

УДК 7.012:504

ШМАГАЛО Р. Т.

Львівська національна академія мистецтв

DOI:10.30857/2617-0272.2020.4.15.

**ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО І ЕКО-ДИЗАЙН:  
ФІЛОСОФСЬКО-ОСВІТНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ І СУЧАСНІ  
ВИКЛИКИ**

**Мета:** виявлення та аналіз філософсько-освітніх та естетичних основ розвитку декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну у контексті нових соціально-культурних викликів.

**Методологія** базована на системному підході, що синтезує методологічні принципи суміжних наук: мистецтвознавства, філософії, естетики, педагогіки з універсальними для цих наук методами історичного, типологічного та порівняльного аналізу.

**Результати.** Визначено базові філософсько-естетичні витоки явища декоративно-ужиткового мистецтва у контексті мистецької та спорідненої дизайн-освіти, банк основоположних ідей та принципів її поступу в часовому континуумі. Виявлено напрацьовані віками соціально-культурні цінності, актуальні для різних історичних періодів і перед сучасними викликами, що постають перед мистецькоосвітньою сферою.

**Наукова новизна** полягає у визначенні філософсько-естетичних засад функціонування декоративно-ужиткового мистецтва у руслі мистецької та дизайн-освіти, її позачасових універсальних соціально-культурних цінностей.

**Практична значущість.** Дослідження сприятиме формуванню глибинного, філософсько-естетичного рівня світоглядного сприйняття явища декоративно-ужиткового мистецтва, мистецької та дизайн-освіти, виробленню орієнтирів щодо впровадження та проектування нових креативних ідей розвитку в мистецтві, освіті, еко-дизайні.

**Ключові слова:** філософсько-освітні основи; естетичні та соціально-культурні цінності; мистецька та дизайн-освіта; еко-дизайн; нові соціальні запити.

**Вступ.** Сучасні митці «контемпу» часто кажуть: «ні, ні, я не ремісник...», вони часто не хочуть працювати з матеріалом, протистояти йому або шукати з ним гармонії. Відповідь на запитання, які ж основи художньої практики? – все рідше лунає з їхніх уст. Експериментальна робота зі склом, глиною, металами, ниткою чи пластиком потребує численних маніпуляцій, проб і технологій. Складність у тому, що завжди слід бути готовому до поразки, включати інтуїцію, не боятися матеріалу.

Впродовж тисячоліть історія мистецтва накопила багатющий досвід співвідношення мистецтва і ремесла. У листопаді 2018 р. в дзеркальній залі Львівської опери відбулася Міжнародна конференція «Музика і філософія: до 150-ти річчя знайомства Вагнера і Ніцше». Культурна самосвідомість українців на зламі XIX – початку XX ст. безумовно

формувалася під впливом таких титанів західноєвропейської філософії та музичного мистецтва як Ф. Ніцше та Р. Вагнер. Українських митців епохи модерну об'єднує стремління до духовного пошуку, нового в мистецтві на основі давніх архетипів і першообразів. Ця об'єднавча змістова функція нового стилетворення, помножена на символізм і нову міфотворчість, породила візію національної духовної традиції з глибокими ціннісними орієнтирами.

**Аналіз попередніх досліджень.** У різний час до філософської проблематики співвідношення мистецтв, ремесел та дизайну зверталися провідні філософи та митці: Е. Кант [13], Г. Земпер [2], О. Шпенглер [11], І. Мірчук [5], О. Архипенко [12] та інші. Сакральні-ідеалістичне спрямування творчості широкої плеяди українських митців

модерну стало одноголосним підтвердженням ідеї реабілітації декоративно-ужиткового мистецтва в умовній ієрархії мистецтв. Устремління до нових цінностей на основі національних первнів породило, у свою чергу, рух за збереження та розвиток традиційного народного мистецтва, фольклору, а відтак, тотального для всієї Європи явища художньо-промислової освіти, що сформувалася на основі кристалізації естетичних принципів модерну. Філософія циклічності життя, «вічного повернення» Ф. Ніцше органічно влилася в коловорот ідей, що беруть свій початок від найдавніших часів. Будучи професором класичної філософії, Ніцше, звичайно ж опирався на давньогрецькі міфи та тексти, у яких закладене розуміння художника-деміурга, творця життя.

