream/6789/915/1> (дата зверн.: травень 2017).

98. Манучарова Н. Художественная промышленность. Киев, 1949. 94 с.

99. Манучарова Н. Д. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. Київ : Вид-во Академії архітектури УРСР, 1952. 176 с.

100. Маценко А. Етнодизайн у формуванні інтер'єру готельно-ресторанного закладу. *Вісник студентського наукового товариства «Ватра»*. 2017. № 40. С. 398–400.

101. Мельник М. Т. Особливості використання елементів традиційного українського костюма при створенні фешн-колекцій. URL: http://mtmfashion.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html (дата зверн.: січень 2017).

102. Методологічна основа дисертаційного дослідження та методи дослідження. URL: <http://scientist.org.ua/metodolohichna-osnova-dysertatsij-noho-doslidzhennya-ta-metody-doslidzhennya.html> (дата зверн.: травень 2016).

103. Методологія наукового дослідження. URL: <http://moodle.ipr.kpi.ua/moodle/file.php/256/nd6.pdf> (дата зверн.: березень 2016).

104. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посіб. Київ : Т-во «Знання», 2002. 214 с.

105. Мироненко В. П., Синицька А. С. Еволюція українського народного костюма в соціокультурному контексті авангарду. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 5. С. 128–135.

106. Міщенко І. Сецесія в мистецтві Буковини. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 1 (21). С. 73–84.

107. Намистини Зінаїди Ліхачевої. *Українська культура*. 2013. № 9–10. С. 36–37.
108. Нариси з історії українського дизайну ХХ ст. : зб.. наук. ст. / Інст. проблем сучасного мистецтва НАМ України ; за заг. ред. акад. М. І. Яковлева. Київ : Фенікс, 2012. 256 с.
109. Наумкіна О. С. Етнічний культурний взірець в дизайнерських практиках сучасних українців. URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/92847/36-Naumkina.pdf?sequence=1> (дата зверн.: січень 2016).
110. Никорак О. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст.: типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1: Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). Львів, 2004. 583 с.
111. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176 с.
112. Обідняк М. Проблеми ідентичності національного в новій церковній архітектурі України. URL: <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/9033/1/10.pdf> (дата зверн.: листопад 2017).
113. Оборська С. В. Дизайн і проектно-художня творчість: категорії дослідження. URL: <http://www.stattionline.org.ua/iskystvo/97/16735-dizajn-i-proektno-xudozhnya-tvorchist-kategori%D1%97-doslidzhennya.html> (дата зверн.: червень 2016).
114. Олійник О. П., Чернявський В. Г., Гнатюк Л. Р. Основи дизайну інтер'єру : навч. посіб. Київ : НАУ, 2011. 228 с.
115. Оршанський Л. В. Етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технологічної освіти. *Молодь і ринок : щомісячний науково-педагогічний та економічний журнал*. 2011. № 1 (72). С. 38–41.
116. Паславська Л. О. Українська керамічна миска в контексті народної художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис... канд. мист.: 26.00.01. Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 16 с.
117. Петренко М. С., Булгакова Т. В. Принципи формування інтер'єру житла з використанням українських національних мотивів. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*. 2015. № 3 (86). Серія: Технічні науки. С. 272–276.
118. Помаранська О. В., Славінська А. Л. Визначення автентичних ознак української свити для проектування жіночого демісезонного пальта. *Вісник Хмельницького нац. ун-ту*. 2014. Вип. 3. С. 273–277. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vchnu_tekh_2014_3_55 (дата зверн.: жовт. 2017).

119. Прищенко С. В. Національний стиль і псевдонаціоналізація у рекламі: соціокультурний аспект. *Наукові дослідження. Теорія і практика* : матер. Міжнародної науково-практ. конф. Вроцлав, 2012. С. 38–45.
120. Прищенко С. В. Специфіка художньо-проектної культури та становлення дизайн-освіти. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 30. С. 336–343.
121. Прищенко С. В. Теорія та методологія дизайну : навч.-метод. посіб. / за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ : Альтерпрес, 2010. 208 с.
122. Прищенко С. В. Стилiстичні тенденції розвитку рекламної графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. // Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків, 2011. Вип. 7. С. 153–157.
123. Прищенко С., Бітаєв В. Вплив етномистецьких традицій на розвиток рекламної графіки в Україні. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 5–10.
124. Прищенко С. В., Антонович Є. А. Дизайн і реклама : ілюстрований словник : наук. видання / Інст. дизайну та реклами. Київ: НАКККиМ, 2017. 162 с.
125. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки : монографія. Київ : НАКККиМ, 2018. 512 с.
126. Рацибарська Ю. Петрикiвський розпис: яскраві квіти на темному тлі або Міжнародне визнання на фоні виживання. *Українська культура*. 2014. № 4. С. 6–11.
127. Ревенок Н. Художньо-стильові особливості українського радянського фарфору. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. С. 207–211.
128. Резвухіна Л. Особливості стилю бароко в декоративно-прикладному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2016. Вип. 17. С. 179–185.
129. Резвухіна Л., Кірдіна О. Особливості стилю бароко в декоративно-прикладному мистецтві. URL: <https://journal-knukim.com.ua/index.php/camw/article/view/27> (дата зверн.: грудень 2017).
130. Рижова І. Наукові основи дизайну. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2015. Вип. 62. С. 109–122.
131. Рижова І. С. Соціально-філософська парадигма сучасного дизайну. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2008. № 33. С. 111–129.
132. Роготченко О. О. Образотворче мистецтво України 1940–1960-х рр.: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості : автореф. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01. Київ : Інст. проблем сучасного мистецтва АМУ, 2016. 42 с.

