

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**



**ЛЕОНІД ОРШАНСЬКИЙ
РОМАН СИЛКО**

**ГОТФРІД ЗЕМПЕР
ТА ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВА ОСВІТА
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ Й УКРАЇНИ**

Монографія

**ДРОГОБИЧ
2016**

УДК 371. 4 (4)
ББК 74. 04 (4)
О – 71

Рекомендовано до друку

Вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол за № 3 від 29 лютого 2016 р.)

Рецензенти:

Фурса О. О. – доктор педагогічних наук, професор, ректор Інституту мистецтв імені Сальвадора Далі, Президент Конфедерації дизайнерів та стилістів України;

Ковальський Л. М. – доктор архітектури, професор, завідувач кафедри теорії архітектури Київського національного університету будівництва і архітектури;

Невмержицька О. В. – доктор педагогічних наук, професор кафедри порівняльної педагогіки та методики викладання іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Оршанський Л.В., Силко Р.М.

Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України : монографія / Л.В. Оршанський, Р.М. Силко. – Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2016. – 281 с.

ISBN 978-966-384-365-0

У монографії на основі проведених мистецтвознавчих та історико-педагогічних досліджень розглядаються проблеми теорії і практики художньо-промислової освіти у фахових школах Західної Європи й України (друга половина XIX – початок XX ст.) в контексті розкриття положень теорії прикладного мистецтва та методичної системи Г. Земпера.

Проаналізовані змістовий компонент методики прикладного мистецтва, представлений у фундаментальній праці „Практична естетика”, та інші мистецько-педагогічні ідеї видатного архітектора й ученого, які вважаємо перспективними для вдосконалення методики сучасної дизайн-освіти.

Монографія розрахована на наукових працівників, викладачів вищих мистецьких та педагогічних навчальних закладів, учителів загальноосвітніх шкіл, магістрів та аспірантів, усіх, хто цікавиться проблемами художньо-промислової та дизайн-освіти.

ISBN 978-966-384-365-0

© Л.В. Оршанський, Р.М. Силко, 2016
© ВВ ДДПУ, 2016

ВСТУП

Актуальною для системи національної вищої освіти постала проблема інтеграції в європейський освітньо-науковий простір. Важливою передумовою цього є необхідність вивчати, узагальнювати та використовувати історико-педагогічні надбання вчених провідних західноєвропейських країн. Нині назріла потреба проаналізувати, переосмислити й об'єктивно висвітлити позитивний досвід минулого художньо-промислової освіти і архітектонічної творчості в контексті сучасних освітніх змін.

Необхідність звернення до європейського мистецько-педагогічного досвіду другої половини XIX ст. – початку XX ст. зумовлена тим, що на той час проблема реформування художньо-промислової освіти у зв'язку з високими темпами індустріалізації та розвитку машинного виробництва була надзвичайно актуальною. Над цією проблемою працювали відомі теоретики мистецтва: Г. Земпер, В. Морріс, Фр. Рьоло, Дж. Рьоскін та ін., які в різних аспектах досліджували вплив індустріалізації та масового споживання на розвиток прикладного мистецтва і стали ідеологами реформ у галузі європейської художньо-промислової освіти.

Особливо значущим виявився теоретико-емпіричний досвід Готфріда Земпера (1803 – 1879), видатного німецького архітектора, інженера, теоретика мистецтва, педагога, праці якого вплинули на становлення і розвиток теорії художнього формотворення кінця XIX ст. Ним були сформульовані конкретні пропозиції щодо шляхів реформування художньо-промислової освіти на підґрунті досліджень у галузі прикладного мистецтва.

У цей період прикладне мистецтво стає першоосновою технічної творчості, методології та теорії майбутнього дизайну. В умовах гострої диференціації техніки і мистецтва Г. Земпер вперше увів в обіг термін «прикладне мистецтво» для означення функціональної пластики матеріальних результатів технічної творчості. Однак донині витoki технічної творчості не пов'язуються з теоретичними розробками вченого, присвяченими прикладному мистецтву.

Теоретичний та емпіричний досвід Г. Земпера з розвитку методики прикладного мистецтва у художньо-промислових школах Західної Європи є

актуальною науковою проблемою з огляду на сучасний стан розвитку професійно-педагогічної дизайн-освіти в Україні. Погляди дослідника на прикладне мистецтво можуть стати підґрунтям для спільної наукової розробки підвалин вітчизняного дизайну та теоретичного обґрунтування дизайн-освіти фахівцями мистецтва і педагогічної науки.

Отже, з'ясування теоретико-методичного підходу Г. Земпера до розвитку прикладного мистецтва у художньо-промислових школах Західної Європи є вкрай актуальним для подальшого розвитку мистецько-педагогічного напрямку сучасної вітчизняної освіти.

У зарубіжній, здебільшого німецькомовній літературі, присвяченій Г. Земперу, зустрічаються різновекторні і різнохарактерні наукові розвідки. Передовсім, це ґрунтовні дослідження архітектурної спадщини митця, його творчого методу та архітектурної школи (Х. Магіріус, Г. Ульбріхт, М. Ферлаг, М. Фрьоліх, Ф. Хелас, В.Херман та ін.). Інша група досліджень безпосередньо стосується теоретико-методологічної спадщини Г. Земпера : Х. Лойдель вивчав його погляди на проблему форми в архітектурі; Ю. Пауль аналізував доробок ученого в галузі теорії мистецтва; Р. Франц висвітлив внесок дослідника у створення віденського Музею мистецтва і промисловості; К. Фремpton торкався творчості вченого в контексті дослідження німецького Веркбунду. Плідно вивчали творчість німецького архітектора й американські дослідники: Дж. Беррі, Г. Малгрейв, Р. Розенталь та Х. Ратцка, М. Хватум та ін.

У Німеччині творчість Г. Земпера, як архітектора і теоретика мистецтва, вважалася настільки значущою, що в 1892 р., через кілька років після смерті, йому було споруджено пам'ятник у м. Дрезден, а в 1979 р. німецькими архітекторами було засновано товариство імені Г. Земпера – «**Gottfried Semper-Club Dresden e. V.**», яке займається вивченням та популяризацією життя і творчості відомого митця й ученого.

Варто виокремити дослідження низки вчених радянського періоду, зокрема: у 60 – 70 рр. ХХ ст. теоретичну спадщину Г. Земпера ґрунтовно вивчав В. Аронов, за сприяння якого був виданий збірник основних теоретичних робіт видатного архітектора й ученого (1970 р.); окремі аспекти теоретичного доробку Г. Земпера фрагментарно згадуються у працях з історії та теорії дизайну, а також дизайн-освіти (Є. Антонович, Т. Бистрова, О. Бойчук, М. Воронов, В. Глазичев, О. Генісаретський, В. Даниленко, О. Дем'янчук,

М. Ключев, Н. Ковешнікова, В. Луков, М. Морозова, І. Нікітіна, А. Останін, В. Прусак, В. Рунге, В. Тименко, О. Фурса, А. Харитонов, Р. Шмагало та ін.).

Вітчизняної наукової літератури, присвяченої Г. Земперу, практично не видавалося. Лише фрагментарно, в аспекті розвитку національної дизайн-освіти, ідеї та концептуальні положення творчої спадщини дослідника використовували українські вчені В. Даниленко, П. Татіївський, В. Тягур, О. Федорук, Р. Шмагало та ін.

Отже, проведений аналіз літературних джерел свідчить, що більшість праць присвячена висвітленню окремих аспектів чи певних періодів мистецької та науково-педагогічної діяльності Г. Земпера. Вони, безумовно, збагатили науково-інформаційну базу дослідження й уможливили розвиток цілісного уявлення про систему педагогічних поглядів Г. Земпера. Водночас, не досліджена роль цього видатного вченого як реформатора теорії та методики прикладного мистецтва у художньо-промислових школах Західної Європи й України (особливо її західних регіонів, що входили до складу Австро-угорської імперії).

Саме цим важливим аспектам присвячена монографія, яка містить конструктивно-критичний аналіз мистецтвознавчої та історико-педагогічної спадщини минулого й уможливує використання цих ідей у процесі сучасної трансформації художньо-промислової та дизайн-освіти.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ У ШКОЛАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

1.1. Короткий життєпис Готфріда Земпера у контексті західно-європейської соціально-культурної традиції XIX ст.

Готфрід Земпер – один з найвидатніших німецьких архітекторів та теоретиків мистецтва XIX ст. Його найзнаменитішими архітектурними творами вважаються будинки опери і картинної галереї в Дрездені, політехнічного університету в Цюріху, а також проект бульварного кільця – Рингу у Відні. Будучи не лише практиком, а й обдарованим теоретиком мистецтва, Г. Земпер зробив вагомий внесок у розвиток прикладного мистецтва та сучасного промислового дизайну.

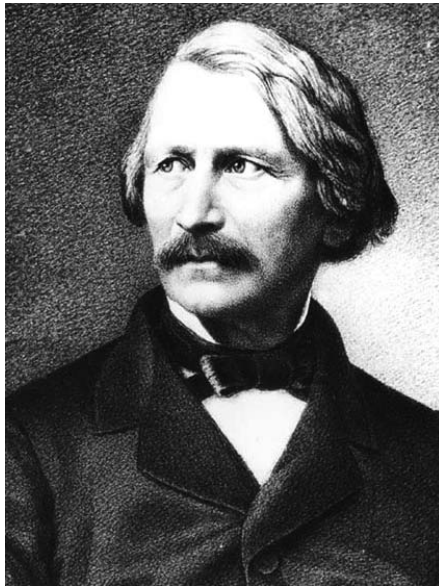


Рис. 1.1. Готфрід Земпер (1803 – 1879) – видатний представник німецької архітектури, теоретик прикладного мистецтва, реформатор західноєвропейської мистецької освіти

Готфрід Земпер (*Gottfried Semper*) народився 29 листопада 1803 р. в Альтоні, родині заможного фабриканта, де виховувалося восьмеро дітей. Нині цей район Гамбургу, що на правому березі річки Ельба, на початку ХІХ ст. був окремим поселенням у герцогстві Шлезвіг-Гольштейн, яке входило до складу Данського королівства, мало статус міста, митні привілеї, свободу поселення та віросповідання.

Г. Земпер одержав гарну освіту – спочатку в парафіяльній школі міста Бармштедт, а з 1819 р. – гамбурзькій гуманітарній гімназії Йоганнеумв. Після закінчення гімназії в 1823 р. розпочав студіювати юриспруденцію, математику, історію й археологію в знаменитому Геттінгенському університеті. У двадцятирічному віці став членом гамбурзької масонської ложі, в якій важливу роль відігравав його батько.

В університеті Г. Земпер склав іспит на чин офіцера артилерії та мріяв розпочати службу в пруській або нідерландській армії. Однак, зрештою, в 1825 р. після невдалої спроби отримати місце підмайстра на будівництві порту і гідротехнічних споруд Гамбурга він записався на архітектурні студії Мюнхенської академії мистецтв. Однак, у 1826 р. через участь в дуелі молодий Земпер був змушений залишити Баварію. У грудні 1826 р. після тривалої подорожі Німеччиною (Гейдельберг, Вюрцбург, Регенсбург та ін.) він приїхав до Парижа задля спільної роботи з Францем Християном Гау – відомим паризьким архітектором. Тут він напружено працював над кількома навчальними проектами. Архітектор Гау ввів Г. Земпера в салон мадам Валантэн, який відвідували відомі німецькі митці та вчені, зокрема, Олександр фон Гумбольдт. Саме у цей період Г. Земпер засвоїв ідеї, що вплинули на усе його подальше творче життя як архітектора і теоретика мистецтва.

Молодий архітектор надавав перевагу емпіричному підходу до вивчення мистецтва, відкидаючи французький раціоналізм із його всебічною систематизацією. Живучи в Парижі, Г. Земпер добре вивчив французьку архітектурну школу й ознайомився з існуючими на той час проблемами розвитку будівництва великих міст. У липні 1830 р. він став зацікавленим свідком Французької революції, яка стала головним переломним моментом в історії західної демократії, епохою переходу від віку абсолютизму і аристократії до віку демократії й участі широких верств населення в житті країни.

Між 1830 і 1833 рр. Г. Земпер подорожував Італією і Грецією, знайомлячись з античною архітектурою з метою з'ясування положень гіпотези, що була предметом тодішніх наукових дискусій: чи була древня архітектура і пластика монохромною або поліхромною, тобто одноколірною чи різнобарвною. Подорожуючи Італією, він робив замальовки в Римі, Неаполі, Помпеях, також побував на Сицилії – у древніх містах Сіракузі, Агрідженто та Селінуте. В 1832 р. взяв участь в археологічних розкопках Афіньського акрополя, визначної пам'ятки загальноєвропейської культурної спадщини.

Дослідження Г. Земпера підтвердили припущення, що будівлі та скульптури давнього світу були поліхромними. Зокрема, йому вдалося обґрунтувати, що храм Тесея в Афінах і знаменитий Пантеон афіньського Акрополя були багатобарвними, як й аналогічні будівлі на Сицилії.

Усвідомлюючи значення зробленого їм відкриття, Г. Земпер відправився з Греції в зворотний шлях через Італію. Там, під час двотижневого карантину, обов'язкового при поверненні з Близького Сходу, 28-літній архітектор упорядкував замальовки, зроблені в Греції, розпочавши роботу над науковим дослідженням щодо поліхромії в давній архітектурі і пластиці.

Залишаючи Рим у 1833 р., Г. Земпер відіслав з кур'єром усі рукописи і малюнки до родичів в Альтону, а сам вирішив додатково обстежити архітектурні пам'ятники Тоскани і Венеції. Потім, добравшись до Мюнхена, обговорив з видавцем умови публікації своїх наукових розвідок. Однак, великим було його розчарування, коли, повернувшись додому, довідався, що посылка з рукописами не надійшла до Німеччини, загубившись дорогою.

Щоб відновити результати надтривалої наукової подорожі, було потрібно чимало часу, тому Г. Земпер спочатку склав короткий звіт про здійснені наукові пошуки. Підсумком цього стала опублікована 1834 р. в Альтоні наукова праця «Спостереження про художній розпис в архітектурі та скульптурі античності» (з нім. «**Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten**»), яку Г. Земпер доповнив дослідженнями фарб колони Траяна в Римі.

Ця фундаментальна праця миттєво зробила Г. Земпера знаменитим у всій мистецькій Європі, адже, окрім культурологічних проблем, в ній окреслювалося чимало актуальних для тієї епохи політичних мотивів. Г. Земпер достатньо різко заперечував низку класичних уявлень про державний устрій давнього світу, роблячи висновки, націлені на сучасність. Його «Спостереження ...», в

яких підводився ідеологічний фундамент під республіканські ідеї, викликали жвавий інтерес у читачів, тому ім'я Г. Земпера миттєво отримало широку популярність й авторитет серед митців та мистецтвознавців.

17 травня 1834 р., завдяки протекції архітекторів Гау та Шинкеля, Г. Земпер отримав запрошення зайняти посаду професора архітектури в королівській Академії образотворчих мистецтв Дрездена і 30 вересня вступив до виконання посадових обов'язків. Він приніс клятву вірності саксонському королю, набувши статусу громадянина Саксонії та члена Саксонського Художнього товариства. 30 вересня 1834 р. він обійняв посаду директора будівельної школи при Дрезденській академії. 1 вересня 1835 р. Г. Земпер одружився на Берті Тімміг, дочці військового, з якою впродовж життя виховував шестеро дітей.

У Дрездені Г. Земпер плідно пропрацював півтора десятиліття. У 1835 р. за його проектом розпочалося будівництво Цвінгера (комплексу з чотирьох будівель, де нині знаходяться численні музеї, а також найзнаменитіша Дрезденська картинна галерея) та королівського театру, хоча молодий архітектор, за його власним визнанням, не мав достатнього практичного досвіду для втілення такого масштабного заходу.



Рис.1.2. Цвінгер з висоти пташиного польоту (Zwinger).

На задньому плані – річка Ельба і опера Земпера, на передньому – драматичний театр

Дрезден середини XIX ст. був одним з головних культурних центрів Європи, серед іншого там успішно розвивалося театральне мистецтво. Це накладало додаткову відповідальність на архітекторів, які проектували новий королівський театр. Г. Земпер узявся за вивчення театральної архітектури, консультувався з фахівцями, зокрема, відомим знавцем шекспірівського театру графом Бодіссеном. Спроектований Г. Земпером Дрезденський королівський театр було відкрито 31 березня 1841 р. прем'єрою опери Доніцетті «Торквато Тассо».



Рис. 1.3. Сучасний вигляд галереї Земпера, вигляд з боку Цвінгера



Рис. 1.4. Дрезденський оперний театр Земпера (*Semperoper*)

Поступово Г. Земпер ставав найпопулярнішим архітектором німецькомовного простору. За його проектами у Дрездені було збудовано декілька вілл у ренесансному стилі, синагога, пам'ятник королеві Фрідріхові Августу II. Головною містобудівною ідеєю архітектора було спорудження своєрідного форуму навколо палацу Цвінгер з будинками картинної галереї, придворної оранжереї і приміщеннями для королівських музейних колекцій. Ці плани були

зреалізовані лише частково, однак жваве обговорення цієї ідеї зміцнили авторитет все ще молодого й амбітного архітектора.



Рис. 1.5. Синагога Земпера в Дрездені (знищена у 1938 р.)

Г. Земпер брав жваву участь й у громадському житті Дрездена. Ставши членом Саксонського об'єднання друзів стародавності і Культурного товариства, він знайшов одностудців як у питаннях мистецтва, так і політики. Його найближчими друзями стали Ріхард Вагнер, незадовго отримавши посаду королівського капелмейстера, і музичний директор Август Рекель.

Родина Вагнерів часто бували в будинку Готфріда і Берти Земпер. Берта, на противагу Готфріду, була людиною стриманою і з розумінням ставилася до запального характеру свого геніального чоловіка. До речі, прем'єри трьох опер Вагнера – «Рієнци», «Летучий Голландець» і «Тангейзер» – відбулися у збудованому Земпером Дрезденському королівському театрі. В архіві театру за 1845 р. зберігся запис про ложу, зарезервовану для «пана Земпера з дружиною, пані капелмейстерші Мінни Вагнер і пана музидиректора Рекеля».

Цей, в цілому щасливий період у житті Земпера, обірвався через події 1849 р., коли в Дрездені відбулася революція. Г. Земпер разом з Вагнером і Рекелем, захопившись республіканськими ідеями, брали активну участь у підготовці травневого повстання, приводом для якого послужила відмова

короля Фрідріха Августа II надати Саксонському королівству конституцію. Ці непересічні, демократично мислячі особистості не стали осторонь доленосних подій, вважаючи повстання найефективнішим способом відстоювання громадянських прав.

Безпосередньо повстання розпочалося 30 квітня 1949 р. Коли 5 травня пруські війська здійснили спробу увійти в місто, на вулицях їх зустріли барикади, спорудженням яких безпосередньо керував архітектор Г. Земпер. Вуличні бої продовжувалися п'ять днів, однак повстання було придушене. Рекеля заарештували та засудили до 13-річного ув'язнення, натомість Земперу вдалося з допомогою друзів переїхати спочатку в Пірну, потім в Цвіккау, Вюрцбург, Карлсруе та Страсбург. Отже, Г. Земпер залишив Дрезден назавжди і лише 1863 р. саксонський уряд видав указ про його розшук. Коли побудований ним королівський театр став жертвою пожежі (1869 р.), а саксонський король Йоганн, за наполяганням громадян, вирішив збудувати новий, Г. Земпер підготував усі плани і проекти, проте безпосереднім будівництвом займався його син Манфред.

Емігрувавши з Дрездена, Г. Земпер продовжив роботу в Парижі, однак це був важкий етап у житті архітектора, адже він був позбавлений масштабних замовлень. Вирішивши перебратися до Америки, та перебуваючи на кораблі, він змінив своє рішення, отримавши запрошення на роботу в Англії. Хоча Г. Земпер й отримав низку замовлень, жодне з них не було серйозним, тому архітектор змушений був займатися теоретичними дослідженнями у галузі мистецтвознавства. Так, з'явилися його фундаментальна праця «Про чотири елементи архітектури» (1851 р.) й есе «Про науку, промисловість та мистецтво» (1852 р.), за підсумками Всесвітньої лондонської виставки 1851 р.

У цей період були закладені теоретичні засади фундаментального твору Г. Земпера «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або Практична естетика», який був виданий двома томами у 1860 і 1863 рр. По суті, Г. Земпер став одним з перших теоретиків промислового дизайну в сучасному розумінні цього поняття. Теоретичним пошукам також сприяла успішна викладацька діяльність Г. Земпера в Лондонському департаменті прикладних мистецтв.

У 1855 р. Г. Земпер прийняв запрошення обійняти посаду професора Політехнічного університету в Цюріху (нині – Швейцарська вища технічна школа). Йому було запропонована нечувана на той час платня – п'ять тисяч

франків. Однак найважливішим для Г. Земпера була можливість перевезти родину з Саксонії до Цюріха, а сам він знову одержав замовлення на виконання масштабних архітектурних проєктів.



Рис. 1.6. Будівля політехнічного університету в Цюріху

Г. Земпер зіграв важливу роль у формуванні нової архітектурної традиції в німецькомовній частині Швейцарії. За його проєктами були збудовані численні споруди, серед найгарніших – Цюріхська обсерваторія, ратуша в Вінтертурі та ін. Стиль Г. Земпера вирізняє бездоганна функціональність і гармонійність форм, де традиції античної архітектури взаємодіють із традиціями італійського ренесансу та бароко.

Після смерті дружини в 1859 р., Г. Земпер усамітнівся, багато та плідно працював, ностальгуючи за роками, проведеними в Дрездені. В 60-х рр. XIX ст. у жваво обговорювалося, так зване, «музейне питання» щодо експонатів імператорських художніх колекцій, які були розміщені в різних будівлях Відня. Г. Земпер отримав від імператора Франца Йосифа I замовлення на проєкт нових будівель на вулиці Рінгштрассе. У 1869 р. Г. Земпер проєктує величезний Імператорський форум, що, однак, залишився не втіленим в життя. Перед віденським імператорським палацом Гофбург з'явилися будівлі придворних музеїв історії мистецтв і природознавства та королівського театру. Через ці замовлення в 1871 р. Земпер переїжджає до Відня. Однак, у нього з колегами, передовсім архітектором бароном Карлом фон Хазенауером, постійно виникали суперечності з питань будівництва, тому у 1876 р. Г. Земпер перервав свою участь у цьому проєкті.



Рис. 1.7. Музей природознавства у Відні (*Naturhistorisches Museum*)



Рис. 1.8. Віденська опера – Бургтеатр (*Burgtheater*)

Наступного року у Г. Земпера розпочалися проблеми зі здоров'ям, а двома роками пізніше (15 травня 1879 р.) він помер в Італії під час подорожі. Це сталося в Римі, місті, де піввіку до того з публікації про Троянську колону розпочалася наукова діяльність Г. Земпера. У Римі він і був похований на лютеранському цвинтарі (надгробок, споруджений за проектом його сина –

Манфреда Земпера, зберігся до наших днів). Після смерті Г. Земпера Манфред також видав збірку батькових «Будівель, начерків та ескізів» (1881 і наступних роках), інший син Ганс – опублікував у 1880 р. життєпис батька «*Gottfried Semper, ein Bild seines Lebens und Wirkens*».

Крім світової архітектурної спадщини, що залишив Г. Земпер, ним написано численні фундаментальні праці з теорії культури, архітектури та прикладного мистецтва. Він по праву вважається одним з головних теоретиків дизайну, який одним з перших сформулював положення про зв'язок естетики і техніки. Його наукові твори, які випередили свій час, послужили підґрунтям для формування в проектній ідеології концепції раціоналізму, відіграли важливу роль у розвитку промислової культури європейських країн, вплинули на становлення педагогічних концепцій дизайну. Г. Земпер встигнув поставити багато питань, які були життєво необхідні для того часу та й досі не втрачають своєї актуальності. У цьому його особлива заслуга. Тому нині в усьому світі створюються осередки шанувальників Г. Земпера, встановлюються пам'ятники, карбуються ювілені монети тощо.

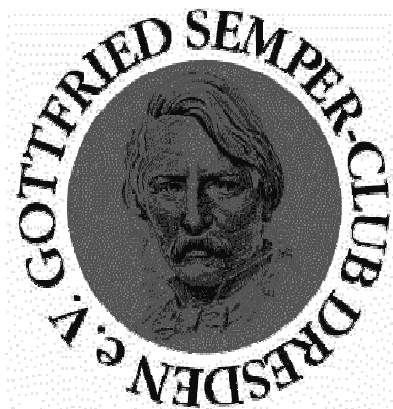


Рис. 1.9. Емблема Дрезденського клубу імені Г. Земпера



Рис. 1.10. Ювілейна монета 10 євро до 200-річчя з дня народження Г. Земпера

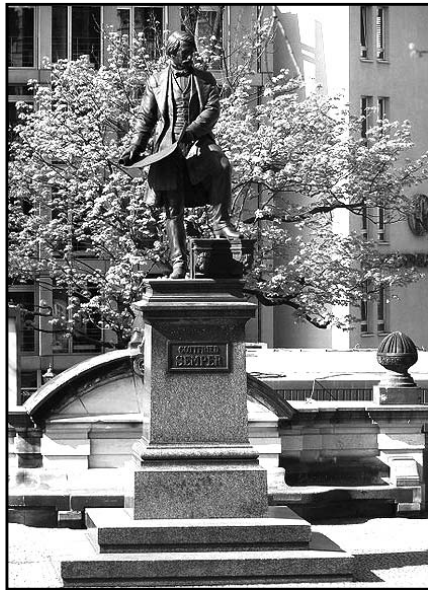


Рис. 1.11. Пам'ятник Г. Земперу в Дрездені

1.2. Особливості розвитку європейської матеріально-художньої культури у другій половині XIX ст.

Упродовж усієї історії розвитку культури людина прагне прикрасити своє життя, зробити красивим всі необхідні їй речі – одяг, житло, посуд, знаряддя праці. Становлення мистецтва як вищої форми естетичної діяльності відбувалося завдяки художній праці – «виду діяльності, спрямованого на виготовлення творів і предметів мистецтва, декоративно-прикладних виробів, що використовуються для побутових приміщень, інтер'єрів, одягу. Художня праця тісно пов'язана з моделюванням та конструкторською діяльністю. Поширеним є конструювання меблів, посуду, моделей одягу, малюнків для тканин...» [135, с. 480].

Художню працю як галузь художнього освоєння предметного світу ще називають архітектонічним мистецтвом. Архітектонічні мистецтва включають такі види просторово-пластичних мистецтв: архітектуру, прикладне мистецтво

та дизайн. Видатний німецький архітектор, інженер і педагог Готфрід Земпер вбачав інтеграційну основу у цій групі просторово-пластичних мистецтв – пластику, архітектоніку. «Архітектоніка – загальна картина геологічної будови земної кори або її частини (геологічне значення поняття); гармонійне поєднання частин в єдине ціле (архітектурне значення поняття); побудова (розмірність) художнього твору (мистецьке значення поняття)» [24, с. 25]. З урахуванням рельєфу земної кори здійснюється просторово-пластичне формотворення архітектурних споруд, а з урахуванням архітектоніки споруд проектується просторово-пластичні твори матеріально-художньої культури (прикладного мистецтва і дизайну). Саме пластика (тектоніка) як універсальний засіб формотворення предметів матеріально-художньої культури стала специфічним предметом досліджень Г. Земпера.

Характерною рисою предметів прикладного мистецтва є зрівноваженість їх головних ознак – краси та користі. Прикладне мистецтво у другій половині XIX ст. зазнало радикальних змін, найяскравіше віддзеркалюючи процеси, що відбувалися у всій матеріально-художній культурі і були пов'язані з подоланням значних суперечностей між мистецтвом і технікою. З огляду на це, розвиток матеріально-художньої культури вважаємо за доцільне простежити крізь призму розвитку прикладного мистецтва, яке гармонійно поєднує матеріальну та художню складові.

Щоб окреслити особливості розвитку прикладного мистецтва, необхідно розглянути чинники, що його спричиняли: з одного боку, це стрімкий технічний прогрес і масове виробництво, а з іншого – зародження і розвиток стилю модерн у європейському мистецтві і художньому виробництві. Машинна індустрія перемогла мануфактурне та ремісничє виробництво на початку XIX ст. в Англії, у другій половині XIX ст. – у Франції та Німеччині, в останній третині XIX ст. – в Італії.

Досліджуваний період був часом радикальної зміни характеру прикладного мистецтва [156, с. 10]. Раніше, коли виробництво продуктів споживання було справою виключно ручної праці, ремесло і мистецтво склали органічно цілісну єдність. Процес виготовлення будь-якого предмету не лише відповідав простій технологічній схемі, а й вважався своєрідним священнодійством. Майстер вкладав у працю свою душу, уявлення про

навколишній світ, від чого предмет наповнювався життєдайною силою. Він ставав одночасно художником, техніком й архітектором (будівельником).

Єдність краси з утилітарними якостями впродовж багатьох століть залишалася основною властивістю будь-якого ремесла. Однак з кінця VIII ст., коли на зміну ремісничому прийшло машинне виробництво, єдність краси і користі порушилась. Через особливості і складності нової машинної техніки виробы стали втрачати естетичні якості, які вже здавалися не тільки небов'язковими, а й, навіть, зайвими. Значна кількість західноєвропейських авторів (Ф. Вебб, В. Крейн, В. Морріс, Дж. Рьоскін та ін.) вважала, що машинне виробництво заперечує ідею поєднання красивого з корисним. Хоч певний час багатьом речам, особливо побутового призначення, виробники за традицією ще намагалися надавати певних «художніх» якостей, однак ці потуги були далекими від тієї своєрідної гармонії краси і користі, характерної для виробів ремісників.

Предметно-просторове середовище перестало бути рукотворним, його створювали машини. Масове виробництво призводило до того, що естетична цінність речей ставала мінімальною, а головним критерієм стала утилітарність. Настала ера товарів широкого вжитку. Машинне масове виробництво різноманітних предметів йшло шляхом копіювання форм речей, що створювалися до того ремісниками. Твори прикладного мистецтва стали інформаційними аналогами нових технічних конструкцій. Стосовно цього, В. Тименко зазначає: «Історико-графічний аналіз різних теорій, проголошених педагогами-реформаторами кінця XIX – початку XX ст., дає підстави для припущення, що ними започатковано перспективну теорію особистісно-зорієнтованої освіти – теорію інформаційних аналогів» [180, с. 56]. Технологія виробництва предметів матеріально-художньої культури у XIX ст. набула інших ознак: речі, виготовлені машинами, тільки нагадували виробы ремісників, тобто виглядали своєрідною «підробкою».

Масове виробництво товарів, розвиток техніки й економіки зумовили радикальні зміни у суспільній структурі і соціально-побутових умовах життя людей. Освоювалися нові матеріали і технічні прийоми і, здавалося б, нові потреби повинні були б викликати до життя й нові форми. Однак, епоха, на думку Н. Ковешнікової, виявилась неспроможною до самостійного художнього

формотворення й була змушена обмежитися оновленням старих стилів [72, с. 62].

Суспільством висувалося головне завдання для художньо-промислових шкіл Західної Європи – подолання розриву між машинним і ремісничим виробництвом, за допомогою нових форм співпраці інженера-конструктора та майстра-художника у процесі створення предметного середовища. У середині XIX ст. вирішення цієї проблеми вбачали у «прикладанні» форм мистецтва до промислових виробів, з метою повернення їм видимості традиційних творів прикладного мистецтва. Вже тоді, сучасники цього еkleктичного процесу, що відбувався у сфері матеріального виробництва, усвідомлювали суттєву різницю характеру масової машинної продукції та традиційного прикладного мистецтва. Машинне формотворення відбувалося на основі нових принципів: геометризації та стандартизації. Принцип геометризації машинного формотворення зумовлювався потребою точних розрахунків для виготовлення деталей і форм машин. Точність і геометризація машинних конструкцій ще не сприймалася художньо-промисловими школами як новий прояв краси: могутності, ритмів, точних ліній, яких не існує у природі.

Стандартизація вже з середини XIX ст. стала необхідною умовою подальшого успішного розвитку техніки. Хоча існували діаметрально протилежні погляди: Дж. Рьоскін заперечував принципи геометризації і стандартизації у прикладному мистецтві, натомість Фр. Рьоло стверджував важливість використання цих принципів у методиці навчання прикладному мистецтву у художньо-промислових школах Західної Європи [72].

Постала нагальна потреба реформування всього змісту прикладного мистецтва, що зумовило появу низки публікацій. Так, інженер Франц Рьоло в 1862 р. опублікував працю «Про стиль у машинобудуванні»; Джон Рьоскін у наукових розвідках «Прерафаелітизм» (1851) та «Політична економія мистецтва» (1857) ввів поняття естетично цінних продуктів; Вільям Морріс на теоретичному (праці «Декоративні мистецтва та їх відношення до сучасного життя» (1878), «Звістки нізвідки, або епоха щастя (1891) та ін.) та практичному (створення художньо-промислової компанії) рівнях розробляв проблеми естетики праці, статусу художньої промисловості, дизайну, декоративно-прикладного мистецтва, естетичної організації середовища. Німецький архітектор і теоретик мистецтва Готфрід Земпер висвітлив досвід «практичної

естетики», опублікувавши твір «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах»(1860 – 1863), в якому, на противагу філософському ідеалізму свого часу, підкреслив базисне стилеутворювальне значення матеріалів і техніки. Матеріали більшості зазначених наукових досліджень апробувалися в системі художньо-промислової освіти Західної Європи.

У західноєвропейських художньо-промислових школах точилися суперечки про те, чи може машина продукувати твори мистецтва та сама бути твором мистецтва; про межі прикладного мистецтва та місце художника у сучасному виробничому процесі; переосмислювалися такі поняття, як «людина», «середовище», «художнє», «технічне» тощо. Цей період Н. Ковешнікова називає проміжним, оскільки він уможлилював «перехід від ремісничого світогляду до формування основ світогляду дизайнерського» [72, с. 86].

Для системи художньо-промислових шкіл Західної Європи цей період актуалізував становлення нової естетики, перший етап практичного поєднання мистецтва і техніки. З середини ХІХ ст. найбільш відомі художники йдуть зі сфери мистецтва у сферу промисловості. Виступаючи проти химерного прикрашання та еkleктизму машинної продукції, яка визначала у цей період характер предметного оточення людини, художники-конструктори прагнули до створення сучасного стилю, який би виражав сутність нової індустріальної епохи.

Форми та декор виробів ставали результатом художньо-конструкторської думки, що враховує властивості матеріалу, технологічні можливості обробки і механічні способи масового тиражування. Все більша відстань віддаляла методи створення виробу художником-прикладником та художником-конструктором нового типу: акцент діяльності останнього переносився з безпосереднього виготовлення виробу в матеріалі на створення його проекту чи еталонного зразка, який надходив у масове машинне виробництво. Все ширші права завойовував новий термін – «промисловий дизайн» як означення цього роду діяльності й уречевленого результату цієї діяльності – продукту масового машинного виробництва.

Іншим важливим чинником, який мав значний вплив на розвиток прикладного мистецтва у художньо-промислових школах стали бурхливі події у мистецькому житті Європи другої половини ХІХ ст. Упродовж короткого

терміну, переживши періоди становлення, розквіту і згасання, стиль модерн охопив мистецтво майже усіх цивілізованих країн і залишив помітний слід у кожній національній культурі. Спадщина цього стилю є багатогранною, складною, вміщує не лише беззаперечні цінності, справжні художні відкриття, а й є свідченням невіршених суперечностей, розгубленості перед життєвими ускладненнями і соціальним прогресом. Ця спадщина не могла вимірюватися лише одними позитивними або негативними рисами та потребувала гнучкішого підходу.

За свідченням одного з найвідоміших дослідників Д. Сараб'янова, у період короткотермінового розквіту модерн розглядали з різних боків: деякі як стиль, інші більш вузько – як течію; часто модерн характеризували як стильовий напрям, якому підвладні лише архітектура і прикладне мистецтво. Різні тлумачення модерну також пов'язувалися з проблемою тривалості: існували відмінності у тлумаченні не тільки часу, а й географічного простору поширення цього стилю. Деякі історики модерну констатують його широкі географічні межі, в інших випадках ці межі звужуються, і чимало національних шкіл не включаються в ареал впливу стилю [162].

У найкращих проявах стиль модерн пов'язаний з утопічними уявленнями про долю людства і можливість естетичними засобами цю долю виправити. «Художники модерну наділяли мистецтво надзвичайно широкими «повноваженнями», вбачали у ньому панацею від усіх бід, прагнули створити такі форми об'єднання діячів мистецтв, які могли б стати взірцем ідеального суспільного устрою» [162, с. 13]. Однак утопічна ідея глобальної ролі художньої творчості мала зворотний бік. Слабкість цієї позиції художника модерну відразу виявляє себе, як тільки його мистецтво стає надбанням широких мас, тоді виникає проблема масової культури.

У цю епоху мистецтво (вперше за свою історію) тісно зближується з промисловістю, яка уможливило виробництво художніх виробів у небувалому масштабі, якого не знали попередні історичні періоди. Більшість художніх відкриттів, які виникали в «елітарних жанрах» широко впроваджувалася у художнє виробництво, в результаті чого унікально-індивідуальне відразу ж ставало надбанням усезагального. Масовий споживач прагнув заволодіти найвищими досягненнями мистецтва, а загальнодоступність краси стала гаслом часу. Відкриття художника відразу ж дублювалося, утилізувалося, тому

виникала потреба у новому відкритті. У художньо-промислових школах діяв закон постійного художнього винаходу, який невдовзі став одним з основних стимулів мистецтва авангарду.

Усі складності і суперечності стилю модерн знаходять пояснення у складному і суперечливому часі, якому цей стиль належав. Однак недоліки й обмеженість стилю модерн не затьмарювали його беззаперечних досягнень. Суттєвим було те, що модерн спрямовувався на створення повноцінного стилю. Стильова єдність, відродження ідеї синтезу мистецтв виявлялися способом подолання суперечностей часу, кризової ситуації в освіті і мистецтві. Це прагнення до стилю – одне з головних здобутків і переваг модерну. «Саме модерн став тим містком, по якому архітектори і дизайнери вийшли з глухого кута наслідування історичних стилів минулого», – зазначає Н. Ковешнікова [72, с. 79].

Факт стильового розпаду, втрату синтезу в мистецтві XIX ст. усвідомлювали й визнавали самі художники. Вони намагалися змінити цю ситуацію і створити новий стиль, подолати прірву між мистецтвом і технікою. Це бажання співпало з об'єктивними передумовами і призвело до виникнення стилю модерн, який вплинув на реформування змісту прикладного мистецтва у художньо-промислових школах Західної Європи.

Стиль володіє власною закономірністю руху і проходить звичайні діалектичні стадії – становлення, зрілості та занепаду. Вагомим підтвердженням справжності стилю є принцип його спонтанного, мимовільного, незалежного від волі художника виникнення і розвитку. Лише у виключних випадках в історії мистецтв стиль створювався вольовим зусиллям конкретних осіб. Таким виключенням і був модерн. Виникла ця воля до стилю в результаті ситуації, що склалася всередині XIX ст. На думку Д. Сараб'янова, в той час не було цілісного панівного стилю – стилю епохи. Навпаки, все свідчило про його розпад [162, с. 22]. Усі монументальні й декоративні форми творчості переживали занепад, руйнувався синтез мистецтв, орнамент перетворився у спосіб зовнішнього оздоблення, тому втратив свою органічність і здатність визначати мову стилю. Усвідомлення цього і призвело до того, що художники, критики, замовники матеріально-художньої продукції відчули необхідність створення нового стилю. Жоден зі стилів, зазначає Д. Сараб'янов, не породив такої великої кількості теоретичних праць, створених майстрами мистецтва. Це

стало свідченням того, що стиль модерн, на відміну від інших історичних стилів чи стильових напрямів, створювався усвідомлено, вольовим зусиллям художників [162, с. 24].

У досліджуваній період мистецтво інтенсивно зближувалось з науковими галузями – точними та гуманітарними, тому художник ставав одночасно вченим, теоретиком, винахідником. Прикладом такого зближення теорії і практики можуть слугувати ще попередники модерну – відомий німецький архітектор Г. Земпер (засновник технічної естетики [162, с. 277]) та англійський художник В. Морріс – переконаний соціаліст, теоретик і практик, який прагнув зберегти й відродити традиційне художнє ремесло. Г. Земпер і В. Морріс у різний спосіб реалізували свої творчі можливості: один – у чітко аргументованій теорії прикладного мистецтва, «практичній естетиці», спрямованій в майбутнє (Г. Земпер), інший – у соціальній утопії з ідеалами середньовіччя. Однак обидва теоретики і практики прикладного мистецтва стали предтечами нового стилю.

Модерн народжувався не лише вольовим зусиллям Г. Земпера та його однодумців, його породжувала сама дійсність, тогочасне життя і нова філософія. Формування стилю модерн було тісно пов'язане з різними чинниками: загостренням суспільних суперечностей, технічним і промисловим прогресом, розвитком суспільної думки, філософії, науки, літератури тощо.

Взаємини модерну і промисловості у середині XIX – початку XX ст. скоріш опосередковані, ніж прямі. Неодноразово висловлювалася думка, що модерн протидівав упровадженню промислового начала у художній творчості. З іншого боку, у 1985 р. А. Ван де Вельде писав: «Якщо промисловість знову зможе сплавити мистецтва, які прагнуть до розходження, то ми будемо радіти і дякувати їй за це... Промисловість залучила металеві конструкції і навіть індустриальне будівництво до мистецтва. Вона звела інженера у ранг художника і збагатила мистецтво, включивши до його сфери те, що тепер мається на увазі під широким поняттям «прикладні мистецтва» [162, с. 24]. Однак було неможливим однозначно вирішити проблему злиття чи розходження мистецтва і промисловості у межах стилю модерн. «Лінії промисловості та мистецтва не злилися в межах стилю, а лише інколи перетиналися» [162, с. 23]. Ці перетини залишили сліди, стимулювали розвиток певних можливостей стилю, підготували ґрунт для руху до злиття промисловості і мистецтва, однак

констатуємо: цей процес відбувався поза хронологічними межами стилю модерн.

Таким чином, не можна стверджувати, що нова архітектура чи дизайн у формах, притаманних ХХ ст., розпочали розвиток завдяки стилю модерн. Однак, з іншого боку, наступники Г. Земпера, представники модерну П. Беренс, А. Ван де Вільде та ін., до кінця першого десятиріччя ХХ ст. стали визнаними майстрами промислової архітектури і дизайну. Ці факти не можуть бути випадковими: одні представники модерну заперечували причетність промисловості до мистецтва, інші, навпаки, розвиваючи ідеї Г. Земпера, сприяли їх взаємопроникненню.

У теоретиків і практиків мистецтва виникає думка про те, що все створене людиною, – це мистецтво. В одному з документів Дармштадтської виставки 1901 р. ця думка сформульована цілком чітко: «Все – мистецтво. Й не існує людських речей, які можуть означати щось інше, окрім мистецтва» [162, с. 35]. Таким чином, утвердження глобальної ролі мистецтва і художника проходить двома шляхами – проголошенням виключності творця і возведенням будь-якої людської діяльності до рівня творчості, а будь-якого предмету, створеного руками чи думкою людини – до рівня мистецтва.

Ця особливість мислення, характерна для цього стилю і часу, призводила до думки про рівноправність різних видів художньої діяльності і дозволила прикладному мистецтву стати на один щабель зі станковими видами художньої діяльності. Майстри прикладного мистецтва найбільш просто вирішували це завдання щодо естетизації життя, яку ставили перед собою художники, а перед художниками – теоретики. Вони прикрашали життя, наповнювали навколишнє середовище красивими предметами, єдиними за стильовими параметрами, зручними для ока і тіла. У такий спосіб реалізовувався принцип єдності користі і краси, здійснювався перехід від принципів ХІХ ст. – естетизації історії – до нових принципів естетизації сучасності.

Цьому періоду характерне зростання мережі виставкових об'єднань, естетичних товариств, які визначали професійний характер художньо-промислової освіти, незалежно від державних установ, академій, водночас поживаючи її виставками, зібраннями, вечорами, диспутами та ін. На цих заходах відбувалося не лише спілкування діячів культури один з одним, а й їхні діалоги зі «споживачами» прикладного мистецтва, коло яких стрімко

розросталося, захоплюючи нові прошарки населення. Наприклад, ідея Г. Земпера про ефективність художньо-промислових музеїв як оптимального естетичного середовища для художньо-промислової освіти втілювалася у житті в різних європейських країнах, включаючи Україну та Росію.

Поява різних фірм, художніх салонів, магазинів, ательє, готових прийняти замовлення на виготовлення художніх виробів, підсилило це спілкування митців та замовників. Створювалася передумова для постійного «перекачування» нових ідей з мистецтва елітарного до мистецтва масового. Це давало привід для глобального входження стилю у повсякденність і, як уже зазначалося, вперше гостро висувало проблему масової культури.

Передісторію модерну слід вести від початку XIX ст. до початку 1880-х рр. Як і у більшості інших випадків, пріоритет зачинателя тут належить англійській школі, хоча модерн в своїй передісторії ґрунтується на двох національних школах – англійській та німецькій. Італія та Франція, з їх домінантою живописності в національних школах, майже не брали участі в передісторії модерну першої половини XIX ст., а їх активна участь розпочинається з середини століття.

У своєму розвитку стиль модерн пройшов три основні етапи: ранній – 1880-ті рр., зрілий – 1890-ті рр. і пізній – початок XX ст. (за Д. Сараб'яновим) [162].

У 1880-ті рр. в основних національних школах ранній модерн бере початок не в архітектурі, а графіці і прикладному мистецтві. Найзначніші успіхи на першому етапі розвитку стилю належить Англії, яка інтенсивніше, ніж інші країни, готувала для нього ґрунт.

У 90-ті XIX ст. – початку XX ст. стиль модерн переживає зрілість і майже в усіх національних школах стає варіативним, що й уможливує утвердження назв стилю: у Франції та Бельгії – «Ар Нуво», Англії – «Новий стиль» («*Modern Style*»), Італії – «стиль Ліберті», Німеччині – «Югендстиль», Австрії – «стиль Сецесіон» («*Sezessionstil*»).

Теза про єдність користи і краси, яку відстоював Г. Земпер, часто висувається як основний принцип модерну. Однак, очевидним є те, що ця єдність не завжди досягалася на практиці. У межах модерну зароджуються ідеї й провадяться перші дослідження зі створення виробів, краса яких зумовлюється не суто декоративною обробкою (оздобленням), а логікою

функціонального, конструктивного та технологічного рішень. Ці процеси Н. Ковешнікова називає першими симптомами виходу архітектури і прикладного мистецтва на шлях функціоналізму та конструктивізму, на шлях сучасного дизайну [72, с. 84]. *Модерн зумовив і підготував перехід від художніх технік формотворення до художньо-технічної формотворчості, від методики навчання прикладному мистецтву до методики дизайн-освіти.*

Як зазначалося вище, проблеми матеріально-художньої культури середини XIX ст. стали об'єктом вивчення філософів і теоретиків культури. Постає необхідність відшукати нові взаємозв'язки між художньою творчістю, естетичним усвідомленням світу і технічним прогресом. У результаті, з середини XIX ст., в англійському мистецтві розвинувся широковідомий романтико-історичний напрям, представники якого не сприймали технічного прогресу і машинного виробництва, вбачаючи у ньому «ворога мистецтва» і закликаючи до повернення передіндустріальної ери. Найяскравішими ідеологами такої позиції були англійці Дж. Рьоскін та В. Морріс. Так, Дж. Рьоскін виступав з романтичною критикою капіталістичної цивілізації, ворожої мистецтву як синтезу природи, краси та високої моральності. Він закликав до відродження середньовічної ручної праці, колективних форм художньої творчості; зневажав машину за те, що з її допомогою знищувалася краса і радість створення речей руками людини, а суперечності між технікою та мистецтвом вирішував шляхом повного заперечення техніки і машинного виробництва. Інший теоретик мистецтва, В. Морріс – яскравий послідовник ідей Дж. Рьоскіна – упродовж десятиліть непримиренно протестував проти сучасного предметного довкілля, відразливих машинних виробів і надуманого прикрашання вікторіанської епохи. Осягнувши дух епохи середньовіччя, він прийшов до висновку, що відродження середньовічної творчості, з її свободою, повагою до матеріалів та інструментів, її чесністю, неминуче призведе до нового Відродження. На жаль, за твердженням деяких дослідників, В. Морріс не зумів побачити в машині суттєвого явища свого часу [106], тому його намагання поєднати «готичні» ремесла з машинною цивілізацією були алогічними, неприродними. Однак, слід відмітити, що за своїми поглядами утопіст-консерватор цей мистецтвознавець справив прогресивний вплив на розвиток європейської матеріально-художньої культури, адже акцентував увагу на ролі естетичного у предметному середовищі. Принципи формотворення,

розроблені ним для кустарних виробів, виявилися дієвими й у галузі машинного виробництва [72, с. 78]. Як зазначає відомий дослідник дизайну В. Рунне, намагання В. Морріса допомогли зрозуміти проблему необхідності іншого, ніж ремісничий, підходу до відтворення предметного оточення, до проблем матеріально-художньої культури в період промислової революції [158, с. 15].

Поряд з романтико-історичним напрямом розвитку матеріально-художньої культури існував інший, заснований на визнанні технічного прогресу основним зняряддям досягнення майбутнього розквіту суспільства. Яскравим представником цього напряму й був Г. Земпер, який *культивував нову концепцію раціонального підходу до формотворення, підкреслював значення практичної користі, зручності та функціональності*. Саме його теоретичні праці стали наступним кроком у теорії нового прикладного мистецтва, сутність якого полягає поступовому усвідомленні й визнанні ролі техніки, не тільки передової, а техніки як такої. На той час, у середовищі теоретиків мистецтва панували радикальні настрої (на кшталт повної заборони машинного виробництва), натомість Г. Земпер усвідомлював, що загальний занепад криється в соціальних причинах і не відкидав машинної праці, а наполягав на необхідності зрозуміти її закономірності та змінити її на користь естетики. Тоді ж Г. Земпером було сформульоване поняття *«das Kunstgewerbe»* (художнє ремесло), що відображає залучення художника у виробництво матеріальних речей для досягнення втраченої відповідності між естетичними і суто фізичними якостями форм предметного світу [57, с. 12].

Г. Земпер, увівши в майбутню теорію дизайну вчення про причини, що визначають характер форми речей, доводив, що *форма кожної речі визначається, по-перше, метою, якій ця річ слугує, тобто її функцією; по-друге – матеріалом, з якого вона виготовлена; по-третє – характером технології виробництва цієї речі*. Дослідник був переконаний, що виріб має бути доцільним, для того, щоб бути красивим. За словами Р. Шмагала, започаткований Г. Земпером «метод естетичної основи форм у вигляді положень «практичної естетики» став ключем для самоусвідомлення матеріально-художнього виду діяльності, що отримав подальше визначення як дизайн» [212, с. 6]. Інший вітчизняний дослідник П. Татіївський зазначає, що «Практична естетика» Г. Земпера заклала основи руху дизайну [177, с. 51].

1914 р. вважається завершальним для першого етапу практичного поєднання мистецтва і техніки. У виступах художників і теоретиків мистецтва під час дискусії з питань формотворення, що відбулася влітку цього року у межах роботи виставки Німецького Веркбунду у Кельні, відзначалося, що саме в середині XIX ст. Г. Земпером вперше була порушена і сформульована проблема взаємозв'язку естетики і техніки. За свідченнями Г. Мутезіуса, керівника Німецького Веркбунду, поняття «мистецтво», «художня творчість» ще в VIII ст. ніколи не вживалися стосовно проектування звичайного житла, праці ремісників – створення одягу, або побутових речей. Жодного художнього творення форм у цьому випадку бути нібито не могло – відповідність форми призначенню і функціям речі була аксіоматичною. І лише з перемогою технічної революції, ця невідповідність форми стала очевидною, заговорили про активне втручання художника до створення образу побутового предметного світу, що оточував людину [249].

Педагогічна, технічна і мистецька діяльність Г. Земпера справила вагомий вплив на весь рух за відродження англійської художньої промисловості кінця XIX ст., з яким був пов'язаний В. Морріс, хоча цей аспект не знайшов чинного висвітлення в літературі з історії прикладного мистецтва нового часу та дизайну [54, с. 33]. У працях Г. Земпера знаходимо чимало свідчень, що вказують на стан розвитку прикладного мистецтва Європи другої половини XIX ст., тому вважаємо за необхідне звернутися до цих фактів, оскільки їх вважаємо корисними для вірогідності й об'єктивності дослідження. Крім того, Г. Земпер був добре знайомий зі всією сучасною літературою і станом європейського мистецтва, оскільки жив і працював у Німеччині, Англії, Австрії, Швейцарії, Франції. Йому були притаманні «критична спрямованість думки, прагнення подолати утопічність багатьох відомих йому ідей і стихійність художнього пристосування до умов, що змінилися» [57, с. 10]. Г. Земпер, за словами Р.Шмагала, взаємоузалежнював розвиток художньої промисловості і художньо-промислової освіти та опирав його на велику спадщину народного мистецтва і художнього ремесла [212, с.70].

Аналізуючи стан прикладного мистецтва та порівнюючи товари сучасної йому промисловості з предметами, завезеними з англійських колоній, Г. Земпер приходив до невтішного висновку: «...для того, щоб показати, на скільки скромні, не дивлячись на всю нашу науку, наші успіхи у галузі, наприклад,

художнього ремесла, достатньо було б послатися на загальновизнану перемогу, одержану над нами напівдикими народами, і, в першу чергу, індіанцями» [57, с. 51]. Невтішними були й результати порівняння сучасних виробів з виробами попередніх епох: «Не зважаючи на технічний прогрес, наші вироби поступаються їм за формою і, навіть, за їх практичною придатністю і доцільністю. Наші найкращі речі є всього лише більш-менш точними копіями старих... Більшість речей являють собою плутану мішанину форм або дитячі пустоці» [57, с. 51].

Не обмежуючись констатацією фактів, Г. Земпер аналізує причини таких явищ у взаємозв'язках мистецтва з наукою, мистецтва з промисловістю, діловим світом. На його думку, перша серйозна небезпека, з якою доводиться боротися мистецтву – це надлишок засобів, яких людина не спроможна підпорядкувати й осягнути. «Наука надає у розпорядження практики для будь-якого застосування матеріали і технології, що не мають свого стилю, виробленого у процесі їх багатовікового широкого використання» [57, с. 52]. Такого не відбувалося раніше, коли люди використовували «матеріали, всебічно опрацьовані народними майстрами, які керувалися при цьому інстинктом, подібним до інстинкту бджіл; вони доводили ці мотиви, що розвивалися природнім шляхом, до найвищого змісту і художньої пластичної досконалості форми» [57, с. 52]. Для вирішення цієї проблеми, на думку Г. Земпера, необхідно створити універсальну теорію формотворення, теорію стилю, яка б вказала, як, користуючись сучасними засобами, по-новому створити форми на основі первинних мотивів; як слід підходити до обробки матеріалів в умовах прогресу сучасної техніки, керуючись при цьому основними принципами стилю [57, с. 56].

Не менш важливим у розвитку прикладного мистецтва Г. Земпер вважав вплив на нього «ділової заповзятості, підтриманої крупним капіталом і озброєної наукою» [57, с. 57]. Констатує дійсність, він наголошував на провідній ролі ринку стосовно промисловості й усіх видів мистецтва. Тому вважав, що поряд з певними негативними явищами, які випливають з такого становища (масове виробництво, падіння якості товарної продукції, розподіл праці, залежність художників тощо), розвиваються й позитивні тенденції, що проявляються в нових якостях товарів: «Будь-який, розрахований на ринок товар, повинен давати можливість його найширшого використання; в ньому

можуть бути виражені лише ті риси, котрі пов'язані з назвою предмету і матеріалом, з якого він виготовлений...» [57, с. 60].

З цього випливає висновок, що в теоретичних поглядах Г. Земпера віддзеркалюються актуальні мистецькі проблеми, які поставали у другій половині XIX ст. перед багатьма європейськими діячами художньо-промислової освіти. Він виступав за нову ефективну взаємодію промисловості та мистецтва на основі, так званої технічної естетики. Обравши прикладне мистецтво предметом естетичних досліджень, Г. Земпер значною мірою уможливив динаміку та намітив шляхи його подальшого розвитку. Будучи провісником ідей модерну й одночасно практиком і теоретиком мистецтва, він привніс до естетичної думки логіку наукового підходу. Вплив ідей Г. Земпера простежується передовсім у практиці художників модерну, які звернулися до прикладного мистецтва і створення побутових речей, в ідеях функціоналістів, у Баугаузі [57, с. 40]. Г. Земпер випередив логіку предметно-просторового мислення, яка була характерна для майстрів архітектури і прикладного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.: П. Беренса, А. Ван де Вельде, А. Лооса, Г. Мутезіуса та ін. Саме цих визначних діячів західноєвропейської матеріально-художньої культури В. Даниленко влучно називає ранніми функціоналістами і знаходить у їхній творчості витоки Баугаузу – першої школи промислового дизайну [41, с. 125]. На переконання багатьох дослідників (В. Аронова [57, с. 307], Н. Ковешнікової [72, с. 71], В. Рунге [158, с. 20], П. Татіївського [177, с. 51]) саме Г. Земпер є попередником функціоналістів і Баугауза, окресливши у своєму вченні ідеї функціоналізму та конструктивізму.

Г. Земпер завжди виступав за «зрощення» мистецтва і промисловості, стирання меж між високим та прикладним мистецтвом. Провісник індустріального дизайну, він у німецькій матеріально-художній культурі окреслив лінію, яка завершилася злиттям мистецтва і промисловості у створеному в 1907 р. Німецькому Веркбунді – творчому об'єднанні промисловців, інженерів, архітекторів і художників, метою якого було підвищення художньої якості будівництва та промислових виробів. Принцип доцільності, обґрунтований Г. Земпером ще у 60-х рр. XIX ст., нарешті був усвідомлений як естетичний [144]. Вочевидь, промисловість і незалежні художники стали розуміти один одного, до чого Г. Земпер закликав ще в 1852 р., наголошуючи: «Діловий світ, якщо тільки він усвідомить свої вигоди,

знайде і приверне на свій бік кращих людей, продемонструвавши тим самим, що він є ще більш дбайливим покровителем та захисником мистецтв і власне художників, ніж колись Меценат і Медичі» [57, с. 57].

Отже, розглядаючи загальну картину розвитку прикладного мистецтва у країнах Західної Європи, можна констатувати, що з середини XIX ст. розпочався активний рух за відродження стилістичної єдності в мистецтві. Стиль модерн в архітектурі та прикладному мистецтві, якому передували теоретичні роздуми Г. Земпера і практичні досліди В. Морріса, став першою спробою повернутися до синтетичного розуміння пластичної культури, єдиного «великого стилю», який органічно містить і монументальний живопис, й архітектонічно продуману скульптуру, й усе естетично оформлене матеріальне середовище. Чимало відомих майстрів живопису і скульптури досліджуваного періоду зверталися до роботи в галузі прикладного мистецтва, а їхні творчі пошуки супроводжувалися «пожвавленням» принципу відкритого конструювання і переважання експресивної функції форми над оздобою.

У той же час виникло й увійшло до вжитку поняття «*industrial art*» (промислове мистецтво), а дещо раніше – «*applied art*» (прикладне мистецтво); утворилась нова галузь мистецтвознавства, яка містила не тільки «високі», а й «низькі» види мистецтва; значно розширився предмет естетичних досліджень. Безпосередньо Г. Земпером були введені такі поняття і терміни, як «*das Kunstgewerbe*» (художнє ремесло) та «практична естетика» (*die praktische Aesthetik*). Особливістю цього етапу було й те, що розвиток прикладного мистецтва спрямовували окремі особистості та теорії, створюючи сприятливий ґрунт для ідей функціоналізму.

У розвитку матеріально-художньої культури, прикладного мистецтва та становленні художнього конструювання і дизайну значну роль відігравали Всесвітні промислові виставки, які набули статусу своєрідних творчих лабораторій. Саме на цих виставках вперше для загального споглядання були представлені промислові вироби та відбувалося широке обговорення проблем формотворення і соціально-естетичних аспектів створення навколишнього предметного середовища. Водночас, важливого значення, у зв'язку зі суттєвою зміною ролі художника-прикладника у створенні предметного середовища, набуває діяльність художньо-промислових навчальних закладів, програми яких зазнають кардинальних, а подекуди й революційних змін.

1.3. Сутність поняття «прикладне мистецтво» в історичній ретроспективі

Нині Україна інтегрується в європейський соціально-економічний простір. Однією з важливих умов реалізації цього інтегрального процесу є створення конкурентоспроможних товарів, які б за технологічними й естетичними характеристиками не поступалися кращим зарубіжним аналогам і водночас віддзеркалювали неповторний національний стиль. Реалізувати це можливо лише за наявності достатньої кількості високопрофесійних художників прикладного мистецтва та дизайнерів різних профілів. Професійна підготовка таких фахівців має базуватися на усвідомленні сутності поняття «прикладне мистецтво» й урахувати теорію і практику художньо-промислової освіти Західної Європи, починаючи з другої половини XIX ст., коли відбувалося становлення і входження прикладного мистецтва в освітньо-професійну сферу.

Мистецтва, завдяки яким твориться матеріально-художня культура навколишнього світу, називаються архітектонічними або просторово-пластичними. Це архітектура, декоративне і прикладне мистецтва, дизайн. У зв'язку з тим, що існує певна нечіткість у формулюванні сутності поняття, невизначеність кола об'єктів, які охоплює прикладне мистецтво, воно викликає пріоритетний науковий інтерес. Підтвердженням цього є суперечки серед учених та художників у питаннях чіткості термінологічних визначень окремих категорій. Так, загальноживаним є термін «декоративно-прикладне мистецтво», однак й він містить певні неоднозначності. Як зазначає В.Г. Власов [28], поєднання декоративної та прикладної творчості не є однорідним, оскільки, за своєю суттю, декоративна творчість є концептуальною, а прикладна – предметною. Тому дослідники намагалися всіляко обійти цю суперечливу назву. Наприклад, пропонувалися інші назви: «мистецтво побутової речі» (Д. Аркін), «виробниче мистецтво» (Б. Арватов), «преобразительное искусство» (А. Салтиков), «прикладне мистецтво» (Г. Земпер, М. Каган, А. Луначарський, Х. Ратцка, Р. Розенталь), «мистецтво предметного світу» (М. Воронов), «предметна творчість» (В. Аронов), «декоративно-ужиткове мистецтво» (В. Даниленко, В. Мусієнко, Л. Оршанський, В. Січинський, Б. Тимків, Р. Шмагалю), «етнодизайн»

(Є. Антонович, А. Бровченко, Л. Корницька, В. Орлов, В. Тименко, О. Фурса). Також зустрічаються терміни: «функціональне мистецтво», «артистичний промисел», «мистецтво декоративне» «технічне мистецтво», «мистецтво промислове» та ін. Причиною тому є недостатнє науково-теоретичне вивчення сутності та специфічних закономірностей прикладного мистецтва як своєрідної галузі предметно-художньої творчості. Розуміючи, що будь-яке поняття лише приблизно характеризує те явище, яке воно позначає, надалі, для означення досліджуваної нами галузі художньо-технічної творчості, використовуватимемо термін «прикладне мистецтво», спираючись на наукові обґрунтування М. Кагана [61] та Г. Земпера [57].

У ході історичного розвитку прикладне мистецтво опинилося на межі якнайменше трьох галузей людської діяльності: промислового дизайну, архітектури і образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура). Щоб зрозуміти закономірності розвитку прикладного мистецтва, його характерні особливості, пропонуємо звернутися до певного історичного екскурсу. Однак, перед тим вважаємо за необхідне розмежувати поняття «народне прикладне мистецтво» та «професійне прикладне мистецтво». Це важливо для того, щоб звернути увагу інших дослідників на історію розвитку західноєвропейського прикладного мистецтва середини XIX ст., коли і професійне, і народне мистецтво впроваджувалися у виробництво. Низка вчених-мистецтвознавців Ж. Гассіо-Талабо, М. Гізе [38], М. Каган [60], А. Моран [106], С. Рождественська [155], З. Чегусова [9] дотримуються погляду, що маючи спільне походження, ці різновиди прикладного мистецтва розвивалися у різних соціально-економічних і мистецьких площинах.

Народне прикладне мистецтво, за С. Рождественською, виникло за часів палеоліту як декорування предметів побутової матеріальної культури, знарядь праці та прикрас первісної людини [155]. Зрозуміло, що для первісного ладу поняття «народне мистецтво» та «прикладне мистецтво» були тотожними. Зміст народного або прикладного мистецтва у докласових суспільствах зводився до образного відображення тотемістичних й анімістичних уявлень людини.

З переходом до класового суспільства та розділенням ремесла на дві гілки (одна – обслуговувала панівний клас, інша – простий люд) прикладне мистецтво первісності звісно поділилося на мистецтво, що зберігає увесь

комплекс етнічних традицій при оформленні побуту пересічних людей (народне мистецтво) і мистецтво художнього оформлення побуту панівного класу, де поява нового способу життя призвела до створення як предметів з новими функціями, зокрема престижними, так і до інновацій у виготовленні традиційних предметів. Останні вирізнялися не лише новими матеріалами, багатством художнього оформлення, ретельністю техніки виконання при введенні нових технічних прийомів, а головне – новим образним ладом з відповідними новим образам композиціями, колористичними й стилістичними рішеннями.

Панівна верхівка класових суспільств, забезпечуючи здійснення свого соціального замовлення прикладному мистецтву, мобілізувала для створення матеріально-художніх виробів і прикрасення палаців, храмів, гробниць, замків найкращих художників-ремісників зі свого етносу, а також приваблювала різними способами іноетнічних майстрів. Це сприяло введенню у нове «елітарне» прикладне мистецтво іноетнічних для певного народу образів, сюжетів й стилістичних прийомів, специфічних орнаментальних мотивів й колористичних рішень, як і нових матеріалів та технічних прийомів їх обробки.

Паралельно розвитку локальних етнічних традицій – народному мистецтву – проходив процес змін образно-сюжетного, колористичного ладу й стилістичних прийомів елітарного прикладного мистецтва великих поліетнічних регіонів. Підтвердженням цієї позиції може слугувати ґрунтовне дослідження прикладного мистецтва Київської Русі, здійсненого Р. Орловим, в якому зазначається, що формування нового замовника – князівсько-дружинної верхівки, купецтва, сільської адміністрації («староств») – сприяло розвитку прикладного мистецтва [126]. Встановлення верховної власності на землю колишніх племенних об'єднань з боку представників династії Рюриковичів мало вирішальне значення для формування нового замовника ремісничої продукції. Відбувається розмежування виробів, що відповідають потребам панівного класу феодалів і широкого споживача. Завдяки широкому імпорту художніх виробів та сировини, а також діяльності ремісників-переселенців міста стають осередками розвитку прикладного мистецтва [126].

На походженні прикладного мистецтва від традиційних ремесел та його відмінності від народного мистецтва наполягає М. Гізе, виділяючи два напрями, пов'язані зі створенням двох різних груп виробів: виробничих інструментів та

знарядь сільськогосподарської праці (традиційно чоловіча праця) та предметів домашнього вжитку, в тому числі й знарядь праці, що до неї належать (традиційно жіноча праця) [38].

У «чоловічих ремеслах» форма виробу цілком залежить від утилітарних вимог та функції. Ступінь відображення характеру праці у формі визначає її емоційну виразність. У зв'язку з цим, суттєвою особливістю знарядь цієї групи є відмова, при їх створенні, від використання образотворчих засобів. «Жіночі ремесла» були підґрунтям поступового формування потреби у розвитку самостійного виробництва предметного світу, що оточував людину у сфері її невиробничої діяльності. Тут поступово виявлялися вимушені зв'язки між конструкцією форми, її тектонічністю й емоційною виразністю, встановлювалася специфіка художньо-образного змісту предметів групи.

На думку М. Гізе, розвиток безпосередньо ремісничих інструментів, виділених у першу групу, та навичок роботи з ними, значною мірою (поряд з розвитком науки) сприяв становленню такої могутньої галузі людської творчості, як техніка. Натомість, «жіноча» лінія дала розвиток прикладному мистецтву [38]. Взаємодія «чоловічого» і «жіночого» ремесел виявилася результативною у художньо-промислових школах Західної Європи другої половини XIX ст. На наше глибоке переконання, завдяки цій взаємодії виникла нова єдність – етнічний дизайн з його новим стилем модерн.

Підсумовуючи розгляд проблеми народного і професійного мистецтва, звертаємося до поглядів відомого мистецтвознавця М. Кагана, викладених у фундаментальній праці «Морфологія мистецтва» [60]. Біля своїх історичних витоків, як зазначає М. Каган, художнє освоєння світу було «вплетеним» у практичну життєдіяльність людей і формувалося на широкому обсязі її різноманітних проявів. У цьому сенсі часто говорять про синкретизм первісної культури, маючи на увазі характерну для неї «дифузність» різних способів практичного і духовного освоєння світу. Художні елементи первісної культури ніби виростили з її нехудожніх елементів і довгий час від них не відокремлювалися. Причина такого становища пояснюється наступним чином: «найдавніший рівень свідомості характеризувався тим, що вона ще не була спроможна розділяти матеріальне і духовне, природне і людське, виробниче й ідеологічне, реальне та ілюзорне, практичне й уявне» [60, с. 180].

У подальшій історії світової художньої культури розрізняються два різко відмінних «річища» художнього розвитку людства: 1) народна творчість, фольклор; 2) професійне мистецтво. Визначальна різниця між ними полягає, за М. Каганом, у тому, що фольклор «вперто зберігав властивий первісному мистецтву двопланний синкретизм» [60, с. 194], натомість у розвитку професійного мистецтва цей синкретизм «цілеспрямовано й рішуче» долався, призводячи до відмежування художньої творчості від усіх інших форм людської діяльності, а також до внутрішньої диференціації різних способів художнього освоєння світу – видової, родової, жанрової.

Як зазначає С. Рождественська, усі види прикладного мистецтва (окрім народного) у класових суспільствах «розвиваються за законами зміни регіональних стилів, а не за законами етнічних традицій, хоч генетично у складному опосередкуванні виходять з них» [155, с. 17]. Зміна стилів у прикладному мистецтві та їх розвиток у межах великих регіонів, наприклад європейського, відбуваються під впливом соціально-економічних процесів, історичних подій, торгових і культурних внутрішньо регіональних та міжрегіональних зв'язків.

Упродовж віків аж до промислової революції XIX ст. прикладне мистецтво залишалося складовою ремісничого виробництва, яке виділялося з ремесла поєднанням виробничої діяльності з індивідуальною художньою творчістю.

У період античності й середньовіччя, мистецтво було цілісним – одночасно зображувальним, декоративним і прикладним. Як зазначає В. Власов, давні греки під мистецтвом розуміли будь-яку добре виконану роботу, мистецьку працю, ремесло, не розділяючи поняття матеріальної та художньої діяльності, й визначали її одним словом «*techne*» [28]. Відкриття античності полягало у розумінні краси як найбільш повного предметного вираження сутності речі, яка слугує людині. В еллінській культурі вважалося, що річ є красивою, бо вона є космічною. «Будучи ізоморфною космосу, вона є виразною й наділеною розумом. Оскільки людина теж розуміється як прекрасна одухотворена річ, яка виникла й існує за тими ж законами, то меблі, одяг, предмети побуту відповідають їй не лише утилітарно, а й естетично. Краса стає тотожною користі, бо «мірою» того й іншого виступає людина, а це дозволяє гармонійно індивідуалізувати зовнішній вигляд і середовище існування» [28,

с. 724]. І те, й інше має значення для розвитку у подальшому прикладного мистецтва та дизайну.

Найбільш близько, у генетичному й логічному відношенні, сучасний дизайн розміщений саме до античного «проектного» мислення, до грецького «техне», що виходив з ідеї тотожності утилітарного й естетичного – необхідності і можливості збігу користі та краси. Подібна близькість не є випадковою, оскільки перші теоретики дизайну (передовсім Г. Земпер) були виховані у період широкого захоплення античністю, пов'язаного з розкопками Помпей та Перкуланума.

У середні віки й епоху Відродження мистецтво не ділилося на чисте і прикладне, а зливалося в одну професію [203]. І те, й інше виражалося одним словом – латинським «*ars*» або грецьким «*techne*». Злиття відбувалося і на практиці. Так, геніальний Альбрехт Дюрер був не лише художником, а й майстром золотого лиття; інший видатний німецький художник Ганс Гольбейн Молодший не цурався ремісничих виробів в оздобленні фасадів будівель, виготовленням вітражів. Поділ мистецтва на «чисте» і прикладне виникло значно пізніше та було зумовлене промисловим переворотом.

Так, Е. Циганкова стверджує, що одна і та ж людина створювала архітектурний проєкт і керувала будівництвом, розписувала стіни фресками та конструювала машини, необхідні для будівництва [203]. Органічний зв'язок технічної творчості з художньою був характерною рисою епохи і визначав особливості формотворення всього предметного середовища. Професія художника вважалася звичайною ремісничою професією, тому представники цієї професії за соціальним статусом нічим не вирізнялися від представників інших ремісничих груп. Художники підкорялися цеховій структурі.