Аналогічні ідеї проголошував і Ріхард Вагнер, за яким сила мистецтва та мистецьких закладів може стати провісником і моделлю для будь-яких суспільних організацій і навіть для державотворення. Саме Вагнеру належить зведення цих глобальних ідей до лаконічного поняття «Gesamtkunstwerk», тобто ідеї синтезу різних видів мистецтв. Він виклав теорію синтезу мистецтв у працях «Мистецтво і революція», «Мистецтво майбутнього» (1849), «Художній твір майбутнього» (1850). На хвилі загальноєвропейського руху «Мистецтво і ремесло» друг Вагнера, архітектор Готфрід Земпер розвинув ці ідеї. Він твердив, що розвиток прикладних мистецтв навіть випереджував і надихав розвиток архітектури, яка традиційно розцінювалася як «матір усіх мистецтв». Таким чином, в епоху модерну роль мистецтва і митця утверджувалася на зразок богонатхенної творчості. Водночас і категорія ремісничої рукотворності зводилася до рівня мистецтва.

Митці-учасники організаційно-творчих процесів доби модерну в найактивніший спосіб проявили художньо-естетичні позиції не лише у практичній образотворчості, але і в філософському трактуванні та переосмисленні творчих ідей

на теоретичному рівні. Це, у свою чергу, сприяло створенню фундаментальної бази розвитку національних мистецьких шкіл. Синкретизмом цього процесу, чим віддаленішого від нас, тим сильнішим, пояснюється той факт, що мистецька освіта не розглядалася окремо від мистецтва, була підпорядкована йому, як своєрідна сфера обслуговування. Та й саме мистецтво, яке зародилося в лоні релігійних уявлень та переконань, було суціль канонічним, звідси й освіта загалом була духовною, а мистецька – лиш вишколом, підпорядкованим мистецько-релігійному канону. Всі ж релігії, від найдавніших вірувань та міфології і до сучасних світових релігій, розглядають акт творення як абсолютний пріоритет Бога-Творця. При тому Божественне творення не обмежується створенням Всесвіту (Космосу), Землі і Людини, а поширюється на поняття творчості взагалі, охоплюючи художню творчість та ремесла передовсім. Саме походження мистецтв і ремесел міфологічно-релігійна система пов'язує з іменами богів. З міфології нам добре відомі боги-ковалі, богині-пряхи і ткалі, а з єгипетської міфологічної іконографії знаємо зображення бога Хнума, який зліпив людину на гончарному крузі. Згодом витворилася дивовижна річ: навіть акт творення Всесвіту практично в усіх прадавніх суспільствах асоціювався з працею ремісника, а ремісничої (художньої) творчості вважалася богонатхенною. У цій давній традиції затаєна головна відмінність від сучасних форм освіти.

**Постановка завдання.** Зупинимось лише на деяких визначальних віхах теоретичного бачення цінностей мистецтва і ремесла в історії та окреслимо сучасні виклики, що постають перед мистецько-освітньою сферою. Також намітимо особисте бачення шляхів вирішення цих проблем.

**Результати дослідження.** Освітні проблеми передачі знань і вмінь, очевидно, постали одночасно із самим фактом

усвідомлення людиною ремесла як особливої цінності. Паралельно творенню речей, як знарядь впливу на зовнішній світ, відбувався процес їхнього одухотворення за аналогією з актом творчості божої. Подальше заглиблення людей у розмаїття створюваного ними речового світу викликало потребу у систематизації знань і вмінь виготовлення і творення. Твори мистецтва в ієрархії речових цінностей завжди перебували на першому місці, ще до появи самого терміну «мистецтво». Так, наприклад, у санскриті, священній мові Вед, слово «шилпа» вживалося як термін на означення усіх ремесел і мистецтв. Декоративно-ужиткове і образотворче мистецтво не диференціювалося давніми індоєвропейцями, які створили касти ремісників щонайменш на два тисячоліття раніше від появи ремісничих гільдій і цехів у середньовічній Європі. Декоративні принципи (краса) лежали в основі всіх первісних художніх уявлень. Декоративністю були пронизані скульптура, живопис, архітектура, які поряд з художніми виробами вважалися ремеслом. Міфологічні витоки так званої ієрархії мистецтв засвідчує грецька антична культура із чи не найпершим натяком на поділ мистецтв на «високі» – божественні – і «низькі», якими займаються смертні люди. Ще чіткіше мистецький аспект виявляється в іншому грецькому міфі – про Пігмаліона. Тут йдеться про особливий «божественний» статус скульптури [8, С. 7]. Як бачимо, поділ мистецтв на «вищі» й «нижчі» почався ще в античні часи і мав ієрархічний характер, пов'язаний з давньою сакральною традицією. Очевидно і те, що ієрархічний поділ мистецтв був не одноразовим декларованим актом, а етапним культурно-історичним процесом, поступово входив у свідомість з допомогою міфів, отже, опановував культуротворчу сферу поволі, та зате фундаментально, оскільки в тому чи іншому вигляді дожив до нових історичних часів. Художні ремесла ставали