133. Руденченко А. А. Методологічні основи навчання етнодизайну у вищих мистецьких навчальних закладах. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки*. Чернігів, 2013. Вип. 110. С. 278–281.
134. Руденченко А. Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2014. № 10 (3). С. 140–146.
135. Руденченко А. Теоретичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8 (1). С. 100–106.
136. Руденченко А. А. Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис... д-ра. пед. наук: 13.00.02 / Нац. педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова, Київ, 2017. 42 с.
137. Рудницький А., Сільник О. Пам'ятка українського модерну у Львові – споруда колишньої дяківської бурси. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2002. № 375. С. 275–278.
138. Рунге В., Сеньковский В. Основы теории методологии дизайна : учеб. пособ. Москва : МЗ-Пресс, 2003. 252 с.
139. Світлична О. М. Етнографічні інтерпретації у творчості молодих вітчизняних фахівців графічного дизайну. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2016. № 30. С. 206–214.
140. Селівачов М. До проблематики українського народного мистецтва перед ХІХ ст. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2006–2007. № 15. С. 392–399. URL: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/23/390/Selivachov.pdf> (дата зверн.: жовтень 2016).
141. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Ред. вісника АНТ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. ХІVІ, 400 с.
142. Сергеева Н. В. Дизайн як естетика урбанізму. *Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2011. № 8. С. 32–35.
143. Сергеева Н. В. Народне мистецтво: культурний потенціал трансформації. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2011. № 5. С. 143–145.
144. Сиваш І. Теоретико-методологічні підходи до розуміння етнодизайну на сучасному етапі культуротворчості. *Вісник НАКККіМ : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2016. №2. С. 105–109.

145. Сиваш І. Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну. *Мистецтвознавчі записки* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 228–236.
146. Сиваш І. Етнодизайн як складова формування наукових уявлень про український національний стиль на початку ХХ ст. *Вісник НАКККіМ* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 319–323.
147. Сиваш І. Етнодизайнерські аспекти реклами. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 40. С. 416–423.
148. Сиваш І. Концептуальні засади етнодизайну в Україні. *Вісник НАКККіМ* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. №3. С. 416–420.
149. Сиваш І. Інтерпретації в етнодизайні (на прикладі класичного виду українського мистецтва – народної вишивки). *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу* : зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф. Київ : Інст. культурології НАМ України, 2016. С. 103–104.
150. Сиваш І. Етнокультурний стереотип як феномен сучасної культури. *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур* : зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. з міжнар. участю. Київ : Інст. культурології НАМ України, 2016. С. 125–128.
151. Сиваш І. Етнодизайн. Культуротворче значення. *Гуманітарні студії НАКККіМ 2017* : матер. Міжнародної науково-теоретич. конф. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 400–401.
152. Сиваш І. Національні форми декоративного мистецтва як фактор етнічної самоідентифікації. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій* : матер. науково-практ. конф. Харків : Друкарня «Мадрид», 2018. С. 376–378.
153. Сиваш І. Етнодизайн як національна форма мистецтва в сучасній світовій культурі: функції і місце. *Національні культури у глобалізованому світі* : зб. матер. Всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 286–288.
154. Сиваш І. Українські народні художні промисли як основа етнодизайнерських проєктів. *Наука, дослідження, розвиток* : матер. Міжнародної наук.-практ. конф. Познань–Варшава, 2018. С. 43–47.
155. Синергетична парадигма простору культури : колективна монографія / В. Шульгіна, І. Кузнєцова, О. Яковлев та ін. Київ : НАКККіМ, 2014. 400 с.
156. Сіверс В. Цінність як горизонт культурологічних подій. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство* : зб. наук. пр. Київ : НАКККіМ, 2014. №2. С.23–28.

157. Склярєнко Г. М. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми та загальний контекст. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1. С. 67–78.
158. Сластьон О. До відродження українського архітектурного стилю. *Образотворче мистецтво*. 2000. № 3–4. С. 25–29.
159. Соколюк Л. Біля витоків українського дизайну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 12. С. 116–124.
160. Солдатенко Д. А. Сучасні тенденції в розробці фірмового стилю та рекламних повідомлень із використанням етнічних форм. *Технології та дизайн*. 2014. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2014_2_10 (дата зверн.: лютий 2016).
161. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / НАНУ, Інститут народознавства. Львів, 2002. 480 с.
162. Сильові ознаки національного в українському дизайні / О. В. Кардаш, Д. А. Луганцева. *Теорія та практика дизайну*. 2014. Вип. 6. С. 74–81.
163. Сьомкін В. В. Дизайн як соціально-культурна категорія. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 3. С. 28–31.
164. Ткач О. В., Сиваш Н. С. Традиції народного житлового будівництва в сучасній українській архітектурі. *Строительство. Материаловедение. Машиностроение*. Серія: Создание высоко-технологических экокомплексов в Украине на основе концепции сбалансированного (устойчивого) развития. 2017. Вып. 99. С. 172–178.
165. Товстенко Т. Етновияви в стильових рисах сучасної архітектури. *Народна творчість та етнографія* / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; Міністерство культури і мистецтв України. Київ, 2010. № 6. С. 23–30.
166. Третяк К. Українське бароко як вираз національної ідеї в архітектурі. *Етнічна історія народів Європи*. 2001. Вип. 9. С. 40–43.
167. Удріс Н. С. Національний графічний дизайн початку ХХІ століття (до проблеми становлення). *Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції* : зб. наук. пр. / редкол.: М. П. Ліфінцев (гол. ред.), Є. А. Антонович (упоряд. і відп. ред.), А. В. Чебикін та ін. Київ : Інститут реклами, 2004. Вип. 3. С. 332–333.
168. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. / гол. ред. Г. Скрипник ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. 228 с.
169. Федь В. Культуротворче буття : монографія. Слов'янськ : Печатний двор, 2009. 288 с.