На цьому ранньому етапі, коли технічна творчість ще не підкріплювалася науковими знаннями, саме людина з найбільш розвиненими творчими здібностями і фантазією могла створювати нові форми і конструкції. Естетичним кредо цієї епохи – це синтез краси і користі, що й позначалося на формотворенні всього предметного середовища.

Однак, як зазначає Е. Циганкова, єдність професій художника та інженера у часи Середньовіччя та Відродження не можна розуміти буквально. У XV ст. вона була повною, а з середини XVI ст. в ідеології середньовічної епохи відбуваються значні зміни. Релігійні війни, загострення соціальних

суперечностей – все це змушувало сумніватися в людських силах та руйнувало цільність світогляду, властивого епосі Відродження. Змінювався і соціальний стан художника. Масовий регулярний попит на роботу поступово зменшувався, зникала впевненість у заробітку. Виконуючи замовлення можновладців, художник відривався від цехових традицій, його діяльність набувала аристократичного, придворного характеру, а у творчості посилювалися тенденції індивідуалізму [203].

Для естетики другої половини XVI ст. була характерною ідея протиставлення задуму твору та його художнього втілення. Виникають поняття художньої своєрідності, надзвичайності задуму, артистичності виконання. Почав заперечуватися зв'язок художньої творчості та наукових методів; хоч від вивчення природи не відмовлялися, однак підкреслювалася роль фантазії і свободи творчості, що знову ж таки суперечить естетиці раннього Відродження [203].

Зародження і розвиток капіталістичних відносин, виникнення індивідуалістичних тенденцій в ідеології, неминуче призводило до виокремлення мистецтва як особливої діяльності, спрямованої на створення суто духовних, позбавлених матеріальної «корисності» цінностей. За технікою закріплювалося виробництво предметів для задоволення практичних потреб. У XVI ст. така тенденція тільки намітилася, однак згодом продовжувала розвиватися. Поділ та протиставлення корисного прекрасному з часом перейшло у всі сфери відтворення предметного світу. Отже, до кінця XVI ст. намітилися передумови для того, щоб мистецтво і техніка розділилися й відокремились кожна в своїй специфічній сфері.

XVII ст. характерне розквітом мануфактурного виробництва, з притаманним йому розподілом праці. Процес бурхливого розвитку природознавства, що розпочався ще в епоху Відродження, мав безпосередній вплив на техніку і мистецтво. У XVII ст. техніка дистанціювалася від мистецтвом і розвивалася автономно. Мануфактурне виробництво вимагало вдосконалення технічної бази, тому машинний парк продовжував зростати, поживаючи винахідництво. Змінилося і соціальний статус техника-винахідника: якщо раніше це був придворний художник, який виконував різноманітні технічні завдання (позаяк існувала єдність сфер техніки і

мистецтва та не розмежувалися мистецтва на «чисті» і прикладні), то у XVII –XVIII ст. він ставав талановитим ремісником-самоуком, а іноді – й ученим.

У галузі мистецтва цього періоду триває процес розкладу початкового синкретизму пластичних мистецтв у вигляді поступового відокремлення мистецтв зображувальних (образотворчих) від мистецтв незображувальних (архітектонічних), формування роду станкового мистецтва.

З настанням епохи машинного виробництва (початок XVIII ст.) різко розмежовуються «чисте» мистецтво, ремесло, ще пов'язане з прикладним мистецтвом, і техніка. У цей час грецьке «техне» і латинське «арс», у минулому слова-синоніми, означають різні поняття: «техне» – техніка, «арс» – мистецтво. Як зазначає Е. Циганкова, мистецтво стало вважатися родом діяльності, яка височить над буденним життям і керується «божественним» натхненням, натомість технічна діяльність, інженерна справа розцінюються як дещо приземлене, буденне, утилітарне [203].

На початку XVIII ст. процес протиставлення мистецтва техніці, естетичного корисному зайшов настільки далеко, що праця, її знаряддя і все, що з нею пов'язане, були остаточно виключені зі сфери естетичного. Тобто традиції народного прикладного мистецтва лишаються поза мистецькою освітою. В аристократичних колах суспільства склалася своєрідна система естетичних поглядів, виразником яких став стиль рококо, а основним критерієм – «витончений смак», головним сенсом – підвищена цікавість до форми, яка розглядається поза зв'язком зі змістом. Функціональність й естетика форми стають різко антагоністичними одна одній.

У цей період, за свідченнями А. Боголюбова, виокремились та «відмежувалися» від інших мистецтв «витончені мистецтва», тому уточнилося визначення професій, художник відійшов від ремісника; за кожною з цих професій закріпилися певні трудові і творчі функції [203, с. 4].

Розходження шляхів «вільних мистецтв» і художнього ремесла, емансипація скульптури й особливо живопису від зодчества – процес, який завершився до XIX ст. та призвів до виникнення, а потім і до превалювання станкових форм мистецтва. Це призвело, з одного боку, до руйнування стилістичної й ідейної єдності всієї сукупності видів пластичних мистецтв, зникнення характерної для них у давнину і середні віки естетичної єдності, занепад професійного художнього ремесла. Тоді встановилася така система

естетичних уявлень, згідно з якою мистецтво проголошувалося родом занять обраних, проявом божественного начала в людині, що керується натхненням, яке сходить з небес, а краса протиставлялася користі, необхідній, однак недостойній. Ці положення були сприйняті панівною у той час естетикою романтизму.

З розвитком машинобудування технологічна машина стає товаром і сама продукує товари, серед яких важливе місце займають предмети широкого вжитку; до цього вони вироблялися кустарним способом і, відповідно, вважалися творами ремісничого мистецтва. Коли ці речі почали вироблятися на машинах, надто помітною стала невідповідність між старими традиційними формами і новою технологією виробництва. Упродовж усієї першої половини XIX ст. машинна продукція в естетичному сенсі не витримувала жодної критики, тому протиставлялася ремісничим виробам. Вона не відповідала й уявленням про художність, згідно з яким твір мистецтва, зокрема і прикладного, має бути рукотворним, індивідуальним та неповторним. Оскільки промислова продукція є матеріалом, з якого формується предметне середовище, що оточує людину, то вона неминуче стала об'єктом дослідження художників, теоретиків, мистецтвознавців. Їхня увага приділялася здебільшого аналізу впливу техніки на прикладне мистецтво у соціальному, економічному та художньому аспектах. Боротьба за злиття краси і доцільності у формах виробів промислової продукції посилилася з середини XIX ст. Як зазначає А. Боголюбов, «настає перелом у суспільних естетичних уявленнях, який знаменує початок нового зближення мистецтва і техніки» [203, с. 2].

За свідченнями В. Аронова, у цей час передовсім самі художники, а слідом й критики мистецтва почали розрізняти два типи художньої обдарованості: обдарованість у галузі образотворчого мистецтва і не менш важливу обдарованість у галузі предметної творчості [4, с. 28]. Як зазначалося вище, Г. Земпер вводить поняття «*das Kunstgewerbe*» («художнє ремесло») і «*die Praktische Aesthetik*» («практична естетика»). Ці терміни він вживає у лекціях для слухачів художньо-промислових шкіл у різних країнах Західної Європи. Нами з'ясовано, що на прогресивних діячів України Г. Земпер справив неабиякий вплив. Так, П. Чубинський при означенні творів прикладного мистецтва у другій половині XIX ст. також вживає синонімічний до «практичної естетики» термін «утилітарна естетика».

Відомий мистецтвознавець М. Каган, здійснюючи фундаментальне дослідження еволюції морфологічного вивчення мистецтва, зазначав: «Після того, як Земпер у своєму дослідженні стилю як естетичної категорії узагальнив матеріал саме «технічних і тектонічних мистецтв», а не «вищих» образотворчих і після роботи його учня і послідовника Я. фон Фальке «Естетика художнього ремесла», в якій доводилося, що немає певних чітких меж між «вільними» та «зв'язаними» (тобто прикладними) мистецтвами і що «царство мистецтва скрізь одне і те ж», естетика не могла не зробити відповідних висновків» [60, с. 88].

Раніше, у часи ремісничого і нерозвиненого мануфактурного виробництва художник та виробник здебільшого поєднувалися в одній особі, чуття і правила створення художньої форми унаслідувалися від одного покоління до іншого. Розуміння логіки форми було несвідомим, стихійним, інтуїтивним. Окремо від самого ремесла такого поняття не існувало. Однак, коли технічна творчість і художнє освоєння світу почали все більше відходити одне від одного, стало необхідним певне абстрактне, особливе знання про естетичну сутність форми, за допомогою якого можна було б поєднати, скоординувати ці два види діяльності. Саме Г. Земпер у середині XIX ст. запропонував теорію стилів формотворення у вигляді постулатів «практичної естетики», розробленої на основі глибокого вивчення закономірностей прикладного мистецтва. В цьому сенсі Г. Земпера вважають творцем технічної естетики, одним з перших теоретиків дизайну – формотворення для тиражування.

Виникнення дизайну більшість теоретиків пов'язує з розвитком промисловості і техніки наприкінці XIX ст., коли вузька спеціалізація виробництва призвела до руйнування універсальності творчих сил людини і, як наслідок, до втрати естетичної цінності предметів, що вироблялися промисловим способом. З початку зародження дизайн орієнтувався на досягнення єдності трьох принципів: користі, зручності і краси. Розробку цих методичних принципів художньо-промислової освіти у 1860-х рр. здійснив саме Г. Земпер. У науковій праці «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або Практична естетика» (1860 – 1863) він на підґрунті аналізу прикладного мистецтва сформулював фундаментальний закон формотворення: *форма предмету повинна залежати від його функцій у людській практиці, матеріалу виготовлення та технології виробництва; форма предмета визначається рівнем соціально-історичного розвитку суспільства та іншими зовнішніми*

чинниками: кліматом, рельєфом держави (регіону), культурним спадком, станом освіти, особистістю майстра тощо.

Поняття «технічні мистецтва» (*der technischen Künsten*) було введено Г. Земпером з метою підкреслити прагнення знайти в історії людської культури первісну межу відліку, починаючи від якої дослідник стикається у пам'ятниках матеріальної культури минулого вже не з суто фізичними, а трансформованими, художніми формами. Під технічними мистецтвами він розумів твори ремесел. Пізніше відомий німецький історик прикладного мистецтва Бруно Бугер відзначав, що Г. Земпер за допомогою нового поняття, яке широко поширилося у німецькому мистецтвознавстві кінця XIX ст., протиставив вироби ремесел «вільним» видам мистецтва, де техніка створення твору значною мірою підпорядкована художній ідеї, символіці форм. Натомість, у ранніх пам'ятниках людської культури домінуючим можна було вважати практичне призначення речі і «технічну боротьбу людини з непіддатливим матеріалом» [54, с. 309]. Водночас важливо відзначити, що у своїх творах Г. Земпер використовує поняття «технічні мистецтва» (*der technischen Künsten*), «художнє ремесло» (*das Kunstgewerbe*) та «прикладне мистецтво» (*die angewandte Kunst*) як слова-синоніми. Підтвердженням цьому можуть слугувати такі рядки: «...ті найбільш високі мистецтва позначають собою лише верхню межу; при входженні в цю галузь ми виявляємо простіші твори мистецтва, якими воно стало займатися значно раніше; я маю на увазі прикраси, зброю, тканини, гончарні вироби, домашні знаряддя – все те, що позначається терміном художнє ремесло й іноді називається технічним чи прикладним мистецтвом» [57, с. 177].

Отже, розвиток прикладного мистецтва проходив у загальному руслі історико-художнього процесу, трансформуючи матеріально-пластичні форми. Визначальним у становленні і розвитку прикладного мистецтва було поступове відокремлення зображувальних (образотворчих) мистецтв від мистецтв незображувальних, біфункціональних, прикладних. Диференціюючі сили історико-художнього процесу не тільки розділили зображувальні (образотворчі) мистецтва та архітектонічні (незображувальні) мистецтва, а й у кожній групі забезпечили самостійність окремих видів – живопису, графіки, скульптури, в одному випадку, архітектури, садово-паркового мистецтва, прикладного мистецтва – в іншому. Згодом, з розвитком техніки, обидві групи поповнилися відповідно художньою фотографією та дизайном. Тобто важливим чинником

історичного розвитку прикладного мистецтва був вплив на нього технічного прогресу. За висловом М. Кагана, будь-яке мистецтво має в своїй основі певну технічну базу – іноді більш, іноді менш складну [60, с. 249].

Історія розвитку прикладного мистецтва свідчить про безперервність розширення своїх меж за рахунок оволодіння наслідками технічного прогресу – від перших форм спеціалізації багатоманітних галузей художнього ремесла до техніки мануфактурного виробництва, від нього – до художньої промисловості і сучасного дизайну [60]. При цьому необхідно зазначити, що в цій галузі художньої творчості, як й у інших, розвиток техніки («чоловічого начала» у мистецтві формотворення) відкриває перед художньою творчістю нові обрії, одночасно розширюючи межі естетичного сприймання мистецтва – дозволяючи людям знаходити своєрідну художню цінність не лише в унікальному виробі, а й масовому, не лише в рукотворному, а й в машинному.

Здійснений історико-аналітичний огляд розвитку прикладного мистецтва дозволяє краще усвідомити сутність цього поняття, яким позначено своєрідну галузь художньо-технічної творчості. Для з'ясування змісту поняття «прикладне мистецтво» використовуватимемо методіку виявлення специфіки виду мистецтва, розроблену В. Міхалевим [100]. Суть цієї методіки полягає у поєднанні кількох логічних процедур (*класифікації, специфікації і типологізації*), які дають якнайповніше уявлення про вид мистецтва.

Визначення поняття «прикладне мистецтво» вважаємо за необхідне розпочати з класифікаційного поділу, оскільки ця процедура передбачає пошук підґрунтя для упорядкування різних об'єктів за певними принципами, а знаходження цих принципів наближує до визначення загального в об'єктах, тобто до формування поняття про ці об'єкти.

Попри обмеженість класифікації як пізнавальної операції у визначенні специфіки виду мистецтва, класифікаційний аналіз повинен передувати специфікації. Лише тому зупинимось на деяких формальних подібностях та відмінностях прикладного мистецтва порівняно з іншими видами мистецтва. Водночас, треба зазначити, що в результаті класифікації не стільки виявляються відмінності, скільки подібності і зв'язки видів мистецтва. Отже, спробуємо представити попередній опис прикладного мистецтва за допомогою різних **класифікацій**.

На основі *структурної* класифікації (підґрунтя складає просторово-часова ознака) виявляється, що прикладне мистецтво належить до просторових (пластичних) мистецтв та зближує його твори (художньо оформлені меблі, посуд, одяг, різноманітні знаряддя) з творами живопису, скульптури, графіки, художньої фотографії. Їх об'єднує просторовий – об'ємний або площинний – характер образу, спільність матеріалів, які використовуються, звернення творів до зорового сприймання. До цієї ж групи за тими ж ознаками належать й інші види мистецтва, зокрема архітектура та дизайн. Однак, у багатьох відношеннях прикладне мистецтво, а з ним дизайн та архітектура, суттєво відрізняються від інших просторових мистецтв, а їх порівняння дозволить з більшою наочністю виявити його специфічні риси.

Коли вдаються до такого порівняння, вказують передовсім на те, що на відміну від картини, яка несе тільки ідейно-художній зміст, твори прикладного мистецтва, подібно до творів архітектури чи дизайну, мають одночасно два значення: життєво-практичне – утилітарне та художнє – естетичне. Однак у художньо-промислових школах Західної Європи другої половини XIX ст. розмежування на образотворчі (зображувальні) й архітектонічні (незображувальні) мистецтва не існувало. Під впливом «практичної естетики» Г. Земпера матеріально-художня пластика поєднувала в собі «чоловіче функціональне» (утилітарно-технічне) та «жіноче декоративне» (художньо-естетичне) начала формотворення.

Наступною класифікаційною ознакою є *функціональна*, згідно з якою прикладне мистецтво належить до біфункціональних мистецтв (разом з архітектурою і дизайном) на відміну від монофункціональних образотворчих: живопису, графіки, скульптури та художньої фотографії. Природа творів прикладного мистецтва, як зазначає М. Каган, завжди є подвійною, незалежно від того, використовуються вони за прямим призначенням чи як оздоблення відповідно до естетичних смаків їх власників [60]. Відомий мистецтвознавець також зазначав, що навіть твори ювелірного мистецтва, які не мають, і ніби ніколи й не мали жодного життєво-практичного призначення, обмежуючись роллю простої прикраси, насправді колись володіли певною утилітарною функцією, але не реальною, а «ілюзорною». Історія прикладного мистецтва й архітектури свідчить, що коли ті чи інші твори втрачають свою первісну – реальну чи ілюзорну – утилітарну функцію, вони опиняються у кінцевому

підсумку приреченими на відмирання: єдина декоративна функція виявляється неспроможною утримати у побуті ці предмети [61].

Можливість музейного і кімнатного експонування творів прикладного мистецтва є ще одним підтвердженням того, що за своєю природою ця галузь просторових мистецтв є двоїстою: утилітарною та художньою одночасно, що зближує її з архітектурою і дизайном та відрізняє від живопису, графіки та скульптури, тобто зображувальних видів мистецтва. Зазначимо, що в художньо-промислових школах Західної Європи забезпечувалося чітке дотримання принципу біфункціональності у процесі навчання виготовленню творів прикладного мистецтва.

Цими ознаками характеристика прикладного мистецтва не вичерпується. Необхідно з'ясувати, яким чином предмети утилітарного призначення набувають художньої значущості, і чи відрізняються вони в цьому сенсі від творів живопису, графіки та скульптури. На це питання дає відповідь наступна класифікаційна ознака – *семіотична*. Згідно з цією класифікацією, прикладне мистецтво відрізняється від образотворчого (ця назва є загальноживаною, хоч і не зовсім точно характеризує поняття, які трактує) не тільки двоїстістю своїх функцій (утилітарною та художньою одночасно), а й способом створення художнього образу – «архітектонічним», а не «зображувальним».

Принципову різницю у створенні художнього образу в прикладному та образотворчих мистецтвах переконливо доводить М. Каган у фундаментальній науковій праці «Про прикладне мистецтво» [61]. Зокрема, він показує неправомірність включення творів дрібної скульптурної пластики до сфери прикладного мистецтва лише за спільністю використаних в їх виготовленні матеріалів та, одночасно, аргументовано заперечує віднесення утилітарних предметів, у створенні яких були використані «зображувальні» прийоми, до сфери образотворчого мистецтва, спираючись на те, що в таких предметах зображувальний прийом має, зазвичай, принципово іншу природу, ніж у творах образотворчого мистецтва. Поділяючи думку М. Кагана, зазначаємо, що тут діють два абсолютно різні способи формотворення: у скульптурі, як і взагалі в образотворчому мистецтві, форма народжується з відтворення форм певного конкретного предмету реального світу. Варто зазначити, що відтворення не є фотографічним копіюванням, тобто зображення повинно мати узагальнений, живописно і пластично виразний характер. Форма ж утилітарного предмету

завдячує походженням передовсім конструктивній логіці його будови, яка зумовлена практичним призначенням, властивостями матеріалу, технологією обробки. Звідси, якщо художник використовує в цьому випадку зображувальні мотиви, він обов'язково підпорядковує зображувальну форму формі конструктивній. Натомість, у художньо-промислових школах Західної Європи другої половини ХІХ ст. лише окремі дослідники (зокрема, Ф. Рьоло) звертали увагу на семіотичну класифікацію в міжнаціональному глобальному контексті. Тому Ф. Рьоло семіотику формотворення християнського раціонального начала протиставляв семіотиці формотворення ірраціонального начала арабського світу.

Продовжуючи порівняння прикладного мистецтва з мистецтвом образотворчим, звернемося до наступної, *експресивної* класифікації (на основі особливостей образної мови). Ставши самостійними видами мистецтва, живопис, графіка, скульптура та художня фотографія оволоділи здатністю з граничною конкретністю передавати цінність індивідуальної неповторності явища природи, вчинку людини, вигляду речей. Художня своєрідність і, відповідно, сила цих видів мистецтв виявилися пов'язаними з видимою конкретністю зображення, виробленим ними «портретним» способом моделювання життя.

Водночас, образна мова прикладних (архітектонічних) мистецтв (включаючи дизайн й архітектуру), будучи заснованою на найширшому узагальненні об'ємно-просторових і кольорових відношень матеріального світу, виявляється спроможною втілити загальні для багатьох людей ідеї, настрої, душевні стани. Оскільки твори прикладного мистецтва поєднують у собі художнє й утилітарне начала, створюються ремісничим чи промисловим способами в значних масштабах, вони несуть не індивідуально-специфічний, а стійкий всезагальний духовний зміст. У цій сфері художньої творчості людина стверджується не своєю індивідуальною неповторністю, а залученістю до інших людей. Тому принцип «портретності», характерний для живопису чи скульптури, виявляється непридатним для прикладного мистецтва, тому замінюється узагальненістю, умовністю, стилізацією.

Результати попереднього опису прикладного мистецтва, здійсненого з використанням класифікаційних ознак, представлено в таблиці 1.1.

Таблиця 1.1

Види класифікацій прикладного мистецтва

Прикладне мистецтво			
Структурна класифікація	Функціональна класифікація	Семіотична класифікація	Експресивна класифікація
Просторове: – просторовий (об'ємний або пластичний) характер образу; – звернення творів до зорового сприймання	Біфункціональне: творам властиві два значення: життєво-практичне (утилітарне) та художнє (естетичне)	Незображувальне: архітектонічний спосіб формотворення, породжений конструктивною логікою й зумовлений практичним призначенням речі, властивостями матеріалу, технологією обробки	Виражає не індивідуально-портретний, а стійкий узагальний духовний зміст через узагальненість, умовність і стилізацію

Узагальнюючи класифікаційний опис, можна сформулювати певні висновки: у сфері просторових мистецтв слід розрізнити дві головні галузі – галузь образотворчих (зображувальних) мистецтв і галузь архітектонічних (незображувальних) мистецтв, до яких належить і прикладне мистецтво. Відмінності між цими галузями полягають, по-перше, у тому, що твори прикладного мистецтва, архітектури і дизайну володіють одночасно двома функціями – утилітарною і художньою, – натомість твори зображувальних мистецтв мають лише художній зміст. По-друге, якщо у зображувальних мистецтвах образ будується за допомогою й на основі зображення дійсності, то природа прикладних мистецтв є незображувальною, хоч вони і можуть виступати у синтезі зі зображувальними мистецтвами. При цьому необхідно підкреслити, що обидві зазначені відмінності органічно взаємозв'язані. Друге логічно витікає з першого, адже саме поєднання художньо-виразної мети з утилітарним призначенням і технічною конструкцією предмета змушує художника-прикладника або повністю відмовитися від зображувальності й оперувати суто архітектонічними засобами, або, використовуючи ті чи інші форми природи, перетворювати їх не у зображення, а в «натяк» на зображення.

Кожна із зазначених вище класифікаційних ознак може бути застосована до будь-якого виду мистецтва, доповнюючи уявлення про нього. Існування стількох різноманітних класифікацій з різними загальними ознаками свідчить

про неможливість прийняття єдиної класифікації з виділенням головної ознаки, яка б зумовила чітке й однозначне визначення виду мистецтва.

З метою з'ясування межі сфери прикладного мистецтва, застосовувався метод класифікації й для його внутрішнього предметного поля. Класифікувати твори прикладного мистецтва – означає впорядкувати їх у систему за певною загальною ознакою. Однак, ураховуючи той факт, що всі галузі виробничої діяльності можуть створювати не лише утилітарні, а й художні цінності, входячи таким чином до сфери прикладного мистецтва, без перебільшення можна стверджувати, що «галузь прикладного мистецтва є найбільш багатою, найбільш різноманітною з-поміж усіх галузей художньої творчості» [61, с. 30].

Отже, створити єдину універсальну класифікацію творів прикладного мистецтва не видається можливим. Натомість у сучасній практиці підготовки фахівців прикладного мистецтва використовують декілька класифікацій, в основу яких покладено різні класифікаційні ознаки. Зупинимося на їх характеристиці.

Класифікація за матеріалами виготовлення. Ця класифікація є однією з найбільш поширених, адже у галузі прикладного мистецтва можна зафіксувати, напевне, найбільше серед інших галузей художньо-творчої діяльності розмаїття використовуваних матеріалів. Без перебільшення можна стверджувати, що всі сировинні матеріали, які знаходить людина у природі і які дає їй виробництво, стають об'єктами естетичної обробки у прикладному мистецтві. Різноманітні класифікації творів прикладного мистецтва за матеріалом їх виготовлення так чи інакше походять від принципів, розроблених Г. Земпером і викладених у його «Практичній естетиці» [57]. Виходячи з технологічних властивостей сировинних матеріалів автор запропонував чотири різновиди прикладного мистецтва: текстильне мистецтво, керамічне мистецтво, тектонічне мистецтво (обробка деревини) та стереотомічне мистецтво (обробка каменю). При цьому він не абсолютизував роль матеріалу, виділяючи в кожному виді прикладного мистецтва матеріальну і формальну сторони. Така структуризація змісту прикладного мистецтва зумовлювалася теорією стилів формотворення Г. Земпера і була важливим елементом методики викладання прикладного мистецтва, яку дослідник реалізовував у художньо-промислових школах Західної Європи другої половини XIX ст.

Класифікація за функціональною структурою. Цей шлях групування творів прикладного мистецтва ґрунтується на визначенні функціонального призначення речей. Поняття «меблі», «посуд» і т.ін. охоплюють великі групи предметів, що мають аналогічну практичну функцію, для якої властивості матеріалів мають другорядне значення. Однак не будь-який предмет меблів чи посуду вважається твором прикладного мистецтва. З цього приводу М. Каган пише: «прикладне мистецтво не зводиться до предметів, створених ремеслом чи промисловістю для обслуговування практичних потреб людей, адже подібні предмети можуть чудово виконувати свої практичні функції, не володіючи при цьому жодною художньою цінністю. Для того, щоб предмет володів і утилітарним, і художнім змістом потрібна низка додаткових об'єктивних і суб'єктивних умов [61, с. 27]. Матеріальна і духовна культура суспільства ніколи повністю не зливаються, тому галузь прикладного мистецтва виявляється вужчою, ніж галузь виробництва корисних предметів. Інакше кажучи, прикладне мистецтво охоплює не в цілому меблі, посуд, одяг, знаряддя, а лише художні меблі, художній посуд, художні знаряддя тощо.

Класифікація за технологією виробництва. Ця класифікація групує твори прикладного мистецтва за техніками виконання або технологіями виготовлення (виробництва). Згідно з цією класифікацією всі твори прикладного мистецтва поділяються на різьблення, розпис, вишивку, набійку, лиття, карбування (чеканку), інтарсію та ін. Причому пріоритет належить засобам праці, тобто «чоловічому функціональному» началу у формотворенні.

Однак жодна з наведених класифікацій не позбавлена недоліків, оскільки характеризує об'єкт однобічно, виділяючи лише єдину загальну ознаку. Мистецтвознавці неодноразово намагалися створити полінарну класифікацію творів прикладних мистецтв, в якій вони групуються на основі об'єднання класифікаційних ознак трьох попередніх класифікацій – функція, матеріал, технологія, та використовуючи принципи формотворення, розроблені Г. Земпером [57, с. 223 – 224]. За цією класифікацією, виділяються такі різновиди прикладного мистецтва: *художнє конструювання одягу* (сировина – волокна, тканини, шкіра тощо; предмети – так чи інакше орнаментовані, та яким притаманні об'ємні, тривимірні пластичні і кольорові відношення); *ювелірне мистецтво* (сировина – здебільшого кольорові метали і сплави; своєрідні ознаки предметів – мініатюрність, специфічні функції, відносна

незалежність від одягу); *художньо конструйовані знаряддя* (сировина – деревина, метали та ін.; предмети – побутовий і культовий посуд, зброя, виробничі інструменти, прилади тощо); *художньо конструйована обстановка інтер'єру* (сировина – деревина, деревні поліматеріали, метали і сплави тощо; своєрідні ознаки предметів – наприклад, меблі та промислове устаткування об'єднуються за спільними функціями, масштабним відношенням, об'ємно-пластичною структурою, розмаїттям матеріалів виготовлення).

Результати класифікації внутрішнього предметного поля прикладного мистецтва представлено у таблиці 1.2.

Аналіз, який дозволяє здійснити класифікація, може бути придатний для розгляду окремого конкретного твору, але не дозволяє виявити ті закономірності, які складають специфіку виду. Без ґрунтовної **специфікації** прикладного мистецтва використання лише його формальних ознак є недостатнім, адже сама практика заперечує абсолютну чіткість вказаної формальної (за допомогою класифікації) визначеності його як виду мистецтва.

Таблиця 1.2

Класифікація творів прикладного мистецтва

За матеріалом	За функціональною ознакою	За технологією виготовлення	За переважним способом формотворення
текстильне мистецтво; керамічне мистецтво тектонічне мистецтво; стереотомічне мистецтво	художні меблі художній посуд художні знаряддя художня зброя та ін.	різьблення; інкрустація; розпис; вишивка; карбування та ін.	художнє конструювання одягу; ювелірне мистецтво; художньо-конструйовані знаряддя; художньо-конструйована обстановка інтер'єру

«Насправді специфікувати вид мистецтва – означає знайти суттєву ознаку, закон його буття», – пише В. Міхалев [100, с. 30]. Специфікація диктує необхідність вважати вид мистецтва не просто сукупністю творів з певними ознаками, а сферою людської діяльності. Адже діяльнісна природа виду є тією гранично широкою й, одночасно, суттєвою основою, на підґрунті якої можлива його змістовна специфікація. Виходячи з цього, суттєвою основою специфікації видів мистецтва, а звідси – суттєвою ознакою виду є діяльність, характер і спосіб якої визначається метою.

У цьому ракурсі прикладне мистецтво постає як вид цілеспрямованої виробничої діяльності, метою якої є створення утилітарних речей «за законами краси». Звідси виходить, що подальше теоретичне вивчення прикладного мистецтва вимагає передовсім з'ясування того, що є красою корисної речі, створеної людиною, і чи вичерпується естетичне начало у прикладному мистецтві лише красою. З цього приводу М. Каган зазначав: «Коли людина вміє знайти такий спосіб дій, який органічно витікає з поставленої нею свідомої мети, коли вона вміє підійти до предмету, який вона створює, з відповідною мірою, тобто з глибоким розумінням специфічних закономірностей матерії, яку вона формує, тоді предмет, який виходить з її рук, стає не лише гарним, зручним, корисним, а й красивим [61, с. 37]. Тобто краса є природним виявом досконалої майстерності, і будь-який майстерно виконаний предмет, майстерно здійснена дія, мимовільно виявляє естетичну якість, стає красивою.

Майстерністю є високий ступінь володіння формою праці, вміння створити досконалий предмет, виходячи з чіткого розуміння його призначення, правильного врахування конструктивно-технічних можливостей, глибокого знання властивостей обраного матеріалу. Тому, як зазначає М. Каган, творення краси буває часто мимовільним актом і на сторінках праці «Про прикладне мистецтво», переконливо доводить, що не існує таких ознак, таких елементів форми, які були б носіями краси, які б завжди й у всіх випадках «випромінювали» красу. Виходячи з цього, він робить висновок, що «таємниця» краси предмету полягає у відношенні між різними елементами форми, яке, у свою чергу, зумовлюється відношенням між його формою і змістом, сутністю та зовнішнім виявом. Ця закономірність проявляється найбільш чітко саме у прикладному мистецтві. Адже кожний предмет отримує від свого творця певну утилітарну функцію, заради виконання якої він, власне, і створюється. Тому форма буде красивою лише у випадку відповідності призначенню та практичному сенсу створюваного предмету [61]. Подібний висновок про залежність форми від суті, призначення предмету прикладного мистецтва був зроблений набагато раніше Г. Земпером в одній зі статей, де він зазначав, що «відповідність форми внутрішньому змісту, який здатний надати формі і характер, і виразність. Ця властивість визначає не тільки достоїнства, а й доцільність прекрасної за формою речі» [57, с. 137].

Схожі роздуми про сутність краси у прикладному мистецтві знаходимо й у іншого відомого дослідника прикладного мистецтва А. Морана. Зокрема, він доводив, що виразність (а отже і краса) твору прикладного мистецтва досягається завдяки красі матеріалу та чистоті форм [106, с. 28]. Достоїнство матеріалу, за А. Мораном, виявляється не тільки через його власну високу цінність, а й тоді, коли красу звичайного матеріалу підкреслює майстерна робота, тобто «чистота форми досягається уважним ставленням до природи і вимог матеріалу» [106, с. 29]. Як бачимо, вибір матеріалу й урахування його властивостей при створенні речі є важливим чинником її краси. У зв'язку з цим М. Каган подає майстерність як силу, що перетворює природу, але не спотворює її, силу, яка підкорює, але не силує матеріал [60]. Г. Земпер також підкреслював значення матеріалу при виготовленні творів прикладного мистецтва. Ним обгрунтовано три принципи використання матеріалу: 1) завжди застосовувати тільки такий матеріал, який найбільше придатний для вирішення поставленого завдання; 2) використовувати всі переваги, властиві цьому матеріалу, дотримуючись, однак, тих обмежень, які висуває ідея, закладена у призначенні предмета, для виготовлення якого використовується цей матеріал; 3) матеріал не слід розглядати як певну пасивну масу; він є засобом, активним елементом, що бере участь у творчому процесі [57, с. 108].

З цієї специфікації прикладного мистецтва актуалізується потреба осмислити його домінуючі структурні засоби, аналіз яких доповнить специфікацію формальною характеристикою. При цьому, нас цікавлять не власне всі формальні структурні засоби, а лише основний конструктивний елемент виду, його художня домінанта, яка, за словами В. Міхалева, цементує всі елементи структури виду, визначає його формальні та впливає на змістові межі [100]. Прикладом таких художніх домінант є колір у живописі, пластика в скульптурі, інтонація у музиці і т. ін. Художня домінанта не вичерпує всього багатства виду мистецтва, а є показником типологічної форми чуттєвості, яка лежить в основі його конструкції, та ознакою його специфічності у порівнянні з іншими видами. Водночас, на основі вивчення художньої домінанти виду, у сукупності з аналізом його змістових аспектів, уможливується проведення типологізації – процедури, яка є настільки ж не обхідною, як і класифікація та специфікація. **Типологізація** – це створення узагальненого типу виду мистецтва, цілісний розгляд загальних (наслідок класифікації) і суттєвих

(наслідок специфікації) ознак як гармонійної єдності, що складає сутність явища.

Для визначення художньої домінанти прикладного мистецтва необхідно з'ясувати, чи є краса якістю, здатною перевести створені людиною речі зі сфери простого матеріального виробництва до сфери художнього виробництва. Створений людиною предмет виявляється твором мистецтва у сенсі художньої творчості не тоді, коли йому надано красивої форми, а тоді, коли в його красивій формі зафіксовано певний «поетичний» зміст» [61, с. 59]. Під поетичним змістом розуміється емоційне втілення думки, теми, ідеї, покладених в основу твору. Проблема полягає в тому, чи спроможний цей «поетичний» зміст, який породжує художній образ, проникнути і до тих предметів, які створюють ремесло та промисловість для задоволення практичних потреб людей, чи естетичні можливості людини обмежуються тут наданням цим предметам красивої форми. Важливість цієї проблеми полягає ще й у тому, що серед теоретиків мистецтва немає єдності поглядів щодо здатності прикладного мистецтва створювати художній образ своїми незображувальними засобами. Адже «емоційно-виразна творчість є можливою в усіх галузях мистецтва – як у тих, що звертаються за допомогою до зображення конкретних предметів реального світу, так і тих, які не використовують таких зображень, тобто у музиці, танці, архітектурі та прикладному мистецтві» [61, с. 67]. Це є ще одним підтвердженням неточності, суперечливості назви «образотворче мистецтво» на позначення творів живопису, графіки, скульптури та художньої фотографії, оскільки творення певного художнього образу є характерним для всіх видів мистецтва і не є привілеєм лише зазначеної групи мистецтв. На нашу думку, правильніше було б називати їх мистецтвами зображувальними, оскільки ця назва відображає суттєві особливості творення художнього образу у цих видах мистецтв.

Отже, залишилося з'ясувати, яким чином буде створено художній образ у прикладному мистецтві, що дасть нам змогу виявити художню домінанту цього виду мистецтва.

Практична функція і технічна конструкція визначають загальні принципи побудови речі, натомість її конкретний неповторний образ народжується з тієї чи іншої інтерпретації цих загальних принципів, і саме в цьому полягає можливість підпорядкувати цю інтерпретацію меті художньо-образної

виразності. Для людини недостатньо, щоб, наприклад, крісло було лише зручним, міцним і красивим. Люди прагнуть, щоб крісло «випромінювало» ще й певний настрій, співзвучний інтер'єру. Так виникають різні типи крісел: тронне, офісне, театральне, дитяче та ін. Утилітарна функція і конструктивна основа залишаються сталими, однак у кожному конкретному випадку змінюється «художня» функція, вимагаючи наділення крісла різним ідейно-емоційним змістом. Для досягнення цієї мети сучасники Г. Земпера шукали в кожному випадку особливий матеріал, застосовували особливі прийоми декоративного оформлення дерев'яних частин й оббивної тканини та водночас прагнули знайти особливі пропорції і форми, особливі масштабні відношення крісла до людини, особливий тектонічний та ритмічний устрій всього предмету, домагаючись потрібної образної, ідейно-емоційної виразності.

Створення художнього образу тут здійснюється лише власними, іманентними прикладному мистецтву засобами. Засоби ці зумовлені функціонально-конструктивною основою утилітарних предметів, яка змушує художника оперувати не зображувальними формами, а формами, які утворюються при розв'язанні конструктивно-технічної задачі і мають, відповідно, незображувальний, абстрактний, стереометричний характер. Саме такими є співвідношення об'ємів, площин, кольорових поверхонь, які народжуються при створенні утилітарного предмету і стають виразною мовою художнього конструювання – ритмом, тектонікою, пропорційністю, силуетом та ін.

Так, А. Моран з цього приводу зауважував: «Форма є насправді виразною тоді, коли вона володіє високими достоїнствами, які полягають або у красі самого матеріалу, або у гармонії пропорцій, або у витонченості контурів. Гармонія пропорцій досягається вірно знайденою відповідністю між окремими частинами предмету з одного боку, і частинами предмета та цілим – з іншого. Пропорції повинні також відповідати використаному матеріалу. Якщо пропорції предмету є одноманітними, він втрачає виразність» [106, с. 12].

Указані засоби є формоутворювальним принципом, структурною домінантою художньої мови прикладного мистецтва, яка має архітектонічну природу, тобто уможливорює естетично значуще співвідношення пластичних елементів, з яких будується образ. Поняття «архітектонічність» характеризує особливості творення художнього образу у прикладному мистецтві, які є

характерними і для архітектури. Не випадково терміни «архітектура» та «архітектонічність» є такими близькими, – їх смисловий зв'язок аналогічний зв'язку таких понять, як «музика» та «музичність», «поезія» та «поетичність» та ін. Водночас архітектонічність не є привілеєм лише архітектури. Адже у прикладному мистецтві та дизайні архітектонічний зв'язок елементів образу є незалежним від будь-якої зображувальної їх функції і виявляється головним, якщо не єдиним, виражальним засобом. Означена проблема взаємозв'язку прикладного мистецтва й архітектури вперше була окреслена Г. Земпером у другій половині XIX ст., який пов'язував її з розробкою поняття «тектоніки».

Отже, після характеристики різноманітних класифікацій, з'ясування специфічної суттєвої ознаки та виявлення основного, домінуючого конструктивного елементу, можемо типологізувати прикладне мистецтво як вид мистецтва. Це ідеальна модель, відповідність чи невідповідність якій дозволяє оцінювати окремі художні твори з погляду їх участі у розвитку цього виду мистецтва.

Узагальнюючи вище сказане, сформулюємо висновок: в єдності художньої й утилітарної функції виробу, взаємопроникненні форми і декору, архітектонічних та зображувальних начал проявляється синтетичний (й, навіть, синкретичний) характер прикладного мистецтва.

1.4. Методика прикладного мистецтва у художньо-промислових школах Західної Європи другої половини XIX ст.

Від початку людської цивілізації до кінця VIII ст., тобто періоду ремісничого виробництва, для якого були характерними ручна праця, примітивні знаряддя праці та технологія, дрібносерійне виробництво тощо, при створенні предметів завжди ураховувались людські потреби: корисність, функціональна досконалість, зручність, краса й економічна доцільність. Ремісник виготовляв одну й ту ж річ з одного і того ж матеріалу, тому речі були індивідуальними, ексклюзивними, дорогими та виготовлялися у малій кількості.

Зміни відбулися наприкінці VIII ст. – початку ери індустріального машинного виробництва. Промисловий та економічний розвиток набрав

обертів, з'явилися ознаки масового виробництва. Час великих майстрів минав, натомість народжувалася, за влучним висловом Гегеля, «окрема і часткова людина», яка виготовляла лише ніжку від столу, в той час, коли інший працівник виготовляв кришку. Масове виробництво призводило до того, що естетична цінність речей мінімізувалася, а головним критерієм виступала утилітарність.

Практика раннього «дизайну» була вельми примітивною. Функціональністю й економічністю продукції займалися інженери, а «дизайнери» відповідали лише за її зовнішній вигляд (декорування). Настала ера товарів широкого вжитку. Однак у скорому часі стало зрозуміло, що такі товари не відповідають вимогам ринку, і за функціональністю, доцільністю та виразністю форми значно поступаються виробам, виготовленим ручним способом. Виникла потреба у художниках, які б створювали прототипи для масового машинного виробництва, попередньо вивчивши технологію сучасного виробництва і властивості матеріалів, а звідси – необхідність у нових методичних засадах формотворення, зумовлених технічним прогресом.

Виходом з цього становища більшість теоретиків мистецтва та діячів освіти і культури в середині XIX ст. вбачали у реформуванні всієї системи художньої освіти. За словами Р. Шмагала, у цей період зароджувалася нова концепція художньо-промислової освіти, що формувала нову соціальну місію художника й активну його роль у творенні промислової продукції, яка повинна мати крім утилітарно-функціонального значення і належну художню цінність, котру здавен вносило в побут художнє ремесло [212].

Вітчизняний дослідник мистецької освіти Р. Шмагало розробив періодизацію еволюції європейської художньо-промислової освіти, основні фази якої припадають на досліджуваний нами період, а саме:

1) друга половина XIX ст. – визначається заснуванням королівських чи державних художньо-промислових шкіл або приватних шкіл цього ж типу; найхарактернішою її ознакою було співіснування і тісна співпраця шкіл та найбільших європейських художньо-промислових музеїв;

2) кінець 1890-х рр. – позначений активним географічним, методологічним і кількісним розвитком системи художньо-промислової освіти, формуванням її багаторівневої структури; спостерігається справжній культ

художньо-промислового шкільництва, яке охопило всі сфери прикладного мистецтва [212, с. 66].

Попри загальні тенденції розвитку європейської художньо-промислової освіти, у кожній країні перебіг цих процесів був різним, характеризувався певними особливостями, які віддзеркалювалися у змісті навчання та формах його організації. Особливо значущими були зміни у провідних європейських країнах – Англії, Франції, Німеччині та Австрії. Зупинимося на розкритті особливостей художньо-промислової освіти в цих країнах та тенденціях розвитку європейського прикладного мистецтва.

Англія. У зазначений період Англія була найбільш економічно розвинутою країною Європи, тому першою відчула негативний вплив промислової революції на якість й естетику промислових виробів [212, с. 47]. Однак, рівень художньої освіти Англії середини XIX ст. не відповідав якісним змінам у промисловості і мистецтві. У більшості художніх закладах освіти процес навчання ґрунтувався на копіюванні робіт старих майстрів замість того, щоб перетворити вивчення цих творів у невичерпне джерело натхнення. У результаті зростали уміння і точність передачі деталей образу чи форми, поверхні суцільно вкривалися декором, однак жодних нових тенденцій у прикладному мистецтві чи дизайні не відбувалося.

Як зазначає А. Харитонов, вперше проблеми викладання основ дизайну були заявлені як такі, що мають самостійне значення, при обговоренні підсумків Першої Всесвітньої промислової виставки, що проходила у Лондоні у 1951 р. [197]. Була навіть створена спеціальна комісія, яка займалася реформою художньої освіти і розвитком художньої промисловості, очолювана Генрі Коулом.

У книзі Г. Земпера «Наука, промисловість і мистецтво», опублікованій в цей період, були висвітлені конкретні пропозиції щодо реформування системи освіти у художніх школах, зокрема ідея спеціалізації навчання за основними видами дизайнерської діяльності після загальних вступних курсів.

Принц Альберт, прагнучи підвищити якість машинної продукції, запропонував Г. Земперу скласти план організації навчання у галузі прикладних видів мистецтв. Сутність методичної програми Г. Земпера полягала в об'єднанні високих (вишуканих) мистецтв із ремеслами під орудою архітектури, а також передбачала практичний характер навчання, в якому

значна увага приділялася розвитку емпіричного досвіду учнів на базі художніх ремесел. За свідченнями Р. Розенталя та Х. Ратцки, «основні принципи цієї програми, які стосувалися форми і декору, були запозичені у навчанні художньому ремеслу по всій Європі» [156, с. 21].

З 1852 р. Г. Земпер займався викладацькою діяльністю у Лондоні при департаменті прикладного мистецтва, за наказом якого пізніше в усіх центрах мистецтва було засновано перші ремісничі училища [252]. Зважаючи на побажання Г. Земпера організувати спеціальний музей, де експонати були б розташовані відповідно до матеріалів, технік декорування і технологій виготовлення, у лондонському районі Південний Кенсінгтон 1852 р. було створено такий художньо-промисловий музей. У ньому вперше були застосовані теоретичні принципи відбору експонатів, розроблені видатних митцем і теоретиком. Органічною складовою стала створена при музеї художньо-промислова школа, навчання в якій (поряд з роботою у майстернях і читанням лекцій) передбачало постійне вивчення музейних експозицій прикладного мистецтва з метою виховання у студентів естетичного смаку. Цей музейно-педагогічний комплекс, де Г. Земпер уперше реалізував свою систему «виховання смаку», набув значної популярності, внаслідок чого освітні заклади подібного типу почали створюватись в інших європейських країнах (Австрія, Німеччина, Росія, Україна).

За свідченнями Р. Шмагала, ідеї Г. Земпера щодо виховання смаків промисловців, художників і громадськості засобами прикладного мистецтва здобували дедалі більше прихильників [212, с. 48]. Під впливом ідей Г. Земпера та В. Морріса в Англії почали створюватися різноманітні товариства і школи ремесел, серед яких особливо виділялися: Товариство виставок, мистецтв і ремесел; Асоціація мистецтв і кустарних промислів; Королівська школа художнього шиття та ін. Найвідомішими постатями у художній культурі Англії досліджуваного періоду, які впливали на формування методики дизайнерської освіти, варто виокремити О. Джонса, В. Крейна та Ч. Макінтоша.

Однак, попри певні зрушення у системі художньої освіти, рівень художньої промисловості та прикладного мистецтва був досить низьким. Доказом цього може слугувати емоційне висловлення Г. Земпера: «Англіїці відкрито припускають і визнають, ... що вони відстали від інших народів у галузі мистецтва, пов'язаного з формою; вони користуються чужими зразками і

залучають працівників з інших країн, частково з Франції та Німеччини» [57, с. 75].

Недостатні темпи прогресу у приладному мистецтві значною мірою зумовлювалися відсталістю художніх навчальних закладів, а також нерозумінням промисловцями того, що існування шкіл промислового дизайну, які б поширювали свою діяльність у певному регіоні, стали б у майбутньому вагомим джерелом отримання прибутків.

У деяких районах навчання ремеслам відповідало місцевим вимогам кустарної промисловості, однак при цьому залишався поза увагою художній бік справи, і навпаки – в інших місцевостях підвищення вимог до художньої майстерності шкодило якості технічної підготовки студентів. Тому методика художньо-технічної творчості в англійських художньо-промислових школах вимагала вдосконалення.

У 1899 р. В. Крейн прийняв участь в організації відділення дизайну в єдиному державному навчальному закладі – Королівському коледжі мистецтв – «з метою безпосереднього залучення мистецтва до промисловості» [156, с. 150]. Значна увага у навчанні на відділенні приділялася розвитку здатності виконувати все власноруч. Це вважалося корисним для художників, які створюють проекти виробів для машинного виробництва. Позитивним було й те, що ремісничій майстерності знову почали приділяти значної уваги, – наприклад ручному ткацтву, заняття яким вважалося виключно корисним для дизайнерів, які розробляли малюнки для тканин машинного виробництва. Крім того, важливими предметами у загальному навчальному курсі дизайну стали живопис і скульптура.

Отже, з одного боку – прагматизм англійської ментальності, домінанта «чоловічого утилітарного» начала у матеріально-пластичному формотворенні прикладного мистецтва не забезпечувала його повноцінного розвитку, з іншого – до початку ХХ ст. реформування художньо-промислової освіти, не маючи належної державної підтримки та чіткої програми, відбувалося повільними темпами. Однак важливо зазначити, що в цей період в Англії був закладений фундамент майбутньої професійної дизайнерської освіти та широко впроваджувалися теорія стилів формотворення й освітньо-методична модель Г. Земпера.

Франція. Першою країною, яка активно відреагувала на нові виклики часу і створила мережу закладів для вишколу промисловців у сфері мистецтва, стала Франція. Головним чинником цього, на переконання Р. Шмагала, була чітка система управління всіма ланками, характерна для шкільництва Франції [212, с. 45].

Порівнюючи стан розвитку художньої промисловості та мистецтва у країнах Західної Європи, Г. Земпер віддає перевагу саме Франції, пояснюючи це активним використанням прогресивних методів навчання: «У французьких художніх академіях та училищах зібрані всі можливі засоби і посібники для навчання. Вони мають художні зібрання й бібліотеки, зали для малювання оголеної натури і гіпсових моделей, аудиторії для лекцій з історії мистецтв, археології, конструктології, теорії перспективи і т.ін. Лекції читаються і заняття проводяться ввечері при штучному освітленні; у денні години учень працює в майстерні художника, обраного його керівником. Таким шляхом учні забезпечуються практичним навчанням і тими навчальними засобами та посібниками, які не завжди можуть їм бути надані керівником у своїй майстерні» [57, с. 71 – 72].

Справді, французи виявилися більш прогресивними ніж інші європейські народи, тому швидше адаптувалися до нових умов, які диктувала тогочасна промислова дійсність. Звичайно, не можна при цьому не враховувати і суспільно-політичне становище в країні. Тому Г. Земпер зауважував, що художня промисловість у Франції настільки швидко досягла успіхів передовсім завдяки становленню республіки. На його думку, політичні збурення завжди призводили до прискорення духовного розвитку народу [57].

У 1863 р. група підприємців під патронатом імператора Франції організувала Центральну спілку витончених мистецтв у прикладенні до промисловості з метою сприяння «розвитку мистецтв, спрямованих на реалізацію прекрасного у корисному» [156, с. 48]. У цьому ж році новостворена спілка організувала першу виставку, відкриваючи яку граф де Лаборд закликав, серед іншого, до вивчення рисунку на всіх стадіях шкільної освіти. За свідченнями Р. Розенталя та Х. Ратцки, його розповідь містила найбільш конструктивні рекомендації [156]. Програма, яка передбачала переважне вивчення геометрії й орієнтувалася на потреби промисловості, була підготовлена Еженом Гійомом. Пізніше був скликаний міжнародний конгрес з

вироблення рекомендацій до курсу навчання. Цей курс у подальшому був прийнятий як обов'язковий для всіх французьких початкових і середніх шкіл. Тобто елементи художньо-промислової освіти у Франції пропонували освоювати учням загальноосвітніх навчальних закладів на допрофесійному рівні.

У період панування Наполеона III (1852 – 1870 рр.), його «блискуча й шаноблива дружина-іспанка, імператриця Євгенія, прагнула прославитися пристрасною покровителькою мистецтва» [156, с. 49]. Цікавлячись модою, вона у різний спосіб заохочувала художників, які працювали над декоративними тканинами та прикрасами. У цей період масово створювалися навчальні заклади та організовувалися музеї техніки у Ліоні – центрі шовкової промисловості, Ренні, Марселі, Руані, Нансі, а також у столиці – Парижі, де Академія витончених мистецтв перетворила відділення проектування та математики у Національну школу декоративних мистецтв.

У 1880 р. Центральна спілка витончених мистецтв у прикладенні до промисловості набула відчутного впливу, завдячуючи появі власного журналу «*Revue des arts decoratifs*». Невдовзі інша організація – Центральна спілка декоративних мистецтв, що виникла дещо раніше, – розпочала співпрацю з Музеєм декоративних мистецтв.

Нові бібліотеки, товариства, конкурси, виставки сприяли не лише підвищенню кваліфікації здібних молодих ремісників, а й здійснювали вплив на широкий загал. Так, у 1889 р. Товариство сприяння мистецтву і промисловості заснувало Школу Булля, де талановиті учні, починаючи з дванадцятирічного віку, навчалися проектування меблевих гарнітурів.

Товариства прикладного мистецтва реорганізовувалися, й створювалися нові, посилювалася їх активність, спрямована на розширення національної програми естетичного виховання. «Прагнення митців до новаторства породжувало нову методіку, нове ставлення до рисунку, критичний аналіз формальних вирішень ужиткових предметів» [212, с. 47].

Французькі художні школи, які в XIX ст. здійснювали підготовку майстрів для мануфактур, зважали на інтенсивний розвиток промисловості, тому прискореними темпами еволюціонували від загальноосвітніх ремісничих училищ у бік спеціалізованих шкіл мистецтв і ремесел. І навпаки, наприклад, Національна школа мистецтв і мануфактур, відкрита у Парижі ще у 1829 р., до

середини XIX ст. включила науково-природничі доповнення до традиційних курсів художніх ремесел у вигляді елементів механіки, фізики та хімії, тому здійснювала випуск фахівців, здатних виконувати професійні функції художника, інженера й архітектора.

Зміни у художній освіті Франції мали більш системний характер. Окрім посилення прикладного начала як у змісті, так й у формах організації художньо-промислової освіти та заснування спеціальних навчальних закладів, де готували художників для промисловості, тут існувала національна програма естетичного виховання, характерною ознакою якої був взаємозв'язок і взаємодія закладів культури й освіти. Однак, як зазначає Р. Шмагало, Франція, ставши генератором нових ідей у художньо-промисловій освіті другої половини XIX ст., так і не спромоглася стати зразком централізованого державного розвитку художньо-промислового напрямку мистецької освіти [212, с. 47]. На відміну від Англії, у формотворенні прикладного мистецтва Франції домінувало «жіноче декоративне» начало, яке без функціональності, утилітарності не забезпечувало повноцінного розвитку художньо-промислової освіти цієї країни.

Німеччина. З розвитком промисловості та в результаті соціально-економічних змін, у Німеччині, як і в інших країнах Європи, стала очевидною недосконалість системи художньо-промислової освіти, яка потребувала кардинальної перебудови. Німецькі фахівці вивчали досвід романтичних французів з їх художньо-естетичною домінантою формотворення і практичних англійців з їх утилітарно-прагматичною домінантою формотворення.

Боротьбу за підвищення якості виробів ремісників та дизайнерів Німеччина розпочала з освіти. У професійних навчальних закладах були відкриті недільні та вечірні класи малювання для робітників-ремісників. Щоправда, за свідченнями Р. Розенталя та Х. Ратцки, певного помітного результату вони не дали, оскільки вимоги до виробів ручної роботи постійно знижувалися [156, с. 81].

У 1877 р. в Гамбурзі був заснований Музей мистецтв і ремесел як прототип Південно-Кенсінгтонського музею, створеного Г. Земпером у Лондоні, а при ньому – школа художніх ремесел. Це починання було успішним, тому невдовзі подібні заклади стали виникати й у інших містах країни.

Упродовж останніх десятиліть XIX ст. провідні архітектори, скульптори та живописці – всі, хто почав працювати у царині прикладного мистецтва, – зрозуміли, що будь-яке наслідування має бути припинено. Більшість з них були викладачами чи офіційними службовцями у навчальних закладах, тобто, все нове органічно втілювалося і в класних кімнатах, і майстернях ремісників.

Викладання у спеціальних навчальних закладах здійснювалося у двох напрямках: промислового дизайну та художніх ремесел, тому студенти мали змогу займатися і тим, й іншим. Практичні курси охоплювали вишивку, різьблення, художню обробку заліза (сталі) й інших металів, вітражний розпис, ювелірну справу, графіку, створення театральних декорацій, афіш, проектування садів і скверів, виготовлення могильних пам'ятників, оформлення книжок, проектування промислових будівель і міське планування, – у додаток до дизайнерської роботи з проектування та виготовлення усіх видів меблів та побутових виробів. «Настінний живопис, скульптура, різьблення деревини і слонової кістки, емаль, моделі одягу, шпалери, лінолеум, дизайн у галузі тканин – все це вивчалось під одним дахом» [156, с. 81].

Навчальні програми шкіл варіювалися у залежності від наявних матеріалів і, особливо, від потреб місцевої промисловості. Такі місцеві відмінності можна проілюструвати наступними прикладами. У Флензбурзі (Шлезвіг-Гольштейн) професійні школи і школи художніх ремесел планували курси навчання у відповідності з вимогами місцевої кустарної промисловості, яка спеціалізувалася на різьбленні деревини і виготовленні меблів. У Галлі звичайна ремісничка школа перетворилася на зразковий заклад з міжнародною репутацією у галузі виробництва кераміки й емалей. Лейпцігська школа користувалася подвійною перевагою, оскільки Лейпциг був не тільки важливим індустріальним центром, а й місцем регулярного проведення грандіозного ярмарку, який пропонував загальному огляду найкращі промислові вироби Німеччини й інших країн Європи. У межах ярмарку проходила виставка прикладного і промислового мистецтва в музеї Грассі, який мав постійно діючу експозицію виробів художніх ремесел з різних країн.

Окремі школи у відповідності з місцевими вимогами і традиціями вводили спеціальні курси: виробництво годинників, природознавство, малювання з натури рослин і тварин, пейзажний живопис, історію мистецтв,

технологію та вивчення властивостей матеріалів. В інших школах навчали методів обчислення витрат, розрахунків вартості, торговельного й громадянського права. Терміни завершення проєктів, які розроблялися, не лімітувалися, адже єдиною метою була їх якість.

Зазвичай, у школах застосовувалася система «майстер і підмайстер», з певними розбіжностями на півночі та півдні країни. На півночі, у Пруссії школи прикладного мистецтва та професійні училища були об'єднані, щоб домогтися «ще більш тісного зв'язку дизайну з тонкощами майстерності й особливостями технології» [156, с. 82]. На півдні була поширена австрійська система: ремісничі школи були самостійними закладами освіти, випускники яких могли після їх закінчення вступати до шкіл художніх ремесел. Важливо зазначити, що дизайн як проєктування промислових виробів потужніше розвивався здебільшого у художньо-промислових школах північних регіонів Німеччини. За нашою термінологією «чоловіче утилітарне, функціональне» начало прикладного мистецтва у північному регіоні трансформувалося в проєктувальну діяльність (дизайн-діяльність) ефективніше порівняно з південними районами країни, де переважали не художньо-промислові школи, а школи художніх ремесел. Останні уособлювали традиційне «жіноче художньо-естетичне, декоративне» начало у прикладному мистецтві.

Отже, художні заклади Німеччини під впливом об'єктивних причин з метою підняття рівня підготовки випускників, надавали перевагу емпіричному характеру навчання, широкого залучаючи практичний досвід прикладного мистецтва у навчальний процес. Цій проблемі також присвячувалися численні теоретичні розробки. Починаючи від останнього десятиліття XIX ст., в Німеччині відбувалися активні процеси формування нової художньо-промислової освіти [212, с. 53]. Позитивний досвід художньо-естетичного й утилітарно-технічного начал у прикладному мистецтві широко пропагувався в німецьких засобах масової інформації. Відбувалося посилене рекламування нових естетичних тенденцій у формотворенні художньо-промислової продукції. Одночасно з художньо-промисловою освітою підвищувався рівень споживчих смаків населення, формувалася потреба і попит в естетично довершених промислових виробках.

Австрія. За прикладом Англії, де Південно-Кенсінгтонський музей та художньо-промислова школа, засновані за ініціативою Г. Земпера, сприяли

покращенню англійського дизайну, розпочалися зміни й у Австрії. Великий герцог Райнер доручив Рудольфу фон Айтельбергеру у 1865 р. розробити план такого ж закладу для Відня, першого на території всієї континентальної Європи. Вже наступного року Імператорський та Королівський музеї мистецтва і промисловості організували першу виставку, для експозиції якої було відібрано дві тисячі виробів різних авторів. Піклуючись про створення змістовної колекції, директор музею Шторк листувався з урядами різних країн, відомими художниками, вченими й економістами.

Наступним кроком стало створення у 1867 р. при цьому музеї Училища художніх ремесел, яке згодом стало одним з провідних в Європі. За свідченнями Р. Розенталя та Х. Ратцки, нове училище було найкращим серед імператорських шкіл мистецтв і ремесел, хоча подібні заклади освіти функціонували з XVIII ст. За прикладом столиці, нові навчальні заклади створювалися в Інсбруці, Зальцбурзі й інших австрійських містах, крім того – у Празі, Кракові та Львові. Їх директорами і викладачами стали офіційні особи та спеціалісти, надіслані з Відня. Вони активно сприяли підвищенню загального рівня викладання. Всі навчальні заклади знаходилися у підпорядковані Міністерства культури і освіти, що свідчить про активне державне втручання у процес реформування системи художньо-промислової освіти. Плата за навчання була помірною, до того ж, якщо студент надавав документи про низьку платоспроможність, то отримував фахову освіту безкоштовно. Вступні іспити до таких навчальних закладів були достатньо складними. Якщо наприкінці першого року навчання студент не відзначався успіхами, то його відраховували. У системі освіти була лише одна хиба: «у навчанні не приділялося достатньої уваги розвитку уяви студентів» [156]. Тобто в австрійських художньо-промислових школах менше уваги приділялося «чоловічому утилітарному, функціональному» началу у прикладному мистецтві і значно більше – «жіночому художньо-естетичному, декоративному». Важливо зазначити, що західноукраїнські землі, які належали до Австро-Угорської імперії, художньо-промислову освіту розвивали за аналогією до Австрії.

У 70-х рр. XIX ст. в Німеччині та Франції відчутним був англійський вплив. Однак в Австрії навіть наприкінці XIX ст. навчання будувалося на методі наслідування, студенти старанно відтворювали стиль тієї чи іншої епохи, переважно твори доби Відродження. Рівень тодішньої підготовки

студентів яскраво ілюструє наступний приклад: «Коли у 1898 р. текстильна фірма «Гебрюдер Розенталь» у Форальберзі захотіла отримати сучасні малюнки для тканин, їй довелося звернутися до однієї дівчини з Англії, яка зайняла всі перші місця на конкурсі, влаштованому цією фірмою» [156, с. 64].

Наприкінці XIX ст. в умовах спротиву художників і створення товариства «Сецесіон» Артур фон Скала – директор Імператорського музею мистецтва і промисловості – був змушений змінити Шторка на посту директора училища при музеї та в скорому часі ухвалити призначення іншого директора – барона Феліціана фон Мірбаха, а викладачами – Йозефа Гоффмана, Альфреда Роллера та Коломана Мозера – провідних митців новітнього дизайнерського руху. Мірбах був готовий сприйняти нові ідеї та ще невикробовані методи дизайн-діяльності. У 1899 р. він був призначений керівником усіх австрійських шкіл мистецтв і ремесел.

Програма викладання в Училищі при Віденському імператорському музеї постійно розширювалася і доповнювалася, згодом вона містила такі курси, як архітектура, скульптура, живопис, виготовлення сучасних мережив, вишивка, ткацтво, поливна кераміка, графіка, біжутерія й іграшки, а також проектування одягу, шпалер, меблів та оформлення інтер'єрів.

Перед тим, як потрапити на навчання до викладачів Гоффмана і Мозера, студенти старших класів повинні були навчитися замальовувати з природи рослини та тварин. І лише після цього, від образотворчої діяльності натураліста переходили до художньо-промислової творчості. Серед найвідоміших викладачів цього училища, які одночасно були неперевершеними художниками – передовсім можна виокремити Р. Лариша, М. Повольного, О. Стрлада, А. Ханака, Хрдлічка, К. Чешка, Фр. Чижека та ін. За німецьким зразком, до училища запрошували найкращих архітекторів, дизайнерів та ремісників, послуги яких щедро оплачували і забезпечували пенсією. Крім того, вони мали змогу займатися індивідуальною творчістю, для чого були створені належні умови: дозволялося використовувати майстерні училища й звертатися за допомогою до найкращих студентів, при цьому їхній заробіток дозволяв оплачувати навчання. «Титул професора (викладача Училища) забезпечував його власнику ім'я та незалежність» – констатують Р. Розенталь та Х. Ратцки [156, с. 66].

Хоча в художньо-промислових училищах були прийняті й сучасний стиль, і передові методи викладання, навчання ремеслам зазвичай базувалося на наслідуванні. Студентів навчали передовсім умінню відтворювати з великою точністю певний виріб, що належав до конкретного історичного періоду. У цій справі вони досягали високого рівня майстерності, що неодноразово демонструвалося на Всесвітніх виставках, популярних у цей період (Париж, Відень, Краків, Берлін та ін.). Промислова і декоративна кераміка, роботи з деревини та металу, виконані студентами ремісничих шкіл з різних міст країни, були представлені у вигляді керамічної плитки, меблів, скляного посуду, дерев'яних панелей, замків і поліхромних декоративних виробів, створених спеціально для експонування на виставках.

В Австрії, як й усій Європі, у системі художньої освіти широко використовувалися можливості прикладного мистецтва у підготовці фахівців для потреб тогочасної промисловості. Успіхи художньо-промислового шкільництва на віденській виставці 1873 р. стимулювали розширення мережі цього професійно-освітнього напрямку на теренах усїєї Австро-Угорщини, включаючи західноукраїнські землі, що входили на той час до складу імперії [212, с. 59]. Яскравим прикладом цих процесів може слугувати заснування Львівського художньо-промислового музею (1873 р.) та художньо-промислової школи, що входила до його структури (1876 р.).

Отже, у зазначений історичний період стрімкого розвитку промисловості, процес диференціації мистецтва і техніки досяг апогею. Визначальним чинником який активізував цей процес, стала неспроможність існуючої системи художньої освіти здійснювати підготовку творчих фахівців високого рівня кваліфікації, що було наслідком засилля академізму в навчанні та розмежування «вільних» мистецтв і мистецтв прикладних. Тому єдиним виходом з цього становища було реформування всієї системи художньої освіти у напрямі емпіричного, практичного спрямування навчання з метою подолання розмежування мистецтва і техніки.

Джерелом такого оновлення художньої освіти стало прикладне мистецтво та ремесла з їх багатими емпіричними традиціями. Саме вони стали життєствердним джерелом розвитку національного дизайну у західноєвропейських країнах. На теренах усїєї Європи почали створюватися спеціалізовані художньо-промислові школи й училища; провідні художні

заклади відкривали окремі спеціалізовані відділення, навчання в яких базувалося на художніх ремеслах і проектуванні; вводилися спеціалізовані курси, які враховували місцеві традиції та вимогами. Г. Мутезіус, один з авторитетів у галузі тогочасної художньої освіти, що орієнтувалася на практику, з упевненістю заявляв: «Школи художніх ремесел – це щось більше, ніж відлуння нового руху, це його носії» [156, с. 82].

Характер навчання у професійних художніх школах поступово змінюється, набуваючи практичного спрямування, цінується вміння власноруч проектувати і виготовляти вироби в матеріалі. Програми художніх навчальних закладів починають орієнтуватися на місцеві традиції з притаманними їм матеріалами і кустарними промислами; вивчаються матеріали (як природні, так і нові, синтетичні) та способи їх обробки, а головне – повсюдно й активно в системі художньо-промислової освіти впроваджуються ідеї та методики Г. Земпера.

У цей період створюються численні музеї прикладного мистецтва, які не тільки ознайомлювали глядачів зі зразками прикладного мистецтва різних епох та країн, а й з технологіями їх виготовлення. Ці музеї, будучи важливою ланкою системи художньо-промислової освіти, доповнювали художньо-освітні потреби, а також сприяли підвищенню ефективності практичного навчання у створених при них художньо-виробничих майстернях.

Друга половина XIX ст. була позначена бурхливим розвитком і самовизначенням художньо-промислового напрямку мистецької освіти поряд з класичним образотворчим. Вагома роль у цих процесах належала Г. Земперу – яскравому реформатору європейської мистецької освіти. Популярні в Англії ідеї Г. Земпера щодо взаємозв'язку між функцією, матеріалом, технікою виконання, технологією виготовлення й естетичною формою поступово поширились країнами материкової Європи.

Однак, не дивлячись на певні загальні тенденції, зміни у мистецькій освіті кожної країни мали свої особливості і темпи розвитку. Аналіз літературних джерел з досліджуваної проблематики переконливо засвідчив, що в усій Європі навчання прикладному і промислового мистецтву проводилося на основі методичних систем, запроваджених у школах Німеччини й Австрії. Щодо пояснення певної повільності, з якою Англія і Франція впроваджували нові тенденції розвитку художньо-промислової освіти, то нами приймається теорія,

згідно з якою багаті й успішні нації не відчувають нагальної потреби змінювати усталені звичаї.

Наприкінці можна констатувати, що новий етап розвитку європейської художньо-промислової освіти був спрямований на подолання розриву між творчим задумом і практичним втіленням його в матеріалі. Західноєвропейські художньо-промислові школи стали орієнтуватися здебільшого на масове промислове виробництво, зберігаючи зв'язки з традиціями прикладного мистецтва та закладаючи підґрунтя майбутньої професійної дизайнерської освіти.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ЗМІСТОВОГО КОМПОНЕНТУ МЕТОДИКИ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА У «ПРАКТИЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ» Г. ЗЕМПЕРА

2.1. Порівняльна теорія стилів формотворення у творчості Г. Земпера

У фундаментальній академічній праці «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або Практична естетика» Г. Земпером сформульовані основні наукові розвідки щодо проблеми художньо-технічного формотворення та розвитку художньо-промислової освіти. Відомий мистецтвознавець В. Аронов вважав, що наступні дослідження в галузі естетики і теорії прикладного мистецтва, мали характер лише певного доопрацювання, уточнення окремих аспектів та популяризації цієї наукової праці. «Теоретичні роботи Г. Земпера розглядаються як єдине ціле. У них завжди йшла мова про одні й ті самі думки, які він роками розвивав і поглиблював» [252, с. 28]. З метою глибшого розуміння сутності концепції прикладного мистецтва, нами простежені особливості становлення поглядів Г. Земпера на матеріально-пластичне формотворення.

Г. Земпер в історії мистецтва постає не лише відомим німецьким архітектором середини XIX ст., який прийняв естафету від геніального Карла Фрідріха Шинкеля, а й одним з видатних теоретиків прикладного мистецтва і художньо-промислової освіти. Упродовж творчого і наукового життя Г. Земпер опублікував чимало доповідей, статей і памфлетів, які пізніше акумулювалися у двох томах фундаментального твору «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або Практична естетика», виданих у 1860 та 1863 рр. Так, Ю. Пауль зазначає, що Г. Земпер «усе своє життя мав потяг до написання, тому що був мислячою людиною і мав голову теоретика; щонайменше він був інтелектуалом настільки, наскільки й практиком», і далі продовжує: «Але був людиною важкою, пристрасною, нестриманою, недипломатичною, честолюбною, з сильними депресивними рисами» [252, с. 27]. Зауважуємо, що ці риси характеру відображалися в надто безапеляційному, полемічному тоні його творів.

Теоретична діяльність Г. Земпера розпочалася з участі у так званій «суперечці з поліхромії», яка набула апогею у Парижі в роки, коли він (з 1826 р.) навчався в архітектора Крістіана Гау. Дискусію спричинили висновки численних архітекторів та археологів, які знайшли сліди фарби в античних храмах Греції та на Сицилії. З цією метою Г. Земпер у лютому 1831 р. здійснив подорож до Італії – у Неаполь та Сицилію, а восени – до Греції, де він передовсім відвідав тисячолітній храм в Афінах; далі – поїхав до Помпеїв та Риму, щоб здійснити власні дослідження.

Він почав самостійно проводити археологічні пошуки та на місці деяких руїн античних будівель документально встановив наявність фарби залишках храмів і скульптур. Однак й це Г. Земпер вважав недостатнім: крім фактично встановленої наявності фарби, він вирішив довести існування поліхромії ще й теоретичним, дедуктивним методом, порівнюючи для цього різноманітні пам'ятки культури, які залишилися з античних часів. Так він розпочав збір матеріалу для своєї першої книги, присвяченої мистецтву античної Греції, яка вийшла у 1834 р. в Берліні та зробила його відомим дослідником. Поєднання утилітарного і художньо-естетичного начал в античній матеріально-художній культурі, ідея єдності краси і користі стала для Г. Земпера засадничою.