економічною основою давньогрецьких держав-полісів, що спричинило подальший поділ декоративно-ужиткових і образотворчих мистецтв. Утім, економіка лише частково відвернула мистецтво античності від чинників духовного світу. Далі на підставі уяви про ієрархію ремесел філософ Аристотель вивів поняття ремесла вищої цінності, заради самого творення артефактів. Гуманістична культура епохи Відродження надала нового імпульсу для становлення сучасного поняття «красних мистецтв». Це становлення безпосередньо пов'язане із заснуванням перших академій мистецтв, коли митець-гуманіст Джорджо Вазарі (1511–1574) намагався ототожнити пластичні мистецтва в єдиному ключі навчального процесу. Диференціація мистецтв за рангами у XVIII ст. здійснювалася філософами (І. Баттьо, А. Вольтер, Д. Дідро та ін.) на основі «теорії смаку». Лише згодом німецький філософ Емануїл Кант (1724–1804) та поет і філософ Фрідріх Шіллер (1759–1805) надали поняттєвій сфері мистецтва наукової стійкості і філософського обґрунтування, що спричинило кастову агресивність навчальних закладів красних мистецтв. Французький енциклопедист Дені Дідро (1713–1784) був одним з перших, хто закликав митців-педагогів академій красних мистецтв звернути увагу на мистецькі цінності ремесла. Провідником нових поглядів на проблему співвідносності мистецтва і ремесла у XIX столітті став австрійський мистецтвознавець Алоїз Рігель (1858–1905). Він розділяв суто декоративне і «вище» мистецтво, до якого відносив живопис, скульптуру, архітектуру та рівноцінну з останніми, четверту сферу «художнього ремесла». Свого апогею теоретичний поділ між мистецтвом і ремеслом досяг упродовж XIX ст., що було необхідним для творення нової естетичної теорії як теорії мистецтва, а не краси. Соціальне і економічне стали визначальними чинниками творчої реальності у сфері художніх промислів у період

розвитку промислового виробництва і капіталістичних відносин. Починаючи від 1860-х рр., все більше впливових теоретиків і практиків схилялося не стільки до культивування ремесла і промислу, скільки до означення мистецтва як домінанти в ремісничій діяльності. Для ствердження цієї позиції необхідно було знехтувати пануючим поділом мистецтва на вище (образотворче) та нижче (ужиткове). В унісон до цих нових тенденцій формувалися і нові погляди на мистецьку освіту, які задекларували в Англії художники і теоретики мистецтва Джон Рьоскін (1819–1900), Вільям Морріс (1834–1896). У контексті започаткованого ними руху «мистецтво і ремесло» широку підтримку отримала ручна праця задля реалізації утопічної ідеї облаштування світу за законами мистецтва. У цей період створюються навчальні заклади, де паралельно викладаються інженерія, архітектура і ремесла. Цеховий вишкіл замінювався на науку в фахових школах. Художні ремесла стали викладати навіть в академіях мистецтв. Рух «мистецтво і ремесло» в умовах художнього виробництва не міг бути відмежованим від наростаючої тенденції до об'єднання мистецтва і промисловості. В наступну епоху модерну суб'єктивна творчість, ідеї «мистецтва для мистецтва», естетичний сепаратизм зазнали активної критики. Центральна ідея естетики В. Морріса про синтез мистецтв на основі співпраці і гармонійного взаємопідпорядкування перетворилася у спрощене прагматичне русло раціоналізму. Цю якісно нову віху в теорії започаткував Готфрід Земпер (1803–1879) з нагоди Першої всесвітньої виставки художньої промисловості в Лондоні (1851). Запропонований метод вивчення естетичної основи форм у вигляді положень «Практичної естетики» став ключем для самоусвідомлення матеріально-художнього виду діяльності, що отримав подальше визначення як дизайн. Теоретичні погляди Г. Земпера мали не менший вплив і на

розвиток архітектури. Ключем у даному контексті можна вважати наступний його висновок: «На даний час я прийшов до глибокого переконання, що історія архітектури починається з історії художніх ремесел, і що праобразом прекрасного і стилю в архітектурі є відповідні закони у сфері художніх ремесел» [2, С. 22]. Розпад мистецтв в період модернізму дедалі більше підпорядковувався інтелектуальним, теоретичним чинникам. Але навіть в епоху постмодернізму, представники якого часто декларують остаточну відмову від ідей прогресу в житті та мистецтві, мистецька освіта у своєму практичному розгортанні і надалі зорієнтована на розвиток по висхідній та на пріоритети гуманізму. Навіть побіжний огляд ціннісних орієнтацій мистецької освіти свідчить про те, що шлях її розвитку лежить у сфері духовного світу. Потреба в якісній теорії, яка б акумулювала наукові цінності цих орієнтацій, є очевидною, і тільки вона може стати тим об'єднуючим ключем, який відкриє простір мистецтва і ремесла в постіндустріальному суспільстві [8].