170. Федь В., Крикун І. Етнодизайн як синтез традиційно-інноваційних засобів конструювання культуротворчого буття людини. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст*: зб. наук. пр. / упоряд. і відп. ред. Є. Антонович. Полтава : ПНПУ, 2015. Кн. 2. С. 534–539.
171. Филл Ш., Филл П. История дизайна. Москва : Изд. КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 512 с.
172. Хайдеггер М. Искусство и пространство. *Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе* / пер. с нем. Москва, 1991. С. 95–102.
173. Хмельовський О. Вступ у дизайн. Луцьк, 2002. 207 с.
174. Хмельовський О. М. Філософія дизайну: семіологічна концепція простору-часу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2007. № 6. С. 179–194.
175. Чегусова З. Відроджені шедеври. *FINE ART*. 2010. №1. С. 109–112.
176. Чегусова З. Роль символу, знаку, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ ст. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2008. № 8. С. 146–151.
177. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. Київ : КНУБА, 2000. 378 с.
178. Чепелик В.В. Бесіди про українську архітектуру / за заг. ред. А. О. Пучкова ; Інст. проблем сучасного мистецтва. Електрон. текст. дані (1 файл: 7,64 Мб). Київ : Фенікс, 2013 (Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017).
179. Черкессова І. Г. Етнічні мотиви у художньому текстилі Миколаївщини. *Науковий вісник Миколаївського національного університету*. 2015. Вип. 3. С. 67–72.
180. Чиханова Е. В. Этнохудожественное образование как процесс индивидуального становления и развития творческого потенциала бакалавров дизайна. URL: http://www.mier.edu.ru/uploaded/chihanova_enf2010.pdf (дата зверн.: червень 2016).
181. Чумаченко М. П. Этнодизайн и методы его проектирования в современных текстильных изделиях. *SCIENCE and EDUCATION a NEW DIMENSION*. Будапешт, 2014. Листопад. С. 50–52.
182. Швець О. Навчання майбутніх дизайнерів. Використання українських символів в оформленні інтер'єрів. *Наука і освіта*. 2015. № 9. С. 213–217.
183. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2-х т.; пер. с нем. Москва : Мысль, 1998.
184. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна, 1994. URL: www.gumer.info (дата зверн.: липень 2017).
185. Юнг К. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 342 с.

186. Юрченко І. А. Етномистецька тематика у структурі дизайн-освіти на кафедрі дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка». *Науковий вісник НЛТУ України*. 2013. Вип. 23.18. С. 423–426.
187. Юрченко І. А. Методика використання мотивів архітектурного декору Львівської сецесії в сучасному дизайні меблевих виробів. *Народознавчі зошити*. 2014. № 5 (119). С. 1021–1026.
188. Юрченко І. А. Шляхи становлення національних традицій в сучасному дизайні: з досвіду викладання курсу «Основи формоутворення». Ч. 1. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 3. С. 57–63.
189. Ясеницька Ж. В. Становлення та розвиток художньої освіти Галичини у другій половині XIX – початку XX століття. *Етнос. Культура. Нація: матер. IX Міжнародної науково-практ. інтернет-конф.* URL: <http://ddpu.drohobych.net/pro-univ/nauka-v-universiteti/materiali-konferencij-ta-seminariv> (дата зверн.: серпень 2017).
190. Ясперс К. Смысл и назначение истории: сб. тр.; пер. с нем. Москва: Республика, 1994. 528 с.
191. Яців Р. Українське мистецтво XX століття: зб. наук. ст. / Інститут народознавства НАН України. Львів: Афіша, 2006. 350 с.
192. Michałyszyn R. Роль декоративно-прикладного мистецтва у формуванні міжкультурної компетенції. PRACE NAUKOWE Akademii im. Jana Długosza w Czestochowie. Rocznik Polsko-Ukrainski 2015, T. XVII. S. 491–498 (дата зверн.: березень 2015).
193. Ackerman P. Tapestry, the Mirror of Civilization. New York: Oxford University Press, 1993. 450 p.
194. Campbell T. Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2013. 604 p.
195. Design is History. URL: <http://www.designishistory.com> (дата зверн.: жовтень 2018).
196. EtnoDesign creative group. URL: <https://etnodesign.eu> (дата зверн.: серпень 2018).
197. Inglehart R. World Values Survey. University of Michigan. URL: <http://www.worldvaluessurvey.org/WVSParticipants.jsp> (дата зверн.: лютий 2018).
198. Itten J. Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst Gebundene Ausgabe. Leipzig: Seemann Verlag, 2000. 94 s.
199. The Design Encyclopedia / ed. M.Byars. New York: J.Willey and Sons, 1994. 612 p.
200. The Design Way. Intentional Change in an Unpredictable World / ed. H.Nelson, E.Stolterman. 2nd ed. MIT Press, 2012. 296 p.

