

видним, що в Баугаузі Кандінський продовжує вивчення цієї галузі, розширюючи, поглиблюючи та конкретизуючи вже напрацьований раніше матеріал.

Таким чином, теорія форми й кольору В. Кандінського, як у цілому і його педагогічна діяльність в Баугаузі, виявилися органічним продовженням його науково-художньої роботи в Росії. Теорія першоелементів живопису, викладена в книзі «Точка і лінія на площині», узагальнила його теоретичні роздуми 1910-х – поч. 1920 рр., виявилася своєрідною інвентаризацією різних засобів живопису і стала завершенням теорії мистецтва Кандінського, яка послужила не тільки теоретичною базою його навчальних занять зі студентами, а й зіграла важливу роль у розробці головних принципів основного курсу Баугауза з формоутворення, що визначило його педагогічну концепцію. Універсальність і спроможність теорії мистецтва Кандінського полягає в тому, що вона виявилася здатною стати не тільки аргументацією його власного мистецтва, а й «граматикою кольору та форми», і була використана надалі як нав-

чальний посібник з сучасного формоутворення багатьма художніми школами та інститутами дизайну.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *W. Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse malerischen Elemente.* München: Verlag A. Langen, 1926.
2. *W. Kandinsky. Esse ber Kunst und Knstler.* Stuttgart, 1955.
3. *W. Kandinsky. crits complets.* Ed.: P.Sers. Vol.2. Paris, 1970. Vol.3. Paris, 1975.
4. *C. Poling. Kandinsky– Unterricht am Bauhaus.* Weingarten, 1982.
5. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / Перевод Н. Дружковой // Избранные труды по теории искусства : т. 1–2. – М. : Гилея, 2001, 2008.
6. Дружкова Н. И. В. Кандинский в Баухаузе. Теоретические основы художественно-педагогической деятельности : монография. – М. : МГУП, 2006.
7. Дружкова Н. И. Педагогика Баухауза : монография. – М. : ИХО РАО, 2007.

УДК 378.637. 016: 74(043.3)

## ТЕОРІЯ В. КАНДІНСЬКОГО В АНАЛІЗІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

*Любов Плазовська,*

*доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту педагогіки і психології НПУ ім. М. Драгоманова, член НСХУ (м. Київ)*

*Розглядаються деякі аспекти потенціалу теорії В. Кандінського, які автор статті пропонує застосовувати в навчанні студентів образотворчого мистецтва на пропедевтичному етапі оволодіння ними принципами формальної композиції з метою глибшого розуміння взаємодії складових елементів композиції площинного характеру. Адже теорія цього видатного митця розкриває виражальні можливості найпростіших елементів (точки й лінії) передавати різні ситуації, стани, враження, пояснює різні сторони художнього процесу та його результату.*

**Ключові слова:** *теорія В. Кандінського, складові елементи композиції, аналіз твору мистецтва, опанування дисциплінами образотворчого циклу, естетика художнього образу.*

Темпи сучасних глобалізаційних процесів зумовлюють стрімку динаміку наукових пошуків оптимізації системи освіти з програмуванням її випереджального руху щодо розвитку соціальних інститутів. У цьому контексті мистецька освіта має йти в авангарді інновацій, що забезпечують навчання підростаючого покоління, адже покликана плекати духовний світ юних нащадків нації.

Під час виконання завдань з дисциплін образотворчого циклу, пошуку композиційних рішень студентам часто буває складно пояснити своє бачення, власні відчуття, знайти способи доцільної презентації авторських композиційних рішень, публічної трансляції вербально-го супроводу втіленої в матеріалі ідеї. Це змушує дійти висновку про певну обмеженість уваги до комунікатив-

них аспектів підготовки студентів, які є важливими в їхній майбутній фаховій діяльності. Майбутні вчителі образотворчого мистецтва мають практично засвоїти способи пояснення учням процесу виконання композиційно-го рішення художнього твору візуального мистецтва.