Їхнє прогнозування у свій час зробив німецький філософ Освальд Шпенглер (1880–1936), який зауважив, що дослідницька робота на Заході з давнього часу розпадається на ряд спеціальних областей, бездумна ізоляція яких зробила неможливим, щоби великі питання були хоча б помічені [11]. На відміну до стану речей наприкінці XIX ст., коли історизм та академізм культивували наслідування усіх стилів і відношення до орнаментальної декорації як основного джерела краси, у 1920-х роках, зокрема в методиці Львівської художньо-промислової школи постала реакція. Насамперед, теоретики і методологи нової доби закликали до аналізу засадничих основ мистецтва кожної епохи чи художника зокрема. У приклад наводилися естетичні положення Еммануїла Канта щодо творення свого власного канону краси кожною новою епохою відповідно до пануючих

уподобань, звичаїв та життєвих проявів загалом [13]. Розвинута модерном тенденція рівноправ'я всіх мистецтв спонукала до творення методичних основ вишколу синтезуючого типу. На роль декоративних і ужиткових вартостей предмету зверталася особлива увага, що, врешті решт, мало викристалізувати певну універсальну схему основ композиції декоративно-ужиткових мистецтв поряд із вишколом так званих чистих (красних) мистецтв, головною сутністю яких вважалася художня краса.

Після модерну гідними репрезентантами боротьби за здобутки національної культури та естетики постали рухи М. Бойчука в образотворчому мистецтві, Л. Курбаса в театральному, О. Довженка в кіно і М. Хвильового в літературі.

Ідейна та методична основа естетичного характеру викладів продовжила розгортання зокрема і на еміграції. Неперевершеною базою для нових ідей став курс філософії мистецтва неокантіанця, професора Івана Мірчука, підготований до друку як загальний підручник з естетики [5, С. 261]. Важливою є теза цього підручника про роль підсвідомості в реалізації талантів, що характеризують народ. В рекомендаціях щодо формальних проблем пластичних мистецтв підручник з естетики І. Мірчука особливо відповідає запитам декоративного кубізму, такого популярного у тогочасній мистецькій Празі.

У цьому ж контексті заслуговують першочергової уваги і славнозвісні «Теоретичні нотатки» О. Архипенка. Про те, що вони є універсального характеру скарбницею методів нового мистецтва свого часу, я говорив на лекціях у м.Стемфорді, США, ще у 1996 році [8, С. 316; 455]. Тоді ж підрахував, що О.Архипенко читав лекції у 53-х інститутах, університетах та музеях, системно викладав у 17-ти університетах, у тому числі в 5-ти заснованих ним школах в Парижі, Берліні, Нью-Йорку, Лос-Анжелесі, Чикаго. Послідовність його методики визначають заголовки розділів, їх

шістнадцять [12, С. 15]. Прагнучи створювати предмети нової естетико-стилістичної вартості, він іде далі за видові рамки скульптури чи живопису, використовує засоби часу і простору, створюючи «Архипентуру», яку називає новою формою мистецтва. Цікаво, що за іронією долі вихолощення цього твору до суто утилітарної функції наступними поколіннями дизайнерів «розмножило» його збаналізовану ідею у вигляді рухомих рекламних щитів по всьому світу. Останнім, завершальним розділом теоретичних нотаток Архипенка є «Простір». Силою, можливостями та енергією свого впливу простір інтелекту та творчої інтуїції цього митця-педагога вийшов зі сфери образотворчого мистецтва, прямо чи опосередковано він вплинув і на подальший розвиток декоративно-ужиткових мистецтв та дизайну [14].

Теорія і практика О. Архипенка, І. Кулеця, І. Мірчука та інших митців-педагогів спричинила активний розвиток різноманітних пограничних станів мистецтва поміж квартетом образотворчого, декоративно-ужиткового, архітектури та дизайну, сприяла їхній кооперації у стінах класичних академій мистецтв та шкіл декоративно-ужиткового мистецтва: «Власне в нашому сторіччі, коли талант і воля мистця «зведені до нуля», коли мистець «машинізується» і творить за планом, коли в погоні за оригінальністю (фатальне явище нашої доби) мистець тратить почуття міри і природне відчуття сутности істини – ми особливо потребуємо сильних індивідуальностей, які б зуміли спрямувати цей гін до властивого йому річища. Мусить бути зупинена погоня за позірною оригінальністю, за якою часто криється неучтво чи неталановитість, а що найгірше – безвідповідальність», – писав мистецький критик Юрій Соловій [7, С. 76].