За свідченням В. Аронова, приїхавши до Берліну, для видання своєї наукової праці він зустрівся з архітектором К. Шинкелем – головою німецької архітектурної школи. «Талантом і широтою поглядів молодий Г. Земпер заслужив прихильність К. Шинкеля, і той допоміг йому зайняти кафедру архітектури у дрезденській Академії мистецтв» [57, с. 17]. Саме відтоді й розпочалася активна мистецька та дослідницька діяльність архітектора, інженера і педагога Г. Земпера.

У праці «Попередні зауваження про наявність поліхромії у древніх» вперше окреслилася багатогранна своєрідність Земпера-теоретика. В ній мова йшла не лише про археологічні проблеми, а й про з'ясування феномену переходу у будівництві від чистої утилітарності об'єктів до «наочної мовленнєвої форми», до творів мистецтва. Як основний прийом для доведення поліхромії у грецькій культурі взагалі й архітектурі зокрема, дослідник використав тезу про спільну взаємозумовленість усіх творів людських рук (у сенсі єдиного естетичного ставлення народу до навколишнього середовища). За його твердженням, не може існувати суперечності у стилі матеріальної

культури та мистецтва одного й того ж часу. Праця Г. Земпера, написана на конкретному археологічному матеріалі, вже у ті часи сприймалася як своєрідний маніфест нового ставлення до художньої творчості, де «високі» види мистецтва виявилися зрівноваженими в історичному сенсі з «низькими» – прикладним мистецтвом, ремеслом. У протиставленні Г. Земпером нового погляду на мистецтво еллінів традиційному класичному знанню про античність, що розроблялося ще з часів «Лаокоона» Г. Лессінга, містилася ще одна вагома обставина: для нього все це дослідження стало важливим теоретичним підтвердженням зв'язку мистецтва зі суспільним ладом, розвитком суспільства, етнічними традиціями формотворення тощо.

У 40-і рр. XIX ст. на теоретичні погляди Г. Земпера мав значний вплив Р. Вагнер, з яким він познайомився у 1842 р., коли композитор переїхав з Парижу до Дрездена. У той час для геніального музиканта було характерним прагнення об'єднати всі види мистецтва, розрізнені й ізольовані, в одне величне мистецтво майбутнього. Ці судження Р. Вагнера перегукувалися із загальними настроями Г. Земпера. Лише останній займався суміжною галуззю мистецтва – не поезією, музикою і хореографією, а архітектурою і пластичними видами мистецтва. Така позиція Г. Земпера згодом знайшла вияв у методиці прикладного мистецтва, яка ним розглядалася у контексті інтеграції різних видів пластичної творчості.

Через Р. Вагнера Г. Земпер познайомився з новими ідеями французької естетики, зокрема з поглядами Прудона. Крім того, Р. Вагнер намагався розкрити своєму другові глибинні пласти філософської теорії Л. Фейєрбаха, послідовником якого він був у Дрезденський період. Це сприяло розвитку загального критичного ставлення Г. Земпера до метафізичного, спекулятивного мислення, характерного для більшості естетичних праць, що з'являлися у тодішній Німеччині, його прихильності до антропологізму при поясненні окремих явищ в історії культури. Г. Земпер завжди підкреслював, що абстрактна, філософська естетика з її рекомендаціями є не лише далекою від того, що цікавить художників, а й вступає у суперечність з їхніми прагненнями. При цьому він мав на увазі багатьох німецьких авторів, які досліджуючи проблеми мистецтва, водночас були відірваними від реального життя.

Дослідник прагнув виходити передовсім з чіткого усвідомлення практики, реального матеріалу, накопиченого істориками мистецтва. Інакше, на

його переконання, не можна буде вибратися з того становища, коли Німеччина «настільки багата працями з мистецтва, наскільки бідна творами мистецтва, які мають право так зватися у повному сенсі слова» [57, с. 92]. Як приклад, якому повинно слідувати мистецтвознавство і художньо-промислова освіта, Г. Земпер постійно приводив досвід сучасних на той час науково-природничих наук. Зв'язки, виявлені у природі не тільки між окремими явищами, а й цілими галузями, він мріяв побачити й у світі, створеному людиною, тобто у матеріально-художній культурі. Він часто у приклад ставив досвід Ж. Кюв'є – знаменитого дослідника природи та зоолога. За словами Г. Земпера, у студентські роки, часто відвідуючи природничо-науковий музей («**Jardin des plantes**») у Парижі, оглядав багату колекцію Ж. Кюв'є. Тому з цього приводу писав: «У цій чудовій колекції, зібраній бароном Кюв'є, можна було побачити первісні типи усіх найскладніших видів тваринного світу і простежити, як природа, не дивлячись на всю її багатоманітність й безмірне багатство, з крайньою бережливістю й економно розпоряджалася основними формами. Одна і та ж конструкція скелету весь час повторюється; щоправда, з незліченними змінами, які в подальшому, у процесі поступового розвитку чи під впливом зовнішніх умов, піддавалися у тієї чи іншої особини все новим модифікаціям» [57, с. 93]. У своїх методичних підходах до формотворення він орієнтував слухачів художньо-промислових шкіл на те, що пластичне формотворення у прикладному мистецтві повинно враховувати і використовувати особливості формотворення у світі природі. Г. Темпер уважав, що застосування методу Кюв'є в галузі вивчення художніх форм (й особливо «прамови» сучасних форм), дозволить теоретикам мистецтва поглянути на багато речей з іншого ракурсу.

Г. Земпер відзначав, що всі, зібрані й досліджені матеріали, можливо, у подальшому дозволять у царині прикладного мистецтва з'явитися власному Кюв'є. Тому він так визначав своє завдання: «Хіба при розгляді творів власних рук, творів мистецтва ми не можемо виходити з тих самих позицій, з яких розглядаємо нескінченні багатства природи, всю її, не дивлячись на єдність, багатоманітність. Подібно до творів природи, їх об'єднує невелика кількість основних ідей, які отримують своє найбільш просте вираження у певних первинних формах і типах. Від цих не багатьох вихідних форм пішла і продовжує створюватись безмежна множина варіацій, створених шляхом

розвитку чи змішання цих форм в залежності від особливих вимог, що до них висувалися у процесі поступового прогресу, під впливом найрізноманітніших чинників та обставин, що мали визначальне значення при їх виникненні». Продовжуючи міркування, Г. Земпер зазначає: «Вельми важливо також встановити такі основні типи і в галузі художніх форм та простежити їх поступовий розвиток аж до найвищих щаблів. Такий метод, подібний до того, яким керувався Кюв'є, застосований до вивчення мистецтва й особливо архітектури, дав би принаймні можливість створити про них ясне уявлення та послужив би основою для розробки теорії стилю» [57, с. 94].

Головні тези свого методичного вчення Г. Земпер вперше розвинув у творі «Чотири елементи архітектури» (1851 р.), стверджуючи, що архітектурні форми, а відтак й усі архітектонічні форми прикладного мистецтва зумовлюються не лише матеріалом, а й основною ідеєю, яка в них закладена. Ці ідеї, на думку Г. Земпера, походять від головних функціональних потреб, які він виводив з природного стану людського суспільства. «Озираючись на цей природний стан, він шукав порядку у хаосі форм, шукав принципи систематизації прототипів архітектури, так само, як Гете хотів знайти їх у природі за ідеєю простішого рослинного організму», – пише Ю. Пауль [252, с. 31].

Г. Земпер дав пояснення чотирьом основним елементам, від яких, на його думку, походить архітектура і архітектонічні форми прикладного мистецтва. Початок дало обкладене вогнище; місце вогнища – місце зібрань сім'ї та племені – ядро всього соціального життя, цивілізації. Вогнище з функціональних вимог має знаходитися над вологою землею. Цю функцію виконує другий елемент – земляний вал, платформа, тераса. Третім елементом є дах, який захищає вогнище від дощу та є головною опорою. Дах та рама утворюють конструктивну і до того ж символічну єдність. Четвертий елемент створили як захист від кліматичних проявів, це є покриття (огородження), яке вішається від вітру та дощу між опорами. Вогнище і тераса є головними формами функціонування, дах та опори – головні форми конструкції; а безпосередньо з покриття (яке може бути внутрішнім та зовнішнім), на переконання автора, виникла власне архітектура. Покриття спершу з'явилося з пир'я та плетіння, пізніше – з текстильних волокон, тканин і ковдр. При цьому

Г. Земпер посилався на етимологічне походження слів «стіна» (*Wand*) та «одяг» (*Gewand*). Як зазначає Ю. Пауль, дослідник подав чотири основні елементи не як хронологічний початок, а як архетипи. Цю ідею він розвине і покладе в основу своєї теорії.

Г. Земпер знайшов підтвердження власних поглядів про архетипіку будинку на прикладі простої хижі з карибського острова Тринідад, яку він побачив 1851 р. на Всесвітній промисловій виставці в Лондоні (*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*). З цією виставкою була пов'язана ще одна сфера діяльності архітектора, а саме – музейна діяльність, яка мала для нього дуже важливе значення і безпосередньо вплинула на становлення теорії формотворення і методу її реалізації у художньо-промислових школах Західної Європи другої половини XIX ст.

Такі обставини й умови зумовили вченого порушити питання про відношення прикладних мистецтв до архітектури, що, було в ті часи значним і прогресивним явищем. І у низці статей та лекцій Лондонського періоду («Нарис системи порівняльної теорії стилів», «Про відношення декоративного мистецтва до архітектури» тощо) він закликав до необхідності досліджень нового типу: «Зараз я прийшов до глибокого переконання, що історія архітектури розпочинається з історії художніх ремесел і що праобразом прекрасного і стилю в архітектурі є відповідні закони в галузі художніх ремесел» [57, с. 95].

Його цікавило, наскільки глибоко можна простежити виникнення власне архітектури аж до перших кроків людської цивілізації, як виявити її сліди у трансформованих художніх формах, які вже стали прикрасами, з їх складною структурою, нерідко символічною і навіть ритуальною. Тобто, прикладне мистецтво в художньо-промисловій освіті повинно було отримати свій специфічний предмет дослідження за аналогією до мовознавства – граматику просторових художніх форм.

У статтях 50-х рр. XIX ст. Г. Земпер зробив начерки майбутньої теорії, підходячи до одних і тих же питань з різних боків, щоб пізніше з'єднати все в єдину систему. Підґрунтям цієї системи мало стати вчення про чітко окреслені типи форм, які зустрічаються у творах матеріально-художньої творчості (прикладному мистецтві, архітектурі, художній промисловості), а також про вплив різноманітних, характерних для певного часу, чинників на конкретну

форму творів прикладного мистецтва й архітектури. За словами Ганса Земпера (сина архітектора), він намагався спробувати визначити, «наскільки давно і в якому вигляді задовго до виникнення власне архітектури, вже при перших кроках людини до цивілізації, у прикрасах, художньо оброблених покриттях, у примітивних будівлях, у побутових знаряддях та зброї виникли всі відомі елементи форм і як вони набували такого структурно-символічного значення, на основі якого у подальшому був створений світ власне архітектурних форм» [262, с. 14].

Саме у «Практичній естетиці» Г. Земпер завершив багаторічні спроби розробити динамічну теорію стилю матеріально-художнього формотворення.

Уся історія прикладного мистецтва в уявленні дослідника була схожа на Всесвіт, який постійно вирує та розвивається, де «в нічному небі поряд із сузір'ями, які чудово сяють, виявляються тьмяні туманності – це або надстарі системи, які загинули та розсіялися у всесвіті, або ще нові скупчення навколо ядра космічної речовини, або, нарешті, певний проміжний стан між розпадом та новоутворенням» [57, с. 179]. Картина всесвіту здавалася йому аналогом історії матеріально-художньої культури, такого стану у світі прикладного мистецтва, коли видно, як вмирають та йдуть у забуття одні форми, а разом з тим з'являються інші, будучи свідченням підготовки переходу до нових форм. У цьому сенсі цікавою є мета, проголошена Г. Земпером: «У наш час рідко або, мабуть, ніколи в одній особі не суміщаються безпосередній виробник і той, хто володіє достатніми творчими здібностями та часом, щоб доопрацювати певний винахід, який ще тільки вийшов зі стадії дослідів та розрахунків і пройшов лише половину шляху, для того, щоб склалося ясне уявлення про те, якої художньої форми йому треба надати... Тому напрочуд необхідною є практична теорія формотворення для кожної галузі промислового виробництва, що має часткове чи хоча б опосередковане відношення до мистецтва, написана з повним знанням специфіки предмету високоосвіченою у художньому відношенні людиною» [57, с. 248].

Відправною точкою в аналізі порівняльної теорії стилів формотворення Г. Земпера є трактування ним поняття «стиль», якому відводиться визначальне місце в естетиці. Заперечуючи думки багатьох скептиків про неможливість дати чітке визначення, Г. Земпер, як практикуючий архітектор і критик філософської естетики, пропонує цілком конкретне формулювання, в якому міститься

зародок усієї його теорії: «Стиль – це піднесення на найвищий щабель художньої значущості вираження основної ідеї твору мистецтва й усіх внутрішніх та зовнішніх чинників, які впливають на її втілення» [57, с. 54]. З такого визначення випливає, що відсутність стилю є вираженням недоліків твору, зумовлених нехтуванням притаманною йому основною ідеєю та цілком безпорадним використанням наявних художніх засобів.

Виходячи з цього і спираючись на особливості формотворення у природі, Г. Земпер приходять до висновку, що підґрунтя прикладного мистецтва складають певні первинні, вихідні форми, зумовлені первісною ідеєю, які проявляються під час їх відтворення у нескінченній багатоманітності. Первісна форма, як найбільш лаконічне вираження ідеї (за Г. Земпером), найсильніше піддається модифікації під впливом зміни матеріалів, застосованих у процесі її подальшого використання, а також в залежності від інструментів, застосованих при цьому. Однак крім цього, як зазначає Г. Земпер, існує незлічена кількість зовнішніх впливів, які є достатньо вагомими чинниками при створенні предметів матеріально-художньої культури. До них належать: місцевість, клімат, час, звичаї, традиції, стан і суспільне положення того, для кого цей твір призначений, та багато інших. Свою теорію Г. Земпер будує на матеріалі прикладних мистецтв, пояснюючи це так: «Естетичні принципи архітектури були первісно застосовні у предметах прикладного призначення», й далі уточнює: «Закони пропорцій, симетрії і гармонії, принципи і традиційні форми орнаментики, навіть ті основи мови архітектурних форм, які ми позначаємо терміном «членування», були частково відкриті та застосовані ще задовго до виникнення архітектури як самостійної галузі мистецтва» [57, с. 95 – 96.].

Виходячи з власного розуміння поняття «стиль», дослідник стверджує, що кожен твір мистецтва «є результатом, або, користуючись математичним терміном, функцією будь-якої можливої кількості впливів або сил, які є змінними показниками, що визначають кінцевий результат» [57, с. 98]. Все це він демонструє за допомогою математичної формули, яка має такий вигляд: $J = F(x, y, z \dots)$, де J – це кінцевий результат, а $x, y, z \dots$ – різноманітні впливи, які діють спільно у певному напрямі, або впливають один на одного, або діють незалежно один від одного. Їх взаємні впливи чи залежності характеризуються позначенням F (функція).

Якщо змінюється хоча б один або декілька показників, то неминуче змінюється й кінцевий результат. При цьому Г. Земпер наголошує на нерівнозначності зміни результату в залежності від того, які компоненти зазнають змін. Зокрема, він зазначає, що у випадку зміни показників x , y , z кінцевий результат U буде відрізнятися від первинного результату J , однак за своєю суттю він буде з ним тотожним, оскільки вони пов'язані загальним відношенням, вираженим літерним позначенням F . Якщо ж чинники x , y , z ... залишаються незмінними, натомість змінюється F , то зміна J буде мати інший характер, ніж у попередньому випадку – воно зміниться суттєво. Використовуючи як наочність математичні засоби, дослідник акцентує на цьому увагу, зазначаючи, що художні проблеми не мають нічого спільного з математикою. «... я в останню чергу можу бути віднесений до тих, хто вірить у можливість підміни таланту й вродженого смаку чистою безпристрасністю та розрахунком» [57, с. 99]. Тому далі він дає наведеним літерним позначенням реальні властивості та значення.

Г. Земпер виділяє два класи впливів, які відіграють вирішальну роль при створенні творів прикладного мистецтва. Так, до першого класу він відносить ті вимоги, які витікають із сутності самого твору мистецтва, зумовленої природними потребами, що є незмінними у всі часи і за будь-яких обставинах. Цей клас впливів позначений літерою F . До другого класу належать ті впливи, які можна вважати зовнішніми у процесі створення творів мистецтва. Ним у наведеній вище формулі відповідають літерні позначення x , y , z і т.д.

Характеризуючи перший клас впливів Г. Земпер уводить терміни «мотив» та «тип», називаючи мотивом основну ідею, закладену у творі, а типом – ті ранні форми, в яких була втілена первинна ідея. Розтлумачуючи ці положення, він звертається до конкретного прикладу, вказуючи, що чаша, призначена для пиття, за формою зберігається здебільшого однаковою у всіх народів та в усі часи. Вона, наголошує дослідник, залишається незмінною, незалежно від того, з якого матеріалу зроблена – з деревини, глини, скла чи будь-якого іншого. Тобто, на основну ідею, закладену у творі мистецтва і яка впливає з його призначення і застосування, не можуть вплинути ні люди, ні використані матеріали, ні час, ні місце. Ця ідея і є мотивом художньої речі. Мотиви зазвичай найбільш чітко й у найчистішому вигляді виражені у «творах» природи й у ранніх формах, які створювалися людиною на початковому етапі розвитку

прикладного мистецтва. Як зазначає Г. Земпер, такі природні та первісні форми і є типами, в яких втілена основна ідея. «Наші художні почуття отримують задоволення, коли у певному творі мистецтва, як би далеко за зовнішнім виглядом він не був від первинного типу, композиційна будова підпорядкована такій основній ідеї, подібно до того, як основна тема проходить крізь певний музичний твір; безсумнівно, що головною задачею художника і є чітке виявлення цих вихідних та первинних основ», – пише автор [57, с. 100]. Таким шляхом на основі старого виникає нове, яке, разом з тим, не є його копією і практично позбавлене впливу моди. Не будучи голосливим, він як доведений факт розглядає походження всіх декоративних обробок стін, видів мозаїк, облицювання та інших аналогічних обробок від спільного та єдиного першоджерела – циновок та килимів (гладеньких чи вишитих), якими первісно користувалися для розмежування житла на окремі приміщення.

Окрім виявлення первинних типів, Г. Земпер вважає напрочуд важливим дослідити, як пристосовувались давні, зумовлені потребами і традиціями форми до нових засобів виробництва. У цьому прагненні відображається глибоке розуміння автором тодішньої кризи прикладного мистецтва у зв'язку з бурхливим розвитком промислового виробництва, випуском масової продукції та неспроможності абстрактної естетики вирішити назрілі суперечності.

Переходячи до впливів другого класу і відзначаючи, що їх кількість є безмежною, дослідник поділяє їх на такі *три групи*:

– матеріали та виробничі процеси (технології), що необхідні для виготовлення;

– впливи місцевих природних та етнографічних умов на художню форму (етнічне середовище);

– впливи, включаючи роль особистості художника, які надають твору мистецтва індивідуального характеру (майстерність художника, індивідуальні якості особистості, світогляд тощо).

Ці три групи різних чинників, які впливають на створення художнього-промислового виробу, визначають (за Г. Земпером) настільки ж різноманітні ознаки такого важливого поняття в прикладному мистецтві, як стиль. Однак, детальнішому розгляду він піддає лише першу з трьох груп, вмотивовуючи це особливостями промислового виробництва і розвитком ринкових відносин, що ще тривалий час після нього ігнорувалося естетичною думкою. Зокрема, він

зазначає: «Виготовлення будь-якого товару, зорієнтованого на ринок, має бути розраховане на його масове розповсюдження; він не має права володіти будь-якими іншими особливостями, окрім тих, які зумовлені призначенням, матеріалом і способом його обробки» [57, с. 102]. Тобто ці чинники мають загальне, універсальне значення.

Розглядаючи значення матеріалів при створенні форм творів прикладного мистецтва, Г. Земпер зазначає, що всі специфічні закономірності стилю, які залежать від матеріалів можуть бути зведені до таких *положень*:

- завжди застосовувати тільки той матеріал, який є найбільш придатним для вирішення поставленого завдання;
- використовувати всі переваги, притаманні цьому матеріалу, дотримуючись, однак, тих обмежень, які накладає ідея, закладена у призначенні предмету, для виготовлення якого використовується цей матеріал;
- матеріал не слід розглядати як певну пасивну масу; він є засобом, активним елементом, який бере участь у творчому процесі.

Питання, які стосуються матеріалів не можуть, за Г. Земпером, розглядатися у відриві від способів і прийомів, що використовуються при їх обробці. Вони здійснюють цілком визначений вплив на форму, зумовлену матеріалом, який обробляється, з точки зору відповідності естетичного вигляду речі її призначенню. Так, наприклад, метал можна вибивати, викувувати, різати, відливати. У всіх цих видах обробки формувальний вплив самого металу є принципово різним.

Відводячи вагому роль взаємозв'язку матеріалу та стилю, дослідник, натомість, застерігає від його абсолютизації. Зокрема, вважає некоректним класифікацію за ознаками матеріалу при групуванні предметів у зібраннях художньої промисловості. «Така система, мабуть, є менш придатною для зібрань творів художніх ремесел, які ставлять перед собою більш високі цілі ознайомлення головним чином з творами мистецтва, виявляючи при цьому їх приналежність до певного стилю» [57, с. 108]. Як приклад, для підтвердження своїх слів, Г. Земпер наводить два вироби прикладного мистецтва, виготовлених з одного матеріалу – індійська залізна кольчуга та індійська посудина, виготовлена з цього ж матеріалу. Ці предмети не мають нічого спільного окрім того, що виготовлені з заліза індійськими майстрами. Однак, зазначає вчений, якщо взяти будь-яку посудину, виконану з глини, то за

формою і призначенням вона має набагато більше спільного із зазначеною вище посудиною, хоча й виготовлена поза межами Індії та виконана з іншого матеріалу. Кольчуга ж з іншого боку має, за Г. Земпером, більше спільного за стилем, з будь-яким суконним одягом, ніж з тією ж індійською посудиною.

У площині проблеми матеріалів виготовлення, Г. Земпер повертається до поняття «тип», який визначає як первинну форму, зумовлену певною потребою, і яка зазнає модифікацій в залежності від використаних при виготовленні матеріалів. Часто вторинні форми цих «типів», які з'явилися у результаті заміни матеріалу і зміни способів їх виготовлення, отримували пластичну чи живописну обробку. За Г. Земпером, стилі, що виникали на основі такої вторинної обробки первинних «типів» є стилями змішаними, в яких проявляються стильові ознаки як первісні, так і ті, що зумовлені застосуванням у подальшому іншого матеріалу та інших способів обробки.

Крім того, на основі історичного аналізу, дослідник приходить до висновку, що стильові ознаки матеріалу не є абсолютними й усталеними. З цього приводу він зазначає: «Бувало, що застосування одного і того ж матеріалу, наприклад металу, для виготовлення різних типів на різних етапах художнього розвитку призводило до зовсім різних стильових зумовленостей. З іншого боку, ми бачимо, що матеріали, які володіють зовсім різними властивостями, використовувались при виготовленні одних і тих же «типів»; завдячуючи тому, що вони слугували для втілення однієї й тієї ж основної ідеї, зближувалися і стильові ознаки таких різних матеріалів» [57, с. 110]. Підсумовуючи міркування Г. Земпера про вплив сировинних матеріалів на форму речі, можна стверджувати, що форма, тобто ідея, втілена в тому чи іншому явищі не має суперечити матеріалу, використаному з цією метою. Однак, зовсім не обов'язково, щоб матеріал як такий був визначальним чинником формотворення.

Не менш важливими для формотворення Г. Земпер вважав зовнішні чинники (впливи локального й особистісного характеру), зокрема:

- клімат, природно-географічні особливості країни;
- характер народної освіти, історичний спадок і традиції;
- вплив конкретної ситуації (наприклад, розташування – у долині чи на горі, у місті чи селі);
- вплив замовників;

- майстерність художника, індивідуальні якості особистості, його умонастрій.

Розвиваючи міркування Г. Земпера, можна констатувати, що сукупність зовнішніх чинників зумовлює етнічне середовище кожного народу. Таким чином, справедливо стверджувати про національні особливості формотворення, національні стилі формотворення у прикладному мистецтві та дизайні.

Г. Земпер був переконаний, що система класифікації, заснована на таких принципах, могла б бути поширена на всю історію мистецтв. У відповідності з такою порівняльною системою класифікації усі галузі «художніх виробництв» за ознаками єдності певних і загальних для них типів він звів до п'яти основних класів.

Перший клас – речі, вихідним типом для яких слугувало «мистецтво одягання». Ткацьке мистецтво, за Г. Земпером є однією з найважливіших галузей цього вельми поширеного класу; крім того, він відносить до нього численні прийоми покриття або захисту певних предметів тонкими покровами й облицюваннями.

Другий клас – предмети, взірцями для яких слугувало керамічне мистецтво. Подібно до ткацького мистецтва, кераміка є одним з розділів другого класу, до якого також належать численні інші виробничі процеси, що виникли на основі гончарного мистецтва чи певним чином з ним пов'язані.

Третій клас – виробництва, первинними типами для яких слугували дерев'яні конструкції. І в цьому випадку він виробництва розуміє у найширшому сенсі, відносячи до них споруди з металу, каменю й інших матеріалів, збудовані за принципом дерев'яних споруд.

Четвертий клас – виробництва, вихідні типи для яких походять від кам'яних конструкцій та стереотомії, тобто мистецтва утворення форм шляхом обробки твердих матеріалів. При цьому автор зазначає, що велика кількість форм є проміжними; вони зустрічаються у тих предметах, які належать одночасно до різних видів виробництв. Наприклад, корзина є посудиною, виконаною способом, характерним для текстильного мистецтва.

П'ятий клас – твори архітектури, формам яких притаманний змішаний характер. Вони представляють собою поєднання елементів, які за вихідними типами належать до вище перелічених класів.

Пояснюючи відсутність у цій класифікації виробів з металу, вчений зазначає, що метал не є сировиною, а первинні типи були створені задовго до того, як для їх відтворення почали застосовувати метал. За Г. Земпером, метали є такими видами матеріалів, в яких поєднані всі вищевказані властивості сировинних матеріалів.

Тобто, згідно з Г. Земпером, всі основні типи сучасного пластичного мистецтва походять від прототипів різних «технічних мистецтв», видів праці. Форми, які виникали колись у процесі простої обробки матеріалу та виконували лише робочі, практичні функції, часто набували пізніше нового абстрактного значення й особливого художнього змісту. Часто за нашаруваннями вікових традицій забувається, що в сучасних речах, нових художніх творах вони все одно продовжують існувати, оскільки їх характер докорінно не змінювався. Саме тому Г. Земпер пропонував вивчати структуру художніх форм у їх взаємозв'язку з історичними прототипами, первинними технічними й утилітарними формами, які отримували в подальшому художній зміст.

На основі цієї класифікації і виходячи з власного трактування стилю у мистецтві, Г. Земпер, поєднавши первинні мотиви, що походять від головних функціональних потреб, архетипи житла (вогнище, тераса, дах, покриття) з основними групами сировинних матеріалів (за фізичними властивостями й особливостями обробки), довів існування чотирьох різних способів формотворення, від яких беруть початки первинні типи і на основі яких будується все предметне оточення людини. Підтвердження цієї думки знаходимо в автора: «Кожна з указаних основоположних частин будівлі може з повним правом вважатися сферою, в якій знаходить розвиток одна з чотирьох галузей художнього виробництва» [57, с. 113]. Таким чином, за Г. Земпером, керамічне мистецтво, а пізніше й мистецтво металообробки застосовуються у безпосередньому зв'язку з вогнищем, інженерне мистецтво та мистецтво кам'яної кладки використовувались у терасі або субструкціях, а теслярське мистецтво – в усьому, що пов'язане з дахом. З покриттям або огороженням у своєму розвитку найтіснішим чином була пов'язана майстерність виготовлення циновок і килимів (ткацьке мистецтво).

У кожному з означених класів дослідник намагався виділити характерні форми-типи, які з плином часу набували символічного художнього значення.

Однак, сам процес дослідження займав у Г. Земпера більш важливе місце, ніж ті конкретні результати, до яких він міг прийти.

Розпочинаючи дослідження, Г. Земпер ставив перед собою завдання пошуку закономірностей та системи у розвитку прикладного мистецтва, на основі яких можна було б вивести загальні принципи, основні риси емпіричної теорії прикладного мистецтва. Він виходив з того, що подібно до еволюції в природі, упродовж якої у всіх новоутвореннях можна виявити попередні мотиви, й у прикладному мистецтві існує обмежена кількість основних видів форм (типів), коріння яких сягає найдревніших традицій. Постійно повторюючись, вони є нескінченно різноманітними, в них немає нічого випадкового, адже все зумовлено чинниками, обставинами та зовнішніми умовами.

Г. Земпер протиставляє таку емпіричну теорію суто естетичним дисциплінам, абстрактній теорії прекрасного, яка розглядає форму як таку. Водночас він прагнув з'ясувати складові утворення форми, які самі не є формами – це ідеї, сили, матеріали та засоби, і поряд з ними вихідні елементи й основні умови, які визначають форму. Для цього він використав специфічний для мистецтвознавства того періоду метод систематизації та зіставлення. Вчений вважав такий метод неминучим у прагненні до групування за ознакою спорідненості, приведення всього похідного до первинного і простого, що є виключно корисним, бо полегшує осягнення широкого кола діяльності.

Особливо корисним у цьому сенсі він вважав досвід порівняльного мовознавства: «Мистецтво користується своєю особливою мовою з типів і символів, втілених у формі, які зазнавали у перебігу історії мистецтва численних перетворень, щоб вони ставали зрозумілими; тому вони настільки ж різноманітні, як і мови якими ми розмовляємо» [57, с. 114]. Будучи свідком досягнень наукового мовознавства, Г. Земпер вважав цілком правомірним і доцільним використовувати його принципи і методи у мистецтвознавстві: «... слід приділяти увагу, якої вони цілком заслуговують, питанням розвитку художніх форм, зародкам і корінням, з яких вони розвивалися, перехідним формам та різновидам форм» [57, с. 217]. Важливо зазначити, що видатний український мовознавець, філософ та етнограф О. Потєбня також вбачав у мові засіб конструювання нових думок, що зближує його «психологію творчості» з поглядами Г. Земпера.

Отже, Г. Земпер запропонував нову методику вивчення стилю, яка не співпадала з традицією опису й аналізу формальних систем, що існувала до середини XIX ст. в теорії прикладного мистецтва та екстраполювалася в систему художньо-промислової освіти Західної Європи. Розглядаючи прекрасне у мистецтві як похідну від безлічі зовнішніх та внутрішніх чинників, які діють у процесі його створення, вчений висвітлював естетичну проблему стилю у суто виробничо-трудовій площині, з позиції, за його словами, «художнику практично найбільш корисної та зрозумілої» [57, с. 148]. Важливим теоретичним підґрунтям методичної системи Г. Земпера було нестандартне розуміння і трактування ним матеріальних основ формотворення, які детально аналізуються у наступному підрозділі.

2.2. Матеріальні основи формотворення як естетична проблема

В усій теорії прикладного мистецтва Г. Земпера відчувається захоплення античним мистецтвом, в якому людина є «мірою всіх речей», а тотожність мікро- і макрокосму впливає на пропорції побутових речей та архітектурних споруд. Це пояснюється тим, що він був вихований у період широкого захоплення античністю, зумовленого розкопками Помпей та Геркуланума. Як зазначає Т. Бистрова, у першій третині XIX ст. Європа в чергове відкрила для себе грецьку античність. Однак цей процес відображався не лише у зростанні кількості артефактів та інформації, а й передовсім у новому, менш ідеалізованому, та водночас більш пильному й об'єктивному погляді [22].

Саме на основі дослідження античного мистецтва, він розробляв поняття «тектоніки». Воно було введене Карлом Беттгером (1844 р.), який визначав його так: «Під тектонікою у більш вузькому сенсі ми розуміємо діяльність у галузі архітектури і ремесел, яка етично витікає з потреб духовного і фізичного життя, й яка не лише відповідає матеріально необхідним формотворенню голим потребам, а й підіймає це формотворення до художньої форми» [57, с. 310]. Г. Земпер одним з перших сприйняв поняття «тектоніки» запропоноване К. Беттгером, і проводив власні дослідження у цьому напрямі, які змусили згодом самого автора рухатися у руслі, прокладеному Г. Земпером.

Дослідник був переконаний, що тільки грекам вдалося домогтися успіху в створенні гармонійної єдності шляхом поєднання різних, але однаково обґрунтованих складових. Їх тектонічні принципи, на переконання вченого, повністю відповідають принципам живої природи; вони вміли кожному твору надати притаманної йому форми. Дослідник так виражав своє захоплення формотворенням греків: «З мертвої матерії вони створювали художньо розчленований досконалий організм, кожен член якого набуває повної самостійності та завершеності, залишаючись разом з тим невід'ємним і дійсним членом усього організму в цілому. Голу форму вони оздоблюють символічними зображеннями, які пояснюють її зміст» [57, с. 132].

Г. Земпер неодноразово підкреслював, що «тектонічні» мистецтва (архітектура) можливо правильно зрозуміти лише при співвіднесенні їх з «технічними» мистецтвами (прикладними). Тектонічні принципи в архітектурі, за Г. Земпером, стануть зрозумілими лише тоді, коли, базуючись на давніх, вироблених у прикладних мистецтвах типах, будуть простежені всі нові мотиви у перетворенні цих типів, що виникли в ході розвитку художньої творчості та технічного прогресу. Цій проблемі власне і присвячені основні дослідження вченого в галузі прикладного мистецтва та художнього формотворення.

Будь-який предмет має певне призначення чи застосування, тобто передовсім він є, чи він задуманий як засіб для задоволення певної життєвої потреби. Це або знаряддя виробництва, інструмент, або засіб захисту чи здійснення певної дії. Однак, як зазначав Г. Земпер, будь-яке подібне знаряддя виробництва чи пристрій, яким би простим він не був, є механізмом, машиною, а вона, своєю чергою, є тілом чи системою тіл, мета яких сприйняти сили та використати їх [57, с. 103].

Він бере це визначення з механіки, оскільки був переконаний, що «... ми зможемо зрозуміти сутність форм (в тому принаймні їх вигляді, який визначений призначенням предмету), лише залучаючи наукові основи механіки – статику – при розгляді форм, які склалися в умовах зрівноважених сил (наприклад, форми посудин, меблів, будівель) і динаміку – при розгляді форм предметів, що є проміжними засобами, і призначені для силового впливу на інші предмети (наприклад, ножі, сокири та будь-які знаряддя виробництва)»

[57, с. 104]. Це, як вважав учений, є справедливим й стосовно природних форм, які також неможливо пояснити без використання законів механіки.

Усі вони, за Г. Земпером, є результатом дії природних сил. Мету і необхідність зіставлення особливостей формотворення у природі та мистецтві знаходимо у таких його рядках: «Природа не користується шаблонами; всі природні форми є результатом дії динамічних сил, і тільки наука, яка вивчає взаємодію таких сил, зможе, ми сподіваємось, пояснити походження найпростіших природних форм. Те, що виявиться справедливим для природних форм, можна буде розповсюдити і на художні форми...» [57, с. 107].

Отже, матеріальні основи прекрасного зводяться, на думку Г. Земпера, до динаміки та статички. Він виходив з того, що будь-яка завершена форма не може існувати без тієї матеріальної основи, до якої необхідно було докласти певних зусиль з метою надання їй цієї форми, а потім і для її збереження. Дослідник критикував абстрактну естетику, яка, на його переконання, займається лише самою формою як такою, частиною простору, і зовсім не торкається матеріальної основи і сутності речей. Зокрема, він писав: «Сучасна естетика прагне визначити всі властивості й обумовленості ідеальної краси самою її формою, обґрунтувати її нею ж самою, як такою, що існує тільки заради себе самої і такою, що сама себе роз'яснює» [57, с. 140]. За Г. Земпером, форма має відображати сутність того, що викликало цю форму, і передовсім ті динамічні закономірності, які забезпечують цій сутності життєздатність. Тому методика прикладного мистецтва у художньо-промислових школах орієнтувала викладачів і студентів на задоволення потреб матеріально-художнього формотворення у регіонах функціонування цих шкіл.

Почуття задоволення, викликане певною формою, на переконання вченого, ґрунтується передовсім на виражених у формі зіткнення та рівноваги сил, дії та взаємодія яких мають стати предметом розгляду естетики. Ці сили він ілюстрував на прикладі людської фігури, що повністю відповідає основній вимозі, якій повинна відповідати прекрасна форма – виражає собою *єдність різноманітності*. Найбільш загальне значення серед діючих сил має сила взаємного тяжіння мас, або так звана сила тяжіння. У протилежному напрямі діє життєва сила, яка незалежно від чиеїсь волі змушує фігуру рости знизу догори. Обидві ці сили приходять до зіткнення, що викликає у формі зміни, без яких вона б не змогла існувати. Саме тут, на думку Г. Земпера, виявляються

функціональні можливості «чоловічого» і декоративні можливості «жіночого» начал у формотворенні.

Третьою силою, що визначає форму людської фігури, є її сила волі, яка залежить від цілі, до якої ваблять людину її пристрасті. Адже людина як істота, що володіє волею, вільно визначає свої наміри та рухи, які приводять до цієї цілі.

У протилежному напрямі до сили волі людини, за Г. Земпером, діє четверта сила, внаслідок чого виникає зіткнення, аналогічне до зіткнення сили тяжіння з життєвою силою росту. При цьому ті ж самі маси частин людської фігури, які у зв'язку із земним тяжінням мають значну вагу і тому конфліктують з життєвою силою росту, протистоять і силі волі, підкоряючись закону інерції, коли остання прагне надати руху всій фігурі або, навпаки, призупинити рух.

Зазначені чотири сили дослідник подавав як такі, що виходять з чотирьох фокусів сил й утворюють дві пари. З'єднавши попарно фокуси сил, що діють у протилежних напрямках, прямими лініями, отримаємо, як зазначав Г. Земпер, дві основні вісі побудови фігури, які перетинаються в людській фігурі під прямим кутом.

Першою й основною умовою життє- та дієздатності фігури вчений вважав рівновагу мас, з яких утворена фігура, у відношенні до цих основних осей. Проаналізувавши особливості рівноваги мас у дерев та плазунів, форми яких у цьому аспекті принципово різняться, і порівнявши їх з рівновагою мас в людському тілі, вчений приходив до висновку, що членування людської фігури у напрямках згори – вниз та спереду – назад не є чітко залежними від правил рівноваги; правильний розподіл мас, який відповідає законам рівноваги, спостерігається лише у напрямі справа наліво та навпаки. Можливо, це зумовлено функціональною асиметрією правої і лівої півкуль головного мозку людини.

Порівнюючи форму людського тіла з кристалічним багатогранником, якому притаманна просторова, стереометрична симетрія, та деревом, з його площинною, планіметричною симетрією, Г. Земпер констатував, що форми людського тіла та всім формам, що в цьому є подібними до неї, властива симетрія лінійна, горизонтальна. Ця горизонтальна вісь симетрії, за Г. Земпером, перетинає таку ж горизонтальну вісь руху і вертикальну вісь росту

під прямими кутами. Дослідник порівнював її з невидимим балансиrom, який забезпечує фігурі стійкість.

Таким чином, дослідник приходиться до висновку, що людська фігура і твори мистецтва, які створені у цьому відношенні за її зразком, мають три основні вісі побудови, які відповідають трьом осям координат у просторі (висота, ширина і глибина). Тому він був переконаний, що проводити класифікацію всієї множини форм необхідно з урахуванням цих трьох основних осей, які визначають красу форми. Вирішального значення при цьому набувають такі три просторові якості форми (чинники формотворення), які є трьома необхідними умовами формально-прекрасного:

- 1) *симетрія (показник макрокосмічний);*
- 3) *пропорційність (показник мікрокосмічний);*
- 3) *спрямованість (показник руху).*

Окрім цих трьох чинників формотворення, Г. Земпер виділяв ще один, четвертий фокус, але іншого порядку. Цим показником вищого порядку є головний зміст явища, притаманна йому внутрішня властивість: це його ідея, його сутність. Виходячи з цього, властивістю прекрасної форми, яка виражається у супідрядному положенні всіх її елементів навколо цього абстрактного фокусу, утворюючи при цьому єдність вищого порядку, є, на думку Г. Земпера, *відповідність форми внутрішньому змісту*, яка в змозі надати формі і характеру, і виразності. Така властивість визначає не тільки достоїнства, а й доцільність прекрасної за формою речі. При цьому дослідник наголошував, що з множин може бути створена єдність вищого порядку, коли зазначені фокуси сил, отримують у зовнішньому вигляді таке вираження, яке б легко сприймалося зором [57, с.102].

Учений вдається до вивчення цих трьох чинників формотворення, які, на його думку, є характерними для різних щаблів розвитку неорганічного й органічного світу. Розпочинав він з так званих «цілком завершених, замкнених в собі і таких, що є безвідносними до зовнішнього оточення форм» [57, с. 112]. Складові таких форм розміщені навколо ядра чи центру, який слугує виразником і єдності, і завершеності форми. При цьому складові, які утворюють правильні, що розходяться променями чи складні радіально-кільцеві фігури, відображають усю можливе розмаїття побудови таких форм. Найдосконалішими подібними формами Г. Земпер вважав форми, характерні

для світу мінералів, які утворюють або плоскі фігури у вигляді многокутників, зірок та інших складних побудов (наприклад, у сніжинок), або об'ємні фігури у вигляді багатогранників – від правильного шестигранника до кулі. У колі, яке є багатокутником з нескінченим числом сторін, і в кулі, яка є багатогранником з безмежним числом граней, така правильність є доведеною до межі, що пояснює факт – ці форми здавна слугують символами абсолютної досконалості. На формотворення таких правильних і замкнених у собі фігур впливає єдиний чинник – їх центр, фокус усіх внутрішніх сил, від якого в різні боки і розвивається форма. В такій формі як завершеному цілому, на переконання вченого, симетрія, пропорційність і спрямованість утворюють єдність. Вони володіють однаковою спрямованістю в усі боки і тому – позбавлені спрямованості.

Окремо дослідник виділяв *евритмію*, яку подавав як замкнену симетрію, що не залежить від точки зору глядача і підкоряється лише центру, навколо якого розміщуються елементи правильної форми. Для того, щоб глядач міг встановити взаємозв'язок з евритмічною фігурою, йому необхідно ніби переміститися в цей центр. Виходячи з цього, дослідник констатував, що вертикальність або горизонтальність не є основними ознаками евритмічної фігури, сутністю якої є замкненість. Вона, за Г. Земпером, виражає абстрактну ідею охоплення, звертаючи таким чином увагу до того, що є охопленим, як до головного предмету, центру всієї системи евритмічної побудови. Як приклад таких евритмічних систем, що нагадують рами картин, де те, що охоплюється з усіх боків рамою, є головною діючою особою, яка поміщена до рами чи виглядає з неї, Г. Земпер наводить обрамлення дверних та віконних отворів. На прикладі з рамою дослідник встановлював відмінність і поділ частин рами, підкорених закону евритмії, від тих її частин, які частково володіють симетрією, а частково і пропорційністю. Завдячуючи цьому, на його думку, глядач, що знаходиться поза межами обрамленої картини, сприймає і саму раму як самостійний об'єкт спостереження.

Взагалі, Г. Земпер вважав раму-обрамлення однією з суттєвих художніх форм, без якої немає закінченої картини, а головне – зникає масштаб для визначення її величини. При тому, що лише в самій рамі використовується евритмія, правильні концентричні членування та порядок елементів форми, які утворюють замкнену фігуру, що охоплює обрамлений предмет.

Підтвердженням важливості роздумів Г. Земпера про значущість рами, як особливої художньої форми, можуть слугувати подальші дослідження її властивостей вченими. Так, С. Даніель у книзі «Мистецтво бачити» [45] відводить цілий розділ для з'ясування феномену рами та її місця у мистецтві. Зокрема, він розглядає походження рами, як елементу картини, від фасадної конструкції перемичок вікон, дверей та пілястр, обмежуючих вівтар, що підтверджує справедливості постулатів Г. Земпера про трансформацію й символізацію форм у процесі розвитку прикладного мистецтва.

Г. Земпер з незліченого розмаїття евритмічних побудов виокремлював три різновиди у системах їх членувань, знаходячи підтвердження цьому у давньогрецькому мистецтві. Отже, розглядаючи евритмію як замкнену послідовність утворення ряду з окремих ділянок, що мають однакову форму, вчений виділяв такі три її різновиди:

1. Ряд, утворений з цілком тотожних елементів, розміщених з однаковими інтервалами між ними (зустрічається в сухариках, каннелюрах, листяних орнаментах, у найпростіших видах бус тощо).

2. Ряд, утворений шляхом чергування, шляхом розміщення між основними елементами ряду проміжних (листяний орнамент з серцеподібних листків, які почергово змінюють один одного або буси, коли між бусинками розміщуються диски). Відмінність елементів ряду, що чергуються, повинна підкреслюватись контрастом їх форми, рисунку, а також кольором.

3. Система, яка будується на тому, що прості ряди чи ряди, утворені чергуванням, перериваються цезурами, які періодично повторюються (буси зі спареними чи декількома дисками, лев'ячі голови та маски на водометах грецького антаблементу тощо). Ця система, зрозуміло, є найрозвинутішою і містить два попередні різновиди евритмічних побудов. За Г. Земпером, такі переривчасті системи відповідають зазвичай романтичному духові, мають «живописно-музичний характер», натомість проста евритмія та евритмія, утворена шляхом чергування елементів, відповідає «досконалості пластичної краси» [57, с. 200].

Окрім констатації різних видів евритмічних побудов, дослідник дає і певні поради щодо їх застосування. Зокрема, переривчасті системи, які більше вражають своєю живописністю ніж пластикою, він рекомендував застосовувати у поліхромних і плоских декоративних композиціях килимів, керамічних

виробів, металевих та дерев'яних інкрустацій. Більша кількість різних евримічних елементів може бути застосована лише у випадках, коли необхідно виразити «складне багатство» (наприклад, у завісах, вишивках, тканинах, хустках тощо), тобто, коли чітка евримічна архітектоніка виявляється занадто «сухою».

Розглядаючи *симетрію*, як формоутворювальний чинник, учений наголошував на трьох основних її видах, що існують у природі: просторова (стереометрична), площинна (планіметрична) та лінійна (горизонтальна).

За Г. Земпером, просторова симетрія характерна кристалічним багатогранникам, формам цілком завершеним та замкненим у собі.

Площинну симетрію вчений простежував у сніжинок, квітів та взагалі у рослин і дерев. Саме прагнення до симетрії та рівноваги має у змінних умовах є, на його думку, причиною виключного розмаїття природних форм і зовнішнього вигляду рослинного світу, який невинно змінюється. При цьому він зазначав, що поряд із симетрією не менш важливе значення для розвитку рослинних форм мають евримія та пропорційність.

Лінійна симетрія, за Г. Земпером, спостерігається у тварин і людей, листках і гілках, якщо розглядати їх окремо, а також у більшості творів мистецтва, особливо монументальній архітектурі. Вона є правильним, таким що відповідає закону рівноваги, розподілом по горизонталі окремих частин цілого відносно вертикальної вісі, яку необхідно приймати як перпендикуляр до спрямованості руху.

Пропорційність, як важливий чинник формотворення, дослідник розглядав у парі зі спрямованістю, оскільки пропорційність проявляється в поєднанні зі спрямованістю. Так, пропорційність рослин він пов'язував з протидією взаємно протилежних сил – життєвою силою, центр прикладення якої можна уявити розміщеним у зеніті, в безкінечно віддаленій точці вертикалі, яка слугує віссю життєвої сили рослини, та силою тяжіння, центр якої співпадає з центром земної кулі.

У формах тваринного світу, за Г. Земпером, спостерігається подвійна пропорційність, тобто у формах живих істот пропорції будуються, по-перше, знизу догори, і, по-друге, спереду назад. У першому випадку пропорції повинні, як й у рослин, виражати примирення суперечності між силою тяжіння та прагненням живих істот до побудови по вертикалі, що має протилежний

напрям. Пропорції у напрямі спереду назад є ознакою існування подібної ж суперечності і виражають примирення цієї суперечності між рухом як проявом вільної волі та протидією мас, яке проявляється у силі інерції та опорі середовища.

Пропорції у напрямі руху чи напрямі дії сили волі принципово відрізняються від пропорцій форми по вертикалі. За Г. Земпером, для пропорційності суттєвим є те, в якому напрямі вона розвивається – по вертикалі, як у людини, чи по горизонталі, як у тварин. Дії сил і самі сили вступають у боротьбу, і цей конфлікт, на думку вченого, повинен отримати в зовнішньому вигляді таке відображення, щоб динамічна рівновага, яка встановилася, була очевидною. Із результатів аналізу теоретичних положень методики Г. Земпера, на нашу думку, важливо підкреслити, що вертикальна спрямованість є ознакою «чоловічого» начала у формотворенні, а горизонтальність – «жіночого».

Якщо пропорційність побудована по вертикалі, то як відображення і виразник впливу макрокосмічних сил першочергове значення для зовнішнього вигляду має основа всієї пропорційно розчленованої системи. Відображенням і виразником прагнень і дій, які надають зовнішньому вигляду індивідуального характеру (наприклад, у рослин), за Г. Земпером, слугує верхнє завершення пропорційної побудови, панівна домінанта всієї системи. Середня ж частина, яка розміщена між основою та вершиною, є перехідною, в якій виявляється вплив обох вищезазначених частин, що діють спільно, приміряючи існуючу між ними суперечність.

Основа виявляє земне (макрокосмічне) начало єдності, яке в ній закладене, або чіткістю свого об'єму, простотою членувань і темним пофарбуванням, або багаточленністю, подібною до колонати, надійною міцністю та прихованою пружністю. Домінанта ж виявляє протилежні, мікркосмічні начала єдності багатством членування, нарядністю, концентрацією в ній усіх притаманних зовнішньому вигляду індивідуальних рис, яскравим та світлим кольором. Вона, за Г. Земпером володіє найменшою масою і характеризується тим, що є головою системи, частиною, що її вінчає. Перехідна частина є одночасно і несучою, і розміщеною на основі, що відображається на її зовнішньому вигляді і пофарбуванні, в якому відбувається змішання особливостей та пофарбування основи і вершини; тут у спільному їх

віддзеркаленні відбувається примирення суперечності. Ця частина, на переконання вченого є, умовно кажучи, середньо-пропорційною величиною по відношенню до обох кінцевих членувань. Зокрема, він з цього приводу зазначав: «Можна умовно вважати, що основа так само відноситься до середньої частини, як остання до домінанти» [57, с. 213]. Це твердження він подав у вигляді закону, зазначаючи при цьому, що тільки відхилення від суворого дотримання цього закону надають характерних рис пропорційним побудовам, які володіють настільки ж безкінечно багатоманітністю, як і сама природа. Звернемо увагу, що мова йде про незмінний принцип «тричленної пропорційності» у формотворенні, який характерний для методики прикладного мистецтва Г. Земпера.

Зовсім інші, більш заплутані умови створюються у випадку, коли вісь пропорційного членування є горизонтальною, як, наприклад, у живих істот, які плавають, літають та пересуваються землею поверхнею у горизонтальному положенні. Тут зростає роль середовища, в якому відбувається рух живих істот. Учений зазначав, що тоді лінія руху співпадає з лінією власного розвитку і виражена головою. Як приклад такого випадку, ним наводиться форма тіла риби, яка має двочленну пропорційну побудову.

Досліджуючи особливості пропорційної побудови різних природних тіл та творів мистецтва, дослідник прийшов до висновку, що новітня естетика дає абсолютно інші правила пропорційного членування, ніж ті, якими користувалися раніше. Зокрема, він критикував працю А. Цейзінга «*Aesthetische Forschungen*», і піддавав сумніву «золотий перетин» як універсальний закон пропорційності, протиставляючи йому більш «високе» правило тричленного членування. Так, учений зазначав: «... звичайна теорія естетики бере до уваги лише дві «осі координат» в оцінці прекрасного; третю вісь, спрямування, вона оминає. Першим двом осям відповідають – симетричність і пропорційність, а з третьою пов'язані якості іншого і вищого порядку – характер та виразність» [57, с. 143]. У тричленному членуванні, запропонованому Г. Земпером, не існує жодного «золотого перетину», який встановлює певні пропорції між трьома частинами. На його думку, така гнучкість та свобода роблять тричленне членування більш універсальним і практично зручним.

Окремий розгляд різних чинників формотворення був проведений Г. Земпером умовно, з метою їх детального аналізу, адже всі вони є

просторовими якостями єдиної форми. З цього приводу він зазначав: «Поняття симетрія, пропорційність, єдність спрямованості і гармонія є поняттями збірними, оскільки вони розглядають певну множину в її єдності; вони, крім того, є суто формальними поняттями, оскільки визначають абстрактно-формальні якості вже завершеного явища» [57, с. 147]. Тобто форма, за Г. Земпером, утворюється як цілеспрямована єдність за участю всіх цих чинників у їх взаємодії. Як зазначалося вище, цією єдністю є єдність цілі, або, інакше кажучи, єдність змісту. Залежно від ступеню досконалості, досягнутого у творах природи чи мистецтва, вона призводить до створення правильної форми, утворення типу, виявлення характеру.

Для досягнення вищого прояву впливу зазначеної єдності вирішального значення, за Г. Земпером, набуває *принцип підкорення – домінанти*, тобто в переважанні однієї з трьох ознак прекрасного при їх спільному впливові. У зв'язку з цим дослідник виділяв три домінанти, що впливають на формотворення: 1) домінанта евритмії та симетрії; 2) домінанта пропорційності; 3) домінанта спрямованості. Окремо він виокремлював додаткову четверту домінанту більш високого порядку – домінанту змісту. Тому зовнішній вигляд твору як природи, так і мистецтва часом настільки виразно виявляє певну ідею іноді завдяки своїй кристалічній правильності або переважанню в ньому симетрії, в інших випадках – завдячуючи виключно розвинутій пропорційній побудові, і, нарешті, – завдяки особливо чітко вираженій в усьому вигляді спрямованості.

Як приклад він наводить форми творів архітектури та прикладного мистецтва. Так, у деяких творах архітектури зустрічається евритмічна замкненість, притаманна кристалам та іншим цілком правильним природним формам (степові кургани, єгипетські піраміди тощо). Вони рівномірно розвиваються в усі боки, не мають членувань, які б виражали їх пропорційну побудову чи спрямованість. Саме тому, на переконання Г. Земпера, вони є настільки виразними, що являють замкнений у собі мікрокосм, символізуючи самодостатній всесвіт і слугують пам'ятниками знаменитих усепереможних вождів народу [57, с. 178].

В інших творах архітектури і прикладного мистецтва, виявляється фасад і задня сторона. У таких творах матеріально-художньої культури переважає

симетрія. В інших пластичних формах провідне значення мають пропорції. До них Г. Земпер відносив купольні споруди та башти, в яких пропорції форм, що спрямовані вгору, затьмарюють собою присутні в них симетрію чи спрямованість. Вони відіграють важливу роль як символ спрямованих до небес думок. У багатьох творах прикладного мистецтва й архітектури переважаючим принципом є вияв спрямованості руху (судна, бойові колісниці тощо).

У поглядах на проблему формотворення Г. Земпер, поряд з матеріальними його основами, розглядав проблему декору, не розділяючи ці питання. Такий підхід був на той час дуже прогресивним, адже провідним принципом для митців була формула англійського художника О. П'юджина – «створи зручну форму, а потім прикрась її» [57, с 10]. Аналізуючи ганебний стан, в якому знаходилась сучасна архітектура та художня промисловість, Г. Земпер побачив причини занепаду у механічному відокремленні системи орнаменталізації (як надання художньої якості предмету чи будівлі) від її конструктивної основи, у розмежуванні художників і техніків, їхньої неспроможності до художньо-технічного конструювання.

Досліджуючи пам'ятки античного мистецтва, вчений прийшов до висновку, що прикраси, в їх найбільш широкому сенсі («які ми надіваємо на себе і на улюблені предмети») займали особливе місце у художній творчості давніх греків. Він був переконаний, що їх аналіз стане ключем для розуміння античного світогляду і художніх принципів. З цього приводу Г. Земпер писав: «Для еллінів прикраси та їх «космічні» закономірності слугували вираженням їх чуттєвого сприйняття світобудови; вони були також загальнозрозумілими символами природних закономірностей; вони повсюди були найбільш важливими елементами в обробці форм» [57, с. 117]. Виходячи з цього і керуючись твердженням, що теорія формально прекрасного в античній естетиці ґрунтується на найпростіших принципах, які з граничною чіткістю і дохідливістю виявляються в прийомах прикрашання людської фігури, Г. Земпер проводить дослідження прикрас людського тіла з метою з'ясування загальних закономірностей феномену прикрашання.

За найзагальнішими характерними рисами усі предмети прикрашання Г. Земпер поділив на три класи:

1. *Підвіски*, які виражають формальну якість зовнішнього вигляду речі – симетрію.

2. *Прикраси у вигляді кілець* – є принципово іншими, адже знаходяться у прямому і нерозривному зв'язку з людським тілом чи його частинами, прикрашати які є їх завданням. Вони підкреслюють форму і колір, або підсилюють враження від співвідношень між окремими частинами фігури. Тобто, основною властивістю прикрас цього класу є пропорційність.

3. *Прикраси спрямовані* – підкреслюють напрям і характер руху людської фігури.

Узагальнюючи міркування, дослідник виводить три відповідні принципи прикрас, які, на його думку, повинні застосовуватися цілеспрямовано і сукупно. Всі вони мають найвигідніше виражати і підкреслювати сутність та характер фігури, яку прикрашають. Основне правило, якого важливо дотримуватися, – надмірність прикрас не має відволікати увагу від самого предмету, що прикрашається. Треба остерігатися порушення гармонії зовнішнього вигляду невдалим вибором і розміщенням прикрас. Тобто, виходячи з розбору конкретних видів прикрас та їх особливостей, він робить певні узагальнення, які можуть бути поширені на всю сферу матеріально-художньої творчості.

Крім того, Г. Земпер виводить суттєвий і такий, що має універсальне значення, *закон стилю у мистецтві*, який проявляється у прикрасах з виключною чіткістю та наочністю. Він зазначав, що будь-яка краса, до якого б виду вона не належала (виключаючи тільки каблучку найпростішого виду) складається з двох частин, які принципово відрізняються одна від одної: з первинних елементів, які своїм симетричним, ритмічним чи спрямованим розміщенням утворюють саму сутність прикраси, та, по-друге, з того, що обрамлює і зв'язує ці первинні елементи і слугує для прикріплення до предмету, який прикрашається. Друга частина є структурною системою, яка виконує своє функціональне призначення поєднувати, обрамляти і прикріплювати, однак поряд з цим вона призначена виконувати й «косметичну» роль, гармоніювати з основною частиною прикраси. Тому орнаментальна художня обробка коштовності та її оправи має, за Г. Земпером, підкреслювати принципову різницю між ними. Так, перша частина прикраси повинна відігравати провідну роль, що досягається за рахунок її блиску, кольору, краси форми та багатству художньої обробки, яка передбачає використання зображувальних елементів.

Зовсім іншим, на переконання Г. Земпера, мав бути підхід до вирішення другої частини прикраси, яка відіграє структурно-функціональну роль. Її обробка має підкреслювати її функціональне призначення та зв'язок з основною частиною. Вона не має переобтяжуватися зображувальними елементами, а знаходити вираження у правильному ритмічному повторенні форм та орнаментальній обробці [57, с. 144].

На основі цих закономірностей вчений виводить основний і найважливіший стилістично-орнаментальним принцип, наголошуючи на його універсальному значенні для всіх видів прикладного мистецтва й архітектури. Сутність цього принципу полягає у цілком конкретних вимогах до орнаменталії, а саме:

1. При обробці частин форми, які мають цільове чи конструктивне значення, слід виявляти ці їх функції, не заважаючи їм ані фактично, ані шляхом хибного та безглузлого прикрашання.

2. Тематичні прикраси слід застосовувати на неробочих, нейтральних частинах форми.

3. Евритмічні орнаменти, які походять від такого чисто функціонального елемента як шов, не повинні використовуватися для більш високих цілей тематичних символічних зображень; при їх створенні необхідно уникати натуралістичних відтворень форм та будь-яких тематичних зображень, використовуючи умовність та ілюзорно-орнаментальне трактування зображення.

Такі глибокі дослідження в галузі орнаменталії, як органічної і невід'ємної складової форми стали своєрідним підґрунтям для подальшого розвитку орнаментального мистецтва художниками модерну. А принципи орнаменталії, обґрунтовані Г. Земпером, залишаються актуальними й донині, оскільки були виведені емпіричним шляхом і мають об'єктивний характер. Підтвердженням цьому можуть слугувати свідчення відомих американських дослідників прикладного мистецтва Р. Розенталя та Х. Ратцки, які зазначають, що Г. Земпер склав на прохання принца англійського Альберта план-програму організації навчання в галузі прикладних мистецтв. Основні принципи цієї програми, які стосувалися форми і декору, були перейняті у навчання художньому ремеслу по всій Європі [156, с. 21].

У творчому доробку Г. Земпера також знаходимо фразу, яка лаконічно та влучно розкриває особливості підходу до проблем художнього формотворення: «У мистецтві спостерігається така ж багатоманітність поєднань, як і в природі, і воно не спроможне хоча б у найменшій мірі їх перевершити; у принципах побудови форм мистецтво має з точністю дотримуватись законів природи» [57, с. 209]. Визнання загальних чинників формотворення як для природних, так і для форм, створених людиною, було засадничим, вихідним принципом для розвитку його вчення і виправдовувало існування та можливість дослідження загальних закономірностей у мистецтві, подібно до тих, які існують в природі. На противагу філософській естетиці, яка розглядає форму як таку, Г. Земпер прагнув з'ясувати матеріальну основу і сутність речей, які цю форму зумовлюють. Використовуючи для цього закони механіки, він водночас застерігав, що феномен мистецтва не може бути пояснений лише науковими, математичними методами. Поняття симетрії, пропорційності, спрямованості були для нього виключно формальними поняттями, оскільки визначають абстрактно-формальні якості вже завершеного явища, не враховуючи історичних умов походження форми і відмінності застосованих матеріалів.

Отже, Г. Земпер створив цілком оригінальну теорію прекрасного, яка різко відрізнялася від підходів пануючої тоді абстрактної естетики. Він обґрунтував об'єктивні чинники формотворення, які стали вихідними для дизайну. Теорія прекрасного, запропонована видатним ученим і митцем, на відміну від традиційної естетики, вважає зовнішній вигляд об'ємно-просторових пластичних фігур залежним не від лінійних чи площинних пропорційних відношень, а від відношень об'ємів її елементів. А пропорційні відношення на площині Г. Земпер вважав залежними не від відношення розмірів висот окремих частин, а від відношення площин частин, на які розчленована плоска фігура. «Найбільш різко відрізняється моє розуміння прекрасного в галузі пластичних мистецтв і архітектури від звичайно прийнятого в тому, що я розглядаю зовнішній вигляд речей в їх матеріальній, точніше, навіть, в їх геометричній об'ємній сутності, у той час, як зазвичай приділяють увагу тільки площинній фігурі, яка сприймається при спогляданні речі» [57, с. 143].

Однак, попри власні прогресивні знахідки у галузі формотворення, Г. Земпер завжди боровся і проти ігнорування досвіду історії мистецтва,

опонував митцям, які були готові будувати нові форми, виходячи з абстрактних логічних міркувань про художню форму.

Важливим системоутворювальним підґрунтям методики навчання прикладному мистецтву у художньо-промислових школах Західної Європи Г. Земпер вважав структурування його змісту. Зазначене детально висвітлено у наступному підрозділі.

2.3 Особливості структурування змісту прикладного мистецтва

У художньо-промислових школах Західної Європи другої половини XIX ст. архітектура розглядалася як первинна діяльність у розвитку мистецтва (зокрема й прикладного). Ця тенденція тривала з часів гегелівської німецької естетики. Однак Г. Земпер зміг ретельніше й докладніше розробити принципи аналізу первинних художніх форм, які він зустрічав у подальшому в архітектурі, і вся його порівняльна теорія стилів формотворення ґрунтується на матеріалі прикладних мистецтв – джерелі первинних форм-типів. Тобто від Г. Земпера у західноєвропейській художньо-промисловій освіті первинним стає прикладне мистецтво.

З'ясувавши, що основні закони стилю у прикладному мистецтві тотожні законам, яким підкорюється архітектура, і що в прикладних мистецтвах ці засадничі принципи виражені найчіткіше, Г. Земпер прагнув саме в них (прикладних мистецтвах) передовсім виявити і простежити розвиток цих принципів та використати у педагогічній діяльності зі структурування інтегрованого змісту прикладного мистецтва для художньо-промислових шкіл.

Поставлене завдання вимагало поділ усіх видів прикладного мистецтва на категорії. Стосовно цього він писав: «Кожен з них має бути розглянутий окремо, оскільки це необхідно для підтвердження їх впливу на походження художніх символів взагалі й архітектурних символів зокрема» [57, с. 223]. З цією метою, дослідник розглядав кожен з видів прикладного мистецтва з двох позицій: по-перше, з матеріальної функції, яка в ньому закладена (чи утилітарне призначення речі, чи її найвищий символічний ефект); по-друге, будь-який твір мистецтва, за Г. Земпером, є результатом використання матеріалу, який

застосовується при його виготовленні, а також впливу зрядь праці та технологічних процесів.

При цьому видатний педагог і митець вважав, що призначення будь-якого «продукту техніки» за своєю сутністю залишається у всі часи незмінним, оскільки воно визначається загальними людськими потребами і підпорядковується незмінним законам природи, які прагнуть знайти формальне вираження. На противагу цьому використовувані матеріали та застосовувані способи їх обробки для виготовлення продукту техніки, можуть з плином часу і в залежності від місцевих й інших можливих умов суттєво змінюватися. Тут важливо зазначити, що Г. Земпер розглядав прикладне мистецтво як етнічне і регіональне, в якому національна форма і декор виробів є визначальною характеристикою. Таким чином, він став у першоджерел створення теорії етнічного дизайну – формотворення для тиражування з опорою на національну форму і декор.

Виходячи з цього, Г. Земпер вважав цілком доцільним розгляд загальних формально-естетичних питань пов'язати з питаннями цільового призначення, а розгляд історично-стильових питань – з питаннями матеріальними. Натомість одразу ж застерігав: «Важко розраховувати на те, що цей принцип може бути проведений послідовно, оскільки цільове призначення частіше за все апіорно зумовлює застосування матеріалів, найбільш відповідних для цього, і придатних для певних, необхідних для виготовлення, технологічних процесів» [57, с. 224]. Таким чином, розгляд формально-естетичних питань, що мають більш загальне значення, неминуче поширюється й на матеріальну сферу. Г. Земпер розглядав будь-який твір прикладного мистецтва як єдність усіх чинників, що зумовлюють його створення, не абсолютизуючи матеріал виготовлення. Тому є помилковим віднесення його до пересічних матеріалістів (А. Гільдебранд, Г. Зергель, М. Каган та ін.).

Г. Земпер виявив чотири *основні категорії сировинних матеріалів* за способами їх використання з технічною метою, які характеризуються такими специфічними властивостями:

- 1) гнучкі, в'язкі – володіють високим опором на розрив, значною міцністю;
- 2) м'які, пластичні – твердіючи легко приймають різноманітні форми та залишаються незмінними після затвердіння;

3) пружні, міцні – характеризуються високим опором впливу зовнішніх сил, які діють у перпендикулярному напрямі до його поздовжньої вісі;

4) тверді, зі щільною структурою – володіють опором на стиснення та злам і, відповідно, значним опором щодо дії зовнішніх сил, здатні приймати будь-яку форму шляхом вилучення частини їх маси; утворюють стійкі системи при складанні зі шматків правильної форми, при чому основним принципом таких конструкцій є опір дії зовнішніх сил [57, с. 225].

Відповідно до цих чотирьох категорій матеріалів, Г. Земпер відвів чотири основні види художнього ремесла:

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

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

За Г. Земпером, кожен із зазначених видів прикладного мистецтва охоплює певний сегмент світу форм, створення яких є природним й споконвічним завданням саме цього виду. Крім того, кожному виду прикладного мистецтва цілком певний матеріал слугує як основний, найбільш придатний для створення притаманних йому первісних форм. Однак з часом такі форми стали створюватись й з інших матеріалів, а відповідні матеріали використовувались для інших форм, які первісно належали до інших видів мистецтв. Таким чином, зі стилістичного погляду такі форми варто відносити до того чи іншого ремесла залежно від того, яка його грань – формальна чи матеріальна – привертає людську увагу.

З цього приводу Г. Земпер наводить низку яскравих прикладів. Так, керамічне мистецтво у загальному сенсі не обмежується, на його думку, лише посудинами з глини, а й містить все, що належить до посуду; воно охоплює також споріднені вироби зі скла, каменю та металу. Дерев'яні вироби,

наприклад, діжки, барильця тощо, за їх стильовими ознаками також можуть бути зараховані, за Г. Земпером, до особливого різновиду цього роду. Навіть такі текстильні роботи, як плетіння кошиків, у цьому сенсі знаходяться за стильовими ознаками у взаємозв'язку з керамічним мистецтвом.

З іншого боку, автор наводить приклади предметів, які в матеріальному плані належать до керамічного мистецтва, оскільки формувалися з м'якої маси, а форма, яка їм надавалась, потім закріплювалася шляхом твердіння, можуть знаходитися з ним лише у далекій спорідненості, бо за формальними ознаками вони відносяться до інших галузей. До таких предметів, зокрема, належать цегла, черепиця, керамічні плитки, які призначені для будівництва, облицювання стін та підлоги.

Також не все, що по суті є тканиною, може бути віднесено до текстильного мистецтва. Щодо цього, Г. Земпер доводить, що стіна, як архітектурний елемент, та принципи її оздоблення походять від текстильного мистецтва.

Тектоніка також охоплює досить широку галузь. До неї дослідник окрім дерев'яних кроквяних конструкцій та стійок, що їх підтримують, відносить значну частину домашнього знаряддя, а також певною мірою і частину кам'яних робіт та систему металевих конструкцій.

Стереотомія, за Г. Земпером, містить не лише кам'яні та земляні роботи, адже майстри мозаїки, різьбярі по дереву та слоновій кістці, карбувальники і ковалі також займаються у цій галузі. Навіть ювеліри, на його переконання, частково використовують стильові закони цього виду технічного мистецтва.

Всі ці особливості, на думку вченого, мають непересічне значення, адже завдячуючи цьому виникає взаємопроникнення, створюються проміжні форми між цими чотирма видами прикладного мистецтва.

Особливе місце Г. Земпер відводить металам, зазначаючи, що з усіх матеріалів, які люди використовують у своїх цілях, метали поєднують усі вище зазначені властивості сировинних матеріалів. Хоча такі їх властивості, як надмірна еластичність та гнучкість, дослідник вважав найуразливішим місцем. У зв'язку з можливістю використання різноманітних способів обробки, технологія металообробки об'єднує всі чотири види ремесел. Крім того, вони пов'язані з великою кількістю проміжних технологічних процесів, яких не потребує жоден з інших матеріалів (вибійка, витяжка, ковка, карбування,

штамбування, паяння, зварювання, клепа́ння тощо). Кожен із вказаних процесів, за Г. Земпером, має різні стилістичні особливості. Таке глибоке знання матеріалів та їх властивостей пояснюється тим, що Г. Земпер був блискучим архітектором та високоосвіченим інженером.

Кожний із виділених видів прикладного мистецтва Г. Земпер прагнув дослідити в аспекті порівняльної теорії стилів формотворення, тобто виявити первинні форми в кожному з них і простежити їх модифікації та символізацію під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників, зумовлених історичним розвитком матеріально-художньої культури. Отже, окрім виділення інтеграційних зв'язків у структуруванні змісту прикладного мистецтва, він вдавався до характеристики кожної групи з чотирьох виділених, відзначаючи формальні і матеріальні підвиди прикладних мистецтв, з одного боку, й обґрунтовуючи їх ієрархічну структуру, з іншого.

Як зазначалося вище, текстильне мистецтво Г. Земпер називав первинним мистецтвом, оскільки, на його думку, всі інші види мистецтва перейняли свої типи і символи саме у нього. Водночас, текстильне мистецтво у цьому сенсі цілком самостійно виробило притаманні йому типи чи перейняло їх безпосередньо з природи. Щодо текстильного мистецтва, він зазначав: «Не викликає сумніву той факт, що перші основні принципи стилю склалися саме в цьому первинному ремеслі» [57, с. 229]. Тут варто додати, що рельєф і клімат природного середовища у тій чи іншій західноєвропейській країні різним чином впливав на рослинний і тваринний світ, яким зумовлювався розвиток текстильного мистецтва. Різниця виявлялась у способах ткацтва і формотворенні національного костюма. Іншими словами, логіка матеріально-художнього формотворення розпочинається у специфічних особливостях національного ландшафту і трансформується у стрій національного костюма, створеного за допомогою текстильного мистецтва.