До ресурсів теорії образотворчого навчання доцільно залучити наукові дослідження В. Кандінського, які сприятимуть розвитку в студентів (майбутніх художників-педагогів) здатності більш ефективно зчитувати будову композиції, допоможуть їм тлумачити принципи проектування й реалізації в структурі твору багатьох естетичних ефектів, завдяки яким набирає сили звучання авторської ідеї. Пропоновані цим видатним митцем теоретичні положення, професійні й водночас по-

етизовані характеристики, приклади тлумачення послужать розумінню студентами значення простих елементів у цілісному художньому творі, збагатять їхній мистецький тезаурус.

Бурхливий розвиток актуальних візуальних практик потребує щонайширшого залучення як історичних, так і сучасних надбань теорії образотворчого мистецтва.

Останнім часом у візуальних практиках, які активно пропонуються глядачам, поряд з яскравими художніми здобутками є досить багато об'єктів, виготовлених засобами провокативних технологій, здатних дезорієнтувати юний розум в бік вихолощення художнього змісту у творі, підмінити цей зміст нав'язуваними концепціями, які опосередковано нівелюють справжню творчу працю в образотворчому мистецтві й підмінюють пошуки втілення конструктивної гармонійної ідеї казуїстикою, облудними концептуалістичними витворами, які репрезентуються в експозиціях галерей у вигляді зібганої паперової серветки або шматка чобота із запаморочливою номінацією. Ми за поступальний рух мистецтва й поважаємо плуралізм у мистецьких пошуках, але вважаємо необхідним забезпечити майбутніх художників-педагогів аналітичним інструментарієм, щоб вони були спроможні в роботі з юним поколінням глядачів диференціювати й пояснити різницю між змістовним художнім твором, у який закладений духовний потенціал, скрупульозна майстерність і шляхетність, і зухвалою підтримкою під мистецтво й духовність.

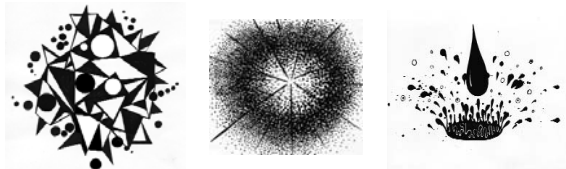
Існує певний розрив між художньо-практичною та вербально-комунікативною стороною навчання студентів образотворчого мистецтва. Зменшенню його може сприяти збагачення теоретичної бази навчання студентів з наступним практичним застосуванням набутих теоретичних знань у ході навчальних дискусій і тлумачень ними перед аудиторією якостей художніх творів. Перед учителем стоїть завдання вибудувати місток між художнім твором і вербальним його тлумаченням, щоб доступно пояснити закладений у будові твору глибинний духовний зміст. Адже тільки вчитель, свідомість якого осягнула, засвоїла духовний світ твору, здатний зрозуміти й чітко сформулювати, правильно інтерпретувати й доступно пояснити своїм учням художню ідею твору будь-якої галузі образотворчого мистецтва.

У відомій книзі «Точка і лінія на площині» В. Кандінський ґрунтовно характеризує ці два наріжні елементи композиції та описує різні ситуації їхньої взаємодії в просторі композиції художнього твору, пояснює виникнення символічного смислу залежно від характеру застосування названих елементів. Видатний майстер, у творчому доробку якого не тільки велика кількість художніх творів різних жанрів, що стали вагомим внеском до світової художньої культури, а й чимала скарб-

ниця теоретичних праць із питань розвитку мистецтва, проблем його розуміння, а пізніше – принципів становлення абстрактного напрямку в мистецтві, батьком якого Кандінського визнає весь культурний світ, він велику увагу приділяв саме створенню художніх символів, які, на його переконання, адресовані моменту теперішньому, що переживається й відчувається тут і зараз, хоча орієнтовані на майбутнє. Намагаючись звільнити мистецтво від тиску натуралістичних форм, знайти нову зображувальну мову для виявлення тонких вібрацій душі (його улюблений вираз), В. Кандінський постійно намагався зближувати живопис із музикою, стверджуючи, що саме вона (музика) використовує свої зображальні засоби не для оманливого втілення явищ природи, а для реалізації душевного життя художника. Ідея ця, на думку С. Даніеля, глибоко вкорінена в романтичній естетиці, але саме В. Кандінський реалізував її сповна, сміливо виходячи за рамки предметно зображуваного [3; с. 9].