Понад те, брак наукових знань дуже відчутний сьогодні. Адже всі спостерігаємо, що тепер, на початку XXI ст. у процесах взаємопроникнення народного і професійного мистецтва шальки терезів остаточно

схилилися не у бік професійного, тим паче, елітарного, а на користь масової культури. Про безсилля і марноту мистецтва свого часу писав послідовник Ніцше, Освальд Шпенглер, що те, чим займається під виглядом мистецтва музика після Вагнера або живопис після Мане, Сезана, Лейбля і Менцеля, є безсилля і брехня. Що серед інженерів першокласної фабрики машин ми знайдемо куди більше інтелігентності, смаку, ніж у всьому живописі та музиці сучасної Європи [11]. В посиленні масової культури критики вбачали крах езотеричної «фаустівської культури», неспроможність «штучного мистецтва» до подальшого органічного розвитку. Відтак, нової актуальності набуває нині рубрика філософії Ніцше про «вічне повернення» і циклічну переоцінку всіх цінностей, навколо яких рухається Світ. Постає (уже вкотре у нашій історії!) питання про долю українського народного мистецтва, а в мистецько-освітньому аспекті – про спеціалізовану мистецьку освіту. У пострадянські, як було і в радянські часи кореляція освітніх процесів залишається прерогативою соціальних інституцій, державних та суспільних організацій, тепер ще й бізнес нестримно рветься в освітню сферу. Лише спільними зусиллями можна пом'якшити нещадні закони ринкової кон'юнктури, від яких за спостереженнями теоретиків 1940-х років (А. Малюца) народне мистецтво втрачало свою первісну живучість [3; 4]. Орієнтиром при цьому повинні залишатися теоретичні надбання і практичний досвід історичних форм організації народного мистецтва в Україні. Мистецтвознавчій науці має належати вирішальне слово в усіх цих процесах. Саме вона, за здоровим глуздом і професійною логікою, повинна активно відстежувати і аналізувати ці стихійні явища, які захоплюють все ширші простори і несуть не тільки позитивні наслідки, а і негативні та хворобливі, серед яких найстрашнішим є підміна мистецтва псевдомистецтвом та розтління народної мистецької традиції і

творчості. Поки ця стихійна діяльність у зародку, мистецтвознавча наука, її фахівці і експерти з допомогою державних чинників та зацікавленої громадськості могли б надати їй нормальних перспективних параметрів. Далі це стане проблемним.

Без відповідно підготовлених викладацьких кадрів навіть навчальні заклади стають апологетами й розсадниками сувенірного кітчю і «матрьошечного» безкультур'я. Матеріальна «вигода» від діяльності таких установ не може стати аргументом на їх користь. Тим більше, що вона примарна і може приваблювати лише недосвідчену та слабообізнану молодь, яка, однак, відчуває зацікавленість мистецтвом. І звичайно ж, замикаючись в собі, не ставши підсистемою академічної художньої освіти України, ХПТУ та «дизайн-школи» різного стибу не зможуть належно здійснювати своє покликання.

Про необхідність подолання штучної ізоляції різних рівнів, спеціальностей і напрямків мистецької освіти в атмосфері «старих перегорожок» говорив академік Федір Шмідт ще на початку 1920-х років [10]. Тоді, як і тепер, мистецьким навчальним закладам різних рівнів та напрямків бракувало як офіційних, так і внутрішніх зв'язків. Академік широко розглядав це питання, охоплюючи музику, театр, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво, і висував програму виховання митців-педагогів енциклопедичного розмаху [10]. Здається, що митці-педагоги – енциклопедисти з точки зору освітньої практики – розкішна мрія або ж справа далекого майбутнього, а повертаючись до дня нинішнього, слід заакцентувати ще одну чи не найважливішу особливість мистецької освіти та її досліджень. Якщо зміст мистецької освіти може бути надзвичайно строкатим і змінним у часі, то вимоги до її головного продукту видаються стабільними. Це якість вишколених фахівців, педагогів, дослідників тієї чи іншої мистецької професії та разом і визначаючі цю якість мистецькі твори. Без орієнтації на цей кінцевий

продукт не можна обійтися, якщо хочемо пізнати історичну, теоретичну чи прикладну роль мистецької освіти. Наука, що покликана визначати художню якість творів та давати характеристику мистецьким процесам – мистецтвознавство – за логікою і природою речей має взяти на себе провідницьку роль серед інших суміжних наук, що вивчають мистецькоосвітню сферу. У цьому контексті найголовнішою вимогою розмежування понять «художньо-промислове», «декоративно-ужиткове» чи всеохоплюючого поняття дизайну повинна стати первинна ідейна основа цих явищ. Так, художньо-промислова освіта історично сповідувала авторство ремесла, творення художнього образу і змісту речі. Вона ніколи не підкорялася «релігії машини», тоді як становлення класичної дизайн-освіти відбувалося саме під всеохоплюючим знаком машинізації та масовості, вужчого стремління до прагматизму та функціонального проектування [8]. Нині ж самодостатні цінності філософії декоративних мистецтв зневажливо ігноруються навіть окремими професорами – очільниками кафедр декоративно-ужиткового мистецтва. На мою думку, ми не маємо ламати цю філософію на догоду «контемпту», а вибудовувати нові вектори її розвитку.