Досліджуючи проблему походження ткацтва, він прийшов до певної ретроспективи його розвитку, вихідною точкою якого вважав ранню первинну огорожу – тин, який був створений людськими руками та складався зі стовпів та перев'язаного й переплетеного гілля. При цьому для його виготовлення використовувалися технічні засоби виключно природного походження. Далі, «природно й легко» відбувся перехід від переплетіння гілля до плетіння з лику, яке також використовувалось з побутовою метою. Наступним етапом, за

Г. Земпером, було винайдення ткацтва, спершу з використанням трав'янистих стебел чи природних рослинних волокон, потім – прядених ниток з волокон рослинного чи тваринного походження. Відмінності у природному рослинному забарвленні стебел невдовзі призвели до їх почергового розміщення. Так, на переконання дослідника, утворився візерунок.

Згодом відбувається удосконалення цих природних художніх засобів шляхом штучної підготовки матеріалів – застосовується фарбування волокон, з яких ткали яскраві циновки, завішуючи ним стіни, вистеляючи підлогу та роблячи спеціальні навіси. Для Г. Земпера був очевидним той факт, що використовувати грубі тканини, які походили від тину, як засіб для відгороджування житла, всього домашнього життя від зовнішнього середовища та як матеріальне втілення ідеї замкненого приміщення, стали значно раніше, ніж прості, складені з каміння чи інших матеріалів стіни.

Г. Земпер наголошував, що текстильне мистецтво як художня діяльність, заснована на використанні техніки переплетіння, було винайдено з метою задоволення практичних потреб людини: 1) утворення неперервних рядів та можливість зв'язування; 2) покривати, запобігати, обмежувати. Усі елементи, зумовлені таким призначенням, на думку вченого, наближаються до найпростіших лінійних чи плоских первинних форм. Перші є найбільш придатними для фактичного утворення неперервних рядів та зв'язування або для умовно-образного та наочного відтворення цих дій; другі ж потрібні у тих випадках, коли необхідно щось покрити, захистити чи виділити; разом з тим вони слугують «дохідливими» символічними художніми засобами вираження понять захисту, покриття і виділення.

Для змістового наповнення теорії формотворення і створення методики прикладного мистецтва Г. Земпер здійснив ґрунтовний аналіз основних формальних елементів ткацтва, серед яких: утворення ряду, стрічки та пояси, шов, покриття.

Утворення ряду. За Г. Земпером, утворення ряду в естетичному сенсі є поділом певної стрічки. «Воно є первісним продуктом художнього виробництва, першим фактичним проявом почуття прекрасного в його прагненні створити враження єдності шляхом евричмічно складеної множини, протиставляючи у той же час множину, що складає ряд, одиничному» [57, с. 229]. Найдавнішим рядом дослідник вважав вінок з квітів і листя, який в

мистецтві всіх часів набув значення символічного увінчання, верхнього обмеження. Близьким до цього символу, однак з дещо іншим відтінком, є ряди, зіставлені з правильних твердих тіл, нанизаних на шнур і таких, що підкорюються законам евритмії (наприклад, буси, кісточки тощо). Вони є нейтральними у сенсі виявлення спрямованості (вгору-вниз). Шнур, що їх зв'язує, слугує лише для утримання окремих складових одиниць, що складають ряд, він не відіграє активної ролі у відношенні до того, що він охоплює. Як зазначав Г. Земпер, використання цього символу не завжди означає щось зв'язане, а навпаки, він підкреслює його незалежність. У цьому сенсі значення ряду-символу також проявляється у нитці бус чи перлів, що використовуються як нашійні прикраси. Втілення цього символу вчений також знаходить у гончарних виробках та елементах архітектурних ордерів (трохіли, іоніки тощо).

Стрічки та пояси. Поняття перев'язування виражене у рядах лише тим, що послідовно з'єднані між собою одиничні елементи знаходяться у визначеному положенні відносно до певного центру. У протилежність цьому стрічки й пояси перев'язують частини, які не мають до них прямого відношення, обхоплюють їх. Як зазначав Г. Земпер, міцність стрічок та поясів виражається, по-перше, у співвідношенні їх розмірів як частин, що перев'язують, до об'єму того, що ними перев'язане, і, по-друге, в їх текстурі, яка дає зорове уявлення про міцність матеріалу, з якого вони виготовлені. За Г. Земпером, поняття перев'язування іноді екстраполюється у поняття зв'язування. Щось зв'язане є з'єднанням певних елементів, які до цього були розрізненими. Тому стрічки та пояси використовують, де необхідно виразити і з'єднання, і розчленування. Вони сприяють виявленню єдиної сутності частин і відношення до цілого шляхом їх розчленування.

Шов. За Г. Земпером, шов є неминучим засобом, винайденим для з'єднання окремих однорідних шматків поверхні. Первісно він використовувався в одязі та покрывах, однак, на переконання вченого, у зв'язку з давнім об'єднанням близьких понять, шов у розмовній мові набув значення аналогу і символу поєднання первинно окремих поверхонь у міцне єдине ціле. З простого поняття «шов» Г. Земпер вивів аксіому, якою слід керуватися у практичній художній діяльності. Мова йде про «закон», згідно з яким, потребу слід перетворити на чесноту: «Отже, матеріали і засоби, якими ми володіємо і які за своєю природою можуть бути тільки одиничними, виражаючи це і своїм

зовнішнім виглядом, можуть, за умови свідомого їх поєднання з метою вирішення загальної задачі, утворювати виразну, складну єдність, зіставлену з множини, а не щось єдине, цілком неподільне ціле» [57, с. 242]. Цей закон стилю, на думку Г. Земпера, є основою всієї художньої теорії та практики. У шві відбувається почергова спільна робота правого та лівого його боків, що, за Г. Земпером, найкраще ілюструється простою чи подвійною зигзагоподібною лінією. Таке зображення повністю співпадає з технічним прийомом, який використовується при виконанні шва. Аналізуючи вишивки за швами у народному мистецтві різних країн, дослідник зробив висновок, що саме шви були першоосновою усіх видів площинної орнаментики. Виходячи з цього він вивів правило, яке має всезагальне значення, основний закон стилю: орнаментальні мотиви не повинні використовуватися для більш високих цілей тематичних символічних зображень; основною умовою використання є їх умовне та ілюзорно-орнаментальне трактування й уникання натуралістичних відтворень форм і тематичних зображень. Акцентуючи увагу на об'єктивних правилах орнаментування як органічної складової прикладного мистецтва, він значно випередив своїх сучасників, які, слідуючи існуючим нормам, бездумно прикрашали готові форми, нехтуючи стильовими особливостями.

Покриття. Найбільш ранній стимул до технічних винаходів, за Г. Земпером, – потреба у захисті, укрітті та створенні замкнених приміщень. Людина навчилася у своїх цілях використовувати властивості природних покривів (шкіри звірів, кора дерев та ін.), правильно зрозумівши їх природне призначення. У подальшому вона навчилася замінювати їх штучними матеріалами – тканинами. Поняття укріття, захисту, відгороджування нерозривно пов'язані з такими штучними покриттями та покривами, які стали завдяки цьому символічними вираженнями цих понять. Як зазначав Г. Земпер, вони стали найбільш важливими архітектурними символами.

Призначення покриття є прямо протилежним ролі перев'язування. Все, що замкнене, вкрите, охоплене, завішане, покрите утворює єдність, водночас, як все, що є перев'язаним, свідчить про те, що воно складається з окремих частин, утворює множинність. Первинною формою перев'язаного є його лінійність, а основною ознакою всього, що слугує як покриття, укріття та розмежування приміщення, є те, що воно набуває форми поверхні. З цього приводу дослідник зазначав: «Основні властивості поверхні, її розміри по

довжині та ширині, відсутність третього виміру, який відіграв би суттєву роль у зовнішньому її вигляді, і, нарешті, лінії (прямі, криві чи складні), що визначають межі поверхні, у поєднанні із загальним призначенням покриттів як однорідних оболонки слугують основними і загальними факторами, що зумовлюють стиль покриття» [57, с. 236]. Звідси випливає, що оболонки чи покриття повинні мати вигляд поверхонь, тому покриття, які не володіють властивостями, притаманними поверхні і в яких ці основні властивості так чи інакше порушені, суперечать «почуттю краси».

Виходячи з того, що різного роду плетіння й килими були первинними засобами розділення простору, Г. Земпер вважав цілком природним, що ці виробни прикладного мистецтва спричинили значний вплив на подальший розвиток стін та їх декоративної обробки, навіть коли їх стали робити масивними. Різноманітні матеріали і різноманітні способи, які використовувалися в подальшому для облицювання та декоративної обробки стін призвели до такої ж різноманітності стильових ознак. Однак уся різноманітність нових художніх мотивів в обробці стін розвивалася, на переконання вченого, у певних межах, зумовлених давніми традиційними типами, як і слугували загальним джерелом для всіх наступних винаходів. Тобто, настінний живопис, пластична обробка дерев'яних обшивок, обробка стін штукатуркою, керамічною плиткою, облицювання металевими листами та кам'яними плитами зберегли свою залежність від стилю, притаманного виробам мистецтва ткацтва і вишивки.

Питанням дослідження текстильного мистецтва Г. Земпер присвятив майже всі розділи першого тому своєї фундаментальної праці, виходячи з власної позиції щодо глибокого і всезагального впливу текстильного мистецтва та його покривних та з'єднувальних елементів, які первісно належали лише до нього, на стиль і формотворення у мистецтві, й, особливо, архітектурі. Взагалі, він вважав, що одяг – покриття на людському тілі – має багато спільного з архітектурою. З цього приводу Ю. Пауль зазначає: «Як людина через одяг свого тіла артикулює мистецький і символічний зміст, так «одягнення» конструкції робить архітектуру мистецтвом» [252, с. 31]. Отже, *за логікою матеріально-художнього формотворення його першими аналогами є природні форми етнічного середовища. Природні першоформи-аналоги трансформуються у стрій одягу. Стрій одягу (як природне покриття) стає аналогом для форм*

архітектурних споруд (покриття конструкцій). Архітектурні споруди є аналогами технічних конструкцій.

Окремий розділ «практичної естетики» Г. Земпера присвячений тим видам технічних мистецтв, які безпосередньо пов'язані з архітектурою через свою просторовість. Тому в підзаголовку тому автор зазначав, що вони розглянуті «самі по собі й у зв'язку з архітектурою» [57].

Кераміка, за Г. Земпером, охоплює всі види мистецтв, матеріальною основою яких, загальним для них вихідним матеріалом є гончарна глина. У розм'якшеному стані їй можна надати будь-якої форми і зовнішнього вигляду, які вона в застиглому стані зберігає. Це і є споконвічною технікою всіх видів цього прикладного мистецтва. Виходячи з того, що глина як первинна пластична сировина зумовила стиль для всіх наступних матеріалів, учений передовсім позначає терміном «кераміка» загальне мистецтво виготовлення посудин, у тому числі й посудин з інших матеріалів (металу, дерева, слонової кістки, скла, каменю тощо). Зокрема, він писав: «Такі посудини за стильовими ознаками є спорідненими з виробами гончарного мистецтва і повинні розглядатися в сукупності, у всій їх взаємозалежності» [57, с. 263]. Крім того, Г. Земпер до керамічного мистецтва відносить предмети, які стилістично споріднені за матеріалом і способом його обробки, однак мають при цьому інше призначення, ніж вироби гончарного мистецтва: покрівельна черепиця, теракотові плитки і твори образотворчого мистецтва (скульптура).

Досліджуючи різноманітні види і форми кераміки від найдавніших часів до XIX ст. включно, вчений шукав у них такі особливості формотворення, математичні закономірності, типи обробки, які можуть застосовуватись і для розвитку подібних положень в архітектурі. Г. Земпер наголошував на тому, що «вироби керамічного мистецтва у всі часи й у всіх народів користувалися виключним шануванням; за ними визнавалося релігійно-містичне значення ще задовго до зародження архітектури, на яку вони справили значний вплив» [57, с. 263]. Він вказував, що спочатку кераміка безпосередньо застосовувалась як у конструкціях, так і в оздобленні приміщень; пізніше цей вплив опосередковано проявлявся у використанні закономірностей прекрасного та стилю і, навіть, у відтворенні готових форм, розроблених і прийнятих у гончарному мистецтві ще у доархітектурні часи. Більше того, Г. Земпер стверджував, що достатньо ознайомитись з глиняною посудиною, виготовленою певним народом, щоб

скласти уявлення про його походження і рівень його культурного розвитку. Як приклад він наводить порівняння двох древніх посудин – ситули (священне відро давніх єгиптян) та гідрії (грецька посудина), які призначені для зберігання води. Провівши аналіз, він знаходить у формі ситули основні риси єгипетської архітектури, а у формі гідрії – пояснення форм грецького дорійського ордеру [57, с. 97]. Форми обох посудин, на думку дослідника, є провісниками тих архітектурних форм, в яких прагнули до монументального вираження сутності обох народів.

Для розкриття сутності й особливостей керамічного мистецтва дослідник намагався шляхом глибокого аналізу визначити його основні форми-типи. При цьому він виходив з того, що форма будь-якого керамічного виробу зумовлена передовсім його цільовим призначенням і характером використання, не залежно від того, чи він є функціональним, чи виготовляється як прикраса. За Г. Земпером, посудини різноманітного призначення отримують прості чи більш складні форми залежно від того, чи поставлена перед ними якась одна або декілька задач. Він виділив чотири *основні функції (призначення) виробів гончарного виробництва*:

- вміщувати і зберігати рідину чи сухі продукти;
- черпати (захоплювати лише частину певної кількості рідини);
- переливати рідину в іншу посудину;
- виливати рідину з посудини.

Ці функції, за Г. Земпером зумовили появу основних чотирьох форм керамічного мистецтва: *ємність* (сховище), *черпак*, *лійка* (засіб для переливання) та *глек* (для виливання). Однак, при ретельному вивченні різноманітних керамічних виробів, він прийшов до висновку, що жодна з посудин, створених людськими руками, не виражає той чи інший принцип у чистому вигляді, бо є поєднанням окремих й навіть усіх чотирьох наведених вище принципів. Ще однією особливістю формотворення у керамічному мистецтві є те, що здебільшого у посудині один з перерахованих принципів є основним. Якщо ж два з них виражені в однаковій мірі, то, за Г. Земпером, у тій же мірі знижено вираження двох інших принципів. Так, наприклад, будь-яка ложка є ємністю невеликого розміру, однак функції черпання та виливання переважають і визначають її форму. Основні принципи, які визначають форму

посудин доповнюються, за Г. Земпером, вторинними ознаками: підставкою, ручкою, кришкою (іноді корком). «Тільки при поєднанні цих трьох додаткових складових з чотирма основними формами посудини здатні набути вигляду складного і розчленованого утворення, художня досконалість якого проявляється в нерозривній єдності призначення і форми» [57, с. 268]. Водночас дослідник наголошує на тому, що незважаючи на велике значення цих зовнішніх частин посудин для характеристики їх художнього стилю, вони не можуть слугувати видовими ознаками для їх класифікації. В основу такої класифікації повинні бути покладені згадані чотири основні функціональні принципи, які й визначають відмінності у формах посудин.

Досліджуючи третій клас художнього виробництва, основою якого є тектоніка або теслярське та столярне мистецтво, Г. Земпер зауважував, що зрозуміти значення неперервного і безпосереднього його впливу на розвиток стилю в архітектурі можна лише шляхом вивчення, на основі найдавніших типів, виникнення нових мотивів і перетворення вихідних типів на всьому шляху історичного розвитку мистецтва і техніки.

За Г. Земпером, первісні тектонічні форми склалися значно раніше зародження архітектури та досягли повного розвитку й очевидної досконалості у предметах домашнього вжитку. Ці вихідні типи при залученні до архітектури зазнали значних перетворень, однак, на переконання Г. Земпера, лише у межах, зумовлених новим призначенням, новими матеріалами і передовсім протилежністю між характерами рухомих предметів домашнього вжитку та нерухомою, статичною спорудою. При цьому, художні форми предметів домашнього вжитку, до того як їх перейняла монументальна архітектура, зовсім не були примітивними. Дослідник зазначав, що вони були складними та певним чином перейнятими з давнього текстильного мистецтва. У тих випадках, коли теслярське мистецтво використовується в архітектурі, зі всіма притаманними йому особливостями, воно, за Г. Земпером, призводить до створення проміжних форм, які є перехідними від рухомих предметів домашнього вжитку до капітальної будівлі. Прямим і конкретним впливом тектонічного мистецтва на архітектуру вчений вважає дерев'яні стійко-балочні конструкції.

Окремо дослідник застерігав майстрів з обробки деревини від зловживання декоративними засобами: «При обробці частин, які мають цільове чи конструктивне призначення, слід ці їх функції виявляти, не заважаючи їм ні

фактично (шляхом послаблення перерізу чи утворення потовщень), ані в ідейно-художньому плані, шляхом хибного та безглузлого прикрашання» [57, с. 276]. На його глибоке переконання, тематичне оздоблення, слід застосовувати на неробочих, нейтральних частинах; їх необхідно ретельно відбирати, не зловживати ними, застосовуючи з почуттям міри, яке надає вигляду предмету привабливості, підкреслюючи передовсім його призначення і характер. Це є проявом уміння майстра доцільно й ефективно використовувати наявні засоби. Важливо зазначити, що проблема гармонійного взаємозв'язку форми і декору було одним із центральних у вченні митця.

До галузі стереотомії Г. Земпером були віднесені ті види прикладного мистецтва, завданням яких є використання природних матеріалів, що володіють твердою, щільною й однорідною фізичною будовою. Завдячуючи цьому, вони ефективно протидіють роздавлюванню, зламу і, відповідно, володіють значною міцністю. Таким матеріалам можна надати будь-якої форми шляхом відокремлення частини від загальної маси, а зі шматків правильної форми можуть складатися міцні конструктивні системи, основним принципом яких є стійкість.

За Г. Земпером, стереотомія є всеохоплюючою галуззю, до якої можна віднести все, що стосується вирішення формальних, об'ємно-просторових задач. З цього приводу він писав: «Кам'яна кладка та мозаїчне облицювання, що належать до стереотомії, входять також до тієї широко поширеної й важливої галузі техніки, якій присвячена вся перша книга цієї праці (мається на увазі текстильне мистецтво); завдячуючи гліптиці (мистецтво різьблення по каменю) стереотомія включається до галузі кераміки» [57, с. 290]. На переконання вченого, втілення задумів, що входять до завдань стереотомії, отримало вже раніше, при використанні інших матеріалів, досить досконалі та виразні формальні рішення, які відзначаються стильовими рисами, притаманними цим матеріалам. Тобто, стереотомія наслідує їх ніби «з других рук», однак, разом з тим, вона представляє собою цілком монументальну техніку, оскільки матеріали, які вона використовує, володіють максимально можливою довговічністю, хоча, на думку автора, вона не володіє власною споконвічною галуззю застосування.

Підсумовуючи, можна констатувати, що дослідження і структурування змісту прикладного мистецтва не було самоціллю для Г. Земпера, а слугувало відправним пунктом для з'ясування і дослідження загальних закономірностей

розвитку мистецтва. При порівняльному описі й аналізі, які широко використовував автор у своєму дослідженні, найголовнішим завданням було знайти цю відправну позицію для зіставлення тих чи інших явищ. Саме у прикладному мистецтві, де вперше почав виявлятися художній геній людства, він побачив перші найпростіші форми, зумовлені передовсім призначенням речі та матеріалом і технологією виготовлення, на основі яких розвивалися всі інші художні форми. Для цього він провів величезну систематизаторську роботу та глибоко дослідив технологічні і художні особливості різних видів прикладного мистецтва, впроваджуючи їх у процес художньо-промислової освіти. Такий значний обсяг роботи, який Г. Земпер висвітлив у своєму головному теоретичному творі, міг виконати, «мабуть, лише архітектор, який звик мати справу з величезною кількістю найрізноманітніших матеріалів» [57, с. 14].

Грунтовні наукові розвідки Г. Земпера актуалізували й уможливили якісно новий поступ художньо-промислової освіти Західної Європи другої половини XIX ст., похитнувши вікове панування абстрактного знання, та відкрили шлях для активного розвитку прикладних видів мистецтва і дизайну.

РОЗДІЛ 3

МЕТОДИЧНА СИСТЕМА Г. ЗЕМПЕРА ТА ЇЇ ПЕРСПЕКТИВНІСТЬ ДЛЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

3.1. Методична система Г. Земпера з підготовки фахівців прикладного мистецтва для промислового виробництва

Національний дизайн, на переконання В. Даниленка, може бути створений тільки наступним поколінням, котре нині знаходиться на студентській лаві. «Отже, – пише він, – пріоритетним напрямом активності у сфері дизайнерської культури України мають стати дії, спрямовані на дизайнерську освіту, на творення в її змісті сфери, яка здатна була б викликати у студентів бажання до пошуків оновленої національної ідентичності творів дизайну» [41, с. 340].

У період світових процесів глобалізації, актуалізації тенденцій до створення загальноєвропейського освітнього простору, проблема збереження традицій власної національної культури та інтеграція вікових культурних традицій одного народу в культуру іншого постає особливо гостро. Збереження власного духового потенціалу, історичного коріння й одночасне залучення до досягнень інших національних культур є важливим аспектами світового соціально-культурного розвитку.

Сьогодні, в умовах модернізації вищої професійної освіти, залучення зарубіжного досвіду у цю сферу вбачається доцільним і своєчасним, оскільки може стимулювати, спонукати до усвідомлення специфіки власних шляхів розвитку художньо-промислової галузі та підготовки для неї висококваліфікованих і творчих фахівців. У цьому аспекті дослідження методичної системи Г. Земпера є вкрай важливим для подальшого розвитку української дизайн-освіти у річищі окреслених реалій. Адже саме він вважається одним з перших теоретиків дизайну та реальних реформаторів мистецької освіти Західної Європи.

Перші спроби теоретичного осмислення дизайну як принципово нового виду проектної діяльності були здійснені в умовах швидкого розвитку індустріального виробництва. Цей процес мав як своїх прибічників, так і

затятих противників. Дослідники відзначають парадокс, характерний для середини XIX ст. – бурхливий розвиток техніки і технологій та не менш активний супротив промисловій революції. Суперечки про те, чи може машина створювати твори мистецтва, чи може сама бути витвором мистецтва, а також про межі прикладного мистецтва та місце художника у сучасному виробничому процесі – це лише невеличке коло проблем, яке дискутувалося у мистецько-культурному середовищі тогочасної Європи. Відомий сучасний мистецтвознавець Н. Ковешнікова називає цей період проміжним, оскільки він став переходом від ремісничого світогляду до формування основ світогляду дизайнерського [72, с. 67].

Розвиток індустріального виробництва побутових речей чимало художників і теоретиків мистецтва сприйняли як пряму загрозу розвиненому естетичному смаку. Занепад художньої якості масової індустріальної продукції порівняно з ремісничими зразками хвилював багатьох фахівців, які займалися проблемами мистецтва та промисловості. Протест проти фабричного виготовлення меблів, посуду, кераміки, декоративних тканин, які раніше традиційно входили до сфери прикладного мистецтва, виник спочатку в Англії – найбільш розвиненій на той час індустріальній країні.

У творі «Наука, промисловість і мистецтво», написаному на основі глибокого аналізу експонатів Всесвітньої промислової виставки у Лондоні (1852), Г. Земпер запропонував шляхи подолання відчуженості художника від продукції масового промислового виробництва. Вихід з кризи він вбачав у переосмисленні та реорганізації системи навчання художників, здатних ефективно працювати у сучасній промисловій галузі. Г. Земпер та його однодумці вважали, що одним з головних напрямів підготовки таких фахівців має бути вивчення пам'яток художніх ремесел минулих епох. Здійснити це, на думку вченого, можна було шляхом поєднання навчальних закладів і музейних зібрань творів прикладного мистецтва різних галузей та історичних періодів. Він одним з перших обґрунтував необхідність залучення художників у промисловість з метою підвищення якості машинної продукції та фахової підготовки кадрів у спеціальних закладах освіти. Саме Г. Земпер розробив унікальну освітньо-професійну модель, яка спричинила становлення і подальший ефективний розвиток дизайн-освіти.

Дослідження методичної системи Г. Земпера є актуальним в умовах реформування вітчизняної дизайн-освіти та пошуку українського національного стилю в дизайні. Необхідно зазначити, що системного аналізу творчості вченого саме в цьому аспекті ні в Україні, ні закордоном нами не віднайдено.

Методична система Г. Земпера з підготовки фахівців прикладного мистецтва нами впорядкована на основі його провідних ідей, висловлених у теоретичних працях різних періодів, та практичної діяльності у галузі мистецької освіти. Лише умовно, з метою аналізу, нами виділені окремі компоненти цієї методики, зокрема: мета, зміст, принципи, способи, прийоми і засоби навчання, організаційні форми навчання, освітнє середовище, способи оцінювання навчальних досягнень студентів. Вони складають єдиний механізм, взаємозумовляючи та доповнюючи один одного.

Головну **мету** і необхідність навчання прикладному мистецтву Г. Земпер вбачав у подоланні відчуженості художника від продукції масового машинного виробництва, а також підготовці фахівців, обізнаних з теорією і практикою формотворення в різних видах прикладного мистецтва і здатних ефективно працювати в умовах промислового виробництва. Досягнення цієї важливої мети вимагало розробки абсолютно нових й оригінальних дидактичних компонентів, адже існуюча традиційна система художньої освіти, заснована на традиційному академізмі, не дозволяла адекватно реагувати на швидкоплинні суспільно-економічні реалії.

Основою методичної системи Г. Земпера є **змістовий компонент**, який ґрунтується на його вченні про порівняльну теорію стилів формотворення та «практичній естетиці». Фундаментальна теоретична праця вченого «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або Практична естетика» містить систему наукових знань про прикладне мистецтво і пов'язаних з ними способів діяльності, тобто є, по суті, навчальним посібником з прикладного мистецтва та дизайну. Подібні міркування знаходимо й у німецького дослідника Ю. Пауля, який приходить до висновку, що ця праця Г. Земпера «є практичним посібником з дизайну й, водночас, об'ємною оригінальною та аргументованою теорією мистецтва [252, с. 2]. Крім того, перше видання книги містило підзаголовок «Посібник для техніків, художників й любителів мистецтва...», що прямо вказує на її освітнє спрямування [57, с. 308]. Змістовий компонент

певним чином зумовлює інші складові, тому для кращого усвідомлення всієї системи необхідно з'ясувати його ключові положення.

1. «Практична естетика» Г. Земпера – це естетика, що ґрунтується на порівняльному мистецтвознавстві, розвивається від емпірично накопиченого досвіду до побудови нових правил дослідження форми. Вона відкрила можливість на основі вивчення історії мистецтв не тільки зрозуміти специфіку вже існуючих форм, а й передбачати їх майбутній розвиток, оскільки вивчаються не власне формальні системи як такі, а принципи їх формування. Вчений запропонував цю теорію, коли у художній критиці нерідко ігнорували загальні закономірності в мистецтві, висуваючи наперед ідею самовираження художника, який використовує у своїй творчості будь-які доступні форми, накопичені історією.

2. Визначальне місце в теорії Г. Земпера відводить поняттю «стиль» у мистецтві, трактуючи його як «піднесення на найвищий щабель художньої значущості вираження основної ідеї твору мистецтва й усіх внутрішніх та зовнішніх чинників, які впливають на її втілення» [57, с. 54]. З цього випливає, що відсутність стилю є вираженням недоліків твору, які можуть бути зумовлені нехтуванням притаманною йому основною ідеєю й цілком безпорадним використанням наявних художніх засобів. Дослідник запропонував нову методику вивчення стилю, яка різко не співпадала з тогочасною традицією опису й аналізу формальних систем. Розглядаючи прекрасне у мистецтві як похідну від безлічі внутрішніх та зовнішніх чинників, які впливають на процес його створення, Г. Земпер висвітлював естетичну проблему стилю здебільшого з позиції виробничо-трудової діяльності, яка, на його думку, «художнику практично найбільш корисна і зрозуміла» [57, с. 148].

3. Учений виходив з того, що всі основні типи сучасного розвиненого мистецтва походять від прототипів різних прикладних мистецтв та видів праці. Форми, що виникали колись за умови простої обробки матеріалу і виконували лише робочі, практичні функції, згодом часто набували нового абстрактного значення і особливого художнього змісту. Здійснюючи дослідження на матеріалі прикладного мистецтва, Г. Земпер глибоко вивчив особливості та структурував його зміст, виділивши чотири основні види: текстильне мистецтво, керамічне мистецтво, тектоніка та стереотомія, що уособлюють основні принципи художнього формотворення. Вчений обґрунтував нові

естетичні принципи, за якими прикладні мистецтва прирівнювалися до так званих мистецтв «високих», «елітних».

4. Г. Земпер одним з перших порушив питання про відношення прикладних мистецтв до архітектури, що в ті часи було вагомим, прогресивним кроком. Використовуючи матеріал прикладного мистецтва для доказів своїх теоретичних архітектурних ідей, дослідник об'єднував ці галузі загальними законами виникнення і розвитку форм, що на практиці призвело до знищення принципових відмінностей при фаховій підготовці архітектора та «прикладника-декоратора» і було втілено у навчальний процес відомих шкіл промислового конструювання ХХ ст. [72, с. 70].

5. Дослідник упритул підійшов до теорії функціоналізму, виявивши залежність формотворення від зміни ідей, матеріалів та технік обробки. Виходячи з власного розуміння стилю і спираючись на особливості формотворення у природі, він дійшов висновку, що підґрунтя формотворення у мистецтві складають певні первинні, вихідні форми, зумовлені первісною ідеєю, які проявляються під час їх відтворення в нескінченній багатоманітності та під впливом різноманітних чинників й обставин. Первісна форма (тип), як найбільш лаконічне вираження ідеї, найсильніше піддається модифікації під впливом зміни матеріалів, застосованих у процесі її подальшого використання, а також залежить від використовуваних інструментів та технологій. Однак при цьому, на думку Г. Земпера, існує безліч зовнішніх впливів, які є достатньо важливими чинниками при створенні твору прикладного мистецтва: по-перше, – вплив на художню форму місцевих кліматичних, природних та етнографічних умов, національних особливостей, релігійних і політичних уподобань тощо (вплив етнічного середовища); по-друге, – це впливи, включаючи роль особистості художника, які надають твору прикладного мистецтва індивідуального характеру (майстерність художника, індивідуальні якості особистості, світогляд тощо).

6. Г. Земпер увів в естетику об'єктивні закони механіки для пояснення сутності художньої форми, переконуючи, що вони існують та розвиваються за тими ж закономірностями, що й форми природні. Матеріальні основи прекрасного зводяться, за Г. Земпером, до законів динаміки і статики. Він переконливо довів, що будь-яка завершена форма не могла існувати без тієї

матеріальної основи, до якої необхідно було докласти певних зусиль з метою надання їй цієї форми, а потім і для її збереження. Вчений критикував абстрактну естетику, яка займається суто формою як такою, частиною простору, не враховуючи матеріальної основи і сутності речей. На переконання вченого, форма має віддзеркалювати сутність того, що викликало цю форму і передовсім – ті динамічні закономірності, які забезпечують цій сутності життєздатність. Теорія прекрасного, запропонована вченим, на відміну від традиційної естетики, зовнішній вигляд об'ємно-просторових пластичних фігур трактувала залежним не від лінійних чи площинних пропорційних відношень, а від відношень об'ємів її елементів. Водночас, пропорційні відношення на площині – залежними не від відношення розмірів висот окремих частин (золотий перетин), а від відношення площин частин, на які розчленована площинна фігура.

7. Учений був переконаний, що саме прикладні мистецтва «найбільше піддаються впливу сучасного стану народної освіти і виховання та сучасних тенденцій», тому «для підняття загального рівня розуміння мистецтва, а в зв'язку з цим і самого мистецтва, немає нічого більш необхіднішого, ніж домогтися цього у галузі прикладного мистецтва» [57, с. 177]. Необхідною умовою для цього Г. Земпер уважав кардинальну реформу системи художньо-промислової освіти з домінантою емпіричного характеру навчання.

8. Метою теоретичної праці «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах або Практична естетика», на думку вченого, є розробка практичної теорії формотворення для кожної галузі промислового виробництва, які мають певне відношення до мистецтва [57, с. 248]. Однак ця теорія, за Г. Земпером, не повинна перетворитися у перелік знань, підручник, який знищить, а не збудить у багатьох людей розуміння та відчуття художньої сутності форми. Тому, розвиваючи ідею залежності усіх художніх форм від об'єктивних чинників, що діють на них у матеріальній, соціальній та суспільній сферах, він переймався тим, щоб його висновки давали не лише нове знання, а й глибоке розуміння означеної проблеми. Такі особливості мети, змісту і стилю викладу дозволяють класифікувати «Практичну естетику» як один з перших практичних посібників з прикладного мистецтва та дизайну.

Нові, реформаторські мета і зміст вимагали відповідної **стратегії навчання**. Тому Г. Земпер виступав за реформування мистецької освіти, зміну

парадигми в аспекті надання їй практичного, прикладного спрямування і був напрочуд прогресивним у своїй теоретичній і педагогічній практиці. Він викладав у мистецьких навчальних закладах Німеччини, Англії, Швейцарії, й одним з перших усвідомив вади академічної художньої освіти, яка продовжувала ігнорувати об'єктивні реалії тогочасного життя і була неспроможною підготувати фахівців, необхідних суспільству. Дослідник, аналізуючи «жалюгідний стан», в якому перебувала тогочасна художня промисловість, побачив причини занепаду у «розрізненості між художниками і техніками, загальному падінні смаку у зв'язку з появою виробів-сурогатів, що імітували колишню ручну роботу, і, нарешті, у повному розриві між високими і практичними видами мистецтв» [57, с. 22]. Ці ж ідеї були покладені ним в основу реформування західноєвропейської художньо-промислової освіти.

Учений був глибоко переконаний, що державні художні академії, які «готують художників до роботи у високому стилі» [57, с. 67], є малоефективними у підготовці кадрів для художньої промисловості, оскільки «чисте» мистецтво не має підґрунтя для здійснення естетичного впливу на промисловість. Цю тезу Г. Земпер доводить фактами – реальними результатами впливу академічного мистецтва на художню промисловість:

– художня обробка часто обмежується примітивним оздобленням окремих поверхонь предмету без урахування загального образу форми і декору;

– виготовлення предмету часто є неможливим з технологічного погляду через обмеження матеріалу, адже художник, що досконало володіє рисунком і скульптурою, не враховує властивості матеріалів та технологію їх обробки, характерні для різних видів прикладного мистецтва (кераміка, ткацтво, килимарство, ювелірне мистецтво тощо);

– спостерігається «неприємний» різнобій в обробці окремих частин предмету та недостатня чіткість вибраних структурних форм і пропорцій, що пов'язані з довільним використанням традиційних зразків [57].

Основними *принципами* навчання Г. Земпер проголосив такі:

– практичний (емпіричний) характер навчання, в якому відсутній штучний поділ мистецтва на «чисте» і «прикладне»;

– єдина система підготовки архітектора і прикладника-декоратора на основі загальних законів виникнення та розвитку форм у прикладному мистецтві й архітектурі;

– спрямованість навчання на розвиток творчих здібностей учнів та виховання їх смаку [57].

Г. Земпер звертав увагу на таку негативну тенденцію в тогочасній системі художньої освіти, як невідповідність й неузгодженість між її структурними ланками. Зокрема, учні, які закінчили реальні училища і вступили до художньо-промислових закладів освіти, були зобов'язані упродовж тривалого часу вивчати підготовчі дисципліни, які викладалися без урахування потреб майбутньої спеціальності. Натомість учні, які з ранніх років систематично привчалися до «практичного ладу почуттів і думок», шукали прямий зв'язок між майбутнім фахом та основами наук з першого ж знайомства. Не виявивши такого зв'язку, учні втрачали будь-який інтерес до лекцій, який не може бути компенсований «ні примусом, ні страхом перед іспитом» [57, с. 178]. На противагу цьому, вчений звертається до минулого, коли навчання практиці розпочиналося з самої практики, а пізніше вивчалися теоретичні положення. «Передовсім розвивалася й заохочувалася схильність учня до творчості, аніж його здібності до інших точних знань. Він сам осягав речі, які він повинен був знати, щоб просунути у своїй роботі; у ньому розвивалася допитливість, яка штовхала його до наукових занять, яким, однак, як правило, не вистачало систематичності, що компенсувалося прагненням до досліджень та активної самостійної творчості», – зазначає вчений, наголошуючи на перевагах емпіричного характеру навчання [57, с. 179]. Таким шляхом накопичені знання з їх науковим обґрунтуванням, за Г. Земпером, мають стати тим особисто здобутим капіталом, який відразу ж приносить прибуток, а не систематичними, проте зовні вкладеними у голову недосвідченого учня знаннями, розрахованими на сумнівні дивіденди в майбутньому. На переконання дослідника, за подібними принципами має функціонувати система художньо-промислової освіти: спочатку – навчання у підготовчих училищах гуманітарного напрямку, метою яких є виховання в учнів якостей особистості та розвиток розумових і фізичних здібностей; потім – формування майстерності у процесі творчої практично-перетворювальної діяльності; нарешті – створення умов, за яких учень без примусу має змогу задовольняти прагнення до знань, пробуджені творчою працею. Г. Земпер зазначав, що саме такі умови створені, наприклад, у Парижі, де провідні діячі різноманітних галузей науки читають

відкриті лекції всім без винятку спеціалістам і передовсім учням художніх майстерень при «*Ecole des Beaux Arts*» («Школі витончених мистецтв»).

Г. Земпер наголошував, що навчання має передовсім сприяти розвитку творчих здібностей та вихованню в учнів естетичного смаку, що не можливо без систематичного сприймання й аналізу творів прикладного мистецтва. На його переконання, раніше, коли дотримувалися погляду про необхідність художнього виховання, народна освіта за своєю сутністю будувалася на основах ідеалізму, натомість в сучасних умовах вона керується прямо протилежними принципами реалізму, коли провідну роль відіграють точні науки. Вчений відзначав, що підготовка фахівців для галузі художньої промисловості має розпочинатися з нижніх щаблів шкільної освіти, бо така система не призводить до «принципового знищення саме того органу, який призначений як для художнього сприймання, так і для художньої творчості» [57, с. 178]. Тут дослідник має на увазі почуття і суто людське безкорисливе прагнення до творчості як самоцілі, а також здатність до безпосередньо-споглядального мислення, яке є безумовно необхідним будь-якому художнику та людині, сприйнятливої до мистецтва. Необхідно зазначити, що термін «безпосередньо-споглядальне мислення» був запозичений Г. Земпером у Румора і трактувався ним як не від чого незалежна розумова діяльність, за допомогою якої і без участі критики з боку розуму, створюється можливість для повного сприйняття і засвоєння прекрасного, а також для творчості в галузі мистецтва [57, с. 178].

Найефективнішими **способами** реалізації зазначених принципів є, за Г. Земпером, практичні методи навчання в умовах майстерень, теоретична підготовка у формі спеціалізованих лекційних курсів та «виховання на прикладах» [57, с. 83].

Заняття у майстернях учений вважав ядром підготовки фахівців прикладного мистецтва. Там учні безпосередньо вивчають обладнання, інструменти, властивості матеріалів і способи їх обробки. Вони емпіричним шляхом засвоюють особливості формотворення у різних видах прикладного мистецтва, вчаться «відчувати» матеріал і форму. Натомість теоретична підготовка й академічні дисципліни мають допоміжний характер, «перебувають на службі у майстерні» [57, с. 84].

Способом цілеспрямованого виховання в учнів естетичного смаку Г. Земпер обрав «виховання на прикладах», що передбачає використання музейних колекцій і зібрань творів прикладного мистецтва у навчально-виховному процесі як обов'язкового і необхідного дидактичного компоненту. Вчений був переконаний, що лише цілеспрямоване, спеціально організоване сприймання і вивчення творів прикладного мистецтва різних часів і народів (поряд з теоретичною підготовкою і роботою в майстернях) сприятиме вихованню естетичного смаку учнів, наочному засвоєнню особливостей художнього формотворення, усвідомленню його історичного розвитку. У сучасній дизайнерській науці такий підхід розвинувся у виховання візуального мислення, яке містить три види зорових образів: 1) тих, що народжуються при безпосередньому сприйманні об'єкта; 2) тих, що відтворюються в зоровій пам'яті; 3) тих, що створюються шляхом малювання чи якимось іншим способом.

Необхідними **засобами** навчання Г. Земпер уважав: аудиторії для читання лекцій, класи загальнохудожніх дисциплін з наборами відповідних наочних посібників, спеціалізовані майстерні для роботи з матеріалом, бібліотеки, зібрання та колекції творів прикладного мистецтва, спеціально організовані з навчальною метою.

Мета, зміст й інші дидактичні компоненти методичної системи з підготовки фахівців прикладного мистецтва зумовили розробку Г. Земпером достатньо оригінальних **форм організації навчання**. Зокрема, вчений пропонував створити цілісну систему «виховання смаку», яка б складалася з чотирьох елементів: колекції та зібрання; лекції і доповіді; майстерні; конкурси та премії, що функціонують як єдиний організм, доповнюючи один одного. Дамо їм стислу характеристику, зважаючи на актуальність для сучасної системи фахової підготовки у художньо-промислових навчальних закладів.

Колекції і зібрання. Г. Земпер був переконаний, що вкрай важливою і необхідною складовою навчально-виховного процесу мають бути музейні колекції творів прикладного мистецтва, зібрані й упорядковані за певною системою, яка б уможливила їх ефективне використання під час навчання. Він пропонував створити чотири типи зібрань, виходячи з власної класифікації творів прикладного мистецтва: музей кераміки; музей текстильного мистецтва; музей теслярського та столярного мистецтва; музей кам'яних робіт і

конструкцій. Детальніше про цю складову методичної системи Г. Земпера йтиметься у підрозділі 3.2.

Лекції та доповіді. Лекції, присвячені теорії прикладного мистецтва, історії становлення і розвитку художній промисловості тощо, Г. Земпер вважав доречним використовувати як пояснення до згаданих вище колекцій і проводити їх безпосередньо в будівлях, де експонуються ці зібрання (музеях). Однією з надважливих тем лекцій, на думку дослідника, має бути теорія зумовленості стилю, оскільки «з цією темою безпосередньо пов'язані всі питання художньої технології» [57, с. 86]. Водночас він із прикрістю констатував, що зазначена тема розглядається вченими-мистецтвознавцями вкрай туманно і неповно, лише як один з пересічних розділів естетики. На глибоке переконання вченого, теорії стилю має бути присвячений спеціальний цикл лекцій.

Як приклад, учений наводив перелік лекцій, які читалися у Паризькому вищому училищі мистецтв і ремесел. У них розглядалися різноманітні шляхи залучення науки у мистецтво і промисловість, зокрема застосування широкої палітри знань з основ геометрії, механіки, фізики та хімії. Водночас він пропонував доповнити таку систему навчання циклом лекцій «про прикладення образотворчого мистецтва до практичних наукових дисциплін». Для здійснення такої системи і методики навчання Г. Земпер пропонував створити п'ять кафедр, що відповідають названим вище чотирьом видам музеїв художньої промисловості: 1) застосування мистецтва у кераміці; 2) застосування мистецтва у текстильній промисловості; 3) застосування мистецтва у столярській та теслярській справі; 4) застосування мистецтва у кам'яних роботах і конструкціях; 5) порівняльної теорії архітектури (наукова діяльність якої уможлиблювала взаємодію згаданих вище чотирьох видів художніх виробництв та їх підпорядкування архітектурній творчості).

Майстерні. Г. Земпер був переконаний, що фахове навчання прикладному мистецтву має здійснюватися у спеціалізованих майстернях, оснащених відповідним обладнанням, інструментами та навчальними посібниками, при цьому заняття мають проводитися у вечірні години при штучному освітленні. Він застерігав від вад викладання в діючих на той час художніх і промислових училищах: «Учня з самого початку необхідно сформувати усвідомлення того, що володіння рисунком у більшості випадків є

лише засобом для досягнення мети, а не самоціллю. Щоб стати рисувальником у практичному житті, він має навчитися користуватися рисунком у галузі свого прямого покликання» [57, с. 88]. Основне призначення майстерень – робота з натуральним матеріалом (сировиною), глибоке вивчення його властивостей та технологій обробки. Саме емпіричний аспект методики навчання прикладному мистецтву, за Г. Земпером, сприяє поглибленню і закріпленню знань з теорії формотворення та готує художників до практичної діяльності в умовах реального промислового виробництва.

Конкурси і премії. Як необхідний елемент, поряд з трьома, наведеними вище формами «виховання смаку», Г. Земпер вважав систематичне відзначення творчих успіхів учнів, водночас наголошуючи на поміркованості у застосуванні прямих і матеріальних засобів заохочення. Найнебезпечнішою з них, на думку вченого, є «використання цього засобу заохочення ієрархічними професорськими колами для пропаганди своєї системи навчання й укріплення свого панівного положення» [57, с. 88]. Виходом з цього положення дослідник вбачав у наданні суспільній думці права оцінювати творчі досягнення учнів.

Однак одним з головних завдань підготовки художників до практичної діяльності в умовах промислового виробництва було, за Г. Земпером, виховання естетичного смаку як важливого чинника формування особистості. Він цілком усвідомлював, що цей процес є довготривалим, тому з метою його інтенсифікації, поряд з теоретичним вивченням основ формотворення, практичною роботою в майстернях та художніх класах, запропонував використовувати, як невід’ємну складову навчально-виховного процесу, музейні колекції та зібрання, головна мета яких спрямовувати процес від живого споглядання і сприймання до абстрактного мислення, а від нього до найвищого прояву фахової майстерності – творчої діяльності. Узагальнений вигляд моделі методичної системи Г. Земпера, спрямованої на формування творчого фахівця в умовах художньо-промислових шкіл, представлено на рис. 3.2.

Така модель методичної системи підготовки творчих фахівців у галузі прикладного мистецтва (дизайну) може бути з успіхом використана в сучасних умовах вищих навчальних закладів художньо-промислового профілю. Адже, на переконання В. Кардашова, для дизайн-освіти необхідні зорове сприйняття, виховання художнього смаку та майстерність виконання [68, с. 30].



Рис. 3.2. Модель методичної системи підготовки творчих фахівців у галузі прикладного мистецтва («практична естетика» за Г. Земпером)

Розмірковуючи над тим, як у подальшому використовувати «Кристал-палас» (виставковий комплекс у Гайд-парку, збудований за проектом Дж. Пакстона у 1851 р. спеціально для Першої Всесвітньої промислової виставки), Г. Земпер приходить до висновку, що він повністю підійшов би для реалізації його системи «виховання смаку» [57, с. 90]. Отже, у методичній системі прикладного мистецтва Г. Земпера гармонійно поєднувалися мистецтво, наука і техніка, що давало можливість виховувати інтегровану особистість фахівця, відродити на вищому рівні і в нових умовах синкретичну творчість ремісника, який одночасно був художником, інженером та архітектором. Власне, цими якостями має володіти і сучасний дизайнер.



Рис. 3.1. Будівля Всесвітньої промислової виставки в Лондоні (Кристал-палас, Гайд-парк, 1 травня 1851 р. – 15 жовтня 1851 р.)

Г. Земпер вперше запропонував достатньо конкретну модель-план професійного освітньо-культурного навчального закладу нового типу, поява якого була зумовлена об'єктивними процесами у галузі мистецтва, освіти і промисловості. В цій моделі знайшли прояв усі дидактичні компоненти методичної системи відомого вченого.

Основні мистецько-педагогічні погляди Г. Земпера були втілені ним при підготовці плану організації навчання у галузі прикладних мистецтв,

розробленого на прохання принца англійського Альберта з метою підвищення якості машинної продукції. У межах цієї програми дослідник втілював у практику модель методичної системи у вигляді музейно-педагогічного комплексу, створивши проект і беручи участь у комплектуванні Південно-Кенсінгтонського музею (1852). Згодом за його зразком були засновані подібні мистецькі навчальні заклади у багатьох країнах Європи (див. підрозділ 3.2).

Науково-теоретичні розвідки та практичний досвід Г. Земпера активно використовувався на Україні, яка в той час не стояла осторонь загальноєвропейських мистецько-культурних процесів. Яскравим доказом цього було заснування Львівської художньо-промислової школи (1876 р.) при Львівському промисловому музеї (1873 р.).

Тогочасна Галичина входила до складу Австро-Угорської імперії з політичним і культурним центром у Відні. Заснування у 1864 р. Віденського Музею мистецтва і промисловості з художньо-промисловою школою (1868) за зразком англійського Південно-Кенсінгтонського музею мало значний вплив на подальший розвиток художньої промисловості та професійної мистецької освіти в імперії. Відомий вітчизняний дослідник галицького художньо-промислового шкільництва Р. Шмагало зазначає, що діяльність Віденського музею і школи мали домінуючий вплив на перебіг усіх мистецьких процесів в Австро-Угорській монархії [212, с. 57]. Творчі успіхи художньо-промислових шкіл на Віденській виставці 1873 р., за словами Р. Шмагала, стимулювали розширення мережі цього мистецько-освітнього напрямку на теренах усієї Австро-Угорщини, зумовили активне вивчення закордонного досвіду з цього питання. Участь у світових виставках та придбання творів прикладного мистецтва стимулювали заснування низки музеїв у різних регіонах монархії, одним з яких був і Львівський промисловий музей. Саме музеї стали осередками організації промислів, підтримки ремесел та створення художньо-промислових шкіл [212, с. 60].

Функціонування Міського промислового музею у Львові розпочалося з виставки. Спеціально створений комітет для заснування музею придбав експонати на Віденській всесвітній виставці художнього промислу (1873 і 1874) і відкрив виставку, що мала назву «Міській промисловий музей». Головною метою музею, що була задекларована у статуті закладу від 1874 р. було: «удосконалювати промисли і ремесла краю в напрямку технічному та

естетичному через систематичне збирання допоміжних засобів, які поширюють науку і мистецтво» [212, с. 171]. Такими допоміжними засобами визначалися виставки, музейні колекції, бібліотеки, зали рисунків, викладання в галузі промислів, ремесел та мистецтва, видання спеціалізованих альбомів та журналів.

Організатори музею безпосередньо займалися проблемами розвитку фахової мистецької освіти. Вони ініціювали створення при музеї художньо-промислової школи, наголошуючи на тому, що нею мають керувати фахівці, які розуміють мету і специфіку навчання. За свідченнями Р. Шмагала, зразком для заснування Львівської художньо-промислової школи (далі – ХПШ) був досвід Відня та інших міст Австрії, де існували подібні школи, а також теорія стилів і методична система прикладного мистецтва Г. Земпера [212, с. 186]. Про це свідчить і викладацький склад, який, поряд з випускниками Львівської політехніки активно поповнювався за рахунок кращих випускників європейських академій мистецтв. Зокрема там викладали випускники Віденської та Мюнхенської академії мистецтв, ХПШ при Віденському музеї мистецтва і промисловості та ін.

Отже, заснування і функціонування Львівської ХПШ відбувалося під безпосереднім впливом загальноєвропейських мистецьких тенденцій, важливою і невід’ємною складовою яких були прогресивні реформаторські ідеї Г. Земпера у галузі прикладного мистецтва та художньо-промислової освіти, що набули широкого поширення у багатьох країнах Європи, включаючи Австро-Угорську імперію.

Порівняльний аналіз методичної системи Г. Земпера з системою навчання у Львівській ХПШ дозволить нам ретельніше простежити вплив теоретичних ідей та практичного педагогічного досвіду вченого на становлення і розвиток провідного закладу системи української художньо-промислової освіти зазначеного періоду (див. таблицю 3.1).

Як видно з таблиці, система навчання у Львівській ХПШ значною мірою ґрунтується на постулатах методичної концепції Г. Земпера, починаючи зі змісту навчання і завершуючи організаційними формами та засобами.

Таблиця 3.1

Порівняльна характеристика методичної системи Г. Земпера та системи навчання у Львівській ХПШ

Методична система Г. Земпера	Система навчання у Львівській художньо-промисловій школі
<p>Форма організації – музейно-педагогічний комплекс. Активне використання музейних експозицій творів прикладного мистецтва у навчально-виховному процесі.</p>	<p>ХПШ була створена за ініціативою Львівського промислового музею і розміщувалася в його приміщеннях. Музейні експозиції як традиційного народного мистецтва, так і сучасних досягнень художньої промисловості активно використовувалися у навчально-виховному процесі. Школа і музей склали єдиний культурно-освітній комплекс, спрямований на збереження і розвиток народних художніх промислів і ремесел та адаптацію їх до нових тенденцій промислового виробництва.</p>
<p>Нівелювання відмінностей між підготовкою архітектора і художника-прикладника.</p>	<p>Навчальний заклад обрав курс передовсім на підготовку фахівців будівельних спеціальностей та суміжних до архітектури галузі декоративно-ужиткового мистецтва.</p>
<p>Прикладний характер навчання. Перевага надається роботі у майстернях, де учні працюють з матеріалом, вивчаючи його властивості та технології обробки.</p>	<p>Школа складалася з окремих відділів-майстерень з різних галузей декоративно-ужиткового мистецтва: столярства, токарства, сницарства, гаптів і мережива, художнього металу.</p>
<p>Оволодіння мистецтвом рисунку передовсім в аспекті використання у «галузі свого прямого покликання» (прикладний рисунок).</p>	<p>Викладання рисунку у школі мало прикладний характер стосовно кожного фаху. При цьому значна увага приділялася архітектонічним аспектам рисунку і труднощам при проектуванні предмету.</p>
<p>Визначальну роль у змісті навчання мають відігравати положення теорій стилів, художнього формотворення, функціональності, а також матеріальних основ формотворення.</p>	<p>Належне місце у пропорційному співвідношенні годин викладання у школі відводилося історії розвитку того чи іншого ремесла або фаху, практичному оволодінню техніками декорування і технологіями виготовлення, а також – так званій «науці про художні форми». Серед інших викладалися такі навчальні дисципліни : «моделювання, «наука про форми та стилі у будівництві», «наука про форми загалом», «наука про матеріали», «наука про форми декоративні».</p>
<p>Важливі елементи у системі навчання – проведення конкурсів, виставок та систематичне нагородження за здібності й успіхи.</p>	<p>Серед інших форм вирішення проблеми збереження художніми промислами народної самобутності, музей організував конкурси проектів оригінальних виробів у «родинному характері» серед професійних митців та архітекторів.</p>

Упродовж свого існування (1876 – 1939 рр.) Львівська ХПШ у тісній взаємодії з Міським промисловим музеєм програмувала діяльність мережі фахових шкіл мистецько-ремісничого спрямування (ткацьких, деревообробних, гончарних, килимарських та ін.) в Галичині. За словами Р. Шмагала, особливо актуальною для Львівської ХПШ повсякчас була проблема творення новітньої мистецької стилістики у синтезі з розмаїттям мистецтва самобутніх регіональних шкіл і народних промислів. Викладачі та випускники школи відігравали чільну роль у вирішенні проблеми взаємодії новітньої індустріально-технічної і традиційної народної естетики [212, с. 276]. Як бачимо, «практична естетика» Г. Земпера, разом із загальноєвропейськими тенденціями розвитку мистецтва, сприяла не лише відродженню традицій українського прикладного мистецтва, народної естетики, а й формуванню на її основі нових систем формотворення, декорування, технологічних нововведень, які відповідали новим промисловим умовам і мали власний неповторний стиль. Підтвердженням цьому може слугувати той факт, що в 1880 р. Львівська ХПШ за підтримки Міського промислового музею отримала схвальні відгуки та визнання на виставці, організованій Віденським музеєм.

Особливістю методичної системи Г. Земпера є те, що при всій своїй орієнтації на минуле, пошук традицій, вона все ж була спрямована у майбутнє. Саме ідеї дослідника стали підґрунтям теорії функціоналізму. Принципи Г. Земпера виходити в архітектурі з предметно-просторового середовища, ніби оточувати його відповідним простором, став основним у Баугаузі та практиці функціоналістів [57, с. 307].

Особливо яскраво вплинули ідеї Г. Земпера на мистецько-освітню сферу Німеччини, зокрема, це яскраво прослідковується в змісті реформ художньої освіти першої третини ХХ ст., основними позиціями якої були:

1. Загальні *антиакадемічні тенденції* (*antiakademischen Tendenzen*) реформ. Усі, так чи інакше, сходилися на думці, що традиційна академічна система освіти себе вичерпала, а її форми та методи навчання у значній мірі застаріли.

2. Необхідність повернутися до тієї традиції, яка передувала створенню академічної системи, тобто *необхідно повернутися до ремесла* (*Zurück zum Handwerk*), освоєння ремісничих професій, роботи з різноманітними матеріалами.

3. Реалізовувати ідею повернення до ремесла можливо шляхом практичного навчання і творчої роботи, тобто за *принципом навчання у майстернях (Prinzip der Werkstattausbildung)*.

4. Створення *єдиної художньої школи (Einheitskunstschule)*, де паралельно з викладанням основ архітектури здійснювалося вивчення інших видів мистецтв, зокрема й художнього ремесла.

5. Уведення до практики художньої освіти початкового навчання, *попереднього* чи *пропедевтичного* курсу (*Vorkurs*) з формотворення, обов'язкового для всіх студентів, незалежно від їх подальшої спеціалізації [50, с. 27].

Навіть побіжне зіставлення цих позицій з поглядами Г. Земпера на реформування системи мистецької освіти, які були висунуті в другій половині XIX ст., свідчить про їх подібність. Цей факт засвідчує прогресивність і прогностичність характеру теоретичних розробок та педагогічної концепції реформатора.

Найповнішим і найяскравішим втіленням положень реформи художньої освіти першої третини XX ст. у Німеччині можна вважати створення Державного Баугауза – першої школи художнього конструювання, теоретичного і практичного осередку теорії функціоналізму. Тому, порівняння педагогічної концепції Г. Земпера із системою навчання та філософією Баугауза допоможе нам виявити ефективність мистецтвознавчих та педагогічних ідей архітектора в нових умовах естетики функціоналізму і зародження класичної системи дизайн-освіти (див. таблицю 3.2).

Таблиця 3.2

Порівняльна характеристика методичної системи Г. Земпера та системи навчання у Баугаузі

Методична система Г. Земпера	Система навчання Баугауза
Об'єднуючи архітектуру і прикладне мистецтво загальними законами розвитку форм, Г. Земпер на практиці прийшов до нівелювання принципових відмінностей при навчанні архітектора і художника-прикладника.	Баугауз проголошував пріоритет широкої освіти, одночасне навчання художників різного профілю (живописців, графіків, архітекторів і дизайнерів). У першій програмі закладу зазначалося, що освоєння ремісничих професій має стати головною складовою всього навчання: «Не існує принципової різниці між художником і ремісником»; «кожен учень передовсім має вивчати ремесло».

<p>Ідея Г. Земпера про об'єднання всіх засобів навчання в «єдину систему під одним дахом» (спеціальна будівля як специфічне культурно-освітнє середовище).</p>	<p>При переїзді Баугауза з Веймару до Дессау, там, за проектом самого Гропіуса, було збудовано спеціальну навчальну будівлю, що увійшла до золотого фонду світової архітектури. Будівля об'єднувала навчальні аудиторії, майстерні, гуртожиток студентів та квартири професорів.</p>
<p>Навчання, за Г. Земпером, повинно мати прикладний характер, орієнтуватися на вимоги суспільства.</p>	<p>Одним з положень педагогічної концепції Баугауза є твердження, що навчання мистецтву повинно орієнтуватися на практичні цілі, навчальний процес необхідно спрямовувати на виконання реальних замовлень.</p>
<p>Провідним у підготовці художників для промисловості Г. Земпер вважав навчання у майстернях, де на практиці вивчаються закони формотворення, а також пов'язані з ними властивості матеріалів і технології їх обробки.</p>	<p>Ідея роботи в майстернях була для Гропіуса основою реформування педагогічної системи в цілому («Школа – служниця майстерні»). У ранньому Баугаузі вся педагогічна робота була зосереджена у майстернях. Через практичну діяльність у майстернях відбувалося ознайомлення учнів зі способами елементарного формотворення, формувалися навички роботи з різними матеріалами. Навчання проводилося одночасно у двох напрямках – теоретичному і практичному (дуальна система навчання).</p>
<p>Визначальну роль у змісті навчання Г. Земпер відводив теорії стилів формотворення, заснованій на об'єктивних законах механіки.</p>	<p>У змісті навчання Баугауза важливе місце належало ґрунтовному викладанню основ художнього формотворення. З цією метою вводилося пропедевтичне навчання. Цей курс, доповнений згодом, на наступних стадіях навчання «основними знаннями у галузі формотворення», був одним з головних новачів Гропіуса і поряд з майстернями складав підґрунтя педагогічної системи в цілому. Гропіус називав курс з формотворення «артерією Баухауза». З метою розуміння структурно-просторової конструкції предметів, студенти вивчали закони механіки, статички, динаміки, кінетики.</p>
<p>Критикуючи системи навчання, що ґрунтуються на надмірному раціоналізмі з приматом точних наук, Г. Земпер закликав розвивати в учнів почуттєву сферу та суто людське безкорисливе прагнення до творчості як самоцілі. Тому й вчення розробляв таким чином, щоб його висновки давали не лише нове знання, а й розуміння проблеми; сприяли збудженню творчого мислення, відчуття художньої сутності форми.</p>	<p>Один з постулатів педагогічної концепції Баугауза проголошував, що завданням школи не може бути розвиток лише одного «панівного академічного напрямку»; у школі не мають навчати лише певним напрямом і стилям, головне – вказати шлях, дати в руки засоби, а досягнення мети та кінцевого результату є завданням особистості, художньої індивідуальності. Такі принципи суттєво вплинули на методи навчання мистецтву, ініціювали необхідність навчати не готовим прийомом, а новим законам формотворення, особливому механізму візуального мислення.</p>

<p>На переконання Г. Земпера, перед тим, як розпочати заняття у майстернях, учні мають пройти підготовче навчання гуманітарного профілю, завданням якого є виховання якостей особистості, розвитку розумових та фізичних сил.</p>	<p>У Баугаузі були переконані, що для отримання повноцінної художньої освіти, навчальний план має містити курс світоглядного характеру, покликаний навчати не лише правильному зображенню, а й формувати у студентів певне світорозуміння, розширювати світогляд. Такий курс для Баугауза розробив Шлеммер.</p>
<p>Г. Земпер наголошував, що для підвищення ефективності навчання важливим чинником є встановлення братерських відносин між майстром (та його помічниками) й учнями.</p>	<p>У Баугаузі не існувало викладачів «у старому сенсі слова», а є спільність учителів та учнів, пов'язаних скоріше духом співробітництва, аніж наставництва.</p>
<p>Г. Земпер постійно підіймав проблеми про взаємозалежність та мінливість співвідношення між технікою і художньою творчістю, гуманізм техніки і мистецтва, загальну логіку мислення в науці та мистецтві, прагнучи подолати існуючі суперечності у взаємодії науки, мистецтва і промисловості.</p>	<p>Гропіус був переконаний, що систему художньої освіти необхідно розвивати з урахуванням нових соціально-історичних умов, нових суспільних потреб, сучасних досягнень науки, мистецтва, техніки і промисловості. Програмним принципом та гаслом Баугауза з 1923 р. є: «Мистецтво і техніка – нова єдність».</p>

Баугауз (буквально «Будівельний дім») був створений у 1919 р. в німецькому місті Веймар шляхом об'єднання Саксонської вищої школи образотворчих мистецтв, заснованої у 1860 р., зі школою прикладних мистецтв А. Ван де Вельде (1906). Тут, за словами Н. Ковешнікової, знайшла своє теоретичне і практичне втілення концепція синтезу класичних мистецтв, ремесел і промисловості, на чому наголошував півстоліття до того Г. Земпер [72, с. 112]. Це був новий тип художньо-промислової школи, який в історію мистецької педагогіки увійшов під назвою «Вищої школи формотворення» (1926). Перший директор навчального закладу, відомий німецький архітектор В. Гропіус головними завданнями вважав перебудову у галузі художньо-промислової освіти відповідно до соціально-культурних, історичних традицій та сучасного рівня розвитку суспільства, а також використання теоретичних ідей і методичних положень художньо-педагогічної системи Г. Земпера.

З діяльністю Баугауза пов'язана розробка поняття «дизайн», а навчальний заклад увійшов в історію художньої освіти як перша європейська школа дизайну, хоча сам термін «дизайн» увійшов до обігу значно пізніше [50, с. 50].

У педагогічній системі Баугауза, її принципах і методах виокреслювалися риси майбутньої професії дизайнера. Передовсім це стосувалося принципів і методів навчання, які виявилися затребуваними в галузі художньо-конструкторської освіти: вивчення і робота з різноманітними матеріалами, прагнення використовувати нові технології виготовлення промислової продукції, активно-творчий підхід до процесу навчання, пошук нових конструкторських рішень, винахідництво, вміння знайти відповідність форми предмету його функції тощо.

Порівняльні положення, наведені у таблиці 3.2, свідчать, що більшість прогресивних ідей теорії формотворення та методичної системи Г. Земпера були використані набагато пізніше (через пів століття), коли соціально-економічні умови та суспільні потреби довели їх актуальність. Це пояснюється тим, що ранні німецькі функціоналісти (П. Беренс, А. Ван де Вільде, Г. Мутезіус та пізніше, В. Берендт, А. Лоос), у працях яких, за В. Даниленком, міститься теоретичне коріння Баугауза, так чи інакше ґрунтувалися на мистецьких і педагогічних ідеях, розроблених Г. Земпером – першим реформатором художньо-промислової освіти, творцем технічної естетики та знаменитої аксіоми дизайну про зумовленість форми функцією, матеріалом виготовлення та технологією обробки [57, с. 223].

Підсумовуючи розгляд методичної системи Г. Земпера, можна констатувати, що ідеї його педагогічної концепції є ефективними як для розвитку національного стилю художньої промисловості на базі традиційного прикладного мистецтва, так і для творення безнаціональної, уніфікованої, глобалізаційної естетики функціоналізму, що яскраво ілюструє функціонування Львівської ХПШ та німецького Баугауза, які значною мірою спиралися на мистецько-педагогічні погляди реформатора.

Саме ця особливість педагогічної концепції вченого є надзвичайно важливою і корисною в сучасних умовах становлення і розвитку національного дизайну та дизайн-освіти, адже на її підґрунті є можливим вироблення механізмів розвитку національного стилю шляхом уважного ставлення до використання в дизайні власної культурної традиції й, водночас, оперативної асиміляції загальносвітових тенденцій. Як зазначає В. Даниленко, наприкінці ХХ ст. мистецька свідомість в Україні звикла до часом навіть різкого поділу дизайну і декоративно-ужиткового (прикладного) мистецтва. Наслідком такого

поділу є те, що дизайн займається передовсім глобалізаційною, модною і сучасною художністю, а декоративно-ужиткове мистецтво здебільшого звертається до місцевого колориту, що твориться художниками-прикладниками з використанням старих формотворчих національних штампів [41, с. 292 – 293].

Подолати цей поділ, на наш погляд, можливо за умови використання положень мистецьких теорій та методичної системи Г. Земпера, які пропонують механізми збереження, популяризації, вивчення й залучення до навчально-виховного процесу традиційної матеріально-художньої культури (організаційна форма навчання із залученням музейних колекцій та зібрань) та знання, засновані на об'єктивних законах формотворення, які дозволять на підґрунті національних формотворчих архетипів створити нові системи формотворення, що відповідають сучасним умовам та при цьому володіють своєрідним, неповторним національним колоритом. Тобто ідеї Г. Земпера можуть бути використані як для розвитку теорії вітчизняного дизайну, так і для розробки найоптимальнішого змісту, відбору засобів та організаційних форм дизайн-освіти (нові типи навчальних закладів) в аспекті сучасного розвитку української дизайнерської культури, яка, за В. Даниленком – автором концепції розвитку національного дизайну – має вести активний пошук форм діалогу національного з глобальним в ній: відтворювати предметно-просторові структури, пов'язані з глибинною традицією та водночас генерувати інноваційні форми для вигідного оновлення національного менталітету в діалогах з іншими культурами [41, с. 356].

Отже, погоджуючись з думкою В.Тягура [187], зазначимо, що в сучасних умовах українську дизайн-освіту, як нову модель дизайнерської підготовки у мистецьких і педагогічних ВНЗ, потрібно будувати передовсім на засадах інтеграції декоративно-ужиткового мистецтва та професійного дизайну.

3.2. Внесок Г. Земпера у становлення і розвиток музейної педагогіки

Тенденцією останніх років є посилення уваги до культурно-освітньої діяльності музеїв, яка стає одним із пріоритетних напрямів цих просвітницьких закладів. Музеї стають центрами як формальної, так і неформальної освіти для різних категорій населення. Створюються нові організаційні структури –

музейні культурні центри на базі музеїв, що орієнтовані на взаємодію з органами освіти, соціального захисту, закладами культури, науки, мистецтва тощо.

Останнім часом до наукового обігу введено термін «музейна педагогіка» як поняття, що відображає новий етап у реалізації освітньо-виховного потенціалу музею та розглядається вітчизняними вченими як нова галузь педагогічної науки, яка має міждисциплінарний характер, перебуваючи на «перехресті» музеєзнавства, соціальної педагогіки та педагогіки дозвілля. Музейна педагогіка – це «галузь педагогічної науки, яка побудована на основі науково-практичної діяльності й орієнтована на передачу культурно-освітнього досвіду в умовах музейного середовища» [12, с. 6].

За результатами узагальнення поглядів сучасних науковців (Т. Белофастової, О. Ванслової, М. Гнедовського, А. Закса, Ю. Омельченка, М. Юхневича та ін.) можна зробити висновок, що предмет музейної педагогіки становлять зміст, методи, форми й особливості педагогічного впливу музею на розвиток особистості.

Значення музейної педагогіки як наукової дисципліни визначається тим, що вона пропонує методологічний інструментарій, який дозволяє осмислити усі види музейної діяльності у педагогічному аспекті і тим самим підвищити рівень спілкування музею з аудиторією, його соціальний статус. На сучасному етапі методологія музейної педагогіки знаходиться на стадії формування, актуально залишається розробка її концептуальних засад. З цього приводу Л. Нестеренко зазначає: «Необхідно розробити нову, суголосну сучасним світовим тенденціям в освіті та музейній справі концепцію науково-просвітницької роботи, яка передбачатиме комплексне вирішення питань музейної педагогіки через втілення як традиційних, так і інноваційних освітніх музейних програм» [115].

Становлення і розвиток сучасної вітчизняної музейної педагогіки не можливі без вивчення зарубіжного досвіду з цієї проблеми.

Поняття «музейна педагогіка» було сформульоване і введено до наукового обігу на початку ХХ ст. в Німеччині, а розробка цієї категорії пов'язана з іменами А. Ліхтварка, А. Рейхвена, Г. Фройденталя. Первісно воно трактувалося як напрям музейної діяльності, орієнтованої здебільшого на роботу з учнями. На конференції «Музей як освітній і виховний заклад», яка проходила у Мангеймі (1913), А. Ліхтварк уперше сформулював ідеї про

освітнє значення музею та запропонував новий підхід до відвідувача як учасника діалогу. Реалізуючи на практиці метод «музейних діалогів», він уперше обґрунтував роль посередника, що допомагає відвідувачу в спілкуванні з мистецтвом, розвиваючи здатність бачити і насолоджуватися художніми творами (згодом такий посередник отримав назву – «музейний педагог»). Як особлива галузь знань та досліджень, музейна педагогіка формується в 60-ті рр. ХХ ст., коли активізувалися процеси зростання соціальної ролі музейної педагогіки в суспільстві та його демократизації, завдяки чому робота з аудиторією перестала розглядатися як другорядна.

Значний внесок у розвиток музейної педагогіки зробили німецькомовні країни, що було зумовлено створенням низки музейно-педагогічних центрів:

1. Робоча група музейної педагогіки – до цього «Музейна школа» у східному Берліні (1963) – з власним друкованим органом «Школа і музей в єдиній освітній системі НДР».

2. Зовнішня служба державних музеїв Пруського культурного спадку у Західному Берліні (1961).

3. Зовнішня служба Кельнських музеїв (1965).

4. Художньо-педагогічний центр Німецького національного музею у Нюрнбергу (1965).

5. Музейно-педагогічний центр у Мюнхені (1971), який видає журнал «Школа і музей» та ін.

Діяльність зазначених музейних центрів, маючи в цілому практичний характер, призвела до активізації наукових досліджень, що й зумовило розвиток цього науково-педагогічного напрямку.

Для формування уявлення про предмет музейної педагогіки та її понятійно-категоріального апарату важливе значення мали дискусії, що точилися у 70 – 80 рр. ХХ ст. в середовищі провідних музеєзнавців Західної Німеччини (В. Клаузевіц, А. Кунц, Р. Ромедер та ін.). Її основними підсумками стали розширене трактування музейної педагогіки й усвідомлення її зв'язків з дослідницькою, експозиційною та збиральницькою діяльністю музеїв. Зазначимо, що дослідження цього періоду виявили суперечності щодо визначення сутності та дефініцій музейної педагогіки, однак цей напрям трактувався як наукова дисципліна, що формується.