Хоча, як зазначав Шеллінг, у творі мистецтва відображується тотожність свідомої та несвідомої діяльності, й художник ніби інстинктивно привносить у свій твір, окрім того, що виражене ним з явним, чітко спрямованим наміром, деяку безмежність, повністю розкрити яку не спроможний жоден конечний розум [3; с. 8], усе ж слід готувати майбутнього вчителя сміливо вступати в діалог з цими безмежними вимірами творчих досягнень геніїв.

Мистецтво, на думку А. Говінди, використовує форми зовнішнього світу, разом з тим воно намагається не наслідувати природу, але найповніше виявити більш високу реальність шляхом вилучення всіх випадкових рис і деталей, тим самим підносить видиму форму до значення символу, що виражає безпосередній досвід життя [4; с. 70]. Отже, цього мають навчитися і студенти. А допоможе їм у цьому на початковому етапі виконання пропедевтичних завдань з композиції, де передбачається використання елементарних графічних елементів для доцільного заповнення і структурування площини, що зумовить естетичний вплив на глядача. Така робота і є абстрагуванням від реальних фігуративних форм природи й авторським пошуком кодованого, символічного втілення почуттів і вражень людини.



Мал. 1. Пропедевтичні вправи студентів на передачу ефектів динамічної рівноваги, дії тяжіння тощо (студентка Т. Рачук)

В. Кандінський писав, що виражальні форми приходили до нього ніби «самі собою», то одразу вичерпно ясними, то такими, які довго дозрівали в душі [3; с. 39]. Однак він заперечував свою причетність до розриву традиції й наміру перевернути, підірвати храм високого мистецтва. Всупереч цьому Кандінський стверджував, що «безпредметний живопис не є викреслюванням і запереченням усього попереднього мистецтва, але тільки надзвичайно і першочергово важливим поділом старого міцного стовбура на дві головні гілки, без якого утворення крони зеленого дерева було б немислиме» [3; с. 55]. Продовжуючи свою думку, він називав живопис гримотливим зіткненням різних світів, покликаним шляхом боротьби й саме серед цієї боротьби світів між собою «створити новий світ, котрий зветься твором... Викристалізованню твору є світобудова» [3; с. 56].

Ознайомлення студентів з теоретичними викладами Кандінського щодо якостей простих графічних елементів у зображенні, допоможе їм усвідомити, яким чином проявляється специфіка запрограмованої автором напруги між цими елементами і як можна впливати на створення потрібного естетичного ефекту.

В. Кандінський першим став вживати терміни «мова форм», «мова фарб», «мова мистецтва». Взяті відсторонено від подібності до того чи іншого предмета зовнішнього оточення або аналога, ці форми розглядаються ним з точки зору суто пластичного звучання – ніби як «абстрактні істоти» з особливими якостями. Трикутник, квадрат, круг, ромб, трапеція тощо – кожна форма, на його думку, має свій особливий «духовний аромат». Усі окреслені форми в аспекті безпосереднього впливу на глядача стають засобом вираження внутрішнього в зовнішньому; всі вони – «рівноправні громадяни духовної держави», у цьому сенсі всі фігури достойні й можуть стати предметом наукового трактату або героями поеми.