Про циклічність і актуальність мистецькоосвітніх ідей, закорінених в архаїчній та новій філософії, свідчить серед багатьох прикладів один достатньо красномовний факт. У 2018 році група шведських дизайнерів здійснила дослідницький тур по Українських Карпатах. Метою цього турне стало вивчення традиційного, екологічно чистого творення речей руками, без електрики. Звісно, у декоративному мистецтві горян шведські дизайнери знайшли велику поживу для збагачення історичним досвідом. Знаковою подією у цьому контексті є й те, що косівська кераміка у 2019 р. була внесена до скарбниці Світової спадщини ЮНЕСКО. Але що спричинило таке зацікавлення? В сучасній Швеції, як і в багатьох

інших розвинених країнах Світу, люди вкотре постали проти масового виробництва речей, які шкодять екології, проти естетики стандарту. Та й світові економічні форуми, зокрема у швейцарському Давосі, перетворюються на форуми з екології. Людство знову прагне предметів «з душею», речей, у яких криється архаїка істини.

**Висновки.** Як і століття тому, декоративно-ужиткове мистецтво потребує чергової хвилі соціокультурної реабілітації. Маю на увазі не лише народне мистецтво і ремесло. Поруч із ними, низка кризових явищ охопила і сферу професійної декоративно-ужиткової творчості. Адже досвід формування сучасного матеріально-просторового середовища людини часто-густо опирається на цифрову ілюзорність 3-D проектів, у яких не залишається місця для реалізації унікального досвіду професійних майстрів-творців, фахівців по роботі з матеріалом (глиною, металами, деревом, склом тощо). В умовах сучасної проектної практики лінгвістичний додаток «етно» не забезпечує глибинної, філософсько-естетичної суті дизайнерських ідей та цінностей. Звісно, якщо вони не оперті на традиційну духовну основу, на символічно-знакові елементи декору, на рукотворність та технологічні вміння зробити матеріальний твір. Якісним індикатором нових соціальних запитів стали численні «виставки-реквієми», наприклад, «Лабіринти Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики» (2020) як свідчення знищення величезного пласту художньої культури. На їхнє місце вже прийшло чуже, або глобалізоване мистецтво. Україна випала з тривалого історичного періоду активного формування промислового дизайну, рівно ж як і активного формування модерністичних і постмодерністських течій в пластичних мистецтвах. Саме тому Україна має шанс на своєрідне засвоєння величезного досвіду майстерності художників-ремесників у контексті нових дизайнерських напрямків, що активно розвиваються: екологічного,

етноромантичного, галерейного, колекційного тощо.

Як діяти у цих обставинах термінологічної та міжгалузевої дифузії? Насамперед, слід усіма можливими засобами піднімати престиж декоративних мистецтв та ремесел у руслі нинішньої екологічної політики. Слід системно розвивати програму відродження вітчизняних мистецько-культурних індустрій. Зокрема, у формі художньо-індустріальних парків, що включають образотворчі та декоративно-ужиткові види мистецтва, рукотворний еко-дизайн, традиційні осередки народних промислів, реставраційні майстерні, програми культурного туризму, ярмарки, фестивалі ремесел, виставки, майстер-класи. Мистецтвознавча та культурно-просвітницька робота має бути спрямована на нові форми кураторської роботи, зокрема на зразок проекту «Арттекстиль. Інтеграція мистецтв» [1]. На популяризацію та організацію мистецького потенціалу талантів, на формування експертних та мистецьких груп навчальної практики, на створення культурно-мистецького продукту в якості унікального

обличчя регіонів, а відтак – на сучасне переосмислення мистецьких традицій [9].

Соціокультурний та екологічний вплив такої програми дій очевидний: зокрема, це створення екологічно чистої системи переважно рукотворного виробництва, еко дизайну, базованих на відродженні декоративних мистецтв, традиційних ремесел, і як результат – розвиток еко туризму та культурної свідомості загалом. Мистецькоосвітні заклади мали би відіграти при цьому провідницьку роль, адже при всіх потрясіннях, які переживало мистецтво, і навіть при загрозах його самобутності мистецька освіта завжди залишалася чи не єдиною надійною твердиною, яка зберігала і відстоювала його інтереси. Нині перед людством цілком очевидно постали екологічні загрози виживання. У цьому контексті напрацьована тисячоліттями філософська мистецькоосвітня спадщина, базована на естетичних категоріях краси і космічної гармонії, продовжує бути актуальним орієнтиром для розбудови нових векторів розвитку екологічного дизайну, декоративно-ужиткового мистецтва та ремесла.