Додаток 1

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

1. **Автентичність** – збереженість первісної структури, справжнього вигляду будівлі, комплексу або твору мистецтва.
2. **Ар нуво** (франц. Art Nouveau – нове мистецтво) – стилістичний напрям у європейському мистецтві кінця XIX – початку XX ст., що виник як реакція на еклектизм, на мляве копіювання історичних стилів минулого. Характерне прагнення до зовнішньої декоративності, м'якість і плавність форм. В Австрії аналогічний стиль мав назву «сецесія», у Німеччині – «югендстиль», в Італії – «ліберті», у США – «тіффані», у Російській імперії та Великій Британії – «модерн», в Іспанії – «модернізм».
3. **Артефакт** (від лат. *arte* – штучно та *factus* – зробленими) – створений руками людини об'єкт, тобто штучний стосовно природи.
4. **Архітектоніка** (від гр. *architektonike* – будівельне мистецтво) – сполучення частин у єдиному гармонійному цілому, пропорційність художнього твору. Архітектоніка форми – це досконалість (цілісність) її композиції, коли цілісність і виразність форм досягається пропорційним співвідношенням частин і цілого, а також логікою внутрішньої будови форми за допомогою так званих засобів гармонізації форми: пропорцій, масштабу, ритму, кольору.
5. **Архітектура бароко** – період у розвитку архітектури країн Західної Європи й Америки (особливо в Центральній і Південній), що охопив приблизно 150–200 років. Період почався в кінці XVI століття й завершився в кінці XVIII-го. Бароко (як стиль) охопило всі різновиди мистецтва, але найбільш яскраво відбилося в живописі, театрі (і пов'язаній з ними літературі), музиці, архітектурі.
6. **Архітектура модерну** – стиль в архітектурі буржуазних країн, переважно західної цивілізації, що панував на зламі XIX–XX століть. напередодні Першої світової війни. Спроби відродити стиль модерн притаманні архітектурній практиці початку XXI століття як негативна реакція на оголеність геометричних форм і відсутність декору у функціоналізмі.

7. **Асиміляція культурна** – засвоєння однією культурою цінностей і форм іншої, що може призвести до втрати мови та загибелі «слабшої» культури.
8. **Асоціативне уявлення в мистецтві** – здатність особистості асоціативно співвідносити предмети і явища навколишнього світу, продуктивно конструювати через уявлення їх нові, нетривіальні зв'язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.
9. **Асоціація** (лат. *associo* – пов'язую) – спосіб досягнення художньої виразності, що ґрунтується на виявленні зв'язку чуттєвих образів, які виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, які зберігаються в пам'яті або закріпленні в культурно-історичному досвіді.
10. **Аутентичність** – збереженість первісної структури, справжнього вигляду будівлі, комплексу або твору монументального мистецтва.
11. **Веб-дизайн** – галузь веб-розробки та різновид графічного дизайну, до завдання якого входить проектування призначених для користувача веб-інтерфейсів. Направлений на розробку й оформлення об'єктів інформаційного середовища інтернету, покликаний забезпечити їм високі споживчі властивості й естетичні якості.
12. **Відродження національної культури** – процес якісного оновлення й розвитку основних компонентів національної культури, що передбачає їх повноцінне функціонування згідно з потребами сучасного та майбутнього розвитку національного життя.
13. **Герменевтика** (гр. *hermeneikos* – роз'яснення, тлумачення) теорія розуміння багатозначних культурно-історичних текстів, аналіз та інтерпретація художнього смислу мистецьких явищ.
14. **Глибинно-просторова композиція** – композиція, яка складається з матеріальних елементів (поверхні, об'ємів), які розміщені в просторі та сприймаються з однієї чи кількох точок зору або в русі й у часі як відображення задуму, ідеї, функції об'ємно-просторового середовища.
15. **Графіка** – вид образотворчого мистецтва, що включає малюнок і засновані на ньому друковані зображення (різні види гравюри – відбитки з пластин). Графіка використовує такі засоби виразності, як контурна лінія, силует, штрих, пляма, контраст білого (лист паперу) і чорного. З допомогою таких незначних засобів митець створює живу картину світу. Саме незавершеність, умовність зображення предмета, лаконізм – важливі засоби художньої виразності в графіці, які дозволяють створювати образно-виразні метафори, різко загострювати образ (графічна сатира та гротеск).
16. **Декор** – система прикрас споруди або предмета; поєднання образотворчих мотивів й орнаментів, які складають зовнішнє оформлення у творах прикладного мистецтва, архітектури, дизайну.

17. **Декоративне оздоблення** – єдність живописних, пластичних та архітектурних елементів, які прикрашають будівлю.
18. **Декоративно-прикладне мистецтво** – галузь декоративного мистецтва, спрямована на створення художніх виробів, які мають практичне призначення в суспільному та приватному побуті, а також на художнє оздоблення ужиткових предметів (посуду, меблів, тканин, знарядь праці, одягу, прикрас, іграшок тощо).
19. **Декоративно-ужиткове мистецтво** – один із видів художньої діяльності, твори якого поєднують естетичні та практичні якості. Декоративне означає «прикрашати». Ужиткове означає, що речі мають практичний ужиток, а не лише є предметом естетичної насолоди.
20. **Дизайн** – це творчий метод, процес і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, їхніх комплексів і систем, орієнтований на досягнення найповнішої відповідності створюваних об'єктів і середовища загалом потребам людини, як утилітарних, так і естетичних.
21. **Дизайнер** – креативна особистість, що володіє почуттям естетики, гармонії та композиції. Він працює над візуальною презентацією – створює ескізи одягу й інтер'єру, веб-сторінки, банери, рекламу в газетах, знаки та логотипи, постери, обкладинки журналів, відеозаставки, анімації.
22. **Дифузія культурна** – поширення властивостей та особливостей однієї культури на іншу.
23. **Еклектика** (від гр. *eklektikos* – вибирати) механічне з'єднання різних, часто протилежних принципів.
24. **Емпіризм** (від гр. *empeiria* – досвід) – напрям у теорії пізнання, у якому джерелом знання вважають чуттєвий досвід. Емпіризм має багато спільного із сенсуалізмом і протистоїть раціоналізму.
25. **Етнічна культура** – це сукупність матеріальних і духовних цінностей, вироблених певним етносом упродовж його історії на його власній території засобами етнічного самовираження (рідна мова, рідна релігія).
26. **Етнічний звичай** – традиції, обряди, культи, свята, тобто всі пов'язані із минулим і сучасним родинні та громадські явища етнічного походження, які супроводжують етнічне життя та зберігають духовну культуру народу.
27. **Етностиль** – стиль, що містить у собі національні особливості дизайну тієї чи іншої країни.
28. **Етнографія** – гуманітарна наука, що описує етноси, їхні особливості; історія народу: його світогляду, знань, житла, одягу, харчування, родинного укладу, форм побуту, вірувань, обрядів та звичаїв.
29. **Етнодизайн** – трансформація елементів національної культури, зокрема декоративно-ужиткового мистецтва (форм, орнаментів, колористики, традиційних