Численними дослідженнями зі взаємодії форм і фарб Кандінський виявив новоутворення. Так, трикутник, порізно забарвлений, є, по суті, «по-різному діюча істота». Водночас форма може посилювати або притуплювати притаманне конкретному кольору звучання: жовте сильніше виявить свою гостроту в трикутнику, а синє свою глибину – в колі. Подібне висловлює А. Говінда, зазначаючи, що навіть найпростіша форма чи колір є символом, що виявляє природу одвічної реальності універсуму й структуру людської психіки, у котрій ця універсальна реальність відбивається. Фактично, якби структура нашої свідомості не відповідала структурі універсуму та його законам, то ми не повинні були б усвідомлювати ні універсуму, ні законів, що ним управляють. «Ті ж самі організуючі сили, які створили природу в усіх її формах, відповідають за структуру нашої ду-

ші й також – за нашу здатність мислення» [2; с. 38]. Форми, в яких виявляється природа, є символами, оскільки вони виражають аспекти реальності; їх не можна обмежити шляхом визначень і фіксованих понять, але вони передають безпосередній, спалахоподібний досвід, що розкриває новий зміст на кожному рівні свідомості [4; с. 83].

Світ, котрий ми бачимо, як наголошує А. Говінда, являється нам в невичерпній різноманітності й множині форм і кольорів. Цей наш світ зводиться до трьох основних форм і кольорів. Навіть при найвищому напруженні уяви ми не зможемо досягнути нічого, крім цих шести елементів виявлення форми. Цей факт вказує на внутрішній порядок, що пронизує множинність зовнішніх феноменів. Як тільки ми усвідомлюємо його, то починаємо відчувати, що ці основні форми є ключем до розуміння нашого тривимірного світу й природи нашого розуму. Суголосно В. Кандінському, А. Говінда виділяє три основні форми сутності: куб, циліндр і сфера.

Куб і сфера представляють дві крайності: куб утворений із плоских поверхонь, а сфера має поверхню, однаково викривлену в усіх напрямках. Циліндр займає середнє положення між зовсім плоскою і зовсім викривленою поверхнями, але має властивості обох: він викривлений в одному напрямку і прямолінійний у другому, паралельно його осі.

Тут доцільно навести бачення А. Говіндою порядку розподілу якостей цих простих форм, з яким ми погоджуємося і з яким доцільно ознайомити студентів.

Коли ми уявимо ці три стереометричні тіла стосовно площини, на яку вони спираються, то виявимо: сфера торкається площини в точці, циліндр – по прямій лінії, куб – поверхнею. З точки зору рухливості це означає, що сфера може рухатись (котитись) у всіх напрямках, циліндр – у одному напрямку, а куб – у жодному. Отже, куб символізує непорушність.

Навіть поверхню тіла не можна назвати другорядною якістю, тому що без неї ми не могли б говорити про форму й тіло навіть в абстрактному смислі: це те саме обмежування, яке робить форму можливою. Однак інтелектуальне визначення не в змозі вичерпати зміст цих форм.

Говінда вважає, що при цьому сферична форма більше не є імітацією побаченого об'єкта чи окресленням небесного тіла, чи уявленою формою атома, а є суттю всього живого, органічного, рухливого і в той же час такого, що покоїться в самому собі, досконалого й потенційного, як природа. Кубічні форми викликають уявлення не про архітектурні структури, а про силу супротиву, непорушності, неподатливості всіх неорганічних форм, інерції матерії, а також про принципи стабіль-

ності, твердості, непохитності й – не в останню чергу – про принцип матеріалізації.

Також доцільно донести до свідомості студентів думку цього автора про те, що кожну з трьох основних форм можна спроекціювати в точку. Таким чином ми отримуємо із куба – піраміду, із циліндра – конус, а із сфери – сферичний конус. Кожна з цих форм виражає якості форми, із котрої вона виникла, плюс активні якості направленості й одноточечності (зосередженості на чомусь одному). У цих гострокінцевих формах є щось більш визначене, більш агресивне (подача напрямку), більш позитивне. Стосунки між кубом і пірамідою, циліндром і конусом, сферою і сферичним конусом подібні на стосунки між жіночим та чоловічим началом. Такі порівняння стосунків між кубом і пірамідою, циліндром і конусом, сферою і сферичним конусом дозволяють ніби відчуття їх і перевірити в зображеннях, що ми й робили на заняттях. Таким чином студенти набували досвіду перевірки теоретичних положень шляхом їхньої візуалізації.