### Література

1. Арттекстиль. Інтеграція мистецтв. Каталог виставки. Керівник проекту: Ольга Луковська. К.: Майстер книг, 2020. 64 с.
2. Земпер Г. Техническая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
3. Малюца А. Народне мистецтво чи мистецький промисел? *Українське мистецтво*. Мюнхен. 1947. № 1. С. 31–35.
4. Малюца А. Організація народного мистецтва (з праць Краєвого інституту Української Народної Творчості). *Наші дні*. 1942. Ч. 3.
5. Мірчук І. Естетика. Мюнхен: Український Вільний Університет, 2003. 108 с.
6. Музей-архів ім. Д. Антоновича // Новини з Академії. 1997. УВАН у США. Ч. 21. С. 3.
7. Соловій Ю. Чи сучасне наше сучасне мистецтво? Спроба критики виставки УСОМУ у Регенсбурзі. Арка. 1948. Ч. 3–4. С. 77–79.
8. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування,

методологія, художні позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.

9. Шмагало Р. Розробка проекту створення локації культурних індустрій «Національний центр мистецтв та ремесел» на базі ЛЕКСФ // Пропозиції проектних ідей до проекту Плану заходів Стратегії розвитку Львівської області на період до 2027 року.

10. Шмидт Ф. Художественно-педагогические факультеты. *Путь просвещения*. 1923. № 7–8. С. 56–71.

11. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1992. Т. 1. 719 с.

12. Archipenko. 50 creative years. N.Y., 1960. 109 p.

13. Machniewicz S. Pokaz prac uczniów wydziału przemysłu artystycznego przy Państwowej szkole przemysłowej we Lwowie. S. 3.

14. Шмагало Р. Експериментальні мистецькі школи ХХ ст.: Олександр Архипенко, Енді Варгол. *Мистецтвознавство*: 36. наук. пр. 2007. Ч. 1.



C. 31–38. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16513/04-Shmahalo.pdf?sequence=1>.

### References

1. Arttekstyl'. (2020). Intehratsiia mystetstv [Integration of arts]. Kataloh vystavky. Kerivnyk proektu: Ol'ha Lukovs'ka. K.: Majster knyh [in Ukrainian].
2. Zemper, H. (1970). Tekhnicheskaiia estetyka [Technical aesthetics]. M.: Yskusstvo [in Russian].
3. Maliutsa, A. (1947). Narodne mystetstvo chy mystets'kyj promysel? [Folk art or arts and crafts?]. Ukrains'ke mystetstvo – Ukrainian art. Miunkhen. 1. 31–35 [in Ukrainian].
4. Maliutsa, A. (1942). Orhanizatsiia narodnoho mystetstva (z prats' Kraievoho instytutu Ukrains'koi Narodnoi Tvorchosti) [Organization of folk art (from the works of the Regional Institute of Ukrainian Folk Art)]. *Nashi dni – Our days*. Ch. 3 [in Ukrainian].
5. Mirchuk, I. (2003). Estetyka [Aesthetics]. Miunkhen: Ukrainskyj Vilnyj Universytet [in Ukrainian].
6. Muzej-arkhiv im. D. Antonovycha (1997). Novyny z Akademii [News from the Academy]. UVAN u USA. Ch. 21 [in Ukrainian].
7. Solovij, Yu. (1948). Chy suchasne nashe suchasne mystetstvo? [Is our contemporary art contemporary?]. Sproba krytyky vystavky USOMu u Rehensburzi. Arka. 3–4. 77–79 [in Ukrainian].
8. Shmahalo, R. (2005). Mystets'ka osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii. [Art education in Ukraine in the middle of the XIX – middle of the XX century: structuring, methodology, artistic positions]. L'viv: Ukrains'ki tekhnolohii [in Ukrainian].
9. Shmahalo, R. Rozrobka proektu stvorennia lokatsii kul'turnykh industrij "Natsional'nyj tsentr mystetstv ta remesel" na bazi LEKSF [Development of the project of creation of location of cultural industries "National center of arts and crafts" on the basis of LEKSF]. Propozytsii proektnykh idej do proektu Planu zakhodiv Stratehii rozvytku L'vivs'koi oblasti na period do 2027 roku [in Ukrainian].
10. Shmydt, F. (1923). Khudozhestvenno-pedahohycheskye fakul'tety [Art and pedagogical faculties]. *Put' prosvescheniia – The path of enlightenment*. 7–8. 56–71 [in Russian].
11. Shpenhler, O. (1992). Zakat Evropy [Sunset of Europe]. M. 1. 56–71 [in Russian].
12. Archipenko (1960). 50 creative years. N.Y. [in English].
13. Machniewicz, S. Pokaz prac uczniow wydzialu przemyslu artystycznego przy Państwowej szkole przemysłowej we Lwowie [in Polish].
14. Shmahalo, R. (2007). Eksperymental'ni mystets'ki shkoly XX st.: Oleksandr Arkhopenko, Endi Varhol [Experimental art schools of the twentieth century: Oleksandr Arkhopenko, Endi Varhol]. *Mystetstvoznavstvo – Art history: Zb. nauk*. pr. 1. 31–38. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16513/04-Shmahalo.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].