- технік тощо) у сучасну рекламну комунікацію. Є елементом збереження й збагачення національного колориту, історії та традицій конкретної етнокультури.
30. **Етнокультура** – це сукупність матеріальних і духовних цінностей, вироблених певним етносом упродовж його історії на його власній території засобами етнічного самовираження (рідна мова, рідна релігія). Специфічну етнокультуру кожного народу визначає комплекс різноманітних ознак, а не окремі його елементи.
31. **Етнологія** – гуманітарна наука, що вивчає загальні закони існування й розвитку етносів.
32. **Естетична оцінка** – установлення значущості предметів, явищ дійсності й мистецтва з позицій уявлень особи про прекрасне; процес оцінювання має суб'єктивний характер, оскільки детермінується інтересами та потребами особи, які безпосередньо залежать від її світогляду, рівня естетичного розвитку.
33. **Задум** – складене у творчій уяві художника конкретне й цілісне уявлення про основні риси змісту й форми художнього твору до початку практичної роботи над ним.
34. **Зміст художній** – особливості життєвого матеріалу, який покладено в основу мистецького твору, і характер його ідейно-естетичного осмислення. Значення іманентне, внутрішньо властиве певному предмету, таке, що відповідає його природі.
35. **Знак** – матеріальний, чуттєво сприйманий об'єкт, який у процесах пізнання та спілкування виступає в ролі замітника (представника) іншого предмета, явища, дії або події і який використовують для одержання, зберігання, перетворення та передачі інформації.
36. **Зображальність** – відтворення засобами мистецтва зовнішнього, чуттєво-конкретного вигляду явища дійсності.
37. **Іманентний** (від лат. *immanens* – властивий чому-небудь) – поняття, яким означають дещо внутрішньо властиве предмету, явищу або процесу.
38. **Інкультурація** – процес входження індивіда в культуру, оволодіння етнокультурним досвідом. Основний зміст інкультурації полягає в засвоєнні особливостей мислення й дій, моделей поведінки, які становлять культуру.
39. **Інсталяція** (від англ. *installation* – установка) – просторова комбінація з готових промислових, природних або створених художником об'єктів, живопису, скульптури, текстової або візуальної інформації тощо. Різновидом інсталяції є асамбляж (комбінація предметів). Поєднуючи звичні речі в несподіваному для них контексті, художник надає їм нового символічного сенсу.
40. **Інтерпретація** (лат. *interpretatio*) – тлумачення будь-чого, зокрема самостійне творче розкриття смислу художнього твору, виражене в його

виконанні (виконавська інтерпретація) або в словесному судженні (вербальна інтерпретація).

41. **Інформаційне мистецтво, або концептуалізм** (від англ. *concept* – поняття, ідея, загальне уявлення) – один із найзначніших напрямів сучасного мистецтва (власне, майже все сучасне мистецтво належить до концептуалізму), інтелектуальний напрям авангарду. Концептуалізм дематеріалізує мистецтво (його ще називають «антимистецтвом»), концентруючи увагу на самому процесі формування творчої ідеї та репрезентуючи її різноманітними візуальними або аудіовізуальними знаками. Завданням глядача (слухача, читача) є не тільки сенсорне визначення концептуального об'єкта, але насамперед виявлення зв'язку між візуальним образом і вкладеною в нього ідеєю, його смисловим значенням.
42. **Канон** (від гр. *kanon* – правило, норма) – нормативний зразок; сукупність правил, прийомів, форм діяльності та творчості.
43. **Кітч** – напрям у мистецтві, масова продукція або предмет ужитку. Річ, позбавлена смаку, дешевизна. Походить від німецького *Kitsch* – мотлох, несмак. Діалектне *kitschen* – бруднити, *verkitschen* – здешевлювати.
44. **Колекція** – однорідні або підібрані за певними ознаками предмети, які незалежно від культурної цінності кожного з них становлять художню, історичну, етнографічну чи наукову цінність.
45. **Колорит** (грец. *colorito*) – система співвідношень колірних тонів, яка утворює певну єдність і є естетичним відтворенням колірної різноманітності дійсності; загальне колірне вирішення картини, взаємозв'язок усіх колірних елементів твору і їхня виразність; гармонія та краса колірних сполучень, багатство відтінків.
46. **Композиція** (від лат. *compositio* – складання, поєднання) – співвідношення складових художнього твору в різних видах мистецтва, співвідношення його окремих частин, що становлять єдине ціле.
47. **Контркультура** (від лат. *contra* – проти) – напрям розвитку культури, який протистоїть «офіційній», традиційній культурі.
48. **Концепція** (лат. *conceptio* – розуміння) – система поглядів, те або інше розуміння явищ і процесів; єдиний, визначальний задум. Головне призначення концепції полягає в інтеграції певного масиву знання, у прагненні використовувати його для пояснення, пошуку закономірностей.
49. **Культура** (від лат. *culture* – виховання, освіта, розвиток) – предметно-ціннісна форма діяльності, у якій відображено історично визначений рівень розвитку суспільства й людини, породжено та стверджено сенс життя індивіда; сфера духовного життя суспільства, що охоплює систему виховання, освіти, духовної творчості (особливо мистецької), а також