Як Кандінський, так і Говінда суголосно стверджують, що фундаментальні перетворення смислу й значення чистих елементів форми відбуваються при додаванні кольорів, котрі не тільки зумовлюють емоційну атмосферу картини чи внутрішнього бачення, а й відкривають новий вимір. Три евклідові виміри простору, з якими ми знайомі, представляють собою зовні направлені рухи, у той час як кольори й тональні значення мають напрямок всередину і тим самим створюють простір, у якому речі існують не тільки поруч одне з одним, а й у середині одне одного, проникають одне в одного, але не руйнують і не знищують одне одного.

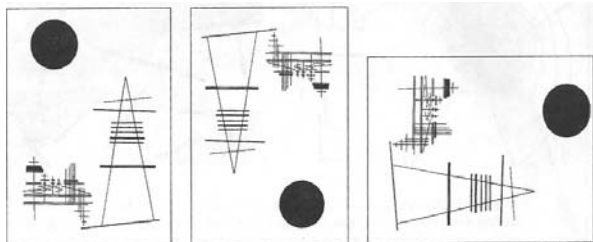
Кандінський і Говінда роблять також подібні висновки щодо кольору та звука (музики), вважають їх безпосереднім вираженням психічних переживань, які не можна охопити, визначити й виразити за допомогою інтелекту. Чисті абстрактні форми спочатку апелюють до інтелекту, в той час як кольори апелюють насамперед до відчуттів. Інтелект визначає та обмежує; те ж саме робить і форма. Колір же дає нам тепло життя, відчуття, емоції та всі неосяжні нюанси досвіду (переживання), котрі інтелект не здатний виразити чи визначити. Отже, достоїнством форми є ясність, достоїнством кольору – глибина. Від інтелекту ми вимагаємо ясності, узгодженості, логічності, визначеності; того ж ми вимагаємо й від форми. Відчуття нам мають дати глибину; те саме стосується й кольору.

Таким чином, колір виявляє дещо таке, що має стосунок до внутрішньої природи чи емоційного значення форми, і це тим більш справедливо, чим більше ми утримуємося від простої імітації об'єктів, які ми бачимо, і творимо виключно за допомогою нашого внутрішнього бачення чи нашого досвіду.

Тут у А. Говінди виникає питання, чи існує між основними формами й кольорами певний зв'язок, що виходить за рамки нашої суб'єктивної позиції чи досвіду. Якщо ми вважаємо, що універсум тією мірою, в якій він відбивається в нашій людській свідомості, складається із трьох основних форм і трьох основних кольорів і що ці форми й кольори розвиваються в пари протилежностей, котрі обумовлюють і доповнюють одне одного, подібно до позитивного й негативного полюсів магнітів чи до активної та пасивної якостей чоловічого й жіночого начал, то важко повірити, що цей паралелізм є лише випадковістю. Тоді А. Говінда переконаний, що ці паралелі виражають структуру нашого тривимірного світу, яким вони зумовлені, що вони символізують одну й ту ж гармонію в різних вимірах і що тому існує зумовлений зв'язок між кольорами й формами. Цей зв'язок можна виразити різними способами, залежно від точки зору індивідуума, але це змінює лише тональність, а не мелодію. Навіть різні ритми, залежно від темпаменту й досвіду індивідуума, не порушують цю мелодію [4; с. 85].

Ми знаходили деякі паралелі в розумінні значення простих форм, у розумінні певних загальних законів пропедевтики навчання композиції студентів, які мають чітко усвідомити, що в образотворчому мистецтві є безліч можливостей їх використання для передачі глибоких ідей і почуттів. Теорія В. Кандінського, де він описує вплив елементів зображення на сприймання і прочитання глядачем їх сукупної дії в структурі твору, стає авторитетним джерелом для використання її в навчанні студентів як одного з інструментів аналізу конструктивної будови композиції твору. Самі елементарні засоби художньої виразності (точка, лінія тощо) є матеріалом побудови композиційних рішень, фактором естетичної дії. У сукупності з іншими елементами композиції вони можуть розташовуватися на ключових активних її лініях, якими задається алгоритм прочитання глядачем конкретного твору.