На теренах бувшого Радянського Союзу музейна педагогіка набула певного розвитку і поширення наприкінці 70-х рр. ХХ ст. Так, А. Розгон у 1982 р. на конференції в Іваново «Музей і школа» першим оголосив про нагальну потребу створення цієї наукової дисципліни, що знаходиться на межі комплексу наукових галузей.

У 1984 р. при НДІ культури був створений постійно діючий Всеросійський семінар «Музей і підрастаюче покоління» під керівництвом Є. Ванслової. На цей семінар, який став ефективною школою з обміну унікальним досвідом, збиралися музейні працівники з Росії та колишніх радянських республік. Від інших семінарів він відрізнявся передовсім тим, що поряд із обговоренням взаємозв'язків музею і школи, методів їх спільної діяльності, проводилася робота зі створення методичної системи взаємозв'язку культурно-просвітницьких та освітянських осередків – музеїв та навчальних закладів (загальноосвітніх і професійних). У результаті був розроблений системний підхід, який отримав широке поширення й увійшов до історії музейно-педагогічної думки як «музейний всеобуч», що містить цикли занять із застосуванням нових методів та приймів, які розширюють культурний світогляд, виховують естетичні смаки й активізують творчий потенціал учнів.

Один з провідних науково-практичних центрів з музейної педагогіки виник у Москві (1990 р.) на базі кафедри музейної справи Інституту (нині Академії) перепідготовки працівників мистецтва, культури і туризму (ІППМКТ) та отримав назву – творча лабораторія «Музейна педагогіка». Завданнями цієї лабораторії стало: 1) вивчення й узагальнення найкращого досвіду російських та зарубіжних музеїв; 2) популяризація мистецько-культурної спадщини, виявлення нових тенденцій у культурно-освітній діяльності музеїв, вивчення і розробка нових методів, форм, прийомів, напрямів роботи з конкретними категоріями музейної аудиторії, а також нових організаційних структур, програм, проектів у галузі музейно-педагогічної діяльності. До складу творчої лабораторії, під керівництвом І. Косової, входили провідні фахівці музейно-педагогічної справи, які представляли дослідні й музейні організації з різних регіонів Росії. Важливим напрямом науково-дослідницької діяльності цієї лабораторії стала розробка нових освітніх моделей російських музеїв з орієнтацією на російські особливості і зарубіжний досвід.

Водночас при Державному Руському музеї в Петербурзі був створений інший музейний науково-педагогічний осередок (1990 р.) – Російський науково-практичний центр з проблем музейної педагогіки (під керівництвом Б. Столярова), який займався розвитком цього напрямку педагогіки в художніх музеях. Для роботи петербурзьких музейних педагогів характерним був комплексний міждисциплінарний підхід, спрямований на створення системи роботи з дітьми і підлітками у тісній взаємодії з педагогами дитячих садків, загальноосвітніх шкіл, закладів середньої спеціальної та вищої освіти, а також розробку теоретичних засад музейної педагогіки. Значну роль в цьому й донині відіграє музейна гімназія Державного Руського музею, створена у 1989 р., яка стала експериментальним майданчиком з розробки й апробації музейно-педагогічних програм.

Цінний досвід наукових досліджень накопичений іншими музейно-педагогічними осередками, зокрема: лабораторією музейного проектування Російського інституту культурології; лабораторією образотворчого мистецтва Дослідницького центру естетичного виховання РАМ; лабораторією естетичної освіти Московського інституту розвитку освітніх систем та ін.

Першим вітчизняним центром музейної педагогіки став Державний музей іграшки (м. Київ), якій підпорядковується МОН України. На базі музею з 2005 р. функціонує Міжвідомча художньо-технічна рада з іграшок та навчально-наочних ігрових посібників. Працівники музею є справжніми музейними педагогами, діяльність яких ще далеко не оцінена мистецько-педагогічною громадськістю.

Отже, можна констатувати, що теоретичні засади музейної педагогіки, започатковані в 20-х рр. ХХ ст., нині знаходиться на стадії розвитку, при чому не лише у вітчизняному музеєзнавстві, яке відносно нещодавно оперує її категоріями, а й за кордоном. Процес цілісного становлення музейної педагогіки як наукової дисципліни ще не завершений, а формування основних положень теорії знаходиться на рівні емпіричних розвідок. Практичною потребою залишається об'єктивне пізнання закономірностей її розвитку, міждисциплінарних зв'язків, формування наукового апарату. У цьому сенсі, поряд з іншими напрямками досліджень, актуальним є вивчення історії музейно-педагогічної думки та культурно-освітньої діяльності музеїв, а також встановлення оптимальних форм взаємодії музеїв та закладів освіти. З цього

приводе Н. Нагорський зазначає, що «Музейна педагогіка – це педагогіка відкритого середовища. Вона не обмежена стінами музею і найбільш ефективно проявляє себе в умовах співдружності школи і музею, єднання культурно-дозвільних та освітніх закладів, створення педагогічно доцільно організованого культурного простору» [108].

Аналіз дисертаційних досліджень та наукових публікацій (Г. Великовська [25], Н. Петушкова [136], Б. Столяров [169], Е. Сударикова [172] та ін.) підтверджує думку про те, що реалізація освітнього потенціалу музею та виховання музейними засобами є можливим за умови створення і реального функціонування системи педагогічної взаємодії музею та закладів освіти як соціокультурних інститутів на підґрунті музейної педагогіки.

У цьому аспекті корисним і цікавим є вивчення теоретичного і практичного досвіду знаменитого німецького архітектора, теоретика мистецтва і педагога Г. Земпера, з творчістю якого пов'язуються витoki музейної педагогіки. Нині важливою є актуалізація творчої спадщини Г. Земпера в аспекті розвитку музейної педагогіки, зокрема наукові розвідки вченого щодо співпраці закладів освіти та культури (передовсім музеїв) у контексті реформування вітчизняної художньо-промислової освіти.

Як зазначалося вище, Г. Земпер у теоретичних працях торкається проблем архітектури, прикладного мистецтва, матеріально-художньої культури. Особливу увагу він приділяє становленню і розвитку основних типів художніх форм, які зустрічаються в історії мистецтва, починаючи з найдавніших часів і закінчуючи ХІХ ст. Він намагався усвідомити розрив між мистецтвом і виробництвом, який виник у результаті впливу промислових революцій нового часу і розподілу праці, і в підсумку став вимагати втручання художника у проектування навколишнього матеріально-предметного світу. Усі теоретичні дослідження вчений проводив, ґрунтуючись на прикладному мистецтву, чим сприяв виведенню його з тіні ремесла і визнанню в естетиці на рівні з «вільними» мистецтвами.

За глибоким переконанням Г. Земпера, саме прикладні мистецтва «найбільше піддаються впливу сучасного стану народної освіти і виховання та сучасних тенденцій», тому «для підняття загального рівня розуміння мистецтва, а у зв'язку з цим і самого мистецтва, немає нічого більш необхіднішого, ніж домогтися цього у галузі прикладного мистецтва» [57, с. 177]. Необхідним

кроком для цього дослідник уважав реформу системи художньо-промислової освіти з домінантою емпіричного характеру навчання.

Відштовхуючись від цих положень, вчений, окрім плідної теоретичної роботи у царині прикладного мистецтва, на практиці сприяв його розвитку, проводячи активну музейну діяльність. За свідченнями В. Аронова, ним були розроблені особливі принципи класифікації творів, які експонуються в музеї або на виставках, завдяки яким до рангу «художніх» творів потрапляли і такі предмети, які до цього не розглядали з естетичного погляду, а подавалися лише як пам'ятки матеріальної культури, свідки минулих історичних подій [57].

Перший музейно-виставковий досвід Г. Земпера, який спирався на його теоретичні розробки, пов'язаний з Першою Всесвітньою промисловою виставкою, що проходила у Лондоні у 1851 р. Один з організаторів цієї виставки (лорд Чедвіг) запропонував досліднику розробити її план, на основі якого Королівською комісією була зроблена класифікація експонатів та їх розміщення у виставкових павільйонах. Відомий дослідник прикладного мистецтва М. Каган пов'язує цю знаменну подію та ім'я Г. Земпера із зародженням експозиційно-оформлювального мистецтва [60]. Адже до цього предмети до музеїв відбиралися, щоб викликати подив, захоплення самою кількістю та виглядом; однак їх майже не досліджували і не класифікували, бо «спеціалістів з облаштування експозицій у той час ще не існувало» [72, с. 63]. При побудові музейної експозиції Г. Земпер поєднував наукові і художньо-образні підходи, що згодом розвинулося у мову нового типу – «музейний дизайн» [67].

Участь в організації і роботі цієї виставки була визначною подією в житті і творчості Г. Земпера, яка зумовила напрям його подальших наукових досліджень. За влучним висловом Ф. Буцко, тоді відбулося народження Земпера-теоретика [20].

Неможливо переоцінити значення цієї виставки для розвитку прикладного мистецтва, художньої промисловості, теорії та практики дизайну та дизайн-освіти. Адже однією з основних ідей виставки було поєднання мистецтва і науки з метою стимулювання розвитку промислового дизайну. Цю виставку британці донині називають «видатною». Вісімнадцять країн Європи, Азії, Африки й Америки представили на ній близько 15000 експонатів, які

наочно продемонстрували як досягнення у галузі науки і техніки, так й ознаки занепаду художнього смаку у виробках промислового виробництва.

Щоб умістити та раціонально розмістити всі експонати виставки, спеціалістом з будівництва оранжерей Джозефом Пакстоном був спроектований «Кришталевий палац» – гігантський виставковий павільйон – будівлю з металу та скла, який приголомшив британське суспільство. Англійським учасникам (кількість – 7381) була відведена західна половина палацу, іноземним (6556) – східна, де вони були згруповані за країнами. Франції було відведено 50000 квадратних футів, США – 40000, Австрії – 22000 і Бельгії – 15000. Були свої відділи у Німеччини, Росії, Китаю, Туреччини, Голандії, Іспанії, Португалії, Швейцарії, Італії, Швеції, Данії, Греції та Єгипту. Всього на першому поверсі будівлі та галереях розташувалося понад 13 кілометрів виставкових стендів. Експонати поділялися на чотири об'ємні категорії – сировина, машини, готові товари і прикладне мистецтво. Виставка тривала 120 днів, її відвідала близько п'ятої частини населення Великобританії; майже всі школи південної Англії організували відвідування експозицій, а професор Коупер з Королівського коледжу мистецтв проводив для студентів лекційні тури залами промислового відділу.

Виставка мала величезний успіх, однак поряд із захопленими відгуками лунали і критичні зауваження. Одним з таких конструктивних критиків виступив Г. Земпер. Вивчення сучасних зразків промислової продукції спонукало вченого досліджувати причину занепаду їх художньої якості. Зокрема, ним була виголошена доповідь «Наука, промисловість та мистецтво, яка містила пропозиції щодо розвитку смаку народу у зв'язку з Всесвітньою промисловою виставкою у Лондоні» (1852 р.) та була видана після закриття виставки. Ця робота є надзвичайно цікавою і важливою в аспекті нашого дослідження, оскільки саме в ній Г. Земпер вперше порушив проблему об'єктивної необхідності використання музейних колекцій та зібрань у системі художньо-промислової освіти як дієвого чинника підвищення її ефективності. Як зазначає А. Харитонов, ним були висунуті конкретні пропозиції щодо реформування освіти в художніх школах з ідеєю спеціалізації навчання за основними видами дизайнерської діяльності після завершення загальних вступних (пропедевтичних) курсів. Цей принцип навчання був закладений у програму створеного в 50-х рр. XIX ст. Південно-Кенсінгтонського коледжу, де

викладання ґрунтувалося не на абстрактному штудіюванні класики, а на конкретному вивченні колекцій музею і матеріалів виставок сучасної художньої промисловості [197].

Аналізуючи жалюгідний стан, в якому знаходилась тогочасна архітектура і художня промисловість (за наслідками Всесвітньої виставки), Г. Земпер побачив причини занепаду у механічному відокремленні системи орнаменталізації (як надання художньої якості речі або будівлі) від її конструктивної основи, роз'єднанні художників і техніків, загальному падінні художніх смаків у зв'язку з появою виробів-сурогатів, які лише імітували колишню ручну роботу, і, нарешті, в повному розриві між високими і прикладними видами мистецтвами.

Виходом з цього положення Г. Земпер уважав послідовну реформу художньої освіти шляхом цілеспрямованого та якнайширшого виховання естетичного смаку. Найефективнішими і найсуттєвішими методами для цього він вважав виховання на прикладах і практичні методи навчання, а читання лекцій відводив другорядне значення. Щодо практичного втілення своїх принципів та ідей, він писав: «У першу чергу потрібні художні колекції та майстерні, об'єднані, можливо, навколо певного вогнища, єдиного центру, який би присуджував премії за конкурсами, оголошеними серед художників, і який би виносив судження з питань мистецтва від імені всього народу [57, с. 83]. Тобто вчений пропонував створити цілісну систему «виховання смаку», яка складалася б з чотирьох елементів – колекції та зібрання; лекції і доповіді; майстерні; конкурси та премії, що функціонували б як єдиний організм, доповнюючи один одного.

Колекціям і зібранням, як органічній частині навчально-виховного процесу, він надавав вагомого значення, виходячи з того, що художні зібрання та суспільно-історичні пам'ятники є визнаними «вихователями» незалежного народу. Однак Г. Земпер піддає різкій критиці традиційні підходи щодо їх відбору й організації: «Обмежувалися створенням художніх зібрань суто наукового характеру, недоступних для розуміння широких верств населення при сучасному рівні їх художньої культури; зміст таких колекцій часто залишався незрозумілим навіть для знавців мистецтва, оскільки переважно вони складалися з уламків, вирваних з їх первісного цілісного середовища» [57, с. 84]. Окрім суперечливого змісту колекцій, Г. Земпер вказує на їх

непродуману організацію й оформлення, які не були підпорядковані певній системі художнього виховання. Він пропонує для створення художніх колекцій і зібрань використовувати такі предмети мистецтва, які б первісно не були прив'язані до будь-якого визначеного місця. Такі предмети є найбільш сприятливими для відродження естетичного смаку, притаманного народу, оскільки саме вони, на глибоке переконання Г. Земпера, були найбільш ранніми виробами, в яких люди творчо виявили художнє світобачення. Такими предметами, вчений передовсім вважав твори прикладного мистецтва. Він пропонував створити чотири типи зібрань, виходячи з власної класифікації творів прикладного мистецтва: музей кераміки; музей текстильного мистецтва; музей теслярського та столярного мистецтва; музей кам'яних робіт і конструкцій. У таких зібраннях, окрім цілком визначеного змістового наповнення, має бути чіткий план організації, який ґрунтується на історичних, етнографічних і технологічних принципах. Таких чотирьох зібрань, за Г. Земпером, буде достатньо, щоб охопити всі основні елементи різних галузей виробництва, включаючи архітектуру й інші види мистецтва. Крім того, їх взаємодію і взаємозв'язок слід вивчати у зібраннях наочних моделей історичних пам'яток. Учений був переконаний, що завдяки таким зібранням, побудованим на чітких історичних, етнографічних і технологічних принципах можна досягти значних успіхів у галузі «органічного розвитку художньої промисловості, мистецтв і поширення гарного смаку» [57, с. 86].

Після опублікування цієї праці Г. Земпер став відомим в англійських художніх колах, йому було запропоновано зайнятися організацією музею нового типу згідно з планом, запропонованим у статті. За свідченнями Ю. Пауля, після закриття виставки Г. Земпер займався викладацькою діяльністю у Лондонському департаменті прикладного мистецтва, за наказом якого в усіх центрах прикладного мистецтва було засновані ремісничі училища. Департамент мав також плани щодо організації музеїв художньої промисловості і звернувся за допомогою до Г. Земпера, який розробив проект організації знаменитого Південно-Кенсінгтонського музею (нині музей Вікторії та Альберта) та власноруч займався його комплектуванням [252].

У 1852 р., після закриття виставки, 150 000 фунтів стерлінгів із загального прибутку, який вона принесла (522 179 фунтів), було використано на заснування Південно-Кенсінгтонського музейно-педагогічного комплексу,

серцевину колекції якого було утворене з експонатів, залишених у «Кришталевому палаці» як подарунки на суму 91 000 фунтів стерлінгів.

Особливість класифікації експонатів, запропонованої Г. Земпером, полягала у тому, що в кожній з представлених речей експозиціонер мав якнайповніше представити її утилітарні й естетичні функції у взаємозв'язку, далі – виділити характер матеріалу, з якого виготовлена річ, та засоби, використані при перетворенні природного матеріалу в художній продукт, який естетично впливає на людину. Така схема була розроблена вченим вже при підготовці Всесвітньої промислової виставки у Лондоні. Він прагнув, щоб кожний предмет знайшов належне місце, виявляючи внутрішні зв'язки та спорідненість предметів за змістом і призначенням, полегшуючи можливість їх корисного порівняння. Зокрема, Г. Земпер вказував: «В основу наміченого мною плану покладено архітектурне начало, яке походить від первісних елементів житла: вогнища, огорожі, тераси, даху. П'ятий з числа основних розділів повинен охоплювати взаємодію цих чотирьох елементів, інакше кажучи, мистецтво та в символічному сенсі науку. Тут повинні бути показані шляхи створення речей і форм на основі первісних зразків, виявлена зміна їх стилю, зумовлена впливом тих чи інших обставин» [57, с. 48 – 49].

Отже, задовго до офіційної появи музейної педагогіки як науки, Г. Земпер на практиці здійснив розробку її фундаментального поняття, яке лише нині знаходить теоретичне обґрунтування і практичну реалізацію. Мова йде про **музейне освітнє середовище**, елементами якого є три взаємопов'язані компоненти: *музейний предмет* (експонат), *музейна експозиція* та *музейна комунікація* [171, с. 53]. Він уперше як музейні експонати почав використовувати твори прикладного мистецтва, які до цього не потрапляли в поле інтересів мистецтвознавців, а також розробив оригінальні принципи оформлення музейної експозиції, поєднавши науковий і художньо-образний підходи. Він побудував ефективний процес музейної комунікації, тобто «процес спілкування відвідувача з реальними речами і, звичайно, розуміння мови речей на основі вибудованої експозиції, так би мовити невербальні просторові висловлювання» [171, с. 59]. Г. Земпер вважав украй корисним для майбутніх «дизайнерів» вивчати твори прикладного мистецтва різних часів і народів для розуміння особливостей формотворення та розвитку їхнього художнього смаку.

Південно-Кенсінгтонський музей, за свідченнями Н. Ковешнікової, британці вважали чудом світу [72], адже у ньому було зібрано понад двадцять тисяч зразків художніх і промислових виробів, розміщувалися «Науково-реміснична бібліотека» на вісім тисяч томів, архітектурний музей та «Музей патентів», а також була відкрита художньо-промислова школа, де Г. Земпер читав курс з металотехніки. Цей музей став першим у світі, і донині найбільшим та найвідомішим музеєм декоративно-прикладного мистецтва.

Проект Г. Земпера Південно-Кенсінгтонського музею, де він вперше впровадив теоретичні принципи відбору експонатів, згодом був покладений в основу експозицій багатьох музеїв світу, присвячених історії прикладного мистецтва та ремесел. Одним з перших і найвідоміших серед таких музеїв континентальної Європи вважається знаменитий Віденський музей прикладного мистецтва (1862).

Щодо історії його створення, то великий герцог Райнер у 1858 р. доручив Рудольфу фон Ейтельбергеру розробити план створення культурно-освітніх закладів для Відня за зразком Південно-Кенсінгтонського музею та художньо-промислової школи, заснованих зусиллями Г. Земпера. Безпосередній вплив ідей та розробок німецького реформатора на становлення і розвиток Віденського музею ґрунтовно дослідив австрійський вчений Р. Франц [228]. Зокрема, автор наголошує на впливі земперівських ідей та творів на Рудольфа фон Ейтельбергера та Якоба фон Фальке –засновників австрійського музею прикладного мистецтва. Дослідник простежує цей зв'язок на основі матеріалів державного архіву та бібліотеки музею, відзначаючи, що в 1852 р. Рудольф фон Ейтельбергер за сприяння і на кошти австрійського уряду перебував у навчальній в Лондоні, ознайомився з твором Г. Земпера «Наука, промисловість та мистецтво» та зацікавився оригінальною концепцією музейно-педагогічного комплексу з підготовки художників для промисловості. Р. Франц переконаний, що при заснуванні у 1862 р. австрійського музею, були враховані рекомендації Г. Земпера, що знайшло відображення у назві музею, принципах побудови та функціонування: синтез музею та художньо-промислової школи; акцент на виховання естетичного смаку; навчання на основі вивчення музейних експонатів різних історичних періодів тощо [228, с. 45]. Вважається, що система класифікації експонатів, розроблена Як. фон Фальке, ґрунтувалася на принципах класифікації Г. Земпера, про що свідчить відлік предметних форм

від текстильного мистецтва та плетива. Як підтвердження зв'язків відомого вченого та засновників австрійського музею, Р. Франц наводить свідчення про їхнє спілкування у той період, коли Г. Земпер займався архітектурною діяльністю у Відні (1868 – 1871). Документальним підтвердженням цьому може слугувати той факт, що у 1868 р. Г. Земпер подарував австрійському музею рукопис праці «Ідеальний музей металотехніки», яку він створив на замовлення сера Генрі Коула та принца Альберта (1852). За свідченнями Р. Франца, ця праця була написана Г. Земпером від руки англійською мовою і складалася зі 198 сторінок. Цей оригінальний рукопис і донині знаходиться у власності бібліотеки та зібрань творів мистецтва Австрійського музею мистецтва та індустрії [228, с. 47].

Р. Франц зазначає, що просвітницькі ідеї Г. Земпера спричинили реформу у галузі прикладного мистецтва Австрії, а потім й усього цивілізованого світу. Зокрема, послідовниками Г. Земпера були такі відомі австрійські архітектори і дизайнери, як Отто Вагнер та Адольф Лоос. Автор наводить цитату Юліуса Лессінга – директора Моравського музею прикладного мистецтва у Брунні, який у доповіді 1903 р., оцінюючи діяльність ученого, зазначив: «Земпер – основоположний законодавець, автор наших музеїв прикладного мистецтва – гостро побачив результат Першої Всесвітньої промислової виставки у Лондоні та необхідність відродження прикладного мистецтва, що занепадало шляхом заснування відповідного музею (у Південному-Кенсінгтоні). Його творіння послужило прикладом для всіх пізніших закладів такого типу, особливо Віденського музею промисловості та мистецтва. Це залишилося у пам'яті всіх» [228, с. 51]. Вітчизняний дослідник Р. Шмагало також відзначає значний вплив земперівського проекту Південно-Кенсінготського музейно-педагогічного комплексу на заснування аналогічних музеїв у Центральній Європі взагалі та Віденського зокрема, діяльність якого мала домінуючий вплив на перебіг усіх мистецьких процесів в австро-угорській монархії [212, с. 57 – 58].

Т. Калугіна, досліджуючи феномен музею в історичній ретроспективі, зазначає, що друга половина XIX ст. (після Всесвітньої промислової виставки у Лондоні) ознаменувалася появою нового типу музеїв – музеїв художніх ремесел, першим з яких був Південно-Кенсінгтонський музей у Лондоні (1852 р.). За ним відкрилися Віденський музей прикладного мистецтва (1864 р.), Німецький музей ремесла у Берліні, Музей мистецтв і ремесел у

Гамбурзі (1877 р.) та ін. Авторка відзначає, що з початку вони були орієнтовані передовсім на професіоналів художнього ремесла та наданні їм максимально повної колекції взірців. Тому експозиції були організовані за принципом систематизуючого знання, тобто традиційною класифікацією за видом ремесла, матеріалом, технікою та функцією. Загальною тенденцією в Європі та Америці було злиття музеїв з науковими і навчальними закладами на основі загальної мети, тобто системи, яку розробив саме Г. Земпер [62].

Подібні музейно-педагогічні комплекси набули розвитку і на території України та Росії. Зокрема, яскравим представником такого прогресивного типу закладу на території Галичини, що в той час перебувала у складі Австро-Угорської імперії, була Львівська ХПШ (1876 – 1939 рр.), заснована при Музеї художнього промислу (1873 р.). Досліджуючи розвиток художньо-промислової освіти на території України у другій половині XIX ст., Р. Шмагало відзначає важливу роль музеїв у цьому процесі, що свідчить про включеність України до загальноєвропейських мистецько-освітніх традицій. При цьому він виділяє дві групи музеїв: музеї, що виступили як самостійні організаційні одиниці (займалися формуванням колекцій творів прикладного мистецтва), та шкільні музеї, які формувалися у навчальних закладах з метою обслуговування навчального процесу і реалізації поставлених перед школами творчих завдань [212, с. 168]. Досліджуючи таку форму музейної роботи, як створення музеїв художньо-промислових навчальних закладів, Р. Шмагало особливо відзначає факти створення музеїв безпосередньо у художньо-промислових школах і майстернях, зокрема, при Миргородській ХПШ, Кам'янець-Подільській ХПШ, Опішненській навчальній майстерні та ін. Загалом, як відзначає дослідник, форми діяльності шкільних музеїв склалися залежно від виникнення потреби якісної організації навчального процесу, його концептуальної спрямованості на вирішення тих чи інших творчих завдань. За його словами, практичний досвід подвижників прикладного мистецтва у той період закономірно приводив до висновків, аналогічних такій рекомендації Д. Лукіяновича: «Хто вивчає, мусить менше користуватися описами, а як можна більше дивитись і вчитися бачити. Адепти кераміки повинні старанно придивитись до всіх відділів етнографії та археології [212, с. 177].

Можна стверджувати, що реформаторські ідеї Г. Земпера знайшли життєдайний ґрунт в українській художньо-промисловій освіті і сприяли

розвитку національного прикладного мистецтва та збереження традицій народної декоративної творчості. Р. Шмагало зазначає, що музеї в Україні з комплексом проведених ними заходів займали чільне місце у вирішенні проблем розвитку й адаптації художніх промислів до нових умов існування [216]. Так, В. Даниленко, досліджуючи розвиток художньо-промислової школи на теренах Харківщини другої половини XIX ст., відзначає, що всі мистецькі заклади, створені в цей період, мали художньо-промислове спрямування. Він окремо торкається діяльності художньої школи Раєвської-Іванової, важливим аспектом творчості якої було порушення проблеми національного стилю в мистецтві. Засновниця школи була переконана, що збирання і збереження взірців українського прикладного мистецтва не лише збагатять скарбницю національного мистецтва, а й послужать поштовхом до подальшого розвитку вітчизняної художньої промисловості. Тому вона ініціювала створення у Харкові спеціального музею, не маючи можливості відкрити подібний музей при школі [41, с. 231]. Значною подією стало відкриття 1886 р. у Харкові художньо-промислового музею, який був доступний для широких верств населення та, за задумом організаторів, мав «справляти вплив одночасно на виробників, і на споживачів». Аналізуючи вплив музею на розвиток мистецької освіти краю, В. Мизгіна зазначає: «Становлення і розвиток національної художньої школи в Харкові відбувалося у безпосередньому зв'язку з музеєм» [41, с. 233].

Подібні процеси у художньо-промисловій освіті відбувалися і в Російській імперії, в склад якої входила Центральна і Східна Україна. Про це свідчить заснування відомих музейно-педагогічних комплексів: Музею прикладного мистецтва при Центральному училищі технічного рисунку барона А.Л. Штігліца (1881) (нині – Державна художньо-промислова академія) та Радичівський музей-школа в Саратові (1897).

Зародження музею як особливого і самостійного інституту культури та формування його як культурно-освітнього закладу відбувається лише в середині XIX ст., коли організація та відкриття подібних музеїв набуває масового характеру й одночасно розробляється спеціальний тип будівлі, яка відповідає вимогам цього закладу і його функціям. Визначальна роль у цих процесах належить Г. Земперу, який організовував музеї та створював

архітектурні проекти будівель (Дрезденська картинна галерея (1847 – 1855), Художньо-історичного та Природничо-історичного музеїв у Відні).

Отже, можна констатувати, що Г. Земпер одним із перших на початку становлення музейної справи побачив і залучив значний потенціал музейних зібрань та колекцій до освітньої сфери. При цьому він емпіричним шляхом обґрунтував визначальні компоненти такого фундаментального поняття сучасної музейної педагогіки, як музейне освітнє середовище. Однак реформатор не лише теоретично обґрунтовував освітні можливості музейної діяльності, а пішов набагато далі, зробивши музей органічною складовою навчально-виховного процесу, створивши дієву модель нового типу навчального закладу мистецької освіти, принципи якого складають підґрунтя багатьох європейських освітньо-культурних комплексів. Тому подальше ґрунтовне вивчення досвіду Г. Земпера є актуальним для розвитку вітчизняної музейної педагогіки, її принципів та організаційних форм. Музейно-експозиційний емпіричний досвід ученого в галузі художньо-промислової освіти та розроблені теоретичні розвідки з цього питання – вкрай важливі для розвитку вітчизняної дизайн-освіти. На думку В. Даниленка, «формування національної дизайнерської школи неможливе без створення музеїв дизайну. Відсутність відповідних музейних експозицій в Україні як точок історичного відліку, як наочного окреслення попереднього досвіду призводить до аберацій історичного бачення» [41, с. 341].

3.3. Прикладне мистецтво як джерело розвитку українського національного дизайну

Прикладне мистецтво у розумінні теоретичних пошуків і висновків Г. Земпера є дуже близьким за сутністю до сучасного дизайну. Саме на основі досліджень прикладного мистецтва вчений обґрунтував постулати технічної естетики – методологічної основи сучасного дизайну.

Для ствердження можливості розвитку українського національного дизайну на підґрунті традицій вітчизняного прикладного мистецтва, необхідно з'ясувати сутність та основні дефініції феномену дизайну. Наше завдання, зумовлене межами дослідження, полягатиме в актуалізації таких ключових

положень: 1) дизайн – мистецтво чи технічна діяльність; 2) передумови виникнення дизайну; 3) інтернаціональне та національне в дизайні.

Незважаючи на те, що про дизайн існує безліч теоретичних та емпіричних досліджень, єдиного погляду на його сутність донині не вироблено. Адже досить часто «дизайн» означає власне діяльність художників у промисловості, значно частіше – продукт цієї діяльності, а іноді – галузь організації діяльності [72, с. 3]. У працях В. Глазичева [39], В. Лукова і А. Останіна [89], В. Рунге та В. Сеньковського [158] «дизайн» трактується гранично розширено і далеко виходить за межі позначення діяльності художника з вирішення завдань промислового виробництва.

Спроби виявити дійсну природу дизайну через літературні джерела нашоствуються на значні труднощі, бо цей феномен перебуває у безперервному русі, як будь-яка діяльність, що знаходиться у процесі становлення. Ця діяльність змінює види завдань, визначення свого продукту, організаційні форми тощо, тому природним є те, що будь-який опис відстає від змін дійсності.

Відповідно до принципів історизму, щоб зрозуміти певне явище, необхідно простежити його історію. Однак історія пишеться залежно від того, як розуміється явище у сьогоденні, тому у поглядах на історію дизайну спостерігається таке ж розходження думок й оцінок, як і в розумінні його природи. Так, М. Коськов наводить таку залежність: те, яке визначення даємо дизайну, відносить його виникнення до певного періоду людської історії [80]. Це виглядає досить показово: від моделі дизайну – до витоків явища. Таку залежність і взаємозв'язок проілюстровано в таблиці 3.3.

Таблиця 3.3

Версії виникнення дизайну

Модель	Витоки
«Особливий комбінаторний спосіб мислення».	Дизайн, що розуміється таким чином, охоплює всі сфери людської діяльності та є «однолітком» людства.
«Створення речей, які поєднують в собі користь і красу».	Дизайн існує з часів зародження ремісництва
«Дизайн як художньо-проектна діяльність».	Бере початок в середині XIX ст. і пов'язаний з розвитком індустрії та машинним виробництвом, що зумовили потребу в новій професії.

«Дизайн як художньо-промислова діяльність».	Датуються початком ХХ ст., коли художники зайняли провідні посади у структурі промислових підприємств та отримали можливість формувати їх фірмовий стиль.
«Дизайн як поява дипломованого спеціаліста».	Пов'язується зі створенням перших шкіл та методик викладання дизайну: Баугауз (Німеччина, 1919 р.) та ВХУТЕМАС (СРСР, 1920 р.).
«Дизайн як професійно визначена діяльність» (реальне входження до життя – безпосередньо до виробництва і торгівлі).	Поява дизайну датуються 30-ми рр. ХХ ст., точніше – часом виходу США з великої економічної кризи.
«Дизайн як етнічно своєрідне формотворення для тиражування з урахуванням національної форми і декору».	Поняття «етнодизайну» з'явилося на початку ХХІ ст. як синонім сучасного прикладного мистецтва з національним колоритом.

Кожен із наведених поглядів на природу й історію дизайну має прихильників і обґрунтовується у численних концепціях, однак, як зазначається вище, суперечки про визначення дизайну продовжуються й досі. На думку В. Аронова, для всіх, хто так чи інакше намагався дати визначення дизайну, поставало питання: мистецтво це чи не мистецтво [4, с. 69]. Дослідити цю ключову проблему з метою розуміння природи дизайну сприяв розгляд двох принципово різних, полярно спрямованих концепцій.

З одного боку, дизайн розглядається у зв'язку з прикладним мистецтвом та розвитком матеріально-художньої творчості. Він розуміється або як певний новий стиль, або як нова сфера прикладення мистецтва, або як прикладення нового (сучасного) мистецтва до сфери промислового виробництва. Згідно з цим поглядом, виникнення дизайну як напряму пов'язується з естетичним освоєнням машинної техніки. Як підтвердження безпосереднього зв'язку мистецтва і дизайну Н. Ковешнікова наводить творчі біографії видатних художників, які займалися різними видами мистецтва перед тим, як присвятити себе художньому конструюванню [72, с. 6].

Найбільш повно, послідовно і ґрунтовно, на нашу думку, концепція «дизайн – мистецтво» розкривається у працях М. Кагана, які є продовженням розвитку земперівської теорії прикладного мистецтва. Так, автор розглядає дизайн в межах розробленої ним морфології мистецтва як будови «світу

мистецтв». При цьому вчений виходить з того, що межі цього «світу» можуть бути визначені з достатньою достовірністю лише в результаті аналізу його внутрішньої будови і відповідно до його взаємозв'язків з навколишнім світом практичної життєдіяльності людини [60].

У межах цього дослідження М. Каган намагався виявити усі суттєві рівні диференціації художньо-творчої діяльності, з'ясувати координаційні і субординаційні зв'язки між ними, щоб досягнути закони внутрішньої організованості світу мистецтв як системи класів, родин, видів, різновидів, родів і жанрів; розглянути цю систему генетично – у процесі її становлення, історично – у процесі її постійних видозмін, і прогностично – у перспективі її подальших можливих модифікацій [60, с. 8]. Такий підхід дозволяє подолати відірваність, ізольованість вивчення розвитку кожного виду мистецтва. Зважаючи на такі особливості, постулати М.Кагана не втрачають актуальності і в сучасних умовах, оскільки ґрунтуються на глибинних та об'єктивних закономірностях існування і розвитку мистецтва в умовах життєдіяльності суспільства.

У класі просторових мистецтв М. Каган виділяє два роди, які принципово відрізняються семіотичними системами образної мови. Так, «зображувальний» лад художньої мови властивий живопису, графіці, скульптурі, фотомистецтву; «незображувальний» – архітектурі, прикладним мистецтвам і дизайну. Перший рід мистецтв за традицією має назву образотворчих (у російській мові назва цих мистецтв повністю відповідає особливостям їх образної мови, які були покладені в основу диференціації просторових мистецтв – «изобразительные»). Для другого роду (архітектура, прикладне мистецтво, дизайн) автор вводить назву «архітектонічні мистецтва», яка позначає основоположну різницю зазначених двох родин просторових мистецтв [60].

Іншою площиною розгляду мистецтва М. Каган обрав функціонально-комунікативний аспект його зв'язку з дійсністю. Адже, на його переконання, будова мистецтва визначається не тільки тим, як воно відображає і перетворює форми реального світу, а й тим, як воно пов'язане з іншими формами практичної діяльності людей у сферах праці, пізнання й спілкування. Такий підхід допоможе зрозуміти другу важливу особливість дизайну як виду мистецтва. Як характерний приклад, автор наводить архітектуру, зазначаючи, що її «відхід» від зображувального зв'язку з життям і використання мови

абстрактних об'ємно-просторових і кольорово-фактурних відношень зумовлений тим, що архітектура знаходиться в «полоні» у практичного життя й повинна поєднувати естетичну функцію з утилітарною – більше того, у більшості випадків повинна підпорядковувати першу останній. Це, за М.Каганом, стосується всіх прикладних мистецтв, які тому так і називаються, що художня функція не є у них єдиною, а нібито «прикладається» до функції утилітарної. За такими міркуваннями дослідник умовно розміщує архітектуру, прикладні мистецтва і дизайн на «зовнішній орбіті» системи мистецтв, а образотворчі мистецтва, які є вільними від утилітарності і володіють лише однією художньою функцією, потрапляють до «внутрішніх», глибинних районів світу мистецтв, найвіддаленіших від сфери практичних відносин людей [60].

Отже, М.Каган досить чітко і недвозначно визначає місце дизайну в системі мистецтв, відносячи його до мистецтв архітектонічних та біфункціональних з відповідними семіотичними та функціонально-комунікативними властивостями. Так само чітко й аргументовано він розкриває походження і становлення дизайну як виду мистецтва, яке проходило в загальному руслі розвитку мистецтва під впливом загальних закономірностей, характерних для всього світу мистецтв. Тут для нашого дослідження важливим є розуміння Г. Земпером, а пізніше і М.Каганом «технологій» як «мистецтва, майстерності».

Так, М. Каган розглядає об'єктивну закономірність історичного розвитку мистецтва, а саме – утворення нових форм мистецтва завдяки розширенню його техніко-технологічної бази. Саме ця закономірність і лежить, за М.Каганом, в основі утворення дизайну. Необхідно відзначити, що вчений достатньо рано виявляє перші прояви «експансії» художньо-творчої діяльності за її первісні межі. Як характерний приклад, автор наводить історію скульптури. Зокрема, звернення до металу відіграло в історії цього виду мистецтва значну роль, адже вперше створення художнього твору виявилось опосередкованим суто технічною процедурою – відливкою статуї у спеціально створеній для цього формі за виготовленим скульптором взірцем, моделлю. Таким чином, металева скульптура принесла мистецтву суттєві нововведення: 1) створення художником не самого художнього твору, а лише його моделі; 2) винесення виготовлення самого твору мистецтва зі сфери художньої творчості до сфери

техніки; 3) можливість тиражування твору мистецтва, тобто відливки у тій самій формі декількох чи багатьох екземплярів одного твору; 4) пов'язане з цим установлення естетичного сприйняття й оцінки скульптурного твору, для яких унікальність та рукотворність вперше перестали бути обов'язковою умовою його художньої цінності. «Все це дає підстави розглядати скульптуру в металі (а пізніше і в бетоні або пластмасі) як особливу галузь пластичного мистецтва, яка виросла на іншому рівні зв'язку мистецтва з технікою, ніж той, який лежав в основі обробки скульптором глини, дерева чи каменю, і яка внесла важливі корективи до структури естетичного сприйняття мистецтва» [60, с. 243]. Це твердження є важливим у контексті розуміння техніко-технологічної природи дизайну.

Все вищезазначене дозволило вченому зробити висновок про те, що утворення низки нових форм матеріально-художньої творчості пов'язане з «експансіоністськими» устремліннями мистецтва до сусіднього з ним «царства» – до світу техніки. Тобто, поява дизайну – результат поширення, розширення чи «подвоєння» прикладного мистецтва під впливом науково-технічного прогресу. Причому, як зазначає М.Каган, художня якість не створюється тут самою технікою й не «вбивається» нею, а виникає у діалектичній єдності з вирішенням утилітарно-технічних задач. Тобто питання про право дизайну на місце у світі мистецтв повинно вирішуватися таким же чином, як і у прикладному мистецтві чи архітектурі, адже «тут ми маємо справу з тим же поєднанням утилітарної та художньої функції, з тим же взаємозв'язком технічної конструктивності й естетичної виразності, з тією ж архітектонічно-незображувальною структурою художнього образу» [60, с. 250]. Однак М. Каган, на відміну від Г. Земпера, не виокремлює значення національної форми і декору для становлення та розвитку дизайну.

Сучасному дизайну, як і давньому художньому ремеслу характерний широкий спектр співвідношень технічного і художнього начал. При цьому, на переконання М. Кагана, зараз, як і колись, технічне конструювання переростає у художньо-технічне тоді, коли технічна задача перестає бути єдиним формоутворювальним принципом; коли вона – у тому чи іншому співвідношенні – «схрещується» з установкою естетичною, з принципом художнього формотворення. Відповідно, за М. Каганом, дизайн має розглядатися як новий вид архітектонічної творчості, який поширює принципи,

вироблені на підґрунті ремісничої праці (створення унікальних речей і споруд), на промислове виробництво з властивим йому тиражуванням створюваних виробів [60].

Існує і принципово інше розуміння природи дизайну. Згідно з цією версією, дизайн – не мистецтво, а проектування предметних умов суспільного життя (предметного середовища), яке не має відношення до мистецтва. Як зазначає Н. Ковешнікова, вперше ця позиція була чітко сформульована у 20-х рр. ХХ ст. теоретиком виробничого мистецтва Б. Арватовим, який ретельно простежив зв'язок дизайну з новітнім мистецтвом. У його розумінні дизайн – проектування предметних умов життя суспільства, проектування виробів, які повинні бути виготовлені машинною індустрією. Це таке проектування, яке враховує не лише умови виробництва, а й умови споживання. Воно стає, таким чином, зв'язком між виробництвом і споживанням, «організатором побуту» [72, с. 6]. Тобто, у середовищі виробничників ще у 1920-х рр. склалося уявлення про дизайн як про діяльність, хоч і пов'язану з мистецтвом за походженням, але яка не є чистим мистецтвом. Ще один погляд на дизайн як на нехудожнє проектування був вироблений у вищій школі формотворення в Ульмі, якою керував відомий теоретик і практик дизайну Т. Мальдонадо. Згідно з цією концепцією дизайн не може ні відмінити, ні замінити собою мистецтво, оскільки ці два види діяльності існують автономно. Дизайн, як і мистецтво, є цілком самостійною людською діяльністю. Водночас «випадкова» обставина зародження дизайну в надрах мистецтва заважає самовизначенню дизайну як незалежного від мистецтва виду людської діяльності.

Розглянемо детальніше концепцію дизайну, запропоновану одним з найавторитетніших російських дослідників В. Глазичевим, яка допоможе краще усвідомити сутність природи дизайну і порівняти її з концепцією «дизайн – мистецтво».

Передовсім необхідно зазначити, що наукова концепція В. Глазичева, представлена у праці «Про дизайн» [39], була опублікована майже одночасно з коганівською «Морфологією мистецтва» [60], що робить їх зіставлення цікавим для нашого дослідження. Ще одним важливим моментом є те, що при вивченні поглядів В.Глазичева за сучасною редакцією його фундаментального твору, в якому автор до вихідного тексту, залишеного майже без змін, додав коментарі, які відобразили його нинішнє бачення означеної проблеми.

Метою дослідження, за словами автора, було висвітлення зарубіжного (західного) досвіду дизайну та пошук відповіді на питання: «Що являє собою сучасний західний дизайн як галузь діяльності художників у соціальній системі» [39, с.10]. При цьому він ставив досить конкретне завдання: виявити анатомію дизайну, мінімально торкаючись внутрішнього змісту діяльності, що також нами враховувалося при здійсненні аналізу.

Щоб отримати загальну картину зарубіжного дизайну В. Глазичев вдався до аналізу окремих теоретичних концепцій. Зокрема, розглянув найхарактерніші та найбільш значущі позиції низки дослідників: Дж. Глоага, Ф. Ешфорда, Т. Мальдонадо, Дж. Нельсона, Дж. Понті, Г. Ріда та ін. Розгляд різних поглядів на єдиний реально існуючий дизайн дозволив ученому, з одного боку, засумніватися у тому, що автори дійсно розглядають одне і те ж явище, з іншого – передбачити значну складність явища, з якого можна зняти таку кількість різнорідних «проекцій». Тому В. Глазичев констатує, що жодна з досліджених концепцій не розглядає дизайн як елемент соціальної системи [39, с. 36], тобто в сучасному західноєвропейському дизайні нівельована етнічна соціокультурна функція формотворення з урахуванням своєрідності національної форми і декору. Нині дизайн-діяльність майже не розглядається у контексті взаємозумовленості з етнічним середовищем і національними традиціями прикладного мистецтва, тобто принцип природовідповідності формотворення, який пропагував Г. Земпер, у сучасному дизайні порушено.

Щоб впевнитися у цьому, В. Глазичев вдається до розгляду «дизайну в діяльності», реальній практиці, внаслідок чого передовсім констатує комерційний характер дизайну. Він звертає увагу на одночасність існування двох форм комерційного дизайну: перший – це так званий «*стафф-дизайн*» – відділи дизайну у структурі промислових підприємств, які вирішують необхідні для цих підприємств завдання. Аналіз функціонування служб «стафф-дизайну» на різних підприємствах, його типологізація, дозволили автору зробити висновок, який в реальній дизайнерській практиці має важливе значення: «Характер дизайнерської діяльності завжди є конкретним у конкретних умовах та в більшості випадків визначається організаційною структурою промислової фірми. Відношення фірми до споживача, політика її керівництва значною мірою визначають форми роботи дизайнера» [39, с. 44]. У цьому сенсі «стафф-

дизайн» справедливо вважається «полоненим дизайном», «невільним дизайном».

Одночасно з потужною системою «стафф-дизайну» на Заході і передовсім у США, за В. Глазичевим, існує і розвивається система *незалежного дизайну* – дизайн-фірми чи менші за розмірами дизайн-бюро, які здійснюють різні види дизайнерського проектування, самі знаходять та плідно співпрацюють з клієнтами. Природно при цьому виникає питання: яким чином співіснує діяльність незалежних дизайн-фірм і стафф-дизайну, який входить у систему великих корпорацій. Як зазначає В.Глазичев, кожен виконує власні завдання: одні та інші розвивають діяльність паралельно. Промислові групи з їх «невільним дизайном» виконують щоденну роботу за поточними завданнями, а консультанти незалежних дизайн-фірм розробляють перспективні й експериментальні проекти, фірмовий стиль компаній.

Наступною (теоретичною) сходинкою аналізу дизайну В. Глазичев обрав визначення соціальної функції дизайну. «Для того, щоб зрозуміти внутрішню сутність дизайну (не дизайнерської творчої діяльності – ми весь час підкреслюємо цю різницю), необхідно розглянути його як елемент певної соціальної системи, пов'язаний з іншими її елементами через загальний характер сучасної західної цивілізації» [39, с. 62].

Проаналізувавши на основі емпіричного матеріалу різноманітні аспекти функціонування західного суспільства, автор виділив загальну характеристику для всіх сфер соціальної дії. Універсальна конформізація свідомості, поширення споживацької ідеології призводять до виникнення всезагального значення споживацької цінності та її розповсюдження на всі види споживання, всю сферу масової культури. Оскільки конкурентоспроможним товаром стає, переважно, вже не сам продукт, а ті якості, які йому приписуються, то виробничій сфері стає життєво необхідним особливий апарат (служба) професійного створення символічних відмінностей, які володіють цінністю для самого споживача, і привнесення цих якостей до продукту вже на стадії його проектування. Саме в цьому автор вбачає сенс виникнення і розвитку організованого «комерційного дизайну», і цим, на його думку, визначається його складний характер. Тобто завдяки художньо-проектному методу роботи, художник-дизайнер виявляється фахівцем, завданням якого, безвідносно до конкретного об'єкту проектування і незалежно від його уявлень про це

завдання, є створення споживацької цінності будь-якої продукції масового споживання. У зв'язку з цим В. Глазичев вважає доцільним прийняти таке визначення дизайну в системі сучасного розподілу праці в умовах західної цивілізації: **дизайн** – форма організованості (служба) художньо-проектної діяльності, яка виробляє споживчу цінність продуктів матеріального і духовного масового споживання [39, с. 81]. У сучасному коментарі до цього визначення, автор зазначає, що не дивлячись на десятиліття, які минули з часів цього формулювання, воно не втратило актуальності. Вважаємо за доцільне уточнити сутність дизайну за В. Глазичевим: «... споживчу цінність національно обезбарвленої продукції».

Таке визначення, на переконання автора, описує фактично всі галузі діяльності дизайнерів, і є, таким чином, всезагальним для дизайну. Пояснюючи це визначення, дослідник підкреслює, що воно виводиться з дизайнерської діяльності, загальної системи розгляду соціального фону, а тому – носить конкретно-історичний характер, що дозволяє відокремити сучасний дизайн від попередніх видів діяльності зі створення «формальних якостей об'єкту». Він визначає дизайн як службу, щоб підкреслити роль професійної організованості дизайнерського проектування. Також В. Глазичев пояснює використання поняття «масове споживання» замість «масове виробництво» тим, що об'єктом конкретної дизайнерської діяльності зі створення додаткової споживчої цінності може бути й одиничний об'єкт, звісно обов'язково такий, що масово споживається [39].

Виходячи з такого трактування дизайну, В. Глазичев однозначно відповідає на питання виникнення дизайну, стверджуючи, що будь-яка діяльність проявляється як цілісний елемент соціального механізму лише тоді, коли можна виділити: власне діяльність (проектну дизайнерську діяльність); організаційну форму існування діяльності; відтворення організованої професійної діяльності (освіту). У зв'язку з цим, торкаючись проблеми хронології дизайну, дослідник робить цілком логічний висновок: «Виникнення дизайну як поєднання всіх трьох компонентів професійної діяльності та їх вияв назовні ми можемо віднести лише до 30-х рр. ХХ ст.» [39, с. 81]. Водночас В. Глазичев зауважує: це не означає, що окремі компоненти – власне діяльність і (частково) відтворення діяльності – не існували раніше. Навпаки, власне художньо-проектна діяльність має досить тривалу історію, а дизайнерська

освіта формувалася у другій половині XIX ст. [39]. Підтримуючи погляди В. Глазичева, водночас відзначимо, що саме в теоретичній спадщині Г. Земпера описані всі компоненти дизайн-діяльності – теорія і практика формотворення та специфічна підготовка (освіта).

Отже, нами розглянуті дві концепції, два різних погляди на природу і походження дизайну, актуальність і сучасність яких пояснюється беззаперечним авторитетом їх авторів та прогностичним характером досліджень. Сучасні дослідники дизайну спираються на положення цих концепцій, оскільки й досі дискусійні питання навколо феномену дизайну залишаються відкритими. Однак нашою метою не був пошук однозначних відповідей на ці питання, оскільки це виходить за межі завдань дослідження. Подаючи концепції М. Кагана та В. Глазичева, ми прагнули продемонструвати паралельне існування різних гілок дизайну, а саме – академічного та комерційного. Адже лише цим можна пояснити існування таких антагоністичних поглядів на одну проблему. На жаль, дослідники часто цього не враховують, абсолютизуючи той чи інший аспект дизайну, тому, на нашу думку, доцільно розуміння сутності дизайну пов'язувати з теорією стилів формотворення Г. Земпера. Завдяки теоретичній спадщині цього видатного дослідника, дизайн можливо розглядати як діяльність, суміжна технологіям, які є первинними, зумовленими стратегічною сировиною й етнічними традиціями. Наш підхід до розуміння сутності і шляхів розвитку дизайну – середовищний, аналогічний поглядам Г. Земпера.

Ще К. Кантор пропонував розвести поняття «дизайн» та «промислове мистецтво» [63], а пізніше розглядав дизайн дуалістично: «Розглянутий з соціологічної погляду, дизайн є системою управління взаємодією промисловості та ринку...», а «розглянутий з погляду культурології – дизайн є мистецтвом» [65, с. 23]. Слід зазначити, що промисловість, ринок, мистецтво в етнічному середовищі не можуть бути антагоністичними.

Служби дизайну, все гостріше відособлюються одна від одної в межах єдиної сфери діяльності: стафф-дизайн, «незалежний» дизайн та (відокремлено від цих двох) «академічний» дизайн. У зіставленні з «академічним» дизайном (рівнем дизайнерської освіти), перші два види виступають як єдине ціле – комерційний дизайн. Відмінність від «академічного» дизайну полягає у тому, що останній своїм результатом вважає споживчу цінність продукту

безпосередньо у формі додаткової товарної цінності. При цьому товарність споживчої цінності є визначальною для вибору методів, засобів і форм організації проектної дизайнерської діяльності.

«Академічний» дизайн виник самостійно, і дещо раніше комерційного, як «очищений» дизайн, де сама художньо-проектна діяльність та форми її організації не розділялися, і сумарний продукт не був визначений. «Незалежний» дизайн та перші кроки служби штафф-дизайну виникли у 30-ті рр. ХХ ст. [39, с. 84]. Комерційний дизайн не зміг виробити власної теоретичної школи, тому практики цього виду дизайну з більшим чи меншим сумнівом приймають на віру положення академічного дизайну, який формується автономно.

Основною відмінною рисою «академічного» дизайну є те, що в ньому безперервно і послідовно здійснюється спроба описати комерційний дизайн в категоріях творчої діяльності. Автономність «академічного» дизайну уможливило розвиток гуманістичної традиції «дизайну взагалі», все гостріше протиставляючи її професійній ідеології комерційного дизайну. Однак, на наше переконання, існування автономного «академічного» дизайну відіграє важливу конструктивну роль у формуванні служб комерційного дизайну. В межах «очищеного» академічного дизайну виникають ідеї, проекти, програми як самоцінні продукти дизайну, тотожні дизайнерській художньо-проектній діяльності. Однак, ці ідеї та проекти, взяті як окремий продукт, легко відокремлюються від принципових настанов, які їх породили, і можуть бути використані в чистому вигляді або у вигляді методичних керівництв чи еталонів у будь-якій системі використання [39, с. 85]. Таким чином, будучи критиком комерційного дизайну, автономний «академічний» дизайн є одночасно генератором «антиідей», які згодом матеріалізуються службою дизайну в позитивному комерційному продукті. На наше глибоке переконання, джерелом живлення сучасного «академічного» дизайну має бути середовищно зорієнтований етнічний дизайн, теоретичне підґрунтя якому заклав Г. Земпер.

Нас передовсім цікавить дизайн «академічний» («чистий», «класичний»), оскільки саме його принципи лежать в основі шкіл дизайну, дизайн-освіти. Відомі мистецтвознавці Т. Бистрова [23], В. Даниленко [41], М. Каган [60], В. Кардашов [68], Н. Ковешнікова [72], С. Мигаль [96], Х. Ратцка і Р. Розенталь [156], В. Рунге і В. Сеньковський [158], М. Станкевич [166] та ін., досліджуючи

походження та хронології «академічного» дизайну, сходяться на думці щодо його зародження в надрах прикладного мистецтва другої половини XIX ст. у зв'язку зі стрімким науково-технічним прогресом та інтенсивним розвитком машинного виробництва. Тобто дизайн, в академічному варіанті, виникає у другій половині XIX ст. як потреба в досягненні функціональності й естетичної виразності предметного середовища в умовах промислового виробництва. Саме в цей період були сформульовані головні положення теорії та творчі принципи дизайну, закладаються засади системи і методики дизайн-освіти.

Стислий огляд розвитку європейської матеріально-художньої культури другої половини XIX ст. (див. підрозділ 1.1) дає змогу стверджувати, що європейський академічний дизайн зародився і розвивався у межах прикладного мистецтва, поступово нівелюючи розрив між технікою та мистецтвом. Власне джерельна база традиційного прикладного мистецтва, яке активно відроджувалося в європейських країнах стала підґрунтям розвитку теорії та практики дизайну. Тому логічно, щоб елементи методики прикладного мистецтва, використовувані в ХІІІ Західної Європи другої половини XIX ст., мають стати підґрунтям для розробки методики сучасної дизайн-освіти.

Визначну роль у становленні академічного дизайну відіграв Г. Земпер, який вважається творцем теоретичних засад сучасного дизайну. Він похитнув панування традиційної естетики, розробивши положення власної «практичної естетики» на основі глибокого вивчення прикладного мистецтва. Його вчення зумовило розвиток технічної естетики – основи і методології дизайну. Крім того, Г. Земпер активно займався проблемами художньо-промислової освіти, створивши її модель на основі методики прикладного мистецтва, чим сприяв розвитку цієї галузі професійної освіти на європейських теренах.

Однак найпереконливішим доказом можливості й ефективності розбудови українського національного дизайну на традиціях вітчизняного прикладного мистецтва є розгляд тих процесів, які відбувалися в українському мистецтві та художній промисловості на тлі загальноєвропейських мистецьких змін та становлення академічного дизайну.

Найбільш ґрунтовною в цьому сенсі є монографія відомого львівського вченого Р. Шмагала «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції», в якій представлена цілісна картина розвитку української мистецької освіти в межах загальноєвропейських

процесів досліджуваного періоду [212]. Серед інших, автор виділяє *характерні особливості* українського мистецько-освітнього процесу, які нами приймаються у дослідженні:

– український мистецько-освітній процес розвивався у контексті радикальних змін в економічному, суспільно-політичному і культурному житті Європи та був тісно з ним пов'язаний;

– загальноєвропейський «Рух за оновлення мистецтв і ремесел» поширився всією Україною, виявляючись у нових напрямках і методах діяльності низки товариств, музеїв, навчальних майстерень та мистецьких шкіл; визначальним у цьому процесі стало утвердження народного мистецтва як самоцінного культурно-художнього явища та відродження і цілеспрямована підтримка кустарного виробництва в різних регіонах України;

– еволюційний рух від збереження і популяризації традиційного ремесла до вироблення естетичних засад художньої промисловості став масштабним явищем;

– фахова реміснича і художньо-промислова освіта, а також музейна діяльність виявилися необхідними структурними ланками в системі історично апробованих форм мистецької та виробничої самоорганізації;

– перед художньо-промисловою освітою постали нові завдання: визначення співвідношення технічної праці та мистецького начала у навчанні; формування теоретичних засад та критеріїв художньо-естетичної цінності промислових виробів; знаходження шляхів взаємодії традиційної народної та новітньої індустріально-технічної естетики;

– відбувався активний обмін фахівцями та знаннями у межах мистецької освіти на теренах етнічної території України всупереч державним кордонам [212].

Р. Шмагало так змальовує тодішні події: «Українське мистецтво досліджуваного періоду перебувало у стані безперервного напруженого пошуку, прагнучи не тільки відображати, а й формувати притаманними йому засобами нові риси суспільного життя, котре так кардинально змінювалося. Це осмислення масштабності творення викликало масштабність творчості, в якій мистецькі здобутки всієї минувшини і народної традиції переплавлялися в горнілі сучасності, озаріннями своїми сягаючи надсучасності» [212, с. 527].

Інший знаний вітчизняний вчений П. Татіївський, досліджуючи становлення дизайну в Україні, засвідчив опосередкований вплив ідей Г. Земпера на творчу діяльність майстрині Є. Прибильської, яка глибоко вивчала вітчизняні ткацькі промисли та створила на початку ХХ ст. десять майстерень ткацтва і вишивки в буковинському регіоні. Особливим був підхід мисткині й ентузіастки розвитку художніх ремесел і промислів стосовно адаптації народних мотивів до машинного виробництва. Її досвід, за словами П. Татіївського, набув результативності у формах промислового виробництва, які трансформували уявлення про красу народного мистецтва [177, с. 65]. Також дослідник простежив певний вплив поглядів Г. Земпера на діяльність відомого художника М. Бойчука, який, стверджував потребу співдії архітектури і мистецтва, виробництва і художньої творчості, відстоював погляди про синтез мистецтв та універсалізм праці митця [177, с. 67]. Тобто, теоретична спадщина Г. Земпера особливо активно використовувалася на вітчизняному ґрунті.

Культуролог А. Банцекова, досліджуючи мистецтво Львова міжвоєнного періоду, зазначала, що 20 – 30 рр. ХХ ст. були періодом самовизначення української нації у світовому контексті. В українському мистецтві цей час був пов'язаний з пошуком національного стилю. Національне українське мистецтво розвивалося, з одного боку, як самобутнє, автентичне й оригінальне, джерелом якого була народна творчість, а з іншого – розвивалося у руслі загального західноєвропейського напрямку, зокрема у стилі Ар Деко, який найяскравіше виявився у прикладному мистецтві. Вчена наголошує на закономірному впливі Відня на розвиток мистецтва на території України, яка перебувала у складі Австро-Угорщини. Зокрема, славнозвісна Львівська ХІІІШ, завданням якої було підвищення рівня виробів прикладного мистецтва та популяризація народних ремесел, була створена за зразком Віденського училища художніх ремесел [7, с. 26].

Своєрідним підсумком огляду мистецьких процесів в Україні у період становлення європейського академічного дизайну може слугувати такий висновок П. Татіївського: «Виявлено, що впродовж періоду з 80-х рр. ХІХ ст. до 20-х рр. ХХ ст. в Україні сформувалася струнка інфраструктура художньо-промислової освіти, становлення якої відбувалось у межах загальноєвропейських художніх процесів» [177, с. 83]. До подібного висновку приходять і Р. Шмагало, наголошуючи на співіснуванні та взаємодії

професійного і народного мистецтв, яка породжувала якісно нову форму художньої культури. Як характерні, Р. Шмагало наводить приклади теорій, за якими «... мистецька школа різних рівнів повинна була, на відміну від старих шкіл, безпосередньо й органічно вrostати в промислове виробництво і творити з ним єдине ціле, а не просто пристосовуватися до потреб і запитів виробництва» [212, с. 413].

Однак стрімкий злет національного мистецтва та художньої освіти на підґрунті вивчення українського народного мистецтва одночасно із засвоєнням надбань європейської мистецької теорії та практики був різко зупинений радянським тоталітарним режимом, яким для встановлення цілковитого управління мистецько-освітніми процесами була здійснена реформа мистецької освіти (1934). Згідно з цією реформою, навчальний процес здійснювався суто за програмою Всеросійської академії мистецтв. З цього приводу Р. Шмагало зазначає: «Ця постанова і подальше втілення її у життя насильницьки перервала живі, пульсуючі мистецькі і мистецько-освітні процеси, позбавила їх самої серцевини – вільного пошуку на ґрунті традиції та спадкування мистецьких досягнень» [212, с. 419]. На переконання П. Тагіївського, у XX ст. українське прикладне мистецтво могло б стати могутнім джерелом для розвитку українського національного дизайну, якби йому приділялася належна увага в тодішній тоталітарній державі [177, с. 74].

Тому цілком погоджуємося з думкою Р. Шмагала, що сучасні проблеми мистецької освіти значною мірою ідентичні тим, які вирішувалися наприкінці XIX – початку XX ст. [212, с. 9].

Починаючи з XX ст., технократичне мислення стає основним інструментом сучасної науки та особливим світоглядом, виробленим європейською культурою. «Друга природа», що формувалася у процесі бурхливого науково-технічного прогресу, погрожувала виявитися єдиною, про що наочно свідчив процес фізичного витіснення первісної природи. Реакцією на стихію технологічної революції став екологічний підхід у дизайні, що виник у 70-ті рр. XX ст. як один із напрямів всесвітнього екологічного руху, основними завданнями якого стали охорона та відновлення навколишнього природного середовища. Екологічний напрям у дизайні загострив і змінив погляди про місце і значення природного чинника у формуванні предметно-просторового середовища людини, показавши плідність звернення до

історичного досвіду, життєвого устрою, що сформувався у певних природно-кліматичних умовах.

Однак, екологію не можна обмежувати лише завданнями збереження природного біологічного середовища. Для життя людини не менш важливим є середовище, створене культурою пращурів та нею самою. Збереження культурного середовища – завдання не менш суттєве, ніж збереження навколишньої природи. Якщо природа необхідна людині для біологічного існування, то культурне середовище є настільки ж необхідним для духовного і морального життя. Середовищне відчуження, помітна деградація предметного, архітектурного та природного середовища, у поширенні якої є винним і дизайн, – це також симптоми культурно-екологічної небезпеки. На думку вітчизняних та зарубіжних дослідників, настає епоха екологізації проектної культури, яка буде домінуючим ціннісним орієнтиром третього тисячоліття. Поступово приходиться розуміння того, що прості матеріальні потреби не можуть бути абсолютною цінністю ані в житті, ані в дизайні.

У потоці загальнокультурних цінностей все частіше звучить тема традиційного народного мистецтва, регіональних культурних цінностей, на основі яких починає створюватися новий авангардний напрям, зумовлений загальною культурно-екологічною орієнтацією. Тут тісно переплітаються турбота про охорону народних ремесел та спроба відродження втраченої своєрідності культури, забутого у предметному світі «інтернаціонального» дизайну.

За переконанням Н. Ковешнікової, реалізація принципів радикального функціоналізму, на яких ґрунтується «інтернаціональний стиль» в дизайні, в умовах високорозвинутого промислового виробництва неминуче призводить до створення одноманітного, стандартного, знеособленого життєвого середовища. Тому реальну загрозу, на думку дослідниці, несе знецінення та фактичне знищення національної своєрідності або етнокультурної ідентичності предметного світу, який оточує сучасну людину [72].

Таким чином, наступ техносвіту на природні та культурні цінності, криза «інтернаціонального стилю» стимулювали інтерес до матеріального світу як відображення культурних традицій, етнокультурної своєрідності. Фахівці вбачають у цьому один із можливих шляхів гуманізації сучасного предметно-просторового середовища, надання йому культурної та духовної осмисленості.

За свідченнями Н. Ковешнікової, нині проблеми культурної ідентичності зайняли одне з провідних місць у сфері практичного і теоретичного розвитку проектної культури [72, с. 190]. Визнаючи культурну спадковість традицій, новий етнокультурний напрям відображає в традиційному ремеслі колективну пам'ять народу.

Останнім часом активізується процес формування нового явища у проектній культурі, основний вектор розвитку якого має культурно-екологічне спрямування, що прагне вирішити суперечності на кшталт «інтернаціональне – національне», «традиції – інновації», «специфічне – універсальне» [141]. Тому вважаємо, що відношення до традиційних ремесел, їх ролі у розвитку сучасної проектної думки є визначальними векторами сучасної культурно-екологічної версії дизайну. Взірцями цьому повинні слугувати школи дизайну Японії, Італії та Фінляндії, спеціалісти яких користуються найбільшою популярністю у світі. Варто підкреслити, що історія дизайну, як її розуміють у зазначених країнах, – це передовсім історія національного дизайну, коріння якого традицій матеріальної культури цих країн, абсолютно відмінних за природними, історичними та соціокультурними параметрами. Таким чином, дизайн, який актуалізується етнокультурною ідентичністю, органічною вбудованістю у процес загальнокультурного розвитку передовсім підкреслює свою національну своєрідність, яка виділяє його серед інших культур.

У Скандинавії ніколи не існувало такого розриву між ремеслом і промисловістю, як це було характерно для більшості інших країн Західної Європи. Саме симбіоз традицій художнього ремесла і вимог промислового виробництва зумовили самотність скандинавського дизайну. З іншого боку, японські дизайнери постійно підкреслюють відмінність японської матеріальної культури від західної, наполягаючи, у той же час, на її універсалізмі, здатності «японізувати» численні елементи західної цивілізації. Сутність японського традиціоналізму, за Н. Ковешніковою, полягає в переконанні, що нове не може існувати за рахунок старого, але воно існує завдяки старому, виростає з нього [72, с. 191]. В останні роки у цих та багатьох інших країнах (й Україні зокрема) популяризується і підтримується широкий культурний контекст традиційного побуту народу.

Важливим показником усвідомлення історико-культурної спадковості у дизайні, як вже зазначалося, є розгляд його засад, витоків, передісторії у сфері

традиційної матеріальної культури, прикладного мистецтва, художнього ремесла. Повертаючись до окреслених країн, зазначимо, що саме в річищі такого усвідомлення розвивається фінський дизайн: мистецтвознавці вважають, що «фінський стиль» в сучасному промисловому виробництві зберігається і моделюється передовсім на підґрунті традиційних ремесел. Теоретики японського дизайну, за свідченнями Н. Ковешнікової, взагалі не розрізняють дизайн і традиційне ремесло, для яких ці поняття складають єдиний синонімічний ряд. Виробництво предметів споживання у свідомості японського дизайнера нерозривно пов'язане з традиційною культурою, зі звичаями, віруваннями, стилем життя японської родини, з ландшафтними і кліматичними умовами тощо [72]. Запорукою розкриття етнокультурної ідентичності в дизайні є відродження традиційного ставлення до природи і матеріалу, тобто головних положень «Практичної естетики» Г. Земпера.

Безпосередній захист ремесла, як колективної пам'яті народу, бажання не втратити своєї природи нині є одним з найважливіших завдань, орієнтованих на етнокультурну проблематику проектних культур. На сучасному рівні вирішується проблема не лише їх фізичного збереження, адже, виступаючи на захист ремесел, теоретики і практики вітчизняного дизайну вбачають в них джерело інновацій. Так, відомий вітчизняний мистецтвознавець М. Станкевич майбутнє українського дизайну вбачає у залученні та творчому використанні етномистецьких ідей і традицій [166 – 167]. Г. Міщенко мету мистецтва пов'язує з відновленням українського національного стилю формотворення, але не шляхом відштовхування від зужитих стилів, а засобами справжньої транслітерації, коли митець виходить з праукраїнської традиції, семантично усталеної знакової системи, що утримується первісною біонікою форми [102 – 104]. А. Бредіхін розвиває ідею національної моделі дизайну [18], а О. Хмельовський вивчає проблему національного стилеутворення крізь призму праукраїнського світобачення [198 – 199]. В. Савін наголошує на необхідності сучасного взаємозбагачення декоративно-прикладного мистецтва і дизайну та ратує за усвідомлення місця і ролі етнокультурного чинника у процесі підготовки фахівців сучасного дизайну. На його переконання, творчість дизайнера має зумовлюватися традиціями матеріальної культури, невід'ємної від природних, соціально-культурних аспектів буття народу [157]. І. Рижова переконана, що стан сучасної дизайнерської науки дозволяє з нових позицій

розглядати український дизайн, спрямований на національну, історичну, просторову самоідентифікацію [153].

Називаючи ремесла «неписаною літературою свого народу», дизайнери, орієнтовані на захист та охорону культури, схильні бачити в ній найглибші пласти «археології почуттів» [141, с. 4]. Варто відзначити тісну спадковість ремесла і дизайну, яка склалася внаслідок низки економічних і соціальних причин, відсутність в історії їх взаємин кардинальних розривів і катаклізмів. Створення в межах проектної ідеології певних умов і форм збереження ремесел та промислів складає суттєву особливість культурно-екологічно зорієнтованого дизайну. Характерним є ставлення до традиційних ремесел, як до хранителя і джерела колективної пам'яті народу, який увібрав багатовіковий досвід формування предметно-просторового середовища та середовища регіону і здатний потенційно вирішити альтернативу «специфічне – універсальне», оскільки істинно народне завжди є універсальним. До цього необхідно додати певний екологічний досвід, який міститься у традиційних ремеслах та народній культурі, що мають багатовіковий досвід співіснування у тісному контакті з природою.

Отже, враховуючи особливості зародження, становлення і розвитку академічного дизайну в Західній Європі, мистецько-освітні процеси, що відбувалися на цьому тлі в Україні, а також сучасні тенденції у галузі дизайну, можемо стверджувати, що розвиток українського національного дизайну має базуватися на ґрунті невичерпних традицій народних ремесел і прикладного мистецтва, які є втіленням пам'яті народу й впродовж багатьох віків зумовлювали предметно-просторове середовище українця. На переконання вітчизняного дослідника П. Татіївського, своєрідність українського дизайну має виявлятися через переосмислення наших історичних культурних традицій у сфері протодизайну, адже «в руслі усіх процесів і течій, що сприяють розвитку українського дизайну, першоосною є і залишається українське декоративно-ужиткове мистецтво» [177, с. 74].

Своєрідним підтвердженням і розвитком цих міркувань вважаємо дослідження В. Даниленка «Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ ст. (національний та глобалізаційний аспекти)». Нами виокремлені головні положення цієї наукової праці, які розкривають *джерела розвитку українського національного дизайну* [41, с. 356 – 357; 366]:

1. Сучасна епоха характеризується трансформацією традиційних індустріальних парадигм у нові постіндустріальні, що породжує нове осмислення понять національного та глобалізаційного в дизайні.

2. Дизайн має двоїсту природу: з одного боку, він сприймає від навколишнього світу інтеграційні, інтернаціональні віяння, з іншого – намагається творити і в аспекті пошуків власної ідентичності окремих націй.

3. Українська дизайнерська культура повинна розвиватися на основі активного пошуку форм діалогу національного з глобальним в ній: відтворювати предметно-просторові структури, пов'язані із глибинною традицією та водночас генерувати інноваційні форми для вигідного оновлювання національного менталітету в діалогах з іншими культурами.

4. Сферу дизайнерського мистецтва в Україні – національно орієнтованого й водночас актуального для сьогоdnішніх європейських суспільств, – продуктивно для її розвитку розглядати у контексті регіону країн Центрально-Східної Європи як такого, що має ймовірність невдовзі стати каталізатором нового сплеску культурної активності Заходу.