- установи й організації, що забезпечують їхнє функціонування (школи, інститути, клуби, театри, музеї, творчі спілки тощо).
50. **Культура художня** – сукупність процесів і явищ духовної практичної діяльності, яка створює, розповсюджує й опановує твори мистецтва та матеріальні предмети, що мають естетичну цінність.
51. **Матеріальна культура** – усі матеріальні предмети, створені людиною, а також винаходи та технології. До матеріальної культури належать: культура праці й матеріальне виробництво, культура побуту, культура топосу (тобто місця проживання – житлові й інші споруди, різноманітні населені пункти), культура ставлення до власного тіла.
52. **Монументальне мистецтво** – вид образотворчого мистецтва, твори якого створюють, як правило, для конкретного архітектурного середовища і які відрізняються значущістю ідейного змісту, узагальненістю форм, масштабністю. Монументальні твори не можуть бути відділені від своєї основи (стіни, стелі тощо) і перенесені. До монументального мистецтва належать пам'ятники, монументи, скульптурні, мозаїчні композиції для будинків, вітражі, міська та паркова скульптура, фонтани тощо.
53. **Мистецтво** – одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів. У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність.
54. **Мистецтвознавство** – комплекс наук, що вивчають мистецтво, художню культуру в цілому, окремі види мистецтва, закономірності розвитку мистецтва, художню мову; складається з теорії мистецтва, історії мистецтва і художньої критики.
55. **Мистецька освіта** – процес, спрямований на розвиток у людини творчих здібностей та естетичного досвіду, ціннісних орієнтацій і смаку, здатності до спілкування з художніми творами в процесі активної творчої діяльності й удосконалення власної почуттєвої культури.
56. **Мистецька школа** – процес навчання на основі певних принципів, норм, сформованих окремими особистостями, що сприяє набуттю людиною знань про види мистецтва, збагаченню її вміннями та навичками, необхідними для духовного, професійного та творчого саморозвитку. Поняття «мистецька школа» також трактують як умовні узагальнені риси образно-пластичної мови, притаманні певному осередку, регіону або окремому навчальному закладу.
57. **Мода** (фр. mode, від лат. modus – міра, образ, спосіб, правило, розпорядження) – нетривале панування певного смаку в певній сфері життя чи культури.

58. **Модернізація** (від фр. *moderne* – сучасний, найновіший) – процес осучаснення традиційних і відсталих (за еволюціоністською парадигмою) культур.
59. **Моушн дизайн**, або **анімаційний дизайн**, – візуальне оформлення для відео, телебачення й кіно. Створюють у цілому при застосуванні комп'ютерних технологій.
60. **Мурал** – художній розпис зовнішніх стін будинків у міському просторі. На стіні будинку в Десятинному провулку закінчили роботу над муралом, через який раніше розгорілися неабиякі суперечки. Ідеться про малюнок від аргентинського художника Франко Фасолі на тему міфології.
61. **Народне мистецтво України** – це пласт української культури, пов'язаний з відтворенням світосприйняття українського народу, його психології, етичних настанов та естетичних прагнень, що охоплює всі види народної творчості, традиційно притаманні Україні: музику, танці, пісні, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво, що розвиваються, як єдиний комплекс, та органічно входять у життя народу протягом усієї його історії.
62. **Народний художній промисел** – творча та виробнича діяльність, метою якої є створення художніх виробів декоративно-ужиткового призначення, що здійснюється на основі колективного освоєння і спадкоємного розвитку традицій народного мистецтва в певній місцевості в процесі творчої праці майстрів народних художніх промислів.
63. **Натхнення**, надих (англ. *inspiration*) – особливий стан людини, типова для творчості риса, її складовий елемент, який характеризується, з одного боку, високою продуктивністю, з другого – величезним підйомом і напругою сил людини.
64. **Образотворче мистецтво** – мистецтво, що створює відчутне й наочне зображення світу в просторі або на площині. До образотворчого мистецтва відносять живопис, скульптуру, графіку, монументальне і декоративно-прикладне мистецтво.
65. **Панкультура** (від гр. *pan* – усе) – людська культура загалом, весь комплекс культурних характеристик.
66. **Плакат** – різновид графіки; одиничний витвір мистецтва; лаконічне, помітне (зазвичай кольорове) зображення з коротким текстом (як правило, на великому аркуші паперу), виконане в агітаційних, рекламних,

інформаційних або навчальних цілях. Сучасний плакат є поліграфічним відтворенням створеного художником оригіналу.

67. **Поп-арт** (англ. pop art, від popular art – загальнодоступне, популярне мистецтво) – мистецтво, що виникло в Америці як реакція на абстрактне (безпредметне) мистецтво. Твори мистецтва художників поп-арту – це колажі, комбінації з побутових речей на полотні.
68. **Прет-а-порте** (фр. prêt-à-porter, буквально «готове вбрання») – моделі готового одягу, які виробляють великими партіями та в стандартних розмірах. Одяг продають як у маленьких магазинах – бутиках, так і в крупних універсальних магазинах.
69. **Ребрендинг** (англ. rebranding) – активна маркетингова стратегія; містить комплекс заходів щодо зміни бренду (як компанії, так і виробленого нею товару) або його складових: назви, логотипу, слогану, візуального оформлення, зі зміною позиціонування. Проводиться в руслі зміни концептуальної ідеології бренду. Це передбачає, що в компанії (продукті) відбулися досить істотні зміни.
70. **Репрезентація** – це повторне відтворення баченого, почутого, відчутого; представленість, зображення, відображення одного в інше або ж на інше, тобто йдеться про внутрішні структури, формується в процесі людського життя, у яких представлена складена в нього картина світу, соціуму та самого себе.
71. **Сакральний** (від лат. sacer – священний) – такий, що має особливе, підвищене значення; обрядовий, ритуальний; такий, що має стосунок до віри, релігійного культу. Утворює опозиційну пару з поняттям «профанний» (буденний).
72. **Самовизначення** – це встановлення людиною власних особливостей, можливостей, здібностей, вибір критеріїв, норм оцінювання себе. Одночасно це складний процес розвитку людини. Його структурними елементами є різновиди самовизначення (особистісне та професійне), що постійно взаємодіють.
73. **Синтез мистецтв** – поєднання різних видів мистецтва з метою посилення естетичного впливу. Наприклад, архітектурно-художній синтез мистецтв створюють архітектура, образотворче та декоративні мистецтва.
74. **Стилізація** (фр. stylisation, від style – стиль) – навмисна імітація формальних ознак та образної системи того чи іншого стилю в новому, незвичному для нього художньому контексті.