Для ілюстрування трансформації вражень глядача від сприймання картини в підручнику для 5-го класу наведено приклад абстрактної композиції В. Кандінського, яка в першому випадку подана в редакції її автора, у другому перевернута на 180°, у третьому – на 90°. Активний великий чорний круг виглядає врівноваженим лише в редакції автора. Таким чином, автор знайшов саме те положення елементів, яке відповідає його задуму та є динамічним в тій мірі, яка потрібна йому для втілення ідеї. На цьому прикладі підтверджено важливість задуму автора в реалізації художньої ідеї [1; с. 15].



Мал. 2. В. Кандинський. Тонкі лінії утримують положення важкої плями [3; с. 216]

Теорія В. Кандинського, ілюстрації його творів є тим цінним матеріалом, що сприятиме розумінню майбутніми вчителями процесів образотворення. Перейняти вдумливе, уважне ставлення до структурних складових композиційних рішень, навчитися скрупульозно виявляти й пояснювати їх взаємозв'язок, вплив взаємодії елементів на створення естетичних ефектів, на сприймання глядача, – означає розвинути професіоналізм.



Мал. 3. Пропедевтичні вправи студентів на перетворення реальної постановки, трансформації її складових обмеженими засобами, виявлення в абстрактних плямах природних прототипів (студентка Н. Курінська)

Можливо, ескізи, наведені в статті як ілюстрації, й не викличуть особливого захоплення у досвідчених художників. Але на власному досвіді викладача образотворчого мистецтва автор переконався, що навіть такі скромні результати на початкових етапах освоєння студентами принципів формальної композиції були б нав-

ряд чи можливі без звернення до надбань абстрактного мистецтва, його теорії та практики. Демонстрація творів В. Кандинського спонукала студентів відсторонюватись від буквального трактування реальних об'єктів, підштовхувала відірватись від буквального переказу сприйманого ними прототипу.

Приклад цього видатного митця цінний ще й тим, що він працював у різних галузях мистецтва, брав участь у створенні декорацій і костюмів для постановки «Картинок з виставки» М. Мусоргського (у Дассау), розробляв твори у фарфорі, був учасником етнографічних експедицій – тобто активно освоював декоративну галузь мистецтва. Ним створена серія робіт, заснованих на формах і піктографії саамських (народність фіно-угорської групи, що проживає в Комі) бубнів. Для нього сама поверхня полотна уявлялась якоюсь «живою істотою», здатною виробляти цілу симфонію звуків, що відповідають силам природи.

У 1908–1910 рр. зростає його зацікавлення артефактами аборигенів та піктографією, які відображували складні космогонічні уявлення древніх північних народів. Він визнавав, що темою його абстрактних творів, джерелом натхнення слугувала язичницька картина світобудови. Подібно до туземних архаїчних художників Кандинський винаходив власні значки-ієрогліфи для зображення найважливіших символів і персонажів – сонця, блискавки, води, човна, коня й вершника, змії, птаха, бджоли тощо. Деякі акварелі 1912 р. ніби цілком абстрактні, однак схематичні ієрогліфи зображують Іллю Пророка (Перуна – зирянського водяного духа), шаманського коня-бубен та інші міфологічні реалії. Кандинський вважав художника перекладачем того, що перевищує буденний досвід. Він постійно заперечував проти спроб трактувати його мистецтво чисто безпредметним, в есе «Роздуми про абстрактне мистецтво» (1931, Париж) наголошував: ярлик «абстрактне» є шкідливим і вводить в оману, коли його сприймати дуже буквально, стверджував, що його творчість надихалась природою як «внутрішньо», так і «зовнішньо».

Отже, батько «абстракціонізму» – ультрасучасного винаходу ХХ ст. за скрупульозного уважного вивчення виявляється провідником неминучого повернення існуючої нині глобальної «цивілізації» до витоків людської культури. Витоками культури в мистецтві є незбагненна світобудова, яка одвічно живила й живить художню творчість.