5. Головним механізмом розвитку національної моделі дизайну є перманентне перехрещення «вертикальної» складової (глибинних цінностей національної культури України) з «горизонтальною» (залученими цінностями інших культур). Таке перехрещення даватиме нову своєрідну культурну якість в дизайні, котра не може з'явитися більше ніде, бо ніде не існуватиме комбінацій з таких само інгредієнтів.

Звісно, створення національної концепції дизайну, українського національного стилю, потребує значної кількості досліджень і певного часу, але, як свідчить досвід Японії, що короткий час створила власний неповторний стиль, заснований на істинному новаторстві та тонкій універсалізації національного культурного спадку, це є цілком можливим і вкрай необхідним для нашої молоді держави. При цьому спиратися необхідно на архетип українського образотворення, який, за В. Кардашовим, існує поки що більше в несвідомому, серед інших архетипів [68, с. 27]. За даними істориків культури, етнографів та фольклористів, одним з найдавніших, фундаментальних архетипів свідомості є дім. Отже, саме традиційна українська хата якнайповніше віддзеркалює уявлення українців про життєве середовище, предметно-просторове оточення. Орієнтуватися при цьому також можна на

досвід скандинавів, для яких перебування вдома, за словами В. Даниленка, є одним з важливих моментів буття, що певною мірою зумовило характер розвитку скандинавського прикладного мистецтва. На його думку: «Цей центральний момент буття північних європейців є відправною точкою і для пояснення деяких інших сторін їхнього національно орієнтованого дизайну» [41, с. 142].

Актуальним у цьому сенсі є вчення Г. Земпера, який розвиток видів прикладного мистецтва пов'язував з елементами житла. Тому розроблена ним теорія формотворення може стати дієвим чинником у формуванні українського національного стилю дизайну, оскільки розкриває об'єктивний механізм трансформації найдавніших форм-типів прикладного мистецтва під впливом змін матеріалів та технологій. А погляди цього непересічного вченого на реформування мистецької освіти можуть бути використані для удосконалення вітчизняної дизайн-освіти як визначального чинника становлення українського стилю дизайну.

РОЗДІЛ 4

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

4.1. Ціннісні орієнтири художньо-промислової освіти Західної України у XIX ст.

Західна Україна, передовсім Галичина, перебуваючи у складі Австро-Угорщини, першою з поміж українських земель відчула, які кардинальні зміни несе з собою науково-технічний прогрес, як і те, що для національної культури настав вирішальний час. Зростання ролі науки і культури, потреба у збільшенні фахівців з декоративно-ужиткового мистецтва сприяло створенню спеціальних навчальних закладів в імперії. Кадрова проблема спеціалістів на нових фабричних підприємствах мала вирішуватися шляхом підготовки професійних художників та технологів у цих навчальних закладах, однак імперський уряд найменш дбав про свої колоніальні володіння.

У запровадженні художньо-промислової освіти важливим чинником стала ринкова потреба підвищення художніх та естетичних якостей промислової продукції. У нових соціально-економічних умовах не могло самотужки вижити традиційне народне ремесло, не втративши при цьому своїх найістотніших мистецьких якостей. Для коригування розвитку традиційного та фабричного промислу необхідно була організована система художньо-промислової освіти.

Усвідомлення першочергової важливості художньо-промислової освіти у загальній промисловій політиці галицького краю посилювалася успіхами закордонного досвіду. У той час наголошувалося, зокрема, на досвіді Франції, де вперше почали створювати школи для підготовки ремісників і промисловців, що дало можливість французьким художнім виробам домінувати на Європейському ринку впродовж XVIII та XIX ст. [251, с. 34]. Безпосередню увагу звертали і на досвід Австрії та Чехії, де з другої половини XVIII ст. у межах шкільної реформи заснували основні інституції для розвитку промислів і ремесел.

Однак орієнтація лише на досвід художньо-промислової освіти західноєвропейських країн, де народні ремесла і промисли на той час вже інтегрувалися у фабрично-заводське виробництво, натомість у Галичині вони продовжували функціонувати на засадах народної традиції і були реальним заняттям та джерелом існування значної частини населення, не могла залагодити стан справ у Галичині. Однією з важливих проблем художньо-промислової освіти була інтеграція шкіл у загальнопромисловий рух та ступінь їх меркантилізації. Комплексний розгляд цих проблем вперше відбувся на 3'їзді християнських промисловців і купців у 1885 р. Тут, зокрема, розглядались такі питання: «Чи продаж виробів шкіл промислових впливатиме корисно на розвій промислу в краю?»; «Як і де належить упорядкувати виставки промислові?»; «Яким чином повинно відбуватися регулювання цін на вироби промислових шкіл?» та ін. [53].

Художньо-промислова освіта Західної України впродовж 1902 – 1910 рр. перебувала під сильним впливом загальноєвропейських мистецьких рухів та ідей, які запроваджувались у краєвих самостійних мистецьких осередках та об'єднаннях.

Становлення промислової освіти в Західній Україні залежало від соціально-економічних, політичних та культурних змін у суспільстві наприкінці XIX – початку XX ст. Саме соціальні підвалини цього процесу дають підстави виділити характерні **етапи західноукраїнського художньо-промислового шкільництва:**

1) 1877 р. – початок планомірної діяльності для піднесення галицького краєвого промислу; орієнтація фахових шкіл на творчий напрям – опанування ремесел і промислів;

2) 1878 – 1886 рр. – спрямування діяльності новостворених художньо-промислових шкіл на збереження та розвиток традиційного домашнього промислу;

3) 1886 – 1902 рр. – переорієнтація завдань та цілей промислового шкільництва на розвиток фабричної промисловості;

4) 1902 – 1914 рр. – піднесення активності у діяльності промислових шкіл, підвищення їх авторитету та соціального статусу; різке зростання кількості промислових шкіл та їх організаційно-структурна різноманітність;

5) 1914 – 1920 рр. – занепад промислового шкільництва; у приватних майстернях професійних художників здебільшого переважає вивчення декоративно-ужиткового мистецтва.

Цей початковий процес становлення художньо-промислової освіти в Галичині виявив досить широке коло проблем, що постали перед освітньою системою і були усвідомлені суспільством. За своїм характером вони уклалися у дві групи: 1) структурно-організаційні, які потребували уваги всього суспільства і державної підтримки; 2) художньо-естетичні, пов'язані з виробленням теоретичних засад мистецької освіти на підґрунті теорії та історії мистецтв і ремесел. Структурно-організаційний підхід до діяльності профільних закладів висував низку конкретних **вимог**, а саме:

а) коригування діяльності промислових шкіл, взаємодії між ними та створення цілісної системи їх функціонування;

б) формування викладацьких кадрів, підвищення їхньої професійної та педагогічної майстерності;

в) інтеграція у загальнопромисловий рух, ступінь залежності від інфраструктури та розвитку промисловості;

г) розширення й удосконалення матеріально-технічної бази, забезпечення фаховою літературою;

д) піднесення суспільного рейтингу художньо-промислового шкільництва серед інших освітніх галузей;

е) використання зарубіжного досвіду художньо-промислового шкільництва в організаційному та мистецькому сенсі відповідно до місцевих умов і традицій.

Неминучим поставала проблема створення і функціонування предметного світу, відповідного до нових умов життя, мистецьких і художньо-естетичних запитів суспільства. Одночасно з навчальним процесом художньо-промислова освіта спрямовувалася на розв'язання таких нових **завдань**:

а) визначення місця мистецьких засад (канонів, традицій тощо) у продукції промислового виробництва;

б) формування теоретичних засад та критеріїв художньої й естетичної цінності, промислових виробів;

в) пошук шляхів взаємодії традиційної народної та новітньої індустріально-технічної естетики.

Шляхи розв'язання цих проблем у процесі становлення художньо-промислової освіти Галичини відзначалися різноманітністю підходів та напрямів, які заслуговують на окреме дослідження.

У публікаціях періодичних видань того часу, які висвітлювали проблеми домашнього промислу, часто увага акцентувалася на потреби запозичення досвіду роботи з підтримки промислу у закордонних земляків. Зокрема, вказувалось на ту обставину, що Східна Україна має значну перевагу над Західною у тому сенсі, що там є більша кількість спеціальних організацій, багатих земств і меценатів, яким під силу підтримувати художній народний промисел на належному рівні [86, с. 1]. У Галичині, як відзначав активний діяч у справі розвитку західноукраїнського гончарного мистецтва, письменник Д. Лукіянович, «...досвід вчить, що державні, тим більше краєві інституції не принесуть нам користі, отже тут потрібна приватна організація, субвенціонована державою» [86, с. 1].

Завдячуючи активній діяльності приватних осіб на Буковині, наприклад, виникла така організація, як Краєвий керамічний союз. Організований громадськістю ініціативний комітет у Львові на зібранні у населення коштів створив Львівський міський промисловий музей, завданням котрого був вплив на розвиток «промисловості та рукоділля у краї» [86, с. 2]. За власною ініціативою графа В. Дідушицького у 60-х рр. XIX ст. створено музей, який містив значну колекцію кустарних виробів і був організатором низку виставок домашнього промислу Галичини.

Збиранням виробів художніх промислів активно займалися члени «Просвіти» (1868 р.) та Наукового товариства імені Шевченка (1873 р.). Зазначимо, що діяльність цих організацій не була добре організована і лише на початку XX ст. почала набувати рис системності та ґрунтуватися на наукових дослідженнях економічних причин занепаду промислів.

Галицька інтелігенція, яка займалася проблемами відродження і розвитку промислів, всіляко підштовхувала уряд до дій у цьому напрямі, внаслідок чого першим стимулом, який започаткував систематичну підтримку промислів з боку Галицького сейму стала Красва виставка домашнього промислу, організована у Львові (1877 р.). Експоновані на виставці вироби з центрів народного мистецтва краю сприяли широкому зацікавленню суспільства. Ця виставка відродила надії на реальну можливість подальшого функціонування

художніх промислів і промислів галицького краю (див. додаток А, рис. А1 – А4).

Краєвий Відділ під впливом цієї виставки у тому ж році організував тимчасовий комітет у Справах промислу, який об'єднував ентузіастів, любителів і знавців домашнього промислу [230, с. 14]. Новостворена організація не відразу змогла розпочати повноцінну діяльність, бо як відзначалось у пресі, «наміри ініціаторів цієї справи були відразу, якщо не зламані, то як мінімум піддані великим утискам» [230, с. 14]. Внаслідок цього створена у 1879 р. на підставі Статуту вище згадуваного комітету Кураторія у справах домашнього і дрібного промислу практично була позбавлена правових та матеріальних засобів до існування і припинила свою діяльність в 1882 р.

Через два роки (1884 р.), завдяки наполегливій ініціативі громадськості було створено «Комісію Краєву зі справ домашнього промислу». Мета комісії була сформульована у Статуті, текст якого визначав головний шлях її досягнення через удосконалення та поширення професійних знань у спеціальних навчальних закладах. Якісний рівень діючих на той час керамічних шкіл у Коломиї та Товстому комісія вирішила підвищити шляхом створення у 1886 р. Краєвої дослідницької керамічної станції при Львівській політехнічній школі. Справа поточного розвитку ремесел і справа практичних зрушень у царині художнього промислу стали двома провідними питаннями, якими особливо жваво цікавилися фахові часописи останньої чверті XIX ст. [269]. Особливо широко висвітлювалися проблеми викладання рисунку та ручної праці у звичайних загальноосвітніх школах з метою вплинути на розвиток домашніх промислів [256].

Завдяки найвпливовішим особистостям Галичини, зокрема за підтримки графа В. Дідушицького, Краєвий сейм ухвалив три нових шкільних статuti, що були затверджені царем 7 лютого 1885 р. Ці статuti передбачали викладання у доповнюючі школах, окрім загальноосвітніх предметів, також рисунку і відомостей з розвитку господарства і промислу [120].

Наприкінці 80-х XIX ст. відбувається процес помітного збільшення населення у містах і містечках Західної України. Зростанням кількості мешканців, значна частина яких займалась традиційними промислами, особливо відзначилися такі повітові міста, як Станіславів, Коломия, Калуш, Надвірна. Ремесла, розвиток яких був зорієнтований на місцеву сировину,

зокрема гончарство, ткацтво, деревовиробництво, мали найбільшу популярність у виборі населенням цього регіону для заняття промислом.

Ремісники, окрім офіційних стосунків з місцевим міським самоуправлінням та структурами влади, створювали інші форми самоорганізації для захисту своїх прав й інтересів. Діяльність таких ремісничих об'єднань або товариств керувалась офіційно зареєстрованими статутами. Особливо активне заснування таких товариств розгорнулося з 80-х рр. XIX ст.

У 1887 р. значний позитивний поступ у розвитку ремесел і промислів було здійснено на Тернопільщині, коли за фінансове сприяння місцевого землевласника В. Федоровича було проведено масштабну Етнографічну виставку (див. додаток, рис. А5 – А6), що згодом спричинило відкриття низки художньо-промислових шкіл.

На початку 90-х рр. XIX ст. фахівці у галузі промислів і ремесел Галичини винесли на обговорення чільну проблему їхнього подальшого поступу. У тогочасних часописах ця проблема розглядалася у контексті налагодження практичних дієвих зв'язків поміж художньо-промисловими школами і промислами за посередництва спеціалізованих спілок, торговельних і промислових товариств. Вважалося, що лише за таких умов художньо-промислові школи набуватимуть дедалі більшого суспільного значення, практичних цінностей і ширшого впливу. Саме спілки чи товариства у цій галузі мали, на думку сучасників, звертати увагу шкіл на потреби у тих чи інших виробках, на характер форм, декору, моди і ужиткових якостей оскільки в іншому разі «...річ про те, очевидна, що коли яка школа буде учити уліпшеного промислу, то наука тої школи позостане тоди лиш теоретичною, без ширшої вартості» [146, с. 1 – 2]. Негативи такого «теоретичного» підходу до навчання аргументувалися прикладами деревообробних, гончарських і ткацьких шкіл, що діяли на той час в Галичині. Шаблонність тогочасної системи в «науці промислу» пропонувалося здолати через заснування відповідних спілок у місцях функціонування шкіл. Водночас не рекомендувалося організувати школи там, де промисел розвивався на низькому якісному мистецькому рівні, зовсім ізольовано і без жодного зв'язку із загальною системою функціонування тієї чи іншої галузі цього промислу [146, с. 2].

На початку 90-х рр. XIX ст. наукові дослідження про домашні промисли українців Галичини почали з'являтися у німецькомовних виданнях (зокрема,

«*Allgemeine Zeitung*»), котрі задля їх доведення до широкого загалу на галицьких теренах подавалися у майже дослівному перекладі галицькою пресою [145]. Зокрема, даючи високу оцінку галицькому народному мистецтву, невідомий автор-чужинець наполягає на охороні місцевого домашнього промислу від шаблонних впливів діючої на теренах Західної Європи системи мистецької освіти. На думку автора, «загальноприйнята манера вишколу заведе місцевий домашній промисел на бездоріжжя, оскільки народи зі справді талантом репродукують в різних варіаціях фантазійні образи, побачені з юного віку у своєму прадавньому мистецтві» [145, 2].

Найтісніший зв'язок міського ремісництва та народних промислів з художньо-промисловою освітою часто здійснювався за посередництвом різноманітних товариств, що виконували універсальні функції у загальному мистецько-промисловому русі.

Серед українських товариств у Львові найбільш дієвими в організації фахової освіти у різних галузях ремесла і домашнього промислу були товариства «Труд» (1900 – 1939 рр.) і Товариство руських ремісників «Зоря» (1883 – 1939 рр.) із заснованою ним Руською ремісничою і промисловою бурсою у Львові (1898 р.). До «Зорі» вступала велика кількість випускників та учнів художньо-промислових шкіл, навчальних майстерень та промислових бурс. Постійною формою діяльності Товариства було надання консультацій, порад та реальної матеріальної підтримки молоді у справах художнього промислу. Початковий склад товариства – 34 особи, розташовувався при Народному Домі у Львові (вул. Супінського, 21, нині – Театральна). Пізніше Товариство «Зоря» набуло широкого розвитку як у кількісному, так і в географічному вимірі, організовуючи філії на всій території Галичини, зокрема, у Перемишлі, Дрогобичі, Стрию та ін. Це мало важливе значення для координації освітніх та організаційних дій між провінцією та Львовом. Товариство «Зоря» об'єднувала шевців, керамістів, столярів, слюсарів, кравців, ковалів, лакувальників, кімнатних малярів, мулярів, літографів та представників інших ремесел.

Почесними членами Товариства «Зоря» були відомі культурно-мистецькі діячі того часу: В. Нагірний, Ю. Романчук, П. Огоновський, д-р К. Левицький, Н. Вахнянин, М. Полянський, д-р К. Сушкевич, ректор О. Бачинський та ін. Невід'ємною складовою Товариства був жіночий комітет, який опікувався

добробутом, духовним рівнем та професійним працевлаштуванням жінок-членкинь «Зорі». Понад півстоліття Товариство виступало гарантом збереження багатьох напрямів ремісництва у Галичині.

Щодо взаємозв'язків фахового шкільництва та розвитку народних промислів найбільшою заслугою Товариства «Зоря» стало заснування Руської бурси промислової та ремісничої (1899 р.) на честь п'ятдесятилітнього ювілею скасування кріпацтва [107, с. 46]. На початку заснування в бурсі навчалися 6 хлопців, які одночасно відвідували Львівську художньо-промислову школу та майстерні львівських ремісників. За кілька років число учнів бурси збільшилося до сорока осіб. Стимулювання інтересу галичан до ремесел і промислів стало основною метою діяльності Бурси.

Аналогічно «Зорі» товариство «Труд» на початку ХХ ст. також спромоглося на заснування бурси, яка здійснювала підготовку фахівців з шиття, крою, гаптів (вишивки) головних уборів та платних тримісячних курсів крою і шиття одягу.

Керувала навчальним закладом Марія Грен, яка за підтримки товариства «Труд» у 1902 р. закінчила курс крою і шиття у Віденській фаховій школі [202]. Крім бурси, «Труд» відкрив вечірню доповнюючу промислову школу з двома фаховими класами, де викладали рисунок, шиття, кравецтво, товарознавство та інші дисципліни.

Після Першої світової війни за прикладом товариства «Труд» фахові курси відкривали такі громадські організації, як «Союз Українок», «Ревізійний Союз», «Сільський Господар», «Рідна Школа» у містах і селах Галичини, зокрема у Коломиї, Перемишлі, Станіславі, Стрию, Підгайцях, Тернополі, Рогатині, Глинянах, Зборові, Сокалі, Снятині, Ходорові [118].

Чітко виражена спрямованість на розвиток народних промислів з часу заснування була притаманна торгівельно-промислому товариству «Сокільський Базар». Заснований у 1904 р. як магазин, «Сокільський Базар» 1907 р. набуває статусу зареєстрованого товариства [183, с. 1]. Функції товариства полягали у розвитку української комерції, підтримці народних промислів і ремесел, захисті їх від спекулянтів, співпраці зі спорідненим товариством «Сокіл». Значну організаційну роботу «Сокільський Базар» здійснював у царині видавництва літератури, зокрема, мистецтвознавчої, вважаючи, що в «... характері і мотивах українських, ... дає світові пізнати

українську красу і поезію, яка міститься у народній орнаментиці і в його продукції» [183, с. 1].

Розвиток художньо-промислових шкіл важливо розглядати у контексті функціонування домашніх (народних) промислів і ремесел та їх підтримки різноманітними громадськими організаціями. Зростаюче зацікавлення суспільства ремеслами і промислами та готовність сприяти їх розвитку на наукових засадах спричинило появу цілої низки нових спеціалізованих організацій та товариств, які популяризували відповідну інформацію та знання. Сама здатність населення до активного сприйняття проблем розвитку промислів трактувалася як цінний і водночас важкий чинник їх існування, який потребує окремої організації. Систематичні заходи в цьому напрямі проводили Львівське політехнічне товариство (1908 р.), Комітет промисловий (1915 р.), Українське товариство (1913 р.), Ліга промислової допомоги у Львові (1909 р.) та ін. Ці товариства проводили цикли лекцій, виставкову діяльність, видавництво спеціальної літератури з метою донесення до широких суспільних кіл «потреб фахового шкільництва для промислів та ідей їхнього розвитку» [234, с. 23 – 24]. Радник цісарського двору у Львові професор Е. Хаузвальд вбачав у діяльності спеціалізованих товариств подібного спрямування важливий «додатковий засіб промислового вишколу» [234, с. 24].

Однією з найпотужніших організацій підприємства промислового руху в Галичині початку ХХ ст. стала Ліга промислової допомоги у Львові, заснована 1903 р. Діяльність Ліги найяскравіше характеризує організація промислових виставок, підтримка ремісників та майстрів народних промислів [245, с. 19].

Ліга промислової допомоги особливу увагу приділяла розвитку фахового навчання, що проявилось в організації Семінарії домашнього промислу (1911 р.). Для дрібних домашніх промислів у містах і селах Галичини семінарія щорічно готувала кілька десятків інструкторів дрібного промислу, уповноважених правом заснування фахових навчально-ремісничих майстерень [263].

У Львові 1911 р. був створений Краєвий патронат рукоділля і дрібного промислу [263]. Діяльність цього патронату наприкінці 20-х рр. ХХ ст. широко висвітлюють матеріали Фонду товариства сприяння розвитку народних промислів у Львові [191] (див. додаток, рис. А.7 – А.9).

На тогочасний рух у справі підтримки народних промислів Галичини мали певний вплив міжнародні європейські культурно-мистецькі акції, пов'язані з новою хвилею зацікавлення ремеслами в руслі архітектурної мистецької стилістики Арт Деко (див. додаток, рис. А.10 – А.13). Однією з визначальних подій у цьому контексті став Міжнародний ремісничий конгрес, який відбувся у вересні 1930 р. в Римі. На ньому обговорювався проект створення постійної виставкової репрезентації та кредитування ремесел на міжнародному рівні [213, с. 144].

Особливих форм організації та підтримки домашні промисли та ремесла зазнали на початку 10-х рр. ХХ ст., в час економічної кризи. Так, Галичина у 1912 – 1913 рр. переживала пік фінансової кризи, банкрутство багатьох фірм, безробіття та цілковитий занепад у галузі промислу і торгівлі. З метою відродження народних промислів і ремесел та збереження їх від занепаду українські купці, ремісники та промисловці, представництвом з усіх регіонів Галичини, на спеціально скликаних зборах обрали Промислову комісію під егідою Міщанського братства у Львові.

У період між двома світовими війнами головну ініціативу в розвитку українських промислів і ремесел виявляв Союз українських купців і промисловців (голова – Я. Скопляк, пізніше – Є. Думин). Польський промисел і ремісництво цього ж періоду підтримувала кооперативна організація «Заклади накладчі домових промислів» (*«Zakłady nakładcze przemyslow chalupniczych»*). Обидві (українська і польська) організації охоплювали своєю діяльністю Львівське, Тернопільське і Станіславівське воєводства, діючи аналогічно до Краєвого союзу промислового, заснованого ще 1896 р., та який відіграв важливу роль у розвитку домашніх ремесел і промислів [178, с. 14].

У господарському житті Європи міжвоєнного двадцятиліття тогочасні діячі українського руху підтримки домашніх промислів спостерігали цікаве явище, а саме: велика фабрична промисловість, не витримуючи економічної кризи, масово банкрутувала. Натомість малі промислові підприємства, зокрема промисли, своєю життєвою силою звертали на себе увагу економічних кіл усієї Європи. Відомі економісти того часу вважали масового дрібного продуцента-ремісника як безумовно найздоровішу основу господарського життя [178, с. 15].

Аналогічна ситуація спостерігалася й у Галичині, де опіка над ремеслом у формі допомоги кредитами чи різних преференцій, стала життєво необхідною. Причини необхідності спеціальної організації вбачалися, насамперед, у необізнаності ремісників з потребами й уподобаннями навіть місцевих ринків, неспроможності їх бути одночасно продуцентами і купцями. Саме тому аналітики розвитку української промисловості 20 – 30-х рр. ХХ ст. закликали до відтворення історично усталених форм ремісничої самоорганізації: «Справа, яку ми порушили, не може кінчитися газетними статтями. Є конечно, щоби домашній промисел заінтересував ціле громадянство, щоби за словами прийшли діла. Треба щоби постала у нас окрема організація для пропаганди і розбудови цього промислу, який уже в минулому столітті грав у нашому господарському житті дуже поважну роль» [178, с. 15].

Поради, які пропонувалися для оздоровлення народних промислів в умовах всесвітньої економічної кризи, зводилися до констатації причин та заходів для їх подолання. Критичний стан спричиняли надмірна кількість податків, бідність більшості соціальних верств, неспроможних купувати дорогий товар, некваліфіковані кадри, задіяні у промислах [237, с. 4]. Вирішення цих та інших проблем вбачалося у створенні спільної сильної організації на противагу самостійній розрізненій діяльності, хаотична природа якої «ніколи не приводить до мети» [237, с. 4].

Як бачимо, нових ідей не прозвучало. Аналогічно тому, як на початку ХХ ст., лунали заклики «творити власний стиль, використовувати власну сировину, організовувати вишкіл власних фахівців...» [239, с. 9]. На жаль, заклики так і залишилися голослівними закликами.

Таким чином, у розвитку народних промислів Галичини (а звідси й художньо-промислових шкіл) досліджуваного періоду знайшли відображення соціально-економічні, політичні і культурні зміни, які відбувалися з особливостями, властивими для цього регіону України. Ознайомившись з вищенаведеними фактами, маємо можливість дати оцінку ситуації, яка складалася у народних промислах Галичини наприкінці ХІХ ст., виділити й узагальнити головні причини, що викликали необхідність створення системи підтримки ремесла, зокрема, через створення мережі художньо-промислових шкіл.

Посилена увага до розвитку художніх промислів, процес зародження діяльності, спрямованої на захист і підтримку кустарного виробництва були закономірними явищами для цього періоду, зумовленими економічним та культурним розвитком етносу у межах різних державних формацій на території західноукраїнських земель.

Діяльність, спрямована на підтримку народних промислів і ремесел, здійснювалася завдяки численним заходам шанувальників народного мистецтва, промисловців і мистецької інтелігенції. Ця діяльність спричинила найсуттєвіший вплив на якісний бік формування нового мистецького обличчя промислів, що дозволило на практиці поставити народне мистецтво у ранг соціокультурних явищ життя суспільства. Цьому сприяли спроби вирішення актуальних проблем загальноєвропейського руху у галузі мистецтв та ремесел, який ствердив філософсько-естетичну концепцію подальшого розвитку промислового мистецтва крізь призму народної творчості. Вирішувані культурні і мистецькі проблеми стикалися, часом суперечливо, з втілюваними у життя державними й економічними програмами, дія яких була спрямована на створення конкурентоспроможної художньої промисловості з опертям на традиційне кустарне виробництво. Надання матеріальної й організаційної підтримки розвитку ремесел з боку державних структур управління було зумовлене економічними і соціальними умовами існування занепадаючих промислів, у сферу життєдіяльності яких було залучено значну кількість сільського населення.

Організаційні процеси у народних промислах і ремеслах також зумовлювалися стихійним характером торгівлі, який гальмував їх розвиток і негативно впливав на мистецький рівень продукції, що визначило необхідність створення на культурних та наукових засадах системи збуту декоративно-ужиткових виробів, їх масового поширення та популяризації.

З початку 90-х рр. XIX ст. зростала роль фахово-галузових спілок, торговельних і промислових товариств як необхідних єднальних ланок між діяльністю художньо-промислових шкіл та галузевим розвитком народних промислів і ремесел загалом. Координаційна роль такого типу організацій ставила діяльність художньо-промислових шкіл на тверду практичну основу, від них значною мірою залежали умови матеріальної організації навчання, додалися негативи сучасного теоретичного підходу до навчання.

Ставка на Товариства і Спілки так званого «народовецького» характеру, віддання їм переваги стосовно державної організації художньо-промислового навчання мала низку причин соціально-політичного характеру. В умовах відсутності власного національного державного утворення товариства і спілки, виконуючи гасло «свій до свого по своє», творили підвалини справді народного господарства і культури, невіддільною складовою яких було ремесло і декоративно-ужиткове мистецтво. Перерахуємо громадські організації, одним із завдань яких було відродження і розвиток народних промислів і ремесел, а також фахової освіти для цієї культурно-господарської системи: 1) Гуцульська промислова спілка в Коломиї (1888 р.); 2) «Народний базар» у Станіславові; 3) Товариство народних спілок в Коломиї (1891 р.); 4) Краєвий союз промисловий у Львові (1896 р.); 5) Політехнічне товариство у Львові; 6) Товариство руських ремісників «Зоря» (1883 – 1939 рр.); 7) Товариство «Труд» (1900 – 1939 рр.); 8) Товариство «Сокільський Базар»; 9) Українське технічне товариство (1913 р.); 10) Ліга промислової допомоги у Львові (1909 р.); 11) Краєвий патронат рукоділля і дрібного промислу (1911 р.); 12) Кооператив «Гуцульщина» в Косові; 13) Кооператив «Народна Торгівля» у Львові (1883 р.); 14) Кооператив «Українське народне мистецтво» у Львові (1922 – 1933 рр.); 15) «Промислова Комісія» під егідою Міщанського братства у Львові (1910-ті рр.); 16) Комісія розбудови українського промислу у Львові (1932 р.) та ін.

Отже, історично випробувані форми опіки над народними промислами і ремеслами з боку ремісничих самоорганізацій та громадсько-культурних товариств незмінно існували й успішно діяли з середини XIX ст. аж до 1939 р. включно. Незмінною ланкою в системі функціонування цих форм самоорганізації була фахова ремісничка і художньо-промислова освіта.

4.2. Ретроспективний аналіз становлення художньо-промислового шкільництва на теренах Західної України

Самоврядування у справах розвитку народних та середніх шкіл було запроваджене краєвим законом від 22 червня 1867 р., який передбачав викладання у школах польською й українською мовами. Цього ж року,

відповідно до цісарської постанови, була утворена окрема красава Шкільна Рада. Прогресивну інтелігенцію краю непокоїв процес невпинного занепаду народних промислів і ремесел, загалом народного декоративно-ужиткового мистецтва. Виникла потреба їх організованої підтримки і разом з тим запровадження спеціального художньо-промислового шкільництва [87]. В останні десятиліття XIX ст. в Західній Україні прогресивна інтелігенція вже пропагувала думку, що загалом мистецтво є силою, здатною надати новий поштовх до життя народним ремеслам та промислам. Однак ця думка мала стати надбанням ремісників, промисловців та одночасно й широких суспільних верств [267, с. 3]. Невідповідність вимогам часу шестилітнього теоретичного навчання спричинила впровадження в життя постанов 1873 р. про додаткову дворічну «науку повторюючу» в недільній школі. Та введення цих недостатніх постанов зустрічало різні труднощі. Тому в 1885 р. «наука повторююча» була замінена трирічною «наукою доповнюючою» практичного спрямування, що зафіксовано у додатковому статуті шкіл з планом навчання на 1886 р. [69, с. 17].

Паралельно з «наукою доповнюючою» почала впроваджуватися також і так звана «наука промислова удосконалююча», спрямована на підготовку спеціалістів з різних галузей, зокрема, народних промислів і ремесел. Організацією промислових шкіл та коригуванням змісту навчання займалася Краєва комісія справ промислових, що була дорадчим органом Краєвого Відділу у справах промислу Галицького сейму. З 1888 до 1894 р. Комісія організувала на теренах Західної України понад три десятки промислових «удосконалюючих» шкіл [56, с. 55].

Першим таким фаховим навчальним закладом стала Львівська Міська промислово-торговельна школа, заснована у 1865 р. Заходами Педагогічного товариства аналогічні школи, які згодом отримали більш лаконічну назву «промислових», були засновані в Перемишлі (1880 р.), Ярославлі, Ряшеві і Тарнові (1881 р.), Дрогобичі (1884 р.), Коломиї, Станіславові, Новому Сончі (1885 р.), Жовкві (1886 р.). У 1881 р. фонд Марка Бернштайна заснував промислову школу у Львові винятково для ремісників-євреїв [56, с. 55]. Головними критеріями у виборі місця для організації таких шкіл стали осередки з давніми традиціями промислів, наявність сировинної бази, ринків

збуту, а також потенційна можливість задіяти у промислі значну частину місцевого населення.

Краєва Комісія у промислових справах керувалася у своїй діяльності розпорядженням від 24 лютого 1883 р., пристосувавши викладені у цьому документі засади діяльності промислових шкіл до потреб та обставин розвитку промислу в Галичині. В інформативному виданні Комісії «Засади організації шкіл промислових» говорилося, що заснування таких шкіл здійснюється на підставі ухвали Громадської ради, котра обирає так званий шкільний відділ, який займається адміністративними та господарськими справами школи [272, с. 3]. Краєва Комісія для промислових справ у Львові визначила принципи організації та діяльності різних категорій промислових шкіл. Згідно з положенням цієї комісії, метою діяльності промислової «доповнюючої школи» було надання теоретичних та практичних знань, необхідних для набуття того чи іншого фаху. Така школа мала розташовуватися у місці функціонування однієї з середніх шкіл (гімназії чи реальної школи) або в тих містах, де рішенням Галицького Сейму від 1888 р. були скасовані міські «відділові» школи. В інших провінціях Австро-Угорщини такі школи почали створюватися з 1853 р.

Доповнюючі промислові школи з дворічним терміном навчання поділялися на такі категорії: а) курс підготовчий – рік навчання та курс промисловий – два роки навчання; б) курс з одним класом підготовки у двох відділеннях (для слабших і сильніших учнів); в) курс із двома класами [87, с. 22].

В останній чверті XIX ст. промислові школи Австро-Угорщини поділялися на три великі **групи**:

1) *до першої групи* належали фахові школи для окремих галузей промислу, що були засновані з ініціативи приватних осіб, корпорацій, Міністерства торгівлі або Міністерства освіти (наприклад, Школа сницарська і столярська в Закопаному, Школа сницарська в Риманові, Гончарська школа в Коломиї, Рисувальна школа при Музеї Промисловому у Львові);

2) *другу групу* шкіл складали Школи промислові суспільні («паньствова»), або вищі школи майстрів;

3) *до третьої групи* входили вечірні та недільні школи, які в свою чергу поділялися на фахові та загальні.

Загальну структуру промислової освіти доповнювали приватні промислові школи, які були субвенційовані (частково фінансово підтримувані) урядом [251, с. 36]. Відмінність між цими категоріями шкіл полягала у різних вимогах до вступників, рівнях підготовки та термінах навчання. У 1886 р. у зв'язку зі зростанням потреб щодо вишого рівня виховання ремісничої молоді були запроваджені так звані «доповнюючі курси» з дворічним терміном навчання. У Львові на 1894 р. такі курси були при дев'яти народних школах. Результати навчання на курсах були дуже не значними, бо вони мало враховували профіль, фаховість та практичний напрям. Важливим елементом у структурі промислової освіти стало створення аналогічних курсів удосконалення майстерності ремісників, які працювали безпосередньо в межах традиційних промислів. Методика роботи з народними майстрами суттєво відрізнялася від загальної методики навчання учнів у фахових школах. Рациональне зерно такого розмежування навчального процесу полягало в тому, що на заочних курсах удосконалення лише створювалися умови для розвитку творчого потенціалу народних майстрів, сформованих як творчі особистості своїм етнокультурним середовищем. Ця практика одночасно сприяла становленню живого процесу сприйняття народних традицій, розвитку творчого діалогу між майстрами та учнями. Таким чином вирішувалася проблема взаємозбагачення та, водночас, протиставлення традиційної народної та новітньої індустріально-технічної естетики. Однак у більшості випадків фахові школи виконували передовсім завдання навчання ремісників, а їх виховні функції не декларували розвиток самобутньої творчої особистості. До кінця XIX ст. ці школи дотримувалися централізованих навчальних планів, зорієнтованих у мистецькій стилістиці на історизм та копіювання загальноновизнаних зразків. У загальноосвітніх навчальних закладах до 1885 р. навчання ремеслу не було обов'язковим предметом. Лише в окремих випадках «рукомесництво» або «наука зручності» впроваджувалася у навчальний процес з ініціативи окремих учителів.

І все ж у 1892 – 1893 н.р. «наука зручності» була запроваджена у 202 школах Галичини [69, с. 16]. Також у середніх школах було введено викладання рисунку (від двох до шести годин на тиждень), який поділяли на «геометричний» і фаховий («заводовий»). Підготовка вчителів рисунку для цих шкіл здійснювалася на спеціальних дво- і п'ятимісячних курсах, що діяли у

Львові та Кракові. Окрім «науки зручності» та рисунку, головними дисциплінами у школах були польська та українська мови, промислова стилістика, лічба та бухгалтерія.

Згідно зі статистичними даними у 1893 – 1894 н.р. в промислових школах вдосконалення навчалося 4529 учнів та викладало 314 педагогів [69, с. 14]. Важливість цих перших спроб викладання рисунку та навичок майстерності у системі загальної та промислової освіти полягає у тому, що вперше практично була доведена необхідність формування уявлень про художньо-естетичну цінність промислових виробів. Стрімке кількісне зростання викладацьких кадрів породжувало проблему їх якісної підготовки. Керівники та викладацький склад новостворюваних промислових шкіл спочатку формувалися з місцевих етнографів, художників образотворчого мистецтва, а також спеціалістів, запрошених з інших регіонів Австро-Угорщини. Звісно, така практика не задовольняла потреб у професійних спеціалістах та не забезпечувала їхнього якісного професійного рівня. Надалі процес формування викладацьких кадрів здійснювався з числа власних випускників, а також шляхом широкого взаємного обміну спеціалістами – випускниками різних навчальних закладів. Траплялись і випадки залучення до педагогічної діяльності талановитих народних майстрів. Однак загальний низький рівень кваліфікації керівників, інструкторів та викладачів промислових шкіл спонукав до створення додаткових форм педагогічного та професійного вдосконалення [270, с. 140].

Незважаючи на існування умовного поділу шкіл на категорії та типи, діяльність кожної з них була своєрідною, зумовленою місцевими особливостями та професійним потенціалом викладачів, що працювали в цих школах. Який напрям обирав той чи інший навчальний заклад – більш теоретичний чи більш практичний – залежало здебільшого від керівника школи. Кожен навчальний заклад діяв, як відокремлений від системи організм, що не мав можливості користуватися іншим науково-практичним досвідом. Винятком із загальної ситуації було створення у галузі керамічного промислу Краєвої дослідної керамічної станції (1887 р.) для підготовки інструкторів та викладачів керамічних шкіл [270, с. 139].

Глибоко хвилювала сучасників проблема взаємозв'язків внутрішньої системи художньо-промислового шкільництва Галичини та загальної системи такої освіти у всій Австро-Угорщині чи навіть Європі.

Особливістю становлення художньо-промислового шкільництва Галичини порівняно з іншими регіонами Австро-Угорщини було те, що фінансування його забезпечувалося здебільшого коштами краю, а не імперських структур. У 1891 р. на утриманні Галицької казни перебувало 29 фахових шкіл, ремісничих та зразкових майстерень, в яких працювали 105 викладачів та навчалися понад 1000 учнів. Річна сума витрат на шкільництво складала 142 284 злотих, з яких повітові управи виділяли 11,1%, краєва казна – 37,5, уряд – 36,2, різні товариства – 1,6 відсотка, решта – приватні, добровільні кошти та кошти від реалізації учнівської продукції [267, с. 2].

Щодо практики реалізації на ринку виробів художньо-промислових шкіл, то вона мала низку вад, які, на думку сучасників, чинили згубний вплив на освітній процес. Вважалося, що втягування шкіл у комерційну діяльність та конкуренцію з фабричною промисловістю негативно позначається на якості навчального процесу та на естетичному рівні учнівських виробів. Тому питання ставилося про орієнтацію продукції шкіл не на ринковий попит, а на завдання цілісної фахової підготовки учнів [2]. З огляду на високі вимоги щодо орієнтації навчального процесу гостро поставала проблема стабільного фінансування промислових шкіл та забезпечення їх висококваліфікованими викладачами.

Інший аспект – матеріально-технічне забезпечення художньо-промислових шкіл. Як свідчать публікації кінця XIX ст., одержавлення процесу становлення промисловості в Галичині відставало у часі не менше ніж на два десятиліття від аналогічних явищ у Чехії, Австрії, Моравії, Боснії та Герцеговині, оскільки «Галичина, займаючи четверту частину площі імперії, за кожную найменшу поступку з боку суспільства у сфері допомоги на підняття промислу повинна довго проводити дискусії та обтяжливі торги» [248, с. 1].

З огляду на потреби в обладнанні, верстаках, навчальній літературі та інших наукових та матеріальних засобах на початку 90-х рр. XIX ст. достатньо забезпеченими вважалися лише три навчальні заклади, задовільно – 12 та надто скромно забезпеченими – 14 художньо-промислових шкіл і навчальних майстерень [267, с. 2].

Слід відзначити, що краєва влада звертала більшу увагу на інтенсивний розвиток шкіл у Східній Галичині, за винятком добре фінансованої державної художньо-промислової школи у Львові [11]. Найавторитетніші представники

суспільно-політичного життя Галичини початку 90-х рр. XIX ст. розуміли необхідність успішної і систематичної державної підтримки художніх промислів і ремесел, а відтак – художньо-промислових шкіл. Для прикладу, у 1891 р. видатний педагог і просвітницький діяч О. Барвінський свою урядову промову на тему підтримки художньо-промислових шкіл закінчив гаслом, яке у той час було розташоване на фасаді будинку берлінської шкільної депутації: «Гроші, вкладені на школи, приносять найкращі відсотки» [11].

Незважаючи на кількісне зростання галицьких фахових та художньо-промислових шкіл, порівняно з середніми школами та гімназіями, промислове шкільництво упродовж останньої чверті XIX ст. не здобуло належного місця і престижу в суспільстві. Недооцінювання ролі фахового вишколу сприймалося сучасниками як один з найбільших суспільних недугів [240]. Однак ситуація поступово змінювалася на користь престижу фахових шкіл, випускники яких могли здобувати рівне з урядовцями становище, але не через назву своєї професії, а завдяки особистому хисту та професійним здібностям. Традиційно високий, навіть надмірний у нових соціально-економічних умовах рейтинг гімназійної освіти спричинив надлишок безробітної інтелігенції та водночас недостачу інтелектуальних сил у промисловій сфері. Це, своєю чергою, зумовило виникнення застійних явищ в економічному житті Галичини, яке вимагало підвищення рейтингу наймолодшої з відомих на той час видів освіти – промислової.

Збільшення кількості художньо-промислових шкіл починається під впливом виставки краєвого домашнього промислу у Львові (1877 р.) та, коли Галицький Сейм прийняв постанову від 28 серпня 1877 р. про початок плано-мірної роботи у цьому напрямі. З 1878 по 1886 рр. Краєвий Сейм та Відділ краєвий у справах промислу спрямовує діяльність художньо-промислових шкіл на відродження і розвиток традиційних осередків народних художніх промислів. Додаткове зацікавлення широких кіл громадськості діяльністю художньо-промислових шкіл Галичини викликали агітаційні заходи, присвячені 125-річчю заснування першої промислової школи в Австро-Угорській імперії. На аналізі цього етапу розвитку промислового шкільництва варто зупинитися докладніше. У пресі найширшою темою дискусій було з'ясування діяльності промислових шкіл для підтримки промисловості краю. Для багатьох нових галузей промислу, особливо фабричного, особа робітника поруч з машиною не

відіграла ніякої ролі. Відповідно, зникала потреба у ремісничих школах, які з часу заснування були зорієнтовані на підтримку домашнього промислу. У нових економічних умовах підготовка фахівців для підтримки та розвитку різних форм домашнього промислу ставала економічно не вигідною і відіграла здебільшого локальну роль. Інтенсивний розвиток великої фабричної промисловості ставився у ранг політичних проблем, вирішення яких мало поліпшити добробут населення всієї Галичини [270, с. 127]. Така ситуація породжувала суперечності між новими вимогами до діяльності промислових шкіл та позицією ентузіастів-етнографів, які переважно були засновниками та організаторами цих шкіл.

В останні роки XIX ст. все частіше виголошувалися думки про недоцільність фінансової підтримки уряду розвитку народних промислів і ремесел, що було головним завданням фахового шкільництва. Водночас домашні промисли та дрібне ремісництво у протистоянні з фабричною промисловістю особливо гостро потребували підтримки через посередництво шкіл, які вирішували проблеми захисту та розвитку ремесел, забезпечуючи надання певних професійних знань, принципів ведення торгівлі продукцією з уникненням конкуренції та, що найважливіше, шляхом коригування характеру ремісничої продукції відповідно до естетичних запитів населення [270, с.127]. Результатом дебатів у суспільстві й урядових реформ 1886 – 1902 рр. став погляд щодо економічної недоцільності збереження народних промислів і ремесел. Урядові кола переорієнтовують художньо-промислове шкільництво на задоволення потреб фабричної промисловості.

Художньо-промислова освіта Західної України (1902 – 1910 рр.) перебувала під сильним впливом загальноєвропейських мистецьких ідей і течій, що запроваджувалися у краєвих самостійних мистецьких об'єднаннях і товариствах.

Діяльність художньо-промислових шкіл цього часу відзначається розмаїттям організаційних і мистецьких спрямувань, завдань та цілей. Це був період найактивніших творчих пошуків у змісті навчальних шкільних планів та програм. До початку Першої світової війни в Західній Україні діяло 53 фахові промислові школи різного рангу: 34 та одна Вища промислова школа – у Західній Галичині; 19 і одна Вища промислова школи – у Східній Галичині [189, с. 109].

Після Першої світової війни Міністерство освіти Польщі впорядкувало діяльність усіх промислових шкіл розпорядженням від 1921 р., створивши Статут нормальний для шкіл промислових. Соціальна орієнтація, якої у цей період дотримувалася Львівська красава шкільна рада, не була однаково сприятливою для навчання різних верств населення. Зокрема, запроваджувалися сільські та міські типи шкіл з окремими навчальними планами [119, с. 4]. У 20-х рр. ХХ ст. практична підтримка промислового шкільництва з боку держави майже припинилася внаслідок гострих фінансових та економічних криз. Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. у Львові намагалися реанімувати цехову структуру розвитку ремесел. З'явилися цехи ковалів, склярів, шапкарів, капелюшників та інші, однак проіснували вони не довго.

Отже, процес становлення і розвитку системи художньо-промислової освіти на теренах Західної України, який містить такі **фази**:

1. *Початкову фазу* (кінець XVIII – I половина XIX ст.), що визрівала в середовищі передових представників європейських академій мистецтв і була частково формально організована як окремий механізм, відмінний від тодішньої цехової ремісничої системи та методики класичних академій мистецтв. Зорієнтовані переважно на декоративізм нові форми шкіл та курсів при мануфактурах і фабриках були покликані встановити зв'язок між художньо-промисловою освітою й економікою.

2. *Другу фазу* (50 – 70 рр. XIX ст.) визначає процес заснування королівських чи державних художньо-промислових шкіл або шкіл такого ж типу, організованих на приватних ініціативах. Найхарактернішою її ознакою було співіснування і тісна співпраця шкіл та найбільших європейських художньо-промислових музеїв. Вона також пов'язана з розвитком загальноєвропейського руху «мистецтв та ремесел».

3. *Третя фаза* (середина 80 рр. XIX ст. – початок ХХ ст.) розпочинається завдяки справжньому культу художньо-промислового шкільництва, який охопив усі сфери соціально-культурного життя Галичини. Цю фазу можна розділити на такі *етапи*:

1) 1877 р. – початок планомірної діяльності для піднесення галицького краєвого промислу; орієнтація фахових шкіл на творчий напрям – опанування художніх ремесел і промислів;

2) 1878 – 1886 рр. – спрямування діяльності новостворених художньо-промислових шкіл на збереження та розвиток традиційного домашнього промислу;

3) 1886 – 1902 рр. – переорієнтація завдань та цілей промислового шкільництва на розвиток фабричної промисловості;

4) 1902 – 1914 рр. – піднесення активності у діяльності промислових шкіл, підвищення їх авторитету та соціального статусу; різке зростання кількості промислових шкіл та їх організаційно-структурна різноманітність;

5) 1914 – 1920 рр. – занепад художньо-промислового шкільництва у Галичині; у приватних майстернях професійних художників здебільшого переважає вивчення декоративно-ужиткового мистецтва.

У цей час активно відбувалися процеси відродження народного мистецтва і ремесел, синтезу декоративно-ужиткового мистецтва з новою архітектурною мовою модерну. У новій методології навчання домінувала естетика «щирості матеріалу» та рукотворності. Художні особливості продукції народних промислів і навчальних закладів відзначалися збереженням традиційних і паралельним пошуком якісно нових стилетворчих принципів, співзвучних з естетичними і художніми віяннями часу. Цей процес характеризувався появою нових форм виробів, їх пластичного вирішення і декоративної оздобы, визначальним значенням декоративних якостей порівняно з ужитковими. Нарощування художнього потенціалу відбулося шляхом діалогу між регіональними школами, синтезу елементів формотворчості й декору з різних видів українського декоративно-ужиткового мистецтва (вишивки, писанки, різьби по дереву і т.д.), застосування зображальних прийомів, характерних для живопису, графіки, скульптури, а також вивчення творчого досвіду інших національних шкіл. Водночас через нехтування об'єктивними процесами та можливостями машинної продукції загострювалася проблема зв'язку між школою й індустрією. Загальні кризові явища торкнулися як образотворчих так і художньо-промислових форм державної освіти.

4. *Четверта фаза* (початок 20 рр. ХХ ст. – 1939 рр.) процесу становлення системи художньо-промислової освіти в Галичині відзначалася великою різноманітністю підходів та напрямів. Пошуки шляхів і досвід налагодження художньо-промислової освіти початку ХХ ст. свідчить, що вся напружена діяльність в цьому напрямі врешті набрала обрисів єдиної системи, яка мала

вивести мистецько-ремісничий рух на якісно новий рівень. Однак Перша світова війна загальмувала цей процес, який так повністю і не відновився до початку 40-х рр. XX ст.

4.3. Вплив музеїв на становлення і розвиток художньо-промислової освіти

Панорамний огляд мистецько-освітнього процесу другої половини XIX – початку XX ст. свідчить, що він відбувався на тлі радикальних змін в економічному, суспільно-політичному і культурному житті Європи і був тісно з ним пов'язаний.

Рух «Мистецтво і ремесло», започаткований у Західній Європі в другій половині XIX ст., швидко поширився в Галичині та знайшов свій вияв у розробленні нових напрямів і методів діяльності різноманітних закладів промислового та художньо-промислового вишколу. Серед них: політехнічні й академічні навчальні заклади (вищі школи), промислові та ремісничі школи, художньо-промислові школи; реальні школи, фахові навчальні майстерні і лабораторії на кшталт американських «*manual training schools*»; технологічні майстерні; доповнюючі і вечірні школи та курси; фахові товариства (мистецькі, технічні, промислові, економічні), етнографічні, промислові і мистецькі виставки; спілки та об'єднання промисловців, ремісників і митців; фахові часописи з питань промислу, технології, мистецтва; спеціалізовані видавництва; технічні, мистецькі і промислові бібліотеки та ін. Саме діяльність та взаємозв'язок низки виставок, музеїв і навчальних закладів актуалізує здійснення дослідження умов становлення художньо-промислової освіти на теренах Західної України.

Період з другої половини XIX – початку XX ст. характеризується активною діяльністю музеїв, спрямованою на спеціалізацію у сфері розвитку народних художніх промислів та ремесел. Їхня теоретична і практична діяльність полягала в організації виставок, випуску спеціальної мистецтвознавчої літератури для художників і ремісників, а також пропагування народної творчості серед широких верств населення.

Завдяки ініціативі підприємців, які з метою розширення ринку та вивчення попиту, а також за участі активної частини національно свідомої громадськості, які організували культурно-просвітницьку роботу, було розпочато створення мережі музеїв з відділами, що спеціалізувалися на дослідженні й популяризації народного мистецтва та художніх промислів і ремесел. Головною метою створення цих закладів стало збереження, вивчення і пропагування художніх цінностей, створених вмілими руками професійних митців та самобутніх народних майстрів.

Одним із головних чинників для виникнення того чи іншого центру музейної справи, який би займався проблемами розвитку промислів, була організація виставок. На той час виставки були єдиним способом поширення мистецьких та технічних знань серед ремісників, їхнього заохоченням до творчої діяльності, а також на початкових етапах – для формування системи підтримки художніх промислів і ремесел. Також слід зазначити, що виставкова діяльність сприяла покращенню збуту художньо-промислової продукції, яка в поєднанні з поширенням народної творчості сприяла створенню нового виду художнього ринку на культурно-просвітницьких засадах. Тому виставкова діяльність й донині виступає своєрідною складовою музейної діяльності в цілому.

Періодичні світові виставки в Австрії, Франції й Англії мали важливе значення для розвитку музейної справи. Всесвітня Віденська виставка художнього промислу, організована в 1873 р., за своєю масштабністю суттєво перевищувала подібні тогочасні виставки. Підготовка до проведення цієї виставки поставила низку запитань, на кшталт: «Чи має Галичина брати участь у цій виставці? Чи має Галичина що виставляти?» [233, с. 5]. Перед громадськістю виникли труднощі, безпосередньо пов'язані з організацією виставкою, зокрема: «на заваді показу маловідомої й екзотичної продукції домашнього промислу, перед Європою було побоювання оподаткування ремісників [233, с. 19]. Водночас, напередодні Віденської виставки у суспільстві дискутувалося питання про необхідність запровадження диференційованої системи освіти, створення в Галичині шкіл для підготовки майстрів та спеціальних навчальних закладів художньо-промислового профілю, а також їх навчального і методичного забезпечення. Цьому посприяв приклад художніх музеїв Відня та Кракова, які закуповували зі світових виставок

колекції експонатів для майбутніх навчальних студій. Так, 1873 р. на Віденській виставці музейний комітет закупив промислові вироби та твори декоративно-ужиткового мистецтва для навчальних цілей у фаховій підготовці ремісників Львова та Галичини [250, с. 6].

Створення Міського промислового музею у Львові, який розпочав своє функціонування саме з виставки, свідчить про міцну взаємодію музейної, виставкової й освітньо-професійної діяльності. Для створення промислового музею, громадськість Львова організувала комітет, який закупив низку експонатів на Віденських всесвітніх виставках художніх промислів 1873 і 1874 рр. У цьому ж році у Львові була організована виставка під назвою «Міський промисловий музей» [164, с. 72].

Згідно зі статутом [265], головним завданням Міського промислового музею у Львові було впливати на розвиток промисловості та рукоділля у регіоні. Відповідно у 1877 і 1894 рр. музей організував виставки виробів народних промислів, які значно розширили його експозиційну привабливість та стали мистецькими осередками для нових творчих пошуків (рис. 4.1 – 4.2).



Рис. 4.1. Афіша Крайової виставки у Львові (1894 р.)

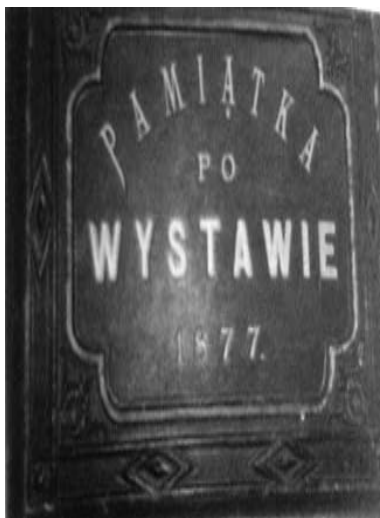


Рис. 4.2. Обкладинка альбому світлин виставки у Львові (1877 р.)

Однією з цікавинок Крайової виставки у Львові 1894 р. була прокладена над глибоким яром повітряна дорога довжиною 170 метрів, яка з'єднувала виставкові павільйони та етнографічний відділ музею (рис. 4.3). Щодня виставку відвідували тисячі людей, інколи дирекція була змушена допомагати касирам продавати квитки. За майже 140 днів роботи виставки, з яких 100 видалися дощовими, експозицію відвідали 1 146 329 осіб [250, с. 6].



Рис. 4.3. Світлина повітряної дороги Крайової виставки у Львові (1894 р.)

У червні 1876 р. організатори Міського промислового музею, які вбачали актуальність розвитку системи фахової освіти, надіслали листа до намісництва. У ньому, зокрема, розкритикували наміри Міністерства освіти відкрити у Львові промислову школу фахового рисунка і моделювання у поєднанні з реальною школою. Негативний вплив такого поєднання вбачався у відсутності належних умов саме для промислового шкільництва [77]. На той час ремісничка молодь з початковим рівнем освіти відвідувала промислово-торговельну школу при реальній школі. Учні тієї ж реальної школи, гімназій або Технічної академії могли б відвідувати школу рисунків та моделювання, однак уряду потрібно було довести специфіку і статус майбутнього навчального закладу. Музей, переконуючи уряд в тому, що нова школа потребує фахового керівника, який би розумів мету та специфіку навчання, погодиться надати приміщення для нової школи, забезпечити її необхідними енергоносіями, обслугою й

експонатами для вивчення техніки, за умови, якщо уряд буде оплачувати працю викладачів та закуповуватиме шкільне устаткування й обладнання [77].

Музей, пропагуючи ідею відкриття фахової школи, проводив публічні читання, які стосувались потреби розвитку домашнього художнього промислу, завдань промислових музеїв, надання кустарного кредиту тощо. Слід зазначити, що з 1886 р. при Міському промисловому музеї була організована Жіноча школа моделювання та рисунків під орудою Владислави Гостинської. Школа крім фахівців з моделювання, здійснювала підготовку «учительок з рисунку для народних шкіл» [273, с. 279].

Іншою метою Міського промислового музею, яка була задекларована у 1874 р. і затверджена Міською радою у першому параграфі Статуту, було «удосконалювання промислів і ремесел краю в технічному та естетичному напрямках, через систематичне збирання допоміжних засобів, які поширюють науку та мистецтво» [265, с. 1]. Під допоміжними засобами розумілися музейні збірки, бібліотека, виставки, зала рисунків, викладання у галузі промислу, мистецтва та ремесел, видання часописів, мистецьких альбомів і журналів. Використання виставкового матеріалу передбачалося промисловими закладами, школами та приватними особами [265, с. 2].

Досвід Відня й інших міст Австро-Угорщини, де вже діяли художньо-промислові школи, стали зразком-прикладом для заснування художньо-промислової школи у Львові. На приватний музей М. Вареницького у Кракові та Міський промисловий музей у Львові було покладено важливу місію створення першої такої школи на теренах Галичині (рис. 4.4 – 4.5). Отже, 1877 р. при Міському промисловому музеї у Львові, що тимчасово містився в будинку Стрільниці на вул. Курковій, було відкрито першу школу художнього промислу. В наступному, 1878 р. музей разом зі школою перенесено до міської ратуші. Цей професійний навчальний заклад об'єднував фахові школи для підготовки мулярських, будівельних, слюсарських підмайстрів та школу художнього промислу, а також промислову доповнюючу школу для учнів майстрів. Школа мала також загальнодоступні зали для навчання дітей рисунку і моделювання.

Результати не забарилися, вже 1880 р. на виставці, організованій Віденським музеєм, Львівська художньо-промислова школа за підтримки Міського промислового музею отримала широке визнання. Успіхи Львівської

художньо-промислової школи сприяли подальшому розвитку, вдосконаленню та розширенню навчального закладу, а також наближенню до зразка шкіл, що діяли в інших містах Австро-Угорської імперії.



Рис. 4.4. Будівля промислового музею у Львові (арх. Л. Марконі, К. Яновський; 1898 – 1904 рр.)

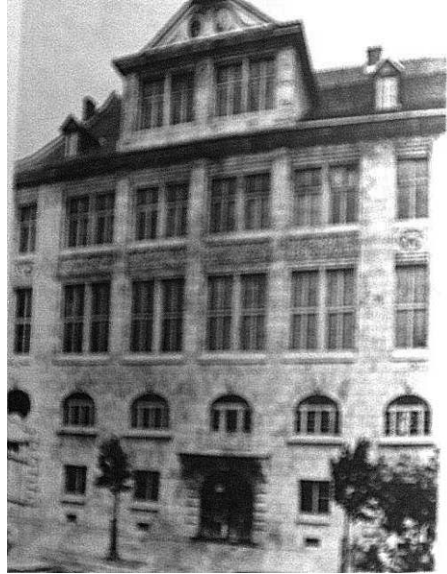


Рис. 4.5. Будівля технічно-промислового музею у Кракові (арх. Т. Стриєньський, Й. Чайковський; 1908 – 1914 рр.)

У серійному виданні Л. Вербицького «Взори промислу домашнього селян на Русі» йдеться про позитивні результати дослідницької співпраці музею та художньо-промислової школи. Так, відомий мистецтвознавець і колекціонер, у вступному слові до альбому, висловлює подяку професору, завідувачеві школи Вінсенту Чиршніцу, за безкорисну допомогу у створенні цього видання.

У 1890 – 1892 рр. завдяки ювілейній фундації Галицької ощадної каси за планами професора Густава Бізанца та участю архітекторів Юліуша Гохбергера та Григорія Пежанського на вул. Театральній споруджено будинок Художньо-промислової школи (рис. 4.6).

У 1880 р. першим масштабним заходом не лише у Галичині, а й на всій території Польщі у складі Австро-Угорської імперії, стала виставка побутових виробів домашнього промислу, організована коломийською інтелігенцією. Головне завдання виставки полягало у покращенні якості продукції місцевих

народних промислів і ремесел [164, с. 72]. Ця виставка стала своєрідним поштовхом для створення музею народного мистецтва в Коломиї. Після цього виставки виробів народних художніх промислів, які були частиною експозиції, систематично організовувались у Коломиї.



**Рис. 4.6. Будівля Львівської художньо-промислової школи
(арх. Ю. Гохбергер, Г. Пежанський; 1890 – 1892 рр.)**

У 1912 р. коломийська інтелігенція організувала першу всеукраїнську виставку домашнього промислу, яку відвідало близько 13 тисяч осіб. Ця виставка мала великий успіх серед населення. Важливе значення для об'єднання зусиль щодо підтримки розвитку домашніх ремесел і промислів мало відтворення на виставці цілісної картини народного мистецтва України. Письменник-публіцист О. Лукіянович висловив думку про виставку, яка показала нарізлу потребу в організованому веденні музейної справи та виставок для розвитку і популяризації художнього промислу, для поширення виробів серед громадськості, а також про необхідність професійної виставкової критики [86, с. 1]. Важливим джерелом для розвитку декоративно-ужиткового мистецтва є детальний звіт про коломийську виставку традиційних промислів і ремесел (1912 р.), складений членом Етнографічної комісії, співробітником музею Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові О. Назарієвим. Ним для музею було придбано чимало мистецьких творів відомих династій різьбярів Шкрібляків та Корпанюків.

Отже, наприкінці XIX – початку XX ст. народні художні промисли досягли апогею розвитку, однак у зв'язку з домінуванням промислового виробництва почали швидко занепадати. Водночас, з метою популяризації народного мистецтва та побуту, у Львові (1877 р., 1894 р.), Тернополі (1884 р., 1887 р.), Коломиї (1912 р.) організовуються етнографічні виставки.

Випуск спеціальної літератури став одним з найважливіших напрямів музейної справи стосовно популяризації класичних досягнень народного мистецтва. З початку 80-х рр. XIX ст. відбувається поширення спеціальних посібників, таблиць й альбомів, в яких висвітлюється діяльність народних промислів. Під орудою Львівського промислового музею було випущено серію з десяти альбомів, присвячених народному мистецтву. Видання під назвою «Взори промислу домашнього селян на Русі» містило 107 таблиць з 350 типами кольорових орнаментів на виробках з металу, деревини, тканин, глини та ін. та супроводжувалось пояснювальними текстами на кількох мовах. Метою цього видання була фіксація та систематизація зразків народного мистецтва для подальшого використання на промислах та у художньо-промислових школах. Л. Вербицький та інші автори альбомів, запевняли, що репродуковані вироби є результатом праці селян, які у вільний від роботи час плідно займаються творчістю. Подорожуючи Україною, О. Кульчицька, яка здійснювала подвигницьку роботу в цьому напрямі, замалювала близько 30 000 творів лише народного гончарства, зазначивши місця виготовлення, час та авторів [164].

У цей період було опубліковано чимало мистецтвознавчих, етнографічних праць, альбомів зі світлинами художніх виробів та рисунками традиційних орнаментів. Однак за часів воєнного лихоліття 1914 – 1918 рр. зменшилися масштаби збиральницько-етнографічної роботи, припинили діяльність громадські та наукові товариства, закривалися краєзнавчі часописи, музеї, художньо-промислові школи. Лише у Львові продовжувалося наукове вивчення і систематизація етнографічних музейних колекцій, публікувалися статті і наукові праці П. Білецького, Г. Павлуцького та ін. У той період ґрунтовним вивченням духовно-матеріальної культури, календарних народних звичаїв і обрядів, етнопсихологічних особливостей населення Карпат, відновленням роботи багатьох художньо-промислових шкіл займалися лише науковці кафедри етнології Львівського університету під керівництвом професора А. Фішера. Саме їхня подвигницька робота сприяла відродженню

традиційних художніх ремесел і промислів у 30 – 40 рр. ХХ ст., організації діяльності краєзнавчих осередків та регіональних музеїв у Станіславі (1928 р.), Коломиї (за ініціативи культурно-громадського діяча В. Кобринського в 1926 р. організовано музей «Гуцульщина»), Рахові (1931 р.), Жаб'є (1934 р.), Чернівцях (1935 р.) та ін.

Художньо-промисловий музей у Львові в 20-х рр. ХХ ст. проводив чисельні заходи для представників художньо-промислового шкільництва. У 1928 р. при музеї було створено спеціальну залу-читальню для ремісників, річні курси рисунків, чотиритижневі курси металопластики, а також курс розпису тканин у техніці батику. У музеї часто організовувалися лекції з історії мистецтва та художнього промислу.

У контексті дослідження, особливо слід зазначити про функціонування на Галичині *двох типів музеїв*: 1) музеї як самостійні організаційні одиниці, головним завдання яких було лише формуванням колекцій творів народного мистецтва; 2) музеї при навчальних закладах (художньо-промислових школах) та майстернях з метою реалізації освітніх завдань у галузі фахової підготовки ремісників (використовувалися ідеї методичної системи Г. Земпера).

Форми діяльності шкільних музеїв склалися в загальному від виникнення потреби покращення якості фахової підготовки й урізноманітнення навчального процесу, його концептуальної спрямованості на розв'язання тих чи інших творчих завдань. Досвід подвижників декоративно-ужиткового мистецтва закономірно приводив до висновків, аналогічних такій рекомендації Д. Лукіяновича: «Хто вивчає, мусить менше користуватись описами, а яка можна більше дивитись і більше вчитися бачити» [88, с. 8].

Під час дослідження музейної діяльності на теренах Галичини визначено декілька головних напрямів, що сприяли функціонуванню та розвитку як промислів, так і художньо-промислових шкіл. В основі одного з напрямів було документування, збір та збереження виробів народних художніх промислів. Наступний – освітньо-виховний напрям, завданням якого було художньо-естетичне, технологічне навчання і творче виховання майбутніх ремісників шляхом налагодження міцних взаємозв'язків музеїв та фахових шкіл, а також підготовка і випуск спеціальної навчальної літератури. Останній напрям – рекламно-популяризаторська діяльність, яка сприяла посиленню цікавості з боку населення до соціально-культурних особливостей і традицій промислів.

РОЗДІЛ 5

ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ОГЛЯД СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ СИСТЕМИ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

5.1. Загальна характеристика художньо-промислових навчальних закладів (друга половина XIX – початок XX ст.)

Як зазначалося, становлення мережі художньо-промислових шкіл на теренах Західної України припадає на другу половину XIX ст. Особливий розвиток місцевого фахового шкільництва розпочався наприкінці 80-х рр. XIX ст., коли під керівництвом і за ініціативою В. Дідушицького в серпні 1877 р. у Львові було засновано Комітет дорадчий, завданням якого було створити державний осередок підтримки та нагляду кустарних промислів й індивідуальних виробництв, а також заснувати фахові художньо-промислові школи [213].

Про труднощі, що постали перед цим громадським органом, свідчить бюрократична тяганина та дискримінаційні заходи з боку центрального австро-угорського уряду, які врешті-решт увінчалися компромісною ухвалою для Галицького сейму (1878 р.) про утворення в Галицькім відділі крайовім дорадчого органу – Постійної кураторії (комісії) для рукодільних осередків кураєвого промислу. Лише через рік, 15 червня 1879 р., комісія розпочала роботу, проте її дії наштовхувалися на численні юридичні та фінансові перешкоди, які призвели до того, що вже 1882 р. члени комісії склали свої повноваження.

Невдовзі у Львові було створено нову інституцію, так звану Комісією краєву для справ промислу домашнього і рукодільного. Мета комісії полягала у піднесенні промислу шляхом удосконалення і розширення фахового шкільництва. За короткий час Комісія здійснила значний обсяг роботи. Про це свідчить велика кількість виробів художньо-промислових шкіл, які експонувалися на Красвій галицькій виставці, що проходила у Кракові (1887 р.). Зусиллями Комісії на той час функціонувало 15 промислових, 17

крайових та повітових шкіл, дві школи на державному забезпеченні. Ці школи представили на краківську виставку декоративно-ужиткові і промислові вироби своїх учнів, що отримали загальне визнання.

Галицька громадськість активно виступила за розширення повноважень Комісії, насамперед у справі її всебічної опіки над промисловим розвитком. Це призвело до того, що на засіданні Сейму 19 січня 1888 р. було розширено права Комісії, що й зафіксовано в новій назві: «Комісія крайова для справ промислових». Завдяки активній діяльності цієї комісії у 1894 р. було збільшено кількість промислових шкіл до 31, а також інших фахових закладів до 32. Особливе місце серед усіх промислових шкіл Галичини належить Львівській художньо-промисловій, яка постала при Музеї художнього промислу (див. підрозділ 4.3.).

Одна з найдавніших у Галичині, Львівська художньо-промислова школа за період своєї діяльності «пережила» багато реорганізацій та перейменувань, але в пам'яті фахівців та в джерельних матеріалах зафіксована доволі часто і незалежно від періоду, що розглядається, її первісна назва – Львівська художньо-промислова школа (ЛХПШ). Аналогічно і в цьому підрозділі, поруч із офіційними для даного часу назвами закладу буде використовуватися його історична назва.

Львівська художньо-промислова школа

Отже, Львівська ХПШ була створена у річищі західноєвропейського руху «мистецтво і ремесло», який з середини XIX ст. набирав усе більшої популярності в Західній та Східній Європі. Повсюдно у великих європейських містах засновувалися художньо-промислові музеї та спеціальні навчальні заклади. Львів належав до таких великих міст Австро-Угорської монархії. Тому Міністерство освіти у Відні прийняло постанову про заснування фахової школи рисунків у Львові [71]. У березні 1876 р. на засіданні наглядової ради Львівського художньо-промислового музею, відбулось заснування художньо-промислової школи. Рада очолювана Л. Вербицьким ухвалила створити фахову школу рисунків з метою розвитку рукоділля в краї, зокрема у Львові. Лише через десять місяців після згаданого засідання в грудні 1876 р., Міністерством освіти було видане розпорядження про початок навчання в Школі рисунку і моделювання при Миському промисловому музеї з вересня 1877 р. [268, с. 3].

Завдання школи полягало у наданні можливостей навчання рисунку і моделювання здібним до рукоділля учням гімназій, реальних шкіл, технічної академії та інших освітніх закладів, які виявляли бажання підготовки до подальшого навчання у вищих мистецьких школах. Навчання тривало щоденно з 6 до 8 години вечора, крім суботи та неділі. Львівську школу відвідувало 52 учні: стільки дозволяло приміщення Стрілецького товариства на вул. Курковій (нині – вул. М. Лисенка, 23 а).

У 1882 р. культивована мистецькою громадськістю та діяльністю Миського художньо-промислового музею орієнтація школи на потреби розвитку художніх ремесел і промислів спричинила зміну назви навчального закладу на Школу художнього промислу. Саме цього року при школі було відкрито відділи столярства, токарства та сницарства (різьблення деревини).

Із наближенням дати десятилітнього ювілею школи у польських та українських періодичних виданнях збільшувалася кількість публікацій, які оцінювали роль школи як справу «безмірно важну для нашого економічного розвитку» [47, с. 3], котра вступила нарешті у фазу здійснення сподівань і надій громадськості. Школа художнього промислу привертала все більшу увагу і ставала достатньо популярною серед інших навчальних закладів Львова.

У вересні 1886 р. на підсумковій ювілейній виставці з нагоди завершення навчального року в Художньо-промисловій школі найбільш актуальним до суспільних потреб та популярним виявився відділ сницарства (різьблення деревини). У виконанні учнів відділ представив найрізноманітніші предмети: топірці, скриньки, ножиці для розрізання паперу, різьблені рами під картини великих розмірів і складних форм та орнаментів. Низка виробів була виготовлена на основі зразків гуцульського майстра різьблення В. Шкрібляка [224, с. 3]. Це перша згадка про використання авторського доробку народного майстра у навчальному процесі фахової підготовки.