75. **Транскультурація** – процес і результат поширення певного типу культури на інші регіони, культури яких не здатні чинити достатній спротив культурі, що домінує.
76. **Трансформація** – зміна, перетворення шляхом швидкої зміни площини, форми, об'єму, а також певної моделі (економічної, політичної, суспільної).
77. **Уніфікація** – приведення до одноманітності, до єдиної форми або системи. Рациональне скорочення видів об'єктів однакового функціонального призначення; найпоширеніший метод стандартизації.
78. **Феномен культури** – різні форми виявлення сутності культури, наприклад наука, політика, мистецтво, релігія тощо.
79. **Фольклор** (англ. *folk-lore*, букв. – народна мудрість; народне знання), або усна народна творчість, – колективна художня, літературна і музична творча діяльність народу, яка засобами мови зберегла знання про життя й природу, давні культи та вірування, а також відбиток світу думок, уявлень, почуттів і переживань, народно-поетичної фантазії.
80. **Художній напрям** – спільність художніх явищ, що складається історично та характеризує певні епохи й творчість мистців, яких згуртовує відносна єдність світоглядних та естетичних орієнтацій, принципів художнього відтворення дійсності.
81. **Художня спадщина** – усе історичне накопичення в культурі, створене в попередні епохи, художні цінності минулого, що мають загальнонаціональне або загальнолюдське значення.
82. **Художня форма** (від лат. *forma* – форма, вид, образ) – матеріалізація, оформлення певного художнього змісту за допомогою відповідних задуму мистця зображально-виразних засобів художньої творчості.
83. **Шароварщина** (також шароварництво) – культурологічний і журналістський термін, як правило, негативний, на позначення способу репрезентації української культури й ідентичності за допомогою псевдонародного селянського та козацького одягу, елементів побуту; вузький погляд на традиційну культуру загалом.

Додаток 2

ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ

	<p>Додаток 2.1</p> <p>Етнографічний комплекс «Українське село». Фото із сайту www.etno-selo.com.ua</p>
	<p>Додаток 2.2</p> <p>Етнографічний комплекс «Українське село». Фото з сайту www.etno-selo.com.ua</p>
	<p>Додаток 2.3</p> <p>Фото із сайту https://etnoxata.com.ua/statti/traditsiji/ukrainskij-stil-v-arhitekture-intererah-i-landshafte</p>
	<p>Додаток 2.4</p> <p>Фото із сайту ресторану «Український шинок», м. Омськ. https://shinok-omsk.ru</p>
	<p>Додаток 2.5</p> <p>Фото із сайту ресторану «Український шинок», м. Омськ. https://shinok-omsk.ru</p>
	<p>Додаток 2.6</p> <p>Фото із сайту ресторану «Хатинка», м. Київ. http://hatinka.com.ua</p>

	<p>Додаток 2.7</p> <p>Фото із сайту ресторану «Хатинка», м. Київ. http://hatinka.com.ua</p>
	<p>Додаток 2.8</p> <p>Фото із сайту ресторану «SHO», м. Київ. http://shoshosho.com.ua</p>
	<p>Додаток 2.9</p> <p>Фото із сайту ресторану «U Św. Mikołaja», м. Бартошице, Польща. http://xn--mikoaj-6db.eu</p>
	<p>Додаток 2.10</p> <p>Фото із сайту. https://www.dianaplus.com.ua</p>
	<p>Додаток 2.11</p> <p>Їдальня НАКККіМ, 2017. Власне фото</p>
	<p>Додаток 2.12</p> <p>Їдальня НАКККіМ, 2017. Власне фото</p>
	<p>Додаток 2.13</p> <p>Ресторан української кухні «Царське село». Фото із сайту www.tsarske.kiev.ua</p>

Додаток 3





АРХІТЕКТУРА

	<p>Додаток 3.1</p> <p>Етнокомплекс «Українське село». Фото із сайту www.etno-selo.com.ua</p>
	<p>Додаток 3.2</p> <p>Етнокомплекс «Українське село». Фото з сайту www.etno-selo.com.ua</p>
	<p>Додаток 3.3</p> <p>ЖК «Патріотика», м. Київ. Власне фото</p>
	<p>Додаток 3.4</p> <p>ЖК «Патріотика», м. Київ. Власне фото</p>

	<p>Додаток 3.5</p> <p>Дерев'яна церква, Львівщина</p>
	<p>Додаток 3.6</p> <p>Покровська церква, 1746 р., с. Горбулів, Житомирська обл. Фото із сайту www.parafia.org.ua</p>
	<p>Додаток 3.7</p> <p>Етнографічний комплекс «Українське село». Фото із сайту www.etno-selo.com.ua</p>
	<p>Додаток 3.8</p> <p>Фото із сайту https://etnoxata.com.ua/statti/traditsiji/ukrainskij-stil-v-arhitekture-intererah-i-landshafte</p>
	<p>Додаток 3.9</p> <p>Фото із сайту http://www.tarifi.info</p>