Таким чином, погляд усередину самого себе дозволить студентам відчутися пульс часу й творити, розуміти й аналізувати нове мистецтво з урахуванням досвіду цього великого майстра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белкіна Е. В. Образотворче мистецтво : підручник для 5 кл. загальноосвітніх шкіл / Е. В. Белкіна, А. А. Поліщук, Л. В. Фесенко. – К. : Промінь, 2005. – 207 с.
2. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / Гейзенберг В.; пер. с нем. – М. : Наука, 1989. – 400 с.

3. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 240 с.
4. Психология художественного творчества : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. – Минск : Харвест, 1999. – 752 с.

УДК: 37.035.6:371.134:7

## НАРОДНИЙ ОДЯГ У СТАНОВЛЕННІ ФАХІВЦІВ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

*Олена Власюк,*

*викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва  
Рівненського державного гуманітарного університету*

*У статті охарактеризовано педагогічні можливості народного одягу як засобу професійної підготовки фахівців декоративно-прикладного мистецтва, висвітлено досвід використання таких можливостей у ході викладання факультативного курсу «Мистецькі традиції українського народного одягу».*

**Ключові слова:** *український народний одяг, професійна підготовка фахівців декоративно-прикладного мистецтва.*

Професійна підготовка фахівців декоративно-прикладного мистецтва в нашій країні базується на за-своєнні культурно-історичних традицій українського народу. Шляхи розв'язання цього завдання висвітлюють-ся передусім у контексті забезпечення національної самоідентифікації особистості, осягнення мистецьких традицій декоративно-прикладного мистецтва (А. Бла-хут, Л. Єнтіс, В. Мусієнко, О. Поліщук, Т. Сиротинко). Зокрема, традиції художнього конструювання предме-тів побуту, оформлення інтер'єрів, ювелірного мистец-тва, мистецтва костюма розглядали Л. Оршанський, В. Радкевич, В. Сидоренко, В. Тименко, Г. Усатенко, Т. Усатенко.

На переконання багатьох учених, серед засобів на-ціонального виховання особливе місце належить тради-ціям українського народного одягу (Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, Н. Здоровега, Т. Кара-Васильєва, О. Кульчицька, К. Матейко, Т. Ніколаєва, Я. Прилипко, Г. Стельмащук, А. Фролова, Г. Щербій). За висновками Т. Гуменникової, Т. Коваленко, О. Кушніренко, І. Матюші, Ю. Підборського, Н. Рєпи, О. Семинога, В. Стру-манського, Д. Федоренко, ознайомлення з українським народним одягом відіграє надзвичайно потужну вихов-ну роль, зокрема у формуванні національної свідомості, розвитку естетичного смаку, виробленні цінних художніх умінь особистості. Ці результати особистісного розвитку можна розглядати як ознаки професійного становлення

фахівців декоративно-прикладного мистецтва. Проте, незважаючи на переконливі аргументи дослідників, пе-дагогічні можливості мистецьких традицій українського народного одягу як засобу професійної підготовки фа-хівців досі не знайшли належного відображення в педа-гогічній теорії і практиці.

**Метою статті** є висвітлення педагогічних можли-стей мистецьких традицій українського народного одя-гу як засобу професійного становлення фахівців деко-ративно-прикладного мистецтва та досвіду викори-стання таких можливостей у ході викладання факульт-ативного курсу «Мистецькі традиції українського наро-дного одягу».

Під мистецькими традиціями українського наро-дного одягу ми розуміємо закарбовану в ньому систему і-сторично сформованого символічного та раціонального мислення народу, вироблених ним естетичних уявлень і способів їх втілення в предметах убрання. Вони визна-чають якість використовуваних матеріалів, прийоми ви-готовлення предметів одягу, художні особливості одягу, орнамент, яким прикрашають вироби.

Глибокі етнічні традиції, образність українського на-родного строю є животворчим джерелом для процесу формування ціннісних орієнтацій студентської молоді. Адже, як стверджує О. Гевко, твори декоративно-при-кладного мистецтва, до яких належить народний одяг, «є тим духовним середовищем, у якому формується