Досягнення школи сприяли низці побажань і рекомендацій стосовно вдосконалення навчального процесу, виконання більшої кількості декоративно-ужиткових виробів за власними композиціями, пробудження «приспаної творчості», такої необхідної для майбутніх фахівців [224, с. 3]. Обраний керівництвом школи шлях на розвиток декоративно-ужиткового мистецтва для місцевих потреб на основі локальних традицій та естетичних смаків отримав широку підтримку преси та громадськості [223, с. 127].

У 1886 – 1887 н.р. при Львівській ХПШ для вчителів народних шкіл були відкриті відділи: різьбярський, гаптів і мережива, а також курси рисунку [253, с. 5]. Після двох років діяльності ХПШ було відкрито відділ художнього металу, декоративного малярства і скульптури. Статут Львівської ХПШ передбачав у її складі чотири відділення: будівельного і художнього слюсарства; будівельного і меблевого столярства; токарства; сницарства.

3 окремою майстернею рукоділля були пов'язані ще два жіночі відділення – гаптів та мережива [266, с. 57 – 58].

Розширення кількості спеціалізацій, збільшення числа учнів, нестача навчально-виробничих площ зумовило у листопаді 1892 р. початок будівництва нової школи. У 1893 р. на посаду директора було запрошено автора проекту Львівського оперного театру З. Горголевського, який керував закладом упродовж десяти років (1893 – 1903 рр.). За його активного сприяння міська влада спромоглася збудувати для школи нове велике приміщення на вул. Снопківській, 47 (див. додаток Б, рис. Б.13) Урочисте відкриття школи у гарній завершеній будівлі відбулося на початку 1909 – 1910 н.р. [91, с. 116].

Викладацький склад ХПШ кількісно збільшувався і якісно покращувався випускниками Львівської політехніки, а також низки європейських академії мистецтв (Віденської, Краківської, Празької).

Головним критерієм якісної професійної підготовки учнів Львівської ХПШ стала участь у виставках загальнодержавного значення у Відні (1880 р., 1889 р.), Краєвій виставці у Львові (1894 р.), на виставці металевих виробів у Празі (1912 р.) та ін. [91, с. 115]. Відгуки у спеціальних виданнях та періодиці про експозиції перерахованих виставок свідчили, що мистецький напрям школи ґрунтувався на вивченні традиційного народного декоративно-ужиткового мистецтва.

Починаючи з середини 20-х рр. ХХ ст., відбулися кількісні і певні якісні зміни у навчальних програмах, що стосувалися комплектування навчальних дисциплін. Згідно з навчальним планом 1925 – 1926 н.р. на відділі художнього промислу Львівської ХПШ викладалися такі предмети: 1) наука про форми загалом; 2) наука про форми декоративні; 3) студії природи; 4) студії живої натури; 5) декоративне малярство; 6) декоративна скульптура; 7) наука практична (скульптура, малярство, різьблення та ін.); 8) анатомічні рисунки; 9) моделювання; 10) релігія; 11) наука про перспективу; 11) письмо; 12) історія

мистецтва; 13) наука про стилі; 14) наука про матеріали; 15) відомості про державний уклад [70].

Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. відбулась реорганізація фахової освіти Галичини, зорієнтована на зразки реформаторських процесів загальноєвропейських країн. Наслідком реформи стало переведення Львівської ХПШ в ранг технічної з поділом на ступені гімназійного та ліцейного навчання [78, с. 15 – 16]. Нова назва школи – Державна технічна школа імені Станіслава Щепановського (1929 р.).

До одного бюджету з Технічною школою належала і Львівська школа декоративного мистецтва і художнього промислу – так стала йменуватися колишня Львівська ХПШ. П'ятирічний термін навчання охоплював так звану «загальну школу», де впродовж двох років вивчалися композиція, орнамент та студії живої і мертвої натури. Від третього року навчання існував поділ на спеціалізації, де від 1932 р. серед історично усталених з'явилися ще два відділи: ужиткової графіки та оздоблення приміщень [238, с. 25]. До числа найвищих надбань викладацький колектив відносив курс декораційної композиції, особливий наголос на якому робився на четвертому та п'ятому курсах. Зведеним групам малярства, скульптури та текстилю на курсі декораційної композиції давалась можливість в розкутій формі виражати творчу індивідуальність в роботі над проектами в різних живописних і графічних техніках.

Викладачі та випускники Львівської ХПШ відіграли важливу роль у вирішенні проблеми взаємодії новітньої індустріально-технічної і традиційної народної естетики.

Упродовж дослідженого періоду (1876 – 1939 рр.) Львівська художньо-промислова школа у взаємодії з Міським промисловим музеєм розвивала мережу деревообробних, ткацьких, гончарських, килимарських та інших фахових шкіл мистецько-ремісничого спрямування в Галичині, забезпечуючи їх фінансами, викладацькими кадрами та програмно-методичними матеріалами.

Школи кераміки та гончарства

У 1886 р. Комісія з промислових справ через державні структури Краєвого відділу відкрила у Львові при Політехнічній школі Крайову керамічну станцію дослідів. Саме її діяльність за підтримки державних органів та різних

товариств сприяла розвитку діючих та створенню в Галичині нових керамічних шкіл та курсів.

Головним завданням станції було вивчення і запровадження досвіду керамічних фабрик Німеччини, Австрії та Чехії, дослідження сировинних ресурсів (глини), а також визначення доцільності того чи іншого асортименту керамічного виробництва. Найважливішим завданням станції було навчання учнів Політехнічної школи теоретичним та практичним «наукам кераміки». Не зважаючи на труднощі, Крайова керамічна станція у Львові почала швидко розвиватися, випускаючи висококваліфікованих спеціалістів.

З діяльністю Львівської керамічної станції можна було ознайомитися на багатьох промислових виставках. За неповних десять років існування заклад досяг значних успіхів: досліди на сотнях зразків глини з різних регіонів Галичини, їх технічна класифікація та технологічна доцільність, проби безбарвних та кольорових полив, різних видів емалей, спеціальних фарб, які використовували для оздоблення гончарних та кахляних виробів, у будівельній майоліці та фаянсі. Усі ці технологічні винаходи демонструвалися на зразках готових керамічних виробів, представлених на виставках у Львові, Відні, Кракові та інших містах Європи [215, с. 51].

Однією з найавторитетніших шкіл керамічного мистецтва була Коломийська гончарна школа, традиції якої ґрунтувалися на гуцульській народній кераміці, знаній на той час у всьому світі завдяки творам народного художника-гончаря Олекси Бахматюка [214].

Коломийська школа достатньо тривалий період займала одне з провідних місць у художньо-промисловому шкільництві. Маючи високий мистецький рівень, коломийські вироби представляли керамічний промисел Галичини на Всесвітній виставці у Парижі (1900 р.), де були гідно оцінені світовою громадськістю (див. додаток Б, рис. Б.14) [226].

Упродовж останніх десятиліть XIX ст. в Галичині сформувалася струнка система шкільного навчання для спеціалістів середньої ланки у галузі керамічного мистецтва, першість в якій отримала Коломийська гончарна школа та школа у Товстому, заснована з ініціативи священника М. Чачковського та за матеріальної підтримки українського землевласника й активного члена Комісії крайової зі справ промислових В. Федоровича [207].

Комісія промислова, Львівська торговельна палата, Галицький сейм, Рада Львова порушували ідею про створення керамічної школи у Львові. Про проблеми та завдання створення керамічного відділу мова йшла й у Статуті Львівської художньо-промислової школи за 1899 р., однак організувати такий відділ не вдалось навіть впродовж наступних восьми років.

Після тривалої перерви, зумовленої економічною кризою після Першої світової війни, відкриття окремого відділу кераміки у Львівській ХПШ стало можливим лише в середині 20-х рр. ХХ ст. на курсі професора П. Гаєвського. Архітектонічні пошуки та декор кераміки школи П. Гаєвського відповідали актуальній на той час стилістиці Арт Деко. Практичні заняття проводилися на керамічних підприємствах Львова, потужність і кількість яких, на жаль, неухильно зменшувались.

Досліджуючи організаційно-творчі процеси, що відбувалися у гончарних промислах Галичини кінця ХІХ – середини ХХ ст., можна зробити висновок: у багатьох навчальних закладах художньо-промислового профілю здійснювалася підготовка фахівців для фабричних керамічних підприємств та народних художніх промислів. В останньому випадку запроваджувалися особливі принципи навчання, які ґрунтувалися на народній культурі та педагогіці. Суттєвим чинником активізації інтересу громадськості до проблеми гончарних промислів стала організація музейної справи, випуск спеціальних друкованих видань, а головне – ринку збуту керамічної продукції завдяки виставкам та через пункти експонування і продажу виробів.

Школи художнього металу

Перші документальні відомості про форми навчання в контексті розвитку цехового ковальства та металообробних ремесел Галичини зберігаються у Центральному державному історичному архіві міста Львова. Це, зокрема, цехові книги та статuti 1529 та 1558 рр. львівського цеху ковалів. Ковальський та слюсарський цехи припинили свою діяльність у середині ХІХ ст. з появою приватних фабричних підприємств та промислових шкіл.

Численні пам'ятки металопластики Галичини кінця ХІХ ст. засвідчують наявність високопрофесійних осередків виробництва художнього металу, що зберігається в часі з організацією перших навчальних закладів цього профілю [211].

Часопис «Рукодільник» наводить такі статистичні дані станом на 1913 р.: «В Галичині ... найбільша кількість учнів припадає на промисел слюсарський (375), за ним столярі (228), ковалі (570), бляхарі (38)...» [259, с. 3].

Освіту художника-слюсаря можна було отримати і на теренах Західної Галичини, зокрема у Вищій Промисловій школі у Кракові. У Святиках, біля Кракова, діяла Державна школа слюсарства, заснована 1887 р. Також певну участь у підготовці робітників та челядників для слюсарських майстерень Галичини брала Державна школа професійного залізничного промислу у Слуковицях (1894 р.), де було запроваджене практичне і теоретичне навчання учнів ковальської справи.

Навчальні програми фахових шкіл слюсарства та ковальства були близькими за змістом. Так, у розділі «Слюсарство» навчальної програми Львівської ХПШ подавалися практичні вказівки щодо обробки сталі, користування інструментами та допоміжними механізмами. У програму входило навчання просторового та декоративного окуття вікон, дверей, меблів, виготовлення замків звичайної і складної конструкції. Згідно з програмою учні виконували власні проекти архітектурного металевого оздоблення та дрібної металопластики: ліхтарів, свічників, хрестів, різноманітних форм кованої рослинної орнаментики. Програмою також передбачалося засвоєння всіх операцій, пов'язаних з функціонуванням кузні та різних видів обробки металу. Окремо зверталася увага на необхідність ознайомлення майбутніх «слюсарів артистичних» із давніми технологіями цього ремесла, а також на правильність форм та досконале виконання роботи в матеріалі [257].

Самостійна практична діяльність випускників відділу художнього слюсарства Львівської ХПШ була пов'язана з багатьма труднощами, спричинених конкуренцією з великими металообробними підприємствами. З огляду на це, дирекція школи вимагала від урядових структур надання випускникам права на приватну ремісничу діяльність.

Визначну роль у розвитку художнього металу Галичини відіграли виставки на освітній функції, на яких слід наголосити. Першою великою демонстрацією виробів архітектурної металопластики стала Виставка будівельного промислу у Львові у 1893 р. На виставці виділялися промислові та декоративно-ужиткові вироби провідного металообробного підприємства – ковальсько-слюсарської фірми А. Дашека. Характерною продукцією цієї фірми

були високохудожні, ковані переважно в неоренесансному стилі, поручні, ліхтарі та дрібні архітектурні деталі.

Стосовно виставкової діяльності Львівської ХПШ у галузі художнього ковальства, то свідченням її популярності й активності служать описи виставок початку ХХ ст., на яких демонструвалися високохудожні ковальські та складні слюсарські вироби.

У 1900 р. Львівська ХПШ організувала в Австрійському музеї у Відні виставку колекції художніх слюсарських та ковальських виробів, які відзначалися новітнім стилем та використанням сучасних зразків орнаментики у ренесансному та ампірному стилях [264].

З аналогічним експозиційним асортиментом, серед якого виділялися «прекрасні зразки кованих квітів», відділ художнього слюсарства та ковальства Львівської ХПШ виступив і на наступній краківській виставці металевих виробів у 1904 р. [258]. На виставці срібними медалями були відзначені металеве оздоблення Краківської промислово-торгової палати фірми В. Косіби (Львів), візки Лінкенфорда (Львів); бронзовими медалями – вироби фірми «Піотрович і Шуман» (Львів) та вироби з бронзи Яна Купецького (Львів) [241]. У експозиції артистичного слюсарства чільне місце було відведене краківській фабриці Я. Горецького, а поміж кованих декоративно-ужиткових виробів були віділені твори Янковського зі Львова та Шпіхаля з Кракова.

Численні позитивні факти не змінили загальної динаміки розвитку архітектурного художнього металу Львова, котра незмінно спадала до повного згасання напередодні Другої світової війни. Війна перервала калейдоскоп експериментів у львівській архітектурі, що від середини ХІХ ст. підтримував адекватний рівень модернізації у галузі художнього металу.

Сукупність мистецьких пам'яток та виявлених організаційно-творчих процесів дає підстави стверджувати про існування потужної школи художнього металу Галичини другої половини ХІХ – 30-х рр. ХХ ст., що немає відповідників в Україні і стала яскравим явищем у загальноєвропейському мистецькому контексті [211].

Школи килимарства та ткацтва

Під час дослідження взаємодії традиційного килимарського промислу Галичини та художньо-промислової освіти ми звернути увагу на надзвичайно промовистий факт: «1890-й рік, 15 травня, Відень. У цей день відкривалася

виставка домашнього промислу Австро-Угорської імперії. Увесь галицький відділ павільйону, а також відділи Буковини, Стирії, Далмації, Каринтії, Тіролії були прикрашені килимами з Галичини. Вхід до павільйону теж обвішаний килимами різноманітних розмірів, орнаментів та барв, виготовлених у килимарській школі села Вікно з Тернопільщині. Павільйон відвідав сам цісар Австро-Угорщини, Архикнягиня, міністри та свита. Зустрічали їх граф В. Дідушицький та пан В. Федорович» [242].

Наприкінці XIX ст. відомий дослідник домашнього художнього промислу та перший в Галичині колекціонер килимів В. Дідушицький, поділив народні промисли на вісім груп, серед яких вважав найважливішим ткацтво. Цей вид домашнього промислу на красивих і міжнародних виставках займав почесні місця та високо оцінювався громадськістю. Варто зазначити, що у більшості тогочасних публікацій, присвячених розвитку ткацького промислу Галичини, наголошується на проблемі збереження давніх ткацьких традицій.

Вагомий вплив на розвиток ткацтва в Галичині мав Перший галицький конгрес ткацтва, скликаний у 1890 р., який окреслив головне коло проблем для обговорення та швидкого вирішення [243, с. 2].

На Краєвій виставці бджільничо-огородничій та промислу домашнього у Тернополі 1884 р. відомий фабрикант, землевласник та меценат В. Федорович був удостоєний золотої медалі «за опіку над домашнім промислом» [140, с. 1 – 3]. У 1880 – 1886 рр. В. Федорович засновує чотири промислові школи – колодійську, ковальську і гончарську – в селі Товстому та килимарську – в селі Вікно.

Після декількох невдалих спроб запросити до вчителювання у школі килимарів села Вікно, лише 1888 р. було прийнято на роботу здібного вчителя – Івана Івахова з села Кобилі Збаразького повіту на Буковині [35, с. 12]. На 1881 р. у школі нараховувалось вісім килимарських верстатів, за кожним з яких закріплювались по двоє учнів – старший і молодший. П'ятирічний термін навчання у школі міг скорочуватись для здібних учнів. У 1882 р. в килимарській школі навчалось і працювало 30 килимарів, які виготовили 642 килими загальною вартістю 12840 злотих [35, с. 12]. У 1894 р. в школі вже навчалось 28 хлопців, які працювали на двадцятьох верстатах, під керівництвом Андрія Турка.

Вироби килимарської школи у Вікні з початку 90-х р. XX ст. здобували все ширше визнання в Галичині та за її межами, користувалися великим попитом у Європі, конкуруючи з найкращими килимами Персії та Туркестану [240].

Численні схвальні відгуки про розвиток килимарства у Галичині супроводжували Краєву виставку 1894 р., на якій Павільйон руських товариств був прикрашений сотнею виробів килимарської школи с. Вікно.

Перше десятиліття XX ст. в Галичині позначилось формуванням широкої мережі дрібних шкіл-майстерень і так званих наукових верстатів ткацтва, гаптів або мережива. Їх поява була зумовлена загальними зусиллями урядових кіл краю, спрямованими на піднесення домашнього ткацького промислу та рукоділля. Однак вже на початку XX ст. за висновками провідних дослідників-мистецтвознавців, формування й утримання значної кількості шкіл було потрактоване як помилкове з огляду на промислово-економічну політику краю. Акценти в пропозиціях зміщувалися в бік централізації шкільництва в одному або декількох навчальних закладах Західної Галичини, зокрема Кросно – традиційно польському осередку ткацтва. Помітніші стали тенденції до «раціоналізації завдань шкільництва, насамперед на потреби фабричного промислу, який ще потрібно було або створити, або оживити збанкрутілі його підприємства» [225, с. 35].

У таблиці 5.1. представлено загальну картину розвитку художньо-промислових шкіл, де навчали обробці текстильних матеріалів (ткацтва, гаптування, мережива тощо) та формування контингенту викладацького складу з кінця XIX і до початку XX ст. [216, с. 83].

Таблиця 5.1.

Школи ткацтва, гаптування та мережива в Західній Україні

Рік заснування	Назва навчального закладу	Викладачі станом на 1908 р.	Попередньо здобута освіта викладачів
1882	Краєвий науковий ткацький верстат в Косові	Від 1.05.1895р. Казимир Ярмож	Закінчив ткацькі школи в Бжозовій, Кросні, Мйохвіш-Шонбергу.
		Від 1895 р. Іван Гавриш	Закінчив Краєвий наук ткацький верстат в Косові

1883	Краєва школа мережива в Закопаному	Від 1905 р. Леонтина Рейхард (керівник школи)	Закінчила Центральний курс мережива у Відні та Львівську ХПШ
		Від 1907 р. Клементина Бітмар (вчитель рисунку)	Закінчила Празьку ХПШ.
		Від 1902 р. Ядвига Галлет	Закінчила Центральний курс мережива у Відні.
		Від 1906 р. Марія Латко	Закінчила Школу мережива в Закопаному.
1886	Школа гаптів і робіт мереживних при Львівській ХПШ (відділ)	Від 1886 р. Катерина Рибак	Закінчила Центральний курс мережива у Відні
		Від 1886 р. Марія Кнее	Закінчила Центральний курс мережива у Відні
1887	Красва ткацька школа в Кросно	Від 1895 р. Іван Кустронь	Закінчив ткацьку школу у Кросні
		Від 1906 р. Генрих Ядкевич	Закінчив Львівську Політехніку та ткацьку школу у Крефенді
		Від 1906 р. Бернард Яросевич (вчитель рисунку)	Закінчив Краківську і Паризьку академію мистецтв
Перед 1889	Красвий науковий ткацький верстат в Ланьцуті імені Франца Йосифа	Від 1889 р. Валісь Пултюк	Закінчив фахову ткацьку школу закордоном
		Від 1895 р. Йозеф Колек	Закінчив Краєвий ткацький верстат в м. Ланьцуті.
Перед 1892	Красвий ткацький верстат в Горлицях	Від 1.05.1892 р. Василь Гесерський	Закінчив ткацькі школи в Косові та Ломниці (Чехія)
1896	Краєва школа гаптів у Макові	Від 1.03.1896 р. Єва Антоневич (керівник школи)	Екзамен зрілості у Львівській ХПШ на кваліфікацію викладача
		Анна Карафтатова	Свідоцтво кваліфікації викладача
Перед 1902	Красва школа мережива в Бобовій	Від 1902 р. Олена Речицька	Закінчила Центральний курс мережива у Відні та Львівську ХПШ

Зважаючи на наведені в таблиці 5.1 дані, більшість керівників та викладачів ткацтва та мережива до моменту викладання здобували фахову освіту в двох, а то й у трьох різних навчальних закладах, серед яких переважали Львівська ХПШ, Центральні фахові курси у Відні, а також спеціалізовані навчальні заклади суміжного профілю по всій території Австро-Угорщини. Провідні фахівці у справах розвитку промислів наприкінці XIX ст. сходились на думці про невідповідність діяльності розгорнутої мережі дрібних ткацьких шкіл державним інтересам, і що філантропічні культурно-мистецькі чинники розвитку домашніх промислів мали б змінити орієнтацію на створення фабричного промислу.

У 1906 – 1907 н.р. діяли ткацькі школи в Глинянах (учителів – 5, учнів – 45, з них звичайних – 20, надзвичайних – 25, римо-католиків – 4, греко-католиків – 16); в Кросно (учителів – 5, учнів – 27, з них звичайних – 25, надзвичайних – 2, римо-католиків – 12, греко-католиків – 13); в Косові (учителів – 5, учнів – 26, римо-католиків – 6, греко-католиків – 20) [255].

Низку заходів, спрямованих на розвиток ткацького мистецтва, мереживного шиття та батику, було здійснено у 20-х рр. XX ст. Львівською ХПШ на чолі з професором В. Крицінським. Про напрям стилістичних пошуків колективу школи красномовно свідчать проекти й ілюстративний матеріал до різних методичних видань (див. додаток Б, рис. Б. 15 – Б. 24).

Сформована перспектива та продуктивна структура об'єднувала на базі народного промислу дрібні навчальні курси, художньо-промислову освіту, професійну творчість і фабричне підприємство. Завдяки їй видатні досягнення українського килимарства до і після Першої світової війни стали єдиним процесом розвитку традицій. Діяльність перших килимарських шкіл Галичини відійшла у минуле, але проблеми, порушені ними на початку XX ст., залишаються актуальними для ткацького сьогодення.

Деревообробні школи

Дослідження діяльності деревообробних шкіл дає підстави говорити про цілі династії майстрів, учителів й учнів, родовід яких сягає XIX ст. Наприклад, Іван Одрехівський – дід знаного скульптора-педагога, майстра лемківського різьблення Василя Одрехівського – навчався у риманівській школі різьбярства. Не лише цей, а й багато інших прикладів є свідченням актуальності дослідження історії деревообробних шкіл Галичини.

Деревообробний промисел Галичини наприкінці XIX – початку XX ст. розвивався у руслі будівельного (архітектурного) та меблевого столярства паралельно зі суміжною галуззю – лозоплетінням. Головними осередками промислу були міста та передовсім – Львів. Фундаментом для надзвичайно досконалого рівня деревообробного мистецтва в містах Галичини служила цехова система XVI – XVII ст. Тому львівські столяри та сніцарі (різьбярі) за якістю виготовленої продукції не поступалися віденським.

Автономізація краю з другої половини XIX ст., спричинивши будівельний бум у Львові, Кракові та інших містах Галичини, водночас зумовила розвиток у галузі розвитку столярства – меблевого та будівельного. Зміни в характері архітектури кінця XIX ст. стали причиною інтересу відомих зодчих народною спадщиною, дерев'яною архітектурою, зокрема, народними деревообробними промислами. Саме архітектори сприяли створенню однієї з перших промислових шкіл такого спрямування в Галичині.

Провідне місце в майбутній структурі деревообробних шкіл Галичини зайняла найстарша у цій галузі фахова школа деревообробного промислу в Закопаному. Вона складалася з відділів фігуративної різьби і орнаментального сницарства, теслярства, токарства і відділу домашнього промислу. Визначальною особливістю навчальної методики школи було цілеспрямоване вивчення та використання традицій народного мистецтва, і не лише в галузі обробки деревини. У перші місяці навчання учні виконували плоский різьблений орнамент без застосування рисунку. Культивувалася похідна від гуцульської різьби «абстрактно-геометрична стилізація» [246, с. 543]. Статус фахової школи передбачав ознайомлення і практичне використання орнаментики й форм різних стилів та історичних епох. Це в майбутньому давало змогу випускникам працювати за різних обставин з великими можливостями та знаннями.

Уявлення про стан деревообробництва краю до заснування спеціального відділу у Львівській ХПШ дають описи виставок. На Краєвій виставці у 1877 р. почесними дипломами були відзначені Анна Потоцька (з Дідушицьких) за заснування, утримування й успішне керівництво школи сницарства у м. Риманові; Спілка львівських столярів за досягнення у мистецтві столярства; школа незрячих у Львові за кошикарські вироби [271].

Статистичні матеріали з виставки у Львові засвідчують про здобутки однієї з перших спеціалізованих шкіл з художньої обробки дерева в Риманові,

заснованої у 1877 р. В інших джерелах зафіксований пізніший рік створення школи столярства та різьбярства в Риманові – 1878 р. [124, с. 48]. Школа була організована з ініціативи місцевих землевласників, відомих меценатів мистецтва графа Станіслава Потоцького та його дружини Ганни. На навчання приймали найздібніших хлопців з довколишніх сіл. Виготовлену учнями продукцію реалізовували, третину виручених коштів повертали учням, а на решту – закуповували матеріали, реманент, оплачували роботу вчителів.

Успішним заходом було створення у 1883 р. деревообробної школи на базі Промислової школи у Станіславові, заснованої ще з ініціативи місцевого педагогічного товариства за кошти міської та повітової ради без державної підтримки. Школа розташувалася в будинку міської реальної школи і мала два відділи: підготовчий та дворічний фаховий.

Випускники Станіславівської школи після навчання працювали у різьбярських, столярських та токарських майстернях Станіслава, Кракова, Львова, Тисьменеці, Дрогобича, Ягельниці та інших міст і сіл Галичини.

У продовженні хронологічного ряду заснування деревообробних шкіл чи відділів у Галичині після Закопаного, Риманова, Львова та Станіслава особливо помітною стала поява Коломийської та Вижницької деревообробних шкіл [209].

Діяльність Коломийської школи переконливо засвідчує, що нехтування народними традиціями неминуче призводить до виснаження мистецького потенціалу, що прямо залежить від методів викладання загальнохудожніх дисциплін.

Найяскравішим явищем художньо-промислової освіти на базі традиційних осередків деревообробництва на Львівщині стала школа в Яворові [208]. Загальний рух відродження домашнього промислу та народного мистецтва, започаткований В. Дідушицьким та Л. Вербицьким у другій половині XIX ст., не оминув іграшкарство як цікаву та особливу галузь народної творчості [248]. У 1881 р. Краєвий Відділ виділив дотацію в сумі 2000 злотих Т. Меруновичу на вивчення промислу яворівських дитячих іграшок.

Яворівська школа дитячих іграшок розпочала діяльність у 1897 р. під керівництвом інструктора П. Придаткевича та його помічника А. Маренина. Термін навчання у школі становив один рік. Оригінальність та дешевизна

яворівських іграшок у швидкому часі зробили їх популярними в цілій Австро-Угорщині.

Історія деревообробних шкіл Західної України кінця XIX – початку XX ст. дає цілісне панорамне уявлення про явище, під впливом якого формувалася новітня мистецька діяльність цілої когорти професійних майстрів художньої обробки дерева. Творча праця найвидатніших представників галузі – різьбярів Василя Шкрібляка, Василя Девдюка, Йосипа Станька, Андрія Коверка, скульпторів Михайла Черешньовського, Нестора Кисілевського, Василя та Володимира Одрехівських, братів Сухорських, Івана Севери, митців Й. Левицького, А. Шаєрмана, П. Грегорійчука та інших – була тісно пов'язана з навчальними закладами художнього деревообробництва. Художньо-промислові школи визначали подальший розвиток народного і професійного мистецтва залишили творчу, естетичну та педагогічну спадщину, а також цінний досвід помилок і досягнень у навчальному процесі художньої обробки деревини. На прикладі деревообробних ХІІІ актуальною і вартої уваги є сама система формування розгалуженої мережі навчальних закладів одного профілю.

5.2. Сучасні вищі навчальні заклади художньо-промислового профілю: становлення і розвиток

5.2.1. Коледж мистецтв імені А. Ерделі Закарпатського художнього інституту

Коледж мистецтв імені А. Ерделі Закарпатського художнього інституту є правонаступником Ужгородської публічної школи рисунку, яка діяла з 1927 по 1945 рр. під керівництвом Адальберта Ерделі. У 1946 р., після реорганізації Закарпатської України в Закарпатську область, навчальний заклад дістав назву Ужгородське художньо-промислове училище, згодом у 1949 р. Ужгородське училище прикладного мистецтва, якому в 1991 році було присвоєне ім'я його засновника. У 1995 році училище реорганізоване в Ужгородський коледж мистецтв імені А. Ерделі.

З 1993 р. коледж здійснює свою освітню діяльність у навчальному комплексі з Львівською академією мистецтв (затверджений наказом

Міністерства освіти України 29.11. 1993 р., № 425). З 1998 р. коледж розпочав підготовку бакалаврів з числа молодших спеціалістів, переведених на п'ятий курс згідно з рейтинговим балом.

Закарпатський художній інститут був створений наказом МОН України від 25 вересня 2003 р. № 657 на виконання розпорядження Кабінету Міністрів України від 15 червня 2003 р. № 361-р «Про утворення Закарпатського художнього інституту». Відповідно до цього наказу, Інститут розміщено у приміщеннях Ужгородського коледжу мистецтв імені А. Ерделі, який приєднаний до Закарпатського художнього інституту без права юридичної особи зі збереженням ліцензованого обсягу та державного замовлення на підготовку фахівців і надалі іменується Коледжем мистецтв імені А. Ерделі Закарпатського художнього інституту.

У 2004 р. проведено розподіл діючої ліцензії коледжу, на підставі чого підготовка бакалаврів здійснюється у Закарпатському художньому інституті, а підготовка молодших спеціалістів залишена за Коледжем мистецтв імені А. Ерделі. Підготовка фахівців проводиться за такими спеціальностями: 1) «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» та спеціалізаціями: художня обробка металу, художня обробка дерева, художня кераміка, живопис; 2) «Дизайн» та спеціалізацією: графічний дизайн.

Зі стін навчального закладу вийшли нині добре знані митці, народні художники: Володимир Микита, Василь Габда, Юрій Герц, Іван Шутев, В'ячеслав Приходько, Михайло Романишин, Іван Бровді, заслужені художники: Микола Медвецький, Золтан Шолтес, Іван Ілько, Едіта Медвецька (Лутак), Петро Фелдеші, Василь Свалявчик, Тарас Данилич, Магдаліна Пуглик-Белень, Наталія Сіма-Павлишин, Василь Беца, В'ячеслав Габда, Іван Дідик, заслужений майстер народної творчості, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка Василь Сідак та ін. Нині більшість членів Закарпатського обласного відділення Національної спілки художників України – випускники коледжу (училища) різних років. Теперішні викладачі українських вишів – це професори та кандидати наук – колишні випускники нашого закладу, серед яких: Роман Василик, Михайло Приймич, Атілла Коприва, Одарка Сопко, Роман Пилип, Леся Поліха, Аліна Волошук, Юрій Іваньо та ін.

5.2.2. Вижицький коледж прикладного мистецтва імені В. Ю. Шкрібляка

15 жовтня 1905 р. у передгірному містечку Вижиця з дозволу Міністерства освіти Австро-Угорщини за рішенням Буковинського парламенту в урочистій обстановці розпочався навчальний процес у новоствореній україномовній мистецькій школі під назвою «Крайова школа різьбярства, токарства та металевої орнаментики (оздоби)».

У 1911 р. школа отримала назву «Крайовий науковий заклад токарства, різьбярства та металевої орнаментики». Випускники навчального закладу згідно з набутим новим статусом отримували право організовувати власну справу і навчати 2 – 3 учнів декоративно-ужитковому мистецтву.

У 1918 р. Буковина згідно з рішеннями Версальського договору відійшла до складу Румунії. Румунська адміністрація краю у 1921 р. на базі крайової школи організувала заклад під назвою «Нижча школа мистецтва і ремесла», яка у 1931 р. була реорганізована у середній спеціальний мистецький навчальний заклад під назвою «Вижицька індустріальна чоловіча гімназія».

У 1940 р. Північна Буковина увійшла до складу Української РСР за рішенням Чернівецького облвиконкому на базі крайової школи було утворено середній спеціальний заклад під назвою «Вижицьке державне художньо-промислове училище». Після визволення м.Вижиці, 15 березня 1944 р. навчальний заклад відновив свою роботу під назвою «Вижицьке державне художньо-промислове училище». У 1956 р. навчальний заклад отримав назву «Вижицьке училище прикладного мистецтва», а в 1990 р. училищу рішенням Ради Міністрів УРСР було присвоєно ім'я визначного українського майстра – різьбяр Василя Юрійовича Шкрібляка.

За результатами акредитації навчальний заклад був реорганізований в 1994 р. у Вижицький коледж прикладного мистецтва імені В.Ю.Шкрібляка з правом підготовки фахівців за освітньо-кваліфікаційними рівнями «молодший спеціаліст» та «бакалавр образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва».

У 2004 р. на базі навчально-матеріальної бази коледжу організовано факультет «Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво» у м. Вижиця

Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича, який в 2005 р. отримав III рівень акредитації.

Вижницький коледж прикладного мистецтва – сучасний мистецький навчальний заклад України. В коледжі навчається біля 300 студентів за 3 спеціальностями: декоративно-прикладне мистецтво, образотворче мистецтво, дизайн та 7 спеціалізаціями: художня обробка дерева, художня обробка металу, ковальська справа, художнє ткацтво, художня вишивка, моделювання та конструювання одягу, дизайн середовища, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. У зв'язку зі створенням факультету університету студенти мають можливість упродовж 7 років здобути повну вищу освіту.

За столітню історію Вижницький мистецький навчальний заклад став центром розвитку декоративно-ужиткового мистецтва Буковини, важливою складовою розвитку культури і мистецтва України, знаним у багатьох країнах світу мистецьким осередком. Успіхи мистецької школи у Вижниці зумовлені, передовсім, зусиллям талановитих педагогів, їхньою високою педагогічною та професійною майстерністю. У різний час в коледжі працювали відомі народні майстри В. Шкрібляк, М. Мегединюк, В. Девдюк, К. Покорний, М. Гнатюк, С. Клим, О. Гасюк, М. Ключан; педагоги С. Сахро, В. Білик, Надія та Михайло Кукоші, Василь та Вікторія Демчики, А. Скиба, П. Лемський, Г. Лозинська, Е. Жуковський, С. Ворхола, Л. Беренфельд та ін.

Нині в коледжі працюють висококваліфіковані фахівці, в полі зору яких постійно перебувають питання удосконалення навчально-виховного процесу фахової художньо-трудової підготовки. Серед викладачів – 3 члени Національної спілки художників, 2 – члени Національної спілки майстрів народного мистецтва, 5 – членів спілки дизайнерів України, чимало лауреатів міжнародних, республіканських та обласних премій та конкурсів. Це, зокрема: Є. Калинчук, В. Жаворонков, І. Баричева, Л. Столетова, М. Козубовська, В. Жуковська, С. Чернишова, Г. Запорожець, І. Задорожній, В. Запорожець та ін.

Навчальний заклад пишається своїми випускниками, серед яких близько 200 осіб – члени Національної спілки художників, понад 150 – членів Національної спілки майстрів народного мистецтва та Спілки дизайнерів. Біля 50 випускників – кандидати та доктори наук. У навчальному закладі навчалися лауреат премії імені Т.Шевченка, народний артист України В. Зінкевич;

заслужений діяч мистецтв України А. Дутківська, заслужені художники України О. Теліженко та М. Білик, заслужені працівники культури Е. Жуковський, В. Васьков, В. Жаворонков, І. Сидорук та багато ін.

5.2.3. Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва

Історія зародження Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва сягає XIX ст., а саме 1882 р., коли в Косові Ткацьким товариством був заснований навчальний заклад художньо-промислового профілю – Краєвий науковий ткацький верстат в Косові. З перших років заснування промислової школи, далі – училища були відкриті відділи художньої різьблення деревини та столярської справи, декоративного ткацтва та килимарства, художньої вишивки, крою та моделювання.

У 1939 р. на базі Ткацької школи була відкрита «Промислова школа гуцульського мистецтва» (1939 – 1944 рр.), першим директором якої був призначений М. Куриленко. У школі працювали відомі майстри народної творчості Г. Герасимович, В. Гуз, М. Тимків, М. Гулейчук, М. Фединський, П. Дзюбай, В. Кіщук та ін.

У період німецької окупації школа функціонувала, учні отримували стипендію завдяки Українському допомоговому комітету, а ті, що були з далеких сіл, проживали в гуртожитку.

З 1945 р. Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва очолив О. Соломченко, відомий мистецтвознавець, заслужений діяч мистецтв України. В 40 – 50 рр. XX ст. фахові предмети в училищі викладав видатний український художник Є. Сагайдачний.

У 1959 – 1960 рр. в училищі були відкриті відділи художньої кераміки, художньої обробки шкіри та художньої обробки металів. Вагомий внесок в організацію навчально-виховного процесу, формування митців декоративно-ужиткового мистецтва та розбудову матеріальної бази училища зробили Ю. Касьяненко, Г. Кива та К. Сусак, які в різні роки очолювали навчальний заклад.

У 1989 р. відновлюються раніше закриті відділи – художнього ткацтва та художньої вишивки, а ще через рік відкривається зовсім нова спеціалізація –

художній розпис. З 1993 р. навчальний заклад набуває статусу коледжу і проводить підготовку фахівців за двоступеневою системою – «молодший спеціаліст» та «бакалавр». У 2000 р. Постановою Кабінету Міністрів України за № 1142 від 20 липня 2000 р. на базі коледжу створений Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, який у 2004 р. був акредитований на III рівень. У 2006 р. цей ВНЗ художньо-промислового профілю був реорганізований у Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Першим ректором Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва була Заслужений працівник культури України К. Сусак, згодом – кандидат мистецтвознавства М. Гринюк, а після входження навчального закладу у структуру Львівської національної академії мистецтв директором було призначено професора С. Мартинюка.

За час свого існування навчальний заклад підготував близько 4 тисяч фахівців для художньої промисловості України та країн ближнього і далекого зарубіжжя. Серед випускників – заслужені працівники освіти і культури, лауреати державних премій, відомі науковці, мистецтвознавці, дизайнери, журналісти, кінематографісти, 125 членів Національної Спілки художників України та близько 200 членів об'єднань і організацій художників зарубіжних країн. Нинішні студенти інституту не відстають – беруть участь в міжнародних фестивалях, конкурсах, де займають призові місця, є лауреатами золотих та срібних медалей, дипломів, неодноразово нагороджувались грамотами та призами.

Навчально-виховний процес забезпечують 42 викладачі, серед них: 2 доктори наук, 4 професори, 5 кандидатів наук, 3 доценти, члени Національної Спілки художників України, Спілки дизайнерів, Спілки майстрів народного мистецтва України, лауреат Академічної премії імені Ярослава Мудрого, заслужені працівники освіти України, заслужені художники України, член-кореспондент Української академії архітектури.

Навчальний заклад запрошує для читання лекцій та обміну досвідом відомих науковців, художників, архітекторів зі споріднених вищих навчальних закладів України, Польщі, Англії, Канади.

З метою зміцнення взаємозв'язку народного та професійного мистецтва в навчальному процесі запроваджено літні пленерні, етнографічні та наукові

практики, співпрацю з народними майстрами. В інституті відбуваються міжрегіональні, міжнародні наукові конференції з питань дослідження народної творчості Гуцульщини.

В інституті функціонує власний музей (організований за активної участі О. Соломченка), який є своєрідним науково-методичним центром, де зберігається мистецька спадщина декількох поколінь відомих майстрів народної творчості Гуцульщини. З часу заснування навчального закладу й упродовж багатьох років його історію складають кращі дипломні роботи випускників, в яких яскраво прочитується оригінальний напрям мистецької культурної спадщини Гуцульщини. Музей відвідало сотні зарубіжних делегацій з усіх країн ближнього зарубіжжя, а також Англії, Франції, США, Канади, Австралії, Китаю, Японії, Німеччини, Польщі, Куби, Румунії, Чехословаччини, Югославії, Греції, Італії (загалом з-понад 50 країн світу). Матеріали музею послужили для створення понад 40 кінофільмів вітчизняних та зарубіжних кіностудій.

Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва займає провідне місце галузі освіти, культури і мистецтва. Його значення в збереженні національної культури та народних традицій Гуцульщини непересічне.

5.2.4. Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша

Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша один з найдавніших і найвідоміших мистецьких закладів України. Заснований 18 грудня 1876 р. Міністерством освіти Австро-Угорщини як Школа моделювання і рисунку. Цим актом була започаткована художньо-промислова освіта в Галичині. Упродовж своєї історії навчальний заклад пережив декілька реформ.

Упродовж свого існування коледж змінював статус і назву: 1) Художньо-промислова школа (1882 р.); 2) Державна промислова школа (1890 р.); 3) Інститут пластичного мистецтва (1939 р.); 4) Державне художньо-промислове училище (1940 р.); 5) Львівське училище прикладного мистецтва (1949 р.); 6) Львівський коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені

І. Труша (1993 р.). За час існування навчального закладу в ньому навчалось в різний час від 52 до 1050 учнів.

Особливо високий розвиток і рівень припав на початок ХХ ст. і дав багато видатних імен в культурно-мистецькому світі. Активна розбудова Львова сприяла залученню практично всіх випускників навчального закладу до творчої виконавчої праці. Учнями ХПШ було виконано багато робіт в металі: решітки, балкони, брами, огорожі, ліхтарі; в скульптурі: архітектурна ліпнина на фасадах будинків та інших спорудах; в дереві: брами, архітектурно-дерев'яні мотиви.

Роботи учнів ХПШ у різні періоди часу експонувалися на міжнародних виставках і отримували почесні нагороди у Львові (1894 р.), Відні (1880, 1889, 1890 рр.), Кракові (1904 р.), Празі (1912 р.), Парижі (1937 р.). За високий професійний рівень учнівських робіт, представлених у 1937р. в Парижі, їм було присуджено найвищу нагороду.

У перший період заснування і становлення ХПШ тут вчилися і працювали художники, імена яких увійшли в історію українського і європейського мистецтва: Л. Гец, Г. Кузневич, О. Курилас, О. Кульчицька, А. Манастирський, Т. Романчук, І. Севера та ін.

Другий період 30-40 рр. ХХ ст., характерний такими відомими художниками як Є.Дзіндра, О.Ліщинський, В.Манастирський, Р.Сельський, Я.Чайка, Є.Нагірний, М.Федюк та ін.

У третьому повоєнному періоді у навчальному закладі навчалися викладали видатні художники й діячі культури: В.Одрехівський, Е.Мисько, В.Довбошинський, Г.Смольський, О.Шатківський, Д.Крвавич, Т.Драган, З. Кецало, лауреат національної премії України імені Т.Шевченка І. Марчук, Герой України Б. Возницький. Нині коледж очолює його випускник В. Откович – кандидат мистецтвознавства, доцент, лауреат національної премії імені Т. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України.

У 1956 р. навчальному закладу було присвоєно ім'я видатного художника і громадського діяча України Івана Труша, який сказав пророчі слова: «Нам треба стояти ногами на нашій землі, головою бути в Європі, а руками обхоплювати якнайширше справи української нації».

Нині коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша – мистецький навчальний заклад, відомий осередок плекання національної

культури з багатими традиціями і здобутками в підготовці фахівців. Тут студенти мають можливість здобути освіту за двома кваліфікаційними рівнями, навчаючись за такими спеціальностями:

1) на ОКР «Молодший спеціаліст» – «Образотворче мистецтво»: художній розпис, скульптура, реставрація творів живопису; «Декоративно-прикладне мистецтво»: художня кераміка, художнє ткацтво, художній метал, художні вироби з дерева; «Дизайн»: вишивка і моделювання одягу, дизайн архітектурного середовища, графічний дизайн;

2) на ОКР «Бакалавр» – «Образотворче мистецтво»: монументально-декоративне малярство, монументально-декоративна скульптура; «Декоративно-прикладне мистецтво»: художня кераміка, художнє ткацтво, художні вироби з металу, художні вироби з дерева, інтер'єр і обладнання, моделювання одягу; «Реставрація творів мистецтва»: реставрація творів живопису.

Впроваджена освітня програма базується на якісній науково-мистецькій і матеріально-технічній базі. Всі запроваджені в коледжі спеціальності мають замкнутий мистецько-виробничий процес. Багаторічні традиції, високий рівень професійної майстерності педагогів, велика науково-методична робота сприяли розробці нових форм і методик навчання, які сьогодні з успіхом використовуються у навчальному процесі коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша.

5.2.5. Львівська національна академія мистецтв

Потреба у заснуванні мистецької академії пов'язувалася з необхідністю тісного зв'язку з широкою мережею фахових шкіл декоративно-ужиткового мистецтва в Галичині. Образотворча академічна освіта у Львові розвинулася з приватних шкіл середини XIX ст. Ідея створення академії мистецтв виношувалася у львівському середовищі вже на початку XX ст. Перші реальні кроки зроблені «Товариством для розвою руської штуки» (1898 р.) та «Гуртком діячів українського мистецтва» (1922 – 1926 рр.). Від 1905 по 1914 рр. у Львові діяла «Вільна Академія мистецтв». У 1923 р. завдяки плідній співпраці О. Новаківського та митрополита А. Шептицького постала Мистецька школа Олекси Новаківського. Спроби відтворити академію мистецтв у

загальноукраїнському контексті здійснили львівські митці на чолі з В. Кричевським у важких умовах окупації (1943 р). У 1946 р. було засновано Інститут прикладного та декоративного мистецтва.

Офіційною урядовою постановою від квітня 1994 р., на базі Інституту було створено Львівську академію мистецтв. Цей унікальний навчальний заклад за свою багаторічну історію виховав тисячі митців, які представляють Академію у різноманітних видах художньої творчості – кераміці, склі, метали, текстилі, моделюванні костюма, художній обробці дерева, проектуванні інтер'єру, монументальному живописі, архітектурно-декоративній пластиці, реставрації, графічному дизайні і мистецтвознавстві. Чимало з випускників Академії стали відомими митцями, що впродовж років власними руками творили мистецтво України, зберігаючи національні традиції і надбання.

Львівська національна академія мистецтв є неповторною своєю декоративно-ужитковим спрямуванням, добром навчальних дисциплін, синтезом провідних сучасних тенденцій мистецтва і глибинних традиційних тез. Унікальність ЛНАМ також створює її професорсько-викладацький склад. Традиційно, його складають визнані в Україні та за її межами митці, теоретики і педагоги, народні художники України, лауреати Державної премії імені Т. Г. Шевченка та багатьох інших премій України і зарубіжжя, особистості з багатим і цікавим творчим досвідом.

Напрями, спеціальності та спеціалізації, за якими здійснюється підготовка фахівців: 1) спеціальність «Декоративно-ужиткове мистецтво», спеціалізації: «Художня кераміка», «Художнє скло», «Художні вироби з металу», «Художні вироби з дерева», «Художнє оформлення текстильних виробів (способом ткацтва)», «Художнє оформлення текстильних виробів (способом друку); 2) спеціальність «Образотворче мистецтво», спеціалізації: «Сакральне мистецтво», «Монументально-декоративний живопис», «Монументально декоративна скульптура»; 3) спеціальність «Дизайн», спеціалізації: «Графічний дизайн», «Проектування інтер'єрів», «Моделювання костюма», «Художні вироби зі шкіри», «Художнє оформлення і моделювання трикотажних виробів»; 4) спеціальність «Реставрація творів мистецтва», спеціалізація «Реставрація творів мистецтва»; 5) спеціальність «Культурологія», спеціалізація «Мистецтвознавство»; 6) спеціальність «Менеджмент

соціокультурної діяльності», спеціалізація «Менеджмент соціокультурної діяльності».

При Академії функціонують аспірантура і докторантура, спеціалізована Вчена Рада для захисту докторських і кандидатських дисертацій. Академія є навчальним, творчим і науковим комплексом, що об'єднує Косовський інститут та Львівський коледж, а також мистецьку дитячу школу – «Малу Академію Мистецтв» в с. Підбуж на Дрогобиччині. З 1990 р. Львівська національна академія мистецтв є членом Європейської Ліги Художніх вишів, підтримує творчі зв'язки з багатьма мистецькими закладами світу.

Сучасний розвиток академії був би неможливим без активної співпраці з вітчизняними і зарубіжними навчальними закладами. Насамперед, йдеться про тривалу і плідну співпрацю з Київською національною академією образотворчого мистецтва і архітектури та Харківською державною академією дизайну і мистецтв. Серед зарубіжних партнерів чимало відомих європейських художніх академій та інститутів у Польщі, Франції, Угорщині, Австрії, Болгарії, країнах Прибалтії, що особливо актуально в контексті європейської науково-освітньої інтеграції.

5.3. Діяльність галицьких митців-педагогів та їхній внесок у розвиток художньо-промислової освіти

Даючи характеристику розвитку художньо-промислової освіти на теренах Західної України в XIX – початку XX ст., що великою мірою позначена впливом професійного досвіду, не можемо оминати митців-педагогів та засновників художньо-промислових шкіл, які зробили вагомий внесок у розвиток художньо-промислової освіти в регіоні.

Найчастіше проблеми формування нових творчих методів та педагогічних систем вирішували саме у школах окремі особистості чи колективи, які досі переважно є маловідомими. Аналіз цих процесів та досвіду педагогів у їхньому формуванні вкрай необхідний для визначення шляхів подальшого розвитку художньо-промислової школи на сучасному етапі.

Незабутньою сторінкою розвитку художньо-промислової освіти на теренах Галичини є діяльність таких митців-педагогів, як: В. Айдукевич, М. Азовський, А. Андрейчин, В. Баляс, І. Банах-Твердохліб, С. Батовський-

Качор, О. Білоскурський, І. Білявський, М. Бойчук, М. Внук, М. Гнатківський, А. Голіговський, З. Горголевський, В. Гостинська, М. Гранковський, В. Гуз, С. Дачинський, С. Дембіцький, В. Девдюк, В. Дідушицький, Х. Жечичька, Т. Жмудзінський, В. Кирилук, С. Ковальський, А. Коструб'як, М. Крігер, В. Крицінський, М. Мегединюк, Є. Нагірний, С. Обст, К. Ольпінський, Б. Парчак, Є. Подляшецька, Т. Прокопович, М. Ратушинський, Й. Свобода, А. Турок, В. Федорович, В. Цьонь, Я. Червінська, В. Шкрібляк, С. Шчепан, І. Юрайда, К. Юрайдова та багато інших.

Окремо варто відзначити графа Володимира Дідушицького – організатора та мецената краєвих виставок у Львові (1877 р., 1885 р., 1894 р.), експозицій продукції ремесел і промислів на виставках у Відні та Парижі (1873 р.), музейної справи та художньо-промислової освіти в Галичині. В. Дідушицький листувався з багатьма європейськими ученими, був куратором та одним з фундаторів рільничої школи в Дублянах (нині – Львівський національний аграрний університет), згодом ініціатором кураторії для справ домашнього й дрібного промислів. Також слід зазначити, що він фінансував видання численних наукових праць, альбомів і шкільних підручників, стипендій, а також був меценатом професійних та народних митців. Музей Дідушицького вважався найбагатшою інституцією такого роду в Східній Європі й унікальним прикладом цілісного образу природи, геології, фольклору, етнографії і мистецтва Галичини. Оскільки граф прагнув відтворити гармонійну картину Галичини, розпочинаючи з доісторичних часів, то збирав також археологічні знахідки та предмети побуту. Саме він звернув увагу громадськості на родину гуцульських майстрів художнього деревообробництва Шкрібляків, фінансував їхні поїздки до Відня та Парижа, після чого вони стали знаменитими, а гуцульське самотутнє мистецтво – популярним. [227].

Якщо коротко зупинитися на становленні гуцульського народного декоративно-ужиткового мистецтва та його розвитку завдяки художньо-промисловій освіті, якою опікувався В. Дідушицький, то необхідно розкрити біографічні і мистецькі здобутки плеяди відомих різьбярів цього гірського краю.

Ціла епоха в розвитку художнього деревообробництва на Гуцульщині пов'язана з творчістю відомого різьбяра Юрія Шкрібляка із с. Яворів. Особливо талант народного умільця розквітнув у другій половині XIX ст., коли вже

достатньо досвідчений майстер власноруч сконструював оригінальний токарний верстат, постійно вдосконалював різьбярський інструмент, створював нові форми виробів, розробляв цікаві мотиви (зокрема, стилізовані зображення рослинного й тваринного світу), з яких складав орнаментальні композиції. За свідченням етнографів, такого широкого переліку виробів з дерева (скриньок, рахв, барилець, баклаг, берівочок, плесканок, свічників, топіrcів, пляшок, чарок-«порцій», ложок, тарниць, порохівниць, обушок пістолей і рушниць та ін.), які створив цей «гарний сточник» упродовж відносно недовгого віку, до нього гуцульська земля ще не знала.

Неписьменна людина, Ю. Шкрібляк пройшов тернистою стежиною до мистецької слави. Багатомовний геометричний орнамент у творчості талановитого майстра постає як духовно осмислена картина навколишнього світу, спостережена пильним оком і перенесена різцем на дерево. Умілець зумів досягти вершини художнього узагальнення, справжньої гармонії краси матеріалу, техніки виконання та ужиткового призначення виробу і тим самим здобути визнання далеко за межами рідного краю. Його твори з успіхом експонувались наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. на виставках у Коломиї, Стрию, Станіславі (Івано-Франківську), Львові, Тернополі, Одесі, Кракові, Трієсті, Відні, Парижі та інших містах Європи.

Великий творчий почин Юрія Шкрібляка підхопили і пронесли впродовж життя його сини: Василь, Микола і Федір.

Працьовитий і наполегливий Василь Шкрібляк, спочатку в усьому наслідуючи батька, згодом збагатив батьківській арсенал виражальних засобів інтарсією різнокольоровим деревом, інкрустацією баранячим рогом, «жированням» мосяжним дротом. З погляду формотворення і декорування він створив небачені до цього мисники, табакерки, меблі. З 1905 р. у Вижницькій школі художньої обробки дерева й металу В.Шкрібляк став найкращим наставником майбутніх різьбярів. Ніхто з цієї славної династії не мав стільки відзнак з різних прижиттєвих і посмертних виставок, на яких експонувались його твори (Тернопіль, 1884 р.; Краків, 1887 р.; Львів 1894, 1905 р.р., Коломия 1880, 1912 р.р. та ін.).

У жодному з понад 70 творів народного умільця, що дійшли до нашого часу, немає повторення орнаментального і композиційного рішення, усі вони

вважають новаторством та надзвичайно високим рівнем виконання. Тож не даремно Василя Шкрібляка називають найкращим майстром після батька.

Микола Шкрібляк, опанувавши батькові художньо-технічні секрети, все ж більше уваги надавав не стільки розробці нових елементів та мотивів, користуючись переважно традиційними гуцульськими, скільки побудові нових композицій, підкреслюючи домінуючу роль у виробі традиційного орнаменту. Для більш рельєфного виділення мотивів на поверхні виробів він почав глибше підбирати тло, яке густенько вибивав цвяшками, виходило «цьокане» поле – «цьоканка». До того ж свої вироби він любив так густо інкрустувати білим і блакитним бісером, що досягав дивовижного візуального ефекту.

Федір Шкрібляк був оригінальним і талановитим різьбярем, хоча й найменше серед синів Юрія Шкрібляка займався художньою обробкою деревини. Для його творчості, як і для брата Миколи, найбільш характерним є інкрустація бісером. Він також прагнув до розвитку і творчого застосування традиційних орнаментальних мотивів.

Брати Шкрібляки зробили вагомий внесок в історію розвитку українського художнього деревообробництва. Їм належать твори, що стали класикою народного різьбярства. Вони визначили напрями у розвитку гуцульського різьблення та інкрустації, які продовжили їхні діти, онуки, правнуки, всі гуцульські різьбярі минулого і нашого часу.

Наприкінці XIX ст. розпочав свою творчу діяльність Іван Семенюк із с. Печеніжин, що на Коломийщині. Крім безпосереднього заняття різьбленням і токарною справою, він багато уваги приділяв розвитку та піднесенню художньої обробки деревини. І. Семенюк брав активну участь в організації школи деревообробного промислу у Коломиї, довший час працював у ній викладачем, потім навчав різьбярства у аналогічній школі м. Кам'янки-Струмилової (тепер Кам'янки-Буської Львівської обл.).

У душі шкрібляківських традицій творив й Микола Медвідчук (1880 – 1946 рр.) із с. Снідавка Косівського району. Виготовляв із сином Михайлом не лише декоративні речі, а й предмети домашнього вжитку та сідла («тарниці»), які декорував різьбленням і випалюванням. Цимбали, скрипки, бубни роботи М. Медвідчука славились не тільки в рідному селі, а й в усіх куточках Західної України.

Відомим майстром художньої різьби на Гуцульщині був Василь Девдюк із Косова. Він багато зробив для розширення і розвитку народного мистецтва, організації спеціальної фахової школи художніх народних ремесел на Гуцульщині. В. Девдюка, В. Шкрібляка і М. Мегеденюка як знаний фахівців-деревобробної справи офіційно запросили з Косова до фахової школи у Вижниці, яку відкрили у 1905 р. Тут В. Девдюк пропрацював до 1914 р. Він вимагав від учнів не тільки технічної досконалості у виконанні різьблення та інкрустації, а й глибокого засвоєння інших способів обробки деревини – передовсім якісних столярних і токарних операцій. Донині згадують, що вчитель був дуже суворим до учнів, особливо, коли помічав нехтування його вимог та недбалість.

У процесі навчання значне місце надавалось оволодінню технікою орнаментальної викладки кольоровим бісером та інкрустації перламутром, рогом, фарбованим деревом та кольоровим металом. У майстернях школи практикувалося фарбування дерева в чорний колір, що було викликано відсутністю чорного природного дерева, так званого гебану, яке імпортувалося з-за кордону і використовувалось гуцульськими різьбярами для виготовлення дорогоцінних виробів.

У цій майстерні дехто з учнів міг навчитись і мистецтву художнього випалювання дерев'яних виробів, техніку якого В. Девдюк знав досконало [206, с. 25 – 31].

Слід виокремити також майстра різьблення деревини Володимира Гуза, який освоївши цю декоративну техніку, весь час експериментував, застосовував нові художньо-декоративні прийоми і нові матеріали, успішно використовував тонування і розфарбування деревини. Асортимент художніх виробів майстра був надзвичайно різноманітний як за призначенням, так і за технікою виконання (скриньки, баклаги, куманці, обкладинки до книг-альбомів, книги-адреса, портретні рамки, футляри, пенали, топірці, скриньки, цукорнички, ціпки тощо).

Одночасно В. Гуз працював над створенням композицій для гуцульських килимів та ліжників. За його задумом майстри Косівської килимарської артілі імені Т.Г. Шевченка виткали чимало тематично-орнаментальних килимів.

Надзвичайно прикро констатувати той факт, що діяльності художника-кераміста, випускника Краківської Академії мистецтв Миколи Роота

приділяється мало уваги. Він завідував художньо-керамічною майстернею та рисувальними класами Львівської ХПШ, а головне – впроваджував на практиці офіційну лінію на розвиток художньо-промислової освіти на рідгунті народного мистецтва. Ця лінія базувалась на тому, що кустарне або народне мистецтво не могла повністю задовольнити потреби ринку. Саме тому М. Роот був прихильником поширення академічних традицій в керамічному мистецтві і вимагав цього від усіх викладачів школи. З 1908 – 1913 рр. М. Роот керував Львівською художньо-промисловою школою [218, с. 150 – 159].

Відомий своєю активністю у галузі підтримки народних промислів Володислав Федорович, який був членом численних господарських громадських товариств Галичини та Австрії і навіть у 1884 р. був удостоєний медалі за опіку над домашнім промислом. У 1890 р. він презентував власну колекцію килимів та керамічних вироби на Виставці домашнього промислу у Відні, за що отримав диплом і особисто відзнаку цісаря Франца Йосифа І. В. Федорович вважається одним із перших в Галичині дослідників становлення і розвитку ткацького промислу, його технологій та орнаментики.

На Крайовій виставці у Львові 1894 р. в павільйоні руських товариств В. Федорович виставив 100 килимів з с. Вікно та 630 зразків кераміки – з с. Товстого. Відомий він і тим, що у 1880 – 1886 рр. заснував чотири промислові школи: колодійську, ковальську і гончарську в с. Товстому та килимарську – в с. Вікно [207, с. 47 – 53].

Український живописець, графік, сценограф, педагог Олекса Сміх-Шатківський народився в місті Почаїв, що на Тернопіллі в 1908 р. Навчався у Варшавській академії мистецтв у студії Сकोчилися, П. Прушковського, Л. Вичулковського. Повернувшись з Варшави до Почаєва, вчителював та продовжував малювати. Після закінчення війни працював у Тернопільському драматичному театрі, а пізніше викладав у Поліграфічному інституті імені Івана Федорова та училищі прикладного мистецтва імені Івана Труша.

Вартий уваги творчий шлях мистця-килимаря і педагога Василя Цюня, родом із с. Ясенівки на Львівщині. Він розпочав трудову і творчу діяльність у Ткацькому товаристві проєктантом зразків для килимів; які базувалися на давніх узорах українського килимарства Західного Поділля. З 1920 р. викладав у Львівській технічній школі, а згодом – в училищі прикладного мистецтва

імені Івана Труша та Львівському Інституті прикладного та декоративного мистецтва.

Окремо необхідно відзначити творчі і педагогічні здобутки викладачів нині відомого у різних куточках світу Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Нами виокремлено три неординарні особистості, які розвинули напрями фахової художньо-трудової підготовки на Гуцульщині. Це – Михайло Куриленко, Євген Сагайдачний та Олексій Соломченко. Пунктиром позначимо в історичному розвитку творчий внесок цих непересічних постатей: 1) Спілка «Гуцульське мистецтво» під керівництвом М. Куриленка та художньо-професійна школа в Косові; 2) колекція Є. Сагайдачного, що стала основою створення Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини; 3) музей «Скарбниця гуцульського мистецтва» в Косівській ХПШ, яку започаткував О. Соломченко, що нині є навчально-виховним і популяризаторським осередком системи навчання гуцульського мистецтва. Стисло розглянемо їхній життєвий, творчий та педагогічний шлях.

Михайло Куриленко приїхав до Косова з Чернігівщини у вересні 1921 р. До цього часу він уже закінчив Кролевецьке міське училище, Київський учительський інститут, викладав у педагогічному училищі на Поділлі, а згодом – директорував у міському училищі в Кам'янці-Подільському. Про організаторські здібності М. Куриленка засвідчує той факт, що він був одним із засновників спілки «Гуцульське мистецтво» у Косові.

Щодо історії створення спілки, то 13 вересня 1922 р. стараннями М. Куриленка, священника Ю. Герасимовича, адвоката П. Рондяка та видатного етнографа В. Гнатюка в Косові було засновано спілку «Гуцульське мистецтво», директором якої став М. Куриленко. Своїм завданням спілка поставила відродження і розвиток національного килимарства. І технологію, і орнаментуку черпали з народних традицій. Нагадаємо, що тоді килими ткали з імпоротної вовни, яку фарбували хімічними барвниками. М. Куриленко перевів виробництво на місцеву, прядену вручну вовну, фарбовану рослинними барвниками.

Багато українських художників працювали над створенням проектів килимів для спілки «Гуцульське мистецтво». Під керівництвом М. Куриленка спілка доклала чимало зусиль до відродження українського килимарського

промислу на кращих традиціях національної культури. Спираючись на народні традиції, проекти нових килимів розробляли О. Кульчицька, С. Гординський, П. Ковжун, М. Бутович, П. Холодний, Я. Музика, В. Гуз та Г. Герасимович. Крім ткацтва і килимарства, спілка опікувалась також столярством, інкрустацією та різьбленням деревини.

Мистецько-промислова спілка «Гуцульське мистецтво» з Косова залучала до проектування зразків килимів відомих професійних митців. Використовуючи місцеву сировину, відроджуючи методи фарбування вовняної пряжі рослинними барвниками, застосовуючи не тільки рахункову, а й гребінцеву техніку тkania, а також співпрацюючи з визначними українськими митцями-модерністами, такими як В. Кричевський, П. Холодний (молодший), Р. Лісовський, В. Крижанівський та ін., спілка зробила значний прорив у напрямі модернізації та урізноманітнення своїх виробів, що й забезпечило їм добрий збут та популярність.

З 1939 р. М. Куриленко стає директором промислової школи гуцульського мистецтва в Косові, однак ненадовго. Того самого року його було заарештовано й ув'язнено, а далі – він зник по дорозі до в'язниці Житомира; до Сибіру вивезли його дружину та доньку.

Євген Сагайдачний – український художник і педагог, збирач і дослідник скарбів народного мистецтва Гуцульщини. Він народився на Херсонщині, художню освіту здобув у Петербурзькій академії мистецтв. Відомо, що Є. Сагайдачний був близький до М. Бойчука, з 1920 р. викладав у навчальних закладах Києва, Дніпропетровська, Миргорода, Чернівців. Саме з Чернівців він переїхав до Косова.

З 1947 р. Є. Сагайдачний викладав в Косівському училищі прикладного мистецтва (на той час таку назву мав навчальний заклад). Є. Сагайдачний за роки проживання і творчості на Гуцульщині разом із дружиною зібрав унікальну колекцію творів народного мистецтва, яка стала основою для створення Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини (1970 р.). До експозиції та фонду цього музею ввійшли 593 експонати з приватної збірки Сагайдачних, серед них: різьблені вироби Ю. Шкрібляка, розписані пічні кахлі О. Бахметюка, П. Кошака, П. Цвілик, художні вироби зі шкіри та металу, ліжники, килими та вишивки.

Малярські твори Є. Сагайдачного свого часу репрезентувалися на виставках у Санкт-Петербурзі (1909 р.), Ризі (1910 р.), Москві (1912 р.), Києві (1924 р., 1927 р.), Луганську (1937 р.). Перша посмертна виставка творів художника-педагога була організована у Львівській картинній галереї (1967 р.).

Олексій Соломченко народився на Київщині, приїхав до Косова у лютому 1945 р. Навчався в Одеському державному художньому училищі, служив у армії, від 1941 р. – на фронті. Як молодого художника комітет у справах мистецтв скерував О. Соломченка на роботу в Косів, де його призначили на посаду директора Косівського училища прикладного мистецтва (1945 – 1962 рр.). Одночасно заочно здобув вищу освіту, закінчивши мистецтвознавчий факультет Інституту живопису, скульптури та архітектури імені Іллі Рєпіна в Ленінграді. Успішно поєднував педагогічну працю з активною науково-дослідницькою роботою, вивчаючи творчість народних майстрів Гуцульщини.

Будучи директором Косівського художньо-промислового училища, О. Соломченко заснував музей народного мистецтва, головною метою якого стало – створення колекції творів найвидатніших майстрів Гуцульщини як дидактичного матеріалу для майбутніх художників-прикладників. Завдяки старанням мистецтвознавця О. Соломченка, який все життя присвятив збиранню, дослідженню та популяризації народного мистецтва Гуцульського краю, упродовж багатьох років музейна збірка поповнювалася як творами відомих майстрів, так і дипломними роботами випускників, поступово набуваючи статусу справжньої скарбниці гуцульського мистецтва. Зібрані експонати є важливою основою унаочнення фахового навчання для студентів і викладачів, бо саме твори відомих майстрів народного мистецтва є тим джерелом професійних знань, які необхідно засвоювати як традиційну національну художню спадщину для її подальшого розвитку.

Музейна робота О. Соломченка стала підґрунтям для його творчої праці у галузі дослідження гуцульського мистецтва, що виявилось в численних наукових працях з мистецтвознавства, зокрема: «Гуцульське народне мистецтво і його майстри» (1959 р.), «Народні таланти Прикарпаття» (1969 р.), «Писанки Українських Карпат» (2002 р.). Окремим виданням про музей є путівник «Скарбниця гуцульського мистецтва», підготовлений О. Соломченко. Нині колекція музею Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва нараховує понад дві тисячі експонатів. Три зали музею відведені для постійних

експозицій: 1) твори найвидатніших митців Гуцульщини другої половини ХІХ – початку ХХ ст., яких мистецтвознавча наука справедливо називає класиками; 2) твори сучасних майстрів Косівщини; 3) дипломні роботи випускників різних відділів і спеціалізацій.

ВИСНОВКИ

Ретроспективний аналіз розвитку західноєвропейської матеріально-художньої культури другої половини XIX ст. засвідчив, що прикладне мистецтво було її пріоритетною складовою. Особливості розвитку прикладного мистецтва уможливлувалися якісно новою взаємодією художньої і технічної творчості, а також впливом таких основних чинників: стрімким технічним прогресом, масовим машинним виробництвом та зародженням і поширенням стилю модерн у європейському мистецтві. Художники значну увагу почали приділяти естетичним якостям побутових предметів, що виготовлялися промисловим способом, і проблема прикладного мистецтва тісно переплелася з проблемами художнього конструювання (дизайну). Цей період характеризується становленням нової естетики формотворення та початком практичного поєднання мистецтва і техніки, художника й інженера.

Прикладне мистецтво зазнало радикальних змін, найповніше віддзеркалюючи процеси, що відбувалися у всій матеріально-художній культурі і художньо-промисловій освіті Західної Європи й України в XIX ст. Зароджувалася нова галузь мистецтвознавства, яка містила не лише «високі», а й «низькі», прикладні види мистецтва; розширювався предмет мистецтвознавчих, науково-естетичних та педагогічних досліджень.

Ключова роль у цих процесах належала Г. Земперу, яким було введено й обґрунтовано такі поняття і терміни, як «*das Kunstgewerbe*» (художнє ремесло) та «практична естетика» (*die praktische Aesthetik*). Теоретичні праці вченого стали новим методологічним підґрунтям для методики прикладного мистецтва, сутність якої полягає у поступовому усвідомленні нової діалектичної єдності техніки і мистецтва у художньо-промисловій освіті. Г. Земпер відіграв визначну роль у подальшому розвитку прикладного мистецтва і художньо-промислової освіти та самоусвідомленні і становленні дизайну як нового матеріально-художнього виду діяльності.

Друга половина XIX ст. також була позначена бурхливим розвитком і самовизначенням художньо-промислового напрямку мистецької освіти поряд з класичним образотворчим. Важлива роль у цих процесах належала Г. Земперу – яскравому реформатору західноєвропейської мистецької освіти. Характерною

особливістю більшості художньо-промислових шкіл була їх структурна приналежність до художньо-промислових музеїв як спеціального освітнього середовища, запропонованого Г. Земпером для реалізації теорії стилів формотворення. Вчений створив модель освітнього закладу художньо-промислової освіти у формі музейно-педагогічного комплексу, яка була зреалізована на практиці у багатьох країнах Європи.

Програми мистецьких навчальних закладів у другій половині XIX ст. зазнали кардинальних змін, характер навчання поступово змінювався, набуваючи прикладного спрямування, цінувалося вміння виготовляти побутові вироби власноруч. Новий етап розвитку європейської художньої освіти був пов'язаний з подоланням розвитку між творчим задумом (проектом) та його втіленням у матеріалі. Мистецькі школи стали орієнтуватися на промислове виробництво, зберігаючи зв'язки з прикладною традицією і закладаючи підґрунтя майбутньої професійної дизайнерської освіти.

На основі розгляду історичного розвитку прикладного мистецтва, термінологічного аналізу та проведення низки логічних процедур (класифікація, специфікація, типологізація) прикладне мистецтво типологізується як вид мистецтва, художньо-технічної творчості, цілеспрямованої виробничої діяльності, метою якої є створення утилітарних речей «за законами краси». Воно належить до мистецтв просторових (пластичних), «біфункціональних» та «незображувальних» (архітектонічних).

Формоутворювальним принципом, структурною домінантою художньої мови прикладного мистецтва є власні, іманентні йому засоби, що зумовлені функціонально-конструктивною основою утилітарних предметів, яка змушує художника оперувати не зображувальними формами, а формами, які утворюються при розв'язанні конструктивно-технічної задачі і мають, відповідно, незображувальний, абстрактний, стереометричний характер. Встановлено, що прикладне мистецтво за сутністю є близьким до архітектури і дизайну. З'ясовано, що дизайн зародився у надрах прикладного мистецтва і розвивався на основі його традицій, розширюючи межі завдяки впливу досягнень науково-технічного прогресу.

Щодо змістового компоненту методики прикладного мистецтва у «практичній естетиці» Г. Земпера, то в межах створеної ним порівняльної теорії стилів формотворення, вчений одним з перших здійснив структурування змісту

прикладного мистецтва, глибоко дослідив технологічні і художні особливості різних видів прикладного мистецтва, виявив та обґрунтував матеріальні основи формотворення з метою створення «живого вчення» і розробки методичної системи підготовки фахівців для різних галузей промисловості.