## DECORATIVE ART AND ECO-DESIGN: PHILOSOPHICAL AND EDUCATIONAL PRINCIPLES OF DEVELOPMENT AND MODERN CHALLENGES

SHMAGALO R. T.

*Lviv National Academy of Arts*

**Purpose.** Identification and analysis of philosophical, educational and aesthetic foundations of the development of decorative and applied arts and design in the context of new socio-cultural challenges.

**Methodology.** It is based on a systematic approach that synthesizes the methodological principles of related

## ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ЭКО-ДИЗАЙН: ФИЛОСОФСКО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ВЫЗОВЫ

ШМАГАЛО Р.Т.

*Львовская национальная академия искусств*

**Цель:** выявление и анализ философско-образовательных и эстетических основ развития декоративно-прикладного искусства и дизайна в контексте новых социально-культурных вызовов.

**Методология** основана на системном подходе, синтезирует методологические принципы смежных наук: искусствоведения, философии,

sciences: art history, philosophy, aesthetics, pedagogy with universal for these sciences methods of historical, typological and comparative analysis.

**Results.** Basic philosophical and aesthetic origins of the phenomenon of decorative and applied art in the context of art and related design education, as well as the bank of basic ideas and principles of its progress in the time continuum are determined. There also have been traces social and cultural values acquired over the centuries, relevant for different historical periods and modern challenges, facing the art and education sphere.

**Scientific novelty.** Determining of the philosophical and aesthetic principles of the functioning of decorative and applied arts in line with art and design education, its timeless universal social and cultural values.

**Practical significance.** The research will contribute to the formation of a deep, philosophical and aesthetic level of worldview perception of the phenomenon of decorative and applied arts, art and design education, the development of guidelines for the implementation and design of new creative ideas in art, education and eco design.

**Key words:** *philosophical and educational bases; aesthetic; social and cultural values; art and design education; new social demands.*

естетики, педагогіки с универсальними для этих наук методами исторического, типологического и сравнительного анализа.

**Результаты.** Определены базовые философско-эстетические истоки явления декоративно-прикладного искусства в контексте художественного и родственного дизайн-образования, банк основополагающих идей и принципов его развития во временном континууме. Выявлено наработанные веками социально-культурные ценности, актуальные для разных исторических периодов и перед современными вызовами, которые стоят перед искусственно-образовательной сферой.

**Научная новизна** заключается в определении философско-эстетических основ функционирования декоративно-прикладного искусства в русле художественной и дизайн-образования, его вневременных универсальных социально-культурных ценностей.

**Практическая значимость.** Исследование будет способствовать формированию глубокого, философско-эстетического уровня мировоззренческого восприятия явления декоративно-прикладного искусства, художественной и дизайн-образования, выработке ориентиров по внедрению и проектированию новых креативных идей развития в искусстве, образовании, эко-дизайне.

**Ключевые слова:** *философско-образовательные основы; эстетические и социально-культурные ценности; художественная и дизайн-образование; эко-дизайн; новые социальные запросы.*

ІНФОРМАЦІЯ  
ПРО АВТОРА

**Шмагало Ростислав Тарасович**, д-р мист., професор, декан факультету історії та теорії мистецтва, Львівська національна академія мистецтв, ORCID 0000-0002-9853-8989, **e-mail:** shmahalo@hotmail.com

**Цитування за ДСТУ:** Шмагало Р. Т. Декоративне мистецтво і еко-дизайн: філософсько-освітні основи розвитку і сучасні виклики. *Art and design*. 2020. №4(12). С. 185–194.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.15>

**Citation APA:** Shmagalo, R.T. (2020) Decorative Art and Eco-design: Philosophical and Educational Principles of Development and Modern Challenges. *Art and design*. 4(12). 185–194.