Додаток 4

ДИЗАЙН КОСТЮМА ТА АКСЕСУАРІВ

	<p>Додаток 4.1</p> <p>Львівський тиждень моди. Дизайнер одягу в стилі етномодерн Люба Чернікова. Фото із сайту http://vgolos.com.ua/articles/etnodyzajner-lyubtsya-chernikova-znachennya-maye-kozhen-odyag_211330.html</p>
	<p>Додаток 4.2</p> <p>Львівський тиждень моди. Дизайнер одягу в стилі етномодерн Люба Чернікова. Фото із сайту http://vgolos.com.ua/articles/etnodyzajner-lyubtsya-chernikova-znachennya-maye-kozhen-odyag_211330.html</p>
	<p>Додаток 4.3</p> <p>Кітч-сумочки, дизайнер Анна Марчук. Фото із сайту http://100news.biz/leisure/afisha/39994</p>
	<p>Додаток 4.4</p> <p>Кітч – «етнічний» hand made. Дизайнер Анна Марчук. Фото із сайту http://100news.biz/leisure/afisha/39994</p>



Додаток 4.5

Дизайнер Люба Чернікова.

Фото вз сайту

<https://www.liveinternet.ru/users/4798140/post374634122>



Додаток 4.6

Акторка Демі Мур у вишиванці
від української дизайнерки Віти Кін.

Фото із сайту

www.discoverukraine.com.ua



Додаток 4.7

Джекі Чан.

Фото із сайту

www.discoverukraine.com.ua



Додаток 4.8

37 Ukrainian Fashion Week.

Фото із сайту

<https://nv.ua/ukr/lifestyle/life/unikalnist-etnostilju-i-rozkish-natsionalnogo-ukrajinskogo-kostjumu-proekt-vitoki-na-ukrainian-fashion-week-74840.html>



Додаток 4.9

Вишита сорочка поч. XX ст.

Сумська обл. (з особистої колекції)

	<p>Додаток 4.10</p> <p>Івано-Франківськ, 2018</p>
	<p>Додаток 4.11</p> <p>1st THAI SILK INTERNATIONAL FASHION WEEK</p> <p>Фото із сайту https://www.facebook.com/Polonets.Oksana</p>
	<p>Додаток 4.12</p> <p>1st THAI SILK INTERNATIONAL FASHION WEEK</p> <p>Фото із сайту https://www.facebook.com/Polonets.Oksana</p>
	<p>Додаток 4.13</p> <p>Гуцульський неофольк.</p> <p>Показ у Польщі, 2018</p>
	<p>Додаток 4.14</p> <p>Власне фото</p>

Додаток 5

ДИЗАЙН РЕКЛАМНОЇ ПРОДУКЦІЇ

	<p>Додаток 5.1</p> <p>Петриківський календар, 2015. Фото із сайту http://petrykivka.dp.ua/calendar-2015</p>
	<p>Додаток 5.2</p> <p>Фото із сайту https://mozok.click/1883-vigotovlennya-virobu-v-etnchnomu-stil.html</p>
	<p>Додаток 5.3</p> <p>Логотип і фірмовий стиль для словацької компанії Yukka. Фото із сайту https://rukotvory.com.ua/info/narodni-motyvy-v-robotah-suchasnyh-dyzajneriv</p>
	<p>Додаток 5.4</p> <p>Використання стилізованих квітів у дизайні книги. Фото із сайту https://rukotvory.com.ua/info/narodni-motyvy-v-robotah-suchasnyh-dyzajneriv</p>
	<p>Додаток 5.5</p> <p>Стилізований QR-код «Код нації». Фото із сайту https://rukotvory.com.ua/info/narodni-motyvy-v-robotah-suchasnyh-dyzajneriv</p>
	<p>Додаток 5.6</p> <p>Обкладинка матеріалів конференції «Сучасна мистецька освіта». Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Фото із сайту http://kdidpamid.edu.ua</p>

	<p>Додаток 5.7</p> <p>Обкладинка книги «Три перстені». Наявні елементи українського мистецтва.</p>
	<p>Додаток 5.8</p> <p>Зовнішня реклама. Мережа закладів «Пузата хата», Київ, Контрактова площа.</p>
	<p>Додаток 5.9</p> <p>Євробачення. Київ, 2017. Фото із сайту www.facty.ictv.ua</p>
	<p>Додаток 5.10</p> <p>Плакат до виставки робіт молодих дизайнерів у межах Міжнародного конкурсу «Україна квітуча», 2018. Власне фото</p>
	<p>Додаток 5.11</p> <p>Ембієнт-реклама. Небесні вишиванки. Літак компанії Utair-Ukraine Фото із сайту http://vseua.info/nebesni-vishivanki-aviakompaniya-utair-ukraine-rozfarbuvala-svoyi-litaki</p>
	<p>Додаток 5.12</p> <p>Ембієнт-реклама. Літак компанії «Белавія». Фото із сайту https://www.avianews.com/cis/2016/07/29_belavia_world_of_tanks.shtml</p>
	<p>Додаток 5.13</p> <p>Ембієнт-реклама. Український арт-літак в етностилі, присвячений Євробаченню. Фото із сайту https://utc-aviator.com/uk/neobichnyi-dizain-samoletov</p>

Додаток 6

МУРАЛИ. ВУЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО

	<p>Додаток 6.1</p> <p>Фото із сайту https://112.ua/kultura/v-varshave-otkrylas-galereya-ukrainskogo-strit-arta-459885.html</p>
	<p>Додаток 6.2</p> <p>Фото із сайту https://112.ua/kultura/v-varshave-otkrylas-galereya-ukrainskogo-strit-arta-459885.html</p>
	<p>Додаток 6.3</p> <p>Фото із сайту https://112.ua/kultura/v-varshave-otkrylas-galereya-ukrainskogo-strit-arta-459885.html</p>
	<p>Додаток 6.4</p> <p>Печерськ, м. Київ. Власне фото</p>