Найхарактернішими положеннями порівняльної теорії стилів формотворення Г. Земпера є такі: 1) всі основні типи розвиненого мистецтва походять від прототипів різних прикладних мистецтв та видів праці; 2) об'єднання прикладного мистецтва й архітектури на основі загальних законів виникнення і розвитку форм та знищення принципових відмінностей у навчанні архітектора і прикладника-декоратора; 3) залежність формотворення від зміни ідей, матеріалів, техніки обробки та зовнішніх чинників (етнічного середовища) – клімату, рельєфу країни (регіону), матеріально-культурної спадщини, традиції, системи освіти, суспільного ладу; 4) обґрунтування особливостей формотворення законами механіки (зачатки тектоніки й біоніки); 5) структурування змісту прикладного мистецтва на основі технологічних властивостей сировини та матеріалів.

На основі тривалих досліджень прикладного мистецтва, педагог, архітектор, інженер Г. Земпер змінив підхід до розуміння стилю як фіксованої суми формальних ознак, довівши, що основні форми в мистецтві змінюються впродовж історії внаслідок зміни цілей, матеріалів, техніки і технології їх обробки. Він вивів об'єктивні чинники формотворення, які стали вихідними для дизайну, та започаткував нові естетичні принципи, за якими прикладні мистецтва прирівнювалися до так званих «високих» мистецтв. В цьому сенсі Г. Земпера вважають одним з перших теоретиків мистецтва дизайну, джерелом якого стало передовсім прикладне мистецтво.

Проведений аналіз головної теоретичної праці вченого як змістового компоненту методики прикладного мистецтва в аспекті її мети, змісту та стилю викладу, дозволяє погодитися з думкою німецького дослідника Ю. Пауля і трактувати «Практичну естетику» як перший практичний посібник з дизайну.

Систематизовані й теоретично узагальнені педагогічні погляди Г. Земпера у вигляді методики прикладного мистецтва дозволили здійснювати якісну підготовку фахівців з формотворення і декорування. Усвідомивши нагальну потребу залучення художників до промислового виробництва, Г. Земпер розумів, що цю категорію фахівців необхідно виховувати, поєднуючи у

навчальному процесі мистецтво і техніку на основі прикладного мистецтва. Дослідник теоретичним й емпіричним шляхом окреслив основні елементи освітнього процесу, яка представлена нами у вигляді моделі методичної системи, що складається з таких компонентів: мети, стратегії, принципів, змісту, форм організації та засобів навчання, способів стимулювання навчальних досягнень тощо. Ці компоненти, як ефективно предметно-розвивальне освітнє середовище, Г. Земпером було запропоновано у вигляді новітнього освітнього закладу – музейно-педагогічного комплексу. Перший комплекс за безпосередньої участі вченого був створений в Англії (Південно-Кенсінгтонський музей) та став взірцем для організації подібних закладів у багатьох країнах Європи (Австрія, Німеччина, Україна, Росія та ін.).

Мистецько-педагогічні погляди Г. Земпера є перспективними для розвитку методики сучасної дизайн-діяльності та дизайн-освіти. Про це свідчить порівняльний аналіз методичної системи Г. Земпера з системою навчання у Львівській художньо-промисловій школі та педагогічною концепцією німецького Баугауза – першої школи дизайну. Мистецько-педагогічні ідеї вченого не втратили актуальності й у сучасних умовах розвитку української дизайнерської культури. Їх можна використовувати для розвитку теорії вітчизняного дизайну, заснованого на національних традиціях, організації ефективної взаємодії закладів освіти і культури, створення музейно-педагогічних комплексів як нових типів професійних навчальних закладів системи дизайнерської освіти, розробки змісту, вдосконалення форм організації і методики навчання та виховання у галузі дизайн-освіти і прикладного мистецтва.

Г. Земпер одним із перших обґрунтував необхідність використання потенціалу музейних зібрань та колекцій в освітній сфері. При цьому емпіричним шляхом обґрунтував ключовий компонент такого фундаментального поняття сучасної музейної педагогіки, як музейне освітнє середовище. Водночас, реформатор не лише підкреслював освітні можливості музейної діяльності, а зробив музей органічною складовою навчально-виховного процесу, створивши дієву модель нового типу навчального закладу художньо-промислової освіти, принципи якого складають підґрунтя системи європейських освітньо-культурних комплексів.

Теорія стилів формотворення Г. Земпера може стати дієвим чинником у формуванні українського національного стилю дизайну, оскільки розкриває об'єктивний механізм трансформації найдавніших форм-типів прикладного мистецтва під впливом змін матеріалів і технологій з урахуванням впливу етнічного середовища, що дає змогу свідчити про національні особливості формотворення, національні стилі формотворення у прикладному мистецтві і дизайні. Педагогом, архітектором, інженером Г. Земпером розроблена також і специфічна за змістом та формою методика підготовки фахівців, яка з успіхом може бути використана для розвитку вітчизняної дизайн-освіти.

Нині вітчизняне прикладне мистецтво та дизайн перебуває у стані неперервного напруженого пошуку, прагнучи не лише відображати, а й формувати притаманними їм засобами нові риси суспільного життя, котре постійно кардинально змінюється. Вони відчули своє історично-епохальне покликання бути активним чинником творення нового образу і нової свідомості. Це осмислення масштабності творення викликало масштабність творчості, в якій мистецькі здобутки всієї минувшини і народної традиції переплавилися в горнилі сучасності. Тому вивчення педагогічної спадщини Г. Земпера допоможе викладачам ВНЗ простежити зародження й еволюцію дизайн-освіти та використати елементи його методичної системи в професійній діяльності з підготовки майбутніх художників-прикладників і дизайнерів.

Отже, вищезазначене дозволяє стверджувати, що розвиток українського прикладного мистецтва та дизайну має ґрунтуватися як на спадщині західноєвропейської художньо-матеріальної культури, так і на невичерпних традиціях народних художніх ремесел, які є втіленням естетичного та техніко-технологічного досвіду народу й упродовж віків зумовлювали специфіку формотворення і декорування предметів побуту українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво : навч. посіб. / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1993. – 272 с. : іл., табл.
2. Антонович М. Золотий ювілей (у 50-річчя заснування Української Вільної Академії наук) / М. Антонович // Новини з академії. – 19.04.1995.
3. Аронов В. Земпер-теоретик / В. Аронов // Декоративное искусство СССР. – 1965. – № 6. – С. 27 – 29.
4. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века: монография / В.Р. Аронов – М.: Сов. художник, 1987. – 232 с.
5. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна: монография / В.Р. Аронов. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
6. Артоболевский И. Красота в технике / И. Артоболевский // Декоративное искусство СССР. – 1960. – № 5. – С. 3 – 4.
7. Банцекова А. Стиль Ар Деко в искусстве Львова межвоенного периода [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / А. Е. Банцекова. – М.: РГБ, 2006. – 162 с. – (Из фондов Российской Государственной Библиотеки).
8. Батанова Е. Современное, национально: (Заметки о 4-й Финской промышленной выставке) / Е. Батанова, Н. Никитин // Декоративное искусство СССР. – 1960. – № 9. – С. 33 – 34.
9. Безпрецедентний союз справжнього мистецтва і бізнесу // День. – № 97. – 6 червня 2003 р.
10. Бенюш А. Художник оформляет витрины / А. Бенюш // Декоративное искусство СССР. – 1961. – № 1. – С. 46.
11. Бесіда пос. О. Барвінського, виголошена на 65-му засіданні палати послів при бюджетовій дебаті над титулами міністерства освіти «Шкільництво промислове» // Діло. – 1891. – Ч. 249.
12. Белофастова Т. Педагогічні засади діяльності музею як соціально-культурного центру: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.06

- «Теорія, методика і організація культурно-просвітницької діяльності» / Т.Ю. Белофастова. – К., 2003. – 20 с.
13. Біловол Н. Національні традиції і дизайн / Н. В. Біловол // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 256 – 258.
14. Бобыкин А. Японский дизайн – традиции и современность / А. Бобыкин // Искусство. – 1985. – № 3. – С. 50 – 53.
15. Богуславская И. Творческие проблемы современного народного искусства / И. Богуславская // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции; под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. – М., 1991. – С. 20 – 31.
16. Боднар О. Перша в Україні художньо-промислова школа / О. Боднар, Г. Кирчів // Вісник ЛАМ. – Львів, 1994. – Вип. 5. – С. 37 – 43.
17. Бондар О. «За» і «проти» європейського вектора розвитку дизайн-освіти в Україні / О. Я. Бондар // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 1999. – Спецвипуск. – С. 178 – 181.
18. Бредихин А. П. К вопросу о развитии национальной модели дизайна / А. П. Бредихин // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 250 – 253.
19. Бугайов В. Шлях до пріоритетного дидактичного принципу естетичності навчання / В. Бугайов, С. Чурюмов // Технічна естетика і дизайн: науково-технічний збірник. – Вип. 1. – К.: Вітал, 2001. – С. 47 – 54.
20. Буцко Ф. Готфрид Земпер / Федор Буцко [Електронний ресурс] «Немецкая волна». – Режим доступу: http://www.dw-world.de/popups/popup_printcontent/0900674,00.html.
21. Быстрова Т. Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. – Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 2002. – 288 с.
22. Быстрова Т. Ю. Возраст дизайнера: анализ версии «дизайн всегда» [Електронне видання] / Т. Ю. Быстрова // Архитектон, 2006. – № 13. Режим доступу: http://archvuz.ru/numbers/2006_1/des1.

23. Быстрова Т. Ю. Феномен вещи в дизайне: философско-культурологический анализ: автореф. ... докт. философ. наук: спец. 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры» / Т. Ю. Быстрова. – Екатеринбург, 2003. – 42 с.
24. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред В.Т. Бусел. – К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2003. – С. 25.
25. Великовская Г. В. Взаимодействие государственных музеев и школы в изучении родного края / Г. В. Великовская // Музей и общество. Проблемы взаимодействия: Сборник трудов творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела. – М., 2001. – Вып. 3. – С. 49 – 54.
26. Венгер Л. А. Педагогика способностей / Л. А. Венгер. – М.: Педагогика, 1973. – 240 с.
27. Вісник ЛАМ. Спецвипуск: Мистецька школа напередодні III тисячоліття // Зб. наук. праць; за ред. Р. Т. Шмагала. – Львів: Укр. технології, 1999. – 264 с.
28. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. / В.Г. Власов. – СПб.: «Лита». – Т. 2: В-Д, 2001. – 848 с.
29. Волинська О. С. Дизайн-освіта Галичини у контексті вивчення спецпредметів (початок ХХ століття) / О. С. Волинська // Академ-дизайн: Вісник Української академії дизайну. – Львів, 2003. – № 1. – С. 38 – 41.
30. Волинська О. С. Народне мистецтво та художньо-промислова освіта Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть / О. С. Волинська // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції: Зб. наук. праць / Голов. ред. Є.А. Антонович. – К.: Інститут реклами, 2004. – Вип. 3. – С. 74 – 79.
31. Волинська О. С. Розвиток художньої освіти в Галичині в другій половині ХІХ – початку ХХ століття: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 «Загальна педагогіка та теорія педагогіки» / О. С. Волинська. – Тернопіль 2009. – 245 с.
32. Воронов Н. В. Искусство предметного мира: монография / Н. В. Воронов. – М.: Знание, 1977. – 64 с.

33. Воронов Н. В. Очерки истории отечественного дизайна. Ч.1: Этапы развития мирового дизайна / Н. В. Воронов. – М.: МГХПУ имени С.Г. Строганова, 1997. – 101 с.
34. Вронская А. Уильям Моррис: сад-утопия, сад-мечта / А. Вронская // Ландшафтный дизайн. – 2005. – № 6. – С. 28 – 33.
35. Галле Э. Современная мебель с украшениями в природном стиле [уривок статті] / Э. Галле // Модерн, Франция. – М.: Магма, 1999. – 122 с.
36. Гелнер Е. Нації та націоналізм: монографія / Е. Гелнер. – К.: Таксон, 2003. – 299 с.
37. Гервас О. Пропедевтика дизайн-освіти учнів 5-9 класів у процесі трудового навчання: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 «Теорія і методика трудового навчання» / О. Г. Гервас. – Умань, 2006. – 235 с.
38. Гизе М.Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – начала XX века / М. Э. Гизе. – Л.: Изд. Ленинградского ун-та, 1978. – 274 с.
39. Глазычев В. Л. О дизайне: очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Л. Глазычев [Електронне видання]. Режим доступу: <http://www.glazychev.ru/books/design/design.htm>
40. Даниленко В.Я. Витоки дизайн-освіти (за матеріалами провідних дизайнерських шкіл світу) / В. Я. Даниленко // Теорія і практика матеріально-художньої культури. – Харків, 2002. – № 3. – С. 38 – 48.
41. Даниленко В. Я. Дизайн-освіта в Україні в європейському контексті / В. Я. Даниленко // Вісник Львівської академії мистецтв. Спецвипуск. – Львів, 1999. – С. 173 – 177.
42. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури XX століття (національний та глобалізаційний аспекти): дис. ... доктора мистецтвознавства: 05.01.03 / Даниленко Віктор Якович. – Харків, 2006. – 401 с.
43. Даниленко В. Я. Становлення дизайн-освіти в Україні / В. Я. Даниленко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2002. – № 4. – С. 27 – 39.

44. Даниленко В. Я. Формування позанаціонального функціоналізму в Німеччині / В. Я. Даниленко // Народознавчі зошити. – Львів, 2004. – С. 3 – 20.
45. Даниэль С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 223 с.
46. Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник: в 2 т. / За заг. ред. Я.П. Запаска. – Львів : Афіша. – Том 1 (А-К), 2000. – 363 с.
47. Державна школа промислова у Львові // Діло. – 1885. – Ч. 93 – 94.
48. Дизайн в общеобразовательной системе / Библиотека дизайнера. Серия «Дизайнерское образование» / Под ред. И. А. Кондратьевой, В. Ф. Сидоренко, А. Г. Устинова. – М.: ВНИИТЭ, 1994. – 132 с.
49. Дічек Н. До методології вивчення історії педагогіки: біографічний підхід / Н. Дічек // Зміст і технології шкільної освіти: Матеріали звітної наук. конф. Інституту педагогіки АПН України. – К.: Пед. думка, 2001. – С. 8 – 9.
50. Дружкова Н. Педагогическая концепция Баухауза и её традиции в современном художественном образовании: автореф. дисс. ... докт. пед. наук: спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» / Н. И. Дружкова. – М.: Ин-т худож. образ. РАО, 2008. – 58 с.
51. Ерн О. Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа, її роль у розвитку художньої освіти та у культурному житті Поділля у 20-30-х роках ХХ століття / О. Ерн (Гагенмейстер), М. Мошак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2002. – № 1. – С. 19 – 24.
52. Журавський В. С. Болонський процес: головні принципи входження в європейський простір вищої освіти / В. С. Журавський, М. З. Згуровський. – К. : ІВЦ Вид. «Політехніка», 2003. – 200 с.
53. З'їзд християнських промисловців і купців // Діло. – 1865. – Ч. 215.
54. Закон України «Про музеї та музейну справу» // Урядовий кур'єр, 1995. – 17 серпня. – С. 8 – 9.
55. Закон України «Про освіту» // Освіта України : Нормативно-правові документи. – К. : Міленіум, 2001. – С. 11 – 38.

- 56.Звіт секції по ремісничій освіті на Всеросійській виставці у м. Києві, 1913 р. // КЦА. – Ф. 707. Оп. 310. – Спр. 55.
- 57.Земпер Готфрид Практическая эстетика / Готфрид Земпер; пер. с нем. В.Г. Калиша. – М.: Искусство, 1970. – 319 с.
- 58.Зязюн І. Філософські проєкції освіти й освітніх технологій / І.Зязюн // Шлях освіти. – 1996. – № 1. – С. 4 – 9.
- 59.Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / И.Иттен; пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2001. – 136 с.
- 60.Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование мира искусств : монография / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 426 с.
- 61.Каган М. О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории: монография / М. Каган. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 157 с.
- 62.Калугина Т. Художественный музей как феномен культуры: монография / Т. П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2008. – 244 с.
- 63.Кантор К. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К. М. Кантор. – М.: Искусство, 1967. – С. 151 – 200.
- 64.Кантор К. Проектность мира, культуры, истории / К. Кантор // Декоративное искусство. – 2001. – № 1. – С. 41 – 46.
- 65.Кантор К. М. Социальный функционализм и культура (о книге Дж.Нельсона «Проблемы дизайна») / К.М. Кантор // Нельсон Дж. Проблемы дизайна; пер. Д.Куниной, Д.Сильвестрова. – М.: Искусство, 1971. – С. 23.
- 66.Кара-Васильева Т. В. Творці дивосвіту: монографія / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Рад. школа, 1984. – 173 с.
- 67.Каратев Л. Музейная экспозиция – наука ? / Л. Каратев // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 9. – С. 18 – 19.
- 68.Кардашов В. М. Теорія і методика викладання образотворчого мистецтва: навч. посіб. для студ. ВНЗ / В. М. Кардашов. – К. : Слово, 2007. – 296 с.
- 69.Каталог виставки шкіл народних і середніх Галицьких в павільйоні Ради шкільної краюї з поглядом на розвиток шкіл народних та середніх в Галичині від року 1868 – 1894. – Львів, 1894. – 17 с.

70. Каталог успішності учнів Промислової школи у Львові 1924 – 1925 рр. // ДАЛО. – Ф. 34. – Оп.1. – Спр. 150. – Арк. 1.
71. Книга протоколів засідань надзорчої Ради Художньо-промислового музею у Львові за рр. 1876, 1877, 1878, 1879. Протокол 3-го засідання від 7 березня 1876 р. // Архів МЕХП.
72. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учеб. пособ. / Н. А. Ковешникова. – М.: Омега-Л, 2005. – 224 с.
73. Козлякова Н. Педагогические условия повышения эффективности художественно-творческой деятельности студентов средствами декоративно-прикладного искусства: автореф. дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» / Н. В. Козлякова. – Магнитогорск, 2007. – 23 с.
74. Козубовський Д. Вижницький коледж декоративно-прикладного мистецтва / Д. Козубовський. – Вижиця : Веселка, 1998. – 120 с.
75. Коноваленко А. Педагогічні умови професійної підготовки дизайнерів з художньої обробки деревини / А. Коноваленко // Наукові записки. – 2000. – № 9. – С. 17 – 22.
76. Концепція розвитку національного дизайну до 2010 року [Електронний ресурс] / Національний авіаційний університет: Науково-дослідний інститут дизайну. – Режим доступу: <http://www.ndi-design.org.ua/idea.html>
77. Копії листів у справі організації художньо-промислової освіти від 16.VI.76 // Архів ЛДМЕХП. – Книга за 1876 р. – Додаток до кн. 1876 р.
78. Коренець Д. Фахові школи / Д. Коренець // Сорок літ праці Р.П. Бурси у Львові. – Львів, 1937. – С. 15 – 16. (У Бережанах у 30-х роках була промислово-деревна і кошикарська школи).
79. Король С. Виставка промислів і рукоділля 1851 р. у Львові як чинник ідентичності львівської школи декоративно-прикладного мистецтва / С. Король // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2008. – № 7. – С. 93 – 100.
80. Коськов М.А. Предметное творчество: монография / М. А. Коськов. – СПб.: ТОО «Икар», 1996. – 172 с.
81. Кремень В. Г. Освіта і наука в Україні – інноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати / В. Г. Кремень. – К.: Грамота, 2005. – 448 с.

82. Кузнецова Н. Источники искусствоведческого мышления для дизайнеров Крыма / Н. Кузнецова // Технічна естетика і дизайн: наук.-тех. зб. – К. : Віпол, 2001. – Вип. 1. – С. 43 – 48.
83. Курьерова Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века: монография. – М. : ВНИИТЭ, 1993. – 148 с.
84. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття: монографія / Л. Левчук. – К.: Либідь. – 1997. – 222 с.
85. Легенький Ю. Культурологічна модель дизайну / Ю. Легенький // Технічна естетика і дизайн: наук.-тех. зб. – К. : Віпол, 2001. – Вип. 1. – С. 21 – 25.
86. Лукіянович Д. Виставка домашнього промислу в Коломиї / Д. Лукіянович // Неділя. – Львів, 1912. – Ч. 37. – С. 1 – 2.
87. Лукіянович Д. Замітки про ведення музейної і виставочної справи для підняття інтересу до художньо промислу, ширшого розповсюдження його виробів серед нашого загалу / Д. Лукіянович // Неділя. – Львів, 1912. – Ч. 42. – С. 21 – 25.
88. Лукіянович Д. Кудюю повести кераміку / Д. Лукіянович // Наші дні. – Львів, 1942. – Ч. 4. – С. 8 – 9.
89. Луков В. А. Дизайн: тезаурусний аналіз: монографія / В. А. Луков, А. А. Останин. – М. : Изд. Московского гуманитарного ун-та, 2007. – 116 с.
90. Луначарский А. В. О значении прикладного искусства / А.В. Луначарский // Художественный труд. – 1923. – № 1. – С. 3 – 7.
91. Максисько Т. С. До історії Львівської школи художніх промислів та декоративно-ужиткового мистецтва / Т. Максисько // Українське мистецтвознавство: Республіканський міжвідомчий зб. – К., 1971. – Вип. 5. – С. 110 – 121.
92. Максисько Т. С. З історії художньо-промислових шкіл Західної України XIX – початку XX століть / Т. С. Максисько // X Наукова конференція ЛДПДМ за 1968 р.: зб. матеріалів. – Львів, 1969. – С. 49 – 53.
93. Максисько Т. Художньо-промислові та мистецькі школи на Буковині в кінці XIX – на початку XX ст. / Т. Максисько // Високе призначення радянського мистецтва: зб. матеріалів. – Львів, 1975. – С. 101 – 105.

94. Маліновська Л. П. Експериментальна програма з образотворчого мистецтва з елементами дизайну / Л. П. Маліновська // Початкова школа. – 1996. – № 4. – С. 27 – 29.
95. Маловідомі першоджерела української педагогіки (друга половина XIX – XX століття): хрестоматія / Упоряд Л.Д. Березівська. – К. : Науковий світ. – 2003. – 418 с.
96. Мигаль С. Дизайн-освіта в Україні / С. Мигаль // Технічна естетика і дизайн: наук.-тех. зб. – К. : Вітал, 2001. – Вип. 1. – 176 с.
97. Мигаль С. П. Львівська дизайнерська школа: становлення, проблеми, перспективи / С. П. Мигаль // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: зб. наук. праць. – Львів: Світ, 2000. – Вип. 5. – С. 410-421.
98. Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: Теоретичні та методичні засади розвитку / Тези міжнародної наукової конференції (30 червня – 2 липня). – Київ-Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2004. – 400 с.
99. Михайлов С. Основы дизайна: учеб. пособ. / С. М. Михайлов, Л. М. Кулеева. – М. : Союз дизайнеров, 2002. – 240 с.
100. Михалев В.П. Видовая специфика и синтез искусств: монография // В.П. Михалев. – К. : Наук. думка, 1984. – 220 с.
101. Мільчевич С. До питання про особливості становлення і розвиток художньо-промислової освіти на Закарпатті в другій половині XIX – початку XX століття / С. Мільчевич // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2005. – № 2. – С. 114 – 122.
102. Міщенко Г. Від емпіричного досвіду до українського стилю / Г. Міщенко // Образотворче мистецтво, 2000. – № 3 – 4. – С. 9 – 11.
103. Міщенко Г. Що таке національна форма. Стаття друга / Г. Міщенко // Образотворче мистецтво, 1997. – № 3 – 4. – С. 16 – 19.
104. Міщенко Г. Що таке національна форма. Стаття перша / Г. Міщенко // Образотворче мистецтво, 1997. – № 2. – С. 2 – 6.
105. Моляко В. А. Психологія конструктивного замысла: монографія / В. А. Моляко. – Л., 1966. – 160 с.
106. Моран А. История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времён до наших дней. С прил. ст. Ж. Гассио-Галабо о дизайне; пер. с фр. / Анри де Моран. – М.: Искусство, 1982. – 577 с.

107. Нагірний В. З моїх споминів / В. Нагірний. – Львів, 1935. – 70 с.
108. Нагорский Н. В. Музейная педагогика и музейно-педагогическое пространство / Н.В. Нагорский [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.portalus.ru/modules/hkola/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1193749079&archive=1196814959&start_from=&ucat=&
109. Назаров Ю. Постсоветский дизайн (1987 – 2000) : монография / Ю. Назаров. – М.: Союз дизайнеров России, 2002. – 416 с.
110. Наказ МОН України № 83-ОП від 06.03.2009 року «Про проведення V Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2009» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/3171/
111. Науково-методична конференція професорсько-викладацького складу та аспірантів Харківського художньо-промислового інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1993 рік: тези доповідей / Упоряд. Л. М. Бикова. – Харків: ХХПІ, 1994. – 156 с.
112. Національна доктрина розвитку освіти : довід.-метод. вид. – Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2006. – (Книга вчителя трудового навчання (обслуговуючі види праці) / [упоряд. Н.Б. Лосина, Б.М. Терещук]. – С. 38 – 56).
113. Некрасова М. Народное искусство и экология культуры / М. Некрасова // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций: [материалы Всесоюз. с междунар. участием научно-творч. конф.] / Под ред. М.А.Некрасовой, К.А.Макарова. – М., 1991. – С. 4 – 19.
114. Неменский Б. М. Мудрость красоты : О проблеме эстетического воспитания / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
115. Нестеренко Л. Історія та реалії діяльності музеїв України / Україна в III тисячолітті. Традиції. Інновації / Л. Нестеренко [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://who-is-who.com.ua/bookmaket/ukinvest2007/35/237/2.htm>
116. Нестеренко О. И. Краткая энциклопедия дизайна / О. И. Нестеренко. – М. : Молодая гвардия, 1994. – 334 с.
117. Никитина И. Е. Специфика дизайна как современного средства проектирования социокультурного пространства: автореф. дисс. ... канд.

- філософ. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / И. Е. Никитина. – Ростов-на-Дону, 2007. – 21 с.
118. Нова Хата. – Львів. – 1926. – № 10 – 11. – С. 5 – 7.
119. Новий час. – Львів. 3.VII.1931. – С. 4.
120. Нові уставы школьні // Батьковщина. – 1885. – Ч. 9. – С. 67 – 68.
121. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840 – 1940: монографія / О. Нога. – Львів : НВФ «Українські технології», 2001. – 392 с.
122. Норенков С. В. Архитектоника предметного мира: монографія / С. В. Норенков. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1991. – 160 с.
123. Норенков С. В. Архитектоническое искусство: монографія / С. В. Норенков. – Нижний Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1991. – 199 с.
124. Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини від давнини до сьогодення / Р. Одрехівський. – Львів: Сполом, 1998. – 262 с.
125. Озерова Д. Музейная педагогика: истоки, настоящее и перспективы / Д. Озерова // Дошкольное образование. – 2002. – № 22 (94). – С. 2 – 5.
126. Орлов Р. С. Прикладне мистецтво: церковне і народне [Електронний ресурс] / Р. С. Орлов // Історія української культури. – К.: Київська Русь, 2001. – Том 1. – Розділ 9. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/istkult/ikult.htm>.
127. Орлова О. А. Процесс развития экологического проектирования в Украине / О. А. Орлова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2002. – № 12. – С. 93 – 96.
128. Оршанський Л. В. Основи гуцульського художнього деревообробництва : навч. посіб. для учнів та студ. ВНЗ I – III р.а. / Л.В. Оршанський, П.В. Андріюк. – Косів : Писаний Камінь, 2002. – 236 с. : іл.
129. Оршанський Л.В. Ретроспективний аналіз вивчення художніх ремесел у навчальних закладах України / Л.В. Оршанський // Людинознавчі студії : зб. наук. праць Дрогобицького державного педуніверситету імені Івана Франка. – Дрогобич : Вимір, 2000. – Вип. 2. – С. 184 – 193.

130. Оршанський Л. В. Художньо-трудова підготовка майбутніх учителів трудового навчання : монографія / Л.В.Оршанський. – Дрогобич: Швидко Друк, 2008. – 278 с.
131. Оршанський Л. В. Формування професійної компетентності майбутніх учителів технологій у процесі творчої художньо-трудової діяльності : монографія / Л. В. Оршанський // Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ, 2014. – 186 с.
132. Павельева И. Оптимизация творческого развития старших школьников на уроках изобразительного искусства средствами фитодизайна: автореф. дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / И. Н. Павельева. – Омск, 2008. – 24 с.
133. Паке Д. История красоты / Д. Паке // Пер. с фр. Ю.Розенберг. – М. : Астрель : АСТ, 2003. – 128 с.
134. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво: словник-довідник / А. М. Пасічник. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2003. – 216 с.
135. Педагогічний словник / За ред. дійсн. чл. АПН України М. Д. Ярмаченка. – К.: Пед. думка, 2001. – 516 с.
136. Петушкова Н. Педагогические условия организации диалога в образовательной среде Детского исторического музея: дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Н. П. Петушкова – СПб, 2002. – 212 с.
137. Півненко А. Історико-мистецтвознавче підґрунтя вітчизняного дизайну / А. Півненко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2002. – № 3. – С. 53 – 57.
138. Поддубко Л. М. Екологічне виховання школярів засобами дизайну / Л. М. Поддубко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bizslovo.org/content/index.php/uk/perlyny-nikopolshyny/68-ekodysayn/146-ekologichne-vyhovannya.html>.
139. Поддубко Л.М. Про стан початкової дизайн-освіти в Україні / Л.М. Поддубко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bizslovo.org/content/index.php/uk/perlyny-nikopolshyny/68-ekodysayn/243-prostansuchasnoi-dysayn-osvity-v-vukraini>.

140. Подолянин. Краєва виставка пчільно-огородна і промислу домашнього в Тернополі // Діло. – 1884. – Ч. 116.
141. Порубаева В. И. Взаимодействие декоративно-прикладного искусства и дизайна [Електронний ресурс] / В. И. Порубаева // Вестник СевКавГТУ, Серия «Гуманитарные науки», 2004. – № 2(12). – Режим доступу: <http://science.ncstu.ru/articles/hs/12>.
142. Постанова Кабінету Міністрів України від 20.01.1997 р. за № 37 «Про першочергові заходи розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнень у промисловому комплексі України, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфер» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon.nau.ua/doc/?uid=1058.29.0>.
143. Пошивайло О. Наукова концепція музею гончарства Опішні (Довідковий матеріал для учасників Першого республіканського симпозиуму гончарства в Опішні) / О. Пошивайло. – Опішня, 1989 – 25 с.
144. Привалова И. Немецкий Веркбунд / И. Привалова // Художник, вещь, мода: [сборник статей] / Сост. : М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. – М. : Сов. художник, 1988. – 368 с. – С. 322 – 336.
145. Промисел домашній на Русі // Діло. – 1891. – Ч. 77. – С. 1 – 2.
146. Промисел і школи промислові // Народна Часопись. – 1891. – Ч. 114. – С. 1 – 2.
147. Профільна освіта в школі – сучасні вимоги дизайн-освіти / Т. В. Ритова, Т. В. Корольова, В. М. Крижанівський та ін. – Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2008. – № 12. – С. 121 – 128.
148. Прусак В. Ф. Дизайнерська освіта в Польщі (Академія мистецтв ім. Яна Матейка, м. Краків) / В. Ф. Прусак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2005. – № 2. – С. 269 – 274.
149. Прусак В. Ф. Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». – Вінниця, 2006. – 20 с.
150. Психология и педагогика : учеб. пособ. / К.А. Абульханова, Н.В. Васина, Л. Г. Лаптева, В. А. Слостенин. – М.: Совершенство, 1998. – 320 с.

151. Пузанов В. Дизайнерська модель культури / В. Пузанов // Технічна естетика. – 1989. – № 11. – С. 16 – 19.
152. Рибін С. В. Проблеми впровадження Болонської системи у навчальних закладах мистецького спрямування / С. В. Рибін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2005. – № 1. – Ч. III. – С. 26 – 34.
153. Рижова І. С. Дизайн в технічних ВУЗах України / І. С. Рижова // Гуманітарний вісник ЗДА. – 2009. – Вип. 37. – С. 87 – 95.
154. Рижова І. Дизайн як фактор гармонізації відносин суспільства і особистості: методологічні засади: автореф. дис. ... докт. філософ. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / І. С. Рижова. – Київ, 2008. – 32 с.
155. Рождественская С. О. О народном искусстве в современном мире / С. О. Рождественская // Народное прикладное искусство: актуальные вопросы истории и развития / Отв. ред. С. Я. Цимерманис – Рига : Зинатне, 1989. – С. 11 – 29.
156. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка; пер. с англ. Д. В. Сильвестров. – М.: Искусство, 1971. – 223 с.
157. Румянцева Э. Л. Дизайн-образование в контексте проектной культуры [Електронний ресурс] / Э. Л. Румянцева // Рынок лёгкой промышленности. – № 41. – 2005. – Режим доступа: <http://www.rustm.net/catalog/article/256.html>.
158. Рунге В. Ф. Основы теории и методологии дизайна: учеб. пособ. / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. – М. : М-Пресс, 2003. – 252 с.
159. Савін В. М. Основні напрямки гуманізації дизайн-освіти / В. М. Савін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2005. – № 3. – С. 34 – 40.
160. Салмин Л. Ю. Три «Д» – дизайнер, дизайн, диалог / Л. Ю. Салмин // Архитектон. – 1997. – № 1 – 2. – С. 91 – 94.
161. Самохин В. Дизайн и предметная среда обитания человека / В. Самохин // Искусство. – 1985. – № 3. – С. 43 – 46.
162. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.

163. Сковорода Г. Повне зібрання творів: у 2-х т. / Григорій Сковорода – К. :
Наук. думка, 1973. – Т 2. – 561 с.
164. Скрипник Г. Етнографічні музеї України / Г. Скрипник. – К. : Наукова
думка, 1989. – 299 с.
165. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві
першої третини ХХ століття / Л. Соколюк // Мистецтвознавство України:
зб наук. праць. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 25 – 31.
166. Станкевич М. Народне мистецтво і дизайн: логіка основних рівнів
формотворення / М. Станкевич // Мистецтвознавство'99. – Львів, 1999. –
С. 65 – 70.
167. Станкевич М. Є. Утилітарність декоративного мистецтва / М.Є. Станкевич
// Мистецтвознавство'04: зб. наук. праць / Гол. ред. М.Є. Станкевич. –
Львів: Інститут народознавства, 2004. – С. 9 – 18.
168. Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка : підручник /
М. Г. Стельмахович. – К. : ІЗМН, 1997. – 232 с.
169. Столяров Б. Теория и практика образовательной деятельности
художественного музея: дисс. ... докт. пед. наук: 13.00.01 / Б. А. Столяров.
– СПб., 1999. – 387 с.
170. Ступарик Б. Національна школа: витоки, становлення: монографія
/ Ступарик Б. – К., 1998. – 334 с.
171. Субботина О. В. Формирование культурного опыта студентов в
музейной образовательной бреде : дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02
/ О.В. Субботина. – Кострома, 2006. – 179 с.
172. Сударикова Е.В. Программа курса «Историческое краеведение» и её
актуальность при подготовке кадров для туристской индустрии. (Из
опыта взаимодействия музея и высшего учебного заведения)
/ Е. В. Сударикова // XXIV Всероссийский семинар «Музей и
подрастающее поколение»: сб. матер. – М., 2001. – С. 47 – 51.
173. Сусак К. До історії заснування та становлення Косівської мистецької
школи (з нагоди 125-ї річниці діяльності) [Електронний ресурс] / К. Сусак.
– Косів : Інформаційно-довідковий сайт міста та району. – 28 лютого
2009 р. – Режим доступу: <http://kosivart.if.ua/2009/02/28/994/>

174. Тасалов В. И. Эстетика техницизма: монография / В. И. Тасалов. – М. : Искусство, 1960. – 160 с.
175. Татіївський П. М. Зародження і початковий етап розвитку технічної естетики в Україні / П. М. Татіївський // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1999. – Вип. 6. – С. 93 – 99.
176. Татіївський П. М. Український дизайн: сьогодення і перспективи розвитку / П. М. Татіївський // Вісник Львівської академії мистецтв. Спецвипуск. – Львів, 1999. – С. 182 – 190.
177. Татіївський П. М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні: дис... канд. тех. наук: 05.01.03 / П. М. Татіївський. – К., 2002. – 170 с.
178. Творидло М. Домашній промисел і купецтво / М. Творидло // Торговля і промисл. – Львів, 1934. – Ч.1. – С. 13 – 16.
179. Тименко В. П. Педагогіка дизайн-освіти: пролегомени / В. П. Тименко // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. – Серія 13 «Проблеми трудової та професійної підготовки». – Вип. 3. – 2008. – С. 200 – 2006.
180. Тименко В. П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструкторських умінь особистості: монографія / В. П. Тименко. – К.: Пед. думка, 2009. – С. 56.
181. Тименко В. П. Становлення академічної дизайн-освіти в Україні / В. П. Тименко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Вип. 31. – 2007. – С. 63 – 67.
182. Тименко В. П. Професійна дизайн-освіта: теорія і практика художньої обробки деревини / В. П. Тименко, В. К. Сидоренко, Л. В. Оршанський. – К. : Пед. думка, 2007. – 288 с.
183. Товариство торгівельно-промислове «Сокільський Базар» // Календар «Просвіти». – 1909. – С. 1.
184. Торкатюк В. Основні напрямки удосконалення дизайн-освіти / В. Торкатюк // Художня освіта в Україні. Сучасні напрямки. Стан. Проблеми розвитку: матеріали наук.-практ. конф. – К., 1998. – С. 23 – 25.

185. Трегуб Н.Е. Творческие концепции регионального дизайна / Н.Е. Трегуб // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2002. – № 6. – С. 181 – 184.
186. Турчин В. В. Дизайн-освіта України в контексті Болонського процесу: ступені і цикли / В. В. Турчин // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2006. – № 4. – С. 3 – 10.
187. Тягур В. М. Викладання дизайну в педагогічних навчальних закладах / В. М. Тягур // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир : Вид. ЖДУ імені І. Франка, 2007. – Вип. 31. – С.89 – 92.
188. Ушинський К. Д. Людина як предмет виховання / К. Д. Ушинський. – К. : Рад. шк., 1983. – (Вибр. пед. твори : у 2 т. / К.Д. Ушинський; Т.1. – С. 192 – 471).
189. Фаховые школы в Галичине // Иллюстрированный календарь на годь 1914. Издания Общества им. М. Качковского. – Львов, 1913. – С. 109.
190. Флеров А. Художественно-промышленному образованию – научную основу / А. Флеров // Техническая эстетика. – 1986. – № 3. – С. 20 – 21.
191. Фонд Товариства сприяння розвитку народних промислів. «Патронат народних промислів» м. Львів. 1929 – 1931. // ЦДІАЛ. – Ф.579. – Оп.1 ЦДІАЛ. –Ф. 131. – Спр. 233. – Арк. 54–55.
192. Фурса О. О. Розвиток дизайн-освіти в Україні і зарубіжжі : історико-порівняльний аспект / О. О. Фурса // Порівняльна професійна педагогіка : наук. журнал / [гол. ред. Н. М. Бідюк]. – Хмельницький : ХНУ, 2011. – Вип. 2. – С. 112 – 124.
193. Фурса О. О. Традиції мистецької освіти у підготовці майбутніх дизайнерів / О. О. Фурса // Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору : матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. – К. : Східноєвропейський інститут психології, 2013. – С. 252 – 261.
194. Фурса О. О. Тенденції розвитку дизайн-освіти в Україні (друга половина ХХ - початок ХХІ століття) : монографія / О. О. Фурса. – Луганськ : Ноулідж, 2012. – 447 с. : табл.
195. Хан-Магомедов С. О. К постановке вопроса о специфике художественной формы в дизайне // К проблеме художественной выразительности

- современной предметной среды / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Искусство, 1985. – 120 с.
196. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна: монография / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 424 с.
197. Харитонов А. В. Дизайнерское образование в системе классического университета / А. В. Харитонов [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://library.sredaboom.ru/history/libr_educaton.htm.
198. Хмельовський О. М. Проблема національної форми в дизайні / О. М. Хмельовський // Академ-дизайн: Вісник Української академії дизайну. – Львів, 2003. – № 1. – С. 24 – 27.
199. Хмельовський О. М. Проектування ідей теорії українського дизайну / О.М. Хмельовський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: [зб. наук. пр.] / За ред. В.Я. Даниленка. – ХДАДМ. – 2006. – № 2. – С. 44 – 66.
200. Холмянский Л. М. Дизайн: книга для учащихся / Л. М. Холмянский, А. С. Щипанов. – М.: Просвещение, 1985. – 52 с.
201. Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий: учебник [для студ. худож.-промышл. вузов] / З. Н. Быков, Г. В. Крюков, Г. Б. Минервин. – М.: Высшая школа, 1986. – 239 с.
202. Цимбалюк О. «Труд» – жіноча кравецька школа / О. Цимбалюк. – Львів: СП «БаК», 1998. – 50 с.
203. Цыганкова Э. Г. У истоков дизайна / Э. Г. Цыганкова. – М.: Наука, 1977. – 63 с.
204. Ческидова О. А. Формирование проектной культуры учащихся общеобразовательных школ на занятиях изобразительным искусством: автореф. дисс. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / О. А. Ческидова. – М, 2008. – 22 с.
205. Шатин Ю. Экодизайн. Бионический подход / Ю. Шатин // Техническая эстетика. – 1991. – № 11. – С. 1 – 4.
206. Шмагало Р. Т. Вишницькому коледжу декоративно-прикладного мистецтва ім. В.Шкрібляка – 90 років / Р. Т. Шмагало // Щовипадник : Літературно-мистецький альманах. – Львів, 1994. – № 16. – С. 25 – 31.

207. Шмагало Р. Володислав Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці XIX – початку XX століття / Р. Шмагало // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. – Зб. 1. – Львів, 1994. – С. 47 – 53.
208. Шмагало Р. До історії деревообробних шкіл Західної України кінця XIX – початку XX століття (до ювілею кафедри художніх виробів з дерева) / Р. Шмагало // Вісник ЛАМ. – Львів, 1999. Вип. 19. – С. 81 – 90.
209. Шмагало Р. До історії розвитку Коломийської деревообробної школи / Р. Шмагало // Вісник ЛАМ. – Львів, 1997. – Вип. 8. – С.50 – 55.
210. Шмагало Р. Історичний шлях художньо-промислової школи у Львові (1876 –1939; 1939 – 1944) [Електронний ресурс] / Р.Шмагало / Культурно-мистецька інформація. – Режим доступу: [http://www.anthropos.org.ua/ spui/bitstream/23456789/2576/1/ 70-175 Шмагало_P.pdf](http://www.anthropos.org.ua/spui/bitstream/23456789/2576/1/70-175_Шмагало_P.pdf)
211. Шмагало Р. Львівська школа архітектурного металу кінця XIX – початку XX ст. Динаміка історичного і стилістичного розвитку / Р. Шмагало // Перший міжнародний фестиваль ковалів «Галицька імпреза»: Матеріали конференції «Ковальське мистецтво Львова: минуле й сьогодні». Львів, 8 – 11 жовтня 1998 року. – Львів: ВКР «ВМС», 1998. – С. 7 – 16.
212. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. : структурування, методологія, художні позиції: монографія / Р. Т. Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.
213. Шмагало Р. Народні промисли і художньо-промислова освіта Галичини кінця XIX – початку XX століття: шляхи інтеграції / Р. Шмагало // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. – Опішня: Українське народознавство, 2002. – Кн. 2. – С. 134 – 146.
214. Шмагало Р. Перша в Україні (до історії розвитку Коломийської гончарної школи) / Р. Шмагало // Вісник ЛАМ. Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика. – Львів, 1991. – Вип. 5. – С. 56 – 62.
215. Шмагало Р. Т. Професійна художня кераміка України на виставках (рубіж XIX – XX ст.) / Р.Т. Шмагало // Вісник Львівської академії мистецтв. – Вип. 6. – Львів, 1995. – С. 49 – 56.

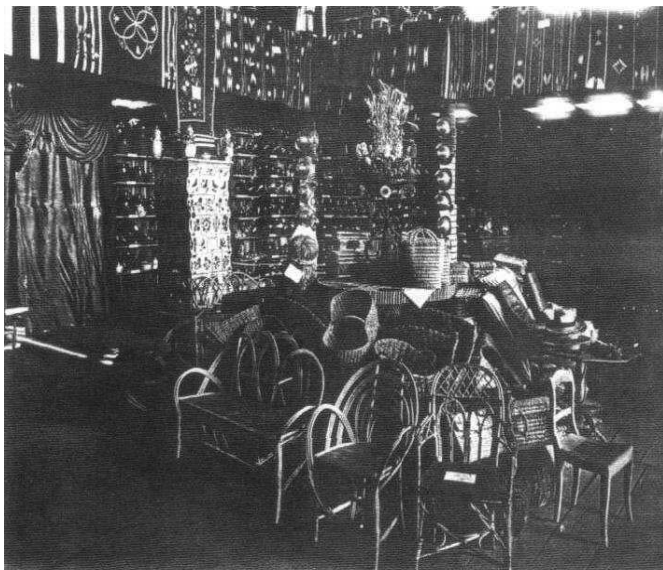
216. Шмагало Р. Роль музеїв у становленні художньо-промислової освіти України наприкінці XIX – початку XX ст. / Р. Шмагало // Мистецтвознавство '99. – Львів: СКІМ, 1999. – С. 79 – 92.
217. Шмагало Р. Становлення художньо-промислової освіти Галичини в кінці XIX – на початку XX століття / Р. Шмагало // Мистецька школа в системі національної освіти України: навч.-метод. посіб. – Львів, 1999. – 248 с.
218. Шмагало Р. Школи декоративно-ужиткової кераміки Західної України кінця XIX – початку XX століть / Р. Шмагало // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. За роки 1996 – 1999. – Опішня : Українське народознавство, 1999. – Кн. 4. – С. 150 – 159.
219. Шпара П. Техническая эстетика и основы художественного конструирования / П. Шпара, Н. Шпара. – К. : Высшая школа, 1989. – 184 с.
220. Шпикалова Т. Я. Народное искусство на уроках декоративного рисования / Т.Я. Шпикалова. – М.: Просвещение, 1974. – 250 с.
221. Щербак В. Українське декоративно-ужиткове мистецтво XX ст.: періодизація та концептуальні засоби розвитку / В. Щербак // Українська академія мистецтва. – К., 1997. – Вип. 4. – С. 73 – 92.
222. Юрченко І. Проблема втілення національних традицій в сучасній дизайн-освіті / І.А. Юрченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – ХДАДМ, 2001. – № 5. – С. 14 – 16.
223. A.S.S. Wystawa prac uczniów i uczenic C.K. szkoły dla przemysłu artystycznego we Lwowie // Czasopismo Techniczne. – 1887. – № 11. – S. 130.
224. A.S.S. Z wystawy C.K. szkoły dla przemysłu artystycznego // Czasopismo Techniczne. – 1887. – № 1. – S. 3.
225. Anczyc S. O przemysle tkackim w Galicyi. – Kraków, 1903. – 37 s.
226. Czasopismo Techniczne. – Lwow, 1899.
227. Debicki L. Wlodzimierz Dzieduszycki // Czas. 1899. – № 222.
228. Franz R. Das System Gottfried Sempers / Rainald Franz // Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien / Rainald Franz. – Wien: MAK und Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 41 – 52.
229. Fröhlich M. Gottfried Semper am Zeichenbrett / Martin Fröhlich. – Fotorotar AG, Druck-Kommunikation-Verlag Zürich und Egg, 2007. – 240 s.

230. Galicyjski przemysł domowy na wystawie Wiedeńskiej 1890 (Odbitka z «Przeglądu»). –Lwów, 1890. – 16 s.
231. Gottfried Semper (1803 – 1879). Architektur und Wissenschaft. – gta Verlag, Zürich, und Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York, 2003. – 520 s.
232. Gottfried Semper. Programm der Sempertage 2003 Dresden. – Gottfried Semper-Club Dresden e.V., 2003. – 82 s.
233. Gurynowicz. Galicia i wystawa powszechna w Wiedniu 1873. – Lemberg, 1872. – 19 s.
234. Hauswald E. Wykształcenie przemysłowe w Galicyi // Odbudowa kraju. – Kraków, 1918. – R.II. – № 1. – S. 23 – 24.
235. Helas V. Die Dresdner Schüler Gottfried Sempers / Volker Helas // Dresdner Hefte. – № 75, 2003. – S. 58 – 68
236. Helas V. Sempers Dresden. Die Bauten und die Schüler / Volker Helas. – Michel Sandstein Verlag Dresden, 2003. – 88 s.
237. Jak uzdrowić nasz przemysł stolarski? // Meblostyl. – Krakow, 1934. – Rok 1. – № 2. – S. 4.
238. Jaskowowa M. Lwowska szkoła sztuk zdobniczych oraz przemysłu artystycznego // Barwa i Rysunek. Dod do gaz. Gazeta Malarska. – 1932. –№ 4. – S. 25 – 26.
239. Kobos F., Wojcik S. O Polski styl mebli // Meblostyl. Przegląd meblarsko-stolarski. – Kraków, 1935. –Rok 2. – № 5. – S. 8 – 11.
240. Kraj. – 1891. – № 6.
241. Krajowa wystawa przemysłu metalowego w Krakowie r. 1904. – Krakow, 1904.
242. Kurjer Lwowski. –1890. – № 135. –S. 3.
243. Kurjer Lwowski. –1890. – № 68 (9.III). – S. 2
244. Laudel H. Gottfried Semper: Architektur und Stil / Heidrum Laudel. – Verlag der Kunst Dresden, 1991 – 240 s.
245. Ludowy przemysł artystyczny w Polsce // Sztuka i Praca. – 30. XII.1928. – S. 16 – 21.
246. Malinowski K. Szkoła rzeźby w Zakopanem // Arkady. – 1937. – № 10. – S. 543.
247. May W. Semper in Paris und London, 1849–1855 / Walter May // Dresdner Hefte. – № 75, 2003. – S. 69 – 77.

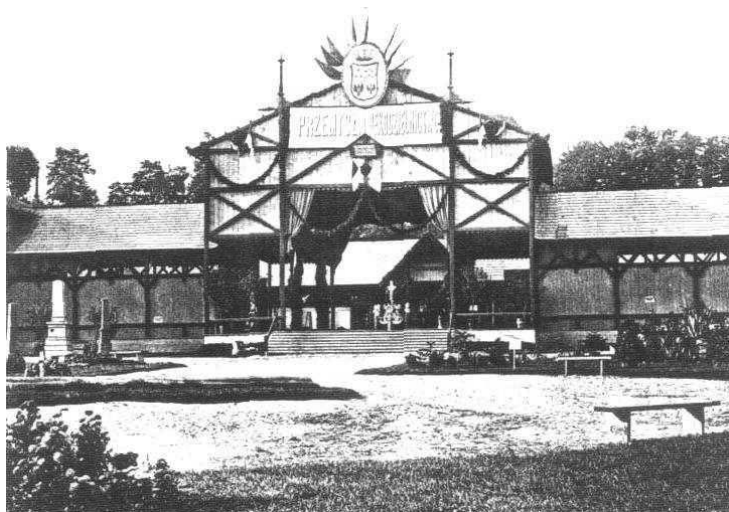
248. Merunowicz T. Sprawozdanie z podróży odbytej kosztem funduszu krajowego w celu studjów nad przemyslem wyrobu zabawek dla dzieci. – Lwów, 1881. – S. 1.
249. Muthesius H., Naumann F.: Die Werkbund-Arbeit der Zukunft, und Aussprache darüber von Ferdinand Avenarius, Peter Behrens, Rudolf Bosselt u. a. / Hermann Muthesius, Friedrich Naumann // Werkbund und Weltwirtschaft. Öffentlicher Vortrag von Friedrich Naumann in der Festhalle der Deutschen Werkbund-Ausstellung am 4. Juli 1914. Der Werkbund-Gedanke in den germanischen Ländern Österreich-Ungarn, Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen. – Jena, Eugen Diederichs, 1914. – 118 s. (Orig.-Broschur mit Deckeltitel).
250. Muzeum przemysłowe miejskie we Lwowie // Фонд Райса. – С. 6. (відділ рукописів наукової бібліотеки імені Василя Стефаника).
251. Odżywolski S. Rzut oka na rozwój szkolnictwa przemysłowego w Austrii z uwzględnieniem stosunków Galicyi // Czas, 1885. – № 12. – S. 34 – 37.
252. Paul J. Gottfried Semper als Theoretiker / Jürgen Paul // Dresden Hefte. – № 75, 2003. – S. 27 – 35.
253. Pierwsze sprawozdanie C.K. państwowej Szkoły przemysłowej we Lwowie za rok szk. 1892/93. – Lwów, 1893. – 5 s.
254. Pirsig-Marschall T. London – Wien / Tanja Pirsig-Marschall // Kunst und Inndustrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien / Rainald Fraz. – Wien: MAK und Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 30 – 41.
255. Podręcznik statystyki Galicyi. – Lwów, 1908. – Т. III. – Cz. I.
256. Prace uczniów obowiązkowe. Rysunki // Sprawozdanie z Wystawy rolniczej i przemysłowej we Lwowie 1877 r. – Lwów, 1886. – S. 72 – 76; 115 – 119.
257. Program nauki praktycznej w szkołach zawodowych dla slusarzy i tokarzy. Szoste sprawozdanie. – Lwow, 1897/98.
258. Przechadzki po wystawie // Czas. – 1904. – № 194 (25. VIII).
259. Rękodzielnik. – Lwów 1913. – № 2. – S. 12.
260. Schmidt B. Vom Verrat des Design an seinen internationalen Sozialideen / Burghart Schmidt // Kunst und Inndustrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien / Rainald Fraz. – Wien: MAK und Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 13 – 20.

261. Schmuttermeier E. Arts and Crafts Movement / Elisabeth Schmuttermeier // Kunst und Inndustrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien / Rainald Fraz. – Wien: MAK und Hatje Cantz Verlag, 2000. – S. 243 – 252.
262. Semper H. Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Werkens / H.Semper. – Berlin, 1880. – S. 16.
263. Sprawozdanie «Ligi pomocy przemysłowej». – Lwow, 1914. – S. 111, XIII; 103, XII; 84, III.
264. Sprawozdanie C.K. rady Szkolnej krajowej o stanie szkół przemysłowych i handlowych w roku szkolnym 1900/1901. – Lwów, 1901.
265. Statut miejskiego Muzeum pzemysłowego we Lwowie. – Lwów, 1888. – 12 s.
266. Szóste sprawozdanie C.K. państwowej Szkoły przemysłowej we Lwowie za rok szk. 1897/98. – Lwów, 1898. – S. 57 – 68.
267. Sztuka na wystawie Lwowskiej w r. 1877. Wystawa Krajowa rolnicza i przemysłowa. Organ Komitetu wystawy. – Lwów, 1877. – № 24. – S. 2 – 4.
268. W szkole rysunków i modelowania // Gazeta Lwowska. – 1876. – S. 3.
269. Wdowiszewski I. Wiadomości z zakresu przemysłu budowlanego, architektury, przemysłu artystycznego // Czasopismo Techniczne. – 1887. – № 4. – S. 42 – 46.
270. Władysławski S. Nasze szkoły zawodowe myśli i uwagi // Czasopismo Techniczne, 1897. – № 10. – S.109 – 111; № 11. – S. 127 – 129; № 12. – S. 139 – 141.
271. Wykaz rzeczy wystawionych w dziale wchowania i nauki Wystawy Krajowej 1877 r we Lwowe z dodatkiem wykazu nagród. – Lwów, 1878. – S. 17 – 22.
272. Zasady organizacyj szkół przemysłowych wydane przez Komisije dla spraw przemysłowych. – Lwów, 1889. – 50 s.
273. Zawadzki W. Wystawa robot Kobiących. Nayka rysunków w szkołach żeńskich // Bluszez. – 1886. – № 35. – S. 279.

ДОДАТКИ



**Рис. А 1. Експозиція Красвої виставки 1877 р. у Львові.
На першому плані меблі і килимарські вироби Народної школи у В'язівниці (відзначені
медаллю за заслуги). На задньому плані – піч та гончарні вироби В.Шостопальця
із Сокаля (відзначені медаллю за заслуги)**



**Рис. А 2. Павільйон Промислу й рукоділля Красвої виставки 1877 р. у Львові.
ЛІМ, ФН28ІЗ; ЛІМ, ФН 2458**

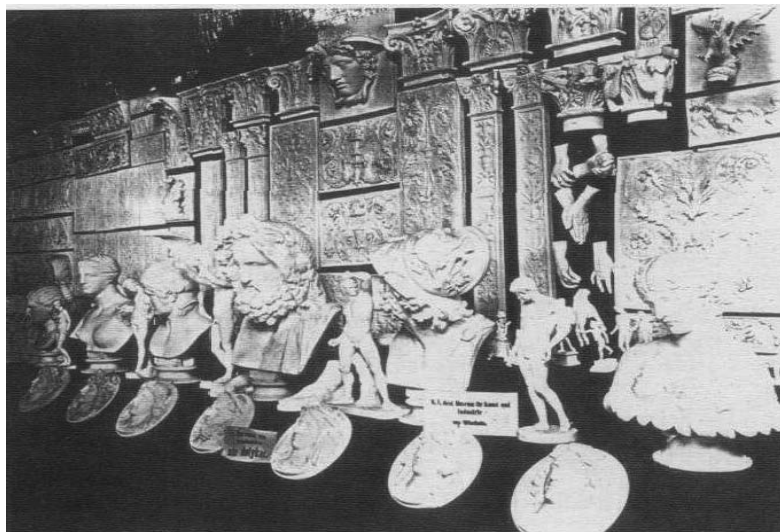
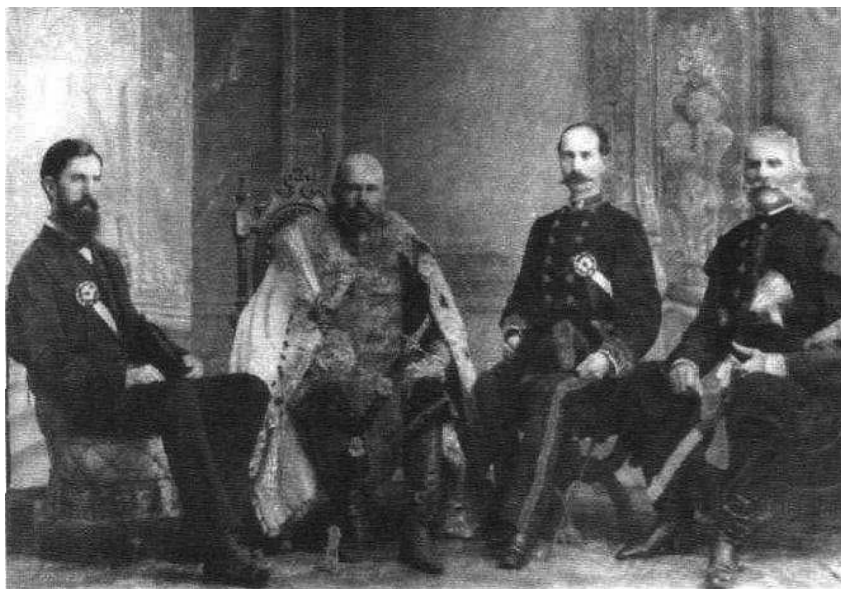


Рис. А 3. Красва виставка 1877 р. у Львові. Експозиція Віденського художньо-промислового музею. ЛІМ, фонд ФН



Рис. А 4. Красва виставка 1877р. у Львові. Експозиція шкіл рисунку та рукоділля. ЛІМ, фонд ФН



**Рис. А 5. Організаційний комітет Етнографічної виставки 1887р. в Тернополі:
О.Барвінський, В.Федорович, Боберський, Козєбродський**

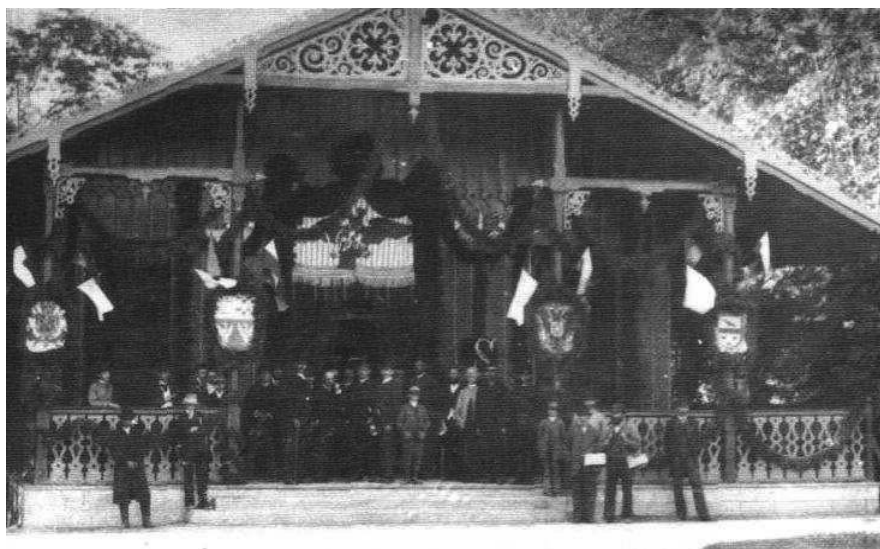


Рис. А 6. Павільйон Етнографічної виставки 1887р. в Тернополі



Рис. А 7. Цеховий знак львівських ремісників. ХІХст. ЛІМ, ФН4200



Рис. А 8. Прохання від ремісничих цехів на ім'я Президента Львова від 19.03.1926 р. ФН 4115

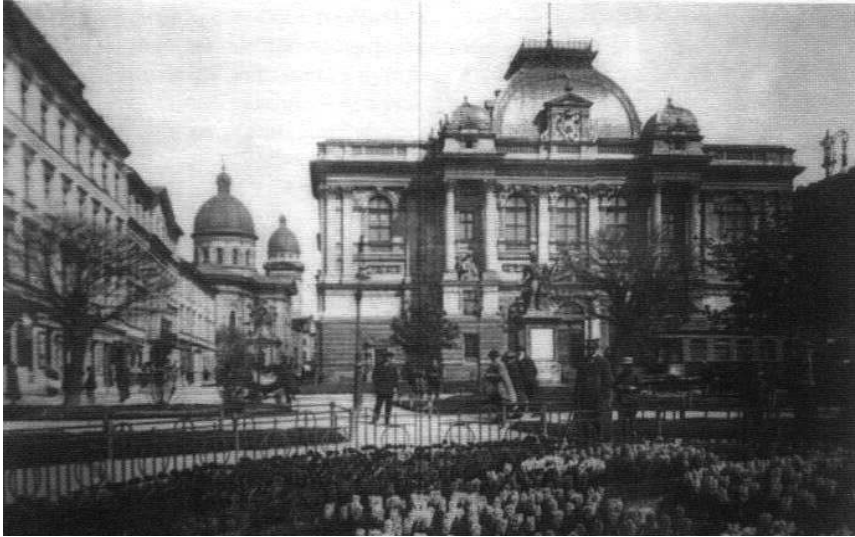


Рис. А 9. Будинок Львівського промислового музею.
Львів, просп. Свободи, 40. Арх. Л.Марконі, К.Яновський. 1900-1904 рр.
Фото початку XX ст.

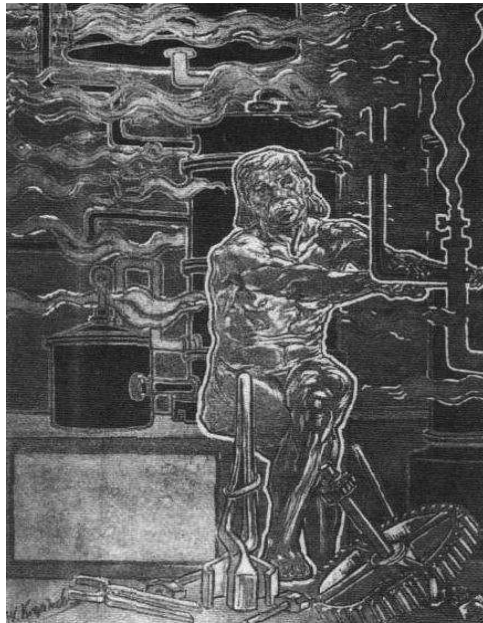


Рис. А 10. В. Крицінський. Плакат для фабрики машин. Поч. XX ст.



Рис. А 11. Львівський цех склярів на виставці «Торги східні» 20-і рр. XX ст. ЛІСМ, ФН465



Рис. А 12. Львівський цех капелюшників на виставці «Торги східні» 20-і рр. XX ст. ЛІМ, ФН466



Рис. Б 13. Вхід до будинку Львівської художньо-промислової школи. Вул. Снопківська, 47. Арх. В.Садловський. 1909 – 1910 рр.



Рис. Б 14. Викладачі та учні Коломийської гончарної школи. Фото 1890-х рр.

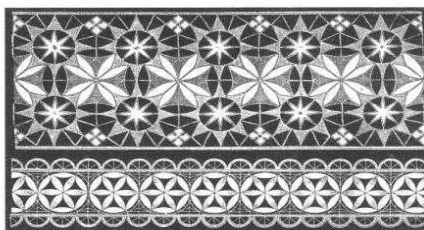
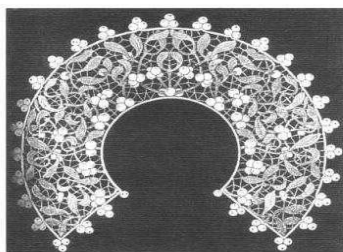
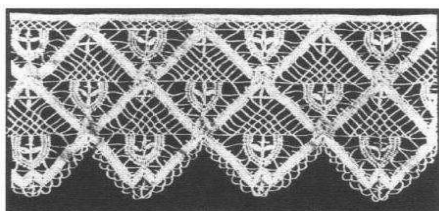


Рис. Б 15-19. В.Крицінський. Проекти орнаменту мереживного шиття
в закоп'янському стилі. 1898 р.

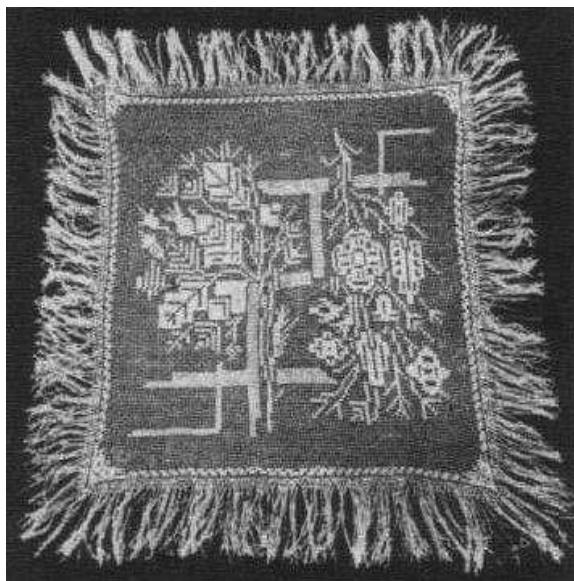


Рис. Б 20. Серветка «Філет», виконана в майстерні гаптів Львівської ХПШ ученицею II курсу. Керівник: проф. Гарланд. 1920-і рр.

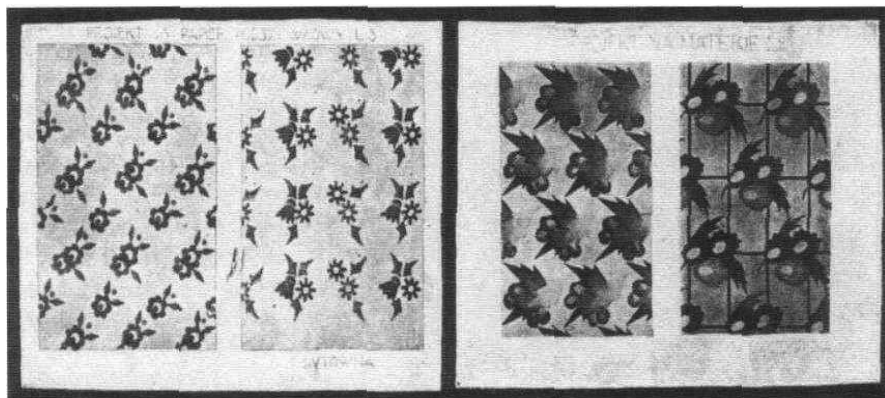


Рис. Б 21. Проекти матерії, виконані ученицею I курсу Львівської ХПШ. Керівник: проф. Гарланд. 1920-і рр.



Рис. Б 22. Килимові подушки, виконані в майстернях Львівської ХПШ за проектами учнів II курсу. Керівник: проф. Гарланд. 1920-і рр.

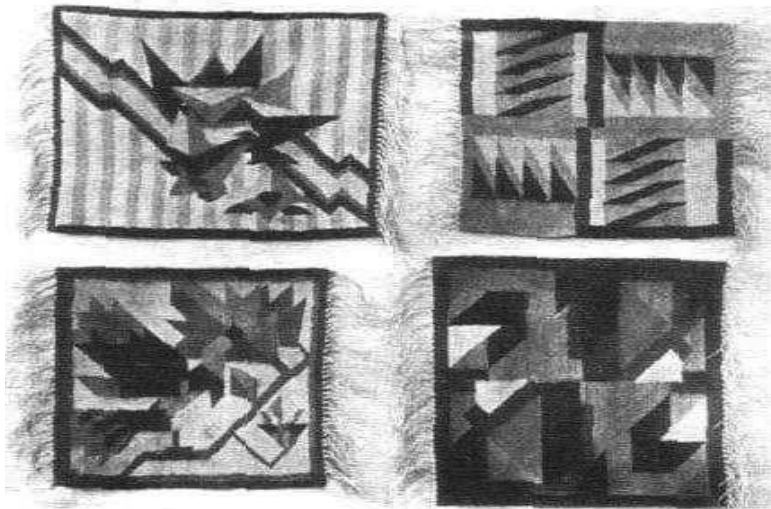


Рис. Б 23. Шалі, виконані в техніці батіку учнями II курсу Львівської ХПШ. Керівник: проф. Гарланд. 1920-і рр.



Рис. Б 24. Настінний килим, виконаний у майстернях Львівської ХПШ за проектом учениці ІІІ курсу. Керівник: проф. Гарланд. 1920-і рр.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХУДОЖНЬО–ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ У ШКОЛАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.	6
1.1. Короткий життєпис Готфріда Земпера у контексті західно- європейської соціально-культурної традиції XIX ст.	6
1.2. Особливості розвитку європейської матеріально-художньої культури у другій половині XIX ст.	16
1.3. Сутність поняття «прикладне мистецтво» в історичній ретроспективі.....	32
1.4. Методика прикладного мистецтва у художньо-промислових школах Західної Європи другої половини XIX ст.	55
Розділ 2. ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ЗМІСТОВОГО КОМПОНЕНТУ МЕТОДИКИ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА У «ПРАКТИЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ» Г. ЗЕМПЕРА	70
2.1. Порівняльна теорія стилів формотворення у творчості Г. Земпера	70
2.2. Матеріальні основи формотворення як естетична проблема	85
2.3. Особливості структурування змісту прикладного мистецтва	100
Розділ 3. МЕТОДИЧНА СИСТЕМА Г. ЗЕМПЕРА ТА ЇЇ ПЕРСПЕКТИВНІСТЬ ДЛЯ РОЗВИТКУ МЕТОДИКИ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ	114
3.1. Методична система Г. Земпера з підготовки фахівців прикладного мистецтва для промислового виробництва	114
3.2. Внесок Г. Земпера у становлення і розвиток музейної педагогіки	136
3.3. Прикладне мистецтво як джерело розвитку українського національного дизайну	151

Розділ 4. СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ	173
4.1. Ціннісні орієнтири художньо-промислової освіти Західної України у XIX ст.	173
4.2. Ретроспективний аналіз становлення художньо-промислового шкільництва на теренах Західної України	185
4.3. Вплив музеїв на становлення і розвиток художньо-промислової освіти	195
РОЗДІЛ 5. ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ОГЛЯД СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ СИСТЕМИ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ	204
5.1. Загальна характеристика художньо-промислових навчальних закладів (друга половина XIX – початок XX ст.)	204
5.2. Сучасні вищі навчальні заклади художньо-промислового профілю: становлення і розвиток	219
5.2.1. Коледж мистецтв імені А. Ерделі Закарпатського художнього інституту	219
5.2.2. Вижницький коледж прикладного мистецтва імені В.Ю. Шкрібляка	221
5.2.3. Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва	223
5.2.4. Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша	225
5.2.5. Львівська національна академія мистецтв	227
5.3. Діяльність галицьких митців-педагогів та їхній внесок у розвиток художньо-промислової освіти в регіоні	229
ВИСНОВКИ	239
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	244
ДОДАТКИ	267

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ОРШАНСЬКИЙ Леонід Володимирович

СИЛКО Роман Миколайович

**ГОТФРІД ЗЕМПЕР
ТА ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВА ОСВІТА
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ Й УКРАЇНИ**

Монографія

Літературний редактор – Ірина Невмержицька

Друкування і верстка – Ірина Заліська

Дизайн обкладинки – Іван Нищак

Підписано до друку 01.03.2016 р.

Формат 60 × 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman

Ум. друк. арк. 14,3. Тираж 300 прим.

Замовлення № 061.

Видавничий відділ

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців, виготівників та
розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 2155 від 12.04.2005 р.)

82100, Дрогобич, вул. І. Франка, 24, к. 43.

Тел. (03244) 2-23-78.